МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Чувашский государственный университет имени И.Н. Ульянова»

В.А. Васильев

РОЛЬ ХУДОЖНИКА В ПРОЦЕССЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ КУЛЬТУР

ТВОРЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ А.А. КОКЕЛЯ

Чебоксары
2016

УДК 75(092)Кокель(470.344)
ББК Щ143(2)(=635.1)6-8Кокель
В19

Рецензенты:
Н.А. Исмуков – д-р филос. наук, профессор,
народный поэт Чувашии;
Р.Ф. Федоров – профессор, действительный член
Российской академии художеств, народный художник России

Научный редактор:
д-р ист. наук, профессор *Г.И. Зверева*

Васильев В.А.
В19 Роль художника в процессе взаимодействия культур. Творческая деятельность А.А. Кокеля / В.А. Васильев. – Чебоксары: Изд-во Чуваш. ун-та, 2016. – 322 с.

ISBN 978-5-7677-2246-4

В монографии впервые предпринято комплексное исследование роли художника в процессе взаимодействия культур в ретроспективе XX – начала XXI века. Верифицированы факты биографии художника.

Для преподавателей, аспирантов, студентов исторических, культурологических, философских и художественных специальностей, а также для всех интересующихся проблемами истории и теории культуры.

ISBN 978-5-7677-2246-4

УДК 75(092)Кокель(470.344)
ББК Щ143(2)(=635.1)6-8Кокель
© Издательство Чувашского университета, 2016
© Васильев В.А., 2016

Введение

Взаимодействие культур – особый вид межкультурного диалога, в процессе которого происходит встреча, взаимообмен, производство новых значений и смыслов. Эта важная тема активно разрабатывается в философско-культурном и общетеоретическом планах. Вопросы взаимодействия и взаимовлияния художественных культур и их субъектов вызывают интерес исследователей, которые работают в рамках истории, психологии, искусствоведения.

Между тем, в культурологическом плане такая проблематика в значительной мере остается малоизученной. Культурологический анализ персональной роли творческой личности профессионального художника в формировании и трансформации кросскультурных значений, актуальных для разных социальных групп и профессиональных сообществ в полиэтничной среде, дает возможность глубже понять и по-новому осмыслить содержание процессов в социальной и интеллектуальной культуре XX века.

Рассмотрение и комплексное изучение такой проблемы в данной монографии связано с личностью художника Алексея Афанасьевича Кокеля и его культурной биографией.

А.А. Кокель своей творческой деятельностью оказал заметное влияние на процессы развития чувашского, русского и украинского изобразительного искусства. С его именем связано развитие российского изобразительного искусства «Серебряного века» и авангарда. Кокель стал основоположником чувашского профессионального изобразительного искусства. Этот художник способствовал формированию харьковской школы академического рисунка, созданию высшего художественного образования.

Художник А.А. Кокель оставил после себя немало учеников. Многие из них впоследствии заняли ведущее положение в отечественной и европейской культуре как художники, педагоги, искусствоведы, общественные деятели.

Его жизнь и творчество сохраняют значимость до наших дней. Комплексное изучение биографии, художественной и организационной деятельности Алексея Афанасьевича Кокеля дает возможность осознать культурную «связь времен».

Однако до сих пор в истории современной отечественной и зарубежной (украинской) культур отсутствуют исследования, в которых было бы представлено культурологическое осмысление граней творчества А.А. Кокеля, их воздействие на художественные и, шире, межкультурные коммуникации.

Системное изучение личности и творчества А.А. Кокеля дает возможность поставить и исследовать в монографии комплекс существенных для культурологии теоретических проблем, и прежде всего проблему роли художника в полиэтнической культурной среде, выявления механизма и функций его творческой и социальной деятельности.

Культурфилософские и теоретические установки могут быть использованы при исследовании художественного мира А.А. Кокеля, предстающего, словно перекресток культур, как своеобразное «бытие в промежутке» традиций (по В.С. Библеру). В творчестве Кокеля архетипы народной чувашской культуры органично соединяются с использованием разных элементов европейских художественных стилей и направлений: реализма, импрессионизма, авангарда, символизма, экспрессионизма.

Литература непосредственно об А.А. Кокеле немногочисленна. В украинской литературе первый обстоятельный анализ творчества А.А. Кокеля был проведен В.В. Курильцевой в 1952 году в диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения [148]. Автор характеризует А.А. Кокеля как представителя реалистической школы, который своим творчеством и педагогической деятельностью способствовал развитию художественной культуры Украины.

В 1955 году украинский искусствовед Н.В. Яворская издала в Москве приуроченный к 300-летию воссоединения Украины и России альбом репродукций «Изобразительное искусство Советской Украины» [354], в котором имя А.А. Кокеля было названо в ряду выдающихся деятелей украинской культуры. Альбом впервые открыл творчество А.А. Кокеля профессионалам и любителям живописи.

К крупнейшим и лучшим украинским художникам-реалистам относят А.А. Кокеля украинские ученые Л.В. Владич и Г.С. Портнов в своем труде «Изобразительное искусство Украинской ССР», вышедшем в свет в 1957 году в Москве в издательстве «Советский художник» [356].

Активная роль А.А. Кокеля в развитии украинской культуры более обстоятельно представлена украинскими искусствоведами В.В. Курильцевой и Н.В. Яворской в их книге «Искусство Советской Украины» [149]. Она является первым обобщающим исследованием по изобразительному искусству Украины и охватывает период с 1917 и по 1954 год. Творчество и деятельность А.А. Кокеля нашли достойное отражение в этой работе. В ней подчеркивается, что А.А. Кокель принимал деятельное участие в создании украинской станковой живописи, развивая традиции русской художественной культуры. В качестве одного из лучших произведений украинского искусства авторы публикуют в иллюстрациях репродукцию картины А.А. Кокеля «На посту».

Произведения А.А. Кокеля в контексте украинской культуры подробно анализируются и в книге П.И. Говдя «Украинское советское изобразительное искусство», изданной в Киеве в 1960 году [62]. Автор отмечает, что А.А. Кокель, используя реалистические традиции русского и украинского изобразительного искусства, стремился к созданию произведений, созвучных эпохе. Так, его картина «На посту» вошла в историю советской художественной культуры и стала значительным событием в художественной жизни первой трети XX века.

Значительное внимание мастерству А.А. Кокеля и его творению «Чайная» уделяет историк Б.В. Павловский в монографии «Дооктябрьская “Правда” об изобразительном искусстве», изданной в Москве в 1962 году [179]. Исследователь видит в картине продолжение традиции русской демократической живописи. В книге впервые раскрывается роль А.А. Кокеля как создателя украинского плаката.

Значительный вклад А.А. Кокеля в развитие украинской культуры представлен в шеститомной энциклопедии «Історія українського мистецтва». В пятом томе, изданном в 1967 году [117], показана роль этого художника как представителя русской художественной школы конца XIX – начала XX века в деятельности Асоціации художників Червоної України (АХЧУ) (Ассоциации художников Красной Украины), а также значение его творческой деятельности для развития украинской живописи и графики.

В 1980 году в Киеве в журнале «Образотворче мистецтво» была опубликована статья Н.Н. Присталенко «Художник і педа-

гог: до 100-річчя з дня народження О.О. Кокеля», в которой впервые наиболее полно рассматривается его роль в украинской культуре [186]. На богатом фактическом материале искусствовед показывает различные стороны деятельности мастера, стоявшего у истоков украинского советского изобразительного искусства, в художественной и педагогической сферах, в объединении харьковских художников, в организации системы художественного образования в Украине.

О значимой роли выпускника Петербургской академии художеств чуваша А.А. Кокеля в украинской культуре свидетельствует пятый том «Украинской советской энциклопедии», изданный в Киеве в 1981 году [242].

Во второй половине XX столетия отдельные страницы творчества харьковского периода художника нашли освещение в работах следующих украинских исследователей: В.А. Афанасьева, З.Т. Виноградовой, А.Ф. Дмитренко, Ю.Ф. Дюженко, Я.П. Затенацкого, Е. Елькиной, В.П. Павлова, Л.И. Поповой, В.П. Цельтнер, Н.Н. Присталенко, Ю. Костюк, В.В. Рубан, Г.Н. Юхимец, М. Кутиньский, С.И. Никуленко, Л.Д. Соколюк.

В чувашской литературе работы, посвященные изучению жизни и творчества А.А. Кокеля, появляются только с конца 70-х годов XX века. Так, в 1977 году в Чебоксарах выходит книга историка А.И. Иванова (А.И. Иванов-Ехвет) «По следам находок», в которой исследуются жизнь и творчество первых художников-чувашей, в том числе и А.А. Кокеля [103]. В 1980 году, к 100-летию со дня рождения художника, чувашский искусствовед А.Г. Григорьев издал сборник воспоминаний современников и учеников А.А. Кокеля, познавательный и поучительный тем, что рассказы людей, близко знавших живописца, открывают неизвестные грани художника, педагога и человека [70]. Очерк автора логически подытоживает повествование. В том же году в Чебоксарах публикуется работа А.А. Трофимова «О художественном мастерстве А.А. Кокеля» [271], в которой он отмечает, что живописец активно искал новые формы передачи цвета, характера и образной выразительности, используя элементы чувашской традиционной культуры. В числе чувашских авторов публикаций об А.А. Кокеле этого времени также можно назвать Н.И. Садюкова и Н.А. Ургалкину.

Однако оказывается, что А.А. Кокель является только украинским художником и, следовательно, не может быть основоположником чувашского профессионального изобразительного искусства. Подтверждение тому – вышедшее в 1973 году издание «Изобразительное искусство автономных республик РСФСР» [104], в котором есть и обстоятельная статья, посвященная художникам Чувашии, однако в ней не упоминается имя А.А. Кокеля.

В 1990-е годы А.А. Кокель как «украинский» художник был «вычеркнут» из культурного пространства России. В то же время в Украине начинает складываться мнение о том, что А.А. Кокель – в большей степени чувашский художник, чем украинский. Оно усилилось после передачи в 1979 году почти всех произведений А.А. Кокеля из фондов Музея украинского изобразительного искусства (ныне – Харьковский художественный музей) в Чувашский государственный художественный музей.

Творчество А.А. Кокеля нашло отражение и в советской искусствоведческой литературе. Так, в седьмом томе энциклопедии «История искусства народов СССР» (1972) отмечается большая роль А.А. Кокеля «в процессе формирования реалистической живописи Украины» и дается высокая оценка картине А.А. Кокеля «На посту» (1927). Здесь же говорится о роли А.А. Кокеля в создании станковых произведений в украинском советском изобразительном искусстве и в качестве примера упоминается его неизвестная нам картина «Рабочий» [115. С. 187, 190–192, 217, 392].

Роль русской интеллигенции и меценатов в нелегкой судьбе А.А. Кокеля и некоторых других художников, представителей малых народов России, в получении ими дальнейшего образования, а также сохранении в их творчестве традиций этнонациональной культуры раскрывается в шестом томе «Истории искусства народов СССР» (1981) [114. С. 185].

При изучении творчества художника авторы, как правило, ограничивались рассмотрением отдельных сторон его профессиональной и педагогической деятельности, не затрагивая вопросов о роли Кокеля в укреплении межкультурных коммуникаций и взаимодействии художественных культур.

Новый импульс исследованиям придало широкое празднование в России и Украине 125- и 130-летия со дня рождения выдающегося художника, педагога и общественного деятеля. Итогом работы международных научно-практических конференций, посвященных этим датам, стали совместные труды чувашских, российских и украинских ученых «Творческое и духовное наследие А.А. Кокеля» [238] и «Великий мастер. Портрет сквозь призму времени» (сост. В.А. Васильев) [51]. Среди российских авторов названных трудов – В.А. Васильев, С.И. Выйкин, Г.Г. Исаев, М.Н. Краснов, Л.П. Кураков, Л.И. Михайлова, Н.И. Садюков, М.М. Трифонова, А.А. Трофимов, Л.М. Харритонова, Л.И. Захарова, М.С. Кириллова. Украинских авторов представляют Е.В. Бильченко, О.И. Денисенко, С.С. Ермаков, В.Ф. Константинов, О.В. Ламонова, В.В. Мызгина, С.И. Никуленко, С.В. Рыбин, Л.Д. Соколюк. На постсоветском научном и культурном пространстве эти коллективные труды стали первыми результатами совместного сотрудничества культурологов России и Украины.

Важной для понимания большой роли А.А. Кокеля в процессе взаимодействия разных культур является работа В.М. Литвина, бывшего Председателя Верховной Рады Украины, академика, вице-президента Национальной академии наук Украины, «Культурне життя» [297], в которой дается всесторонняя оценка деятельности русского художника в украинской культуре и значения его наследия в современном диалоге культур России и Украины.

В работе над монографией были использованы разнообразные источники. Большая часть источников вводится в научный оборот впервые. В целом источниковедческую базу можно разделить на три основные группы: 1) опубликованные источники; 2) неопубликованные источники из государственных архивов и музеев России, Украины и частных собраний; 3) произведения А.А. Кокеля.

В первой группе следует выделить каталоги выставок с участием А.А. Кокеля, которые позволяют проследить влияние разных культур на его творчество. Так, проведенный нами анализ каталогов первых выставок петербургского общества художников «Союз молодежи», положивших начало одному из наиболее

ярких явлений в культуре – русскому авангарду, дал возможность доказать, что у истоков этого новаторского направления в изобразительном искусстве находился и А.А. Кокель.

В изученных нами ежегодных «Отчетах о деятельности Императорской Академии художеств» и «Журналах Императорской Академии художеств» за 1900–1916 годы впервые выявлен ряд ценных документов, полнее и глубже раскрывающих место и роль академии, ее воспитанников во взаимодействии культур.

Особый интерес представляют воспоминания коллег, учеников и родственников А.А. Кокеля как в России, так и Украине, которые, несмотря на «погрешность» их эмоционального восприятия, дают разнообразный материал для понимания своеобразия судьбы мастера в контексте его эпохи, культурной среды, ближайшего окружения.

Вторую группу источников составляют материалы из государственных архивов и музеев России и Украины: Российского государственного исторического архива, Государственного исторического архива Чувашской Республики, Государственного архива современной истории Чувашской Республики, Государственного архива электронной и кинодокументации Чувашской Республики, Государственной книжной палаты Чувашской Республики, Государственной Третьяковской галереи, Государственного Русского музея, Чувашского государственного художественного музея, Вольского краеведческого музея, Государственного архива Харьковской области, Национального художественного музея Украины (Киев), Харьковского художественного музея, Донецкого областного художественного музея, Харьковского исторического музея.

«Автобиография Кокеля Алексея Афанасьевича, художника проф.[ессора] живописи Харьковского художественного института» воссоздает биографию мастера, содержит богатый фактический материал по взаимодействию художественных культур страны. Из нее мы также узнаем о его встречах с М. Горьким, А.В. Луначарским и другими деятелями советской культуры.

Выявленные нами незавершенная рукопись книги А.А. Кокеля о Д.Н. Кардовском, его воспоминания о В.Е. и А.В. Маковских, И.Е. Репине, П.П. Чистякове раскрывают неизвестные страницы биографий этих мастеров. Они предоставляют нам

новые свидетельства их деятельности в разных культурах, а также способствуют более глубокому осмыслению духовного мира художника.

Нами разыскано и письмо М.Т. Рыльского, написанное А.А. Кокелю в 1948 году, которое исследователям также неизвестно.

Важным источником являются и записные книжки, путевые блокноты, письма А.А. Кокеля, часть которых, к сожалению, утрачена. С особой убедительностью проявляются его человеческие качества в переписке с женой Анной Афанасьевной.

Следующую группу источников составляют живописные и графические произведения А.А. Кокеля, хранящиеся в художественных музеях России и Украины. Его работы имеются и в частных коллекциях, например у известного украинского коллекционера И.Я. Лучковского.

Ряд ценных источников, как опубликованных, так и неопубликованных по исследуемой проблеме, находится в частном собрании N, которое, к сожалению, оказалось для нас недоступным.

В исследовании проблемы роли художника в процессе взаимодействия культур нами выделены четыре основных периода, что обусловлено как датами жизни и творчества А.А. Кокеля, так и общественно-политическими изменениями в России и мире:

1. Конец XIX – начало XX века – конец 10-х годов XX века.
2. Конец 10-х годов XX века – 1956 год.
3. 1956 год – 90-е годы XX века.
4. Постсоветский период (90-е годы XX века и по настоящее время).

Работа предоставляет новую возможность глубже познать характерные тенденции культурных процессов XX и начала XXI веков.

Исследования вызовет, на наш взгляд, теоретический и практический интерес как у российских, так и украинских специалистов гуманитарных наук.

Основные концептуальные положения исследования апробировались в педагогической и учебно-методической практике автора, в составлении учебных программ и чтении курсов «История и культура Чувашии» в Чувашском государственном уни-

верситете имени И.Н. Ульянова, а также чтении лекции «А.А. Кокель в художественной культуре Украины» в курсе «История украинской культуры» и «История украинского искусства» за рубежом в Харьковской государственной академии дизайна и искусств, Харьковском национальном университете имени В.Н. Каразина и Закарпатском художественном институте (Украина).

В монографии используются многообразные подходы и методы, которые разрабатывались исследователями культуры в разных областях социально-гуманитарного знания в Новейшее время. В основу работы положены культурно-исторический и системный подходы. Они позволили представить различные методы изучения культуры во взаимосвязи с общенаучными и общекультурными парадигмами и с учетом общественных и ментальных изменений в мире. В данном исследовании также использованы историко-генетический, историко-психологический и типологический методы. Историко-биографический метод позволил проанализировать жизненный путь А.А. Кокеля для лучшего понимания его внутреннего мира, который отражает систему культурных ценностей того времени. Важным для исследования творческого и личностного сознания А.А. Кокеля явился историко-антропологический подход. При анализе произведений А.А. Кокеля были также использованы семиотический и иконологический методы.

Существенными элементами познания роли художника в процессе взаимодействия культур являются такие категории, как взаимодействие, восприятие, сравнение, усвоение.

Категория «взаимодействие» широко используется не только в культурологии, но и в других гуманитарных науках: истории, искусствоведении, социологии.

Исследования различных сторон диалога находим в трудах М. Бубера, Ф. Гогартена, Ф. Розенцвейга, О. Розенштока-Хюсси, Г. Коэна, Ф. Эбнера и др. Представляет интерес философия М. Бубера, рассматривающая сущность бытия в диалоге между Богом и человеком, человеком и природой.

Многогранность и сложность проблем диалога стали объектом пристального внимания представителей разных гуманитарных наук, как отечественных, так и зарубежных. В социолинг-

вистике это Л.В. Щерба, Л.П. Якубинский, литературной и философской герменевтике – Х. Гадамер, феноменологии – Э. Гуссерль, М.К. Мамардашвили, фундаментальной онтологии – М. Хайдеггер, литературоведении и семиотике – С.С. Аверинцев, М.М. Бахтин, Ю.М. Лотман, в основах коммуникации – А. Моль и др.

Взаимодействие культур как диалог культур исследовали К. Леви-Стросс, Г. Хершковец, С.Н. Артановский, С.А. Арутюнов, Л.Г. Ионин, Н.А. Имсуков, Г.Е. Шкалина. Так, С.Н. Арановский рассматривает культурные контакты как исторические формы общения народов на перекрестке идей и цивилизаций [13]. С.А. Арутюнов анализирует историческое развитие народов через взаимодействие культур [14]. Методологии исследования целостности национальных культур в условиях развития культурных взаимосвязей посвящены работы Н.А. Исмукова.

Один из важных аспектов проблемы – русская художественная культура конца XIX – начала XX века и взаимодействие культур, представлен в работах В.В. Ванслова, И.В. Кондакова, А.Д. Сарабьянова, Г.Ю. Стернина и др. «Серебряный век» русской культуры – важная страница в культурном наследии многонациональной России. Русская художественная культура во многом определила развитие этнических культур страны. Интенсивное взаимодействие разных культур стимулирует взлет художественного творчества представителей малых народов России. В связи с этим большое значение имеет изучение роли Российской Императорской академии художеств в формировании общего художественного пространства в многонациональной стране. Истории этого уникального учебного заведения посвящены труды В.В. Ванслова, А.И. Зотова, С.К. Исакова, С.М. Кондакова, В.Г. Лисовского.

Заявленная в монографии проблема в той или иной степени нашла отражение во «Всеобщей истории искусств», в «Истории искусств народов СССР», «Истории русского искусства» в 13 томах, «Історії українського мистецтва» в шести томах и «Истории Чувашской АССР» в двух томах.

Само многообразие культур объективно порождает их стремление к диалогу, что ведет к размыканию локальной замк-

нутости. Художник в процессе взаимодействия культур исполняет роль межнационального общения, которая направлена как на взаимообогащение национальных культур, так и на сохранение их самобытности.

Взаимодействие культур – это емкое, многогранное культурологическое понятие, которое отражает процессы воздействия различных культур друг на друга, их взаимную обусловленность, трансформацию состояния, взаимопереход. Вследствие этого в каждой культуре происходят изменения. Взаимодействие культур представляет собой непосредственные или опосредованные отношения между ними. В условиях глобализации роль и значение культурного наследия на процесс современного взаимодействия культур возрастает.

Категория «взаимодействие культур» является существенным методологическим принципом познания роли художника в процессе творчества в разных культурах.

Деятельность художника в творческом процессе взаимодействия культур начинается с восприятия другой культуры, в которой он оказался. На процесс влияют как содержание ценностей культуры, так и система индивидуально-личностных качеств воспринимающего. Немаловажную роль при этом играют чувства – стимулирующие или препятствующие пониманию и определяющие его границы.

Деятельность художника осуществляется на пересечении разных культур. М.М. Бахтин отмечает: «Каждый культурный акт существенно живет на границах: в этом его серьезность и значительность; отвлеченный от границ, он теряет почву, становится пустым, заносчивым, вырождается и умирает» [19. С. 266]. В данном процессе художник должен сопоставлять духовные ценности своего и других народов, формировать в себе бережное и уважительное отношение к системам ценностей, понимая, что без этого не может быть этнокультурное «Я». Убедительное свидетельство тому – творчество А.А. Кокеля, в котором хорошо заметно стремление художника к познанию иных культур. В его произведениях соединяются и языческие, и восточные, и западные традиции, создавая неповторимый и самобытный кокелевский мир.

В процессе восприятия и освоения культуры большое значение имеет собственная сфера художника, которая становится существенным мотивационным фактором, определяющим его деятельность в процессе взаимодействия культур.

В раскрытии поставленной проблемы представляет большой интерес биография художника.

«Биография» – одно из понятий культурно-исторического сознания как отдельной личности, так и всего общества. В пространстве культурологического знания выявляются культурно-познавательные возможности биографии. «Биография» в комплексе культурно-познавательных, исторических и литературных начал осмысливается в культурологии как особая культурно-историческая форма постижения и передачи опыта творческой личности, принимает статус и смысл «жизнеописания», выражающий:

– жизнь и деятельность личности в «отпущенных сроках» в определенной исторической эпохе;

– восприятие и оценку индивидуальной личности в социуме, культуре и ее памяти (т.е. сама семиотичность процесса: «личность в глазах современников и последующих поколений»; маркированность «исторической личности» и представления о ее масштабе и значимости);

– многообразие форм описания и понимания личностной индивидуальности в социально-культурной коммуникации;

– претворение образа конкретной личности и ее судьбы в произведениях художественно-исторической литературы и искусства;

– изучение конкретного индивидуального бытия в культурно-историческом познании [22. С. 37].

Первая специальная статья, раскрывающая суть «биографии», в России была опубликована в «Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона» в 1891 году. В ней говорится: «Биографией называется изображение жизни данной личности, удовлетворяющее требованиям исторической науки. Как произведение научное, биография не ограничивается изложением внешних фактов из жизни избранного лица, а стремится проследить ход духовно-нравственного развития этого лица; как произведе-

ние художественное, она должна уловить сущность его характера и представить его в ярком образе» [15. С. 33–36].

В этом определении четко сформулировано двуединство биографии как явление культуры и истории. Статья стала знаковой в истории исследования биографии как культурного феномена.

Очень плодотворным оказалось это проблемное пространство для отечественной гуманитарной мысли XX века. Именно к этому времени относятся труды, созданные философами – М.М. Бахтиным, Л.П. Карсавиным, О.А. Кривцуном, В.В. Розановым, П.А. Флоренским, историками и филологами – С.С. Аверинцевым, И.Л. Беленьким, А.Л. Валевским, Г.О. Винокуром, Л.Я. Гинзбургом, Ю.М. Лотманом, Л.П. Репиной, Б.В. Томашевским, И.Т. Филипповым и др.

В раскрытии роли художника в процессе взаимодействия культур значительный интерес представляют биографические исследования И.А. Бродского, В.А. Васильева, И.В. Гинзбурга, И.Э. Грабаря, Г.А. Друженковой, Е.В. Журавлевой, В.Н. Москвинова, О.И. Подобедовой, Д.В. Сарабьянова, В.И. Федоровой. В них полно и содержательно проводится «биографическая реконструкция» выдающихся мастеров отечественного изобразительного искусства И.Е. Репина, А.А. Кокеля, П.П. Чистякова, И.Э. Грабаря, В.Е. Маковского, Д.Н. Кардовского, В.В. Матэ.

Именно в истории личности наиболее остро и наглядно была поставлена ключевая методологическая проблема о соотношении и совместимости микро- и макроанализа. Если ранее за рамками исследователей оставались проблемы самоидентификации личности, личного интереса, рационального выбора и инициативы, то в конечном счете ответ на вопрос, каким образом унаследованные культурные традиции, обычаи, представления определяли действия личности в других культурно-исторических обстоятельствах (а тем самым весь ход событий и их последствия), потребовал перехода на уровень анализа сознания личности, опыта личности и деятельности личности.

Когда эти проблемы оказались в центре социально-гуманитарного знания, вопрос о том, зачем нужна так называемая культурно-историческая биография и в чем состоит ее эвристическая ценность, на наш взгляд, уже не ставится. Анализ сознания и творчества личности стал основой микрокультурологических ис-

следований, непосредственно обращенных к личности, его персональной истории.

В настоящее время, наряду с традиционной исторической биографией, это привело к возникновению нового направления – так называемой персональной истории или новой биографической истории. Такое название направление получило потому, что в его основе лежит восстановление «истории одной жизни» [190].

Одним из видов «персональной истории» является полнокровная история творческой личности (художника) крупного масштаба, которая включает в себя историю жизни и процесса становления мастера. Иногда под термином персональная история подразумевают «личную историю», изучающую жизнь индивида сквозь призму его личных отношений, обычно эмоционально окрашенных (как «частной биографии», в отличие от «биографии публичной»). В качестве важной составляющей «персональной истории» выступает сама история индивида (ее еще называют «внутренней биографией», в противовес «внешней», или «карьерной»). Средоточием изучения становится процесс становления личности, ее духовная и мыслительная деятельность, формирование ее внутреннего мира. К роду «персональной истории» относят и созданные самими ее главными действующими субъектами личные истории.

Источниками «персональной истории» могут быть самые разные материалы, содержащие как прямые повествования личности (автобиографии, письма, дневники, мемуары), так и документы, раскрывающие индивид со стороны. При их малом количестве или же отсутствии для исследователей возникают огромные трудности. В таких случаях взоры и внимание культурологов-биографов обращаются к произведениям мастера, литературным памятникам и документам выдающихся деятелей культуры эпохи его бытия. Причастность исследуемой биографии к тем или иным историческим личностям позволяет полнее реконструировать его «сказочную судьбу».

Драматичность и противоречивость эпохи, в которую живет художник, объясняет не только сложность его личности, судьбы, но и его произведений. Любое творение выступает не только как итог субъективных усилий, но и как феномен культуры, как голос

своего времени, как претворение устойчивых форм психологии эпохи. Это ставит перед исследователем ряд вопросов. В какой мере произведение искусства – это продолжение самого художника, его дух, его плоть, его интегрированное Я? Какую роль в достижении художественного совершенства играет выразительность окружающего мира, а какое место принадлежит человеческой самости художника, силе его индивидуального переживания?

Общеизвестно, что произведения искусств в истории классифицируются по обусловленным стилевым приемам. Некоторые группы художников также объединяются близостью жизненных целей, профессиональных интересов, путями самореализации.

Свидетельство тому – русские художники-передвижники, авангардисты серебряного века, соцреализма. Так, например, передвижники представляли собой необычную социальную группу, сплоченную общностью профессионального самосознания, аргументируя его в своей деятельности не только в искусстве, но и вне него. Новое качество самосознания деятелей искусства передвижничества чрезвычайно заметно по сравнению с эпохой академизма.

Исходя из этого мы можем сделать предположение, что каждому историческому этапу присущ своеобразный биографический эталон самосознания, который отражает в сознании человека успешность пройденного им жизненного и профессионального пути.

Все сущностные характеристики и процессы социальной, профессиональной и культурной среды художника хорошо проявляются в мельчайших деталях его жизненных поворотов, размышлений и самооценке.

Использование в раскрытии поставленных вопросов подходов и приемов микро- и макроанализа позволило создать впервые культурологическую картину роли художника в процессе взаимодействия культур.

Глава I. Становление художника

1.1. Малая родина в формировании личности А.А. Кокеля

Рождение и начало творческого пути Алексея Афанасьевича Афанасьева (Кокеля) пришлись на рубеж двух столетий, ставший крутым переворотом в истории человечества. Родился он в провинциальной глуши России в чувашском селе Тарханы Буинского уезда Симбирской губернии (ныне – Батыревский район Чувашской Республики) в многодетной семье чувашского крестьянина Афанасия Кириллова 13 марта, или 1 марта по старому стилю, 1880 года.

В метрической книге за № 41 об этом была сделана соответствующая запись: «Месяц и день рождения марта 1. крещения 9. Имя родившегося Алексей. Звание, имя, отчество и фамилия родителей и какого вероисповедания Села Тархан крестьянин Афанасий Кириллов и Законная жена его Екатерина Козьмина. Оба православные. Звание, имя, отчество и фамилия воспреемников Села Тархан крестьянин Александр Тарасов и деревни Нижней Турмышевской крестьянин Павел Иванов» [42. С. 20].

Рождение сына в малоземельной Чувашии было очень значимо, так как семья получала еще один надел земли. Крестили Алексея в церкви села Тарханы. Обряд таинства совершили священник Авксентий Лебедев и дьячок Георгий Введенский.

По метрическим книгам Тарханской церкви, хранящимся в Государственном историческом архиве Чувашской Республики, удалось установить точную дату рождения его матери Е. Козьминой. Она родилась 6 ноября 1848 года в соседней деревне Шаймурзино в семье удельного крестьянина Козьмы Тимофеева и его жены Анны Семеновой. Со слов жены художника Анны Афанасьевны Кокель, она была грамотной, что по тем временам среди чувашских женщин было крайне редким явлением, и научила своих детей чтению и письму. Екатерина на первых порах работала в хозяйстве управляющего лесным удельным имением. Умерла она 24 января 1916 года в возрасте 69 лет.

Метрические книги с датой рождения отца Афанасия Кириллова в архивном фонде Тархановской церкви отсутствуют. Но, как предполагает историк С.В. Выйкин, он родился в 1841 году. Это видно из имеющейся в фонде названной церкви книги регистрации браков, в которой 21 мая 1871 года зафиксирован второй брак 30-летнего крестьянина Афанасия Кириллова с 23-летней девицей Екатериной Козьминой. Акт бракосочетания совершили священник Авксентий Лебедев, дьякон Дмитрий Добросмыслов и дьячок Егор Введенский. Поручителем жениха был Егор Кирилов, по-видимому, его брат. Если в 1871 году А. Кириллову было 30 лет, значит, он родился в 1841 году [42. С. 21].

Афанасий и Екатерина сумели построить небольшой дом и обзавестись хозяйством. Но «не успел мой отец жениться, как случился большой пожар в деревне и все его имущество сгорело – и ему пришлось начинать с кола», – пишет А.А. Кокель. После постигшей беды жили они в курной избе, место которой ныне определяет ветла, посаженная отцом в год рождения художника, и, не успев увидеть свет, Алеша окунулся в нищету.

После отъезда сына в Петербург А. Кириллов долго не проживет: 13 августа 1902 года он умирает. 14 сентября 2010 года в фонде графики Национального художественного музея Украины мы с киевской художницей Е.А. Панченко выявили 11 работ А.А. Кокеля. Среди них – «Портрет отца» (бум., уг., кар.), сделанный будущим художником с натуры 20 сентября 1899 году за несколько дней до отъезда в Петербург. До нас не дошли его фотографии, поэтому найденный рисунок бесценен. Трудно поверить, что автор прекрасной работы не обучался в художественной школе. Отметим, что именно рисунок Алексея – основа живописи – поможет В.Е. Маковскому увидеть в чувашском крестьянине незаурядный талант художника.

Любовь к музыке приведет Алешу, ученика начальных классов, в церковный хор. Страстную любовь к музыке он сохранит на всю жизнь. Его квартира, мастерская были пронизаны ею. Часто Алексей Афанасьевич во время работы открывал дверь мастерской и просил Анну Афанасьевну сыграть на пианино чувашские, русские и украинские песни, а сам тихо подпевал. Очень любил он классическую музыку.

Во всех публикациях о Кокелях указывается, что у Алексея были два брата: старший – Иван, младший – Григорий, а также сестра Пелагея. Это утверждение не совсем верно. В их семье была еще девочка Акулина, родившаяся 12 июня 1878 года. К сожалению, она умерла в четырехмесячном возрасте. Высокая смертность от различных болезней среди новорожденных была трагической участью чувашского края.

5 октября 1872 году у Е. Козьминой и А. Кириллова родилась дочь Пелагея. Судьба не была благосклонна к ней: вышла замуж, родила сына Федора, рано овдовев, растила его одна. Он был крепкого телосложения, окончил Тархановскую среднюю школу, но грянула Великая Отечественная война, в которой Федор погиб в первый же год войны.

В 1950 году не стало и ее. Однако художник навсегда обессмертил ее в своем раннем произведении «Портрет сестры».

2 января 1875 года родился сын Иван. Чтению и письму научила его мать. Окончил начальную школу в родном селе. Он слыл мастером на все руки: земледелец и плотник, столяр и бондарь, печник и мельник, садовод и пчеловод. Имел для крестьянина неплохую библиотеку, которой пользовались и сельчане. Выписывал из Петербурга журналы «Родина», «Нива», а из Казани – первую чувашскую народную газету «Хыпар». Приобретал книги как светского, так и религиозного характера.

В 1900 году на месте черной (курной) избы Иван построил добротный просторный пятистенный дом, в котором позже не раз бывали его знаменитые братья. Вся мебель и утварь в нем были изготовлены его умелыми руками. Вокруг дома был посажен яблоневый сад.

Иван Афанасьевич был и большим любителем музыки. Имел хорошую гармошку, которая звучала на деревенских празднествах. Но особенное удовольствие доставляли сельчанам мелодии, исполняемые Иваном на смастеренной им самим скрипке. Церковный хор, управляемый им, считался одним из лучших по всей округе.

Женат был Иван на Александре Тимофеевне Яковлевой. Жили они в любви и согласии и нажили восемь детей. После смерти жены одному стало трудно справляться, и он женился второй раз. Тяжелым крестьянским трудом создал крепкое хо-

зяйство. Кокель Иван и Кокель Татьяна были лишены избирательных прав как *владельцы водяной мельницы и крупорушки*. 7 августа 1937 года И.А. Кокель был репрессирован. О его дальнейшей судьбе неизвестно. 26 декабря 1956 года И.А. Кокель был посмертно реабилитирован [42. С. 23].

15 ноября, по новому стилю 28 ноября, 1883 года в семье родился третий ребенок – снова сын, которого назвали Григорием.

С отличием окончив Тарханское сельское училище, Григорий поступил в Симбирскую чувашскую учительскую школу, в которой проявил блестящие познания по всем предметам. Пытливый ум, многогранные способности крестьянского парня вскоре заметил директор Симбирской чувашской школы И.Я. Яковлев и начал заниматься с ним индивидуально.

Весь свой блестящий ум, весь жизненный опыт и всю кипучую энергию он направляет на создание самостоятельной единой Чувашской епархии. Православные приходы Чувашии в то время входили в Симбирский и Казанский архиерейские дома (епархии). После окончания Кокелем Богословского института в 1924 году Патриарх Московский и всея Руси Тихон 17 декабря того же года хиротоносит его в сан епископа под именем Герман и назначает «епископом Чувашским в с. Ибреси».

Расстрелян 2 ноября 1937 года в столице БАМлага дальневосточном городе Свободный.

Священным синодом Русской православной церкви имя епископа Германа (Кокеля) 17 июля 2001 года включено в Собор новомучеников и исповедников российских XX века. Отметим, что в Соборе Святых епископ Герман – первый и единственный чуваш [147].

Нужно еще немало времени, чтобы осознать всю полноту и глубину деяний епископа Германа – религиозного деятеля, ученого-богослова, просветителя, философа, историка, этнографа, музыковеда.

Его многогранная деятельность не ограничивалась только священным служением. Он глубоко интересовался происхождением чувашского народа; писал истории сел, собирал и обрабатывал народные песни, изучал традиции, быт и религиозность чувашей; выписал небольшую типографию и издавал на свои средства доступные по цене книги на родном языке; доказал, что «без чувашского языка не может быть пользы учения для чувашей».

Плодотворная деятельность епископа Германа ставит его в один ряд с такими выдающимися современниками, как И.Я. Яковлев и Н.В. Никольский. К сожалению, эта грань биографии Г.А. Кокеля совершенно не изучена.

Происхождение старинного чувашского села Тарханы хорошо отражает историю и культуру низовых чувашей. Видный российский историк В.Д. Димитриев пишет: «Село Тарханы возникло в так называемом “диком поле”. До середины XIV века это была цветущая территория великой Волжской Булгарии. Но во второй половине XIV – начале XV веков отрядами золотоордынских эмиссаров, походами среднеазиатского правителя Тамерлана в 1391 и 1395 годах, русских князей и новгородских ушкуйников (разбойников), главным образом грабительскими нападениями войск князя Мангытского юрта (Ногайской орды) Едигея в 1391–1419 годах, она была превращена в дикое поле.

На этом месте не осталось ни одного населенного пункта. Оставшееся в живых болгаро-чувашское население перебежало в Казанье, Приказанье, Заказанье (в Чувашскую даругу), в центральные и северные районы нынешней Чувашии.

После вхождения в состав Русского государства в середине XVI века в XVII–XVIII веках чуваши стали возвращаться в покинутые ими земли – переселяться в дикое поле. Юго-восточная часть Чувашии была повторно заселена чувашами в конце XVI–XVII веков.

Вернулись они и сюда из современного Мариинско-Посадского района, и в 1637 году среди вековых лесов появилось чувашское село Тарханы» [83. С. 184].

В конце XIX века Тарханы становятся одним из административных и культурных центров низовых чувашей. Здесь был волостной центр, объединявший около тридцати деревень. Сама волость входила в Буинский уезд. Село было расположено вдали от крупных промышленных и культурных центров. Ближайшим городом, находившимся на расстоянии 137 километров, был Симбирск – столица губернии. Рядом с Тарханами располагалась большая мордовская деревня Сигачи.

В формировании мировоззрения художника значительную роль сыграла школа – одноклассное удельное начальное училище, открытое в 1838 году согласно уставу училищ в удельных

имениях, утвержденному 25 октября 1828 года (к 1841 году по всей Российской империи их было всего 141). Здание его было возведено на средства удельного ведомства специально для училища и принадлежало обществу и земству. В отчете за 1895 год, составленном учителем Михаилом Ямщиковым в Санкт-Петербургский комитет Грамотности, состоящий при Императорском Вольном Экономическом Обществе, подчеркивается: «Грамотность в данной местности начала развиваться с открытия училища. До открытия училища в описываемой местности грамотных никого не было и из чувашей весьма немногие понимали русский язык <…>». И далее <…> «в настоящее время ¾ в описываемой местности говорят по-русски (мужской пол)».

Первоначально преподавание велось только на чувашском языке. Вначале население не изъявляло желания обучать в школе девочек. Видимо, считалось, что им нет надобности обучаться грамоте. Но со временем это предвзятое мнение постепенно поменялось в пользу их обучения. В упомянутом отчете в числе учащихся указывалось уже 11 девочек.

На 17 января 1895 года здесь числилось 65 учащихся, в том числе в возрасте 7 лет – 11, 8 лет – 6, 9 лет – 17, 10 лет – 15, 11 лет – 11, 12 лет – 2, 13 лет – 3. У восьми учеников родным языком был русский, у пятидесяти учеников – чувашский, у сорока двух учеников – мордовский. По сословию все дети крестьян. Основное внимание обращалось на изучение Закона божия и правильное чтение.

За счет средств Симбирского губернского земства в 1879 году был открыт ремесленный класс по токарно-столярному делу. В отчете за упомянутый год отмечалось, что мальчики «занимаются преимущественно такими предметами столярно-токарных работ, которые особенно употребительны в крестьянском быту: они делают столы, шкафы, сундуки и т.п. Сверх того, в отчетном году сделаны учениками 9 классных столов, 4 табуретки, 2 стула, 2 шкатулки, арифметический ящик и несколько токарных вещей». В штате училища были учитель и подмастерье [42. С. 31].

Интересен тот факт, что одному из учеников именное пособие на учебу назначил управляющий Тарханским лесным удельным имением И.П. Левченко. Им был младший брат Алексея Григорий Афанасьев. Более одаренные и состоятельные вы-

пускники стремились продолжить учебу в Симбирской чувашской школе.

В Тарханах не раз бывали просветители И.Н. Ульянов и И.Я. Яковлев.

В 1887 году семи лет от роду Алеша пошел в первый класс. Учился ревностно, с большим интересом и любознательностью, по всем предметам успевал на «отлично». Его звонкий голос был украшением прекрасного церковного хора. Но однажды случилось ужасное: «на третьем году посещения школы жестоко простудился и заболел костным туберкулезом» [405. С. 1], от последствий которого, несмотря на неоднократное лечение, избавиться полностью так и не смог. Коварная болезнь давала знать о себе всю жизнь.

После окончания училища в двенадцатилетнем возрасте он поехал в столицу губернии для поступления в Симбирскую чувашскую школу, но из-за болезни не был принят. Пришлось расстаться с заветной мечтой – учиться. Доступным оказалось лишь желанное с детства рисование, и юноша весь ушел в занятие, ставшее целью и смыслом жизни, помогавшее преодолевать жестокий недуг.

«По возвращении домой, в село, – отмечает художник в “Автобиографии”, – я, не обладая достаточным здоровьем для физической работы, совершенно отпал как помощник для родителей, и мне не мешали заняться любимым делом – рисованием.

Надо сказать, что как только в школе я получил в руки карандаш, грифель и грифельную доску, я приступил к рисованию домашних птиц и животных – в профиль, фас мне не давался. Развитие в этой области шло успешно. Все немногочисленные иллюстрации небольшой школьной библиотеки самого разнообразного содержания я дома по ночам копировал с огромным прилежанием и любовью.

В нашем селе не было “художника”, и слух о моих способностях быстро распространился, я стал получать заказы как от местных, так и от дальних крестьян на изготовление икон и картинок религиозного содержания. Обычно эти заказы накоплялись к праздникам. Стены черной избы, в которой протекало мое детство, были до отказа увешаны моими работами, которые служили образцами для заказчиков. Все это писалось на бумаге

самодельными водяными красками, покупались только фуксиновые» [405. С. 1–2].

В начале апреля 2005 года в селе Тарханы в старом небольшом деревянном доме, стоящем на том же месте, где была курная изба родителей А.А. Кокеля, у племянницы художника Полины Ивановны Кокель удалось сделать уникальную находку – обнаружить находящуюся в крайне плохом состоянии одну из этих работ – образ Спаса Нерукотворного, созданый в конце XIX века, когда будущий мастер занимался иконописью. С нее Алексей писал иконы.

На формирование художественного сознания А.А. Кокеля значительное влияние оказали живописная природа, окружающая село, народные традиции, обряды и празднества. С возвышенности, при въезде, открывался великолепный вид на село, обрамляющие его леса, на церковь Богоявление Господня и Святой Троицы, на извилисто протекающую серебряную речку Шлепшур.

Алешу с детства завораживали хороводы, устраиваемые молодежью по вечерам на горе. Вот как описывает это красочное зрелище чувашей выдающийся русский писатель Гарин-Михайловский:

«Я как-то вскоре после сева ездил к ним и попал случайно на их праздник весны – Уяв в честь Тура (бога. – *В. В.*) и молодой богини, дочери доброго и великого бога Тура.

Этот праздник весны, этот языческий культ Венеры, эти люди довладимирского периода, в их национальных костюмах, так ярко запечатлелись в моей памяти.

Я, не заезжая тогда в село, поехал прямо к лугу, где происходило празднество <…>

На веселом лугу кружился хоровод из молодых девушек и парней <…> Я смотрел на девушек, все еще стоявших вдали.

На них были надеты род белых длинных рубах, обшитых красным кумачом, перепоясанных красными поясами, сзади спускался род хвостов, а на голове были оригинальные уборы: металлические шапочки, в роде тех, что носили древние воины времен Владимира, с острой шишечкой на макушке; на грудь, вдоль щек, от шапочки падали длинные застежки, все обшитые мелкой и крупной серебряной монетой.

В этом наряде молодые лица девушек выглядели свежо, оригинально и сказочно.

<…> девушки взялись за руки, составили большой круг и начали петь: это было такое оригинальное и пение и зрелище, какое я никогда не видел. Т.е. видел на сцене, в балете, в опере. Но это был ни балет, ни опера, а жизнь.

Большой круг плавно и медленно двигался; девушки шли в пол-оборота, одна за спиной у другой. Один шаг они делали большой, останавливались и тихо передвигали другую ногу.

На сцене это показалось бы, может быть, выдумкой – здесь же был естественен и непередаваемо красив это хоровод молодых весталок.

Они смотрели перед собой и пели.

– О чем поют они?

– Без слов поют, – отвечал нервно старик: – так будут петь они, когда после смерти пойдут к Туре. Они будут смотреть прямо в глаза и на голос пойдут…Человек бедный, нет ничего, много грехов… Только на голос, на один голос, без слов пойдут, чтоб простил великий добрый Тура.

Девушки пели, а старик-переводчик, он же жрец, говорил мне:

– Бедные чуваши мы, живем, как можем. Великий Тура весну нам дал, а дочка его нам свадьбы правит. Так и живем мы: пашем землю, круглый год работаем, а весна придет, опять веселимся. Мы любим землю. От нас обиды никому нет. Мы все весело делаем: работаем, празднуем, а смерть придет – умираем. Так мы живем. А эту вот песню только раз в год весной можно петь: больше нельзя, грех.

Старик говорил, а я слушал…

Что оперы, что романсы?! Разве передадут они этот аромат вечно-молодой весны и нежной тоски о проносящихся веках? Разве передадут они эту песнь народа, две тысячи лет сквозь всю ломку пронесшего с собой яркий образ прежней жизни? Разве можно выдумать такую песню? … Так две тысячи лет тому назад, может быть, слушал какой-нибудь путник, в честь которого пели девушки, – путник, который попал на их и свой праздник. Так мог стоять и мой предок. И, заколдованный песней, я видел теперь то, что скрыто от смертных» [59. С. 112].

Позже цветастые краски Уяв в плавном, еле уловимом песенном скольжении земных богинь отразят неповторимый восточный колорит кокелевских произведений.

Культурно-историческая реконструкция биографии А.А. Кокеля позволяет более полно воспроизвести и оценить роль художника в процессе взаимодействия культур.

1.2. Роль чувашской культуры в формировании художественного сознания А.А. Кокеля

Многовековая история и культура народа складывались на стыке культур и цивилизаций, пересечении миграционных и торговых путей. Это приводило к активному межэтническому и межкультурному взаимодействию. Взаимовлияние разных языков и хозяйственно-культурных типов (кочевническо-скотоводческого – Азия и Северный Кавказ, оседло-земледельческого и лесных собирателей и охотников – Среднее Поволжье) придало культуре чуваш смешанный, синкретический характер. Чуваши, проживая сотни лет в окружении тюрков, финно-угров, русских, испытывая не единожды различные попытки ассимиляции, сумели сохранить свою самобытность и уникальность. Чувашский народ является наследником Волжской Булгарии. На этой земле произошло удивительное сплетение культур разных цивилизаций, религий и времен <…> [264].

Религиозное верование чуваш было языческим, сформировавшимся под сильным воздействием зороастризма. Основными чертами чувашской (точнее, древнечувашской) религии, как и зороастризма, являются дуализм и пантеизм. Чувашская религия признавала два начала: благое – добрые божества во главе с верховным богом (Çӳлти Турă, Мăн Турă) и злое начало – злые духи во главе с Шуйттаном (шуйттан, усал). Çӳлти турă, таким образом, соответствует зороастрийскому Ормузду (Ахурамазде), а Шуйттан (перс. шейтан) – Ариману. От них произошли соответственно второстепенные добрые божества [11. С. 96].

Тема язычества найдет отражение в раннем творчестве А.А. Кокеля. Так, во время учебы в Российской императорской академии художеств он обратится к теме традиционного сва-

дебного обряда, занимавшего одно из центральных мест в духовной культуре чуваш.

Впечатления детства и юности побудят его к художественному воспроизведению национальных костюмов, сохранившихся языческих обычаев и обрядов низовых чувашей (анатри), представителем которых он был. Убедительным свидетельством тому является работа «Чувашская свадьба».

Свадебные обряды отражают важнейшие стороны сложных процессов этногенеза и культуры этносов, поэтому «Чувашской свадьбой» художник затронул «нерв» природного и историко-культурного бытия народа.

Во второй половине XIX века у чувашей имелись «три формы заключения брака: 1) с полным свадебным обрядом и сватовством (туйла, или туйпа кайни); 2) свадьба "уходом" (хĕр тухса кайни) и 3) похищение невесты, часто с ее согласия (хĕр вăрлани)» [265. С. 122–123].

Вторая и третья формы свадьбы своими корнями уходили в языческое прошлое и большей частью были характерны для бедных слоев чувашского общества.

В 1908–1910 годах художник делает несколько прекрасных графических эскизов на эту тему. Два из них – «Кража невесты» и «Чувашская свадьба» – хранятся в фондах Чувашского государственного художественного музея.

А.А. Кокель хорошо помнил рассказы отца и матери о таких «похищениях» с акатуя – весеннего праздника и живо, в деталях, проработал (прорисовал) углем эскиз того незабываемого обряда в родных Тарханах. Композиционно работа сформулирована предельно экспрессивно.

В центре сюжета – «неожиданно» украденную девушку во весь дух несут к давно поджидающей повозке. За ней – группа гарцующих всадников, готовых к ее сопровождению. Двое мужчин «пытаются» спасти девушку, но могучий паттăр-богатырь преграждает им путь. Бежит девушка, сзывая криком сельчан на помощь, а немногочисленная группа свидетелей умыкания с живым интересом наблюдает за действом, которое ставило молодых, хотя и к формальному, но осуждению обществом. Переступить через это социальное табу мог не каждый. Для этого необходимы были мужество и решительность.

В эскизе «Чувашская свадьба» А.А. Кокель с помощью художественного языка показывает один из кульминационных актов свадьбы – прощание невесты с отцом и матерью – родным домом.

Центральным эмоционально-психологическим стержнем композиции является невеста в белом покрывале. Она уже в повозке, и заждавшийся молодой возничий разгоняет горячих коней. Вот и жених в папахе, с развевающимся жениховым платком поверх черного зипуна, с трудом удерживает белого скакуна. Со всей отчетливостью представляешь эмоциональность и динамизм происходящего в просторном дворе зажиточного крестьянина: свиту жениха – всадников, нетерпеливо гарцующих на месте, прощальный плач увозимой на чужбину невесты.

В это же время художник пишет еще два эскиза на тему одного из семи таинств церкви – венчание. На эскизах изображены жених и невеста в храме, дающие друг другу обеты верности. Священник благословляет их союз, а также испрашивает благодать божию для взаимопомощи и единодушия супругам, для благословленного рождения и воспитания ребенка.

Четыре эскиза связаны единой канвой. Написаны они А.А. Кокелем во время поиска темы для дипломной работы, раскрывающей духовно-нравственные ценности чувашского народа.

В 1720–1722 годы Петр I издал несколько указов о христианизации народов Поволжья, по которым тем, кто принял крещение, на три года предоставлялись льготы (освобождение от податей и сборов, от рекрутской повинности), однако нерусские народы упорно не желали креститься. Тогда правительство указом от 22 сентября 1740 года и рядом других решений определило методы насильственного крещения народностей Поволжья. В Свияжске была создана Новокрещенская контора с большим штатом проповедников, чиновников и командой солдат.

Прибегая главным образом к методам насилия, правительство в то же время снова обещало новокрещеным временные льготы: освобождение на три года от податей и рекрутской повинности, выдачу крестов, денег и одежды. Подати и рекрутская повинность крестьян, принявших христианство, перекладывались на некрещеных.

Крещеные чуваши только формально стали христианами. По существу они долгое время оставались язычниками, хотя духовенство вело постоянную слежку за ними и жестоко наказывало за исполнение языческих обрядов. Служба на непонятном церковнославянском языке была совершенно чужда им. Духовенство, в свою очередь, не знало местного языка. Чувашам не ясно было назначение икон: считая их идолами «русского бога», доносившими ему о поступках чувашей, они выкалывали изображениям глаза, ставили их ликом к стене. В течение довольно длительного времени христианские догматы оставались для чувашей неясными, их обыденное религиозное сознание представляло собой сочетание язычества с православием.

В первые же годы массовой христианизации в чувашских селениях начали возводить церкви (в основном на народные деньги). В 1760-х годах было выстроено около ста церквей, к середине XIX века их число достигло 150 [79. С. 178–239].

В 1751 году была построена церковь и в селе Тарханы. В 1880 году на средства прихожан вместо сгоревшей во время пожара была воздвигнута новая деревянная двухпрестольная церковь: Богоявления Господня и Святой Троицы. Большой колокол весом в 103 пуда и 22 фунта извещал с трехъярусной колокольни жителей окрестных сел и деревень о больших и малых православных праздниках. С церковью будут тесно связаны страницы жизни рода Кокелей. Ее почти с фотографической точностью 8 июня 1899 года нарисует Алексей перед самым своим отъездом в Петербург. Через столетие его рисунок будет использован при восстановлении церкви. Это будет ее третье рождение. Позже религиозная тематика найдет отражение в творчестве художника.

С возведением церквей были практически уничтожены почитаемые чувашами-язычниками ката (священные рощи). Не минует эта участь и священную рощу на горе вблизи села Тарханы. Ее А.А. Кокель изобразит в раннем живописном произведении «Вспаханное поле» (1904).

В художественном сознании мастера нашли отражение отличительные черты духовного мира чувашей. Историк и литературовед И.Д. Кузнецов среди национально-специфических черт чуваш отмечает оптимизм (аптраманлăх), богатырскую духовную

силу и неиссякаемую жизненную энергию (иксĕлми тапса тăракан кĕрешуллĕ те паттăр вай-халĕ) [111. С. 90]. В числе положительных отличительных характеристик чуваш известный педагог, академик Г.Н. Волков называет их трудолюбие (ĕçченлĕх), А.М. Горький – добрую душу и честность, Л.Н. Толстой – основательность. Р.Г. Абдулатипов, хорошо знающий чувашский народ, отмечает терпимость. Философ Н.А. Исмуков к этим характеристикам добавляет гостеприимство, радушие (тараватлăх), скромность (сăпайлах). Как неотъемлемые черты внутреннего мира чуваш, созвучные идеалу человека, человеческих отношений вообще, они сквозь тысячи и тысячи лет дошли до нас и закрепились в этнической культуре [111. С. 90–91]. Названные выше национальные черты стали жизненной и творческой основой А.А. Кокеля. Окружавшие его коллеги и люди, не знакомые между собой, единодушно отмечают в Алексее Афанасьевиче его трудолюбие, несгибаемость духа, оптимизм, принципиальность, честность, порядочность.

Этнопсихологические особенности народа особенно рельефно отразились в национальном орнаменте, заключающем в себе миропонимание и эстетические идеалы предков чувашей, передававшиеся из поколения в поколение. В узорном ткачестве, в резьбе по дереву, в вышивке по ткани были выявлены неисчерпаемые художественные возможности народного искусства. Недаром чувашскую вышивку сравнивают с шедеврами древнеегипетской архитектуры и рисунком мастеров искусства итальянского Возрождения [72]. Исследуя происхождение и смысловое значение одной из жемчужин чувашского искусства – национальную вышивку, можно утверждать, что она является единственной в своем роде неповторимой ценностью мировой культуры. В своих научных поисках исследователи находят общее между орнаментами вышивки чувашей и керамики и терракотовых статуэток цивилизаций Шумера, Индии, Ирана, Средней Азии XV–III тысячелетий до нашей эры и на этой основе делают вывод о некотором единстве происхождения названных культур [241].

Секреты национального орнамента передавались из поколения в поколение. Естественно, что перенял их и А.А. Кокель от отца с матерью и от дедушки с бабушкой. Он хорошо знал смысл

и значение орнаментов и в своем творчестве часто обращался к этому наследию – «Портрет сестры», «Чувашская сюита». В названных работах чувашские девушки изображены художником в головном уборе тухъя, который выполнялся в технике шитья серебром и бисером. Он был двух видов – шлемовидный с характерным конусом-навершием с узором из цветного бисера (у низовых чувашей), полусферический с бисерным «знаком солнца» на макушке (у средненизовых). Среди сохранившихся головных уборов, созданных в XVIII – первой половине XIX веков, нет ни одного, где не изображались бы бисером звезды и солнце. Многие тухьи опоясываются фигурами «огней».

Представляет интерес и то, что в женских головных уборах (тухья, хушпу, сурпан) прослеживаются элементы древнеиранской культуры. Имеющиеся этнокультурные параллели позволяют искать истоки ряда важнейших компонентов этнической культуры чувашей также в восточных – среднеазиатских цивилизациях Согдианы и Маргианы, Бактрии и др. [11. С. 93–96]. Также отметим, что перечисленные головные уборы чувашек близки к старинным женским головным уборам дунайских болгар (луб, убрус, сокай). Предполагают, что названные элементы одежды носили также волжские болгарки.

Тухъя имеет аналогии в девичьих головных уборах казахов, туркмен, болгар, марийцев, башкир, бесермян, казанских татар, мордвы и др. [241].

В 1934 году на пленэре в одном из украинских городов А.А. Кокель пишет картину «Колхозный базар». Под впечатлением родного края, из которого художник только что вернулся после 14-летней разлуки, живописец изображает крупным планом девушку в тухъе.

Национально-специфическое закрепляется в культуре этноса в ходе его активной практической, преобразующей деятельности. Так, например, если березовая роща у татар ассоциируется с табуном скакунов на зеленом лугу, ель – с тенью беглеца, то у чувашей березовая роща – с хороводом девушек в белоснежных нарядах и тухъях, а ель – со стражником в чаппане (армяке). Такую разницу в художественно-образном восприятии, сохранившуюся до настоящего времени, можно объяснить тем, что татары в свое время вели кочевой образ жизни, а кони служили

им не только основной тягловой силой, но и идеалом стремительности и воинства, а чуваши были оседлым народом, всегда готовым защитить мирную жизнь от набегов кочевых племен.

Естественно-географическая среда Тархан на всем протяжении жизни Кокеля будет сохранять свое влияние на его творчество, что хорошо видно по его тяге к работе на пленэре, созданию пейзажных произведений, напоминающих окрестности родного села.

Элементы национального своеобразия следует искать прежде всего в созданной общей картине мира. Основой сотворения национальной модели мира является окружающая этнос природа. Среда обитания – микрокосмос – обусловливает образ мира, его цветовую и звуковую символику. В видении мира чувашами, например, преобладает красный цвет – начало жизни, а также черный, представляющий чернозем. Большое значение имеет и желтый цвет, символизирующий солнце, торжество света и добра. Это цветовосприятие мира А.А. Кокель органично соединяет с цветовосприятиями мира других культур и новаторскими поисками разнообразных художественных стилей начала XX века, результатом которого станет неповторимое кокелевское творчество.

В языческой мифологии чувашей мир начинается с йеритавралăх – все, что окружает «Я» – природа (çутçанталăк), общество, и имеет форму квадрата. Его устойчивость и надежность обеспечивают четыре опоры. Противоположные стороны Света (Çут тĕнче) не исключают друг друга, а прямыми линиями от углов сходятся в человеке, ставя его в центр Света. Тем самым воззрения чувашей о месте человека в мире можно соотнести с антропоцентризмом. Эту идею в начале XX века хорошо выразил классик чувашской литературы К.В. Иванов в поэме «Нарспи»: «Нет сильнее человека / В целом мире никого:/ Он хозяин здесь от века,/ Суша, воды – все его» (пер. с чув. Б.Иринина. – *В.В.*).

Отметим, что чувашский космос схож с представлениями китайских философов-даосистов о мире в форме квадрата. Даосисты на основе видения мира квадратным выстраивают систему самосовершенствования человека и постижения им природы. «Четыре стороны, верх и низ обозначают пространство <…>. Внутренние дела пространства и времени – это мои внутренние

дела. Все предметы стоят, как деревья в лесу, в моем сердце величиною в квадратный цунь», – указывал один из китайских мыслителей Лу Цзююань [111. С. 14]. Отсюда следует, что в религиозно-философских учениях Востока квадратный мир находится внутри человека, в его сердце, а в видении чуваш человек, составляя сущность и смысл мира, расположен в центре квадрата. Квадрат для чуваша означает порядок: плановость и предсказуемость жизни, покой и согласие. На народных вышивках почти не встречаются орнаменты округленной формы.

Эта картина мира своего народа нашла отражение и в художественном сознании А.А. Кокеля, что хорошо видно в искусствоведческом анализе Г.Г. Исаева одной из самых ранних живописных работ в жанре пейзажа «Улица в селе Тарханы» (1905). Для нее характерен квадратный формат живописного полотна. Картина разделена световым контрастом на темную – верхнюю правую и светлую – нижнюю левую, сегментирована цветовыми плоскостями таким образом, что перспективная точка схода изображаемого пространства смещена от геометрического центра немного вниз и вправо. Совмещение перспективной точки схода улицы с наиболее контрастным участком изображенного пространства придает композиции внутреннюю динамику, привнося в пейзаж и временные характеристики.

В серебристых ветлах, в плоскости земли с солнечными пятнами и длинными холодными тенями, в широкой затененной кроне дерева, а также в композиции заметно влияние импрессионизма. В поэтичности и лирическом настроении предвечернего состояния деревенской улицы со стаффажными фигурками людей и домашней живностью ощутимо влияние русской школы живописи – пейзажа настроения. С точки зрения европейского мироощущения данный пейзаж можно обозначить как «чувашскую пастораль» – своеобразное «окно» в мир Востока.

А.А. Кокель хотел выразить в картине мировосприятие чувашей, обозначаемое понятиями: хăт, хăтлав, хăтлăх (красота, порядок, благополучие, лад). Чувашский космос, организованный сообразно народному мироощущению и мировосприятию в формате квадрата, был для художника выражением сопоставления культур Востока и Запада. Это является одним из базовых положений нашего исследования.

Пространственные решения, характерные для работы Кокеля «Улица в селе Тарханы», свойственны полотнам и других художников Чувашии: Н.К. Сверчкова – «Глубокая старина», «Старинная чувашская деревня»; Ю.А. Зайцева – «Свадьба Нарспи и Тохтамана»; Б.М. Белоусова – «Улица (Чувашская деревня)»; Г.И. Исаева – «Улица в деревне Кугеси».

Квадрат как проекция мировосприятия народов Востока, в том числе и чувашей, является ключом и к осмыслению творчества известного живописца А.И. Миттова: серии «По мотивам Нарспи» («Жених и невеста»), «Чувашская старина» («Хоровод» – варианты, «Ужин в саду», «В деревне»), а также графические листы «Стога», «Холмы», «Дорога через холмы», «Дорога через овраг», «Дорога в гору». Эта символика лежит также в основе многих произведений живописи и эмальерного искусства Праски Витти (В.П. Петров) [106. С. 46–47].

Художник выражает духовный мир своего народа. Поэтому процесс взаимодействия с «чужими» культурами проходит через фокус его национального «Я». Из этого следует, что и видение мира художником соответствует его национальному восприятию. Крупнейший знаток чувашской культуры Н.И. Ашмарин в своих исследованиях подчеркивал, что «чуваш видит и слышит душой». Именно этот «образ мыслей и чувствований» составляет духовный мир А.А. Кокеля и является основой его жизни и творчества. Его «Чувашскую сюиту» можно рассматривать как графическую энциклопедию чувашского этноса.

В древнечувашской религии мир, космос обозначается понятиями «тӗнче», «уҫлăх». В.К. Магницкий в 1880 году записал, что чуваши мир представляют семисферичным: первые три этажа находятся между Небом и Землей, четвертый расположен на поверхности Земли, остальные три – под Землей [157. С. 190]. Это утверждение хорошо раскрывается в древнейших чувашских узорах, которые являются неоспоримым доказательством многовекового процесса взаимодействия чувашской культуры с разными культурами [241].

Таким образом, неповторимое своеобразие мировоззрения и культуры своего народа стали кодом, истоком жизни и творчества будущего художника, которое обусловливало его деятельность во взаимодействии с другими культурами.

1.3. Влияние русской интеллигенции на становление А.А. Кокеля как художника

Важным фактором развития села Тарханы стало созданное в 1896 году лесное удельное имение.

Управляющими имениями были выпускники Санкт-Петербургского лесного института. Многие из них жили не только своими повседневными заботами и делами, но, имея высокий статус и авторитет, оказывали большое влияние на культурную и общественную жизнь в округе.

Такими, бесспорно, были коллежский советник Иван Петрович Левченко и ученый-лесовод, титулярный советник Вацлав Юрьевич Раубе. С их именами тесно связана судьба юного самобытного таланта Алеши. Можно без преувеличения сказать, что решающим событием в жизни Алеши вначале стало его знакомство и дружба с И.П. Левченко, а впоследствии и с семьей В.Ю. Раубе. Они первыми познакомили чувашского крестьянина с другими культурами.

Материалы, выявленные нами в Государственном историческом архиве Чувашской Республики, дают представление об этих людях.

Первое документальное упоминание о пребывании И.П. Левченко в селе Тарханы мы находим 11 апреля 1892 года в инструктивном письме Симбирской удельной конторы по вопросам проведения лесокультурных работ, адресованном на имя «г.[осподина] надзирателя 7 Тархановского округа Левченко» [42].

Надо отметить, что его имя и отчество были неизвестны, так как в деловой документации, хранящейся в архиве, указывается только «г.[осподин] Левченко». Лишь по двум документам – списку получивших в 1898 году паспортные книжки и письму одного из скупщиков леса в 2005 году удалось установить имя и отчество Левченко: Иван Петрович. Был он родом из Украины, из-под Полтавы.

Вскоре Левченко награждается серебряной медалью на Александровской ленте в память царствования государя императора Александра III и производится в управляющие. Об этом свидетельствуют «Сведения о возможности приспособления к сплаву

леса рек Большая Кубня и Була», посланные в Симбирский удельный округ 6 ноября 1893 года. Документ подписан Левченко уже в качестве управляющего. Обнаружив злоупотребления в хозяйстве имения, проявлял себя принципиальным и строгим человеком. Показателен пример со смотрителем А. Ивановым, которому он отказался выплатить жалованье из-за жалоб со стороны лесных сторожей по поводу незаконной продажи дров.

Познакомил Алешу с И.П. Левченко младший брат Григорий, окончивший в 1894 году так же, как и брат, с отличием Тархановское сельское училище и «поступивший писцом в лесничество удельного ведомства, управляющим которого был в то время Левченко» [42]. Юный писарь рассказал ему о своем тяжело больном брате, мечтающем стать художником, слава которого как настоящего художника уже распространилась на всю округу.

Посмотрев работы Алексея, управляющий был поражен ими. Иван Петрович увидел в крестьянском сыне большой талант и «поощрил подарком журнала “Родина” в переплете за год и книжкой рассказов Тараса Шевченко» [405. С. 2]. И.П. Левченко много и интересно рассказывал ему об Украине, пел песни на незнакомом для чувашского юноши языке, что стало началом диалога будущего художника с неведомой культурой.

Как помочь юноше осуществить большую мечту – стать художником? И.П. Левченко вспомнил, что, будучи в знаменитом православном монастыре – Киево-Печерской лавре, побывал он и в центре древнерусской и украинской живописи – лаврской иконописной мастерской. Тогда он узнал, что мастерская возникла в последней четверти XI века в связи с отделкой главного монастырского храма – Успенского собора греческими мастерами при участии киевского художника Алимпия. Иван Петрович решил определить Алексея на обучение к знаменитым на весь мир мастерам иконописи.

«Вскоре, – вспоминает А.А. Кокель, – Левченко написал в иконописную школу Киево-Печерской лавры об определении меня на обучение, но получил отказ» [405. С. 2].

20 августа 1898 года И.П. Левченко вышел в отставку и уехал на родную Полтавщину. Прощание было сердечным, но грустным. С отъездом И.П. Левченко он терял все надежды выбраться из глуши и стать художником.

Алеша читал и перечитывал подаренную И.П. Левченко книгу. Судьба Т.Г. Шевченко, несомненно, пусть пока по-юношески, не совсем осмысленно, но уже волновала его, вызывала искреннее сочувствие и сопереживание.

Он, нищий чувашский крестьянин, всем сердцем воспринял трагическую долю талантливого украинского крепостного крестьянина, лишь в двадцатилетнем возрасте выкупленного из неволи благодаря усилиям деятелей русской и украинской культуры. Кокель еще не знал, что вскоре свобода, талант, поддержка и помощь представителей русской интеллигенции помогут и ему точно так же, как и Шевченко, поступить и успешно окончить Петербургскую Академию художеств.

Имя Т.Г. Шевченко занимает достойное место в истории русского и украинского искусства. Как график он создал необычайно острые и яркие произведения критического реализма, подобных которым еще не было ни в украинском, ни в русском искусстве (серия рисунков «Притча о блудном сыне»). Как живописец он был многим обязан своим учителям К.П. Брюллову, А.Г. Венецианову и другим русским мастерам, хотя не повторил ни одного из них. В исключительно простых по композиции портретах Т.Г. Шевченко стремился выявить благороднейшие черты человеческих характеров.

Уже в зрелом возрасте, в расцвете творческих сил, осознав схожесть судеб, пронес А.А. Кокель через всю свою жизнь глубокое уважение к кобзарю, преклоняясь перед его творчеством. Когда в 1935 году, в год фактического изгнания Кокеля с родины, в Харькове воздвигли памятник Т.Г. Шевченко, это место стало для художника любимым. Он приходил сюда со скромным букетиком цветов в памятные дни поэта и просто, когда нужно было побыть одному: вот и он на чужбине, и сможет ли увидеть, обнять братьев, сестру, посетить могилу родителей.

На заработанные от продажи картин и икон деньги Алексей приобретал у коробейников книги сытинского издания в пестрых, цветных обложках – Н.В. Гоголя «Кузнец Вакула», «Тарас Бульба» и др. [283. С. 2]. Иллюстрированные лучшими русскими художниками конца XIX века, в том числе будущим первым учителем А.А. Кокеля В.Е. Маковским, произведения Т.Г. Шевченко укрепили зарожденную рассказами и песнями И.П. Лев-

ченко любовь к украинской культуре. Поэтому приезд А.А. Кокеля в 1916 году в г. Харьков явился не только чистой случайностью, вызванной обстоятельствами, но и его осмысленным желанием постичь культуру украинского народа.

10 ноября 1898 года к исполнению обязанностей управляющего имением VII класса приступил прибывший из Петербурга 39-летний ученый-лесовод из родовитых литовских дворян Раубе.

Ведомости «Переписки Главного управления уделов с управляющими удельными имениями» отмечают, что Раубе «в штрафах, под следствием или судом не был», награжден серебряной медалью на Александровской ленте в память царствования государя императора Александра III. Есть и послужной список: состоял в службе с 6 июня 1879, ведомстве – с 10 сентября 1898 года. Годовой должностной оклад содержания определялся в 1800 рублей. В память Государя Императора Александра III титулярный советник награжден был серебряной медалью на Александрийской ленте» [42. С. 39].

Известно также, что в ночь 24 ноября революционного 1905 года ему с семьей пришлось бежать из Тархан в Казань из-за угроз крестьян сжечь дом управляющего, не позволявшего им рубить лес на дрова.

К сожалению, человек, сыгравший немалую роль в спасении жизни чувашского крестьянина, ставшего художником с мировым именем, вошел в историю под ошибочным именем и отчеством – Вячеслав Иосифович. А звали Раубе, как уже было сказано выше, Вацлавом Юрьевичем.

Почему это произошло? В Тарханах Вацлава Юрьевича на русский манер величали Вячеславом Иосифовичем. Так обращался к нему после своего знакомства и Алексей. Так называется Раубе и через 50 лет в «Автобиографии Кокеля Алексея Афанасьевича, художника, проф.[ессора] живописи Харьковского художественного института», завершенной 2 февраля 1950 года. Спустя чуть более четверти века, уже после смерти А.А. Кокеля, машинописный вариант «Автобиографии» супруга художника Анна Афанасьевна отдает первым исследователям жизни и творчества земляка – известному ленинградскому историку А.И. Иванову-Ехвет и чувашскому искусствоведу А.Г. Григорь-

еву. Они не стали сличать его с архивными документами, и Вацлав Юрьевич так и остался Вячеславом Иосифовичем.

Женат он был на Марии Вячеславовне, происходящей из знатного польского дворянского рода Свенторжецких, осевших в имении близ старинного русского города Орла.

Она увлекалась искусством, писала картины и была знакома с известными русскими художниками. В 1950 году мастер отметит: «Жена Раубе была художницей-любительницей и обладала собранием гравюр, художественных пособий и огромной библиотеки». Именно Мария Вячеславовна станет одним из заветных ключиков почти в сказочной судьбе чувашского крестьянина. Она познакомит его с русской и европейской художественной культурой. Свою искреннюю любовь к этой прекрасной женщине постарается выразить Алексей в ее портрете, написанном им пока еще неумело незадолго до отъезда в Петербург. Из «Списков членов эмеритальной кассы» узнаем, что 10 ноября 1900 года у первой учительницы А.А. Кокеля родилась дочь Мария. Интересно будет отметить, что она станет впоследствии известной на всю страну художницей М.В. Раубе-Горчилиной.

Кучером и дворником у В.Ю. Раубе продолжал служить дядя Алеши Герасим. Юноша, как и при Левченко, часто наведывался к нему, приходил с начатыми рисунками и дорисовывал их. Эти работы увидела Мария Вячеславовна. Тонкое профессиональное чутье художницы-любительницы подсказало ей, что в незаурядных рисунках крестьянского парня заложен огромный художественный дар. Она предоставила ему необходимые материалы, пособия и стала заниматься с юношей основами художественного мастерства, несмотря на его изнуренность болезнью. Для этого она разработала специальную программу. Мария Вячеславовна давала задания копировать гравюры, репродукции картин великих художников, находящихся в ее богатой библиотеке. Много внимания она уделяла рисованию с натуры на открытом воздухе. Пройдут годы, и Кокель станет непревзойденным мастером пленэра – передачи в живописи красочного богатства натуры, проявляющегося в естественных, природных условиях под воздействием солнечного света и воздуха. Она же дала первые уроки работы с масляными красками, увлекательно рассказывала об искусстве.

В повороте своей дальнейшей судьбы А.А. Кокель обязан еще другому случаю. Случаю трагическому.

Летом 1899 года Поволжье постигло страшное бедствие – засуха. Погиб урожай, начались голод, эпидемии. Описание постигшей людей ужасной трагедии после посещения одной из чувашских деревень, пораженных голодом и сыпным тифом, дает русский писатель Н.Г. Гарин-Михайловский. Он пишет, что курные избы крестьян превращались в «склеп заживо погребенных здесь людей» [60. С. 3].

Такая же картина была и в Тарханах. В селе умирали, пал весь домашний скот.

В это страшное время болезнь А.А. Кокеля обострилась. На его теле появились и быстро стали умножаться открытые раны. Заметив их, мать М.В. Раубе – К.С. Свенторжецкая, постаралась помочь ему. Специально для Алексея она выписала из Петербурга различные лекарственные средства. Сама, опасаясь заразиться, не подходила близко к больному, а поручала горничной Дуняше наносить их на его раны. Целебные снадобья могли принести лишь временное облегчение. Спасла его от верной гибели лишь помощь, подоспевшая из Петербурга.

Летом 1899 года для борьбы с эпидемией и эпизоотией в село Тарханы «из центра были направлены студенты и студентки последних курсов медицинского и ветеринарного институтов <…>.

Среди прибывших студентов оказались хорошо знакомые Раубе студентки Петербургского женского медицинского института Мария Варганова и другие» [405. С. 3]. К сожалению, их фамилии А.А. Кокель к моменту написания «Автобиографии» забыл. Возможно, среди них была и Анна Ивановна Виноградова. Косвенным подтверждением тому может служить почти трехнедельное пребывание А.А. Кокеля в мае 1905 года у земского врача А.И. Виноградовой.

«Меня показали им как больного, – пишет в “Автобиографии” А.А. Кокель. – К этому времени у меня было пять открытых ран. Был приглашен также и земский врач, до сих пор лечивший меня <…>. Стены черной избы, в которой протекало мое детство, были до отказа увешаны моими работами, которые служили образцами для заказчиков» [405. С. 3]. Студенты были

потрясены прекрасными работами тяжелобольного юноши и, не сдерживая своего восхищения, назвали его «чувашским Рафаэлем». Мария сумела убедить родственников в необходимости спасения юного дарования, и на семейном совете Раубе было принято решение отправить Алексея в Петербург на операцию «и при **счастливом исходе** (выделено нами. – *В. В.*) последней оставить учиться в Петербурге» [405. С. 3].

Эта возможность представлялась Марии Вячеславовне через одного из видных русских живописцев, бывшего ректора Петербургской академии художеств В.Е. Маковского, которому она намеревалась передать альбом с рисунками Алексея. Он смог бы воочию, а не на словах убедиться в самобытных способностях ее ученика. Вручить альбом мастеру обязалась ее подруга, художница-любительница Надежда Петровна Ротаст. Для Алексея настала пора напряженного труда. Каждый день он помногу часов рисовал. Мария Вячеславовна просматривала его рисунки, хвалила за усердие, указывала на недостатки.

Первый рисунок в альбоме, датированный 8 июня 1899 года, – это рисунок церкви. Чтобы сделать его, он, превозмогая боль, с большим трудом поднялся на гору и расположился неподалеку от усадьбы Раубе. Отсюда церковь виднелась как на ладони. Алексей передает в рисунке строгую красоту обыкновенной сельской церкви, возведенной безымянными мастеровыми.

Следующий пленэрный рисунок появляется в альбоме только 22 июня. Столь длительный перерыв в работе, возможно, связан с обострением болезни юноши. Об этом, на наш взгляд, свидетельствует и объект его рисунка – баня, дойти до которой не требовало много сил: она находилась в огороде.

26 июня он работает недалеко от дома – запечатлевает укрывшиеся за размашистыми ветлами деревенские избы. А вот и колодец с прохладной водой. 10 июля Алексей рисует здание Тарханского лесного удельного имения, хозяева которого сделают все возможное и даже невозможное для превращения чувашского крестьянина в большого художника. Через четыре дня появится карандашный портрет закадычного друга – Федора Тимофеева.

Последний рисунок в альбоме датирован 21 июля 1899 года [396], значит, подошло время отъезда Марии с подругами. Ма-

рия Вячеславовна еще раз внимательно и придирчиво просмотрела работы Алексея, отобрала лучшие рисунки для альбома и передала его Варгановой.

По всей вероятности сюда не попали работы А.А. Кокеля, сделанные уже после отъезда студенток. В их числе и написанные с натуры 20 и 24 сентября 1899 года портреты отца и брата, которые мы с украинской художницей Е.Панченко выявили в фондах НХМУ в мае 2010 года. Вот как оценивает их киевский искусствовед Н.Н. Присталенко: «Они являются первыми шагами начинающего художника, не имеющего никаких профессиональных знаний в рисовании с натуры.

В них, несмотря на естественные недостатки – несознательное, наивное срисовывание, зависимость от привычного копирования журнальных иллюстраций, очевидно другое, гораздо более значительное – огромная трудоспособность и прилежание автора, его искренняя любовь к рисованию» [187. С. 52].

«Закончив работу на селе в первых числах сентября, – пишет в своей “Автобиографии” А.А. Кокель, – Мария Варганова, уезжая в Питер, взяла с собой мой альбом показать Влад.[имиру] Егор.[овичу] Маковскому через посредника любительницу-художницу Ротаст» [405. С. 4].

Кто же эта художница-любительница Ротаст, тоже сыгравшая заметную роль в судьбе чувашского крестьянина?

Генеалогические корни семейства Ротаст восходили к древнейшему роду Ротшильдов. Отец художницы П.А. Ротаст был комендантом г. Павловск – бывшей резиденции императора Павла. Дом Надежды Петровны притягивал к себе лучших представителей творческой интеллигенции Петербурга – артистов, музыкантов и художников. Частым гостем был здесь и В.Е. Маковский. В ближайший его визит хозяйка салона и Мария рассказали художнику о трагической судьбе одаренного чувашского крестьянина и передали ему альбом с рисунками.

Мастер также был восхищен самобытным талантом и сказал об этом Н.П. Ротаст и М.Варгановой. В.Е. Маковский заявил, что Алексей непременно должен учиться в Академии художеств, о чем женщины немедленно сообщили в Тарханы.

У Алексея, как и у всех сельских подданных Российской империи, не было паспорта. Единственным документом, удо-

стоверяющим его личность, являлась выписка из метрической книги. 16 октября 1899 года он платит в кассу Богоявленской церкви в селе Тарханы за гербовый сбор восемьдесят копеек и обретает документ, заверенный церковной печатью и подписями священника Авксентия Лебедева и псаломщика.

Вскоре после этого Алеша «в сопровождении матери Раубе был снаряжен в далекий путь», которая по приезде в Петербург устраивает его в дом своего сына, служившего военным комендантом Зимнего дворца и проживавшего здесь же. Так, как в сказке, лапотный крестьянин три месяца пожил почти в царских хоромах.

Тогда никто не мог подумать, что через шесть лет бедный временный постоялец зимней резиденции русских царей выступит за свержение монархии и устройство в России республики.

После обустройства Мария Варганова и Надежда Петровна Ротаст «прежде всего повели меня к В.Е. Маковскому», – пишет А.А. Кокель [405]. Русский художник принял их в своей мастерской жанровой живописи в Академии художеств. Шел пятый год, как В.Е. Маковский из Москвы перебрался в столицу.

Его картины свидетельствуют, что В.Е. Маковский – замечательный рисовальщик. Прославился художник и как иллюстратор произведений русских классиков: А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, И.В. Тургенева, Л.Н. Толстого.

Мастеру шел 54-й год. Алексею запомнились живые, выразительные глаза, но больше всего – светлая бородка. Возможно, подражая ему, он позже тоже отпустит точно такую же, но черную, как смоль. В облике художника юноша уловил внутреннюю сосредоточенность, обаяние, душевную мягкость. С состраданием смотрел Маковский на изможденного болезнью молодого человека. Может быть, в этот момент он вспомнил свою работу над картиной «Свидание».

Несчастная судьба детей бедняков, безысходность их положения были ему хорошо знакомы.

В.Е. Маковский говорил, что самобытный талант юноши может превратиться в талант большого художника только в стенах Академии художеств при упорном труде. Однако это было почти несбыточно, так как начальное сельское училище, которое с отличием окончил Алексей, не предоставляло права для поступления в Академию. К тому же у него не было и начально-

го художественного образования. Единственный выход из этого положения Владимир Егорович видел в устройстве Алексея в Нормальную школу рисования для приходящих учеников при Высших педагогических курсах Академии художеств, которая давала возможность слушателям курсов закреплять на практике полученные знания. В каждом из классов школы, которых было три, с годичным курсом в каждом, могло обучаться не более пятидесяти учеников.

В ученики принимались дети, достигшие десятилетнего возраста, без различия вероисповедования: в I класс – не моложе 10 и не старше 14 лет, во II – от 11 до 15 лет и в III – от 12 до 16 лет. Они предоставляли свидетельство об образовании, дававшее право 4-го разряда по отбыванию воинской повинности. Для них не требовалось никаких познаний в рисунке. Переходящие в следующие два класса сдавали особый экзамен по рисованию.

Прошения о приеме в Нормальную школу рисования подавались в Академию в течение августа. Учащиеся не вносили никакой платы за обучение. Необходимые рисовальные пособия и материалы выдавались им на время урока бесплатно.

Ученики школы, удостоенные перевода во 2-й и 3-й классы, при поступлении в соответствующие классы реальных училищ и других учебных заведений освобождались от экзамена по рисованию; окончившие успешно полный курс освобождались от его сдачи при поступлении во все средние и высшие учебные заведения, а показавшие отличные успехи пользовались тем же правом при поступлении в Академию художеств, о чем в свидетельстве об окончании ими курса в рисовальной школе делались особые отметки.

Приведенные выдержки из «Положения о педагогических курсах при Императорской Академии Художеств и состоящих при них нормальной школе рисования и музее учебных пособий» показывают, что у Алексея для поступления в школу имелись существенные преграды (возраст – ему шел уже двадцатый год, и время приема заявления – на календаре был ноябрь). Несмотря на это, с помощью сына В.Е. Маковского Александра Владимировича Маковского, преподавателя-руководителя педагогических курсов и школы, удалось уладить все лучшим обра-

зом, и в ноябре 1899 года Алексей в порядке исключения был зачислен в число 177 учащихся Нормальной школы рисования.

Для того чтобы он мог догнать соучеников по школе, В.Е. Маковский попросил своего сына А.В. Маковского проводить с ним бесплатные дополнительные занятия и в своей студии живописи. Занимался здесь и В.Г. Тихов, который, как и А.А. Кокель, в 1912 году будет удостоен звания лауреата Российской Императорской Академии художеств.

Первые дни пребывания в Петербурге для А.А. Кокеля были полны ошеломляющих открытий. Крестьянин из глухомани, где не ведали, что такое электричество, был буквально потрясен и изумлен красотой, великолепием северной столицы. Этот приезд явился для него прощанием со «своей» культурой и вхождением в «чужую». Восприятие русской культуры в художественном сознании чуваша, основанное на национальной культуре, станет основополагающим в его диалоге с другими культурами.

Глубоко осмысленное восприятие «чужой» культуры, по рекомендации В.Е. Маковского, началось со знакомства со старейшим и самым богатым художественным музеем России – Эрмитажем.

Он все еще жил на квартире военного коменданта Зимнего дворца Свенторжецкого, благодаря чему мог свободно посещать залы Эрмитажа, он буквально впитывал в себя работы фламандских и голландских мастеров, положивших в 1764 году начало основанию музея [276. С. 192].

Часами просиживал у картин Рембрандта «Возвращение блудного сына» и «Даная». Не отпускали от себя также творения мастеров итальянского Возрождения: «Мадонна с безбородым Иосифом» Рафаэля, «Юдифь» Джорджоне из коллекции барона Пьера Кроза; очаровывали «Лютнист» Микеланджело и многие-многие другие шедевры.

В блистающих великолепием залах А.А. Кокель делал рисунки с выдающихся картин старых мастеров, которые стали для него высшим идеалом в искусстве и художественном творчестве. Рисовал с натуры атлантов, поддерживающих портал одного из главных подъездов Эрмитажа.

Другим излюбленным местом А.А. Кокеля стал открывшийся за год до его приезда, 7 марта 1898 года, Русский музей им-

ператора Александра III, основанный правительством в 1895 году. Он должен был увековечить память об умершем в 1894 году царе и в то же время дать «ясное понятие о художественном и культурном состоянии России» [276. С. 497].

А.А. Кокель также любовался ажурной вязью ограды Летнего сада, созданной в конце XVIII века и считающейся совершеннейшим произведением мирового искусства. Восхищаясь ее «несравненной» красотой, Алексей узнал, что «соткал» это диво дивное один из создателей раннего русского классицизма в зодчестве архитектор П.Е. Егоров. Позже, изучая в Академии творчество выдающегося зодчего, он неожиданно встретит в старинных документах фразу: «Родом я чувашенин» [144. С. 23]. Значит, мастер, сотворивший одно из чудес Петербурга, – его сородич.

Ему захотелось узнать как при таком «подлом» (по названию того времени. – *В. В.*) происхождении его соотечественник получил образование, стал архитектором? Здесь тоже помогла случайность: в малолетстве П.Е. Егоров попал в семью сподвижника Петра I, генерал-майора артиллерии князя Егора Леонтьевича Дадиани. В доме благородного опекуна Петр прожил до 24 лет. Здесь он впервые приобщился к «художествам», был обучен рисованию, живописи, основам архитектуры. Судя по всему, князь был сердечно привязан к чувашскому мальчику, относился к нему как к приемному сыну. Он не только дал ему имя, но и первоначальное образование, помог поступить в архитектурную школу. Без рекомендательного письма князя «чувашенин» в те времена даже не мог быть допущен к приемным экзаменам. Фамилия выдающегося сородича произошла от имени его крестного отца.

В 1755 году Петр Егоров поступает в архитектурную школу при Канцелярии от строений в Петербурге. Это было лучшее учебное заведение того времени, на базе которого позже была открыта Академия трех знатнейших искусств. Сначала он учился у замечательного русского архитектора С.А. Волкова, затем – у великого Ф.Б. Растрелли. В течение десяти лет П.Е. Егоров имел возможность близко наблюдать творчество выдающегося архитектора Ж.Б. Вален-Деламота, начавшего первым в России строить в стиле классицизма.

По личному указу императрицы Екатерины II вместе с великим Антонио Ринальди построил он восхитительный Мраморный дворец [144. С. 31–33].

Через 104 года после смерти своего выдающегося соотечественника Алексей Кокель также первым из чуваш вступит в мир изобразительного искусства и достигнет в своем творчестве вершин мастерства.

Каждый раз, бывая в прекрасном городе на Неве, как будет вспоминать он позже, стремился в «<…> тот единственный сад, где лучшая в мире стоит из оград».

Неизгладимое впечатление оставили у будущего мастера величественные соборы: Исаакиевский и Казанский – с внушительной колоннадой и памятниками М.И. Кутузову и Барклаю де Толли.

На фоне золота куполов соборов, роскошных дворцов и сверкающих фонтанов перед глазами Алексея незримо вставала «черная изба» (курная изба), в которой прошло детство, убогая деревня с безысходной бедностью и отсутствием элементарной медицинской помощи, родная улица, прозванная «грязевой». Ближайшая больница – уездная, находилась почти в шестидесяти верстах, что делало ее в распутицу или зимние метели недосягаемой. С болью и горечью Алексей Афанасьевич вспоминал:

«Часто приходилось слышать от людей, придавленных нуждой и утешавших себя сказкой: вот растяпа чуваш шел со всеми народами получать себе счастье, да по пути лапоть развязался, пока перевязывал, прозевал время, все уже было роздано. От такой сказки-прибаутки на душе оставался горький осадок, накапливалась обида. Приехав в Петербург, я особенно остро почувствовал контраст в положении людей. И я, часто лежа в темноте, после осмотра мировых шедевров в Эрмитаже мечтал, а мечты в молодости легко уносили далеко, в счастливое время. Мои односельчане, в том числе и моя мать, дальше села и леса нигде не были, ничего не видели. Все человеческое в них было придавлено <…>. Казалось, что-то тяжелое лежит у них на сердце, чего ничем нельзя снять. Так горька и тяжела была их жизнь. И мне мучительно хотелось сделать для них что-то необыкновенное, приятное. Это было огромное чувство, с которым я никогда не расставался и которое меня согревает и на за-

кате моей жизни. Я мечтал написать замечательные картины и на вырученные деньги выстроить в нашем селе многоэтажный каменный дом для всех моих земляков, а из села сделать яблоневый сад с малинником. В первый же приезд на родину я поделился своими мыслями с родными. Отец уже умер, но мать, братья, их жены и дети слушали меня» [70. С. 50].

В обстоятельной программе изучения русской и европейской художественной культуры, составленной В.Е. Маковским специально для Алексея, кроме Эрмитажа и Русского музея предусматривалось и посещение разнообразных выставок, которыми была так насыщена художественная жизнь Петербурга.

Вот как, например, выглядел столичный выставочный сезон с осени 1898 до весны 1899 года: в залах Академии художеств – выставка конкурсных и академических работ, 7-я выставка Петербургского общества художников, так называемая «весенняя» выставка, посмертная выставка И.И. Ендогурова, И.И. Шишкина и Н.А. Ярошенко, 19-я выставка Общества русских акварелистов, выставка работ В.М. Васнецова; в здании Общества поощрения художеств в Петербурге – 1-я Бельгийская художественная выставка, Французская художественно-промышленная выставка, 27-я выставка Товарищества передвижных художественных выставок; в здании училища Штиглица – Международная выставка картин, организованная журналом «Мир искусства», в Конногвардейском манеже – 1-я народная выставка картин [197. С. 9].

Ослабленный организм Алексея не выдержал напряженной работы, и уже через месяц после начала занятий его положили на операцию в запасную палату Суворовского хирургического мужского отделения Градской Петропавловской больницы.

Трехэтажное здание больницы с помощью научных сотрудников музея Петропавловская крепость мы разыскали в 2007 году. Оно находится рядом со знаменитым сооружением.

Алексей после операции, как только разрешили врачи, с новыми друзьями по больнице начал устраивать, как их он называл, походы в крепость и делать там зарисовки.

Его заинтересовал необычный для традиционного русского культового зодчества облик Петропавловского собора, и во время «похода 5 марта на Петербургскую сторону» он запечатлевает его.

Поддержка верных друзей помогала легче переносить больничные тяготы. Все заботы о будущем мастере взяли на себя студенты Женского медицинского института Мария Варганова, Анна Ивановна Виноградова, Людмила и Инна Викторовны Писаревы. Они поочередно дежурили у постели больного. После выписки из больницы помогли найти Алексею подходящую квартиру.

В 1950 году, на юбилейном торжестве, посвященном 70-летию со дня своего рождения, А.А. Кокель скажет: «Студенчество вырвало меня из глуши <…>, воспитало, вырастило, спасло от смерти и давало материальные средства: сколько забот оно оказало, когда я лежал 6 месяцев в больнице после операции? Меня ежедневно посещали новые товарищи и приносили молоко, периодически деньги, а немного позже отправили к неизвестным мне людям на поправку здоровья на все лето, и делалось это искренне с глубоким участием.

Родные мои были так бедны, что даже если бы они вздумали распродать весь свой скарб, все равно средств этих не хватило бы на поездку в Питер – операцию и поступить в рисовальную школу».

Новые товарищи, а это были и упомянутые выше сестры Писаревы, увезли его на отдых и лечение в свое родовое имение [405. С. 4], расположенное в селе Турово Каширского уезда Тульской губернии.

Дворянский род Писаревых происходил, по сказаниям древних родословцев, от литовского выходца Семена Писаря, пожалованного в 1441 году поместьем в Коломенском уезде. Роман Никитич Писарев был в 1533 году посланником в Крыму. Алексей Федорович Писарев в 1678 году был воеводою в Невеле. Александр Александрович, Александр Иванович и Дмитрий Иванович Писаревы были известными литераторами. К этому знатному роду принадлежал и генерал Виктор Дмитриевич Писарев.

Старика отца, генерала Писарева, как и матери, давно уже в живых не было. Семья состояла из трех братьев и сестер. Старший, Сергей Николаевич, был полковником, второй – Владимир, служил в Петербурге, третий – Александр, также служил в армии. К тому времени имение пришло в упадок, приносило скудные доходы, и поэтому все должны были устраиваться на службу.

Хозяйкой старинной усадьбы была Вера Александровна, которая много помогала молодым художникам, музыкантам, артистам.

Алексей с сестрами Писаревыми выехали из Петербурга в Москву. Перед выездом его пригласил к себе В.Е. Маковский и дал задание по мере выздоровления рисовать и рисовать, чтобы как можно больше отточить мастерство и преодолеть испытательный экзамен в Академию.

С первого дня приезда Алексей, несмотря на все еще продолжающееся недомогание, приступает к выполнению задания учителя.

Вид с горы на весенние окские дали был великолепен и невольно располагал не только к хорошему отдыху, но и работе. Алексей ежедневно делал по несколько рисунков в альбоме, подаренном товарищем в больнице. В настоящее время альбом находится в собрании Чувашского государственного художественного музея (ЧГХМ). Под первым рисунком он подписывает: *«7 мая 1900 Тульской губ. Каширского уезда С Кончинки. А. Афанасьев»* [399].

Альбом повествует о многообразной жизни Тураевского имения княгини Мещерской за май, июнь и сентябрь 1900 года. Судя по рисункам, их автора прежде всего интересовали окружавшие его люди – от юной жительницы деревни Кончинки Груши Евсигнеевой, которой 5 лет и 10 месяцев, до самой княгини. Поражают своей глубиной и выразительностью портреты бабушки Татьяны и старика. По утверждению племянницы художника Полины Кокель, в образе старика Алексей запечатлел отца. Значительное место в альбоме занимают превосходно исполненные рисунки красивой окружающей природы.

Работы Алексея датированы маем, июнем и сентябрем 1900 года. Возникает вопрос об отсутствии в альбоме рисунков, сделанных в июле и августе. Ответа на него у нас пока нет.

Вернулся А.А. Кокель в Петербург 23 сентября 1900 года. Это была уже вторая его осень в столице. Значительно окрепший, бодрый и энергичный, он сразу приступил к прерванным из-за операции занятиям в Нормальной школе рисования, а также в частной студии живописи А.В. Маковского. Владимир Егорович и Александр Владимирович Маковские, ознакомившись с альбомом, отметили, что творческая работа Алексея на пленэре способствовала его развитию как художника. Свидетельствует об этом «Автопортрет», написанный А.А. Кокелем в 1901 году.

Хронологически он близок к рисункам, сделанным в Тарханах, но их разделяющая дистанция в понимании задач рисунка, в овладении формой огромна. Это уже сознательное рисование: передана трехмерность изображения и движение формы, прослежены пропорции. Голова еще обрезается по контуру, но передача таких деталей, как лоб, нос, рот, освоена уже очень хорошо. «Автопортрет» показывает быстрый прогресс в познании законов мастерства [187. С. 52].

В третьей декаде декабря 1901 года Алексей вынужден был прервать занятия в школе и студии: необходимо было ехать в уездный центр Буинск. Срочный отъезд был вызван его явкой к исполнению воинской повинности. В Свидетельстве об этом, выданном Буинским Уездным по воинской повинности Присутствием 24 декабря 1901 года за № 3379, говорится: «Крестьянин Симбирской губернии, Буинского уезда, Тархановской волости, с. Тарханы Кириллов Алексей Афанасьевич являлся к исполнению воинской повинности при призыве 1901 года и по вынутому им № Двести восемьдесят третьему жеребья подлежал поступлению на службу в войска, но по освидетельствовании признан совершенно неспособным к военной службе, и потому освобожден навсегда от службы. За Председателя Присутствия Уездный исправник Подпись неразборчива» [393].

Пробыл он в отчем доме всего несколько дней, потому что ему хотелось как можно скорее осуществить казавшуюся несбыточной мечту – поступить в Академию художеств и стать художником. Большим художником.

«Наша петербургская Академия художеств по отношению ко всей России, – подчеркивал И.Е. Репин, – представляет для молодых художников такую же притягательную силу, как Париж для Европы» [188].

Но на этом пути было тоже препятствие – отсутствие среднего образования, поэтому Алексей сразу приступил к прерванным из-за болезни занятиям в Нормальной школе рисования и частной студии живописи А.В. Маковского. Академия художеств теперь становилась для него реальностью.

Таким образом, представители русской интеллигенции определили судьбу чувашского крестьянина А.А. Кокеля и сыграли значительную роль в творческом становлении мастера.

Глава II. Воздействие русской художественной культуры на творчество А.А. Кокеля (1900–1912 гг.)

2.1. Петербургская Академия художеств и формирование творческой позиции А.А. Кокеля

По замыслу Петра I Академия художеств должна была стать центром подготовки живописцев, скульпторов, архитекторов и распространения искусств. Но задуманное ему осуществить не удалось. Это сделала его дочь Елизавета уже в конце своего царствования. Академия трех знатнейших художеств была основана в 1757 году в Петербурге.

В апреле 1890 года была создана специальная комиссия «для всестороннего обсуждения необходимых в устройстве Академии художеств изменений и для составления соответственно этим изменениям проекта нового устава». В комиссию были привлечены и крупные художники, а также художественные деятели – В.Д. Поленов, И.Е. Репин, Л.Н. Бенуа, П.М. Третьяков и др. 15 октября 1893 года новый устав Академии был утвержден, а с осени 1894 года введен в действие.

По новому уставу Академия художеств была преобразована в высший государственный орган для поддержания, развития и распространения искусства в России. Она превращалась в высшее художественное установление, ведающее всей государственной политикой в области изобразительного искусства. Ее роль становилась аналогичной Академии наук в научной области и как бы «Министерства художеств».

При Академии было учреждено Высшее художественное училище. Академии были подчинены все периферийные художественные училища, призванные готовить учащихся к поступлению в Высшее художественное училище, а также готовить преподавателей рисунка для начальных и средних школ. Под руководством Академии теперь находились также музеи, выставки, она должна была давать заключения по всем проектам

памятников, церквей и монументальных зданий, сооружаемых по всей стране на государственные и общественные средства. Одновременно Академия получила и право наблюдения за всеми памятниками искусств, за их реставрацией.

Всеми этими делами должно было руководить Собрание Академии, в состав которого, кроме президента, вице-президента и секретаря, входили двадцать почетных членов и шестьдесят действительных членов. Впервые членами Собрания, помимо неизменных представителей императорского двора, были назначены наиболее крупные художники того времени: И.Е. Репин, И.И. Суриков, В.Д. Поленов, В.М. Васнецов, П.П. Чистяков, В.Е. Маковский, А.И. Куинджи, И.И. Шишкин, Н.Д. Кузнецов и др.

Был обновлен и преподавательский состав Высшего художественного училища за счет привлечения художников-передвижников, таких как И.Е. Репин, А.И. Куинджи, В.Е. Маковский, И.И. Шишкин, В.В. Матэ, Н.Д. Кузнецов и др.

Медали были упразднены.

Менялись и условия поступления в Высшее художественное училище. Сюда отбирались по приемному экзамену молодые люди, уже умеющие писать с натуры. Образовательный ценз устанавливался в размере курса реального шестиклассного училища. Обучение искусствам производилось в общих живописных, скульптурных и архитектурных классах и в специальных мастерских художников-руководителей, выбирать которых разрешено было самим ученикам, окончившим общие классы. Время пребывания ученика в мастерской не могло превышать четырех лет [8; 140].

Изменялась и система оценок. Как писал И.Э. Грабарь, «ставились только категории за рисунки и этюды, получившие лучшие из них (категории) переводились из головного в натурный, из натурного в мастерские профессоров-руководителей. Никакими сроками эти переводы связаны не были, и можно было окончить Академию в шесть-семь лет и в два года» [67. С. 51]. После этого ученики, работы которых признавались удовлетворительными, начинали заниматься самостоятельно под руководством избранного профессора и получали право самим разрабатывать художественную тему. Их работы выставлялись на осенней ученической выставке.

Те же ученики, работы которых оценены достойными и которые удовлетворительно сдавали экзамены по научным предметам, получали звание художника. Курс наук трехгодичный.

В период обучения вольнослушатели пользовались теми же правами, что и другие студенты, но уже не получали стипендии, им не присваивалось звание художника без специального решения Совета Академии. Они также не получали средств на пенсионерскую поездку, которая полагалась особо одаренным выпускникам Академии для дальнейшего совершенствования по специальности в странах Европы по индивидуальной программе в течение нескольких лет. Вольнослушатели при этом имели право быть зачисленными в Академию без полного среднего образования, чем благоразумно воспользовался А.А. Кокель.

Для этого необходимо было представить в Совет Академии свидетельство об окончании среднего учебного заведения или шести классов реального училища, затем сдать экзамены по всем дисциплинам академического курса. Сдача экзаменов у вольнослушателей, в отличие от остальных, не ограничивалась жесткими сроками. Это обстоятельство также учел А.А. Кокель и одолел курс среднего учебного заведения и всю программу Академии с весьма хорошими показателями.

Передвижники с восторгом приняли реформу – радовались «победе» над старой Академией. Эти чувства очень ярко передал И.Е. Репин в своем письме В.В. Стасову: «Если Академия дает стены, дает полную автономию, полную свободу устройства своих выставок, так отчего теперь ломаться? <...> Теперь Академия в руках у такого милого, доброго, просвещенного человека, как И.И. Толстой, ни капли не формалиста, говорящего прямо: сделайте хорошее дело, – ручаюсь, пока я здесь, никто не помешает вам, придумайте и устройте Академию, как собственную школу, о которой вы мечтали и которой не могли осуществить; вам полное доверие и возможность открывается» [186] .

Однако В.В. Стасов не одобрял вступление передвижников в Академию, из-за чего И.Е. Репин даже пошел на разрыв их многолетних дружеских отношений. Репин надеялся, что он станет не только преподавателем живописи, но и духовным наставником своих учеников, что будет формировать их мировоззрение и поставит преподавание в Академии на совершенно новых началах.

Но мечты о новой, свободной Академии быстро рассеялись. Оказалось, что прав был В.В. Стасов. Он предупреждал, что «возвращение передвижников в Академию и есть шаг назад – к мраку и погибели», что, вступая в Академию, художники «надевают на свою, прежде свободную шею “крепостнический хомут”», ибо при всем своем либерализме и прекраснодушии И.И. Толстой не мог изменить основ императорской Академии художеств.

Вступление передвижников в Академию ознаменовалось многими весьма ценными реформами: было отменено посменное дежурство профессоров и восстановлены отдельные мастерские, где теперь ученики могли работать под руководством ими же выбранных профессоров. Самое главное – Академия, наконец, расставалась с ложноклассицизмом, который в течение многих лет давил и заглушал все живое.

В Академию пришла целая плеяда талантливых преподавателей, о которых впоследствии их ученики вспоминали с чувством искренней благодарности.

Учащиеся, окончившие художественные школы, в том числе и Нормальную школу рисования, по первой категории имели право на зачисление в Академию без вступительных экзаменов и конкурса. Для людей, не учившихся в этих школах или окончивших их не по первому разряду, или поступающих не по полученной в школе специальности, ежегодно устанавливалось 15 вакантных мест вольнослушателей. Они должны были выдержать специальные экзамены в объеме курса шестиклассного реального училища (среднего учебного заведения) [8; 37; 140].

Весной 1903 года А.А. Кокель в числе 33 учеников [426. С. 12] окончил Нормальную школу рисования. Однако для зачисления в Академию у него не было требуемого Уставом Академии среднего образования, поэтому он имел право поступления только в качестве вольнослушателя. В период обучения вольнослушатели пользовались теми же правами, что и другие студенты, но уже не получали стипендии, а это для Алексея означало: необходимо рассчитывать только на свои силы и возможности. Помощи ждать было неоткуда, но, чтобы стать художником, он готов был преодолеть все тяготы и лишения.

2 августа 1903 года Алексей подал заявление, в котором говорилось: «В канцелярию Императорской Академии художеств

Крестьянина Симбирской губернии Алексея Афанасьевича Афанасьева Прошение: Покорнейше прошу допустить меня к приемному испытанию на Художественный отдел. При сем прилагаю документы: 1) Свидетельство о явке к исполнению воинской повинности; 2) Три фотографические карточки; 3) Квитанцию С.-Петербургского Градоначальника за № 4091 по делу о благонадежности; 4) Метрическое свидетельство будет предъявлено после. Алексей Афанасьев. Адрес: Лесной, Железнодорожная улица, дом № 17/в квартира № 2» [393]. На следующий день заявление было зарегистрировано в канцелярии Академии под № 2595-5пр.

В числе поданных документов имелась только квитанция об уплате денег в канцелярию Градоначальника для получения свидетельства о благонадежности заявителя, а само удостоверение отсутствовало. Без него Академия оставалась недосягаемой вершиной.

Наконец 10 августа исполняющий делами С.-Петербургского Градоначальника отправляет на имя Вице-президента Академии художеств за № 25069 пакет с грифом «Секретно», в котором сообщается: «Вследствие ходатайства сына крестьянина Алексея Афанасьевича Афанасьева имею честь уведомить Ваше Сиятельство, что неблагоприятных в политическом отношении сведений о нем в делах Управления градоначальника не имеется» [393. Л. 3]. 13 августа документ регистрируется за № 2730.

После этого безупречный в «политическом отношении» Алексей допускается к вступительным экзаменам, которые он сдает весьма успешно.

Однако параграф 38 Временного Устава… определял, что «поступающие в училище по отделению живописи и скульптуры находятся в течение первого осеннего полугодия в натурном классе на испытании и считаются принятыми после окончания этого испытательного периода». Имеющиеся в личном деле вольнослушателя А.А. Кокеля материалы показывают, что, находясь в сентябре, октябре, ноябре и декабре в рисовальных и живописных классах, он довольно успешно проходит эти испытания. И это при том, что у него не было никакого художественного специального образования, а в графе «окончил курс» каллиграфическим почерком выведено: *«Домаш[нее] образование»*.

Постановлением Совета Академии художеств от 22 декабря 1903 года Алексей Афанасьев был зачислен в число вольнослушателей отдела живописи и скульптуры Высшего художественного училища живописи, скульптуры и архитектуры при Императорской Академии художеств [393]. В отчете Академии за 1903 год сказано, что в Высшее художественное училище было подано 323 прошения о приеме, а поступило всего 94 человека. Говоря современным языком, конкурс на одно место составлял более трех человек, но и это еще не все. На отдел живописи и скульптуры было зачислено 58 человек. При этом 36 из них как окончившие художественные школы были приняты без конкурсного испытания: 9 питомцев Одесского художественного училища, 7 – из Казанской художественной школы, 6 – из Пензенского художественного училища. 14 выпускников Московского училища живописи, ваяния и зодчества, окончившие со званием художника, были сразу определены в мастерские профессоров-руководителей. Вступительные экзамены выдержали всего 22 поступающих, из них 10 учеников и 12 вольнослушателей. В числе двенадцати под № 6 был и А.А. Кокель [426. С. 14–15]. Наконец долгожданная мечта сбылась: он ученик священной для каждого художника Российской Императорской Академии художеств.

Кокель начал учиться здесь в тот период, когда после реформы Академии ведущие позиции в ней занимали ученики П.П. Чистякова, которые открывали ему дорогу в мир живописи. В натурных классах его преподавателями были профессора Г.Р. Залеман, В.Е. Савинский, Я.Ф. Ционглинский. В.Е. Савинский позднее станет профессором-руководителем мастерской Репина (после ухода в отставку П.Чистякова в 1911 году).

Первые два года А.А. Кокель занимался в так называемых натурных (общих) классах. Здесь его соучениками были скульптор М.А. Керзин, художники М.А. Бучкин, С.Н. Зенков, А.А. Рубцов, В.Г. Тихов, И.Ф. Колесников, В.Д. Фалилеев [35; 39; 397].

За годы, прошедшие после проведения реформы 1894 года, натурные классы по сравнению с мастерскими претерпели лишь незначительные изменения. Хотя вопрос о необходимости их существования оспаривался многими, классы продолжали функционировать, насчитывая большое количество учащихся.

Преподаватели натурного класса сумели сплотить вокруг себя определенную группу учащихся и занимались с ними и в «недежурные» месяцы. Они совмещали работу в классах и занятия с учащимися в своих собственных мастерских, придавая исключительно большое значение натурному классу [169].

Труд педагога превращался для этих преподавателей в один из видов активного художественного творчества. Именно такими были Г.Р. Залеман, В.Е. Савинский, Я.Ф. Ционглинский, И.И. Творожников, П.Е. Мясоедов. Вот как описывает их занятия И.И. Бродский:

«Основой педагогического метода, следуя системе П.П. Чистякова, они провозглашали отправные положения – изучение натуры, изучение законов искусства ради последующего выявления у молодого художника собственного творческого видения мира. В значительной степени группу молодых педагогов объединяло и общее понимание рисунка, живописи и композиции. Если первые два рассматривались ими как методы искусства, позволяющие изучать окружающую действительность, а также находить пути, которые позволяли бы накапливать знания об устройстве мира, то композиция должна была с их помощью выражать отношения художника к жизни» [37].

Скульптор Гуго Романович Залеман, преподававший рисунок, был фанатически предан пластической анатомии. Он приучал «к точному, очень строгому рисунку, выявляющему все мельчайшие особенности натуры и ее анатомический характер, который мы обязаны были передать с предельной законченностью. При всем чрезмерном пристрастии Залемана к пластической анатомии, которой он часто подчинял другие элементы рисунка, из преподавания этого профессора можно было извлечь большую пользу» [Там же].

Василий Евменьевич Савинский, любимый ученик П.П. Чистякова, отличный рисовальщик и педагог, пользовался у учеников большим авторитетом. Он был требовательным педагогом, обладавшим строгим методом и большой школой. Более чем кто-либо другой Савинский владел системой академического рисунка, умел раскрывать его структурные основы и учил последовательному строению пластической формы.

Анализ раннего творчества А.А. Кокеля показывает, что именно во время учебы в натурных классах у этих учителей начинается активный поиск своего «Я» в академической живописи. Свидетельством тому являются хранящиеся в ЧГХМ работы А.А. Кокеля, выполненные в разных художественных стилях: импрессионизме, фовизме и кубизме. В конце обучения в натурных классах А.А. Кокель, по утверждению искусствоведа Г.Г. Исаева, создает произведения, относящиеся к «восточному» крылу русского авангарда, которые на десятилетие опережают аналогичные работы его современника А.Н. Волкова. Сравним «Фигуру раввина», выполненную Кокелем в 1906–1907 годах, и написанные в 1917 году работы А.Н. Волкова «Караван верблюдов» и «Караван (Шествие караванов на фоне мазаров)».

Г.Г. Исаев подчеркивает: «Своей экспрессией, отражающей авангардные устремления в приемах письма, культурой цветовой аранжировки эта работа Кокеля смело соперничает с работой А.В. Лентулова “Грек (эскиз фрески)” (1910), где изображена мужская фигура восточного человека с красной повязкой на голове <…>. Разумеется, тема Востока, библейские и евангельские сюжеты всегда присутствовали в Академии художеств, но в данной работе Кокеля нет экзотических деталей, нет проекции литературных источников – стилевые приемы постимпрессионизма – экспрессионизма органично и убедительно передают образ восточного человека, дух Востока» [106. С. 39].

Как подлинная творческая личность, А.А. Кокель был чуток к художественным веяниям времени. Любя академическую школу, оставаясь преданным ей и своим великим учителям, он чутко реагировал на запросы времени и отзывался на них. Его картины в то время «звучали» как новое слово в живописи.

В ЧГХМ хранятся работы Кокеля в стиле пуантилизма и фовизма, импрессионизма и кубизма. Некоторые из них, по высказыванию Г.Г. Исаева, написаны даже ранее работ В.В. Кандинского. Истоки этого он находит в занятиях А.А. Кокеля у одного из первых русских импрессионистов, профессора Академии художеств Я.Ф. Ционглинского в натурных классах, а также в его студии на Литейном.

Ян Францевич привлекал учеников своим энтузиазмом и любовью к живописи. Он много и увлеченно беседовал с ними

об искусстве, делился впечатлениями о заграничных выставках. Ционглинский в те годы был увлечен импрессионизмом, что не могло не сказаться на его методе преподавания, носившем характер студийных занятий. Кокель считал, что Ционглинский много давал как педагог; его влюбленность в искусство и энтузиазм заражали молодежь.

По воспоминаниям другого соученика А.А. Кокеля – П.Д. Покаржевского, Ционглинский и Залеман по-разному вели рисунок. У каждого были свои приемы и излюбленная техника. Залеман, последовательный сторонник классики, ценил строгую, анатомически верную форму и требовал, чтобы ученики выполняли задание на белой бумаге итальянским карандашом. Ционглинский разрешал рисовать углем на серой бумаге большого формата, употребляя мелок для световых бликов. У каждого были свои приверженцы [37. С. 26].

Сохранившиеся работы А.А. Кокеля показывают стремление быстро закрепить на бумаге впечатления от натуры. Эти наброски, портреты товарищей, рисунки животных, пейзажи сделаны, по-видимому, под влиянием занятий у Ционглинского.

В фондах ЧГХМ имеется уникальная серия штудий обнаженных натур, выполненных Афанасьевым (Кокелем) под наблюдением профессора Я.Ф. Ционглинского. «Эта серия, – отмечает Г.Г. Исаев, – выделяется своими стилистическими особенностями. Художник-импрессионист Я.Ф. Ционглинский требовал от учеников повышенной цветности и цветовой целостности при передаче натурных штудий. Ряд работ А.А. Кокеля действительно отвечает им: рисунок в них почти не чувствуется, форма и пространство решаются одновременно. Для этих натурных штудий характерны стилистические приемы импрессионизма, неоимпрессионизма, а в некоторых – приемы экспрессионизма» [106. С. 37].

Одновременно с зачислением в Высшее художественное училище будущий мастер поступает на Высшие педагогические курсы при Академии художеств, открытые Высочайше утвержденным 23 января 1879 года мнением Государственного Совета: «Учредить с 1 июля 1879 года при Академии художеств “педагогические курсы для приготовления учителей рисования, с нормальною школою и музеем учебных пособий”» [140].

Назначение курсов – приготовлять учителей и учительниц для рисования для учебных заведений в Империи; назначение нормальной школы – дать слушателям курсов возможность приложить на практике приобретенные ими познания; назначение музея – в приобретении и хранении учебных пособий по изучению рисования.

Первым руководителем курсов был почетный вольный общник Императорской Академии художеств В.П. Шемиот, он же и академический библиотекарь. По желанию Великого Князя Владимира Александровича он был специально командирован за границу для ознакомления с постановкой учебного дела по рисованию.

В 1898 году преподавателем-руководителем курсов был назначен бывший хранитель музея учебных пособий и библиотеки курсов художник А.В. Маковский [140], который со своим отцом В.Е. Маковским сыграет неоценимую роль в жизни и творчестве А.А. Кокеля.

По Положению о педагогических курсах в число слушателей принимались желающие из числа учащихся III и IV научных курсов Академии художеств [Там же]. Несмотря на это, А.В. Маковский зачислил А.А. Кокеля на курсы с первых дней учебы в Академии. Он рассчитывал, что за два года учебы на курсах параллельно с занятиями в Академии Алексей, не учившийся не только в художественном училище, но и в художественной школе, лучше и глубже постигнет тайны живописного мастерства.

Немаловажное значение в этом имело и то, что «тем из недостаточных слушателей, которые с успехом занимались в течение первого курса, на следующий год могут быть назначаемы стипендии по 360 руб.» [Там же]. Однако А.В. Маковский добился назначения стипендии для подопечного с первого же курса.

Эта стипендия была единственным источником существования Алексея, так как стипендия за учебу в Академии художеств вольнослушателям не полагалась.

На поддержку из Тархан рассчитывать тоже не приходилось: братья Иван и Григорий сами «становились на ноги». Богатого опекуна, как у знаменитого на весь мир соотечественника архитектора П.Е. Егорова, у него не было.

Сегодня, спустя многие десятилетия, болью в сердце отзываются слова, когда читаешь документы, написанные А.А. Кокелем: «Мое материальное положение тогда было **очень скверное»**, «не было **никакой** суммы денег», «**никаких** посторонних средств существования» [393] (выделено нами. – *В. В.*).

Все последующие годы превратились для А.А. Кокеля в постоянное мучительное «искание средств существования, <…> чтобы <…> потом была возможность найти какой-нибудь заработок **для продолжения учения** в Академии» [Там же] (выделено нами. – *В. В.*).

Поэтому вопрос, «на какие средства жить и учиться», означал для Алексея быть или не быть художником.

Этот поистине гамлетовский для него вопрос во многом решило земство, которое в Российской империи введено реформой 1864 года. К 1914 году эти выборные органы местного самоуправления действовали в 43 губерниях. К предметам их ведения было отнесено и «попечение» о развитии народного образования.

Рассчитывая на это, Алексей обращается в Земское Собрание Буинского уезда Симбирской губернии с прошением назначить ему стипендию на период учебы в Академии. Рассмотрев его ходатайство, подкрепленное необходимыми документами, земская управа постановила назначить вольнослушателю Санкт-Петербургской Академии художеств Алексею Афанасьеву-Кокелю пособие в размере 60 рублей в год до его окончания учебы. Так, 4 июля 1907 года конференц-секретарь Императорской Академии художеств В.П. Лобойков уведомлял господина Ректора Высшего художественного училища:

«Буинская уездная управа переводом по почте переслала в кассу Министерства Императорского Двора 60 рублей в стипендию вольнослушающему Высшего художественного училища Алексею Афанасьеву-Кокель» [Там же].

11 июля на присланном извещении ректор делает распоряжение: «Переслать на Академическую дачу». 14 июля за отсутствием Кокеля в Петербурге деньги из кассы Министерства Императорского Двора получил надворный советник С.П. Маргаритов.

Алексей был очень признателен земству за помощь, однако столь малая сумма была недостаточной для жизни и учебы, поэтому он вновь обращается в Буинскую земскую управу с

просьбой увеличить размер пособия. Земское собрание входит в затруднительное положение своего земляка и 29 ноября 1910 года «до окончания образования в Академии» вдвое увеличивает сумму стипендии А.А. Кокелю. 3 декабря 1910 года А.А. Кокель с искренней благодарностью ставит свою подпись о получении ценной во всех отношениях бумаги [393].

Оказывая необходимую материальную помощь, земская управа вместе с тем систематически контролирует учебу своего подопечного. К примеру, 10 августа 1907 года Буинская уездная земская управа отправляет запрос следующего содержания:

«Господину Ректору Императорской Академии художеств В.А. Биклемишеву (надо Беклемишеву. – *В. В.*) – С. Петербург, Васильевский остров.

Земская управа имеет честь просить Вас уведомить управу, состоит ли в настоящее время в числе вольнослушателей академии крестьянин Буинского уезда Алексей Афанасьевич Кокель, в утвердительном случае каковы его успехи по художеству» [Там же].

Ответ Академии от 18 августа был весьма краткий: «уведомить Буинскую земскую управу о том, что Ал. А. Кокель находится в числе вольнослушателей В.Х.У., занимаясь **очень исправно и успешно, как по искусству, так и по наукам**» (выделено нами. – *В. В.*) [Там же]. Аналогичные запросы управа посылает на имя Академии ежегодно – 12 ноября 1908 года, 11 августа 1909 года, 29 ноября 1910, 13 марта и 30 сентября 1912 года. В канцелярии Буинской земской управы, например, 12 ноября 1908 года за № 7235 появляется следующий документ:

«В С. Петербургскую академию художеств

Уездная Управа имеет честь покорнейше просить академию уведомить управу, состоит ли в таковой вольнослушателем стипендиат Земства Алексей Кокель, крестьянин Буинского уезда» [Там же].

Ответ от 18 ноября гласит: «Вольнослушатель мастерской профессора Д.Н. Кардовского состоит в числе учащихся В.Х.У., поступил в сентябре 1903 г.» [390].

5 ноября 1912 года управа последний раз отправляет на имя канцелярии Академии художеств почтовый денежный перевод на сумму 59 рублей 75 копеек (25 копеек ушло на почтовый перевод). В нем указывалось: «Деньги эти выдать ученику Акаде-

мии – стипендиату земства Алексею Кокель под расписку, которую прислать в управу и при выдаче объявить г. Кокель, что пособие земство выдавать больше не будет» [390].

12 ноября его получает А.А. Кокель, но уже не как вольнослушатель, а как первый и единственный чуваш, окончивший Академию художеств. Пример этот – убедительный образец роли земства в культурной жизни России.

Несмотря на оказываемую помощь, материальное положение А.А. Кокеля оставалось очень трудным. Поэтому он вынужден был подрабатывать ретушированием фотоснимков, в частности в фотоателье, где в молодости работал И.Н. Крамской. Немало он сделал портретов с фотоснимков, выполняя их в «технике жидкой туши». В этом, как вспоминает А.А. Кокель, ему очень помогали занятия набросками в разных материалах в Нормальной школе рисования и частной студии А.В. Маковского.

Большую поддержку оказывали ему друзья. В своих автобиографических записках А.А. Кокель с особой теплотой вспоминает студенток Осокину и Могилевскую, которые нашли для него на Васильевском острове квартиру у одной пожилой женщины, пускавшей на постой лишь художников. На лето и во время обострения болезни он выезжал в Ярославль к врачу А.И. Виноградовой. Не оставила чувашского художника наедине с нуждой и Н.П. Ротаст. Например, в 1906 году, после закрытия Академии, ее муж Барбот де Марни профинансировал поездку Алексея на Урал и в Поволжье и тем самым помог ему не только выжить, но и творить.

Посильную помощь оказывал также инспектор Академии Я.Д. Андреев, предсказывавший ему большое творческое будущее. Яков Дмитриевич при первой возможности отправлял бедствующего художника на «Мстинскую дачу», известную как академическая дача, где без средств существования больной Кокель мог продолжать свои художественные занятия и укреплять свое здоровье.

С благодарностью вспоминает он и П.П. Чистякова, который также поддерживал его материально в трудное время.

В силу ряда серьезных обстоятельств: необходимости искать дополнительные заработки, состояния здоровья, перегруженности занятиями в училище и на педагогических курсах –

А.А. Кокель не сумел сдать своевременно экзамен по истории искусств за III курс, что грозило исключением из Академии. В связи с этим 10 октября 1907 года он подает прошение ректору ВХУ В.А. Беклемишеву, в котором честно и обстоятельно излагает причину случившегося:

«Г-ну Ректору Высшего
Художественного Училища при
Имп. Ак. Художеств Владимиру
Александровичу Беклемишеву
вольнослушателя Алексея Кокеля

прошение

За неимением никаких посторонних средств существования и для более правильного занятия в Академии я вынужден искать уроки рисования в С. Петербургских среднеучебных заведениях, но везде первым делом спрашивают свидетельство об окончании педагогических курсов. Педагогические курсы, находящиеся при Имп.[ераторской] Ак.[адемии] Художеств под руководством А.В. Маковского, я окончил в 1906 году, но по правилам Академии я не имею право получить об окончании этих курсов прежде, чем не сдам экзамены по всем научным предметам Высшего Художественного Училища. Не сданным у меня остался один 3 ий курс по истории искусств, который я в прошлом учебном году слушал, не пропуская ни одной лекции, что сможет подтвердить и профессор К.Д. Чичагов, надеясь выдержать его весной, но за неимением времени, которое ушло на искание средств существования и, кроме того, на подготовление к экзамену второго курса, я должен был не думать об этом. Осенью случилось то же, что не было никакой суммы денег, чтобы приехать раньше похлопотать и готовиться к экзамену. По вышеизложенным мотивам я обращаюсь с просьбой к Вам, Ректору Высшего Художеств.[енного] Училища, не разрешите ли Вы мне держать экзамен по истории искусств за 3ий курс и назначить день, к которому бы я подготовился.

Вольнослушатель
Ал. Кокель

10 октября 1907 года» [390].

Профессор К.Д. Чичагов, читавший курс лекций по истории искусств, действительно был готов поддержать своего прилежного ученика, о чем в левом верхнем углу страницы каллиграфическим почерком извещает:

«Сим удостоверяю, что вольнослушатель Кокель (Алексей) в прошлом году прослушал весь курс моих лекций за III курс, вследствие чего принять и назначить ему экзамен со своей стороны не встречаю. Подпись: К. Чичагов».

Прошение было рассмотрено на ближайшем заседании Совета Высшего художественного училища, и о принятом решении инспектор училища лаконично (сухо) резюмирует: «15 окт.[ября] 1907 г. Сов.[ет] пост.[ановил] отказать. Инспектор Як[ов] Анд[реев]» [393].

Затем на документ ставится штамп: «Императорская Академия Художеств – 19 окт. 1907 – Вход.[ящий] журн.[ал] № 3458» [Там же]. На этом официальная бумага завершила свой бюрократический путь и превратилась в важный архивный источник. Данный факт, пробывший в немом молчании более века, свидетельствует о несправедливо принятом решении.

Потрясенный ответом, Алексей обращается уже к самому Совету: «Отказ Совета на первую мою просьбу крайне меня удивил. Не знаю, какая мотивировка была у Совета, чтобы отказать, но мне кажется, что моя мотивировка была ясна и с официальной стороны и человеческой – художественной. Мне кажется, что Совет должен быть в общем художником, а раз так, то он должен прежде всего войти в положение ученика: помогать ему во всех его положениях, раз есть на это возможность. Мне кажется, что Совет вот этого-то и не сделал со мной.

Мне кажется, что я имел больше права держать экзамен по истории искусств за третий курс **как выслушавший весь курс,** чем те официальные ученики 3го курса, которые и не думали посещать лекции. Весною, почему мне не пришлось держать экзамен, Вы уже знаете по первому моему прошению. Кроме того, срок подготовки к экзаменам нынче так был короток, и все это вышло так неожиданно, что мы в одно время думали, что экзамена совсем не будет, – то ясно, что мне не пришлось заранее подготовиться к экзамену. Но не надо забывать и то, что мое материальное положение тогда было **очень скверное,** так что со

всеми этими справляться у меня не было никакой возможности. Но также знаете, почему мне не пришлось похлопотать об этом осенью. Я ведь все это пишу не ради какого-то каприза, а как справедливое, нужное для моей жизни.

Я как вольнослушатель не могу <…> (не разобрать. – *В. В.*) <...> ожидать от Вас помощи, когда ученики, и не очень хорошо работающие, получают от Вас стипендии.

Я вторично обращаюсь к Совету с просьбой не отказать мне держать экзамен по истории искусств, а разрешить, чтобы у меня потом была возможность найти какой-нибудь заработок для продолжения учения в Академии.

Подпись А. Кокель.

26 октября 1907 г. [22]» [393].

Но вновь инспектор канцелярии выводит на заявлении бедствующего жестокое для Алексея решение: «27 ноября. Сов.[ет] пост.[ановил] в прошении отказать» и подписывается – Як.[ов] Анд[реев]. И все-таки благодаря своей целеустремленности, выдержке, упорству, усердной учебе он добивается разрешения на пересдачу и успешно сдает экзамен по истории искусств.

Годы первой русской революции – совершенно особый период в художественной жизни России конца XIX – начала XX века. Вне связи с революционным движением конца XIX – начала XX века, вне связи с первой русской революцией нельзя понять творчество А.И. Куприна и И.А. Бунина, К.С. Станиславского и Ф.И. Шаляпина, И.Е. Репина и С.В. Иванова, В.А. Серова и Н.А. Касаткина, коллективов Художественного театра и театра им. В.Ф. Комиссаржевской, сотен и сотен русских писателей и художников, артистов и музыкантов [230].

Уже первые месяцы 1905 года ознаменовались в художественной жизни России важнейшими фактами, которые одновременно становились и событиями политического характера. Ограничимся здесь лишь их кратким перечислением, соотнося с жизнью и творчеством художника.

В анкете, заполненной А.А. Кокелем, читаем: «Мое участие в революционном движении заключалось в студенческих движениях» [405]. Более развернуто об этом он рассказывает в «Автобиографии»: «Наступил январь 1905 года. В Академии художеств происходили студенческие сходки, выставлялись требо-

вания, к примеру убрать коннополицейскую часть, стоявшую во дворе Академии, и <…> убрали; улучшить быт студентов, изменить порядки устаревшие, и администрация Академии все выполняла и всему подчинялась. Однажды студенческая сходка в Академии затянулась на всю ночь, только утром мы разошлись» [405. С. 5].

«9 января 1905 года, – продолжает далее А.А. Кокель, – рано утром я был на Невском, войска патрулировали, дворец охранялся. Я пошел в сторону центра, а в это время Гапон вел народ к дворцу со стороны Исаакиевского собора. С Дворцовой площади открыли стрельбу в толпу. Не сразу я пришел к месту происшествия, где убирали раненых и поднимали убитых.

До глубокой ночи рабочие и студенты объединенно продолжали демонстрации и строили баррикады. Я также принимал участие в устройстве баррикад, чтобы задержать конных полицейских. Одному из них я попался под нагайку, но она свистнула по воздуху, я успел укрыться в приямке. По баррикадам стреляли. Несколько дней спустя мне было поручено обследовать Самсоновский район о потерях и раненых – жертвах 9-го января» [402. С. 6].

В феврале 1905 года В.А. Серов и В.Д. Поленов, возмущенные кровавыми действиями, обращаются с заявлением в Академию художеств, выражая свое негодование по поводу поведения великого князя Владимира Александровича, президента Академии художеств, руководившего расстрелом мирной демонстрации 9 января.

Академическое начальство отказалось передать это заявление публичной огласке, как того требовали его авторы, и тогда В.А. Серов в знак протеста сложил с себя звание действительного члена Академии художеств.

В дни, последовавшие за «кровавым воскресением», в ее стенах растет движение студенческой молодежи, все более и более обретая политический характер. Так, например, на трехтысячном митинге, состоявшемся в Академии художеств 15 октября 1905 года, в преддверии кульминационных событий первой русской революции студенты требовали провозглашения республики и, как докладывал своему высочайшему шефу вице-президент Академии И.И. Толстой, «призывали слушателей к

уничтожению всех власть имущих, а также капиталистов и разбрасывали прокламации» [66. С. 24]. В ответ президент Академии, дядя царя Владимир Александрович, дал категорическое распоряжение: «Подобным безобразиям в Академии художеств надо положить конец. А потому полагаю Академию закрыть и даже наглухо заклепать. Это мой ультиматум». 15 октября он распорядился закрыть Академию, и здесь был расположен казачий полк. Совет Академии поспешил исполнить волю августейшего. Тщетно протестовало студенчество, тщетно требовало, чтобы Совет профессоров немедленно принял все меры к открытию училища и удалению войск из Академии.

Однако революционный протест в обществе вновь нарастал. Усиливались революционные настроения и среди студенчества. В Академии художеств началась полоса митингов. Ее помещения в эти дни заполняются рабочими заводов, студентами университета, горного института, консерватории.

Один из митингов был проведен в больших выставочных залах и учебных аудиториях. В зале заседаний Совета Академии размещался перевязочный пункт. «Хотя тон речей был более умеренный, чем накануне, но все же речь шла все время о ниспровержении существующего строя», – писал вице-президент Академии И.И. Толстой. Однако, выполняя волю августейшего президента, по распоряжению Министерства Двора училище закрыли на один год.

Началась всеобщая Октябрьская стачка. Правительство вынуждено было стать на путь уступок и подачек. 17 октября 1905 года Николай II в целях «умиротворения государственной жизни» подписал Манифест, провозглашавший «незыблемые основы гражданской свободы на началах действительной неприкосновенности личности, свободы совести, слова, собраний и союзов». Это был обманный маневр, дававший возможность царизму выиграть время и собраться с силами для борьбы с революцией.

18 октября студенты Академии, прочтя царский Манифест о «дарованных свободах», силой вошли в здание и водрузили на нем красный флаг. Академия снова была открыта для митингов, но ненадолго. Занятия в Академии вновь прекратились, и было объявлено, что учащиеся свободны до нового учебного года.

Академия оставалась закрытой вплоть до 15 сентября 1906 года, когда борьба между учащимися в лице их Совета старост и профессурой в лице Совета профессоров разгорелась во всю. Обострение отношений между студентами и профессурой привело к столкновению [37. С. 41–45; 94; 408. С. 88–91].

После закрытия Академии художеств учащиеся разъехались кто куда.

А.А. Кокель решил воспользоваться давним приглашением Е.Н. Барбот де Марни познакомиться со сказочным Уралом. Муж Н.П. Ротаст служил там после окончания в 1896 году Горного института. Потомок славной русской горной династии проводил разведочные работы на Качканарских железорудных объектах, где впервые в России в 1899 году применил магнитомерную съемку.

Маршрут из Петербурга пролег через крупные города – столицы губерний Екатеринбург – Уфа – Казань – Пенза – Симбирск – Петербург [405].

На Урале, по совету Е.Н. Барбот де Марни, Алексей прежде всего поработал на знаменитых соляных промыслах Строгановых [405. С. 5]. Этюды и рисунки, выполненные им здесь, составили впоследствии основной материал для крупномасштабных произведений. Например, картину «На соляных промыслах» А.А. Кокель завершил через 30 лет, уже будучи маститым художником, в 1935 году на соляных разработках в Крыму, г. Саки. Помимо новых этюдов он даже изготовил макет тачки, на которой рабочие возят соль. Она экспонировалась в 1936 году на выставке «Искусство Советской Украины». К сожалению, ее местонахождение в настоящее время неизвестно.

С большим интересом работал А.А. Кокель и на старых демидовских заводах. Весь их угнетающий вид он показал в картине «Уральские заводы». Ряд мрачных цехов художник изобразил на фоне Уральских гор, над которыми проплывают свинцово-серые облака, выразительно усиливающие тяжелую, неприглядную для нормального человеческого существования жизнь поселка. Резким контрастом выступает большое здание из красного кирпича со множеством окон и массивной крышей.

В конце апреля А.А. Кокель приезжает в Уфу, где знакомится с культурой башкирского народа [393. С. 5].

Чувашский край в то время административно входил в две губернии. Низовые чуваши, к которым относился А.А. Кокель, были включены в Симбирскую губернию, а верховые – в Казанскую. Симбирск как административный, экономический и культурный центр ему был знаком. Казань, ставшая форпостом продвижения России на Восток, для Кокеля все еще была неизвестна. Огромный интерес вызывало у Алексея познание истории разгрома Великой Волжской Булгарии – могучего государства своих предков. Значительное место в путешествии отводилось изучению возрастающего значения Казани в культурной жизни народов Поволжья и России.

С большим интересом А.А. Кокель ознакомился здесь с Казанской художественной школой. Ее здание, только что построенное в центре города, поражало своим великолепием. Просторные мастерские на втором этаже с окнами во всю стену и стеклянным потолком создавали прекрасные условия для учебы. В Академии о школе с огромной любовью рассказывал Алексею Николай Фешин.

С 1893 года на Казань как просветительный центр всего востока России устремила особое внимание и Императорская Академия художеств. Поэтому, когда в 1894 году в Академию поступила просьба от кружка художников из Казани (в него входили художники-учредители, ее бывшие ученики: П.Н. Белькович, Х.Н. Скорняков, Г.А. Медведев, Ю.И. Тиссен, И.А. Денисов) разрешить устроить художественную школу с музеем при ней и оказать ей материальную поддержку, вопрос был решен быстро и положительно [140].

Уже 1 сентября 1895 года Казанская художественная школа была открыта официально. Преподавателями художественных предметов были избраны П.Н. Белькович, Х.Н. Скорняков, Г.А. Медведев, И.А. Денисов, а П.Н. Белькович был утвержден Академией в должности заведующего школой.

Для художественного развития местных ремесленников при школе работали бесплатные воскресные курсы, а для поощрения любви к искусству среди местного населения устроен с помощью Академии и частных приношений художественный музей. В целях поддержания художественного интереса среди местного общества при школе ежегодно устраивались художественные выставки.

Школа развивалась быстро: в начале 1896 года был открыт фигурный класс, а с января 1897 – архитектурный. Первоначально школа помещалась в частной квартире, но, ввиду увеличения количества учащихся и расширения постановки всего дела, явилась неотложная потребность в постройке собственного здания. Проект здания, представленный известным архитектором, директором школы К.Л. Мюфке 23 февраля 1901 года, за небольшими изменениями был одобрен Академией, и 13 мая того же года была произведена закладка здания школы, а осенью 1902 года школа была уже переведена в законченную часть строящегося собственного здания. В 1905 году Академия художеств предоставила картинной галерее при школе 37 картин [140. С. 243–244].

Казанская художественная школа создала возможность для подготовки первых художников-чувашей со специальным художественным образованием и по праву является одним из истоков чувашского профессионального изобразительного искусства. С первых лет ее открытия в ней охотно учатся юноши из чувашей. В их числе встречаем имена Федора Васильева, Ивана Абрамова, Петра Иванова, Ивана Сидорова.

Имя первого чуваша, ученика Петербургской Академии художеств А.А. Кокеля уже было знакомо чувашской молодежи, обучающейся в Казани. Об этом свидетельствует Г.И. Комиссаров в книге «Чуваши Казанского Заволжья», изданной в 1911 году. Будущий художник встречался с чувашами, учившимися в Казанской инородческой учительской семинарии, где получили образование видные представители чувашской художественной интеллигенции. Преподавание изобразительного искусства велось по академической системе. Рисунок и живопись здесь вел А.И. Пиотровский, воспитанник Петербургской Академии художеств. Преподаватели семинарии в своем творчестве обращались к темам из жизни народов Поволжья. Так, А.И. Пиотровский написал в 1900 году глубоко реалистический «Портрет чувашки», который в том же году экспонировался на Московской выставке Санкт-Петербургского общества художников. Вполне возможно, что А.А. Кокель мог видеть эту картину и она могла стать отправной точкой создания им в 1905 году портрета сестры Пелагеи, именуемого искусствоведами «Портретом чувашки».

Часть чувашских художников получила первоначальную подготовку, необходимую для поступления в Казанскую художественную школу, в частной школе К.Н. Баратынской в Шушарах близ Казани. Внучка знаменитого русского поэта Е.А. Баратынского, друга А.С. Пушкина, воспитанница Казанской художественной школы и Санкт-Петербургских высших женских (Бестужевских) курсов, она организовала свою школу специально для детей из неимущих, в том числе нерусских народов Поволжья. В год приезда Алексея в Казань ее выпускники чуваши Н.К. Сверчков, М.С. Спиридонов и М.А. Адрианов были зачислены в Казанскую художественную школу. В 1912 году они поступят в Академию художеств. Их первым наставником станет А.А. Кокель [103. С. 66–68; 215. С. 8].

Из Казани путь пролег в старинный русский город Пенза. Здесь А.А. Кокель также внимательно ознакомился с художественным училищем, роль которого в становлении чувашского профессионального искусства огромна. Одно из старейших художественных учебных заведений России было основано на средства генерал-лейтенанта Н.Д. Селиверстова.

На видном месте в новом красивом двухэтажном здании училища А.А. Кокель прочитал: «<…> в память моей бытности Пензенским губернатором завещаю г. Пензе триста тысяч рублей и всю мою коллекцию книг и картин на предмет учреждения рисовальной школы наподобие Штиглицевской» [180]. Распорядителем завещания губернатора был известный ученый, член Петербургской Академии художеств П.П. Семенов-Тян-Шанский, который составил проект Положения о Пензенской художественной школе.

Первым ее директором Петербургская Академия художеств избрала академика живописи, видного передвижника К.А. Савицкого, преподававшего до этого с 1891 года в училище барона Штиглица в Петербурге и в натурном классе Московского училища живописи, ваяния и зодчества.

К.А. Савицкий задумал организовать здесь «учебное заведение нового типа». Для этого он пригласил мастеров из Москвы живописцев П.И. Коровина, Н.К. Грандковского и скульптора К.А. Клодта из Санкт-Петербурга, прикладников К.Н. Жукова и О.М. Кайзера, и на основе школы 2 февраля 1898 года было

открыто художественное училище. Обучение в нем было платным и велось по специальностям: живопись, скульптура, прикладное искусство [140]. К.А. Савицкий оказывал всяческое содействие первым представителям национальной художественной интеллигенции. Здесь получили образование Ф.Л. Лаврентьев, А.Д. Демидов, А.М. Тагаев-Сурбан и другие чувашские мастера. Их непосредственными учителями были профессор И.С. Горюшкин-Скоропудов и академик Н.Ф. Петров. Федор Лаврентьев, вспоминая годы своей учебы здесь, рассказывал, что при поступлении представил свои рисунки самому К.А. Савицкому, который отметил его фамилию в списке поступающих красным карандашом и в течение всего обучения постоянно интересовался успехами ученика-чуваша [103. С. 68]. Не мог Кокель и предположить тогда, что почти через сто лет лучший выпускник именитого училища В.П. Нагорнов, став уже сам знаменитым скульптором, заслуженным художником России и народным художником двух братских республик Башкирии и Чувашии, создаст в 2005 году в его память прекрасную мемориальную доску. В день 125-летия со дня рождения А.А. Кокеля в торжественной обстановке в присутствии гостей из родного города Харькова она будет установлена на доме старшего брата Ивана Афанасьевича Кокеля в Тарханах.

После Пензы А.А. Кокель поехал, наконец, на родину – в Симбирск. В столице губернии А.А. Кокель прежде всего ознакомился с мечтой своей юности – Симбирской чувашской учительской школой, в которую он хотел поступить в 1892 году после окончания сельского училища, но из-за болезни не был принят [405].

История чувашской культуры многими своими достижениями обязана Симбирской чувашской школе. Создание письменности и литературы, языкознания, фольклористики и этнографии, формирование профессиональной музыкальной культуры тесно связаны с историей школы, созданной выдающимся просветителем И.Я. Яковлевым. Здесь, в Симбирской школе, следует искать истоки театральной культуры, здесь работали первые чувашские художники.

Когда встает вопрос о зарождении чувашского национального изобразительного искусства, нельзя не вспомнить имя К.В. Ива-

нова – классика чувашской литературы, автора бессмертной поэмы «Нарспи». Но прежде чем говорить о К.В. Иванове-художнике, необходимо сказать о его учителе Н.Ф. Некрасове.

Задумывая план реализации становления национального искусства, И.Я. Яковлев обратился к опыту многих провинциальных художественных школ России. Лучшее его воплощение он нашел в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, оттуда и пригласил патриарх чувашского народа для преподавания в своей школе Н.Ф. Некрасова, ученика великого В.А. Серова и К.А. Коровина.

На официальный запрос И.Я. Яковлева «сообщить отзыв о способностях Н.Ф. Некрасова как художника» из училища следует ответ: «Неклассный художник Николай Федорович Некрасов, как получивший от училища это звание, обладает знаниями, более чем достаточными для занятия им должности» [103. С. 42]. Действительно, Н.Ф. Некрасов в Симбирскую чувашскую учительскую школу приехал в сентябре 1905 года уже сложившимся художником, признанным живописцем-пейзажистом, портретистом, автором бытовых и исторических картин, декоратором.

В Симбирской школе художник нашел новую плодотворную почву. Его картины на чувашскую тематику участвовали в выставках Москвы и Рима. Его мастерская в школе превратилась в своеобразную художественную студию, воспитанники которой А.В. Китаев, И.С. Максимов-Кошкинский окончили Казанскую художественную школу, Тимофей Васильев – школу рисования Общества поощрения художеств. У Некрасова совершенствовался в мастерстве живописи художник-самоучка Д.С. Архипов.

А.А. Кокель, нам думается, не мог не встретиться с именитым художником, однако документальных источников об этом у нас, к сожалению, нет.

Подготовленный Н.Ф. Некрасовым К.В. Иванов стал учителем рисования и чистописания на женских курсах Чувашской школы. Мечтавший стать профессиональным художником, поступить в художественное учебное заведение, К.В. Иванов увлекался ваянием, писал портреты, пейзажи. Собственно живописью Константин Иванов начал заниматься у Н.Ф. Некрасова в год его приезда в Симбирск. К тому времени он прошел двух-

летнее обучение в приготовительном классе и успел получить навыки в рисунке и художественной резьбе по дереву.

К.В. Иванов известен иллюстрированием знаменитого «Букваря для чуваш», как театральный декоратор он проявил себя при постановке к столетнему юбилею Отечественной войны 1812 года оперы М.И. Глинки «Иван Сусанин».

Судьба художественно-изобразительного наследия К.В. Иванова оказалась более печальной, чем судьба литературного – если его рисунков сохранилось все же достаточно, то живописные произведения лишь приписываются ему [103. С. 52]. Он ушел из жизни в 25 лет. Мечта поступить в Петербургскую Академию художеств и стать художником не сбылась. Но и то, что он оставил в изобразительном искусстве, является неотъемлемой частью культурного наследия чувашского народа.

Из Симбирска А.А. Кокель едет в родную деревню и лето 1906 года проводит в ней. Он много работает на пленэре и организует в Тарханах первую выставку своих произведений. Она так и останется первой и последней прижизненной персональной выставкой мастера. Первая большая выставка произведений А.А. Кокеля, к сожалению, состоится лишь после смерти художника в 1960 году и явится крупным событием в культурной жизни Украины и Чувашии [344].

Картины были выставлены прямо во дворе недавно построенного братом Иваном просторного пятистенного дома. Здесь находились работы, написанные еще до отъезда в Петербург, а также во время учебы в Нормальной школе рисования и в натурных классах Академии художеств. Благодарные зрители-сельчане в картине «Улица в селе Тарханы» легко узнавали родную, прозванную «грязевой» улицу художника, а в работе «Вспаханное поле» – сдобренную слезами и потом землю-матушку – поле вблизи священной рощи – там совершались языческие обряды.

Больше всего внимание сельчан привлекал портрет девушки, в котором они с радостью узнавали сестру Алексея Пелагею.

Она изображена крепко сложенной, в богатом национальном наряде низовых чуваш, сидящей у окна в яркий весенний день. Окно распахнуто в сочную листву сада, купающегося в солнечном свете. Открытый, полный внутренней выразительности и достоинства взгляд. Красивый, типично кокелевский нос.

Сильные, еще не успевшие огрубеть от непосильной крестьянской работы руки.

Тухъя – **девичий** (выделено нами. – *В. В.*) головной убор, вышитый бисером и убранный монетами из серебра, шейное и нагрудное украшение из чистого серебра, кĕскĕ на пестрядинном платье – символ девичества передают ощущение особенной свежести, чистоты и невинности. Молодая крестьянка, словно Мадонна, строга, серьезна, целомудренна.

Возможность радоваться тому, что всегда прекрасно – свету, весне, юности, ощущению полноты жизни – все эти качества и поныне пленяют в раннем кокелевском шедевре, созданном им в 1905 году.

К сожалению, в толковании этой картины, как обнаружилось, допущены некоторые неточности. Во-первых, во всех каталогах, да и в самом ЧГХМ, где она хранится, ее название – «Портрет чувашской женщины». Это утверждение неверно, потому что на холсте изображена не замужняя женщина, а девушка, о чем свидетельствует ее головной убор – тухъя, который носили **только** (выделено нами. – *В. В.*) девушки. Выйдя замуж, они начинали надевать хушпу. Очевидно, неточное название картины началось с каталога выставки произведений профессора А.А. Кокеля в Харькове, прошедшей в 1960 году в выставочном зале Харьковского отделения Союза художников Украины [344]. Его составители – известный украинский искусствовед Ю.Ф. Дюженко и жена художника А.А. Кокель, видимо, не знали таких тонкостей в национальной одежде чуваш, но наши искусствоведы, досконально владея национальным материалом, могли бы исправить принципиальную ошибку.

Следует также сказать и о том, что моделью для художника явилась не безымянная чувашская крестьянка, а его сестра.

В 2005 году Полина Ивановна Кокель, дочь старшего брата Ивана Афанасьевича Кокеля от второго брака, подтвердила, что на картине изображена Пелагея. Дадим, наконец, картине подлинное название – «Портрет сестры». Пусть ее строгий, полный достоинства взгляд не будет немым укором нам, а станет благодарным, очищающим взором.

Во-вторых, неверна и датировка написания картины – 1906 год. Проведенные исследования доказательно свидетельст-

вуют, что А.А. Кокель написал ее именно в 1905 году, а не годом позже.

15 сентября 1906 года Академия художеств возобновила свою работу. Получив сообщение об этом, А.А. Кокель сразу же возвращается в Петербург и приступает к занятиям в рисовальных и живописных классах [393]. Наступила пора исправить допущенную нами осознанно, чтобы не нарушать нить повествования, неточность. Подчеркнем – большую неточность. Дело в том, что до этого рассказа фамилия нашего героя была вначале – ***Кириллов***, затем – ***Афанасьев*** и, наконец, ***Афанасьев-Кокель***.

Проследим, как появилась и откуда произошла фамилия Кокель, представляющая не только познавательный, но и научный интерес.

В самом первом официальном документе в жизни Алексея Афанасьевича – метрическом свидетельстве, выданном Тарханской церковью, записано только то, что отец его Афанасий ***Кирилов.*** В следующем ранее упомянутом документе – Свидетельстве о явке к исполнению воинской повинности, выданном Буинским Уездным по воинской повинности Присутствием 24 декабря 1901 года за № 3379 он – ***Кириллов*** Алексей Афанасьевич.

Тем не менее все работы, выполненные по заданию В.Е. Маковского в имении Писаревых с мая по сентябрь 1900 года, Алексей подписывает ***«Афанасьев»***.

В прошении от 2 августа 1903 года в канцелярию Академии художеств о допуске к приемным испытаниям и в секретном уведомлении С.-Петербургского градоначальника на имя вице-президента Императорской Академии художеств о его благонадежности Алексей Афанасьевич проходит под фамилией ***Афанасьев***. И личное дело в Академии заводится на вольнослушателя ***Афанасьева.*** Первые свои академические штудии он подписывает именно этой фамилией.

Впервые фамилия ***Кокель*** появляется 7 сентября 1904 года. В этот день «крестьянин села Тарханы Алексей Афанасьевич ***Кокель***» получает в Тархановском волостном правлении Буинского уезда паспортную книжку сроком на пять лет [393]. Таким образом, у Алексея Афанасьевича появляются две фамилии: Афанасьев и Кокель.

Поэтому свое письмо в канцелярию Академии художеств от 26 октября 1905 года с просьбой сообщить о почтовом денежном переводе из Буинской земской управы он уже подписывает ***Афанасьев-Кокель.*** Так же он начинает подписывать и академические штудии, которые сохранились до сих пор.

Итак, произошло это потому, что у чувашей фамилии давали по имени отца, поэтому первая фамилия была по имени деда, а вторая – по отцу. Третья же появилась в результате сложения их.

Двойная фамилия создавала определенные трудности при оформлении учебных документов, а также в быту. 9 октября 1906 года Алексей подает в канцелярию Академии художеств заявление. В нем он пишет: «Считаю долгом заявить канцелярию, что моя настоящая фамилия **Кокель**, а не **Афанасьев** (выделено нами. – *В. В.*), как я записан во всех бумагах Академии, и поэтому прошу переменить ее на Кокель. При сем прилагаю паспортную книжку. Вольнослушатель Алексей Кокель».

9 октября ходатайство регистрируется за № 3117 и передается инспектору канцелярии Академии Я.Д. Андрееву на заключение. В тот же день на нем появляется его резолюция: «Полагаю, что изменить можно», а уже 10 октября выносится решение: «К исполнению» [393].

16 октября 1906 года Алексей Афанасьевич получает паспорт на фамилию ***Кокель***. Так фамилии Кириллов, Афанасьев, Афанасьев-Кириллов окончательно превращаются (трансформируются) в фамилию **Кокель**. Однако в некоторых документах Академии художеств он все еще продолжает встречаться под фамилией Афанасьев, но уже с оговоркой – он же Кокель. Объяснения мотивов этого нет ни в его «Автобиографии», ни в каких-либо других источниках.

Один из первых биографов А.А. Кокеля А.Г. Григорьев пишет: «Происходит же она (фамилия. – *В. В.)* от чувашского слова “кукăль” – пирог – и отражает крайнюю бедность семьи, для которой эта простая пища была недоступна. Закрепилась она с легкой руки брата Ивана, который по примеру ярмарочных продавцов ходил по улице и предлагал детям игрушечные “пироги с мясом”. “Пирог” стал **прозвищем** семьи, затем и всей родни, <…> наконец, деревенское **прозвище** (выделено нами. – *В. В.)* стало его фамилией» [70. С. 47].

Однако это устоявшееся утверждение неверно. По рассказу дочери Ивана Алексеевича Кокеля Евдокии Ивановны, ее бабушка Екатерина Козьмина искусно пекла пироги, и с чьей-то легкой руки за их семьей закрепилось название «кукăльсем» (Пироговы, Пирожковы), которое впоследствии Алексей Афанасьев и трансформирует в фамилию Кокель. Более того, именно он, по словам жены А.А. Кокеля, Анны Афанасьевны, уговаривает и братьев стать Кокелями [70. С. 47]. Поэтому бытовая версия, приводимая А.Г. Григорьевым, если даже как-то проливает свет на происхождение фамилии, но не раскрывает самого главного – **почему** Алексей сменил фамилию.

Что все же побудило его, взрослого человека, которому было уже почти 26 лет, поменять даже две, вполне нормальные, типично русские фамилии «Кириллов» и «Афанасьев» на малопонятную фамилию – Кокель? Выскажем свою точку зрения, которая, на наш взгляд, правдоподобна.

По всей вероятности, оказавшись в элитной художественной академии, он понял, что и форма, в данном случае фамилия, в богеме обусловливает в значительной мере содержание. И Алексей Афанасьев после долгих раздумий выбирает фамилию Кокель, звучащую ново, интригующе и даже несколько загадочно.

И это ему вполне удается достичь. Убедительным подтверждением тому является то, что в 1913 году, когда он участвует на международной художественной выставке в Мюнхене, под картиной «Im Teehause» значилось «**KOKEL**, Alexei» [349]. Это дало повод для нахождения корней его происхождения в роду немецких баронов в Gross**kokel**burge – Большом Кокельском комитате, находящемся в Sibenburge – Седьмиградии (старинное название Трансильвании).

Самое главное, при этом Алексей Афанасьевич через слегка трансформированное и понятное не только чувашам слово «кукăль» – пирог – хотел сохранить и подчеркнуть корни своего происхождения, что он из чувашей.

Так в мире изобразительного искусства появляется художник с фамилией, какой не было за всю его историю.

Однако редкая фамилия приводит к многочисленным искажениям при воспроизведении (Кукаль, Какель, Копель). В изданном в 1948 году в Москве главным научным издательством

Советского Союза фундаментальном исследовании о великом художнике И.Е. Репине помещена групповая фотография посетителей Куоккалы. Под снимком названы имена фотографировавшихся. Среди них есть и Кокель, но под фамилией ***Какель*** (выделено нами. – *В. В.*).

Другой пример. В 1992 году в Санкт-Петербурге издательство Чернышева выпустило в свет добротную книгу-справочник «Золотой век художественных объединений в России и СССР», подготовленную Д.Я. Северюхиным и О.Л. Лейкиндом. К сожалению, и в ней художник фигурирует под искаженной фамилией ***А.А. Копель*** (выделено нами. – *В. В.*).

Декабрь уходящего 1906 года ознаменовался для А.А. Кокеля радостным событием – завершением Высших педагогических курсов при Академии художеств (поступил в 1904 году). Преподавателем-руководителем курсов был художник А.В. Маковский, заведующим музеем учебных пособий и преподавателем чистописания – А.Г. Новиков.

Из-за того, что занятий в Академии не было в течение двух лет, в 1906–1907 учебном году выпуски курсов состоялись дважды: в декабре 1906 года и апреле 1907 года. 8 декабря состоялся «экзамен из чистописания и методики этого предмета». Членами наблюдательного комитета курсов под председательством К.В. Лемоха были: В.Е. Маковский, М.Т. Преображенский, В.В. Суслов, М.А. Чижов; от Министерства народного просвещения – В.В. Корватский. Успешно выдержали испытания всего девять человек, в том числе и А.А. Кокель [393]. Окончание курсов дало ему право начать работать учителем рисования и чистописания, что позволило улучшить тяжелое материальное положение.

2.2. Традиции и новаторство в творчестве художника

После окончания натурных классов ученики переводились в специальные мастерские профессоров-руководителей. Уставом 1893 года были установлены следующие творческие мастерские: религиозной живописи, исторической, жанровой, баталической, пейзажной, декоративной, а также скульптуры, гравюры, ме-

дальерного искусства и архитектуры. Их выбор предоставлялся самим ученикам.

Алексей выбрал индивидуальную мастерскую И.Е. Репина. 5 апреля 1907 года его пожелание было удовлетворено [393].

По воспоминаниям современников Кокеля, попасть в мастерскую мастера было крайне трудно, поскольку он был очень щепетилен, разборчив в людях, порою даже капризен. Мастер отбирал учеников по приглянувшимся ему работам. Такой работой, которая сыграла решающую роль при отборе в мастерскую, стал портрет младшей сестры художника Пелагеи.

П.К. Лихин вспоминал: «Мастерская И.Е. Репина была всегда многолюдна. На устраиваемых ежегодно в ноябре отчетных выставках Илья Ефимович совершал обход в сопровождении учеников, критически разбирал их работы, “невзирая на лица”. Он высказывался о работах прямолинейно, резко, а иногда иронично. Так, например, о работе одного ученика он сказал: “Знаете, если бы не ваша подпись на ней, я мог бы подумать, что это написал сам Леонардо да Винчи” [36].

Коллективный критический обзор ученических выставок приносил ученикам большую пользу. В процессе обсуждения Илья Ефимович сообщал много ценного из творческой жизни других художников. Обычно в этих обходах участвовали и ученики других мастерских. Все с напряженным вниманием слушали, что говорил Репин. Илья Ефимович очень импонировал своей внешностью, он был прост и доступен. Его личность и талант имели большое влияние на молодых художников. Многие из них подражали его походке, манере говорить, стремились писать “под Репина”.

Мастерская Репина была очень вместительной, она помещалась на верхнем этаже главного здания Академии художеств, в ней работало более пятидесяти человек. Занятия по живописи продолжались с десяти часов до часу дня, а по рисунку – с пяти до семи часов вечера. Живя в Финляндии, в своих Пенатах, Илья Ефимович два раза в неделю – понедельник и пятницу – приезжал на весь день для занятий с учениками. Всегда просто и изящно одетый, он аккуратно являлся в мастерскую в начале занятий, внося в нашу трудовую атмосферу дух творческой и рабочей настроенности. Внимательно просматривал работы

учеников, спокойно, без спешки, он деловито обсуждал каждую работу с ее автором. Его советы и критические замечания были просты, немногословны и подчас остры, но никогда не были стереотипными. В рабочее время в мастерской была тишина, нарушаемая движением кистей по холстам и хождением художников от мольберта к мольберту. Увлеченные работой, художники избегали разговоров; если нужно было поправить позу натурщиков, объяснялись с ними жестами.

Студенческая столовая в училище была своеобразным политическим и художественным клубом. Здесь шли горячие дискуссии об искусстве, спорили до хрипоты о Цорне, Сезанне, Матиссе, собирали деньги для кассы взаимопомощи, готовили программы академических вечеров.

Здесь же происходили сходки, бурные объяснения с администрацией, протесты против ограничений в общественной жизни. Иногда столовая превращалась в концертный зал. Сидя за роялем, пел Шаляпин. Ему подпевали студенты. Выступали артисты Мариинского театра И.В. Тартаков, П.З. Андреев, В.И. Касторский» [38. С. 64].

Будучи уже в зрелом возрасте, проработав в вузе 35 лет, А.А. Кокель с сердечной грустью вспоминал, как на ученических вечерах выпускники Одесского и Киевского художественных училищ захватывающе исполняли задушевные украинские песни [393]. С большой теплотой пишет об одном из таких вечеров и народный художник Чувашской АССР А.К. Сверчков: «Личное знакомство с ним (Кокелем) состоялось 24 ноября 1912 года в студенческой столовой, где часто проводились собрания учащихся Академии. Это был высокий, стройный, изящный человек с темными волосами. В тот же день в академической церкви служили панихиду по покойному В.А. Серову, со дня смерти которого исполнился один год. А.А. Кокель был на панихиде вместе с профессорами П.П. Чистяковым и В.В. Матэ. После панихиды, на которой мы не были, А.А. Кокель просил нас прийти в столовую, где хотел встретиться со студентами Ф.И. Шаляпин, обещавший петь на церемонии в честь своего лучшего друга, каким был для него великий русский художник В.А. Серов. Действительно, Ф.И. Шаляпин пришел на встречу. Сам себе аккомпанируя на рояле, Шаляпин спел “Ноченьку”,

“Лучинушку”, потом всем предложил вместе спеть “Дубинушку”. Нашлись ребята с хорошими голосами. Это было грандиозное пение. А с каким воодушевлением пел Кокель! Шаляпин обнял Кокеля за плечи и сказал взволнованно: “Эх, Алешка”» [215. С. 9].

Я.А. Чахров в книге «Новое о Репине» пишет: «Кроме таких общеакадемических вечеринок, устраивались вечеринки по мастерским. В репинской мастерской они устраивались не реже двух раз в месяц, и я не помню, чтобы Илья Ефимович хоть раз отсутствовал на них. Чувствовалось, что участие в маленьких увеселениях вместе со своими учениками было нашему учителю приятно.

Посреди мастерской раскладывался стол. Устраивался чай со скромным угощением в складчину. Никаких спиртных напитков на этих вечеринках не было. Их заменяли молодость, благородная и повышенная настроенность самого Репина. Было полное отсутствие официальности» [38. С. 223–224].

«Зеленую улицу» для осуществления больших творческих планов будущего художника на 1907 год должен был открыть документ – Свидетельство Министерства Императорского Двора. В нем записано: «… данным 3 мая 1907 года из Императорской Академии художеств, с приложением печати вольнослушающему В.Х.У. Алексею Кокель в том, что он отправляется по России для художественных работ с натуры и снимания видов местностей и что Императорская Академия художеств просит правительственные и общественные учреждения не отказать в возможном содействии Кокель для беспрепятственных художественных работ» [393].

Десятый день мая месяца 1907 года для Алексея стал радостным и счастливым – он переведен на III курс. Ожидаемый с творческим нетерпением пленэр начнется только 1 июня, а до этого можно погостить у старого друга Анны Ивановны Виноградовой. Прошло почти восемь лет с того памятного лета 1899 года, когда страшная беда познакомила их. Это она и ее подруги-студентки Санкт-Петербургского женского медицинского института, не досыпая, дежурили в больнице у больного Алексея. Это они же из скудных студенческих средств выкраивали деньги для него на питание и лекарства. Сейчас она, как и хотела, земский врач. Жребий ее судьбы выпал на Капринскую

земскую больницу, расположенную в Рыбинском уезде Ярославской губернии.

Это было почти рядом с академической дачей, официально называющейся Владимиро-Мариинский приют. Алексей собирает в дорогу скромные ученические пожитки и в тот же день, не откладывая, выезжает к ней. На проезд туда и обратно слушатели получали от Академии необходимые средства, поэтому финансовых проблем с приобретением билетов у Алексея не возникло.

Благополучно доехав до места, Алексей на следующий день, 12 мая, пишет письмо брату Григорию Афанасьевичу Кокелю, псаломщику церкви села Большие Батырево Буинского уезда Симбирской губернии: «Гриша, я сейчас живу в другом месте. Третьего дня, как я выехал из Питера. Адрес такой: почт.[овая] ст.[анция] Глебово Рыбинского уезда Яровславской губернии, Капринская земская больница, врачу Анне Ивановне Виноградовой с передачей мне <…>.

Как живут родные? Что поделывает Ирина? (вопрос зачеркнут. – *прим. В. В.*). Всем привет. Хорошо ли взошли в этом году озимые? Накрапывают ли сейчас дожди? Выходит ли и ныне “Хыпар”? Я ее сейчас не получаю. Не мог заплатить деньги. Да и мои частые переезды мешают получать газету. Будьте здоровы. Алеша». Далее он сообщает, что с 1 июня и все лето он будет «жить в другом месте: в Тверской губернии, на академической даче» [393] (перевод наш. – *В. В*).

Вышневолоцкая земля, где находилась дача, являлась своеобразной Меккой для художников, которые находили свое вдохновение среди ее дремучих лесов и болот, многочисленных рек и озер.

Еще один из родоначальников русской реалистической живописи А.Г. Венецианов приобрел в Вышневолоцком уезде небольшое имение. Это вышневолоцкие крестьянки на его картинах легко ведут под уздцы лошадей, кормят детей, жнут, чистят свеклу. Здесь же создавал свои полотна его ученик Григорий Сорока, чей «Вид на усадьбу Островки с Большого острова» обрел свое достойное место в Тверской картинной галерее.

И.И. Левитан увидел на небольшой речке Съеже свою «Золотую осень» и радостный «Март» в имении А.Н. Турчаниновой

«Горка», а красота здешних озер Островно и Удомля вдохновили художника на создание самой значительной его картины «Над вечным покоем», а позднее и последней – «Озеро». У этих озер жили и творили А.Е. Архипов, К.А. Коровин, С.Ю. Жуковский, А.С. Степанов, А.В. Моравов, Н.П. Богданов-Бельский.

Константин Коровин приезжал в детстве в Вышний Волочек к своей бабушке. В этом городе родился пейзажист, художник-передвижник, академик живописи А.И. Мещерский, в доме на тихой улице недалеко от центра прошли последние годы жизни Ф.С. Журавлева, автора известной картины «Перед венцом».

Здесь же была дача популярного в России общественного деятеля, предпринимателя и мецената В.А. Кокорева. Про этого «короля откупщиков» говорили, что ему бы не питейными конторами заведовать, а всей Россией.

«Устроить» В.А. Кокореву удалось немало: один из первых русских кредитных банков, первый нефтеперегонный завод для получения светильного газа (этим проектом его увлек Д.И. Менделеев), горнозаводско-уральскую железную дорогу, телеграфное агентство <…> Он даже мечтал освободить всех крестьян с землей, выкупив наделы у помещиков совокупным купеческим капиталом.

Вот такому человеку и принадлежало имение Александровское на противоположном берегу Мсты. Как-то в конце 1870-х годов усадьбу В.А. Кокорева посетили молодые тогда еще художники А.Д. Кившенко и И.Е. Репин. Считают, что именно тогда и возникла идея открыть в старом, пустующем после упадка Вышневолоцкой водной системы доме дачу для студентов Академии художеств, чтобы они «лето здесь проводили, здоровье поправляли и рисунки сочиняли». Восторженный Репин, якобы, при этом воскликнул: «Это же для пейзажиста земля обетованная! Это же сама Россия – вся душа ее, вся прелесть… Это как песня!»

Дом и парк, находящиеся на полуострове, принадлежали Министерству путей сообщения, которое 8 октября 1883 года дало разрешение на аренду этой территории для академистов, «нуждающихся или в поправлении своего здоровья, или в усовершенствовании себя в искусстве этюдам с натуры».

22 июля 1884 года академическая дача была торжественно открыта. Несмотря на плохую погоду, народу собралось много:

начальство, духовенство, местные жители и 10 академистов, приехавших накануне.

А через год приехал на академическую дачу президент Академии художеств великий князь Владимир Александрович с женой Марией Павловной.

Так 1 июня 1885 года состоялось официальное открытие Академички, получившей название Владимиро-Мариинского приюта.

Неоднократно приезжал на академическую дачу и И.Е. Репин. Он останавливался в деревне Котчище или в маленькой комнате-мезонине старинного «екатерининского дома». Сейчас здесь музей, а комната называется «репинской». В ней стоит копия этюда «На Академической даче», написанного художником в 1898 году. Сам этюд теперь хранится в Русском музее.

В 1904 году «по случаю военного времени» дача была закрыта [225; 140].

26 марта 1907 года на собрании Императорской Академии художеств ректор Высшего художественного училища В.А. Беклемишев огласил заявление профессора-руководителя мастерской А.А. Киселева: «Желая придти на помощь ученикам вверенной мне мастерской, по большей части не имеющим никаких средств на поездки для изучения пейзажной натуры и в настоящее тяжелое время не находящим себе заработка по своей специальности, покорнейше прошу Совет дать ученикам моим право воспользоваться на этот сезон помещением в академической даче и изыскать средства на проживание там и на художественные затраты из сумм, какие имеются в распоряжении Академии на таковой предмет.

Для учеников моей мастерской понадобилось бы для этой цели не более 160 или 200 рублей» [430].

За проведение учениками лета на академической даче, представляющей столько удобств для успешных занятий искусством для лиц, в большинстве случаев нуждающихся и не имеющих средств и возможности отдохнуть летом где-либо за городом, выступил и Репин. Совет профессоров Высшего художественного училища, ввиду того, что в распоряжении Академии имеется дача со всеми удобствами, и приняв в соображение бедность учащихся, единогласно решил ходатайствовать об ассигновании

средств на содержание учеников во Владимиро-Мариинском приюте [430].

И таким образом 1 июня 1907 года жизнь дачи вновь оживает с приездом учеников Академии художеств. В их числе – А.А. Кокель. Хорошим подспорьем для него стало решение собрания Академии от 31 марта 1907 года о выдаче ему 15 рублей денежного пособия [393].

В большом доме и флигеле были устроены просторные и высокие спальни, библиотека, зал для вечерних занятий музыкой, пением и чтением. На втором этаже находилась большая вместительная мастерская в два зала. К двум существующим домам прибавилось несколько новых помещений, выстроенных на средства В.А. Кокорева.

Дача была устроена с расчетом на свободное размещение 28 учеников живописного отделения Академии на июнь, июль и август. В течение всего срока пребывания они пользовались полным содержанием, с прислугою и отпуском денег по 5 рублей на холсты, краски, бумагу, карандаши и наем натуры [140]. Об этом А.А. Кокель в своем письме брату Грише сообщает: «Там будут жить примерно тридцать человек, жить полностью за казенный счет» (пер. с чув. наш. – *В. В.*).

Ведение хозяйства поручено самим пенсионерам. При приюте устроена небольшая библиотека, аптечка. Была в приюте и фотолаборатория с фотографическим аппаратом новейшей по тому времени конструкции, в которой А.А. Кокелю нравилось работать. Именно здесь он «заразился» фотографированием. Позднее, когда он станет уже известным художником, фотоаппарат будет его постоянным спутником.

Для занятий физкультурой и отдыха имелись различные специальные сооружения и лодки на озере. Все это хорошо видно на картине соученика Кокеля А.Я. Яковлева.

«Кажется, что тут дышится легче, чувствуется более сил и бодрости», – пишет он брату Грише (пер. с чув. наш. – *В. В.*).

По настоянию В.А. Кокорева Совет Академии установил строгое расписание посещения приюта ее преподавателями. В их числе были П.П. Чистяков, В.И. Якоби, В.В. Верещагин, В.Е. Савинский. Навещали своих студентов и другие профессора. Чтобы быть поближе к своим питомцам, приезжает в сосед-

нее село Березки и ректор Высшего художественного училища скульптор Владимир Александрович Беклемишев.

Летом 1907 г. А.А. Кокель работает на академической даче. Имеющийся в фондах ЧГХМ ряд работ, исполненных им здесь, свидетельствует о том, что она стала для художника творческой лабораторией взаимодействия с разными художественными культурами, доказательством тому является освоение Кокелем новых художественных стилей.

Тихие извилистые речушки, голубые озера, перелески, поля, окружающие академическую дачу, шлюз, дорога, обсаженная березами, таили в себе поэтические краски среднерусского пейзажа и сделали пейзажистом не одного побывавшего здесь художника. Увлекся на даче пейзажем и А.А. Кокель.

В пейзажном жанре на академической даче он осваивает (возможно, закрепляет) для себя новые стилевые приемы неоимпрессионизма: дивизионизм и пуантилизм. Если пейзаж «Академическая дача» – пример достижения единства предметов и воздушной среды указанными приемами, то работа «Петушки» – образец стилевой близости с русским неопримитивизмом начала XX века. Это наглядная иллюстрация привнесения орнаментальных мотивов в живопись, что хорошо видно во фризовой основе композиции. В колористическом решении обращает внимание противопоставление холодной темно-зеленой поверхности земли и теплого золотисто-охристого неба, перекрываемого темно-синими силуэтами. Эмоциональное интонирование композиции усилено декоративными эффектами: различными приемами касаний кисти – зеленых крапинок, светло-желтых пятен, голубых волнообразных полосок. Разные ракурсы и цветопластические ритмы основных «персонажей» композиции живописи – петуха с тремя курицами – их «утопленность» или «выделение» – обогащают и оживляют полотно. Магический символ петуха придает произведению таинственность и сказочность. В остальных работах, исполненных А.А. Кокелем на академической даче, нет «чистых» стилевых приемов, но все они наполнены стремлением к творческому поиску: «Березовая роща. Академическая дача» [106. С. 31–48].

В 2005 году бывший ученик А.А. Кокеля, ныне профессор Харьковской государственной академии дизайна и искусств

А.В. Вяткин в частной коллекции И.Я. Лучковского (г. Харьков) обнаружил пейзаж своего учителя, написанный им тогда же. Он так и называется «Академическая дача». В первых числах июня 2008 года в кабинете председателя союза харьковских художников В.И. Ковтуна в прекрасном особняке правления, в котором до революции находилось английское консульство, сам И.Я. Лучковский познакомил автора настоящего издания еще с двумя работами А.А. Кокеля, подаренными ему Анной Афанасьевной Кокель. Прекрасно знающий творчество харьковских художников коллекционер утверждает, что они тоже написаны на академической даче. Однако Г.Г. Исаев после проведенной им экспертизы и атрибуции картин не полностью соглашается с ним. Искусствовед говорит, что на одной из них изображено родное для будущего мастера село Тарханы.

Работы А.А. Кокеля, созданные здесь в это время, приближаются к академическим штудиям, но, как отмечает Г.Г. Исаев, по стилистическим приемам отличаются от штудий 1910–1911 годов, выполненных им в мастерской Д.Н. Кардовского. Характерен пленэрный этюд «Мальчик в красной рубахе». Стилистика и сюжет этюда, на наш взгляд, отражают влияние творчества В.Э. Борисова-Мусатова. В работе поставлена задача гармонизации дополнительных контрастных цветовых тонов: красной рубахи и окружающей зелени.

Стремление найти свое «Я» в живописи способствовало развитию в творчестве А.А. Кокеля многообразия стилевых направлений.

К 1907 году в Академии художеств и в индивидуальных мастерских условия работы резко ухудшились. В связи с этим А.И. Куинджи писал, что Академия ныне стала хуже даже той, которая была до реформы 1893 года. И.Е. Репин, не терпевший казенного духа в преподавании и уже оставлявший из-за этого Академию осенью 1905 года, на сей раз уходит из Академии бесповоротно.

«С большим сожалением сообщаю собранию Академии об окончательном уходе Ильи Ефимовича Репина из числа профессоров-руководителей», – известил 29 октября 1907 собрание Императорской Академии художеств ректор Высшего художественного училища В.А. Беклемишев [431. С. 131–132].

С 1 ноября И.Е. Репин выходит в отставку. Поэтому А.А. Кокель после лета, проведенного на пленэре на академической даче, пришел уже в осиротевшую мастерскую великого мастера.

Встал вопрос о преемнике руководителя мастерской. 12 ноября 1907 года вопрос о выборах профессоров-руководителей был обсужден на заседании Совета Академии. 26 ноября помощник И.Е. Репина художник Д.Н. Кардовский был избран Советом Академии профессором-руководителем и с 1 декабря приступил к исполнению обязанностей. В начале января 1908 года был издан приказ по Министерству двора о его назначении [183; 431]. Так к творческому руководству мастерской И.Е. Репина приходит его талантливый ученик Д.Н. Кардовский.

Во всех публикациях, изданных до настоящего времени, утверждается, что А.А. Кокель продолжил учебу у Д.Н. Кардовского. Однако документы, найденные в ходе нашего исследования, меняют устоявшееся положение и открывают еще одну неизвестную страницу в жизни и творчестве художника.

К этому времени в мастерской И.Е. Репина числилось всего 96 учеников (62 ученика и 34 вольнослушателя) [430. С. 131–132]. В числе вольнослушателей был и А.А. Кокель. Уход мастера из Академии художеств уже в начавшемся учебном году создавал значительные трудности для них, так как молодой профессор-руководитель, у которого имелись и свои ученики, естественно, не мог взять их всех под свою опеку.

Сложившуюся критическую ситуацию в репинской мастерской снял постаревший, но неизменно авторитетный и всегда любимый учениками П.П. Чистяков. В начале нового 1908 года он вновь был призван к преподаванию, и часть учеников мастерской Репина, в том числе и А.А. Кокель, перешла под его руководство. Так лучший учитель художников в России П.П. Чистяков стал учителем А.А. Кокеля.

«Единственным в России истинным учителем незыблемых законов формы» почтительно назвал его В.А. Серов [169]. Любовь к акварели П.П. Чистяков привил и своим ученикам, что заметно и в творчестве А.А. Кокеля.

К концу педагогической деятельности П.П. Чистякова количество его учеников было огромно, не говоря уже об академиче-

ских классах. Большинство русских художников второй половины XIX века, соприкоснувшихся с Академией художеств, в той или иной мере пользовались его советами и указаниями, а многие прошли у него систематическую школу. В их числе Е.Д. Поленова, И.С. Остроухов, Г.И. Семирадский, В.Э. Борисов-Мусатов, Д.Н. Кардовский, Д.А. Щербиновский, В.Е. Савинский, Ф.А. Бруни, В.В. Матэ, Р.Р. Бах и многие другие.

Лучшим свидетельством роли П.П. Чистякова в истории русского искусства служит плеяда выдающихся мастеров – В.И. Суриков, И.Е. Репин, В.Д. Поленов, В.М. Васнецов, М.А. Врубель, В.А. Серов [169].

В этом ряду теперь и А.А. Кокель.

Обнаруженные в личном архиве А.А. Кокеля документы свидетельствуют, что он глубоко любил Павла Петровича, а не только ценил в нем учителя. Эту любовь, неоднократно подтвержденную, передавал и своим ученикам.

Учитель с первых дней определил и его творческий характер. «Вы колорист», – сказал он Кокелю. Учитывая с самого начала эту особенность ученика, он всячески поощрял ее и развивал. Восточную цветастость произведений Кокеля подчеркнет в конце десятых годов прошлого столетия византолог, академик Ф.И. Шмит.

Учеба у Чистякова оказалась, как потом говорил сам Кокель, формулой живого отношения к природе. А.А. Кокель вспоминал, как, останавливаясь около ученического мольберта, учитель ворчливо произносил: «Так натурально, что даже противно». И наставительно добавлял: «Простота дается не просто. Простота – высота!» И шагал дальше. Именно Чистякову обязан он своим блестящим знанием пейзажа.

Наставник и мировоззренчески старался помочь художнику глубже, интереснее видеть мир.

А.А. Кокель долго работал над картиной «Урядник в чувашской деревне», очень похожей по своей критической направленности на сатирические полотна В.Г. Перова, и наряду с «Чувашской свадьбой» хотел предложить ее в качестве дипломной (конкурсной) работы. Нам удалось сделать открытие: **именно** (выделено нами. – *В. В.*) П.П. Чистяков из представленных названных и других эскизов на свободную тему на соискание звания художника утвердил эскиз «Чайной» [431. С. 24].

В судьбе А.А. Кокеля принимали участие многие видные художники России. Среди них был и профессор Д.Н. Кардовский [393]. О своем учителе ученик подготовил книгу, которая, к сожалению, не увидела свет. Ее рукопись находится в частной коллекции N. Труд А.А. Кокеля начинается так: «В мои молодые годы, когда я только подготавливался к поступлению в Академию художеств, на одной из выставок дипломных работ студентов академии в 1902 году среди других картин была выставлена одна картина, котор[ая] называлась “Самсон и Далила”. Автором картины был молодой художник Дмитр[ий] Николаевич Кардовский».

В «Автобиографии» А.А. Кокель пишет: «Мои занятия в Академии продолжались с 1907 года по 1912 год у профессора Кардовского Д.Н.». Он оказал на становление и развитие самобытного художественного таланта и педагогического дарования А.А. Кокеля исключительно большое влияние. А.А. Кокель особо подчеркивает, что именно под его руководством «закончил Академию лауреатом с присвоением звания художника и с годичной заграничной командировкой за дипломную картину “Чайная”».

А.А. Кокель всю свою творческую жизнь последовательно использовал в обучении молодежи его художественные и педагогические принципы, методы. Поэтому, сказав о Д.Н. Кардовском, мы можем полнее оценить художественную и педагогическую деятельность А.А. Кокеля.

И.Е. Репин, обративший внимание на представленный к экзамену эскиз Д.Н. Кардовского «Весна», пригласил его в свою мастерскую. А.А. Кокель отмечает, что в мастерской И.Е. Репина Д.Н. Кардовский стал старостой. Когда И.Е. Репин начал тяготиться Академией и все реже стал посещать мастерскую, староста мастерской Д.Н. Кардовский сделался посредником между учениками и Репиным.

В 1896 году, ощущая со всей остротой недостаточность профессиональной подготовки, Д.Н. Кардовский вместе с И.Э. Грабарем, как пишет А.А. Кокель, «с разрешения Репина и Совета Академии поехал в Мюнхен, занимался в мастерской художника Ашбэ, по прибытии написал конкурсную картину “Самсон и Далила”, за которую получил звание художника». Спустя десятилетия А.А. Кокель в рукописи книги о Кардов-

ском отметит: «В мире не бывает никогда так внезапно, а есть к этому всегда предшествующее. Как было у меня в эти годы, когда собирался хоть что-нибудь написать в виде воспоминаний о своем последнем педагоге, то рассматривая рисунки к картине “Самсон и Далила” Кардовского, я натолкнулся на незаконченный рисунок следа левой ноги Далилы. На намеченном угловато-линейным рисунком, – я сразу остановился и начал искать начало – откуда это к нему перешло.

В этой части рисунка я усмотрел, что начало рисунка имеет чисто чистяковский метод».

К педагогической деятельности Д.Н. Кардовский приступил сразу же по окончании Академии художеств. 1 ноября 1902 года он был «удостоен звания художника», а уже в феврале 1903 года был приглашен помощником И.Е. Репина по мастерской [426]. Полная самостоятельность, предоставленная Репиным Кардовскому, позволила ему с первых же дней осуществить педагогические принципы, которые он считал необходимыми и действительно правильными.

Доверие, оказанное своему ассистенту, оправдало себя на практике. После очередного обхода мастерских Совет профессоров-руководителей 30 марта 1903 года обратился с ходатайством в Совет Академии художеств о назначении г. Кардовского в число профессоров Высшего художественного училища [426]. Уже в этот ранний период в его преподавании особое внимание уделялось рисунку.

Когда Д.Н. Кардовский пришел к руководству мастерской, Академия переживала не лучшие времена, остро ощущала кризис всей системы художественного образования. Он выступил с конкретными предложениями по улучшению преподавания в Высшем художественном училище. Все его предложения сводились к тому, чтобы в основу системы преподавания был положен принцип мастерских, где бы профессора-руководители могли дать учащимся как начальные знания в области рисунка, живописи и композиции, так и вести занятия на высоко профессиональном уровне.

Будучи последовательным выразителем взглядов художников и педагогов-реалистов, Д.Н. Кардовский в основу преподавания полагает изучение натуры. Рисование этюдов с головы, а

также с целой фигуры Д.Н. Кардовский рассматривает как задачи художественного образования, столь значительные, что они не могут являться упражнениями подготовительного периода, а должны быть специальными задачами, разрешаемыми в мастерской под руководством профессора.

Итак, Д.Н. Кардовский в самом начале работы в качестве профессора-руководителя излагает систему преподавания, тщательно продуманную как в организационном, так и методическом плане.

Уже в это время Кардовский различает две стороны художественного творчества: профессиональное мастерство, или, как он называл, «изобразительное ремесло», и творчество в собственном смысле слова. Он ставит своей целью раскрытие перед учениками «основных законов» изобразительного искусства, которые являются законами познания и отображения натуры.

Особенное внимание в своей системе Д.Н. Кардовский уделяет преподаванию рисунка. А.А. Кокель с первых занятий уловил новое в мастерстве учителя. Он пишет: «В это время в натурном классе преподавал рисунок Дм. Ник. Кардовский. Что мне казалось тогда новым в этих рисунках?

Рисунки были сделаны на поллисте ватмана итальянскими карандашами (итальянские карандаши имели пять номеров, но более всего участвовавшими номерами были I и II, а остальные номера были потверже, то их пускали в работу реже). Позы мужских натурщиков были простые, стоящие. Вся фигура была нарисована линейно, только голова была закончена свето-тенями». К сожалению, дальнейший текст, ввиду нахождения рукописи в частном архиве, нам оказался недоступным.

Учитель подробно излагает ученикам законы построения формы в рисунке, учит видеть форму, а потом строить ее, переходя от большой массы к частностям. «Метод Кардовского прост, – пишет А.А. Кокель. – Он никогда не говорил сначала, при поправке рисунка делал замечание, порою давал пространное объяснение о большой форме. Если ученик не понимал формы, то на него он наседал крепко, поправляя до тех пор, пока тот не поймет. Многие не выдерживали – уходили». В другом месте А.А. Кокель отмечает: «Система его преподавания целиком держалась на рисунке. Все – от рисунка. Не навязывая ни

своих, ни чужих приемов, он умело раскрывал индивидуальные способности каждого».

Строить форму он предлагает светотенью. «Однажды, – вспоминает А.А. Кокель, – когда я писал маслом этюд в мастерской, Д.Н. Кардовский подошел и говорит: “Стало приятно видеть, появился тон”, – и это решило в моей работе все».

В мастерской Д.Н. Кардовского занимались очень сильные ученики, которым невольно хотелось подражать. «Но наш учитель, – вспоминает Алексей Афанасьевич, – резко одергивал в таких случаях. Он говорил: “Делайте по-кокелевски, и будет хорошо”. В работах А.А. Кокеля учитель отмечал его умение тонко передавать прямо из жизни взятые темы и сюжеты. В связи с этим Кокель вспоминает забавный случай. «Однажды, – пишет он, – Д.Н. Кардовский сказал, что у меня нос как у Н.В. Гоголя, поэтому я должен, как и великий писатель, подмечать в жизни все, несколько высмеивая. Разумеется, нос мой был ни при чем: ему понравился эскиз, взятый из моей юности. У нас в волостном правлении были старинные часы с кукушкой и большое зеркало. Мы, дети, часто без всякого дела, лишь бы послушать железную кукушку, заходили сюда. Один раз мы увидели такую картину: лицом прямо к нам стоят старшина и староста при знаках отличия, а за ними в зеркале отражается человек, которого бьет урядник. Эту страшную сцену я и изобразил. Дальнейшую разработку этого эскиза мне в Академии запретили» (речь идет об эскизе «Урядник в чувашской деревне») [70. С. 60].

Вместе с тем, подробно объясняя тональные отношения при построении формы, Д.Н. Кардовский не отрицает однако возможности рисунка без тона. Ставя композиционные и живописные задачи, выходя за пределы собственного учебного рисунка, он излагает свои взгляды о картине, подчиняя здесь навыки профессионального мастерства идейному замыслу художественного произведения.

Обогащая с каждым годом методику преподавания все новым педагогическим опытом, Д.Н. Кардовский по существу в этот период остается одним из основных преподавателей-реалистов как в системе Академии, так и вне ее, особенно если учесть, что с 1910 года П.П. Чистяков оставляет руководство мастерской, а в 1914 году уходит из Академии.

Несмотря на сопротивление его новшествам со стороны части профессоров и академического начальства, Д.Н. Кардовский неуклонно проводит в жизнь свою педагогическую систему.

В январе 1915 года после двенадцати лет преподавания его утверждают непременным членом Совета Академии художеств, а в феврале 1915 года В.Е. Маковский, Н.Н. Дубовской и Н.П. Богданов-Бельский предлагают присвоить ему звание академика. Утверждение в высоком звании состоялось в октябре 1915 года [439].

Впервые основные положения своей системы Д.Н. Кардовский сформулировал в 1908 году в своем ответе на записку В.Е. Маковского о преподавании в Высшем художественном училище. В последний период своей деятельности Д.Н. Кардовский участвует в составлении «Пособия по рисованию».

Об огромном упорстве Алексея постичь секреты мастерства хорошо свидетельствует, например, осень 1907–1908 учебного года. Работа целыми днями в Академии художеств без отдыха. Домой возвращался, когда было совсем темно. Хорошо, что квартира находилась совсем недалеко по Васильевской линии.

Утром лекции по перспективе, анатомии, искусству, потом живопись с десяти до часу дня. Перерыв на обед, и от пяти до семи вечера рисунок. С семи до десяти – в библиотеке <…>. В воскресенье – Эрмитаж. Ходили с друзьями смотреть Рембрандта, Веласкеса, Рубенса.

Лекции, библиотека с громадным количеством книг по искусству, уникальные издания, ценнейшие гравюры и офорты, изумительные фотографии.

Работы Кокеля, выполненные в мастерской Кардовского, говорят о его значительном творческом росте. Он много времени уделяет рисованию, занимаясь им не только в Академии, но и дома, на прогулке, в гостях.

Алексей никогда не пропускает занятий по анатомии, без устали работая над изучением костей и мышц человека, о чем свидетельствует хорошо сохранившийся его конспект по этому предмету.

Сам Д.Н. Кардовский в этот период работал над иллюстрациями к рассказу А.П. Чехова «Каштанка», к «Невскому проспекту» Н.В. Гоголя и комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума».

Эти работы являются одними из самых лучших иллюстраций в искусстве книги дореволюционной России.

На становление национальной темы в творчестве Кокеля оказал влияние Н.И. Фешин. В 1908 году на «Весенней выставке» в Академии художеств была выставлена его картина «Черемисская свадьба». Полотно имело невероятный успех и вмиг стало заметным явлением художественной жизни России. О нем писали столичные и провинциальные газеты. Привлекла картина пристальное внимание и зарубежной печати. В изысканных петербургских салонах через впечатляющее мастерством произведение заговорили о доколе неизвестных черемисах и чувашах. Н.И. Фешин был удостоен премии А.И. Куинджи.

Ноябрь 1909 года – художественная жизнь Петербурга ознаменовалась появлением нового общества художников «Союз молодежи», опыт которого, возможно, не менее значим для формирования нового искусства, чем существование «Бубнового валета» или группы М.Ф. Ларионова. Инициаторами создания «Союза» стали Е.Г. Гуро, М.В. Матюшин и бывшие члены группы Н.И. Кульбина «Треугольник» – И.С. Школьник, Ц.Я. Шлейфер и Э.К. Спандиков. На пост председателя и казначея был приглашен известный меценат, коллекционер и художник-любитель Л.И. Жевержеев.

Целью «Союза» в уставе, официально утвержденном 16 февраля 1910 года, провозглашалось «ознакомление своих членов с современными течениями в искусстве, развитие в них эстетических вкусов путем совместных занятий рисованием и живописью, а также обменом мнений по вопросам искусства, и способствование взаимному сближению лиц, интересующихся искусством». «Союз» заявил о себе ежегодными выставками в Петербурге (14 марта – 11 апреля 1910, апрель 1911, январь 1912, декабрь 1912 – январь 1913, ноябрь 1913 – январь 1914) и в Риге 19 июня – 13 августа 1910.

Несмотря на то что руководители «Союза» придерживались линии умеренного новаторства, выставки демонстрировали по существу все многообразие течений современного авангарда – от постимпрессионизма до беспредметничества.

В контексте зарождения русского авангарда, на наш взгляд, представляют интерес работы А.А. Кокеля, выполненные им в

1904–1907 годах в стиле «пластического авангарда», которые хорошо раскрывают диапазон его художественных поисков.

Обратимся к интригующему своей экспрессией произведению раннего творчества А.А. Кокеля «Обнаженная мужская модель лежащая» (1906–1907). Г.Г. Исаев отмечает, что обращает на себя внимание пастозность живописного рельефа и многослойная фактура (до 4–5). Вероятно, до конечного результата работа доводилась без натуры. Колорит работы интонирован на градациях холодных и теплых тонов через гармонию дополнительно-родственных цветов. В верхней части над фигурой, лежащей в раскованном положении, проступает подмалевок голубого тона, который служит колористическим объединяющим началом для длинных и редких полос-мазков: белых, зеленых, синих, желтых, красных. В нижней части под фигурой – густые и длинные полосы-мазки с преобладанием теплых и «горячих» цветовых тонов, с вкраплениями холодных: розовых, лиловых, синих, голубых. Характерно отсутствие черного цвета. Если в верхней части преобладают мазки вертикальной направленности, то в нижней – горизонтальной.

В цветопластическом решении обнаженной фигуры искусствовед отмечает преобладание длинных пастозных светлых (белильных) мазков, нанесенных по направлению основных частей тела: рук, ног, туловища. Сама модель высветлена в тональном отношении, словно «купается» в рефлексах как теплых, так и холодных тонов.

Форма и пространство в работе решаются одновременно, а живописная среда выведена на передний план.

Работа наглядно иллюстрирует эволюцию пластического «авангарда» художника от картины к картине: «Обнаженная модель (Фехтовальщик)» (1904–1905); «Натурщик – ракурс. Академический этюд» (1904–1905(?)); «Мужской торс с верхним освещением» (1906); «Обнаженная мужская модель с желтой драпировкой (Мужская модель с кувшином)» (1906–1907); «Обнаженная мужская модель со спины, сидящая» (1906–1907) и «Фигура раввина» (1906–1907).

Г.Г. Исаев, анализируя передачу художественного образа каждой конкретной обнаженной модели, находит у художника метод «термографии» (от греч. therme – жар, тепло + grapho –

пишу). Под ним искусствовед понимает субъективное отражение в живописи, выраженное смещением общего регистра мазков к преобладанию градаций холодных тонов или теплых («горячих»). В каждой работе А.А. Кокель создает свой определенный колорит через гармонию дополнительно-родственных цветов. Например, переходом к теплому регистру характеризуются упомянутые выше работы «Обнаженная мужская модель лежащая» и «Фигура раввина». Другие произведения «Обнаженная мужская модель с желтой драпировкой (Мужская модель с кувшином)», «Обнаженная мужская модель со спины, сидящая», «Этюд головы мальчика» (1906–1907) отражают смещение к холодному [107. С. 43].

Многоцветная узорчатость живописи А.А. Кокеля по своей фактуре и структуре близка к мозаике или орнаментальным мотивам народного декоративно-прикладного искусства.

Однако «абстрактные» моменты в работе «Обнаженная мужская модель лежащая» не позволяют говорить о начале «растворения» и «исчезновении» человеческого образа в живописном пространстве. А.А. Кокель в своем творчестве в этот период подходит к рубежу беспредметности.

По утверждению Г.Г. Исаева, произведению А.А. Кокеля «Обнаженная мужская модель лежащая» трудно найти аналогию в русском изобразительном искусстве начала 1900-х годов. Оно предвосхищает русское абстрактное искусство. «Лучизм» Михаила Ларионова, как известно, разовьется значительно позже.

Творчество А.А. Кокеля 1904–1907 годов граничит с европейским фовизмом А. Матисса («Вид Коллиура», 1905) и А. Дерена («Парусники», 1905), экспрессионизмом А. Явленского («Улица», 1905), но прежде всего близко русскому варианту импрессионизма И. Грабаря (серия пейзажей 1900-х гг.), Н. Тархова («Козы на траве», 1904), Р. Фалька («Лиза на солнце», 1907), М. Ларионова («Пейзаж», 1906–1907) [107].

Вершиной «пластического авангарда» художника станет его участие в «Союзе молодежи». С этой шумной группы обновителей живописи, по словам А.А. Кокеля, начинается его путь художника.

В справочнике «Золотой век художественных объединений в России и СССР» отмечается, что «основное ядро участников

выставок составляли В.Д. Бурлюк, Д.Д. Бурлюк, К.С. Малевич, П.Д. Филонов и др. В разные годы в выставках участвовали петербуржцы и москвичи Н.И. Альтман, А.И. Балльер, П.П. Кончаловский, И.Ф. Ларионов, М.В. Матюшин, В.В. Маяковский, К.С. Петров-Водкин, В.М. Ходасевич и др.».

А где же А.А. Кокель? Указывает же художник в «Анкете для членов Союза Советских художников СССР», заполненной 8 января 1944 года, что в 1910 году он состоял «в Петерб[ургском] «Союзе молодежи» [401]. Исчерпывающий ответ могли дать только каталоги выставок объединения, но они, как оказалось, представляют исключительную библиографическую редкость. Их мы не могли найти не только в Российской государственной библиотеке по искусству, но даже в Российской государственной библиотеке. Каталоги нашлись лишь в библиотеке Государственной Третьяковской галереи. Фамилия художника в обоих каталогах значится первой из 25 экспонентов в Петербурге [325] и из 33 – в «Русском Сецессионе» [326].

На первой выставке «Союза молодежи» (Петербург, Морская, 28, угол Гороховой) А.А. Кокель экспонирует, как видно из каталога, «1. Натюрморт 2. Этюд 3. Окно 4. Этюд» [325. С. 1]. «Справка тов. профессора Кокель Алексея Афанасьевича, представляемая на утверждение ЦК КП(б)У для работы в качестве творческого работника Союза Советских художников Украины», написанная им 27 июня 1947 года и «Творческая и педагогическая деятельность профессора Харьк[овского] Худ[ожественного] Института А.А. Кокеля» от 15 декабря 1953 года уточняют названия представленных работ: «Вид из окна. Крымский пейзаж» и акварель «Натюрморт», которые были сразу раскуплены и, как указывает сам художник, находятся в частном собрании [401].

19 июня – 13 августа 1910 года в Риге проходит выставка «Союза молодежи» под названием «Русский Сецессион». Каталог издан на трех языках: русском, немецком, латышском, в котором указывается, что А.А. Кокель представил: «1. Натюрморт 2. Окно 3. Этюды» [326]. Проведение выставки провело к написанию обширных статей в местных газетах, главным образом в немецких и латышских. Может быть, они подробнее расскажут о произведениях А.А. Кокеля?

Однако о нем не сказано ни слова не только в вышеупомянутом справочнике «Золотой век…», но и в других изданиях, посвященных «Союзу молодежи». Эту историческую несправедливость в 2005 году в определенной мере устранил А.А. Стригалев. В работе «О выставочной деятельности петербургского общества художников “Союз молодежи”» он в качестве приложения приводит каталоги названных выше выставок. В них в числе экспонентов он только упоминает фамилию Афанасьев-Кокель [162. С. 387, 394]. А.В. Крусанов в трехтомном «Русском авангарде», вышедшем в свет в 2010 году в Москве, также ограничивается этим.

«Лицо “Союза” определяли не К. Малевич, В. Татлин, М. Матюшин и другие фигуры подобной величины, а иные художники, забытые (зачастую незаслуженно) сейчас» [156. С. 59]. Эти слова, сказанные искусствоведом Т.В. Любославской, полностью относятся и к А.А. Кокелю.

Многих культурологов, искусствоведов и историков интересует вопрос: почему А.А. Кокель от периода «пластического авангарда» 1904–1907 годов и творческих, хотя и недолгих, контактов в рамках «Союза молодежи» в дальнейшем оставил эту стилистику и сосредоточился в основном на традициях академической школы?

Г.Г. Исаев считает, что ответ заключается в том, что методические задачи в классе Я.Ф. Ционглинского, основанные на обязательном построении формы, не позволяли А.А. Кокелю сделать окончательный шаг к абстрактному искусству.

Необходимо учитывать и то, что в 1913 году он находился вдали от России, а в год его возвращения из Италии, как известно, начинается Первая мировая война.

Причиной мог быть и протест художественных деятелей старшего поколения против радикального и эпатажного характера выступлений членов объединения [93. С. 280]. В их числе, как известно, были и его учителя, поэтому А.А. Кокель, уже начавший работать над дипломной (конкурсной) работой, возможно, воздержался от экспонирования своих произведений на других выставках «Союза».

Исчерпывающий ответ на этот вопрос, на наш взгляд, дает сам А.А. Кокель. Будучи зрелым мастером и педагогом, он пишет

в «Автобиографии»: «Получив в академии строго реалистическое направление и испытывая влияние таких мастеров, как Маковские, Репин, Грабарь и ближайший ученик Репина – Кардовский, я старался не утрачивать этого направления в своей творческой работе и стремился передать его студенческой молодежи на протяжении всей своей педагогической деятельности».

Выявленные нами документальные источники устанавливают, что в числе зачинателей нового творческого направления в искусстве – русского авангарда был и А.А. Кокель, и тем самым исследование приоткрывает еще одну неизвестную страницу в истории отечественной культуры.

А.А. Кокель, оставаясь преданным академической школе и своим учителям, как творческая личность был чуток к художественным веяниям времени и отзывался на них, благодаря чему картины художника и после этого периода представляли собой новое слово в живописи.

2.3. Картина А.А. Кокеля «Чайная» в контексте художественной жизни России в начале XX века

Плодотворным в развитии художественного мастерства А.А. Кокеля стал 1910 год. На традиционной Осенней конкурсной (отчетной) выставке картин в залах Академии художеств, на которых выставлялись ученические и дипломные работы, он впервые представляет четыре рисунка, четыре этюда из мастерской, этюд головы, два эскиза [401], которые вызвали большой интерес у посетителей. Именно 1910 год, по утверждению А.А. Кокеля, явился годом рождения его как художника. Отвечая в 1944 году на 16-й пункт анкеты *«Трудовой стаж как художника»,* он указывает – с 1910 года [401].

В 1911 году там же он экспонирует этюды масляными красками, рисунки натурщиков и портрет.

Осенняя академическая конкурсная выставка 1912 года, на которой была и картина «Чайная», вызвала разноречивые отклики в художественной критике, многие из которых были отрицательными. 47-й номер художественно-иллюстрированного

еженедельного журнала «Солнце России» подчеркивал: «выставка слаба и скучна» [384. С. 12]. «Ужасно скучной» назвал выставку в популярной петербургской газете «Вечернее время» и И.Е. Репин: «Дрябло все как-то и вяло и на самом конкурсе, и в работах учеников мастерских» [371]. Мастер выделил на «ужасно скучной» выставке лишь картину А.А. Кокеля*:* «Вспоминается только <…> с **большой силой** (выделено нами. – *В. В.*) полотно того художника (А. Кокеля), который написал картину «Чайная», в ней есть оригинальность и типичность» [371]. И.Е. Репин знаком был с работой еще в ходе ее завершения. Вот как вспоминает об этом А.А. Кокель: «В Академии Репин уже не работал, но все, что делалось в Академии, его глубоко интересовало, и он специально приезжал из Куоккалы ознакомиться, что готовят молодые художники к отчетной выставке.

В один из своих приездов в мастерские конкурентов И.Е. Репин задержался в моей мастерской, одобряя картину, он сказал: “Ах, мне нравится, успеете ли? А какой будет успех у зрителя – это сказать заранее трудно”» [405].

Другая газета подчеркивает связь между современностью и картиной «Чайная», отражающей происходящие в России глубокие культурные и социальные изменения. Ее корреспондент в статье, озаглавленной «Заметки об искусстве», пишет: «Из ста с лишком художников и скульпторов только двое отметили в искусстве общественные темы и настроения. И из двух только один удачно справился со своей задачей» [378]. Этим одним оказался Кокель. 30 марта 1913 года популярный отечественный еженедельный журнал литературы, политики и современной жизни середины XIX – начала XX века «Нива» черно-белой фоторепродукцией представляет картину «Чайная» своим читателям. Это также убедительно показывает, что полотно стало заметным событием в культурной жизни России.

Выше было отмечено, что тему конкурсной (дипломной) работы А.А. Кокеля утвердил П.П. Чистяков, а не Д.Н. Кардовский. Однако, на наш взгляд, идея будущего произведения сформировалась раньше. Русское чаепитие за самоваром – частый сюжет картин художников конца XIX – начала XX веков: В.Г. Перова («Чаепитие в Мытищах», 1862), В.М. Васнецова («Чаепитие в трактире», 1874), К.А. Коровина («За чаем», 1888),

И.П. Богданова («За расчетом», 1890), В.Н. Бакшеева («Житейская проза», 1892), Н.П. Богданова-Бельского («Именины учительницы», 1910). Эта тема нашла художественное выражение и в творчестве первого учителя А.А. Кокеля В.Е. Маковского – «Наем прислуги», «Обед», «Письмо», «У Доменика», «Приезд учительницы в деревню», «Утренний чай», «Мальчик и женщина, пьющие чай».

Картина «Вечеринка» (1875) стала программной в ряду произведений В.Е. Маковского, посвященных «новым людям», восставшим на борьбу с царским самодержавием. В ней художник впервые в русской живописи изобразил тайное заседание революционного кружка, обсуждающего за чаепитием мучительные вопросы «Кто виноват?» и «Что делать?». В.Е. Маковский предложил А.А. Кокелю создать оригинальное полотно на типичном явлении российской жизни, крупным планом изображающее Россию, под названием «Чайная». В чаепитейном заведении тех лет за самоваром решались бытовые вопросы, совершались крупные сделки, обсуждались новости. Они являлись как местом деловых свиданий, так и местом разгула. Словом, чайная являлась слепком всех сфер жизни русского общества. По мысли В.Е. Маковского, картина А.А. Кокеля должна была развить начатую им тему. Для этого учитель рекомендовал ученику отказаться от выбранных ранее бытовых сцен «Урядник в чувашской деревне» и «Чувашская свадьба», к тому же повторяющих аналогичные произведения других художников, например картину Н.И. Фешина «Черемисская свадьба».

Картина «Чайная» убедительно свидетельствует, как автор очень вдумчиво, не отходя от своих реалистических принципов, создавал сложные сюжетно-психологические картины. С первого взгляда видно, как художник много потрудился над решением композиционной схемы произведения. «Картина написана просто, умно и художественно правдиво» [378]. В то же время художник одновременно работает над решением тонального, цветового и пластического строя картины. В ходе работы над картиной был собран огромный этюдный материал, каждый представляет собой самостоятельную художественную ценность.

Безупречный рисунок, безупречное чувство пластики, выразительная живопись, четкость композиционного мышления –

доказательство того, что А.А. Кокель к моменту работы над конкурсной картиной обрел полную профессиональную зрелость, дополненную зрелостью психологической и его умением выпукло и ярко обрисовать характеры своих персонажей.

Картина А.А. Кокеля «Чайная» выходит не только за рамки требований, предъявляемых к студенческой выпускной работе, но и поднимается над общим уровнем искусства тех лет, особенно в плане содержания и реалистической направленности. Поэтому неслучайно она была с большим одобрением встречена зрителями, а ее автор стал лауреатом конкурса Императорской Академии художеств 1912 года.

Присвоение А.А. Кокелю высокого звания среди сотен достойных претендентов было закономерным – это была школа Кардовского. Н. Шебуев в статье «Самая большая несправедливость сезона», опубликованной в журнале «Солнце России» отмечает: «Лучшие работы принадлежат мастерской Кардовского. Не только в залах, но и в “циркуле”, где размещены тысячи ученических работ». Сказанное далее относится к А.А. Кокелю: «Всюду кардовца отличишь: он интересно видит краски и прекрасно рисует» [384. С. 12].

Дипломные работы выпускников Академии художеств, окончивших с медалью или отличием и удостоенных заграничной поездки, размещались в Циркульном зале Академии художеств. Здесь находились и конкурсные работы учителей А.А. Кокеля И.Е. Репина «Воскрешение дочери Иаира» и Д.Н. Кардовского «Самсон и Далила», удостоенные золотых медалей. Рядом с ними достойное место заняла и конкурсная работа их ученика А.А. Кокеля. До настоящего времени утверждалось, что в конце 20-х годов прошлого столетия, когда многие шедевры из столичных сокровищниц русской и мировой культуры передавались в провинциальные музеи, картина «Чайная» также была отправлена в крупный индустриальный и культурный центр Нижнего Поволжья в г. Саратов. Только в мае 2012 года вместе с научными сотрудниками Саратовского государственного музея имени А.Н. Радищева автору данной монографии удалось документально доказать, что она попала в музей в 1916 году. В тот год отмечалась десятая годовщина со дня смерти основателя музея А.П. Боголюбова. На наш взгляд, по инициативе И.Е. Ре-

пина в связи с этой датой картина среди других бесценных произведений была передана Петербургской Академией художеств в дар Саратову. Знал ли об этом художник?

Да, знал. Как вспоминает его ученик, заслуженный деятель искусств Украинской ССР, профессор Л.И. Чернов, в 1934 году, когда он уезжал из Харькова в Саратов для поступления в художественное училище имени А.А. Радищева, Алексей Афанасьевич просил его поинтересоваться своим детищем [262. С. 26]. Однако ее там уже не было: из Саратова она была отправлена в небольшой городок Вольск.

Благодаря богатой картинной галерее Вольск заслуженно прозвали «городок – Петербурга уголок». В 1927 году ей были переданы «работы Я.Ф. Ционглинского, несколько ученических этюдов из Ленинградской Академии художеств». С работами своего учителя сюда попала и картина А.А. Кокеля «Чайная».

На наш запрос об истории картины «Чайная», сделанный в октябре 2006 года, директор Вольского краеведческого музея Л.А. Леончик 6 декабря того же года ответила: «Картина А.А. Кокеля “В чайной” поступила в наш музей в начале 30-х годов XX века из Саратовского государственного краеведческого музея имени А.Н. Радищева (акты передачи не сохранились). В 1979 году картина находилась на выставке в Чувашском государственном музее в Чебоксарах. После выставки была обменяна на картину К.С. Петрова-Водкина “У окна”» [399].

В приказе № 461 Министерства культуры РСФСР от 7 сентября 1982 года «О передаче художественных произведений» говорилось:

«В целях более целесообразного распределения художественных произведений ПРИКАЗЫВАЮ:

1. Министерству культуры Чувашской АССР дать поручение Чувашской государственной художественной галерее принять от Вольского краеведческого музея Саратовской области на постоянное хранение произведение художника А.А. Кокеля «В чайной» (х., м., 185×246)».

В настоящий момент имеется шесть работ украинских и чувашских искусствоведов Ю.Ф. Дюженко, В.В. Мызгиной, Н.Н. Присталенко, А.А. Трофимова, Г.Г. Исаева и Н.С. Поддячей, в которых исследуется картина Кокеля «Чайная».

В 1960 году А.А. Кокелю исполнилось бы 80 лет. Харьковское областное отделение Союза художников Украинской ССР решило отметить юбилей художника посмертной «Выставкой произведений профессора Алексея Афанасьевича Кокеля» [344]. Составление каталога поручили лучшему знатоку творчества художника, его супруге и сподвижнику Анне Афанасьевне Кокель и молодому ученому Юрию Федоровичу Дюженко. В 1954 году, только что защитивший диссертацию, он был избран заведующим кафедрой истории искусств Харьковского художественного института, а по совместительству назначен заместителем директора Харьковского музея украинского изобразительного искусства.

Плодотворная совместная работа искусствоведа и жены художника Анны Афанасьевны Кокель явилась первым глубоким исследованием жизни и творчества мастера.

В нем говорится: «Работа А.А. Кокеля над конкурсной картиной “Чайная” дает пример вдумчивой, подлинно реалистической методики работы над сюжетно-психологической картиной. Художник много потрудился над решением композиционной схемы произведения, разрабатывая целую серию последовательно углубляющихся эскизов и этюдов, параллельно работая над решением тонального, цветового и пластического строя картины, а также над выявлением каждого образа в отдельности и общего их психологического взаимоотношения. В процессе работы над картиной был собран огромный этюдный материал, который зачастую представляет самостоятельную художественную ценность.

<…> Один из последних эскизов, экспонированных на выставке, позволяет сказать, что напряженный горячий колорит, превосходно передающий чадное керосиновое освещение и энергичное рельефное письмо, как нельзя лучше создают нужное эмоциональное состояние. Безупречный рисунок, безупречное чувство пластики, выразительная живопись, четкость композиционного мышления – все говорит, что А.А. Кокель к моменту работы над конкурсной картиной обрел полную профессиональную зрелость. Но особенно радует психологическая зоркость молодого художника и его умение выпукло и ярко обрисовать характеры своих персонажей, что не часто встречалось в

русском искусстве начала XX века, в пору чуть не поголовного увлечения импрессионистическим этюдом» [344. С. 20].

Украинский искусствовед В.В. Мызгина, анализируя другой эскиз к картине «Чайная», хранящийся в Харьковском художественном музее, пишет: «в эскизе уже определена композиционная схема, найдено соотношение пластических масс, выявлены главные персонажи, намечено большинство деталей. Однако, тот горячий сгущенный колорит, в котором решен датированный 1912 годом этюд «Старухи» и к которому, как к важнейшему способу передачи душной атмосферы помещения, видимо, стремился художник, – этот колорит в нашем эскизе отсутствует <…>.

Упомянутый этюд к картине действительно представляет значительную художественную ценность. Это этюд пожилой женщины, сидящей за стойкой. Репинская школа создания социального психологического портретного образа хорошо прослеживается в этой работе Кокеля. Плотно сомкнутые губы, густые сдвинутые к переносице брови, цепкий взгляд поверх очков – эти внешние признаки суровой недоброжелательной натуры подчеркнуты жестковатой моделировкой лица, напряженной плотностью горячего колорита. В самой картине, насколько позволяет судить об этом имеющаяся репродукция, характеристика образа хозяйки несколько смягчена» [302. С. 77].

Н.Н. Присталенко, анализируя два этюда к картине – «Голова старухи» и «Хозяин», хранящиеся в Национальном художественном музее Украины и Национальной академии изобразительного искусства и архитектуры (Киев), отмечает, что они привлекают своим отточенным мастерством. Задача быть подготовительной работой, «черновиком» для полотна объясняет «живописный» подход к этим рисункам – использование больших пластических объемов и светотеневых соотношений, которые должны найти адекватное выражение в живописи. Рисунки настолько высоки по классу исполнения, что становится понятен очень лестный отзыв И.Е. Репина о картине [187. С. 53].

Г.Г. Исаев, исследуя имеющиеся в Чувашском государственном художественном музее эскизы композиции и этюды к картине, также свидетельствует о вдумчивом подходе Кокеля – ученика Академии – к картине, в которой он подводил итоги своего обучения. Вот один из них. Провинциальная чайная. За

низким прилавком стоит хозяин, подсчитывающий на счетах выручку, рядом – хозяйка, перед ними – служанка в платке, завязанном назад, в длинном платье.

Другой эскиз, несколько меняющий композицию, но действующие лица остались те же. Однако образ хозяина здесь иной. Одной рукой он приоткрывает ящик стола, другой – держит полученную служанкой выручку. В первом варианте служанка – женщина с модной прической и одета не по-провинциальному.

В следующем варианте хозяин чайной тот же, что и в предыдущем эскизе, но прислуга совсем юная девочка. Он, надменный и хамоватый, бросает ей слова оскорбления и недоверия.

В этих подготовительных работах прослеживается становление мастера. Художник как бы дает картину жизни, но не просто копию с нее, а преображенную в новую художественную реальность, отчего явления, заинтересовавшие автора и освещенные светом его таланта, предстают перед нами особо зримыми и перерастают из сцены частной, бытовой в глубокое философско-социальное обобщение.

В изобразительном языке картины находим цветовую аранжировку чувашской культуры. Сказывается это и в экспрессии живописных пятен, и цветовом строе эскизов к картине «Чайная» (инв. № РЖ-14, инв. № РЖ-15), которые близки по своей выразительности к работам немецких художников Эмиля Нольде, Макса Пехштейна. Это смелое сочетание и выраженная цветовая экспрессия градаций красного и желтого тонов в передаче социального кризиса, тревожного мироощущения накануне Первой мировой войны самым непосредственным образом «звучат» в дипломной работе. Парадоксальное сочетание стилевых направлений, характерное для начала XX века, находит яркое отражение в «Чайной» [107]. В решении глубины пространства композиции заметно влияние мастеров эпохи Возрождения [187. С. 111].

17 декабря 1912 года А.А. Кокелю вручается Свидетельство за № 4770, дающее право на ношение серебряного академического знака, как «удостоенного определением Академии 1 ноября 1912 года звания художника по живописи» [393]. 21 января 1913 года А.А. Кокель получает диплом за № 328 следующего содержания:

«Определением Императорской Академии Художеств 1 ноября 1912 года состоявшемся, бывший ученик Высшего художественного училища при Академии Кокель Алексей за отличные познания в живописи и научных предметах, доказанныя им во время пребывания в отделении живописи и скульптуры Училища, удостоен звания Художника с присвоенным онному званию на основании параграфа 52 Высочайше утвержденнаго 15 октября 1893 года временнаго устава Императорской Академии Художеств, правом на чин X класса при поступлении на государственную службу и правом преподавания рисования в учебных заведениях. В уверение чего дан А. Кокелю сей диплом, за надлежащим подписанием и с приложением Академической печати.

С.-Петербург, января 21 дня 1913 г.

Президент (подп.) «Мария» [Великая княгиня Мария Александровна] (прим. авт. – *В.В.*)

Ректор Л. Бенуа

Секретарь В. Лобойков» [393].

1 ноября по старому стилю, а 13 по новому – день появления первого чувашского профессионального художника, сегодня по праву отмечается как день зарождения национального профессионального искусства.

За картину «Чайная» А.А. Кокель был удостоен звания Лауреат Российской Императорской Академии художеств 1912 года. Этой высокой чести также удостоились скульптор М.А. Керзин, художники М.А. Бучкин, С.Н. Зенков, А.А. Рубцов, В.Г. Тихов и И.Ф. Колесников.

Таким образом, первая большая самостоятельная работа А.А. Кокеля явилась и первым значительным результатом его деятельности в процессе взаимодействия культур. Диалог художника с культурами оказался плодотворным – картина стала событием в русском изобразительном искусстве.

Глава III. Творческое освоение А.А. Кокелем европейской художественной культуры

3.1. Творчество А.А. Кокеля в контексте диалога русской и европейской художественных культур

Итак, Императорская Академия художеств окончена блестяще. Но впереди предстояла индивидуальная кропотливая работа по совершенствованию мастерства на основе постижения лучших достижений мировой культуры. Взаимодействие с культурой Запада для А.А. Кокеля, ядро художественного сознания которого составлял «восточный дух» традиционной культуры чувашей, представляло большой интерес. Немаловажным фактором при этом являлось и то, что он становится художником мирового уровня. Убедительное подтверждение тому – значительный успех А.А. Кокеля на международных художественных выставках в Германии и Италии.

По Уставу 1893 года Академия художеств организовывала русские отделы на международных выставках, в частности в Мюнхене. Рубеж XIX–XX столетий – «золотой век» Мюнхена. Он – германская теплица искусства, по словам И.Е. Репина, притягивал художников даже больше, чем Париж. Царствовавшие особы, особенно Людвиг I баварский, возлюбили здесь искусство и возмечтали создать не только второй Ренессанс, но даже вторые Афины. Еще не вполне вылиняли стены новой Пинакотеки, с энтузиазмом расписанные по рисункам В. Каульбаха, изображающие шумный апофеоз королю, любителю искусства, и художникам, с рвением служившим своему обожаемому государю [188. С. 409–410]. И вот благодаря искусственным поощрениям в этом городе, в этих Афинах Германии, как называют Мюнхен, образовался большой центр художества, в котором творили до пяти тысяч художников. Стеклянный дворец для выставок, много галерей искусства – и частных, и правительственных, и торговых. Во многих магазинах выставлены хорошие картины и картинки. Даже в передней отеля «Bauerisher Hof»

Репин был озадачен прекрасной картинкой на стене. Стены многих пивных расписаны очень недурными картинами. Везде картины, картины. А искусство растет… Искусства все больше и больше… Художники привыкли здесь жить хорошо – их так поощряли, о них так заботились. Здесь впервые начали устраиваться огромные международные художественные выставки, которые, как отмечал И.Е. Репин, собирают **прекрасные** вещи со **всего** света [188. С. 409–410] (выделено нами. – *В. В.*). Для их проведения был специально выстроен Стеклянный дворец, получивший название Хрустального.

В 1909 году в нем прошла десятая по счету выставка, в которой Петербургская Академия художеств принимала участие путем устройства особого русского отдела. Все расходы по устройству названного отдела были отнесены, на основании постановления собрания Академии от 22 сентября 1908 года, на счет сумм на художественную деятельность Академии и выразились в размере 2 тысяч 115 рублей 94 копеек.

В 1913 году должна была состояться очередная – одиннадцатая выставка, в связи с чем канцелярия Министерства Императорского Двора 12 мая 1912 года за № 5328 препроводила на заключение Императорской Академии художеств отношение Министерства Иностранных Дел от десятого же мая за № 6062 следующего содержания: «Баварский Посланник при Высочайшем Дворе, по поручению своего Правительства, уведомил Министерство Иностранных Дел об устраиваемой двумя обществами художников: «Munchener Kunstlergenossenchaft» и «Munchener Secession», с 1 июня по конец октября нов.[ого] Ст.[иля] 1913 г., в г. Мюнхен XI международной художественной выставки, состоящей под покровительством Его Королевского Высочества Принца Регента Баварии» [417].

Вместе с тем барон Грунелиус передал приглашение Императорскому Правительству принять участие в означенной выставке путем командирования официального делегата и путем устройства особого общего отдела для выставки произведений русских художников.

Совет Академии 3 сентября 1912 года постановил внести в собрание для детального обсуждения вопрос и избрал комиссию для организации отдела под председательством самого ректора

Высшего художественного училища В.А. Беклемишева. В нее также вошли А.Н. Бенуа и Ф.Г. Беренштам [417. С. 120].

Учитывая большой объем работы, члены комиссии обратились к собранию Академии художеств о пополнении комиссии двумя новыми членами для того, чтобы комиссии было предоставлено право приглашать отдельных художников, выбирать в музеях, частных собраниях, мастерских и на выставках то или другое желательное для русского отдела произведение, а также быть судьями произведений, присылаемых жюри.

24 сентября 1912 года Собрание Императорской Академии художеств избрало дополнительно членами комиссии Н.Н. Дубовского, В.Е. Маковского и кандидатом Д.Н. Кардовского. Генеральным комиссаром русского отдела был назначен действительный член Академии Ф.А. Рубо [417. С. 206].

Участие в выставке в год 300-летия царствующего дома Романовых рассматривалось как показ достижений всех направлений русского искусства и его роли в европейском и мировом искусстве, поэтому на выставку были отобраны произведения лучших художников. «Московский застенок. Конец XVI века» А.М. Васнецова, написанный в 1912 году, завоюет первую золотую медаль. «Перед грозой» профессора-руководителя пейзажной мастерской Академии художеств Н.Н. Дубовского удостоится второй золотой медали. Золотые медали также получили Г.М. Бобровский, А.В. Маковский, И.И. Бродский, Ю.И. Репин, К.М. Крижановский, К.И. Горбатов и А.О. Никулин [349].

Среди **прекрасных** вещей со **всего** света в зале № 59 под именем «Im Teehause» имелась и картина «Чайная» А.А. Кокеля, блестяще окончившего Петербургскую Академию художеств. [349. С. 95, 352]. В результате наших исследований было установлено, что с самого начала картина молодого русского художника оказалась в центре внимания не только тонких ценителей искусства, но и художественной критики Германии. Убедительное свидетельство тому – выявленные впервые письма к художнику редакторов широко известных в Европе изданий по искусству «Moderne Kunst», «Die Kunst fur alle» и популярного молодежного журнала «Jugend» с обращением на разрешение публикации художественной репродукции картины в названных изданиях, а также предоставление права напечатать ее в книге по современному искусству.

Первым высокую профессиональную оценку картине никому доселе неизвестного художника дает хорошо известное в Европе берлинское издательство «Rich. Bong». Буквально после открытия мюнхенской выставки 30 мая сам хозяин этого солидного издательства обращается с письмом к А.А. Кокелю в Петербург. Он просит его – «очень уважаемого господина» – разрешить опубликовать в иллюстрированном журнале с приложением по искусству «Moderne Kunst» черно-белую или цветную репродукцию прекрасной картины «Чайная», а также предоставить право напечатать ее в книге по современному искусству [405].

Вскоре к одной из жемчужин русской коллекции проявил большой интерес популярный молодежный журнал «Jugend». Видимо, учитывая не совсем типично русскую фамилию Кокель, его главный редактор пишет 14 июня к художнику на французском языке.

«Дорогой Мэтр!

Мы с огромным интересом ознакомились с вашей **великолепной** (выделено нами. – *В. В.*) картиной «Чайная» на международной выставке, и для нас было бы честью опубликовать художественную репродукцию этого произведения в журнале «Jugend».

В случае вашего согласия, соблаговолите дать нам ваше любезное разрешение и сделать фотографию с оригинала.

Заранее благодарны за ваше любезное согласие, с уважением, ваш Журнал «Jugend» [405] (пер. с фр. И.В. Христофоровой. – *В. В.*).

Большой успех, который имела картина «Чайная» у западноевропейских зрителей, подтверждает и письмо от 2 июля 1913 года одного из самых авторитетных искусствоведческих изданий Европы «Die Kunst fur alle». Журнал издавался два раза в месяц с приложением «Dekorativen kunst» в ежемесячном издании «Die Kunst». В нем говорилось:

«Господин А. Кокель Санкт-Петербург

Мы намереваемся опубликовать в нашем журнале иллюстрированную статью о современном русском искусстве. Благодаря нынешней экспозиции русской коллекции в Хрустальном дворце у нас была возможность сфотографировать некоторые русские произведения для этой статьи. Среди прочих в этой ста-

тье мы бы очень хотели сделать репродукцию вашей картины «Чайная». Не соблаговолите ли вы дать нам разрешение на эту репродукцию в нашей статье о русском искусстве, переслав нам прилагаемую карточку с вашей подписью?

Мы благодарим вас заранее и высылаем вам номер нашего журнала, который является наиболее читаемым журналом по искусству в Германии. Таким образом, мы надеемся, что вы будете так любезны дать нам ваше разрешение.

Примите наши заверения в глубоком уважении к вам.

Редакция журнала «Die Kunst fur alle» [405] (пер. с фр. И.В. Христофоровой. – *В. В.*).

Приведенные отзывы ведущих европейских изданий по искусству являются несомненным доказательством появления в богатой талантами русской художественной культуре еще одного таланта.

Однако художник получил эти письма только после возвращения из Италии, и они остались без ответа. По этой причине названные популярные журналы не смогли опубликовать художественные репродукции **«великолепной картины “Чайная”»** (выделено нами. – *В. В.*), и многочисленные европейские почитатели русской художественной культуры не увидели ее даже в иллюстрациях.

Большой успех неизвестного русского художника с нерусской фамилией Кокель внес некоторую интригу среди изысканной публики. Ее разгадку начали искать в аристократических корнях немецких баронов von Kokel auf Grosskokelburg in Sibenburg – Большом Кокельском комитате в Седьмиградии, а ярким мастером оказался… выходец из крестьян, к тому же чуваш.

Художественным центром современного мирового искусства в начале двадцатого столетия становится и Венеция. Этому во многом способствовала Международная художественная выставка, которая вскоре приобретает роль своеобразной итальянской «мекки» для мастеров кисти Европы и мира. Сегодня это знаменитое венецианское «Биеналле». В 1909 году единственным представителем России на ней был земляк А.А. Кокеля Степан Эрьзя, мраморная скульптура которого «Последняя ночь» имела наибольший успех на выставке [236. С. 29–30; 130. С. 22].

К открытию в 1914 году XI Международной художественной выставки по проекту выдающегося русского архитектора А.В. Щусева был построен в стиле московских построек конца XVII века отдельный Русский павильон [417. С. 118–119]. Здесь были выставлены полотна Л.С. Бакста, Л.М. Браиловского, М.В. Добужинского, А.А. Кокеля, Н.Д. Кузнецова, Б.М. Кустодиева, А.П. Остроумовой-Лебедевой, Н.К. Рериха, М.А. Врубеля и др. [350].

Большой успех картины «Чайная» русского художника на международных художественных выставках и высокие отзывы европейской художественной критики о ней свидетельствуют о том, что в европейской художественной культуре начала XX в. появился еще один талантливый художник. Это является убедительным свидетельством того, что большие явления в культуре совершаются только во взаимодействии культур.

Для совершенствования мастерства по индивидуальной программе в странах Европы Петербургская Академия художеств с конца XVIII столетия начала отправлять в творческие командировки не только исторических живописцев, но и лучших воспитанников по пейзажному классу. Цель пенсионерских поездок заключалась не только в знакомстве с художественными шедеврами, но и в создании своих собственных произведений.

В 1912 году наряду с А.А. Кокелем высоких званий лауреата Императорской Академии художеств были удостоены П.Д. Бучкин (офорт), С.Н. Зенков (художник), М.А. Керзин (скульптор), И.Ф. Колесников (художник), А.А. Рубцов (художник) и В.Г. Тихов (художник).

Для выезда за границу академия предоставляла своим лауреатам единовременное пособие (пенсию). Отсюда поездки получили название пенсионерские поездки. В ходе исследования выявлен размер пенсии в 1912 году. Так, например, скульптор М.А. Керзин вместе с дипломом получил на два года пять тысяч рублей золотом и объехал в 1913–1914 годах Францию, Италию, Германию, Англию.

Однако А.А. Кокелю как вольнослушателю пенсия не полагалась. Не получал ее и другой вольнослушатель С.Н. Зенков.

Помощь пришла со стороны камер-юнкера Высочайшего двора Н.В. Струкова, проживавшего в своем доме во Флорен-

ции. В 1912 году меценат по рекомендации Академии предоставил условия для работы художникам И.К. Дряпаченко и А.В. Кадникову.

(17) 30 октября 1912 года Н.В. Струков обращается к секретарю Академии с письмом следующего содержания:

«Ввиду приближения срока присуждения заграничных поездок прошу Вас передать совету Академии мою просьбу командировать в будущем году, по примеру этого года, опять двух пенсионеров, причем предпочитаю иметь одного пейзажиста. Во избежание каких-либо недоразумений и дабы пенсионеры знали впредь, на что могут рассчитывать, перечисляю то, что могу предоставить им и прошу ознакомить их с принятыми мною обязательствами. Так как выезд из Петербурга в начале нашего февраля оказывается неудобным, т.е. слишком ранним (Дряпаченко и Кадников, приехав 27 февраля, говорили, что для своего удобства отправились бы позднее, что и сделали остальные пенсионеры), то время приезда во Флоренцию буду считать с 14 марта и не позднее 14 апреля. На дорогу на двух художников высылается 160 рублей. Даются 2 мастерские с 1 мая на 6 месяцев, т.е. до 1 ноября. Предоставляется живая натура; оплачивается расход на холст и краски, а также пересылку картин в Россию. После 1 ноября и до 14 января пенсионеры могут, по своему усмотрению, продолжать жить у меня во Флоренции либо ездить по Италии и Европе; в таком случае им будет выдано 160 руб. на возвращение в Россию и по 6 лир в день на каждого, по расчету дней до 14 января. Я рекомендовал бы пенсионерам экономить на переездах из Петербурга во Флоренцию и обратно, т.е. пользоваться, где можно, III классом, чтобы обеспечить себе проезд по Италии и Европе. Как только совет Академии наметит художников, предполагаемых к отправке во Флоренцию, соблаговолите сообщить их имена и краткую характеристику» [418. С. 29].

Письмо было доложено ректору Высшего художественного училища и обсуждено на совете училища 2 ноября 1912 года, который постановил рекомендовать для командировки А.А. Кокеля и С.Н. Зенкова. Извещенный об этом Н.В. Струков в письме от 8 декабря 1912 года сообщил секретарю Академии о нижеследующем:

«Не скрою своего сожаления не иметь в этом году пейзажиста, но раз такового, подходящего к моим условиям, не нашлось, прошу совет Академии командировать во Флоренцию Кокеля и Зенкова, считая пребывание их в Италии с 1–14 марта 1913 года» [418. С. 30].

Вслед за тем в письме от 11 того же декабря Н.В. Струков уведомил секретаря Академии о нижеследующем:

«Лестные отзывы профессоров В.Е. Маковского и Д.Н. Кардовского дают мне надежду в том, что пребывание их учеников в Италии принесет им пользу. Мое желание иметь пейзажиста основано не на экономии в живой натуре, а в убеждении, что Италия, а исключительно Флоренция и ее окрестности, при южном освещении дает обширный материал для пейзажиста. Зенкову и Кокелю будет предоставлена натура по мере надобности» [418. С. 30].

Содержание приведенных писем было сообщено художникам А.А. Кокелю и С.Н. Зенкову. Однако их радость оказалась преждевременной, потому что Н.В. Струков в письме от (11) 24 января 1913 года на имя секретаря Академии извещал: «Вследствие переезда моего в Петербург на должность управляющего Императорским фарфоровым заводом считаю долгом заявить, что не могу впредь приглашать во Флоренцию художников, командируемых Академиею Художеств» [418. С. 30]. Об этой печальной вести канцелярия Академии поставила в известность ректора Высшего художественного училища и художников А.А. Кокеля и С.Н. Зенкова.

25 февраля 1913 года создавшуюся чрезвычайную ситуацию под председательством Ее Императорского Высочества Августейшего Президента Академии Великой Княгини Марии Павловны обсудило 163-е собрание Императорской Академии художеств. После почтения памяти действительного члена Академии графа Арсения Аркадьевича Голенищева-Кутузова, скончавшегося 28 января 1913 года, высокое Собрание шестым пунктом приступило к рассмотрению вопроса: «О заграничной поездке художников А.А. Кокеля и С.Н. Зенкова».

В статье 6 списка дел академического собрания были изложены подробности разбирательства, касающегося отказа камер-юнкера Высочайшего Двора Н.В. Струкова предоставить в

1913 году гостеприимство в его доме во Флоренции рекомендованным, по предложению его же Н.В. Струкова, советом Высшего художественного училища художникам С.Н. Зенкову и А.А. Кокелю.

При обсуждении вопроса об устройстве судьбы художников, находящихся в затруднительном положении, многие члены Академии указывали на то, что «из смысла письма Н.В. Струкова от (11) 24 января 1913 года, в коем изложен его отказ, не явствует, чтобы решение г. Струкова впредь приглашать во Флоренцию художников касалось уже принятых им г.г. Зенкова и Кокеля и что посему вследствие переезда г. Струкова в С.-Петербург и невозможности приютить названных лиц во Флоренции, быть может, относительно этих художников г. Струков примет какие-либо меры для доставления им возможности побывать за границею для их художественного развития» [419. С. 48–49].

Секретарь Академии в письме 28 февраля 1813 года за № 906 сообщил г. Струкову вышеприведенные соображения, просил уведомить, касается ли изложенное в его письме от (11) 24 января 1913 года решение также и художников С.Н. Зенкова и А.А. Кокеля.

Ответ мецената был конкретен: «Считаю долгом сообщить, что решение не приглашать во Флоренцию художников в 1913 г. касается именно г.г. Кокеля и Зенкова как рекомендованных советом Академии на 1913 год.

Что же касается предположения весьма многих членов Академии, не приму ли я мер для доставления означенным художникам возможности побывать за границей, могу ответить только отрицательно и надеяться, что совет Высшего художественного училища доверится моему отказу» [419. С. 49].

Таким образом, академическому собранию вновь предстояло обсудить вопрос о заграничной поездке А.А. Кокеля и С.Н. Зенкова. Для этого была приложена справка с мнением совета Академии от 4 февраля 1913 года, в которой говорилось, что совет тщательно обсудил вопрос о принятии Академией расходов по поездке г.г. Зенкова и Кокеля за границу. Академическое собрание, учитывая мнение Совета и приняв во внимание, что их поездки не состоялись не по вине Академии, а вследствие отказа г. Струкова, при этом вполне разделяя взгляд

ректора на создавшееся затруднительное положение художников, «большинством 9 голосов против 2, постановило выдать по одной тысяче рублей А.А. Кокелю и С.Н. Зенкову на заграничную поездку» [419. С. 49–50]. Так, спустя много лет в «Автобиографии» появится запись: «Был послан я на счет академии за границу в 1913 году с тысячью рублями для усовершенствования в живописи» [405. С. 4].

В конце XIX – начале XX века выпускники Академии художеств, удостоенные пенсионерской поездки, стремились не только в Италию – центр классического искусства, считавшийся руководителями Академии лучшим местом для совершенствования мастерства их питомцев, но и в другие страны – Францию и Германию. Эти страны являлись притягательными центрами, потому что здесь работали выдающиеся мастера, организовывались международные выставки современного искусства.

А.А. Кокель и С.Н. Зенков решили не нарушать сложившуюся традицию и начать поездку со знакомства с достижениями художественных европейских центров, что сыграло значительную роль в их творческом развитии. Готовясь к путешествию, художники стали много заниматься в библиотеке Академии художеств, изучая не только искусство Германии, Франции и Италии, но и историю, экономику этих стран.

18 декабря 1912 года А.А. Кокель открывает счет на сумму 300 рублей в 25-м отделении Санкт-Петербургской государственной сберегательной кассы, расположенной в здании популярного Пассажа, ставшим началом финансовой подготовки к предстоящей поездке [405].

Новый 1913 год начался с высокой оценки творчества художника в печати. 5 января газета «Правда» в статье, посвященной осенней конкурсной выставке в Академии художеств, назвала картину «Чайная» «одним из лучших реалистических произведений в искусстве России последних лет» [378]. 21 января А.А. Кокель получает Диплом об окончании Академии художеств за № 328 и серебряный академический знак [393]. 15 февраля преподаватель – руководитель Педагогических курсов при Императорской Академии художеств А.В. Маковский переоформляет Свидетельства А.А. Афанасьева (он же Кокель) со второго разряда на первый на право преподавания рисования и чистописания в средних учебных заведениях [393].

Приходилось решать и другие бытовые вопросы. 17 января ему вручается Свидетельство о явке к исполнению воинской повинности, подтверждающее освобождение А.А. Кокеля от воинской повинности. 11 марта приставом первого участка Васильевской части С.-Петербургской полиции ему выдается бессрочная паспортная книжка. 27 апреля он фотографируется в фотоателье «Невский» для заграничного паспорта [405]. Так незаметно наступило время отъезда за границу.

1 мая А.А. Кокель снимает со сберегательной книжки 800 рублей и после этого «с тысячью рублями» [405] выезжает с художником-живописцем С.Н. Зенковым в пенсионерскую поездку.

У них было много общего. Семен Николаевич, так же как и Алексей Афанасьевич, был сельским – родился в деревне Кокоевой, которая находилась, как он сам говорил, «у черта на куличках» – в далекой Олонецкой губернии. Они были почти погодками – Семен появился на свет чуть раньше Алексея – 5 (17) февраля 1877 года. В один и тот же незабываемый день Зенкову за картину «Товарищи», как и Кокелю, присвоено звание художника и право на заграничную командировку. Но больше всего их объединял первый учитель и духовный отец А.А. Кокеля – выдающийся русский художник В.Е. Маковский, который был профессором-руководителем С.Н. Зенкова в 1904–1907 годах.

О прекрасных успехах молодого художника в постижении мастерства в живописи свидетельствует награждение его в 1911 году золотой медалью им. А.Ф. Ржевской за экспрессию в этюде «Смех».

О далеких, сказочных странах Франции, Германии и Италии сын чувашского крестьянина Алеша Афанасьев узнал в восемнадцатилетнем возрасте. От М.В. Раубе он услышал рассказы о французских, немецких, итальянских художниках, создавших бессмертные творения. Студентка Петербургского женского медицинского института Мария называла его «чувашским Рафаэлем» и приложила все усилия, чтобы, преодолев смертельный недуг, Алеша мог стать художником. Большим художником.

Рассказы первой учительницы рисования и сестры милосердия глубоко запали в душу, зародили у впечатлительного юноши интерес к неведомым странам.

Готовясь к поездке, Алексей много занимался в библиотеке Академии. Она, как отмечает Н.С. Беляев, обладала уникальным собранием литературы по изобразительному искусству мира и одной из самых богатых коллекций западных граверных и печатных книг. Для нее выписывались новые специальные издания из Франции, Италии, Германии. С давних пор в Академии художеств сложилась хорошая традиция приобретать книги для учебных целей по рекомендациям ведущих специалистов в определенной области искусства. Все это делало ее одной из самых богатых библиотек России. Сохранившиеся документы свидетельствуют, как много и упорно работал А.А. Кокель в библиотеке академии по изучению всей этой обширной литературы.

Международные художественные выставки и высокие отзывы европейской художественной критики свидетельствуют о том, что в европейской художественной культуре начала XX века появился еще один талантливый художник.

3.2. Творчество А.А. Кокеля в диалоге с европейской художественной культурой

По выявленным впервые материалам мы провели подробную документальную реконструкцию пенсионерской поездки А.А. Кокеля, что позволило полнее раскрыть роль художника в процессе взаимодействия культур. В Германии, Франции, Италии и Австрии молодой художник изучает искусство как прошлых веков, так и современности, впитывает впечатления увиденного. В одном из блокнотов читаем: «Я осматривал великие творения старых мастеров и большие центры искусства, такие как музеи Берлина, Дрездена, Парижа, Вены. А в Италии, конечно, знакомство с Миланом и Болоньей, Флоренцией и Сиеной, Римом и Неаполем, Равенной и Венецией. Думаю, что достаточно было и этих музеев и городов, чтобы насколько возможно было усвоить по времени лучшие мировые творения» (пер. с чув. наш. – *В. В.*).

В Берлин А.А. Кокель с С.Н. Зенковым прибыли в начале мая 1913 года. Столица империи и прусского королевства являлась одним из крупных культурных центров Европы. А.А. Ко-

кель отмечает, что здесь было на что посмотреть и чему удивляться: огромнейший парк Тиргартен, с недавно построенным бульваром «Аллея Победы» с 32 мраморными скульптурными группами, изображающими бранденбургских и прусских герцогов, курфюрстов и королей.

Однако, как видно из путевых записей, весь этот огромный комплекс впечатление на художника не произвел. «Сегодня посмотрел «Siegesallee» (Аллею Победы), – записывает в путевом блокноте Алексей Афанасьевич, – где поставлены германцами памятники своим героям, также «Славу», высокую башню – наверху золотая «победа». Это напротив Рейхстага. От Рейхстага направо памятник какому-то воину (большому). Не интересен. Дальше за (подковой – неразборчиво) памятник Мольтке весь <…> соверш.[енно] неинт[ересен]».

Осмотрел он и памятники королю Фридриху Вильгельму III, Гете и Лессингу, дворец Бельвю. Прошелся по многочисленным мостам, придававшим городу неповторимый вид. В Старом музее он знакомится со скульптурами, картинами старых мастеров, богатыми коллекциями монет и медалей. Древности северные, египетские, переднеазиатские, скульптуры и гипсовые копии произведений германского средневековья, коллекции ваз, серебряночеканных и деревянных изделий Нового музея также привлекают его внимание. В Национальной галерее изучает немецкую живопись и скульптуру начиная с XVIII века.

Следующим городом, в который художники прибыли 7 мая, был Дрезден, по множеству красивых сооружений и сокровищ искусства заслуживший название немецкой Флоренции. Здесь, по словам Алексея Афанасьевича, «мы осмотрели все существовавшие тогда выставки, музеи». Прежде всего – знаменитую Дрезденскую картинную галерею, насчитывающую 2500 картин, преимущественно итальянской и фламандской школ. Лучшие из них принадлежали большей частью герцогу Францу д′Эсте, в том числе Моденская галерея, приобретенная им в 1745 году. При галерее имелась богатейшая коллекция 350 000 гравюр и рисунков, с некоторыми из них А.А. Кокель был знаком по альбомам репродукций из библиотеки М.В. Раубе. После того как «в Берлине и Дрездене осмотрели все существовавшие тогда выставки, музеи, мы отправились в Париж», – напишет А.А. Кокель в «Автобиографии».

О всеобщем паломничестве молодых художников в конце XIX века в Париж хорошо написал И.Е. Репин: «При теперешних сообщениях и <…> общем развитии трудно удержать молодых людей дома. Париж, столица мира для всех проявлений жизни, манит к себе художников всех стран» [188. С. 401].

Почти через сто лет, в 2011 году, заслуженный художник России и народный художник Чувашии Праски Витти (В.П. Петров), обучавшийся у выдающегося художника и педагога П.Д. Бучкина, рассказал нам о том, как приехали в Париж в 1913 году пенсионеры-лауреаты Петербургской Академии художеств 1912 года. Учитель с улыбкой вспоминал, что, как и подобает настоящему русскому, заявился он в Париж в красных шароварах, косоворотке, подпоясанной красным кушаком и, конечно, в хромовых сапогах. Старожилы русской колонии, вдоволь посмеявшись от души над молодым коллегой, сказали: “Петя, так в Париже не ходят”. После чего Бучкин, естественно, оделся в лучших магазинах и стал не отличим от парижанина. Рассказывал Петр Дмитриевич и другой случай. Смешной. По торопливости и неосмотрительности Бучкин попал под конский экипаж. Все обошлось благополучно, однако на следующий день хохочущие друзья приносят ему французскую газету, в которой был помещен фотоснимок улыбающегося Бучкина со шляпой над головой после вчерашнего дорожного происшествия». Но самым выразительным был заголовок над снимком, который гласил о том, что, в то время, когда вся Франция протестует против Пуанкаре, какой-то негодяй поддерживает его. Этот случай стал достоянием великих сатириков Ильфа и Петрова, а затем и миллионов читателей.

А.А. Кокель и С.Н. Зенкин не застали этот анекдотичный случай, так как, по изложенным выше обстоятельствам, приехали в Париж чуть позже своего коллеги. Друзья оживлены, бодры, полны энергии, с восхищением знакомятся с городом, его достопримечательностями, посещают знаменитые музеи. «В Париже, – отметит А.А. Кокель на 7-й странице «Автобиографии», – понадобилось больше времени для изучения Лувра, Люксембургского музея, выставки Салона, частных выставок, посещения Версаля, писания этюдов и посещения вечерних занятий в студии, носившей название “академическая”».

Лувр привлек внимание А.А. Кокеля прежде всего как архитектурный памятник. Историю его создания мы узнаем из путевого блокнота А.А. Кокеля. Читаем лаконичные записи в нем:

«Фил.[ипп] Август – 13 в.

Карл 5 – 14 в.

Франциск I – 1546. Архит[ектор] Пьер Леско.

Фас[ад] со стороны дв[ора?] – украш[ены].

Гумоном и Поль Понсом

Ек[атерина] Медичи при сынах:

Франциска II (16 в) Карла 9 (16 [в])

И Генр[иха] III (16 [в]) южное крыло постр [оил]. Генр[их] 4 надстр[оил] второй этаж.

При Люд[овике] 14 Клод Перо

достр [оил] вост[очный] фасад» [397].

Из-за недостатка времени будущий мастер ограничивается подробным изучением лишь Музея живописи – одной из первых картинных галерей мира, в которой имелось свыше 3000 произведений различных школ живописи. В основу музея Лувра легли коллекции, собиравшиеся французскими королями, начиная уже с XVI века, главным образом Версальские собрания Людовика XIV.

С познания этого уникального собрания культуры человечества начался второй этап изучения Лувра. По его залам А.А. Кокель ходил с темно-коричневым блокнотом в твердой обложке. Найденный нами этот и другие путевые блокноты являются ценным источником нашего исследования. Так, скупые карандашные записи впечатлений, а также многочисленные зарисовки шедевров искусства свидетельствуют не только о внимательном изучении произведений старых мастеров, но и их критической оценке.

Один из парижских блокнотов начинается с лаконичного и всеобъемлющего слова – «Лувр». Чуть ниже художник торопливо выводит: «2 комн. Конец 18 – нач. 19 вв. [Жак Луи] Давид, [Гюстав] Курбе <…>». Торопливый почерк показывает, что для обстоятельного знакомства с уникальной сокровищницей художник не располагает временем, и он вынужден ограничиться лишь ее беглым осмотром. Поэтому А.А. Кокель спешит изучить как можно больше шедевров, о чем свидетельствует почерк-скоропись:

«Жерико [Теодор] – Гро [Антуан], Фреска [из виллы Лемми] Филипепи Боттичелли. Шарден [Жан Батист Симеон] 1699–1779. Разносчица». Картина «Разносчица» напомнила ему разносчицу в «Чайной». Далее идет лишь перечисление фамилий, дат рождений и смерти художников: «Пуссен [Никола] 1594–1663(5), Клуэ [Жан Младший] 1475–1541, Turner [Джозеф] 1775–1851».

А.А. Кокель, не считая ученической работы «Портрет сестры», не имел опыта в писании портретов. Возможно, для восполнения этого пробела он больше внимания уделяет портретам, выполненным старыми мастерами. Это, несомненно, позволит ему создать позже галерею портретов, исполненных в разных стилях. В Лувре, судя по следующим кратким записям, ему понравились портреты: Бонапарта работы Гро, царя Фердинанда – Греко, «Маркизы де Солана» – Гойи, девочки – «Master Hare» – Рейнолдса. Рассматривая портреты Эразма Роттердамского кисти Гольбейна Ник. Крайзера, А.А. Кокель об одном из них выразительно напишет: «Очень совершенный портрет».

Но большее внимание художник уделил картине «Милосердие» итальянского живописца Андреа дель Сарто [1486–1530]. А.А. Кокель пишет: «Композиция хорошая, тон выдержанный, хороший. Благородный серебристо-холодный тон проходит по всей картине. Эта штука делает картину выдержанной, с душой». Однако не все понравилось ему в работе выдающегося флорентинца. В картине он обнаружил: «Недостатки: рост – мальчики сидят как взрослые <…>». Не удовлетворило его и сине-зеленоватое небо на холсте.

Далее вновь идет беглое перечисление: «Джованни [Беллини] <…> 15 в[ек]. Флорентийская школа. Сиенская шк[ола живописи]. У Тициана [Вечеллио] Страд[ания] Хр[иста] и его погреб[ение]. Веронезе [Паоло]. Перуджино [Пьетро] – Св[ятой] Себастьян. Школа Феррарская. Ломбардская школа. Французы – 18–19 вв. <…> Недурно. Moran – пейзаж. Rober [Юбер]». После просмотра полотен Клода Жозефа Верне – французского живописца XVIII века, одного из самых выдающихся пейзажистов своего времени, А.А. Кокель записывает в блокнот: «недурный пейзажист». Картину «Вернувшаяся с рынка» другого французского живописца XVIII века Жана Шардена Кокель отмечает, как «очень живописная вещь». В произведениях Антуана Ватто,

французского живописца и рисовальщика, основоположника и крупнейшего мастера стиля рококо, он видит «много мастерства живописи». Рассматривая полотно «Свобода на баррикадах» Эжена Делакруа, посвященного событиям французской буржуазной революции 1830 года, помечает в блокноте – «жизнь факта». И для себя добавляет: «Не забыть ввести как у Делакруа». Работы одного из родоначальников импрессионизма Эдуарда Мане наводят А.А. Кокеля на мысль «написать этюд как у Мане» [400].

Осмотрел А.А. Кокель и другой архитектурный шедевр – Люксембургский дворец, сооруженный в 1615–1620 годах архитекторами Соломоном де Броссом и Жаком Лемерсье по повелению королевы Марии Медичи. А.А. Кокеля больше всего привлекала та часть дворца, которая с 1818 года являлась Люксембургским музеем – галереей произведений новейших французских живописцев и ваятелей.

А.А. Кокель живо интересовался произведениями импрессионистов. Поэтому представляет ценность его оценка произведения одного из родоначальников импрессионизма Эдуарда Мане, к творчеству которого он постоянно обращался. Просмотрев его картину «Балкон» (1868–1869), А.А. Кокель подчеркивает, что «низ очень хорош, чувствуется уже великий мастер цветных пятен». Однако в то же время отмечает, что «голова сделана не важно» [Там же].

Эдгар Дега, как известно, – летописец балета и скачек. Танцовщицы и певицы, жокеи и лошади – таково содержание его картин. Другими словами, он пытался зафиксировать движения, предъявляющие к рисовальщику самые строгие требования. Будучи одним из лучших учеников талантливых русских рисовальщиков П.П. Чистякова, Д.Н. Кардовского, А.А. Кокель внимательно изучил в музее его произведения. Свидетельство тому следующая запись: «Dega – балетчица» [Там же].

Пожелтевшие от времени странички блокнота говорят, что художник не мог не осмотреть и такую жемчужину Парижа, как Версаль, юго-западный пригород столицы Франции.

А.А. Кокель обстоятельно ознакомился и с Собором Парижской Богоматери (Нотр-Дам). Представляет интерес запись, сделанная им: «Воскр[есенье]. 19 мая. Сегодня был в Notre Dame de Paris, была обедня, но к началу опоздал, по-видимому, началась

в 9 час., но, не зная здешн.[его] языка – всегда будешь не знать начала или конца. Так порядочно простоял в католической церкви первый раз. Играл большой орган и пели певчие.

День сегодня мрачный. С утра моросит дождь, потому и в церкви очень много было (настр.[ения]). Иначе у них (в готич.[еской] церкви) было бы не особенно приятно, потому что много разных красок в окнах и очень пестрит. Народу было мало, здесь вообще, наверно, не молящийся народ» [400].

Пребывая в храме, А.А. Кокель размышляет о духовно-нравственном смысле единения религии в человеческом обществе, которое актуально и сегодня. Прочтите и вдумайтесь: «Но что было больно – это то, что церковь так разобщилась встарь. И как было бы хорошо видеть теперь церковь одной на всем земном шаре, чтобы была одна душа у всех перед Богом. Как хорошо было бы, если б это исполнилось. Радость была бы со всех сторон. Ссоры прекратились бы» [Там же].

Записи в блокноте свидетельствуют, что в Салоне А.А. Кокель с большим интересом знакомится с современным искусством Франции.

В Париже он встретился с находившимся в эмиграции блестящим критиком, публицистом, литературоведом, искусствоведом, драматургом и переводчиком А.В. Луначарским.

Вот как пишет об этом сам А.А. Кокель: «Уезжая за границу, я имел поручение от А.Н. Циммерман в Париже передать письмо Луначарскому, разыскать которого было нетрудно, так как знакомых русских эмигрантов по Питеру и Уралу в Париже я встретил много. Встреча произошла в сквере Латинского квартала, где Луначарский прогуливался со своим ребенком, лежащим в коляске» [405. С. 7].

Отбывая в Италию, А.А. Кокель получил от А.В. Луначарского рекомендательное письмо к М. Горькому, который жил в это время на Капри.

«После месячного пребывания в Париже через Швейцарию мы прибыли в Милан, затем во Флоренцию и дальше в Рим», – пишет в «Автобиографии» А.А. Кокель.

Ему представилась счастливая возможность творить и жить шесть месяцев в стране богатой человеческой культуры и искусства, родине древнейшей цивилизации, предтечи великой Рим-

ской империи. Здесь зародилась и ярче всего выразилась культура Возрождения. Не случайно Италия стала Меккой для художников всего мира.

Хорошо об этом сказал И.Е. Репин. В ноябре 1893 года, завершив заграничное творческое путешествие, он восторженно писал: «И, побывав понемногу во всей Европе, я пришел к убеждению, что Италия не только лучшая страна на нашей планете, но даже не может быть и сравниваема с другими странами по своим очень многим счастливым условиям. <…> ее культура, искусство, памятники навсегда окажутся вне всякого конкурса … В ней есть что-то такое чарующее, увлекательное, изящное, что, помимо воли, глубоко западает в душу и, как лучшие грезы детства, как мир фантазии, влечет к себе»[188. С. 420].

Милан стал тем городом, с которого начался диалог чувашского художника с итальянской культурой. Сюда А.А. Кокель прибыл со своим неизменным спутником С.Н. Зенковым из Парижа через Швейцарию.

Им открылся незабываемой красоты мир итальянской культуры: мраморно-кружевной Дуомо, царство волшебных звуков Ла Скала, церковь Санта Мария делле Грацие с «Тайной вечерей» Леонардо да Винчи, замок Кастель Сфорцеско, картинная галерея Брера – все эти творения рук человеческих отмечены Кокелем на карте Милана. В Милане он успел очень многое увидеть и увиденным искренне восхититься. «Удивительное, удивительное. Красота необычайная. Впечатления превзошли все мои ожидания», – признается он в письме к родным в Тарханы.

Во Флоренции художники имели возможность хорошо изучить образцы изобразительного искусства trecento и guattrocento – четырнадцатого и пятнадцатого веков, в которых отчетливо проявились специфические особенности ренессансного искусства. Прежде всего А.А. Кокель отличал Джотто – первого среди новаторов живописи, который вместо условных, вытянутых фигур представлял естественных, живых людей в одеждах того времени, в реальном пространстве, в динамичных композициях. По свежим, восторженным впечатлениям молодой художник делал многочисленные зарисовки, эскизы, этюды, в частности панораму Флоренции – чудесного итальянского города, в разных ракурсах [405].

Из Флоренции путь пенсионеров, отмечает А.А. Кокель, пролег в небольшой тосканский город Сиену с узкими улицами, старинными палаццо и дивной красоты площадью. Выдающиеся памятники искусства города – архитектуры, живописи, скульптуры, по богатству уступали только флорентийским. Осмотрели они и Сиенский собор – образец высшего расцвета сиенской готики. Особое внимание художников привлекла «Библиотека» в левом нефе собора, расписанная фресками Пинтуриккио. Но привели русских художников в Сиену прежде всего образцы живописи периода trecento (раннего возрождения) – картины основателя школы сиенской живописи Дуччо, а также Симоне Мартини, братьев Пьетро и Амброджио Лоренцетти, Содома. Для Сиены именно trecento оказалось кульминацией, апогеем расцвета всех искусств.

Из полюбившейся им Сиены во второй половине июля они выехали в Рим [405].

Рим А.А. Кокель называет «великим во всех отношениях, так славно воспитавшим прежних наших художников, таких как Иванов, Брюллов и других» [400]. Теперь в жизни Зенкова и Кокеля настала золотая пора для творения. Здесь они «прожили пять месяцев». 16 июля Алексей Афанасьевич получает в Генеральной дирекции по античности и искусству Министерства образования Италии персональное разрешение для свободного посещения музеев и галерей. И началась «жизнь, заполненная работой и осмотром достопримечательностей Рима и его окрестностей» [405].

«19 июля. (подчеркнуто) Вечером сходили в сад Pinorio. (В эти дни мне нездоровилось, и я подолгу сид[ел] дома, но вчера первый раз вышел немного прогуляться) там посидели. Погода была не жаркая, вчера весь день было прохл[адно]. (после жары так приятно). Сидел и смотрел то на деревья, то на небо. Начиналось вечереть. В такое время почти все худ[ожники] Возрожд[ения] писали свои картины. По настроению и по наитию этих вечеров у них было очень развито. Вспоминался мне тогда Леонардо и сразу нам ясно стало, что он был больше прав, чем мы теперешние жив[ые].

1) Не годится работать так всуе, а надо входить в каждую вещь, только тогда и может быть настоящее искус[ство]» [400].

Кокель и Зенков прошли через весь Римский Форум от триумфальной арки Септимия Севера до арки Тита. Пройдя по той самой священной дороге, они повторили путь, по которому триумфаторы, возвращаясь из дальних завоевательных походов, всходили на Капитолий к главному святилищу античного мира – храму Юпитера, который художник запечатлел на картине «Священная дорога» и многих рисунках.

Сильные впечатления произвел на художников Колизей, который в зарисовках А.А. Кокеля предстает, каким он стал после всех испытаний: с разрушенными стенами, провалившейся ареной, обломками колонн.

Не миновали русские художники скромную церковь San Pietro in Vinkoli (Святой Петр в цепях), не потому, что в стеклянном ларце выставлены железные цепи, в которые якобы был закован апостол Петр. Нет, художников «приковал» «Моисей» Микеланджело.

«Я еще никогда не писал так охотно и легко», – сообщает А.А. Кокель брату Грише. Италия давала ему возможность жить, во всех смыслах дышать полной грудью. Пожалуй, для художника она стала воплощением мечты об идеальной стране. Под ослепительно голубым небом, среди божественных красот оживала его вера в разум, совершенных людей, всеобщую гармонию.

«В это время я работал над большой картиной “Итальянцы”», – пишет в «Автобиографии» А.А. Кокель. Ее название подчеркивает, что художник понятным для всех народов языком живописи хотел рассказать о всеобъемлющем и главном в национальном характере итальянцев. Что же привлекло его, чуваша, внимание в многоплановом, сплавленном в тигле тысячелетней цивилизации характере, или, как сегодня принято говорить, менталитете итальянцев? Беседа. В своем прошении в Совет профессоров Высшего художественного училища о продлении пенсионерской поездки в 1914 году художник Алексей Кокель отмечает: «Сюжет, взятый мной для картины, действительно имеет характер Италии, там итальянцы очень часто сидят под солнцем с разговорами». Далее художник подчеркивает, что итальянцы не просто любят разговаривать, а «очень любят разговаривать» [400].

В ЧГХМ имеется единственный эскиз к картине, который был подарен музею женой художника Анной Афанасьевной в 1978 году.

В выборе моделей для картины проявился социальный пафос мастера, чуждый традиционным представлениям о «прекрасной» Италии. На эскизе изображены простые люди – крестьяне и священник. Сохранилась запись в путевом блокноте: «Может быть сделать эскиз итальянцев, на лавке сидящих. Эскиз – прачек». Однако художник отказывается от этих замыслов и останавливает свой выбор на другом эскизе. Продумано композиционное построение картины. На переднем плане – женщина и мужчина, которые олицетворяют начало жизни, юноша – ее продолжение; на заднем – священник, символизирующий Бога, расположен между ними. Здесь много света и воздуха, моря и неба, плодородной земли, словно для действа художник специально выбрал «райское» место. Однако персонажами картины художник избрал не ангелов и богов, а простых людей. Женщина, судя по вытянутым рукам, задала вопрос священнику. Мужчина и юноша выжидательно смотрят на кюре, что он ответит. Люди погружены в размышление и поиск вечной проблемы – бытия человека на земле. Повисший ответ священника, как бы самого Бога, предлагает найти решение на извечный вопрос самому зрителю.

Работа над картиной была приостановлена во время поездки на Капри и сразу же продолжена после приезда в Рим. Писал он ее не только вдохновенно, но и, как отметил в своем прошении в Совет профессоров, «не покладая рук» [393]. Полотно «Итальянцы», написанное вместе с другими работами во время пенсионерской поездки, было в качестве отчета представлено строгому суду Совета профессоров и получило их высокую оценку. Оно выставлялось также на академической весенней выставке в Петербурге в 1914 году и имело большой успех, тем не менее сам художник отмечал, что «картина моя находится только в периоде работы, но никак не законченная. По-моему, даже стыдно было бы иметь законченную вещь в такой мизерный срок» [393]. В настоящее время картина считается утерянной, хотя сам А.А. Кокель нигде не пишет об этом. У нас есть надежда, что со временем ее удастся найти.

«В Риме, – читаем в «Автобиографии», – было самое жаркое время. Парило как в чувашской бане <…>. Как о несбыточном рае мечтал я тогда о нашей тихой деревне с зеленой муравой и вековым лесом. Мечтал о прохладной тени под ветлами над прозрачной Шлепшур-рекой. Спасаясь от этой жары, мы отправились отдыхать на Капри» [402].

Первой знаменитой окрестностью Неаполя, с которой познакомились путешественники, был Геркуланум – древнеримский прибрежный город в Кампаньи у подножия Везувия, наполовину разрушенный землетрясением 63-го года по Рождеству Христову. В 79-м году он был засыпан извержением вулкана Везувия. Для путешественников он стал источником знакомства с античной культурой. Облазили останки каменного театра с 24 рядами сидений, на которых могли усесться 8–10 тысяч зрителей.

В окрестностях Неаполя у южного подножия Везувия друзей потрясли развалины Помпеи – некогда цветущего города в Италии. Глядя на руины, художники пытались воскресить по знаменитой картине К.П. Брюллова весь ужас трагедии античной цивилизации.

Раскопками, которые начались с 1748 года, открыта часть античного города с остатками городских стен (V–IV вв. до н.э.), форумом (VI и II вв. до н.э.), храмов, палестр, театров, рынков, жилых домов и вилл (III в. до н.э.) с мозаиками и фресками. Стенные картины Помпеи – полуремесленные произведения провинциальных живописцев. Однако А.А. Кокеля они поразили легкостью и уверенностью своего исполнения, оригинальным сопоставлением красок и неисчерпаемым обилием мотивов, порою скопированных с хороших образцов.

А вот и сам некогда грозный и могучий Везувий. А.А. Кокель и С.Н. Зенков не раз «поднимались на Везувий, любуясь чудным пейзажем». Увиденное А.А. Кокель запечатлел во множестве рисунков.

25 августа их путь пролег на остров Капри. «Из Неаполя на Капри, – пишет А.А. Кокель, – мы выехали пароходом». Нами установлен маршрут их парохода длиною 18 морских миль, но из-за захода в Сорренто, где была короткая остановка, путь несколько удлинился и занял три часа. «Среди пассажиров, – отмечает художник в своей «Автобиографии», – ехал к себе домой

М. Горький после принятия процедур в сопровождении врача и других лиц. Сидел он на палубе в пальто с поднятым воротником, согнувшись, ежась от озноба» [405]. Так состоялась первая встреча А.А. Кокеля с великим писателем.

Каприйское окружение М. Горького постоянно расширялось и пополнялось людьми искусства, прежде всего художниками, для которых Италия традиционно оставалась самой притягательной страной на Земле. Летом 1908 года к нему приезжал И.Е. Репин, связанный с писателем длительными дружескими отношениями. В том же 1908 году – другой давний и добрый знакомый – М.В. Нестеров. В 1911 году И.Е. Репин приезжал снова, но писатель в это время находился в Париже.

Трижды – в 1908, 1909 и 1911 годах – побывал на Капри известный скульптор И.Я. Гинцбург. Во второй свой приезд он сделал скульптурное изображение М. Горького – небольшую выразительную статуэтку: в спокойной позе сидит в кресле, положив ногу на ногу, с книгой в руках.

30 июля 1910 года на остров прибыла группа молодых русских художников – И.И. Бродский, С.М. Прохоров, Н.П. Шлеин, Я.М. Павлов, М.В. Печаткин и И.Я. Дмитриев-Челябинский. Первые трое из них были соучениками А.А. Кокеля и С.Н. Зенкова. После этого визита широко известными стали каприйские портреты писателя работы Н.П. Шлеина и И.И. Бродского, изображавших его в легком белом костюме, свободно откинувшегося в плетеном кресле [68. С. 22, 32].

В 1911 году И.И. Бродский снова приехал на Капри. Как и в первый приезд, много, успешно работал, написал портрет Ф.И. Шаляпина, несколько пейзажей, картины «Италия» и «Сказка», автопортрет с дочерью на фоне каприйского пейзажа. «Репин и Горький, эти два величайших художника-реалиста, были теми маяками, которые указывали мне настоящий творческий путь реалистического искусства» [68. С. 33], – писал впоследствии И.И. Бродский.

Особенно многочисленная группа художников собралась на Капри накануне приезда сюда А.А. Кокеля и С.Н. Зенкова в 1912 году. «17 человек!» – по свидетельству писателя. В их числе были и их соученики Г.Н. Горелов, Е.М. Чепцов и В.Д. Фалалеев.

Запомнил в академии А.А. Кокель и шутку, имевшую популярность среди художников: если собрать все написанное ими на Капри, то поверхность острова будет покрыта слоем в метр толщиной. Писатель А.А. Золотарев рассказывал, как в связи «с всеобщим творческим экстазом» в рукописном юмористическом журнале «Каприкон» появилась шуточная заметка: «Если на Капри спорят два философа, их двоих описывают четыре беллетриста, их шестерых рисуют восемь художников, а над ними четырнадцатью смеются шестнадцать честных итальянских содержателей отелей».

А.А. Кокель был в числе тех немногих русских художников, которые последними навещали М. Горького на Капри в 1913 году. Как известно, М. Горький в 1913 году много разъезжал и к тому же болел, что усугублялось тоской по России. Ко времени приезда А.А. Кокеля и С.Н. Зенкова на Капри практически был решен вопрос о возвращении писателя в Россию, и М. Горький с окружающими его людьми были заняты подготовкой к отъезду. Вернулись они в Петербург с великим писателем почти одновременно: М. Горький – 13 января 1914 года, а друзья – в начале февраля.

Встречи М. Горького с А.А. Кокелем (с С.Н. Зенковым есть. – *прим. В. В.)* не нашли отражения в академических научных исследованиях, художественной и мемуарной литературе, а также в публицистике. Нашим исследованием мы восполняем этот пробел.

«На Капри мы устроились на “русском берегу”, где действительно было много русских», – пишет в «Автобиографии» А.А. Кокель. Помог им с устройством писатель А.А. Золотарев, которому А.А. Кокель передал рекомендательное письмо А.В. Луначарского к М. Горькому.

А.А. Золотарев сообщил им, что писатель болен и поэтому не принимает посетителей. А.А. Кокель впоследствии отметил в «Автобиографии»: «много русских, с тревогой следивших за ходом болезни Горького. Сын Горького ежедневно приходил на наш берег к Воинову, у которого брал уроки, от него мы всегда получали сведения о здоровье Алек.[сея] Макс.[имовича] Горького». «С наступлением значительного улучшения в состоянии здоровья Ал.[ексея] Макс.[имовича] Горького он пригласил нас к себе, отправилось нас человек 10» [405. С. 8].

Встреча прошла на вилле «Серафина», которая стояла в самом начале крутой виа Муало, ведущей к берегу Марина Пиккола. «Выглядел Горький уже далеко не плохо, много и возбужденно говорил. Лечащий врач сделал нам сообщение о применении его метода лечения, для которого и требовались частые поездки в Неаполь» [405. С. 8].

Благое намерение – подлечиться на острове – «райском месте» на земле не осуществилось. А.А. Кокель – труженик по натуре, не мог сидеть без дела. «На Капри я так и не отдохнул, – напишет он впоследствии в «Автобиографии», – начал писать картину “Рыбачий берег”, ездил на этюды в Сорренто и Пестум» [405. С. 8]. Для ее написания художник выбрал место удивительной красоты. Море здесь было настолько спокойным, чистым и прозрачным, что дно просматривалось на много метров и видны были причудливые камни, водоросли, диковинные обитатели водного царства – вся та морская экзотика, которой не устанешь любоваться никогда. Здесь всегда пахло смолой, рыбой, водорослями, стояли лодки и рыбаки в красных колпаках чинили сети или ловили рыбу. Алексей Афанасьевич присоединялся к рыбакам. Благодаря этим часам у моря художник здоровел.

С.Н. Зенков выполнил акварелью портреты великого писателя и его сына М.А. Пешкова. Здесь им написаны известные пейзажи «Вилла Блезус на Капри» и «Италия. Капри».

После возвращения с Капри А.А. Кокель обращается в префектуру Папского Апостольского Дворца с прошением о разрешении для посещения музеев и галереи Римского папы, которое синьор Алексей Кокель получает 17 ноября 1913 года сроком на три месяца. Permesso personale – персональное разрешение давало право на осмотр музеев Ватикана, пинакотеки, «станцы Рафаэля» и Сикстинской капеллы. Позволялось ему брать для зарисовок, набросков, записей на память блокнот [405].

Обследование собора святого Петра А.А. Кокель и С.Н. Зенков начали с овальной площади перед собором, которая служит входом в Ватикан.

Чьи великие имена подсказывала здесь память? Браманте, Рафаэля, Микеланджело, Антонио Сангалло, Мадерна, Бернини…

Собор святого Петра был очень впечатляющ. Поразила их и его главная достопримечательность – «Пьета» Микеланджело.

Кроме собора, товарищи побывали и в базилике Святая Мария старшая, где их взору предстали великолепные образцы мозаики V–VI веков, а также обновленное после долгого забвения мозаичное искусство XII столетия.

Осмотр Ватиканского музея А.А. Кокель начал с Сикстинской капеллы.

С глубоким интересом пенсионеры ознакомились с собранием картин в Пинакотеке Ватикана, которая открывалась тремя картинами Рафаэля и включала знаменитые полотна: «Положение во гроб» Караваджо, «Святой Матвей – евангелист» Гвидо Рении, «Кающийся Иероним» Леонардо да Винчи, «Мадонна» Филиппо Липпи и др.

Значительное время занял осмотр богатой скульптурной коллекции, в том числе всемирно известного Бельведерского дворика со статуями «Аполлон Бельведерский», «Лаокоон», «Греческий торс».

«В этот приезд, – вспоминает художник, – я три дня подряд ходил во дворец Боргезе» [405. С. 9], который являлся самой крупной и значительной картинной галереей Рима и славился блестящими образцами мировой живописи. Ее почти полностью скомплектовал в XVII веке тонкий знаток и ценитель искусства кардинал Шипионе Боргезе.

В анфиладе нижнего этажа разместилась скульптура Бернини: «Давид», «Аполлон» и «Дафна», «Похищение Прозерпины» и лучшая работа Антонио Кановы. Посреди уютного углового зала – белая мраморная фигура женщины – «Венера-победительница» с яблоком в левой руке – подарком Париса за несравненную красоту. Это художественная интерпретация облика сестры Наполеона Бонапарта – Паолины – жены князя Камилло Боргезе.

Многочисленные залы второго этажа заполняли картины Рафаэля, Боттичелли, Беллини, Содома, Карпаччо и такие всемирно знаменитые шедевры, как «Даная» Корреджо, «Цирцея» Доссо Досси, «Любовь земная и небесная» Тициана. Но больше всего среди шедевров Виллы Боргезе А.А. Кокеля притягивало «неотразимо гипнотизирующее» сокровище – «Джоконда». Это произведение Леонардо да Винчи – женский образ, потрясает необыкновенной внутренней красотой, богатством и таинственностью

душевного мира, тонкостью мысли. В августе 1911 года все газеты мира сообщили об исчезновении «Джоконды» из Лувра.

Вот что об этом пишет А.А. Кокель: «<…> я три дня подряд ходил во дворец Боргезе смотреть “Джоконду”. Там она было выставлена итальянским правительством, принявшим ее от похитителя, похитившего ее из Лувра из патриотических чувств итальянца-художника и передавшего картину правительству Италии. Выставленную “Джоконду” смотрели в Риме, во Флоренции, в Милане огромные толпы людей» [405. С. 9].

Наступили последние дни уходящего 1913 года, который, несмотря на принятое считать несчастливым число «тринадцать», был для Алексея Афанасьевича насыщенным и счастливым, о чем, на наш взгляд, свидетельствуют, например, эти записи из блокнота:

«Рим, Piazza di Apogna 51 10(23) декабря

Трибуна Петра – копия с него как в Сакралии (…см. лучше).

24. – В ц.[еркви] С. Marie Медичи

вынос яслей, оставл.[яют] на весь день Рождества. В (…см. лучше), служба во мног.[их] храмах. – В церкви св. Николая da T(V?)alentina в 3 утра торж. … литургия.

25 – ц.[ерковь] Марии Arcadi

в 10 ч утра торж.[ественная] месса и крестный ход со св[ятым] Младенцем, котор.[ого] кладут в ясли» [400].

Подошел и последний день его пребывания в городе – «великом во всех отношениях, так славно воспитавшем прежних наших художников, таких как Иванова; Брюллова и других» [393]. А.А. Кокель отправился к знаменитому фонтану Рима – Треви, чтобы по издавна установившейся традиции бросить в воду монету с надеждой еще раз вернуться в Рим.

Первой остановкой на пути домой была Равенна. В этом городе – последней столице Западной Римской империи – художники вновь испытали соприкосновение с древней культурой. Они посетили мавзолей Галлы Плацидии – римской императрицы, из пленниц Алариха попавшей на трон. Своды мавзолея, сплошь покрытые роскошной синей мозаикой, А.А. Кокель назвал несравненными [405. С. 9].

В Болонье – центре провинции Эмилия-Романья, А.А. Кокель посетил старейший в Европе университет.

Из Болоньи А.А. Кокель и С.Н. Зенков прибыли в Венецию. И.Е. Репин, впечатленный городом, создал сочный и яркий ее словесный портрет: «Эта чудная, невероятная сказка – Венеция». «Мечтой, сотканной из воздуха, воды, земли и неба» назвал Венецию Гете. Такие же чувства восхищения и восторга увиденной красотой и великолепием, творениями человеческих рук и разума испытывал и А.А. Кокель. По его словам, Венеция – это один из замечательнейших городов Земли [402. С. 9].

30 декабря 1913 года в почтовой открытке, отправленной отсюда родным в Тарханы с извещением о своем выезде в Петербург, Алексей Афанасьевич пишет: «Венеция волшебно красивый город» и, как бы усиливая свои впечатления, в конце этих слов поставит восклицательный знак [Почтовая открытка хранится у Н.П. Сергеева].

В другой почтовой открытке с видом Венеции, отправленной из сказочного города, он сообщал невероятную для понимания сельчан весть: «Вместо улиц здесь чудные каналы».

Неизгладимое впечатление произвело на художника и Палаццо Дожей, которое начали строить в 1350 году и закончили в 1442 году. Он ходил по его громадным залам и всматривался в полотна Беллини, Тициана, Веронезе, Тинторетто.

Увиденные воочию мраморные дворцы на воде с зеркальными окнами, в которых причудливо преломляется свет неба, воды и солнца, яркие, восточно-готические краски и линии собора святого Марка, украшенного множеством мозаических работ и орнаментом из камней самых редких пород, превзошли все ожидания художника. Впечатления от Венеции не потускнеют и через десятилетия. 11 февраля 1950 года, вспоминая то прекрасное время, художник запишет: «В Венеции – чудесные венецианские музеи, дворцы, памятники, каналы».

Из Венеции художники продолжили путь на Родину. Последней остановкой на пути домой была Вена. Здесь, отмечает он в своем письме в Тарханы, «красота бульваров удивительна, в скверах увидел редкой породы деревья, которых нет в Чувашии и Петербурге. Они очень ухожены.

По красоте и изяществу город, пожалуй, не уступает и Парижу. Площади со статуями, с причудливыми цветниками превосходят воображение своей роскошью и убранством».

В отчете в Совет профессоров Академии о творческой поездке он говорит об осмотре Венской галереи [390]. В Историческом музее, осматривая вход в картинную галерею, в путевых заметках он отмечает, что кроме прочего великолепия он еще богато украшен и живописью. Многие панно написаны Макартом, Средний плафон – Мункачи. Во всех даже небольших промежутках между классическими пилястрами белых мраморов очаровательно гармонирует макартовский тон глубокой живописи.

И.Е. Репин так отозвался о Гансе Макарте, австрийском художнике, представителе академизма: «Это самый изящный живописец Германии за все XIX столетие. Единственно в нем возродился, промелькнул ренессанс, хотя и болезненно, с небрежными формами, но зато с глубиной и поэзией в тонах, еще небывалых» [186. С. 405].

Внимание молодого художника привлекла Академия художеств, широко развернувшаяся на площади Шиллера, расположенная напротив хорошо выполненной его статуи.

«Это – бездарное компилятивное искусство образованных строителей без таланта. В этих зданиях ни в одном нет целого, нет создания. Нет души искусства, они, в сущности, скучны и мертвы. Постояв немного перед этой великолепной Академией художеств, я мысленно представил себе нашу Академию, и только здесь еще более оценил строгость стиля, гармоническое общее и, главное, простоту, эту верную примету истинно-художественного произведения. Правда, это создание Кокоринова – лучшее, что у нас есть в Петербурге» [186. С. 402].

После Вены поезд с пенсионерами делает небольшую остановку в Варшаве. «В феврале мы уже были в Петербурге», – пишет А.А. Кокель в «Автобиографии» [402. С. 9].

Однако художник в своих воспоминаниях не совсем точен. Выявленные нами архивные документы позволяют назвать более верную дату его возвращения в столицу – не позднее 16 января 1914 года [390].

Путевые блокноты художника, наброски и эскизы, сделанные им во время пенсионерской поездки, свидетельствуют о глубоком постижении им мастерства великих художников, а также раскрывают большой диалог, который он вел с европейской культурой.

К огромному сожалению, на всем протяжении пенсионерской поездки он испытывал острейшую нехватку времени, так как вместо двух лет ему было отведено всего десять месяцев. Очень отрицательно сказывался и недостаток денег. Сразу же по прибытии в Петербург художник Алексей Кокель обращается в Совет профессоров Высшего художественного училища с покорнейшей просьбой исполнить его просьбу: «дать мне вторичную поездку» [393]. Прошение в тот же день было зарегистрировано во входящем журнале канцелярии Императорской Академии художеств за № 215.

Свое желание он аргументирует тем, что «был послан я на счет академии за границу в 1913 году с тысячью рублями для усовершенствования в живописи и теперь отдавая Вам отчет о моем пребывании в чужих странах, мне думается, что я исполнил все то, что полагалось мне, как обязательство сделать в такой короткий промежуток времени и с такой суммой денег, т.е. что сделал пол-дела, на которые я был послан; по сравнению с делами, получившими полные поездки. Считаясь со временем и деньгами, я должен был все сделать наполовину: и осмотреть великия творения старых мастеров, и работать. Получившие полные поездки, по своему положению, наверно, должны были осматривать много городов с музеями, но я не имел на то возможность и осматривал только большие центры, как: музеи Берлина, Дрездена, Парижа, Венские галереи и в Италии: Милан, Болонья, Флоренция, Сиена, Рим, Неаполь, Равенна и Венеция <…>.

После осмотра всего этого у меня очень мало времени осталось для работы и сильно ограниченная сумма денег, и что можно было сделать за это время, я сделал, работая не покладая рук.

Картина моя находится только в порядке работы, но никак не законченная. По-моему, даже стыдно было бы иметь законченную вещь в такой мизерный промежуток времени. Настоящая работа только что началась, была у меня, но пришлось мне ее прервать, к моему великому огорчению <…>.

Если сумму денег, выданную мне академией, я до некоторой степени оправдал, то является у меня усиленная просьба к Совету, не находит ли он возможным послать меня за границу вторично, чтобы я более познакомился со старыми мастерами и западным современным искусством, когда Вы уже находите, что долгое пребывание за границей бывает очень плодотворно, послав четырех-годичные поездки, а я, повторяю, слишком мало имел времени и денег и потому все делалось довольно быстро, а для того, чтобы сильное основание осталось после выполненных вещей, нужно время и возможность и рядом же поработать... А я со своей стороны обязуюсь ради искусства использовать всю свою энергию» [393].

После подачи прошения А.А. Кокель совместно С.Н. Зенковым организовал в Академии художеств отчетную выставку своих произведений, созданных во время творческой поездки. Пока Совет профессоров рассматривает его пенсионерские работы и прошение, он решает проблему жилья и поселяется в «квартиру 8 дома № 10 5-й Линии в качестве художника», о чем 27 января 1914 года делается запись в его паспорте [405].

7 февраля отчетная выставка была «осмотрена собранием» и получила высокую оценку строгого и взыскательного Совета профессоров Академии художеств.

Тем не менее, как и ожидал А.А. Кокель, в ходатайстве о выдаче пенсии для продления заграничной творческой командировки было отказано [393]. Художник с горечью писал своему учителю И.Е. Репину: «<…> И ныне грущу я оттого, что не исполнилось нужное для дела мое желание» [189. С. 142].

Алексей Афанасьевич решил поделиться с ним впечатлениями от пенсионерской поездки. Вскоре такая возможность представилась. В одну из сред февраля 1914 года в числе видных деятелей художественной культуры России он был приглашен на знаменитые репинские «среды» на празднование Масленицы самим И.Е. Репиным.

Начало им положила встреча И.Е. Репина с А.М. Горьким, произошедшая в Куоккале в среду 18 августа 1904 года.

В продолжение всей последующей жизни художника, до самой его смерти, среда была тем днем, когда к нему мог прийти каждый, даже не приглашенный. Остальные дни он посвящал

своему творчеству. На общение с великим мастером приезжали его друзья – выдающиеся ученые, художники, писатели, музыканты, артисты – лучшие представители русской интеллигенции начала XX века. Здесь читали свои произведения Л.Н. Андреев, А.М. Горький, В.Г. Короленко, А.И. Куприн, поэты молодого поколения – В.В. Маяковский и С.А. Есенин, пел Ф.И. Шаляпин, приезжали ученые В.М. Бехтерев, И.П. Павлов и И.Р. Тарханов, шлиссельбуржец Н.А. Морозов. Атмосферу внимания и душевной теплоты «сред» хорошо выразил сам Репин в известном рисунке «М. Горький читает в Пенатах свою драму “Дети солнца”» (1905), на котором вместе с писателем изображены В.В. Стасов, А.И. Куприн, Н.Г. Гарин-Михайловский.

На старости лет И.Е. Репин с гордостью скажет: «<…> все побывали тут».

Репинские «среды» стали уникальным явлением не только в культурной, но и во всей общественной жизни России начала XX века.

Стали они благодатными и для А.А. Кокеля. В Пенаты он поехал в числе немногих гостей Репина. Все они, представители культурной элиты России, ему были хорошо знакомы. Его учитель, профессор Петербургской Академии художеств, выдающийся русский гравер Василий Васильевич Матэ. Обрадовался он новой встрече с одним из самых известных и популярных пейзажистов в России в начале XX столетия Станиславом Юлиановичем Жуковским и участником выставок парижских Салонов и берлинского Сецессиона скульптором Наумом Львовичем Аронсоном. Известны были Кокелю активный участник литературной жизни Петербурга переводчик, педагог, собиратель частного «литературного музея», посвященного литераторам России и Германии, Федор Федорович Фидлер и соученик Рериха по Академии художеств и Университету, художник и художественный критик Александр Васильевич Скалон. Искренне рад был он и своим меценатам – полковникам Генерального штаба Русской армии Степану Петровичу Крачковскому и Николаю Дмитриевичу Ермакову.

Оба они были известны в художественных кругах российской столицы как собиратели и владельцы первоклассной коллекции русского изобразительного искусства начала XX века и

как меценаты. Коллекция Н.Д. Ермакова, по словам И.Е. Репина, была «одной из самых выдающихся по количеству и качеству картин прошлого и нынешнего столетий». В 1914 году Репин напишет его портрет. К 1918 году коллекция Н.Д. Ермакова насчитывала свыше 140 живописных полотен, около 100 рисунков и акварелей и нескольких бронзовых скульптур. В нее входили такие произведения, как «Выезд Екатерины II» В.А. Серова и «Дозор» Н.К. Рериха, «Купальщица» Н.И. Фешина и «Печальные думы» С.Ю. Жуковского, живописные и графические работы А.Н. Бенуа, Г.Н. Горелова, С.Ф. Колесникова, К.А. Коровина, Б.М. Кустодиева, Л.В. Попова, А.П. Рябушкина и многих других русских художников. Н.Д. Ермаков основную часть своей коллекции в 1918 году сдал на временное хранение в Русский музей. Позднее все произведения живописи, графики и скульптуры вошли в его собрание, а в 1920–1930-е годы часть их передана в различные музеи страны [218]. На наш взгляд, в коллекциях С.П. Крачковского и Н.Д. Ермакова были и работы А.А. Кокеля, в частности, живописные произведения «Итальянцы» и «Семейный портрет». Полагаем, что начавшиеся с научными сотрудниками Русского музея совместные исследования откроят новую страницу в истории отечественной культуры.

Куоккала, некогда очень шумная в летнее время дачная местность, зимой была совершенно безлюдна: ни людских голосов, ни собачьего лая, ни обычных звуков обитаемых мест. По обеим сторонам дороги мелькали молчаливые, с заколоченными ставнями или разбитыми стеклами дачи.

«Встретил гостей Илья Ефимович очень приветливо», – пишет Алексей Афанасьевич [405. С. 7]. Здесь их ожидал и Ф.И. Шаляпин. Великий артист уже неделю как находился в гостях у великого художника.

Эта встреча запечатлена в иллюстрированном журнале «Огонек» за 23 февраля 1914 года под общим заголовком: «Шаляпин у Репина. Первый русский певец у первого русского художника». На фотографии под названием «Шаляпин среди художников на последней “среде” у Репина», кроме хозяина и хозяйки дома, а также великого певца видим и названных выше гостей [377]. Об этом событии в культурной жизни России рассказывается в двухтомном «Художественном наследстве»

[254. С. 373]. В нем упоминается о групповой фотографии посетителей Куоккалы, где названы имена фотографировавшихся, среди них есть и Кокель, только фамилия его, стоящего во втором ряду, искажена на Какель. Имеется эта фотография и в книге В.И. Федорова «В.В. Матэ и его ученики», изданной в 1982 году в ленинградском издательстве «Художник РСФСР», но без указания запечатленных объективом фотоаппарата лиц.

Оригинал данной фотографии мы нашли в самих Пенатах в 2007 году, однако его сотрудники не могли дать ответ на вопрос: «Кто изображен на ней во втором ряду»? Наш ответ – «Кокель» восполнил существующий пробел.

Академия художеств в конце XIX века дважды в год представала перед судом общественности весенней и осенней выставками, которые иллюстрировали состояние самой крупной в России художественной школы реалистического искусства.

Весенняя выставка – часть давней традиции, заложенной еще в первые годы существования Петербургской Академии художеств. В 60-е годы XVIII века Академия, стремясь продемонстрировать обществу достижения отечественных мастеров, а также пользу недавно организованного учреждения, стала регулярно проводить выставки своих учеников и педагогов. В 1897 году в ее залах состоялась первая выставка подобного рода. Она знакомила публику с новыми произведениями художников, в том числе и не принадлежавших к академическому кругу. На выставку принимались работы, обладавшие художественными достоинствами и прежде нигде не выставлявшиеся.

С приходом в Академию художеств в качестве педагогов крупнейших русских художников, в частности Репина и Куинджи, на весенних выставках стали появляться работы с живым чувством и творческим темпераментом. Количество экспонентов в среднем достигало цифры 100–180 ежегодно, количество представляемых произведений – от 1500 до 2000, из которых при условии самой строгой экспертизы никогда не бывало меньше 400–500. При большом размере многих произведений это количество с трудом размещалось в три ряда в больших залах Академии и по «циркулю» Музея Академии художеств, причем на последний приходилась, считая по площади, почти половина произведений.

А.А. Кокель предъявлял к себе и своим произведениям очень высокие, подчас весьма жесткие требования. Особенно строго художник подходил к участию в выставках. Для него это было не просто участием, а показом совершенства, зрелости себя как мастера, поэтому экспонентом весенней выставки Академии художеств А.А. Кокель становится только с 1913 года. Он представляет две свои работы «Семейный портрет» и «Село Погорелка». Дебют оказался просто ошеломляющим, о чем поведал журнал «Солнце России», опубликовавший, кстати, с выставки из живописных работ только фоторепродукцию «Семейного портрета», сделанную Ксенией Глыбовской [384].

Интересна судьба этой картины. Она была сразу же куплена на выставке примерно 4–5 апреля. Приобретена за большие по тем временам деньги – 750 рублей. Покупатель по всей вероятности был меценатом художника и его хорошим знакомым или даже другом, признанным впоследствии «врагом народа». Местонахождение картины, к сожалению, неизвестно.

На весенней выставке 1914 года выделялся итальянский цикл работ А.А. Кокеля, выполненных им в пенсионерской поездке. «Итальянцы», «Итальянка», «Рыбачий берег» («Рыбачий берег на Капри») раскрывали мастерскую передачу световоздушной среды и душевный, лирический настрой его живописи.

Пейзажи занимают главенствующее место в работах А.А. Кокеля и на весенней выставке 1915 года, на которой он экспонирует «Вид из окна», «Берег Волги», «В кухне», созданные в старинном русском городе Тверь. Получив отказ на продление пенсионерской поездки, художник уходит на «вольные хлеба».

Весной 1914 года здоровье А.А. Кокеля ухудшилось, и по совету врачей в начале апреля он уезжает из Петербурга в Москву, где выполняет частные заказы [405]. Спустя некоторое время переезжает в подмосковный уездный центр Богородск, что, возможно, было связано с проживанием в Подмосковье сестры жены брата Григория.

А.А. Кокель в своих воспоминаниях пишет, что «по частному заказу» он исполнил здесь «ряд портретов».

В первых числах июля 1915 года Алексей Афанасьевич перебирается в старинный русский город Тверь. Художника привлекала живописная местность, окружавшая Тверь. Великая

русская река Волга, берущая свое начало в ее окрестностях, вдохновляет его на создание полотна «Берег Волги».

Тверь, хотя и была столицей губернии, но большей частью пребывала все же глубоко провинциальным городом. Ко времени приезда А.А. Кокеля здесь проживало всего 50 тысяч жителей. Достопримечательностью являлись два монастыря и Преображенский собор, где хранились мощи святого великого князя Михаила Ярославовича. В городе среди 29 учебных заведений не было ни одного высшего и даже среднего специального. Центрами культуры являлись городская библиотека и музей.

4 июля он останавливается в гостинице, но вскоре, с 12 июля, снимает по Троицкому переулку в доме № 16, принадлежащем Колокольцевой, комнату [405]. В Твери А.А. Кокель живет совсем непродолжительное время – с июля по декабрь 1915 года.

В письме И.Е. Репину Алексей Афанасьевич сообщает: «Здесь пишу этюды, делаю эскизы, но большой вещи не пишу потому, что, во-первых, нет денег, а во-вторых, здесь условия жизни не подходящи для работы» [189. С. 142]. В ЧГХМ имеются некоторые из этих этюдов. На одной из графических работ запечатлена часть улицы с несколькими домами, возможно, это и есть Троицкий переулок, а один из домов – и сам дом Колокольцевой. На двух карандашных эскизах с разных расстояний сделан один и тот же пейзаж, по всей вероятности, часть городского парка. Так же безупречно крепок рисунок портрета молодой женщины в шляпке. Из-под слегка приспущенной с модной шляпки вуали в нас вглядывается очаровательная дама.

Кроме этюдов в Твери, он пишет уже упомянутую картину «Берег Волги», еще два произведения: «В кухне» и «Вид из окна» [401].

Найденная нами в 2010 году в Национальном художественном музее Украины акварель «Вид из окна» при всей ее внешней непривлекательности – это согретый теплым лирическим чувством, окрашенный едва ощутимым оттенком грусти или тяжелых воспоминаний деревенский пейзаж, открывающийся из окна крестьянского дома [187. С. 54].

Глава IV. Роль А.А. Кокеля в развитии украинской художественной культуры

4.1. Художественно-педагогическая система А.А. Кокеля в контексте украинской культуры

Корни художественного образования Харьковщины уходят в далекое прошлое. Еще украинский философ-просветитель Г.С. Сковорода мечтал о создании на Украине такого университета, в котором наряду с естественными науками изучали бы и искусство.

Эти мечты начали сбываться, когда в 1768 году при Харьковском коллегиуме (предшественнике Харьковского университета) открылись «Прибавочные классы», один из которых ориентировался на изучение изобразительного искусства – рисования [319. С. 12]. По существу, он стал первой государственной художественной школой в провинции, которая начала работать всего лишь через 11 лет после открытия Санкт-Петербургской Академии художеств. Его устроителем стал один из первых в Российской империи преподавателей живописи академик И.С. Саблуков, с которого ведет отсчет перечень имен замечательных педагогов, определявших характер и уровень харьковской художественной школы. В 1798 году «Прибавочные классы» объединили с «Главным народным училищем», которое в 1805 году было преобразовано в гимназию, занимавшуюся подготовкой абитуриентов в открывшийся годом ранее Харьковский университет. Таким образом, центром художественного образования в начале XIX столетия становится университет, в котором начали изучать историю искусств, рисунок и живопись [200. С. 35–36]. Дело И.С. Саблукова продолжили учителя рисовальных классов университета, а с середины XIX столетия – ученик К.П. Брюллова Д.И. Бесперчий, у которого получили первые уроки изобразительного искусства будущие академики: всемирно известный художник Г.И. Семирадский, скульптор, ректор Высшего художественного училища Академии худо-

жеств В.А. Беклемишев. На Харьковщине родился и осуществил первые художественные опыты И.Е. Репин [172. С. 51–52]. «В 1869 году в Харькове была открыта художницей – впоследствии почетным вольным общником Академии художеств, – М.Д. Раевской-Ивановой частная рисовальная школа, существовавшая сначала исключительно на средства, взимаемые от платы за обучение» [140]. Основной контингент ее учащихся составляли представители непривилегированных горожан. Превращение Харькова из города торгового и транзитного в крупный промышленный центр способствовало развитию школы в художественно-промышленном направлении.

Воспитанники школы учились стенной живописи, художественной обработке кожи, выжиганию по дереву, росписи фарфора, тканей, кафельных печей и т.п. Со временем они работали театральными декораторами, помощниками архитекторов, ретушерами у фотографов, иконописцами, чертежниками, лепщиками, иллюстраторами периодических изданий и т.д. [200. С. 36].

За почти 28-летний период существования этой школы под руководством Раевской-Ивановой в ней обучилось до 885 учеников и учениц, многие из которых впоследствии стали известными художниками – С.И. Васильковский, М.В. Нестеров, Н.С. Ткаченко и др. С 1880 года город учредил рисовальной школе ежегодную субсидию в 200 рублей.

В 1894 году вице-президент Академии художеств обратился к Харьковскому городскому голове с просьбой сообщить, есть ли потребность в открытии в Харькове художественного училища и насколько будет содействовать его учреждению городское управление. В ответ голова в 1895 году препроводил в Академию проект устава художественного училища и смету расходов в 40600 рублей в год, указывая, что учреждение такого училища в университетском городе принесет большую пользу. Присланный устав был найден слишком подробным, а смета – высокою, и потому харьковскому голове рекомендовалось изменить устав, взяв за образец уставы Казанской и Пензенской школ, а равно сократить смету.

В 1896 году частная школа М.Д. Раевской-Ивановой была преобразована в городскую школу рисования и живописи и передана в ведение Харьковского городского управления. Она бы-

ла помещена в одном здании с художественно-промышленным музеем. На поддержание и развитие школы город увеличил первоначальную ежегодную субсидию до 5000 рублей; кроме того, школа получала ежегодно от Академии художеств 2400 рублей, а также располагала своими специальными средствами.

Количество учащихся к 1907 году превышало 100 человек. Преподавались в школе предметы художественные – рисование, черчение, живопись и вспомогательные – анатомия, перспектива и история искусств. Окончившие школу никакими правами не пользовались.

В 1907 году Харьковское городское управление, ввиду назревшей потребности в открытии художественного училища с правами среднего учебного заведения, решило преобразовать рисовальную школу в такое училище. К тому времени, сообразно с расширявшимися с каждым годом потребностями художественной школы, ежегодная субсидия от города, постепенно увеличивавшаяся, была доведена до 15 000 рублей; вместе с тем был поднят вопрос и о постройке специального училищного здания.

Императорская Академия художеств, рассмотрев ходатайство Харьковского городского управления о преобразовании рисовальной школы в художественное училище, о принятии его в ведение Академии и об отпуске из сумм Академии 40000 рублей на постройку нового здания, постановила в 1907 году **ограничиться пока** художественными классами и **отложить** окончательную реформу школы впредь **до упрочения** (выделено нами. – *В. В.)* дела художественного образования [431]. Однако и в 1910 году совет Академии констатировал: «Не замечается никакой перемены в сравнении с прошлым годом. Ни в каком отношении школа не шагнула вперед. Живописные работы страдают белесоватостью колорита. Комиссии приходится повторить прошлогодние замечания: система преподавания в принципе хороша, но проводится она слишком торопливо и недостаточно строго. Ученики переводятся из класса в класс слишком рано. Неподготовленность видна особенно в работах натурного класса, как рисовального, так и живописного» [434. С. 27].

И все же в 1911 году Собрание Академии высказалось в пользу преобразования школы в училище, однако возник вопрос о его директоре. Городской голова предложил для утверждения

в этой должности кандидатуру председателя педагогического совета Харьковской городской школы рисования и живописи классного художника М.А. Беркоса. Собрание Академии художеств, рассмотрев предложенную кандидатуру на заседании 26 сентября 1911 года, отложило принятие решения **из-за недостаточных успехов** (выделено нами. – *В. В.*) учащихся школы за последние три года. Формальным поводом отказа рассмотрения выдвинутой кандидатуры также послужило и то, что по уставу училища от 19 мая 1908 года требовалось представление нескольких кандидатов в директоры училища, а не одного, как это имело место в данном случае.

Приведенное мнение академического собрания удостоилось утверждения Ея Императорского Высочества Августейшего Президента Императорской Академии художеств Великой Княгини Марии Павловны, о чем было сообщено 9 октября 1911 года за № 3313 Харьковскому губернатору. Препровождались также для сведения отзыв Академии об успехах учащихся в Харьковской городской школе рисования и живописи за последние три года и мнение Г.Р. Залемана по вопросу об утверждении директора названного училища.

Председатель попечительского комитета училища Харьковский губернатор 18 апреля 1912 года обратился в Академию художеств с ходатайством, в котором, в частности, говорилось: «В дополнение к представленному ранее кандидату на должность директора Харьковского художественного училища М.А. Беркоса на заседании попечительного комитета 14 апреля 1912 года кандидатами на должность директора избраны: Александр Михайлович Любимов (6 голосами против 2), Лукиян Васильевич Попов (5 голосами против 3) и Сергей Иванович Васильковский (5 голосами против 3)» [418. С. 90].

Из дела Академии видно, что поименованные выше кандидаты в директоры имели следующий ценз: А.М. Любимов – бывший вольнослушатель, определением соединённого совета Императорской Академии художеств и Высшего художественного училища 30 октября 1909 года, утвержденным Августейшим Президентом Академии, удостоен права на получение диплома об окончании курса Высшего художественного училища без представления свидетельства в знании курса среднего учеб-

ного заведения, но при условии сдачи экзаменов по специальным предметам академического курса; означенных экзаменов г[осподин] Любимов еще не сдавал.

Л.В. Попов – определением Императорской Академии художеств, состоявшимся 1 ноября 1910 года, удостоен звания художника с правом заграничной поездки.

С.И. Васильковский – определением Императорской Академии художеств, 2 ноября 1885 года состоявшимся, удостоен звания классного художника 1-й степени и был командирован за границу для усовершенствования в искусстве.

С целью открыть долгожданное художественное училище уже в 1912 году губернатор просил Академию художеств ускорить вопрос о назначении директора.

Собрание Академии художеств учло ходатайство губернатора и на своем заседании провело избрание директора Харьковского художественного училища. За А.М. Любимова было подано 10 голосов, за Л.В. Попова – 7 и за М.А. Беркоса – 5 [418. С. 91]. В результате первым директором, вернее исполняющим обязанности директора, училища избирается один из учеников И.Е. Репина А.М. Любимов, окончивший в 1909 году, как и Кокель, вольнослушателем Академию художеств.

Поэтому давно ожидаемое событие – преобразование Харьковской городской школы живописи и рисования в среднее художественное училище по уставу, утвержденному 19 мая 1908 года, состоялось только 1 июля 1912 года [436. С. 23] и стало третьим на Украине. Первое – Имени Великого Князя Владимира Александровича художественное училище Одесского общества изящных искусств – было основано еще в 1865 году, следующее – Киевское – в 1901 году.

Однако говорить о полном улучшении постановки художественного дела было рано. Совет Академии художеств и совет Высшего художественного училища совместно с директорами и представителями художественных школ, подведомственных Академии, 9 апреля 1912 года произвели осмотр ученических работ, представленных в 1912 году на отчетную выставку. Для составления письменного отзыва о постановке дела художественного образования в училищах и классах соединенные советы избрали две комиссии. В первую, по отделу живописи и скульп-

туры, вошли В.А. Беклемишев, Н.А. Бруни, Н.Н. Дубовской, Г.Р. Залеман, Д.Н. Кардовский, В.Е. Савинский, И.И. Творожников и И.Ф. Ционглинский. В другую, по отделу архитектуры и черчения, – Л.Н. Бенуа, М.Т. Преображенский и А.Г. Трамбицкий. Эти комиссии вновь дали невысокую оценку постановки художественного образования в Харькове [436. С. 23, 25].

Еще критичнее оценивал положение И.Е. Репин: «Харьковская школа **самая сомнительная** (выделено нами. – *В. В.*) <…>. Там все еще **продолжается хронический дилетантизм** (выделено нами. – *В. В.*), разведенный слишком 30 лет назад Шрейдером» [38. С. 232].

Излечение застарелой болезни – «хронического дилетантизма» И.Е. Репин видел в одаренных выпускниках Петербургской Академии художеств, поэтому он и рекомендовал избрать директором училища А.М. Любимова. И новый руководитель сразу начал формировать коллектив преподавателей художественных дисциплин только из учеников И.Е. Репина, П.П. Чистякова и Д.Н. Кардовского. «Весь педагогический персонал был из окончивших Академию художеств и утверждался на работу в Харьковском художественном училище Советом (Собранием. – *В. В.*) Академии художеств», – вспоминает А.А. Кокель [405. С. 12]. Первым из далекого сибирского города Томска уже в 1913 году приглашается ученик И.Е. Репина Семен Маркович Прохоров. Он до своей смерти, последовавшей 23 июля 1948 года, преподает в художественном училище, а после его преобразования – в художественном институте. С 1936 года – профессор. В 1941 году удостаивается высокого звания «Заслуженный деятель искусств Украины». Вслед за ним в том же году здесь начинает преподавать другой выпускник Петербургской академии художеств А.И. Титов. Его замечательный портрет А.А. Кокель напишет в 1917 году. 7 декабря того же года А.М. Любимов в своем представлении за № 1585 просит Академию художеств утвердить штатными преподавателями училища с 1 января 1914 года художников: Михаила Родионовича Пестрикова и Гавриила Никитича Горелова, выбранных единогласно на заседании педагогического совета училища днем раньше. Собрание Академии утвердило ходатайство [47. С. 69].

М.Р. Пестриков уже в годы обучения в Петербургской Академии художеств раскрыл самобытный талант. Свидетельство тому медали, полученные им за работы: в 1888 году – вторая серебряная; в 1889 – первая и вторая серебряные; в 1891 – первая серебряная; в 1892 году – вторая золотая за программу «Всемирный потоп». 1 ноября 1893 года удостоен звания классного художника 1-й степени за программу «Грешница, обливающая слезами ноги Спасителя». С открытием в 1885 году в Харькове Технологического института он будет заведовать там по совместительству кафедрой рисунка. Его ученики – А.А. Дейнека, В.Г. Аверин, Б.В. Косарев, Г.А. Цапок станут впоследствии выдающимися художниками.

В 1903 году в Петербургскую Академию художеств вместе с чувашским крестьянином А.А. Кокелем поступил и русский крестьянин Г.Н. Горелов, однако окончивший Пензенское художественное училище у К.А. Савицкого, он, в отличие от Алексея – вольнослушателя, был зачислен в число учеников. Они даже родились в один год и месяц – марте 1880 года, с разницей в 22 дня. Как указывает А.А. Кокель, они быстро сдружились и оба выбрали мастерскую И.Е. Репина, однако после ухода мастера из Академии его товарищ предпочел мастерскую выдающегося художника-панорамиста, профессора Ф.А. Рубо. За дипломную картину «Чудо при погребении Александра Невского» в 1911 году Горелов был удостоен пенсионерской премии на поездку в Германию, Францию и Италию, которая была продлена еще на один год. И вот теперь, после возвращения, он преподаватель Харьковского художественного училища. Однако проработает Г.Н. Горелов здесь недолго.

1 января 1916 года по предложению И.Е. Репина на место отказавшегося по прошению от этой должности и сложившего обязанности преподавателя с разрешения Академии избирается А.А. Кокель [405. С. 11].

Великий художник рекомендовал его прежде всего потому, что хотел видеть в набирающем мастерство педагогическом коллективе еще одного большого художника, так как «там **все еще продолжается хронический дилетантизм**, разведенный слишком 30 лет назад Шрейдером» (выделено нами. – *В. В.)* [38. С. 232]. При своем выборе он придавал значение и тому, что

Алексей Афанасьевич станет первым и пока единственным преподавателем, имеющим Свидетельство об окончании Высших педагогических курсов при Императорской Академии художеств на право преподавания рисования.

Училище находилось в ведении Петербургской Академии художеств, отчитывалось устройством отчетных выставок вместе со всеми художественными училищами России и жило по установившимся традициям академического реализма.

«Его директором, – вспоминает А.А. Кокель, – был Любимов Ал[ексан]др Мих[айлович], который вел живопись. Педагоги-художники: А.И. Титов вел части тела и фигурный класс, М.Р. Пестриков – класс масок и головной. В эту педагогическую среду влился и я, художник С.М. Прохоров в это время был на войне. Мне определили класс масок и головной.

Попечителем художественного училища был Раевский Серг[ей] Александр[ович]. Теоретические курсы вели: профессор Ф.И. Шмит – историю искусств, профессор В.П. Воробьев – анатомию, К.А. Краснопольский – литературу, Я.В. Ролл – географию, А.Л. Андреев – математику, М.Р. Белецкая – французский язык, П.В. Туторский – историю, архитектор М.Ф. Пискунов – перспективу, Г.И. Трофимов – чистописание, профессор Филевский (священник) – историю церкви и религиозную живопись, о. Сергий (Ф. П. Уманцев) – Закон Божий.

После революции был открыт скульптурный отдел, которым заведовал выпускник Петербургской Академии художеств Дзюбанов.

Художественное училище имело шесть курсов с шестилетним обучением. I курс – орнаментальный, II – части тела, III – масок, IV – головной, V – фигурный (гипсовый), VI – натурный. Официально живопись начиналась с класса масок, но при Кокеле живопись ввели с орнаментального класса, но эти последние писали натюрморты акварелью. Начинающие живопись с класса масок тоже писали натюрморты, но маслом. Учащиеся головного класса по живописи писали живую голову человека, а в натурном – обнаженную модель человека. Живопись на всех курсах вел один из педагогов, а остальные руководили рисунком. Рисунок и живопись ставились на месяц. На ежемесячном просмотре работы учащихся отмечались категориями: I – лучшая

работа, II – хорошая, III – удовлетворительная, IV и V – плохие работы. Эскизы выполнялись ежемесячно на свободные темы учениками начиная с головного класса.

Помимо специальных дисциплин ученики проходили и общеобразовательные предметы. Учащихся ко времени приезда А.А. Кокеля было примерно150 человек.

Каким был в далеком 1916 году Харьков, который станет второй родиной Кокеля и которому он отдаст 40 лет своей жизни?

Оглядываясь на 34 года назад, художник в 1950 году дает панораму «торгово-купеческого города с университетом, 2–3 институтами, тесно лепившимися магазинами, особенно на Павловской площади, Бельгийского общества бегущей конки цоканье копыт и за Университетским садом открывающийся пустырь» [405. С. 13–14].

Автором возведенного в 1913 году нового здания художественного училища в стиле «украинский модерн», украшавшего Каплуновскую улицу, был его преподаватель, выпускник Московского Строгановского училища архитектор К.Н. Жуков. Сегодня, почти через сто лет, лучшее творение одного из ведущих мастеров украинского модерна по праву является замечательным памятником этого архитектурного стиля. Часть доходов от своего театра вкладывала в его строительство и М.Д. Иванова-Раевская.

Просьба к И.Е. Репину о рекомендации в Харьков и при переезде его самого в Чугуев быть с ним рядом была продиктована и внутренним, духовным стремлением А.А. Кокеля жить и творить на Украине. Страстную любовь к родине великого кобзаря еще в юности у Алексея зародил Иван Петрович Левченко. Эта мысль окрепла во время учебы: «Среди моих товарищей по академии, – указывает А.А. Кокель, – было много украинцев из Одесского и Киевского училищ, которые своими воспоминаниями и песнями на студенческих вечерах и разговорами в курилке возбудили во мне горячее желание быть на Украине и видеть все самому. Осуществить это желание удалось после возвращения из-за границы, спустя два года» [405. С. 13–14]. В ходе работы нас заинтересовали «много украинцев из Одесского и Киевского училищ». Для этого мы изучили список учащихся Высшего художественного училища Академии к началу нового учебного года, 20 сентября 1909 года, и таковых действительно

оказалось много. Так, выпускниками Одесского художественного училища были И.И. Бродский, М.И. Шатан, В.Д. Барановский-Шулим, Ф.Г. Гнездилов, И.В. Петровский, Г.Ф. Гажиенко, Т.И. Катуркин, В.А. Лепикаш, Т.И. Шистер, П.А. Шилинговский, И.Х. Шклявер, И.Ф. Колесников, М.П. Мартыщенков, М.С. Безродный, Л.М. Орланд, Д.В. Шибнев, а Киевского – П.В. Митурич, А.Н. Митяев, П.В. Носко, П.Д. Покаржевский, Н.Б. Певзнер, К.Д. Трофименко, Д.А. Шелест, А.А. Шовкуненко. Они возбудили в чуваше А.А. Кокеле «горячее желание быть на Украине», и он был благодарен им всю свою жизнь за эту прекрасную землю, ставшую второй родиной.

Однако следует отметить, что художник приезжает на Украину, чтобы быть полезным И.Е. Репину, только на время создания им «Делового двора», потому как и Репин, и Кардовский хотели видеть А.А. Кокеля рядом с собой в столице, а не вдали от нее. Известный чувашский художник Н.К. Сверчков, вспоминая об этом, пишет: «Когда я стал учеником мастерской Д.Н. Кардовского, то от него слышал немало лестных отзывов о даровании А.А. Кокеля. Позднее, в 30-х годах, Д.Н. Кардовский говорил мне, что он советовал А.А. Кокелю остаться в Петербурге, считая, что, уехав в провинцию, А.А. Кокель не проявит в полной мере свой богатый талант» [215. С. 9]. Но временный приезд в Харьков продлился до самой смерти художника – 4 февраля 1956 года.

Для жилья ему была выделена комната в мансарде здания училища. Она же служила мастерской. Подниматься в нее надо было в темноте по узкой крутой лестнице, но зато из небольших окон виднелась вся панорама города с Каплуновской церковью. А.А. Кокель любил смотреть из окна на ее золоченые купола в угасающих лучах заходящего солнца, и он незримо переносился в родные Тарханы. Именно с этой сцены и начинается телевизионный фильм «Возвращение. А.А. Кокель», созданный ГТРК «Чувашия» в 2005 году. Эта церковь станет ему дорога и близка. В ней он обвенчается 20 марта 1922 года с Анной Афанасьевной Меняйловой, и здесь же будет крещен их единственный сын Роман. На паперть церкви будет выходить зарешеченное оконце их комнатки в темном и сыром подвале, куда их выкинут после комнаты в мансарде.

Позже будет разрушена и церковь.

20 сентября 1917 года в Симбирске, в доме патриарха чувашского народа Ивана Яковлевича Яковлева, русский поэт, прозаик, публицист, коллекционер и летописец культуры А.В. Жиркевич встретился с Иваном Афанасьевичем Кокелем. Он пишет: «Вчера, будучи у Яковлевых, я застал чуваша, солдата Кокеля. Меня с ним познакомил Яковлев. Оказывается, это брат известного художника А.А. Кокеля, живущего в Харькове и стоящего во главе художественного училища. Личность художника, вышедшего из небольшого народа да еще языческого, меня заинтересовала, и я расспросил солдата об его семье. Оказывается, у отца их, крестьянина, самого темного, необразованного чуваша, три сына. У них проявились задатки художников (в том числе и у солдата). Одному из них повезло – Алексею. На его рисунки обратил внимание удельный чиновник. У чиновника оказался знакомый священник, а у священника – знакомая сестра милосердия, имевшая в Петербурге брата, обладающего знакомствами в художественном мире. Эта кучка людей общими силами вытащила из деревни талантливого чуваша. На его рисунки обратили внимание в столице. Потом Академия художеств, медаль, поездка на казенный счет за границу в Италию и Францию. Теперь это – художник с именем, с положением, с будущим. По словам брата, в «Ниве» за 1913 год в № 13 помещен снимок с картины Кокеля «Чайная». Точно какая-та сказка, вроде Ломоносовской. Меня так заинтересовала эта сказка, что я написал художнику Кокелю, прося его сообщить мне подробности его детства, юности и условиях, при которых в простом чуваше, в захолустной деревне, зародился художественный талант» [101. С. 29].

В числе своих выдающихся учеников харьковского художественного училища А.А. Кокель указывает Б.В. Косарева, В.Д. Ермилова, [Н.М.] Мищенко, [Г.А.] Цапка, архитекторов [Л.М.] Мовшовича, [Г.А.] Яновицкого, [В.И.] Пушкарева. Он отмечает, что обучавшийся здесь в 1915–1917 годах [А.А.] Дейнека также писал картины под его руководством.

Б.В. Косарев, ставший впоследствии Лауреатом Сталинской премии, в своих воспоминаниях раскрывает жизнь Художественного училища в 1915–1918 годы. По его рассказам, здесь бы-

ло очень интересно. Было много талантливых ребят, все время устраивались выставки. Композицию им тогда не преподавали как сейчас, – просто давали домашние задания, потом устраивали выставки, на которых победителей награждали: 1-я премия – 100 руб., 2-я – 75, 3-я – 50 руб.

Избавление Харьковской художественной школы от «хронического дилетантизма» И.Е. Репин видел в одаренных выпускниках Петербургской Академии художеств и, как указывает замечательный искусствовед, заслуженный работник культуры Украины, директор Харьковского художественного музея В.В. Мызгина: «Репин не ошибся в своих учениках. Они вполне оправдали его надежды, став активнейшими участниками художественной жизни Харькова» [172. С. 52]. «Именно Репину, – подчеркивает она далее, – мы обязаны становлением высокопрофессиональных педагогов в Харьковском художественном училище». И созданием высшей художественной школы Харькова и Украины, добавим мы.

В июне 1919 года Харьков захватили войска Деникина, и части Красной Армии, защищавшие город, отошли на Брянск. Начальник секции изобразительного искусства (ИЗО) Харьковского окружного военного комиссариата А.А. Кокель во время отступления заболевает и в Брянске попадает в госпиталь. 15 августа 1919 года военный округ расформировывается и Алексей Афанасьевич едет долечиваться в Москву. «В Москве, – пишет А.А. Кокель, – я познакомился с чувашами, работавшими в Чувашском представительстве Народного комиссариата по делам национальностей РСФСР». Им он рассказывает о заветной мечте – создании в Симбирской губернии «национальной художественной академии». Ее он видел как стройную и цельную систему художественного образования, основанную на лучших достижениях русской и мировой художественной культур. А.А. Кокель находит в Наркомнаце полное понимание и поддержку и направляется для работы в Симбирск – столицу губернии. Напомним, что тогда территория современной Чувашии административно входила в состав двух губерний – Казанской и Симбирской.

В начале сентября А.А. Кокель выезжает к месту назначения. По пути он узнает, что в Симбирске из-за тифа объявлен

карантин, и Алексей Афанасьевич вынужден был поехать в Тарханы. Сложившиеся обстоятельства так и не позволили ему доехать до столицы губернии.

В марте 1920 года в Тарханы на имя А.А. Кокеля из Харькова приходит почтовый пакет. Вскрыв его, Алексей Афанасьевич обнаружил удостоверение преподавателя Харьковского художественного училища, выписанное на свое имя. Документ был датирован 12 февраля и подписан председателем школьного Совета С.М. Прохоровым. Коллега и товарищ, ссылаясь на циркуляр Отдела народного образования от 31 января 1920 года, предписывал немедленно выехать на работу в художественное училище.

18 марта 1920 года А.А. Кокель получает в Тархановском волостном исполкоме удостоверение, свидетельствующее об отправлении «к месту своей прежней службы по **выздоровлении**» (выделено нами. – *В. В.*), и выезжает в Харьков.

Завершилось самое длительное после приезда в 1906 году пребывание А.А. Кокеля на родной земле. Интересные факты нахождения художника на родине приводит в своих воспоминаниях А.Г. Сверчков: «В это время меня направили в южные районы Чувашии для сбора лошадей для Красной Армии, и тогда я посетил Тарханы, родное село А.А. Кокеля. Его самого не застал. В доме его брата хранилось много рисунков и живописных работ, а также писем А.А. Кокеля из Петербурга, из городов Германии, Франции и Италии, где художник побывал во время пенсионерской поездки. К сожалению, **все эти материалы в 30-е годы были уничтожены**» (выделено нами. – *В. В.*) [215. С. 8].

В 20–30-х годах в Харькове жили и работали известные ученые. Среди них специалист по вопросам теории гидродинамики Г.Ф. Проскура, литературовед А.И. Белецкий, языковед Л.А. Булаховский, геолог Д.Н. Соболев, математик Д.М. Синцов, астроном Н.П. Барабашов, физики К.Д. Синельников, А.К. Вальтер, А.И. Лейпунский. С Харьковом связаны жизнь и творчество известных писателей и поэтов В.М. Блакитного, О. Вишни (П.М. Губенко), А.В. Донченко, А.И. Копыленко, А.А. Корнейчука, В.Н. Сосюры, П.Г. Тычины, Ю.И. Яновского и др. Широкую известность в стране завоевали корифеи сцены Н.М. Ужвий, А.М. Бучма, М.М. Крушельницкий, И.А. Марья-

ненко, А.Г. Крамов, Б.Р. Гмыря, М.С. Гришко, И.С. Козловский, И.С. Паторжинский, З.М. Гайдай, М.И. Литвиненко-Вольгемут. В городе сформировалась композиторская школа, представленная творчеством Н.Т. Коляды, В.Т. Борисова, Д.Л. Клебанова, Ю.С. Мейтуса, А.Я. Штогаренко. Здесь плодотворно работали известные живописцы и графики – Н.С. Самокиш, С.М. Прохоров, Н.Г. Бурачек, И.Н. Шульга, А.Г. Петрицкий, В.И. Касиян. Эти именитые фамилии хорошо были известны А.А. Кокелю, а с некоторыми он был близко знаком. В одном ряду с этими выдающимися деятелями науки и культуры был и А.А. Кокель.

На железнодорожном вокзале Харькова А.А. Кокеля встретили старые друзья С.М. Прохоров, М.Р. Пестриков, Л.И. Тракал. Бурю восторга вызвал приезд любимого учителя и у учащихся, что ярко проявилось во время переизбрания администрации училища, сформированной еще до Великой Октябрьской социалистической революции. По предложению отдела народного образования в училище было проведено заседание Совета училища с целью переизбрания его дореволюционной администрации. Собрание вел представитель Наркомпроса Украины. Кандидатура А.А. Кокеля была выдвинута на должность председателя педагогического совета, но, сославшись на болезнь, он предложил временно избрать ученика Бочкова, оставив за собой общее руководство [415. С. 12–13].

А.А. Кокель отмечает, что «в 1918, 1919 и 1920 годах работа так гладко не шла, были изменения и в программном отношении (старую программу считали отсталой от нового времени)».

В училище часто устраивались диспуты на политические темы, проводились организационные беседы по вопросам воспитания молодежи в духе нового времени. Комитет учеников контролировал действия администрации, от учеников в педагогическом совете был представлен Бочков [405. С. 13].

За послереволюционным Харьковом была устойчивая авангардистская репутация, что прежде всего сказывалось на новом учебном заведении. Атмосфера здесь стала становиться все более напряженной и лихорадочной – классическое художественное училище в мае 1920 года по примеру Петроградских мастерских было преобразовано в Свободные государственные художественные мастерские, которые просуществовали один год. Выявлен-

ный нами в сентябре 2010 года архивный документ свидетельствует о том, что А.А. Кокель был там главным мастером.

Для проведения реформы художественного образования при Народном комиссариате просвещения Украины создается Комитет ИЗО. Он наделялся широкими полномочиями и в вопросах приобретения для государственных фондов произведений изобразительного искусства, выделения крупных денежных средств для устройства художественных выставок и конкурсов.

А.А. Кокель указывает, что Комитет возглавил Вольский, а его членами стали А.А. Кокель, Э.А. Блох, Л.И. Тракал и др. А.А. Кокель весь уходит в разработку нового типа художественного учебного заведения и учебно-методических программ для него. Многое сделал на этом ответственном посту художник и для развития музеев на Украине.

Известно, что высших художественных учебных заведений в Украине до революции не было. По предложению Комитета Наркомпрос Украины в 1921 году принял решение, закрыв мастерские, организовать художественный техникум (вуз). Это важное государственное дело было возложено на А.А. Кокеля. Алексей Афанасьевич со свойственной ему настойчивостью активно включился в решение сложных организационных вопросов, связанных с открытием на базе Харьковского художественного училища института. В сентябре 1921 года состоялась официальное открытие Харьковского художественного техникума. Такой тип учебных заведений в 20-е годы принадлежал к системе высшего образования. Этот год принято считать годом образования высшей художественной школы в Харькове и на Украине в целом. Как известно, Киевский художественный институт откроется только в 1924 году после объединения Киевского института пластических искусств и Киевского архитектурного института. Здесь наряду с А.А. Кокелем начали преподавать известные художники и архитекторы – Н.Г. Бурачек, М.Л. Блох, Э.Л. Блох, А.К. Симонов, К.Н. Жуков, И.В. Севера, В.Д. Ермилов, И.И. Падалка, А.В. Маренков, А.В. Хвостенко-Хвостов, А.М. Гинзбург, М.М. Перетяткович, чуть позже – А.Г. Петрицкий, Ф.Г. Кричевский, Н.С. Самокиш, В.И. Касьян, М.Г. Дерегус, Б.В. Косарев и многие другие известные художники и ученые [200. С. 49].

Исторические пути и судьбы русского и украинского искусства на протяжении десятилетий связаны с одним из ярких событий украинской и мировой художественной культуры – первым на Украине высшим художественным учебным заведением (ныне – Харьковская государственная академия дизайна и искусств). За 90 лет его существования целые поколения художников десятков национальностей получили в нем высшие творческие навыки.

А.А. Кокель стал не только организатором, но и первым его ректором в 1921–1923 годах. Это позволяет нам с полным правом утверждать, что А.А. Кокель находился и у истоков высшего художественного образования Украины. Выдающийся украинский художник В.И. Касиян подчеркивает, что сила искусства А.А. Кокеля принесла ему высокое признание [127. С. 13]. «<…> значение творческой и педагогической деятельности А.А. Кокеля, – отмечает профессор С.В. Рыбин, – для харьковской высшей художественной школы переоценить невозможно» [200. С. 37].

Декрет СНК РСФСР от 1 октября 1918 года «О некоторых изменениях в составе и устройстве государственных ученых и высших учебных заведений Российской Республики» упразднял ученые степени доктора и магистра, а также некоторые ученые звания (адъюнкта, приват-доцента). Однако ведущим преподавателям в вузах присваивалось звание профессора. В 1922 году звание профессора было присвоено и А.А. Кокелю. Он стал первым профессором из чувашей. Отметим, что в 20–50-е годы прошлого столетия и на Украине он был в числе очень немногих, которые имели эти высокие научные звания.

Перед только что открытым первым на Украине высшим художественным учебным заведением А.А. Кокель ставил большие задачи. Вуз должен был активнее содействовать росту украинских художников, обобщению творческой практики украинской (национальной) живописи, скульптуры, графики, народного и прикладного искусства. Одной из актуальных проблем становилась разработка вопросов теории, истории искусств и художественной критики. Разработка вопросов технологии искусств и технологии художественных материалов тоже входила в планы работы. Но главным, конечно же, являлись

подготовка и воспитание художников высшей квалификации, а также всемерное содействие повышению творческой квалификации молодых художников.

В 1924 году были открыты два отделения: живописно-скульптурный и архитектурный. Позже они стали называться факультетами. Структура института до 1938 года была такова, что кафедры рисунка как главной учебной, методической, научной единицы не существовало, а были учебно-творческие мастерские под руководством мастера, профессора.

На протяжении 1920–1930-х годов в техникуме шла беспрерывная борьба сторонников реалистического искусства, стремившихся к возрождению академической дисциплины рисунка, со сторонниками формалистического искусства. Как руководитель, А.А. Кокель начал восстанавливать академическую школу. Его реалистическую линию в художественном образовании поддержали А.А. Шовкуненко, П.Г. Волокидин, М.А. Шаронов, С.М. Прохоров, М.С. Федоров, Ф.С. Красицкий, К.Д. Трохименко, В.Х. Заузе, Д.К. Крайнев, М.М. Яровой, И.И. Ижакевич, Г.П. Светлицкий и др. [149. С. 85]. Мастера, воспитанные в академических традициях, требовали от учащихся изучения натуры. Наблюдение и изучение природы ложилось здесь в основу преподавания искусств.

Однако это вызвало резкие возражения и протесты со стороны «левых» преподавателей, нашедших себе сторонников и в среде учащихся. Эта часть профессуры решительно отрицала академические традиции и направляла учащихся на абстрактные опыты в области композиции, ритма, колорита, фактуры. Нигилизм в отношении к культуре прошлого, к современному реалистическому искусству был характерен и для других учебных заведений. В Академии художеств, например, были разбиты почти все слепки с античных скульптур, изрезаны произведения известных мастеров [216. С. 54].

Вот как описывает обстановку, сложившуюся в то время в недавно открытом вузе, выдающийся украинский художник М.Г. Дерегус: «В 1923 году я приехал в Харьков, где хотел поступить в художественный институт, о котором много был наслышан. Здесь работали Алексей Афанасьевич Кокель, Митрофан Семенович Федоров, Михаил Андреевич Шаронов, Семен

Маркович Прохоров – видные ученики П.П. Чистякова, И.Е. Репина и Д.Н. Кардовского по Петербургской Академии художеств. Они пользовались на Украине большим уважением. Мы, молодые, радовались, когда удавалось встретиться с ними. Завидев их издали, кланялись. Когда они говорили с нами и смотрели наши работы, мы были на седьмом небе от счастья. С глубоким почтением мы относились к ним. Они были для нас лучшими примерами для подражания.

Только института, о котором я мечтал, я здесь не нашел. Им завладели формалисты, люди, далекие от искусства, они всю работу развалили. Они все сделали, чтобы лишить его реалистической опоры в лице преподавателей – воспитанников Академии художеств. <…> рисунок, и живопись были отодвинуты на последний план. Деньги, отпускаемые на натуру для рисования, были растрачены на посторонние дела. Учебные мастерские завалены футуристическими поделками Кратко. Над зданием стояла высоченная труба, из которой валил черный дым. Студенты учились что-то ковать, резать, «картины» делали с помощью молотка, пилы и отверток. Появились какие-то производственные мастерские, даже не помню, как они назывались. Ничего общего с тем искусством, о котором я мечтал. Посмотрел я на все это и … поступил на биологический факультет Харьковского университета, где проучился около двух лет» [84. С. 15].

Как художник, Алексей Афанасьевич попытался бороться с ними их же оружием. По воспоминаниям его супруги Анны Афанасьевны, он не ходил в институт целых два дня, что для А.А. Кокеля было чрезвычайным явлением. Все это время он почти не выходил из мастерской. Поздней ночью, после кратковременного затворничества, он пошел в институт и вместе с истопником развесил на втором этаже свои работы. Выставка неизвестного художника-модерниста вызвала восхищение, и зрители пожелали узнать ее устроителя. Тогда появился А.А. Кокель и сказал: «Я написал как вы, а теперь вот вам кисть и палитра и напишите, как я».

В трудной обстановке борьбы различных художественных направлений его линия была ясная, последовательная, и трудно переоценить его роль как художника, педагога, общественного деятеля в развитии украинского искусства. Будучи реалистом,

он ратовал за правдивое отображение окружающей действительности, стоял за рисунок, обращал внимание на богатство цвета, колорит, целостность композиции. Всей системой работы он добивался воспитания художника, гражданина своей родины [282. С. 28]. И неудивительно, что формалисты обрушились на него. В 1923 году А.А. Кокель в числе лучших педагогов, осмелившихся предъявить к учебной работе серьезные требования, был изгнан. Вот как описывает очевидец то трагическое событие: «А.А. Кокеля, создавшего на месте училища институт, оклеветали, отняли мастерскую в мансардах (ее передали М.А. Шаронову, впоследствии директору Киевского художественного института; М.А. Шаронов и А.А. Кокель в Харькове были неразлучными друзьями). Учебную программу, разработанную под руководством А.А. Кокеля, отвергли. Уволили и М.С. Федорова (позднее он преподавал в Институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина в Ленинграде)» [84. С. 15].

После увольнения А.А. Кокеля сразу же начались требования учащихся к руководству о его восстановлении на работе. Инициатор тех обращений М.Г. Дерегус в своих воспоминаниях пишет: «В институте я попал в класс В.Д. Ермилова. Рисовал он вполне нормально, но картины делал из фанеры, жести, болтов, гаек и т.п. Увлекался кубо-футуризмом, супрематизмом, конструктивизмом и студентов сбивал на это. Нам это не нравилось, нам нужна была реальная живопись. Я к этому времени посмелее стал, выбрали меня в Совет института ученым секретарем. Совет обладал в то время большими полномочиями. И мы, студенты, не принимавшие формализма, потребовали: хотим, чтобы нашим профессором по искусству был А.А. Кокель. Кокель рисунком и живописью владел лучше многих. Он для нас был живой классик реализма, у которого можно научиться серьезному делу» [84. С. 17].

Требования учащихся были удовлетворены. 27 ноября 1925 года А.А. Кокель получает уведомление, в котором было сказано: «Согласно постановления комитета ХХТ от 25/Х – 25 г. Вы приглашаетесь преподавателем временно до утверждения Вас Главпрофобром, почему и просим Вас приступить к занятиям с 28/Х с.г.». документ был подписан М. Бурачеком и А. Гар-

кушевской. 23 марта 1926 года НКО УССР уведомляет Харьковский художественный техникум об утверждении А.А. Кокеля в штат техникума преподавателем 1-й группы. 2 апреля издается приказ по Харьковскому художественному техникуму о зачислении А.А. Кокеля в штат техникума. Однако, как видно из документа, А.А. Кокель был принят не профессором, а лишь преподавателем 1-й группы. Обращает на себя внимание и то, что художник был допущен для преподавания в мастерскую монументального искусства, а не живописи. Это требовало от А.А. Кокеля использования другого языка – языка монументальной живописи. Для художника, который не имел определенного опыта в данной области искусства, это была нелегкая задача. Попытка приспособиться к выдвинутым перед современным искусством требованиям не приносила ожидаемых результатов: монументальные по назначению произведения решались станковыми средствами.

Казалось, справедливость восторжествовала. Однако «крайняя бедность угнетала его, связывала творчество. <…> когда был разгромлен институт и подверглись гонениям лучшие художники-реалисты Харькова, он был в чем-то морально сломлен, ***сломлен*** как **творец** и **художник**. Много отличных картин он написал, одной его работы достаточно было для другого художника, чтобы всю жизнь пользоваться заслуженной славой, но все это было совершенно не то, на что был способен А.А. Кокель по своим природным данным, по своей профессиональной подготовленности. Было впечатление, что его настолько **морально унизили**, что **вернуться к прежнему душевному состоянию**, которое отличало его до начала 20-х годов, он уже **не мог** (выделено нами. – *В. В.*).

Только он никогда ни на что не жаловался. Зная его ровный характер, видя его приветливость и жизнерадостность, никто не думал, что А.А. Кокелю, в руках которого кисть и карандаш приобретали волшебную силу и чудо художественного образа совершалось как бы на глазах, само собой, в жизни может быть трудно, как любому из нас [84. С. 16].

Глубоко прав был его ученик. Он сумел разглядеть за сохраняемым с большим трудом спокойствием учителя глубокую, беспрерывно терзающую душу боль, которую Алексей Афа-

насьевич не сумел сдержать в своем письме родным 7 мая 1924 года из Харькова: «Дорогие родные, получили ли мое письмо и посылку? <…> Жить здесь очень надоело, старых товарищей не стало, многие из них, когда я был у вас, сбежали с белыми. <…>. Пусть Бог будет с вами. Будьте счастливы. Жена шлет привет – Алеша» (пер. с чув. наш. – *В. В.*).

Другое письмо изобилует острыми вопросами: «Является ли нашей столицей Чебоксары же? Чуваши ли там руководят или другие, знаю ли я их? Есть ли там художественная школа? Для чувашей ли она? Сейчас мы изучаем украинский язык, так как придет время, и не знающих этот язык будут выгонять с работы. И у вас также? Выходит ли газета на чувашском языке? Где ее печатают?» (пер. с чув. наш. – *В. В.*). Поставленные художником проблемы хорошо раскрывают сложные этнокультурные процессы, происходившие в начале 20-х годов прошлого столетия в многонациональном Советском Союзе.

В соответствии с постановлением Совета Народных Комиссаров (Правительства) СССР и ЦК ВКП(б) от 23 июня 1936 года «О работе высших учебных заведений и о руководстве высшей школой» во второй половине 30-х годов происходят коренные изменения в области высшего образования страны, в частности, в художественных вузах вместо мастерских создаются кафедры по творческим специальностям. Профессор рисунка и живописи А.А. Кокель назначается первым заведующим кафедрой рисунка Харьковского художественного института.

Постановление СНК СССР «Об ученых степенях и званиях», принятое 13 января 1934 года, вводило в стране ученые степени кандидата и доктора, а также звания доцента и профессора. Наряду с этим, лица, как и А.А. Кокель, уже имевшие звание профессора, должны были подтвердить его заново во вновь созданной при Совете Народных Комиссаров СССР Высшей Аттестационной Комиссии (ВАК). Аналогичные постановления Правительства СССР, принятые в 1937 году и 1938 году, закрепляли это положение.

Решением ВАК от 11 сентября 1939 года (протокол № 31) «гражданин Кокель Алексей Афанасьевич **утвержден** (выделено нами. – *В. В.*) в ученом звании профессора по кафедре «живопись». Утвержден был в этом звании и проректор по учебной

работе Харьковского художественного института В.И. Касиян [127. С. 13]. Получив сообщение, они 24 сентября выезжают поездом за аттестатами профессоров из Харькова в столицу Родины. «Перед поездкой в Москву, – вспоминает В.И. Касиян, – мы волновались, но Кокеля **там хорошо знали** (выделено нами. – *В. В.*), и страхи наши быстро прошли» [127. С. 13].

По сложившейся традиции Алексей Афанасьевич приготовил в дальнюю поездку блокнот-альбом, на первой странице которого записал свою фамилию, имя и отчество, а также указал и адрес: «Кокель. Ал. Афанасьевич. Харьков, ул. Дзержинского, 93, кв. 44». Вдруг по «профессорской рассеянности» блокнот где-нибудь будет утерян, а нашедшие его вернут владельцу потерю.

Сын Роман учился в восьмом классе русской школы. Заканчивался уже почти месяц нового учебного года, однако у него все еще не было некоторых учебников. Алексей Афанасьевич в надежде купить их в поездке записывает в блокнот:

«1) Сборник задач по тригонометрии. 8 к[ласс] Русск.[ая] шк.[ола]

2) Физика – Соколова. 8 кл.[асс]

3) Украинск.[ая] литература } 8 кл. [асс] для русской школы

4) Украинск.[ая] хрестоматия».

Вместе с недостающими учебниками Роман попросил отца приобрести в Москве или Ленинграде «трансформатор Т–3. Потенциометр – 2 шт. от 50 – 100 Ом. Реостатов накала 2 шт.». Места для записи его заказа на первой странице не хватило, и А.А. Кокель продолжил записывать просьбу сына на обороте первой обложки: «2 конденсатора – один емкостью в 150 Ом; другой емкостью 200 Ом». Перечень заказанных предметов свидетельствует об огромном увлечении юноши радиотехникой. По всей вероятности он, как и многие сверстники, хотел собрать детекторный радиоприемник.

Записи в блокноте знакомят нас с людьми, входившими, возможно, в узкий круг друзей семьи художника.

Художник записывает: «Киплонг. Наталия Степановна» и ее номер домашнего телефона Г-6-57-74». Ниже, но уже карандашом, записан адрес: «ул. Рубинштейна 29 кв. 55». Вновь черта и запись: «25 стрелк.[овая] Краснознам.[енная] дивизия полк Билютина – Синельниковский». Вот так находка! Этой дивизией, как

известно, командовал чуваш, легендарный полководец В.И. Чапаев. Вероятно, каким-то образом судьба А.А. Кокеля была связана с ней. Возможно, речь идет о боевом соратнике гражданской войны. Однако важно другое: именно в этой знаменитой дивизии гибелью под вражеской бомбой закончится краткий ратный путь Романа – сына А.А. Кокеля. Направляясь по указанному адресу, Алексей Афанасьевич об этом еще не знает.

Представляет огромный интерес, на наш взгляд, следующая запись: «Рождественский бульвар 5/7, кв. 13 Аркад.[ий] Яковл.[евич] Герцовский. № тел. К-5-82-72».

Поиски человека по указанному художником московскому адресу привели к удивительному открытию – им оказался один из руководящих работников НКВД СССР Аркадий Яковлевич Герцовский. Родился он в 1904 году. Вступил в ряды ВКП(б) поздно, только в 1939 году. А.Я. Герцовский начал служить в органах ВЧК с 1920 года. В 1920–1932 годах работал в Одесском губЧК и центральном аппарате ГПУ УССР. В 1938 году переводится на работу в НКВД СССР. К приезду Кокеля в Москву занимал должность заместителя начальника Первого специального отдела НКВД СССР.

Наличие в блокноте адреса и домашнего телефона руководящего работника НКВД СССР, являющегося государственным секретом, свидетельствовало о том, что его мог дать только сам А.Я. Герцовский. Значит, он близко знал А.А. Кокеля и доверял ему? Наши исследования дали на этот вопрос очень интересный ответ. В сентябре 2009 года удалось отыскать его сына Вадима Аркадьевича Герцовского, живущего и работающего в Москве. Его сестра, Ирина Аркадьевна, также живет в столице России. При нашей встрече он поведал о том, что А.Я. Герцовский и А.А. Кокель были женаты на родных сестрах – Елене Афанасьевне и Анне Афанасьевне Меняйловых. В 1953 году генерал был сослан на службу в Якутск, где в том же году был арестован. В 1955 году осужден на 10 лет.

В.А. Герцовский в своем письме от 10 октября 2009 года пишет: «Вряд ли можно извлечь что-либо интересное о моем отце и в судебных органах. Делопроизводство велось не ГБ, а военной прокуратурой. Все эти дела засекречены до сих пор. Мой отец умер в 1975 году, не открыв никому и ничего. И меньше всего мне» [400].

Почти в конце альбома вновь написанные карандашом фамилии, адреса и номера телефонов, на этот раз ленинградские.

«52 – 85. Нина Степанов.[овна] Барбот-де Марни
гр. А. Евгений Николаевич
Бак – 8 линия 21
А-0-78-75
Средний пр.[оспект] 33 кв.27. Барбот
(пр.[оспект] Мусоргского)»

Из перечисленных фамилий нам известна французская фамилия Барбот де Марни. По утверждению одного из первых исследователей жизни и творчества А.А. Кокеля А.Г. Григорьева, Н.П. Ротаст была замужем за профессором Горного института Барбот де Марни, который «собирал произведения А.А. Кокеля». Биограф художника не указывает его имени и отчества. Нам удалось устранить этот пробел, что позволило, в свою очередь, раскрыть неизвестную страницу уральского периода в жизни вольнослушателя Императорской Академии художеств Алексея Кокеля.

Вместе с тем, в поисках малозначащей в нашем исследовании детали, мы прикоснулись к истории зарождения горного дела в России.

Знаменитую русскую горную династию Барбот де Марни основал французский дворянин с непривычным русским именем Егор и отчеством Егорович (1743–1796). Горный офицер в звании секунд-майора в 1776 году он вместо В. Нарышкина временно управлял Нерчинскими заводами. Наши исследования показывают, что меценатом А.А. Кокеля стал его потомок Евгений Николаевич Барбот де Марни (1868–1939). Это имя, отчество мы и видим в блокноте.

Он родился в 1868 году в семье известного русского геолога Н.Е. Барбот де Марни. После окончания Горного института в 1896 году служил на Урале, проводил разведочные работы на Качканарских железорудных объектах. Он также преподавал геологию в Николаевской военно-инженерной академии, с 1922 года заведовал кафедрой золотоплатинового дела в Горном институте. В науке и практике широко известен как специалист по разработке месторождения открытым способом. Умер он в 1939 году.

В таком случае утверждение А.Г. Григорьева, что муж Н.П. Ротаст Барбот де Марни в то время был профессором Горного института, не верно.

Вернемся к записям в блокноте.

На оборотной странице последней обложки карандашом крупно выведено:

«Москва Балчуг – № 1 –

Новомоссоветовская

гост.[иница] комната 329 Шаронову»

Конечно же, речь идет о близком старом друге Михаиле Андреевиче Шаронове. Народный художник СССР, член-корреспондент Академии художеств СССР М.Г. Дерегус в своих воспоминаниях отмечает, что М.А. Шаронов и А.А. Кокель в Харькове были неразлучными друзьями. «Они, – продолжает художник, – пользовались на Украине большим уважением. Мы, молодые, радовались, когда удавалось встретиться с ними. Завидев их, издали кланялись. Когда они говорили с нами и смотрели наши работы, мы были на седьмом небе от счастья. С глубоким почтением мы относились к ним. Они были для нас лучшими примерами для подражания» [84. С. 15].

В 1934 году профессор М.А. Шаронов был приглашен из Харьковского художественного института в Киевский художественный институт для руководства кафедрой рисунка, и друзья расстались.

Вскоре он был назначен и его директором. И вот неожиданная встреча в Москве. Мастера кисти вспомнили годы совместной учебы в Академии, любимого учителя – лучшего русского рисовальщика Д. Н. Кардовского, друзей. И конечно, разговоры о работе: написанных картинах, участии в выставках и творческих планах. Искренне радовались успехам теперь уже своих учеников и огорчались их неудачам. Михаил Андреевич высказал Алексею Афанасьевичу свою благодарность за подаренные им академические рисунки, которые стали добротным учебным пособием.

В Москве А.А. Кокель и В.И. Касиян пробыли до 30 сентября. Получив аттестат профессора, стали ходить по музеям. Осмотрели Третьяковскую галерею, Музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, выставку «Индустрия». 27 сентября сходили в кино.

1 октября они прибыли в Ленинград. В.И. Касиян вспоминает: «А Кокель, прямо как ребенок, будто все видит впервые. А.А. Кокелю было тогда 59 лет, мне он казался несколько грузным, малоподвижным. А он шагает бодро, энергично, откуда только силы берутся. В этом городе он необыкновенно оживился, показал места, связанные с его молодостью» [127. С. 13]. Буквально на следующий день, с утра, товарищи направились в художественный музей Эрмитаж, с которого в 1899 году началось познание Алексеем мира искусства. Завтрак с пивом в буфете Эрмитажа, за который Алексей Афанасьевич уплатил пять рублей, предшествовал осмотру сокровищницы мировой культуры. А.А. Кокель сделал записи о Старых Мастерах. Представляет интерес изучение А.А. Кокелем цветового решения в творчестве великого Рубенса: «Рубенс. Эскиз подмал.[еван] серо-желт.[ой] краской с примесью белила (умбра натур.[альная]). а потом вводит серо-хол.[одные] красн. [оватые] и бурые краски. Благодаря такому приему у него сразу же есть общий объединяющий цвет и так и дальше только постепенно вводит новые краски. – Общий тон – **золотисто-сероватый** … В работах Рубенса – во всех работах, хоть небольшой кусок, но обязательно введена красная материя**.**

Жак +) на пастбище

2) Стадо овец на водопое

Трайон – на берегу

реки.

Кутюр – девочка в саду (сидит обнажен.[ная])

Каролюс Дюран

Женский портрет

Руабе – Одалиска 1840–1920.

Лиссак – в провинции (желт. крыша) рабоч.[ий] идет по дороге, дорога тоже желтов.[атая], весна

В Петергофе есть потолки, котор.[ые] почти сплошь росписные. В росписи участвует желто-красноватая орнаментация, котор.[ая] должна изображать **золотые** орнаменты.

В стенописи смотри картины, выставленные в раму стены, – морские, боевые виды и т.д. Потолок весь росписной.

Портретный зал работы Ротара – пастельного тона» [397].

На 5-й странице мастер подмечает: «В работах франц.[узской] школы (новой) есть тот свежий, светлый воздух, котор.[ый] нам очень дорог, котор.[ый] нам нужно это иметь в виду» [397].

В собрании Эрмитажа товарищи также с интересом «осматр.[ивали] цветные литографии франц. [узских] худож.[ников], панно».

В зале с картинами М. Латура, П. Синьяка и других художник, анализируя их, отметит: «Во всех этих работах чувствуется хорошо там, где художник мастер, грамотен. – Виочале грамотный мастер, а потом уже – все» [400].

3 октября харьковчане совершили поездку в г. Пушкин, более известный в мире как Царское Село, или Детское Село. Царское Село – место, наполненное историей. А вот впечатление самого Алексея Афанасьевича: «По красоте и ценности село занимает второе место в мире. Первое место Версаль. Внешний вид дворца, находящ.[егося] в зелени леса (деревья листвен.[ые] и хвойные). Был ненастный день, пахло даже сыростью – ничего особенного не представл. Вы въедете, как будто в старый помещичий двор, где с одной стороны дворец тянется по прямой линии от входа с тремя главными входами, и этот дворец описывал … полукругом одноэтажн. здание для людей очерчивает площадь двора, где проходили парады, смотры и т.д.» [400]. Конечно, художники не смогли не побывать в Лицее, где со своими друзьями учился А.С. Пушкин. Билеты туда и обратно, стоимостью три рубля, оплатил А.А. Кокель.

Посетили путешественники и Павловский дворец, служивший императорской и великокняжеской резиденцией. С ним связаны имена Павла I и Марии Федоровны, великих князей Михаила Павловича и Константина Константиновича (К.Р.). Неизгладимое впечатление произвел на них дворцово-парковый ансамбль – памятник архитектуры конца XVIII – начала XIX веков. Художники любовались творениями выдающихся архитекторов, декораторов и живописцев XVIII–XIX веков – Ч. Камерона, В. Бренна, А. Воронихина, Дж. Кваренги, К. Росси, П. Гонзаго. Здесь входные билеты покупал уже В.И. Касиян.

Записи на шестой странице блокнота сообщают, что А.А. Кокель и В.И. Касиян знакомились с научно-педагогической и учеб-

но-методической работой Академии художеств. «Вот уже сами профессора, а все равно видишь, что еще очень мало знаешь, <…> кажется, что конца учебе нет» [127. С. 13], – критически отметит позже В.И. Касиян. В Академии шла защита выпускных (дипломных) картин, присутствуя на ней, Алексей Афанасьевич вспомнил 1912 год – год окончания alma mater и сравнивал работы конкурсантов того года и нынешнего. Придирчиво изучили педагоги работы студентов за последний семестр, а некоторые «за оба семестра по всем курсам академии». В Академическом музее осмотрели работы архитекторов-студентов в историческом масштабе (проекты, зарисовки, акварели), классы отливки. Зашли они и в анатомический класс. В циркульном зале, где висели дипломные картины окончивших Академию с отличием, Алексей Афанасьевич, не увидев своей картины «Чайная», несколько расстроился, так как ее, как известно, здесь уже не было. Познакомились с «устройством батальн.[ой] маст.[ерской]». После осмотра выставки картин художников Рабоче-Крестьянской Красной Армии (РККА) А.А. Кокель в блокноте запишет: «для связи с работами студ.[ентов] и художников» [400].

Посетив первую советскую панораму «Перекоп» – главное произведение выдающегося мастера Б.М. Грекова, которое он так и не успел закончить, А.А. Кокель отдал дань почтения соученику и рассказал своему спутнику о кратковременной учебе с Б.М. Грековым в мастерской И.Е. Репина, о товарищеских встречах во время последующей учебы в Академии, которую баталист окончил на год раньше Кокеля.

Съездили Кокель с Касияном в Петергоф. Ансамбль его дворцов и парков создавался на протяжении двух столетий и включал памятники XVIII, XIX и начала XX века. Восторженный от великолепия увиденного, А.А. Кокель напишет: «Золото, скульптура, вода, фонтаны – красота» [400]!

Художники также посетили Русский музей, Дом-музей И.И. Бродского, поднялись на самый вверх Исаакиевского собора, осмотрели Решетку Летнего сада и Мраморный дворец Ринальди, построенные земляком А.А. Кокеля П.Е. Егоровым. В Александро-Невской лавре возложили цветы на могилу другого славного сына чувашского народа востоковеда Н.Я Бичурина, друга А.С. Пушкина, К.П. Брюллова и декабриста Бестужева. Не

могли они конечно пропустить «выставку укр.[аинских] художн. [ов] и народного творчества» [127. С. 13].

На 10-й странице блокнота читаем: «Нов.[ые] Хозяева – Богд.[анов] Бельск.[ий].

Ходынка – В. Маковск[ий]».

Сталин читает письма Ленина – кар[тина] Лактионова

(11 стр.)

2) Музей революции – истор. [ический] и соврем[енный] периоды

3) Смольный – рабоч.[ая] комната Ленина и Кирова.

(12 стр.) Эскиз = т. Крупская сидит с вечерним светом около постели раненого Ленина. (На левом поле: Торвальдсен, и др. Скульпт.[ура] античная)» [400].

2 раза осматривали собрание Эрмитажа – рисунков, работ Рубенса, Рембрандта и др.

(Второй раз)

4) В Эрмитаже – бегл.[ый] Повторн.[ый] Просмотр Рембр.[андта], Веласк.[еса], Скульпт.[ора]19 века – Канова» [400].

Спустя 15 лет В.И. Касиян, уже народный художник СССР и действительный член Академии художеств СССР, с грустью напишет А.А. Кокелю: «Как незаметно и скоро летит время! Ведь, кажется, совсем недавно мы вдвоем бегали по музеям Ленинграда, а также Петергофа, Павловска и др.». Примечательна подпись под письмом – «один из многих Ваших почитателей и друзей».

Вернувшись в Харьков, А.А. Кокель, полный сил и энергии, весь отдается педагогической деятельности. С 25 ноября 1939 года приказом ВК по ДВШ при СНК СССР он утверждается заведующим кафедрой рисунка Харьковского художественного института. С 7 декабря 1940 года приказом ВК по ДВШ при СНК СССР кафедра рисунка преобразуется в кафедру рисунка и графики, а профессор А.А. Кокель назначается ее заведующим [405].

Его педагогическая деятельность по созданию стройной системы своей школы живописи, по праву именуемой сегодня школой Кокеля, берет начало еще со времени окончания им Высших педагогических курсов при Академии художеств в 1906 году. Профессор А.А. Кокель неустанно трудился над со-

вершенствованием научно-методической работы. Он создавал пособия по вопросам масляной живописи, рисунка углем, карандашом, сангиной, которые иллюстрировал собственными работами. По ним учились не только будущие художники, но и скульпторы, архитекторы вузов Харькова, Киева и, как оказалось, даже Узбекистана.

А сам Кокель учился у Репина в течение всей своей жизни. Свидетельство тому его работа над книгой, посвященной анализу картин учителя. Изучая в 1954 году знаменитое полотно «Бурлаки на Волге», он отметит: «Линии покоя и устойчивости.

Смотря на эти линии, можно усмотреть и понять линии движения (подчеркнуто. – *В. В.*). В старину при рисовании эти линии часто употреблялись у Репина» [400].

Как самое важное не только для себя, но и для каждого настоящего творца в подготовительных материалах к книге он подчеркивает ставшее крылатым высказывание Учителя: «Репин говорил, что **«пусть они спорят, а мы будем писать»** [397] (выделено нами. – *В. В.*). Также А.А. Кокель консультирует специалистов при подготовке к изданию репинского творческого наследия.

Документы, хранящиеся в частной коллекции N, с которыми, к сожалению, удалось познакомиться лишь бегло, подтвердили, что А.А. Кокель работал и над трудом о педагогической системе Д.Н. Кардовского. Он оказывает всестороннюю помощь в организации картинной галереи имени Д.Н. Кардовского на его родине в городе Переяславле-Залесском.

После войны профессор А.А. Кокель также живо интересуется всем новым, появившимся в методике преподавания. С этой целью в 1946 году вместе с директором Харьковского художественного института профессором С.Ф. Бесединым (бывшим своим учеником) и своим давним другом профессором С.М. Прохоровым он выезжает в Ленинград в Академию художеств на Всесоюзную научно-методическую конференцию [23. С. 44]. На высоком форуме обсуждались пути развития советской художественной школы, утверждались учебные программы по специальным дисциплинам для средних и высших учебных заведений. Конференция подтвердила, что педагогическая система профессора А.А. Кокеля, вобравшая лучшие традиции отечественного и мирового изобразительного искусства, являлась основой в деле под-

готовки мастеров кисти. «Я был рад увидеть: **то**, **что отстаивал** в Харькове **А.А. Кокель**, **стало на этой конференции главной линией** развития **всей** (выделено нами. – *В. В.*) художественной школы. Наш учитель был еще более окрылен. Таким окрыленным, устремленным вперед он сохранился в моей памяти навсегда» [23. С. 23], – скажет позже С.Ф. Беседин.

А.А. Кокель как педагог-гуманист применял и развивал в педагогической теории лучшие традиции русской художественной школы. Он по праву завоевал всеобщее уважение, любовь преподавателей и студентов. «Вашими познаниями искусства и советами всегда дорожили не только студенты, но и все Ваши друзья, художники-профессора, и я в том числе», – пишет 12 мая 1955 года в своем письме Алексею Афанасьевичу народный художник СССР, действительный член Академии художеств СССР, профессор Василий Ильич Касиян.

«Мы чувствовали, что в нем живы традиции Петербургской Академии, которые он воспринял больше всего, по-моему, от Д.Н. Кардовского. Он и рассказывал о нем чаще всего», – отмечает народный художник Украины, профессор В.В. Сизиков в телефильме «Возвращение. А.А. Кокель». Исключительно высоко ставя систему Д.Н. Кардовского, А.А. Кокель в «Автобиографии» писал: «Метод Кардовского прост. Он никогда ничего не говорил сначала, при поправке рисунка делал замечание, порою давал пространное объяснение о большой форме. Если студент не понимал формы, то на него он наседал крепко, поправлял его до тех пор, пока тот не поймет». Далее А.А. Кокель отмечает: «Система его преподавания целиком держалась на рисунке. Все – от рисунка. Не навязывая ни своих, ни чужих приемов, он умело раскрывал индивидуальные способности каждого».

«Кардовский вел работу в мастерской так, как писатель пишет свое произведение: не сразу изложит то, что хочет сказать, а ведет свой рассказ исподволь, потихоньку продолжая, задевая то и другое, но пока главное, держа в секрете. Так и Кардовский, не прямо, не на одной лекции раскрывая весь объем требований, а вел обучение молодежи шаг за шагом, от простого к сложному, все время следя за тем, как его ученики успевают, как воспринимают и решают ту или иную задачу» [70. С. 59].

Основой правильного рисунка Д.Н. Кардовский считал тон. «Однажды, – вспоминает А.А. Кокель, – когда я писал маслом этюд в мастерской, Д.Н. Кардовский подошел и говорит: “Стало приятно видеть, появился тон”. С этого времени я как-то лучше стал понимать тон, и это решило в моей работе все» [70. С. 60]. В мастерской Д.Н. Кардовского занимались очень сильные ученики, которым непременно хотелось подражать. Но учитель резко одергивал в таких случаях. Он говорил: «Делайте пококелевски, и будет хорошо» [70. С. 60]. В эскизах картин А.А. Кокеля Д.Н. Кардовский отмечал его умение тонко передавать прямо из жизни взятые темы и сюжеты.

Профессор А.А. Кокель неуклонно следовал системе преподавания Д.Н. Кардовского. На первый план он всегда ставил высокое уважение к личности ученика, умение распознавать особенности его таланта и прививать и развивать в нем стремление непрерывным трудом совершенствовать свои способности. Приведем основные принципы педагогики А.А. Кокеля, изложенные им в «Автобиографии», методических пособиях и блокнотах. Как у Д.Н. Кардовского, так и у А.А. Кокеля, в обучении главное место занимал рисунок. Он писал: «Что значит понимать рисунок? Всякий рисунок, начиная с геометрических форм и кончая обнаженной фигурой человека (это – сложная и высокая форма рисунка), требует уяснения натуры в ее реальных формах и построения этих форм на плоскости бумаги. С полным знанием законов натуры построить формы, связать их в целое, стройное и жизненное с помощью светотени, подчеркивая и выявляя характер натуры. При этом большое значение для рисующего имеет знание анатомии и законов перспективы» [405].

«Человек имеет объемную форму и при построении фигуры это надо иметь в виду особенно. Иначе человек выйдет плоским, щупленьким, нежизненным. Фигуры запорожцев у Репина написаны так, что если ударить их кулаком по плечу, то чувствуешь, что этот удар они вынесут. Для того, чтобы достигнуть этого, надо знать, в пластике человеческая фигура представляется в идее скелета. Скелет есть главный остов в построении человеческой фигуры. Вместе с ним надо изучать мышцы, все они дают жизненное движение этому остову» [400].

А.А. Кокель, как Д.Н. Кардовский и И.Е. Репин, особое внимание уделял хорошему усвоению учениками понятия большой формы: «При рисовании всегда надо помнить, что натура имеет большие формы и что нужно рисовать большими формами. Взять хотя бы лоб. Лоб имеет переднюю часть и боковые части, граничащие с височными впадинами. Эту основную форму лба всегда надо хорошо пометить, иначе лоб выйдет непонятной формы. От верхней части лба растут волосы, растут они очень интересной по рисунку формой. А сами волосы лежат по форме черепа и подчеркивают полушария верхнего черепа. Весь делится на три части. При построении лба все эти три части перспективою и строятся» [400].

«Всякий рисунок – указывает А.А. Кокель, – зависит от понимания и построения всякой большой формы, иначе строго построенного рисунка не будет, а будет только тушевка с натуры (иначе говоря – списывание без осмысления)». «При построении и выполнении рисунка – уметь видеть большую форму, форму живую, органическую, связанную с другими формами, а не рисовать пятна». «Рисунок – это все» [400], – заключает он.

В начале 50-х годов профессор А.А. Кокель запишет на небольшом листке телеграфного бланка – вероятно, дело происходило на почте, а под рукой не было бумаги – один из важных своих методических приемов: «Сейчас нужно учить студентов взять в рисунке общее, общее, да развить чувство вкуса к работе, к работам, к помещению, где он работает. Не забыть существование до нас художников, и они творили. Развить чувства творчества во всем».

«В рисунках А.А. Кокеля, – отмечает Н.Н. Присталенко, – волнующее ощущение соприкосновения с личным, сокровенным миром художника, творчеством непреднамеренным и непосредственным» [187. С. 55].

А.А. Кокель в своей педагогической деятельности руководствовался требованием, чтобы учебные занятия и задания для студентов были связаны с жизнью.

Художник подчеркивал, что понимание рисунка приходит не сразу, а путем упорной самостоятельной работы и тщательного изучения произведений мастеров и даже копирования их работ. Затем – «наброски, наброски <…>. Вот эти два вида ра-

бот являются двигателями к пониманию рисунка, а без них нет и жизни художника» [400].

Оставаясь всегда на твердых реалистических позициях, А.А. Кокель часто ссылался на высказывание своего учителя П.П. Чистякова: «Чувствовать, знать, уметь – полное искусство».

Мастер следовал педагогическому кредо П.П. Чистякова: «Не стоять за спиной ученика, указывая ошибки, дать ему самому находить их, указать только, как смотреть: находить через сравнение – формы, направления и связи <…>».

«Есть еще один важный раздел в жизни художника, – подчеркивал А.А. Кокель, – это взять себя в руки: думать и жить все время в искусстве, активно бороться за дело, за изучение произведений искусства» [397]. Он призывал учеников постоянно повышать «теоретические познания», обогащаться новыми замыслами, идеями в искусстве и ради этого терпеливо и неустанно трудиться.

Он наставлял молодых: «С талантом родятся, но знания приобретают. Без труда талант ничего не дает. Чем тягостнее преодоление трудностей в искусстве, тем вернее путь к свободному творчеству». Уважая молодые таланты, искренне желая им творческого роста и будущего, А.А. Кокель, из собственного опыта прекрасно зная, какие препятствия стоят на этом пути, настойчиво выступал против слепого преклонения перед великими мастерами и подражания им, бездумного копирования их манеры исполнения. В связи с этим А.А. Кокель писал: «Они начинали все без исключения с добросовестных, скромных и даже, если угодно, робких усилий передавать натуру, не заботясь ни о чем, кроме правдивости, искренности, честности в ее передаче. Со временем их искусство становилось технически свободным, доходившим до максимальной живописной свободы и не знавшим предела. У всех была манера: “1. Начальная, ученическая, юношеская. 2. Более зрелая и свободная. 3. Самая мастеровитая – последняя. Последняя ценится человечеством больше всего.

И вот влюбленный в это высшее откровение, начинающий художник, еще беспомощный ученик, соблазняется мыслью начинать с того, чем Рембрандт кончил. Какое чудовищное заблуждение, какое невероятное разочарование стережет его на этом пагубном, ложном пути!”.

А как сделать так, чтобы избежать этих соблазнов и не свернуть на ложный? Для этого он предлагал добросовестно учиться с азов и говорил: “Никогда не надо смотреть в отдельности на предмет, когда пишешь и рисуешь. Смотря в отдельности, обязательно попадешь в черноту и разъединенность. Когда смотришь на общее, тогда уловишь и гармонию, связывающую все и всех. В цвете это так важно”» [400].

Всю свою педагогическую деятельность А.А. Кокель, и надо сказать не безуспешно, боролся за придание доминирующего положения в учебном процессе рисованию: «Надо стремиться к объединению живописи со строгим рисунком».

А.А. Кокель раскрывает свой подход, педагогический прием к решению этой задачи: «Со студентами на рисунке: 1. Первые часы рисунка я не подхожу к ним поправлять, только слежу, как они начинают, продолжают рисунок. Если вижу, что делают ошибки, устно им указываю. 2. Через два – три рисунка даю им больше свободы, чтобы выяснить, понимают ли они рисунок. 3. Если часто поправлять, то можно сбить студента с толку, он запутается, теряет свою индивидуальность, тогда у него ничего не выйдет» [84, 140].

Опытный педагог всем своим художественным и педагогическим творчеством убедительно показал предназначение изобразительного искусства в жизни общества, его преобразующую роль, значение в воспитании чувства гуманизма, патриотизма, гражданственности, любви к прекрасному. Он утверждал: «Деятельность художника везде нужна. Она интересна и глубоко общественна. Художник – педагог в селе, вдали от города, разве это не жемчужина в том краю, где он вносит понимание искусства, воспитывает и т.д.?»

А.А. Кокель сам полностью соответствовал этим высоким требованиям. Таким он навсегда остался в благодарной памяти своих соратников и учеников, искренних ценителей прекрасного, поклонников его неповторимого, незаурядного таланта.

Исключительно образную и точную характеристику его творчества и как человека дал в своих воспоминаниях В.И. Касиян, народный художник СССР, действительный член Академии художеств СССР, Герой Социалистического труда: «В Харьковском художественном институте, где я был проректором по учеб-

ной работе в 1938–1941 годах, все мы сходились на том, что А.А. Кокель – художник необычный. Его высоко ценил И.Е. Репин. И то, что он сказал о Кокеле, не сказал ни об одном современном художнике, ни об одном своем ученике. Поэтому всегда, **когда речь заходила о Кокеле, мы словно указывали на самого Репина. Это был такой мастер, рядом с которым ни один другой не выдерживал критики** (выделено нами. – *В. В.*).

Мы, художники и профессора Харьковского института, знали этюды с натуры, выполненные как в годы его ученичества в Академии, так и у нас на Украине, и всегда удивлялись той легкости и пластичности формы, какая была у А.А. Кокеля. Создавалось впечатление, что все у него выходит просто, легко, без трудностей. Особенно запомнилась живопись руки: пальцы в тени написаны теплой краской, совсем не той, что на свету, очень живо, естественно, цельно. Это пример истинного мастерства: подобрав краску нужной глубины и яркости, положив ее на правильное место. Это очень важно, потому что меньше этого не делают, а просто мажут. Замажут целый холст, говорят: делают подмалевок, а из этого подмалевка ничего не выходит, потому что они не делают рисунка. Нужен точный рисунок. Рядом с цветом ложится другой, третий, четвертый, и тогда получается цельность, настоящая красота, убедительность, живая жизнь. А.А. Кокель владел секретами живописи, открытыми импрессионистами. Он работал на том же высоком уровне, все у него выходило материально и восхитительно» [127. С. 12].

А.А. Кокель заявил о себе и как прекрасный рисовальщик. Художник обладал абсолютным графическим «чутьем»: с помощью своей виртуозной линии он мог воспроизвести любую манеру любого «изма». Известный ученик А.А. Кокеля М.Г. Дерегус, народный художник СССР, член-корреспондент Академии художеств СССР, пишет: «А.А. Кокель вел в нашей группе рисунок и живопись. Помню первый натюрморт, который он поставил: в центре русский резной кувшин, фрукты – на фоне красивой драпировки. Постановка и простая, и сложная, а самое главное – привлекательная, академически строгая и очень оригинальная. На занятиях живописи Алексей Афанасьевич **всегда требовал точного рисунка**. Говорил, **что на рисунке все и держится. Когда есть рисунок, есть все. Если не прорисовано**

как следует, то сколько ни пиши красками, все будет разваливаться. “Рисунок – это фундамент всей композиции”» [82. С. 17] (выделено нами. – *В. В.)*. Принеся в Харьков лучшие традиции русского реалистического искусства, **именно он стал основателем Харьковской школы академического рисунка»** [142. С. 66] (выделено нами. – *В. В.)*. Подчеркивает это и ректор Харьковской государственной академии дизайна и искусств, академик Академии искусств Украины В.Я. Даниленко: «Произведения, творческая, педагогическая деятельность А.А. Кокеля снискали ему <…> и славу **основателя харьковской школы академического рисунка**» [238. С. 12] (выделено нами. – *В. В.)*. «Именно профессор А.А. Кокель считается основоположником Харьковской школы академического рисунка» [238. С. 11]. Так, в недавнем прошлом деревенский художник-самоучка, выполнявший заказы крестьян на писание икон и картин религиозного содержания, А.А. Кокель смог вырасти в художника, которого критика ставила в ряд лучших представителей русской художественной школы.

Высшим достижением Кокеля в графике является натурный рисунок крупного формата – штудии обнаженной натуры и портрет. В основе кокелевских штудий лежат традиции академического рисунка – изображение обнаженной модели, изолированной от окружения, светотеневая моделировка. Вместе с тем рисунки А.А. Кокеля ассоциируются с подготовительными рисунками великих итальянских мастеров Высокого Возрождения и маньеризма, он как бы вел одновременный диалог с натурой и культурной традицией. При этом его штудии имеют и современное звучание за счет выбора моделей, часто далеких от академических канонов, усложненности поз и ракурсов, повышенной экспрессивности. Он стремится передать не столько материальность формы, сколько трепетность ее жизни.

Это хорошо видно по его многим академическим штудиям, хранящимся в ЧГХМ, Харьковской государственной академии дизайна и искусств, Национальной академии изобразительного искусства и архитектуры в Киеве. Несмотря на большой размер, они выполнены им в короткий срок, не более 10–12 часов. Его рисунку присуща непринужденность и мягкость при всей скульптурной чеканности формы. Штрих свободный и безу-

прочно верный. Большинство рисунков носит живописный характер, но немало среди них и графичных. На них можно увидеть номер 1, поставленный рукой Д.Н. Кардовского. Часть из этих номеров обведена кружочком, что подчеркивает не только высокий балл, но и особенность [См.: 344. С. 20; 238. С. 20; 186. С. 53]. Эти работы А.А. Кокеля, отмеченные одним из лучших русских рисовальщиков, представляют не только большую художественную ценность, но и историческую [200. С. 47].

Выполненные углем, подчас на оберточной бумаге, рисунки дают представление о творческом методе А.А. Кокеля, заключающемся в точности композиционного решения, великолепном знании пропорций и пластической анатомии, прекрасном владении материалом. На кафедре Харьковской государственной академии дизайна и искусств еще со времен работы А.А. Кокеля в училище хранятся рисунки, выполненные им в Санкт-Петербургской Академии. «Несмотря на почти столетнюю историю с момента их создания, – отмечает первый проректор академии, профессор С.В. Рыбин, – рисунки эти остаются актуальными с методической и художественной точек зрения и являются образцом при преподавании рисунка в нашей академии. Они висят на самом видном месте кафедры и всегда привлекают внимание посетителей своим высочайшим мастерством и профессионализмом. Очень часто преподаватели приводят студентов на кафедру, чтобы показать эти рисунки в качестве образца для подражания. <…> его дух как бы незримо присутствует на кафедре и в виде его рисунков, и автопортрета, и в воспоминаниях преподавателей старшего поколения – его учеников» [200. С. 47]. Подчеркнем, что на кафедре рисунка Национальной академии изобразительного искусства и архитектуры в Киеве в качестве учебного и методического пособия вывешено семь работ. Пять из них принадлежат А.А. Кокелю! Каждый из них в достаточной мере интересен, однако «Женский портрет. Академический этюд» (1909) и постановки женской и мужской обнаженных натур (1910) особенно выделяются виртуозным владением линией и штрихами.

Графическое наследие А.А. Кокеля многообразно: натурный рисунок, включающий зарисовки, штудии обнаженной модели и портрет; эскизы к тематическим живописным композициям в технике гуаши и пейзажные акварели. Особое место за-

нимал портрет. Каждый из сохранившихся портретных образов можно назвать шедевром. Среди них автопортрет 1937 года. Достижение им полной свободы и виртуозности в использовании средств художественного выражения в портретном рисунке приходится на 30–40-е годы. Портретная галерея, созданная А.А. Кокелем в рисунке, необычайно разнообразна. Ему интересны все. Его привлекают разные возрасты и темпераменты. В человеке он ищет прежде всего индивидуальность облика и характера. Лица его моделей представлены крупным планом, изолированно от окружения. Художник отмечает особое состояние человеческой личности, ее постоянную изменчивость и незавершенность. В портретах можно увидеть моменты идеализации, но они возникают не в результате сопряжения с заданным образом. Художник стремится раскрыть конкретную личность в его идеальном проявлении. При всей вариативности приемов в каждом листе проявляется цельность сложившейся системы графического портрета.

Остановимся на двух одинаковых по манере исполнения портретах «Профиль женщины» (1920, НХМУ) и «Профиль старика» (1923, НАИИиА). В обоих портретах одинаковый, не имеющий ничего общего ни с академическим, ни с более поздним, очень тонкий и своеобразный рисунок. Н.Н. Присталенко указывает, что, судя по повороту портретируемых (лицо пожилой женщины изображено в профиль влево, старика – в профиль вправо), они должны располагаться рядом [186. С. 56]. У чувашей, рядом, как правило, располагались муж и жена. Отсюда, выскажем наше предположение, которое требует изучения и подтверждения, – возможно, это родители А.А. Кокеля.

Среди значительного количества автопортретов А.А. Кокеля, хранящихся в киевских собраниях, – всего их пять, и все они в технике рисунка – самым значительным является датированный 1916-м годом (НХМУ), годом, когда, начав преподавательскую работу в Харьковском художественном училище, он навсегда связал свою судьбу с Украиной. Эту работу можно считать этапной, переломной в творчестве художника. Прекрасные академические постановки и этюды к дипломной работе при очевидном мастерстве их автора в большей степени свидетельствуют о высоком уровне подготовившей его школы, чем о его

личных качествах как художника, которые могут проявиться только в самостоятельной творческой работе.

Здесь же – абсолютное овладение законами большого искусства, выход за пределы блестящего владения своим ремеслом к творческой самостоятельности, к борьбе за собственный почерк в рисунке. Это явственно ощутимо как в перемене характера линии, определяющей границы формы, так и в ином подходе к тону. В четкой линии и смелых, перекрещивающихся штрихах – стремление минимальными средствами достичь максимальной выразительности [186. С. 54].

А.А. Кокель полностью разделял мнение Д.Н. Кардовского, что в художественном творчестве есть две стороны: профессиональное мастерство, или, как он называл, «изобразительное ремесло», и творчество в собственном смысле слова.

Большой интерес к пониманию А.А. Кокеля как художника, педагога и человека представляет еще одно воспоминание о нем его ученика С.Ф. Беседина, который поступил на учебу в Харьковский художественный институт в 1922 году, когда его директором был А.А. Кокель: **«А.А. Кокель – большой мастер рисунка, основы основ искусства** (выделено нами. – *В. В.*). Он стоял на позициях аналитического творческого познания натуры. В этом он был преемником традиций своих великих учителей, главное в учении которых состояло в том, чтобы избрать глубокую сущность пластической формы. Не внешне срисовать видимое человеческому глазу, а контролировать чувство разумом, знанием. Он учил глубоко воспринимать натуру, терпеть не мог приблизительности в ее передаче, отхода от натуры ради красивости. Из педагогических приемов ближе всего для него был личный показ. Показчик он был первоклассный.

А.А. Кокель прекрасно чувствовал и умел передавать натуру в цвете, живописными средствами. Живопись он понимал как рисование цветом. Он говорил: “Нет живописи без рисунка, нет живописи без формы, нет живописи вообще”. Особенно возражал против так называемой “техники живописи”. Техника живописи в любом материале тогда высока, утверждал он, когда ее “нет”, когда ее не видно, когда о ней, глядя на произведение, не думаешь. То есть высока она тогда, когда художник подчиняет технические приемы выражению своих мыслей, пластической формы. Алек-

сей Афанасьевич говорил: не показывайте мне мазочков, не показывайте “красивую технику”, а дайте реально пластическую форму. А.А. Кокель последовательно воплощал свои педагогические и художественные принципы в произведениях, пример тому – “Чайная”, “На посту. Страж революции”, “Ликбез”, “К.Е. Ворошилов у танкистов”, “Отдых бойцов”» [23. С. 21].

А.А. Кокель относился к педагогической работе как к самой сложной творческой задаче. Определенное место в ней профессор уделял методу показа, считая его не безразличным для будущих художников. В необходимых случаях он показывал прямо на работе самого студента. Некоторые преподаватели подстраивались под настроение студента. Такое подделывание А.А. Кокель не признавал. Он говорил, что педагог должен быть всегда выше студента в раскрытии замысла. Кокель показывал обычно рядом с рисунком студента, не выполняя за него, а объясняя сам характер и принцип изучения натуры в рисунке. Такие рисунки «на полях» становились для обучаемых бесценными образцами, и они оставляли их на память. Если студент не сразу или не полностью понимал свою задачу, то Кокель «сидел» с ним на одном и том же вопросе до тех пор, пока ученик своими силами не решит его. Требовательность педагога он видел в том, чтобы научить студента поставить задачу и добиться ее художественного решения. Он никогда не прощал ученикам незнания, поверхностности и недобросовестности. Это приводило к тому, что, как отмечает М.Г. Дерегус, «у А.А. Кокеля много учеников, но нет среди них одинаковых, похожих друг на друга или на своего учителя. Все они разные, со своим ясно выраженным творческим почерком». «Хорош тот педагог, – говорил А.А. Кокель, – который не себя повторяет в них, а умеет распознать и развить индивидуальные качества каждого ученика» [84. С. 16]. Этого принципа придерживался Репин. Известно, что Репин, в мастерскую которого записывалось всегда много талантливой молодежи, невольно подражавшей своему великому учителю, часто возмущался: «Ненавижу репинят, то есть таких учеников, которые теряли свою индивидуальность».

Кокель – подвижник труда. Трудно сказать, когда он просто отдыхал. Он был всегда или за книгою, или с карандашом и кистью в руках. Но он никогда не замыкался в узких рамках одно-

го вида искусства, обогащался новыми достижениями во многих областях человеческой деятельности. Он был разносторонне образованным человеком.

Художник, общественный деятель, педагог – органически уживались в этом скромном, честном и сердечном человеке [344. С. 19]. Он не мог жить без постоянного общения с людьми. С утра до вечера находился в институте, со студентами. Поэтому хорошо понимал своих питомцев, знал их повседневную жизнь, быт, требования и как мог поддерживал их в трудные минуты. Но и сам, общаясь с ними, заражался энергией молодости и свойственной юности оптимизмом.

А.А. Кокель в качестве заведующего кафедрой рисунка вел преподавательскую работу и в других вузах Харькова: коммунальном, инженерно-строительном, горно-индустриальном.

Архитектурное образование в Харькове имеет свои исторические традиции, оно многогранно и разносторонне. Не будет преувеличением, если скажем, что с 1916 года с ним неразрывно связано и имя А.А. Кокеля. Подготовка архитекторов шла волнообразно, в соответствии с развитием города. Особо важными периодами были середина XIX – начало XX века, затем период, когда Харьков был столицей Украины (1918–1934 годы), и период послевоенного восстановления города (1943–1960 годы).

После революции и гражданской войны в 20–30-е годы в судьбе архитектурной школы Харькова произошли значительные перемены. До 30-х годов преобладали тенденции академической школы. В студенческих проектах использовались композиционные приемы античности, ренессанса, классицизма. В конце 20-х годов в проектах начали появляться элементы конструктивизма.

В период индустриализации в 1930 году был образован Харьковский инженерно-строительный институт (ХИСИ), в котором готовили сначала «инженеров-проектировщиков», затем – «инженеров-архитекторов», позже в дипломах специальность указывалась «архитектор».

С 1930 по 1941 год архитектурный факультет выпустил около 500 архитекторов. Кроме ХИСИ в 1925–1929 годах архитекторов готовили и в Харьковском художественном институте. На факультете работали высококвалифицированные педагоги:

К.Н. Жуков, В.Н. Покровский, Б.Г. Перетяткович, А.Н. Бекетов. Преобладающими направлениями были функционализм и конструктивизм. В 1930 году студенты этого факультета были переведены в открывшийся инженерно-строительный институт.

Изобразительному искусству студентов-архитекторов обучали выдающиеся художники А.А. Кокель, А.К. Симонов, Д.И. Народицкий и др. Занятия проходили в просторном и светлом рисовальном классе в новом здании института, возведенном четыре года тому назад за Госпромом. Профессор А.А. Кокель, преподававший студентам-архитекторам в художественном институте, а затем в ХИСИ, разработал программу по курсу «Рисунок, акварель», которую он неоднократно дополнял. По ней учились многие поколения будущих архитекторов. Она лежит в основе и нынешней программы подготовки зодчих.

Теплый приветственный адрес от имени коллектива Харьковского инженерно-строительного института от 14 марта 1950 года в честь юбилея художника, подписанный архитекторами, чьи имена составляют гордость не только архитектурной школы Украины, но и России ярко свидетельствует об искренности и сердечной любви к мастеру. Его текст, для сохранения настроя того времени и значимости имен подписантов, приводим полностью (прил. 7).

Через 54 года духовный настрой приветствия прозвучит в словах известного харьковского архитектора Д.А. Овсянниковой, с которой творческая группа ГТРК «Чувашия» в составе режиссера А.А. Тарасова, телеоператора С.И. Мышева и автора сценария и данной работы познакомилась в конце августа 2004 года во время съемок телефильма «Возвращение. А.А. Кокель». Она была соседкой по квартире семьи Кокелей. Дина Астаповна хорошо помнит А.А. Кокеля не только как своего знатного соседа, но и по учебе в инженерно-строительном институте, где ее преподавателем по рисунку был профессор А.А. Кокель. С душевной теплотой рассказывает она в фильме о Кокеле как талантливом педагоге и удивительно прекрасном человеке. Семьи ее родителей и А.А. Кокеля дружили со дня заселения первого кооперативного дома в Харькове в 1936 году. Ее мама и жена художника Анна Афанасьевна часто играли на рояле в четыре руки и пели. Иногда к ним своим приятным голосом присоединялся Алексей Афа-

насьевич. Д.А. Овсянникова поведала нам и о той огромной библиотеке профессора, часть которой Анна Афанасьевна Кокель после смерти супруга подарила их семье.

О работе профессора А.А. Кокеля на архитектурном отделении строительного факультета горно-индустриального института в первые годы после освобождения Харькова рассказывает его студент В.Ф. Константинов. Ныне институт известен как Харьковский национальный университет радиоэлектроники (ХНУРЭ). Не имея своего здания, вуз временно разместился в здании Института марксизма-ленинизма на углу улицы Пушкина и Гиршмана. Занятия в нем были организованы по ускоренной программе: из расчета за полтора календарных года пройти два курса. Для этого были отменены каникулы, в субботу занятия проводились в течение всего дня. Иногда занимались и по воскресеньям.

В рисовальном классе, оборудованном небольшим подиумом и малыми мольбертами для работы сидя, студенты-первокурсники архитектурной специальности осваивали рисунок гипсовых слепков: простого и сложного рельефного орнамента, античных ваз и фрагментов архитектурных ордеров. Предполагалось, что рисование простых геометрических фигур и натюрмортов из них студенты освоили до поступления в институт. На втором курсе студенты осваивали гипсовые слепки частей лица, экорше головы человека, рисовали гипсовые слепки античных голов. Рисунки выполнялись графитным карандашом на чертежной или рисовальной бумаге формата, как правило, 600×400 мм.

Алексей Афанасьевич приходил на занятия всегда вовремя. Одет он был, как и большинство людей в те тяжелые годы войны, очень скромно. Серый поношенный костюм, светлая рубашка с галстуком и джемпер были характерными элементами его одежды. В холодное время года в плохо отапливаемых аудиториях он, как и все студенты, не снимал пальто.

Основным методом обучения Алексея Афанасьевича была индивидуальная работа со студентом. В часы занятий он старался посидеть за мольбертом каждого ученика. Он требовал и добивался оптимального размещения изображаемого объекта на листе, правильного выбора масштабности изображения, грамотного построения рисунка. Особое внимание обращалось на соблюдение пропорций изображаемого. Говорил он немногослов-

но, спокойным негромким голосом. Объяснял просто и доходчиво. Кроме обязательных занятий в аудитории, Алексей Афанасьевич требовал от студентов выполнения во внеучебное время набросков людей, животных и особенно зарисовок зданий и сооружений, памятников архитектуры города [141].

В память о профессоре А.А. Кокеле, как нам сообщила директор музея Харьковского национального университета радиоэлектроники Л.А. Тихоненко, здесь открыта специальная экспозиция [400].

«Занятия по рисунку с Алексеем Афанасьевичем в Горно-индустриальном институте, – пишет В.Ф. Константинов, – позволили мне подготовиться к поступлению в Художественный институт, о чем я мечтал многие годы. О своей мечте я рассказал Алексею Афанасьевичу, который одобрил и поддержал мое стремление» [141. С. 68].

Летом 1945 года В.Ф. Константинов, окончив по ускоренной программе два курса, оставил Горно-индустриальный институт и подал заявление в Художественный институт. Выдержав вступительные экзамены и небольшой конкурс, он поступил на первый курс живописного факультета института. 1 октября, в день начала занятий, В.Ф. Константинова с поступлением в институт поздравил профессор А.А. Кокель, который стал его педагогом по рисунку на первом и втором курсах. Здесь перед студентами были поставлены более сложные задачи. Весь первый курс они работали над изучением рисунка живой головы. Позировали женщины и мужчины в основном пожилого возраста. Рисовали по 12 часов в неделю. Кроме изучения конструкции и пластики форм головы, передачи их характера, решались задачи тонального рисунка.

Учитель добивался от студентов цельности тонального решения рисунка, но не терпел его монотонности. Он требовал достижения тональной выразительности, сочности рисунка. В.Ф. Константинов вспоминает любимое пожелание учителя: «Рисуйте, старайтесь, но только, пожалуйста, не серите <…>».

Второй курс был посвящен рисованию фигуры человека. Первым заданием было рисование гипсового экорше фигуры. Одновременно на занятиях пластической анатомии изучались мышцы и связки фигуры человека. Скелет был изучен еще на первом курсе.

При рисовании фигуры человека мастер добивался прежде всего грамотного, конструктивного построения, соблюдения пропорций составляющих частей фигуры, выявления ее движения, а также устойчивой постановки фигуры по плоскости подиума. Требовал четкого обозначения опорных следков, их увязки с центром тяжести стоящей фигуры. Как всегда, особое внимание уделял передаче в рисунке правильных пропорций фигуры. Сидя за мольбертом студента, он обычно показывал ему его ошибки в передаче пропорции большим пальцем и мизинцем правой руки.

А.А. Кокель остался в памяти своих учеников как мастер-педагог и человек с большой буквы, который никогда не показывал свое превосходство перед другими, не повышал голоса, проявлял большую выдержку и доброжелательность к студентам. Всегда обращался к ним на Вы. Несмотря на то, что большинство студентов в те годы на первых курсах на просмотрах по рисунку получали тройки, никто на оценки не жаловался [141].

Профессор А.А. Кокель систематически возглавлял работу государственной экзаменационной комиссии в художественных училищах Украины. Так, например, приказом председателя Комитета по делам искусств УССР от 17 апреля он назначался руководителем ГЭК в Одесском художественном училище [400].

Он умел сочетать высокий уровень профессиональных требований с доброжелательностью ко всем студентам и к каждому в отдельности. Проверенная временем система индивидуальной работы, учитывающая личные способности и возможности, была основой педагогического метода профессора Кокеля. Этот метод был воспринят не только его учениками, но и учениками учеников. Он позволил во все последующие годы добиваться в институте высокого уровня выполнения академических работ по рисунку и освоения студентами профессионального мастерства, несмотря на постоянное уменьшение планируемых учебными планами часов на рисунок.

Накануне 90-летия со дня основания ХГАДИ ее профессорско-преподавательский состав, особенно представители старшего поколения, с чувством глубокой любви и благодарности вспоминают своего учителя и отдают дань уважения его вкладу в создание и укрепление харьковской школы рисунка и высшего художественного образования.

О нем нередко вспоминали на семестровых просмотрах и методических советах академии бывший ректор института, заслуженный деятель искусств Украины профессор Евгений Павлович Егоров; заведующий кафедрой живописи, заслуженный деятель искусств Украины, профессор Сергей Фотиевич Беседин; народный художник Украины, профессор кафедры рисунка Валентин Васильевич Сизиков; заведующий кафедрой рисунка, заслуженный деятель искусств Украины, профессор Василий Яковлевич Лозовой; профессор кафедры рисунка Сергей Максимович Солодовник.

«Очень часто при обсуждении вопросов частной методики, – указывает С.В. Рыбин, – приходилось слышать от наших уважаемых и авторитетных профессоров: “А вот Алексей Афанасьевич по этому поводу говорил то-то… А вот в таком-то случае Алексей Афанасьевич советовал следующее…”».

Разумеется, человеческая память несовершенна, и в своих воспоминаниях об Алексее Афанасьевиче очевидцы по-разному описывают то или иное событие, его высказывания. Например, С.Ф. Беседин часто подчеркивал страстную приверженность Кокеля русскому реалистическому рисунку и приводил в пример его высказывания по этому поводу.

В свою очередь профессор Валентин Васильевич Сизиков постоянно вспоминал о значении Алексея Афанасьевича для харьковской школы и о тех гонениях в 20–30-е годы, которым он подвергался со стороны представителей «нового искусства» [200. С. 48]. Именно Валентин Васильевич поведал нам во время телесъемок в Харькове в 2005 году о том, что авторитет Кокеля среди студентов был настолько высок, что на базе существовавших тогда в Харькове Свободных художественных мастерских первым ректором Художественного техникума был избран Алексей Афанасьевич. С.В. Рыбин показал творческой группе Чувашского телевидения комнату на мансарде институтского корпуса, в которой до изгнания жил мастер.

Бывший проректор института, ученик А.А. Кокеля Всеволод Федорович Константинов всегда вспоминал и подчеркивал человеческие качества своего учителя: интеллигентность, воспитанность, спокойную и ровную манеру разговора со студентами.

Значение творческой и педагогической деятельности А.А. Кокеля для харьковской высшей художественной школы переоценить невозможно. Важно, что все, кто лично знал Алексея Афанасьевича, говорили о нем с глубоким чувством уважения и почтения, отдавая дань почтения его высокому профессионализму и педагогическому мастерству.

Как свидетельствовал один из лучших рисовальщиков Украины, заведующий кафедрой рисунка, ректор Харьковского художественно-промышленного института с 1972 по 1985 год, профессор Евгений Павлович Егоров, в 20–30-е годы прошлого столетия каждый из руководителей учебно-творческих мастерских особое внимание уделял состоянию академического рисунка в своей мастерской. Закладывал же фундамент этой дисциплины и осуществлял методическое обеспечение и наблюдение за состоянием рисунка долгие годы именно профессор А.А. Кокель.

Развитие харьковского высшего художественного учебного заведения подтверждает эти слова, так как, несмотря на всевозможные изменения и реорганизации института, академический рисунок остался основой художественного и дизайнерского образования, главной профессиональной дисциплиной на любой специализации.

Отношение к академическому рисунку выразилось в организации Всеукраинского конкурса академического рисунка, проведение которого инициировал тогдашний Художественно-промышленный институт. По условиям этого творческого соревнования в нем принимают участие по пять студентов из Национальной академии изобразительного искусства и архитектуры (г. Киев), Львовской Национальной академии художеств и Харьковской государственной академии дизайна и искусств. В 2009 году число вузов-участников пополнил Закарпатский художественный институт [200. С. 48–50].

Мы трижды – в 2005, 2007 и 2009 годах – принимали участие в проведении этого конкурса. С 2005 года – года 125-летия со дня рождения А.А. Кокеля – конкурс носит его имя. На этом конкурсе земляками мастера установлена специальная премия имени А.А. Кокеля.

Символичным оказалось то, что, начиная с 2001 года, когда проводился первый конкурс, идейным вдохновителем и организа-

тором его стал ученик А.А. Кокеля, профессор кафедры рисунка Александр Васильевич Вяткин. Он организовывал дополнительные занятия по рисунку для «харьковской сборной», продумывал и ставил постановки, был, что называется, научным и художественным вдохновителем и куратором этой неординарной акции.

Участникам конкурса предлагалось выполнить с натуры рисунок обнаженной мужской или женской натуры в обычном движении, т.е. типичное академическое задание для студентов старших курсов высших художественных учебных заведений. На выполнение задания давалось 18 академических часов (три дня по шесть часов), и рисунок выполнялся свободным графическим материалом. Конкурсанты должны были продемонстрировать знания и умения, полученные за время своего обучения, отразить методические принципы, присущие каждой школе. Победителям конкурса от имени родственников А.А. Кокеля нами с внучатым племянником мастера Н.П. Сергеевым были вручены денежные премии.

В аналогичном конкурсе в 2007 году академиком Российской академии образования Л.П. Кураковым для победителей были учреждены три денежные премии, которые вручил В.И. Ковтун, народный художник Украины, профессор, почетный доктор Чувашского государственного университета имени И.Н. Ульянова и почетный гражданин села Тарханы.

В 2009 году премии имени А.А. Кокеля нами с В.И. Ковтуном также были вручены победителям.

Во время подготовки к конкурсу и в процессе его проведения разговор заходил о традициях харьковской художественной школы, ее основателях, в том числе об А.А. Кокеле. Проведение подобных конкурсов академического рисунка – лучший памятник выдающемуся педагогу-художнику, вся жизнь и творческая деятельность которого были посвящены художественному образованию талантливой молодежи. Вот таким образом через активизацию творческой активности студенческой молодежи происходит передача памяти поколений и увековечивается образ замечательных предшественников.

Неоценимое значение в раскрытии «секретов» педагогического мастерства А.А. Кокеля имеют его мысли о творчестве. Приводим из дневников и многочисленных путевых блокнотов

[400], которые, к сожалению, до сих пор научно не обработаны, небольшую часть высказываний художника о мастерстве:

«В живописи не нужно искать только натуру, а нужно передавать то, что мне понравилось! Это надо передавать в натуре!»

«Какие-то серые пятна не дадут формы. Формой надо рисовать! К натуре надо подходить с понимания этюда».

«Наши студенты, рисуя контуром только контур, и этот контур только несколько потушевывается.

Контур нужен, его надо развить. Но, кроме контура, нужна еще внутренняя форма, сильно развитое чувство этой формы, которой нет у наших студентов».

«Рисовать – это не значит повторять линии в точь-точь как на натуре (сухая копия), а это значит, полученные впечатления от натуры стараться передавать свободно (как Леонардо)».

«Поправка студ.[енческих] работ 1) Маковских 2) классных профессоров, 3) Кардовского».

«Простое очертание не дает еще рисунка, надо его искать. Голова **искать,** (*зачеркнуто*) **искать**…

т.е. Всякая форма была **похожа** на самое – себя и **построена**. Только в этом случае можно говорить о рисунке на листе бумаги **как бы по памяти**.

Тогда получится и жизненность рисунка и правда. Посмотрим» (выделено нами. – *В. В.*).

«При рисовании карандаш нужно держать не так как в письме, а держать указательным и большим пальцами, а конец каранд.[аша]держать с нижней стороны больш.[ого] пальца».

«**Что важно в рисунке?**

1) В конце рисунка не детали, а детали, приведенные к обще-свето-тени (см. Серова). Жизненность впечатления.

2) Бывают главн.[ые] места свето-тени, главн.[ое] выразить (глаз, рот, нос) и резкость в рисунке, а остальн.[ое] м.[ожно] почеркивать эти места». (Опущены подчеркивания. – *В. В.*)

А.А. Кокель был замечательным педагогом. Сотни художников, получивших художественное образование в Харькове, в своих биографических справках в числе основных своих учителей называют А.А. Кокеля. Среди его учеников: академик М.Г. Лысенко, лауреаты государственных премий СССР А.А. Горпенко, П.И. Жигимонт, Б.В. Косарев, А.М. Стадник,

народный художник СССР, академик Академии художеств СССР, народный художник Украины М.Г. Дерегус, народный художник Украины В.В. Сизиков, заслуженные деятели искусства Украины С.Ф. Беседин, М.А. Рыбальченко, Л.И. Чернов, А.Г. Сафаргалин, Е.Ф. Жердзицкий, Е.П. Егоров, И.И. Карась, заслуженные художники Украины П.А. Шигимага, Л.А. Шматько, А.И. Акишина, возглавлявшая в течение 19 лет Харьковскую детскую художественную школу им. И.Е. Репина, М.А. Шапошников, который почти четверть века был ректором Харьковского художественного института, и многие другие. Примечательно, что именуют его своим учителем даже художники, выросшие уже в конце прошлого столетия. Об этом с гордостью говорят народный художник Украины, лауреат Национальной премии Украины имени Тараса Шевченко В.И. Ковтун, народный художник Украины, вице-президент Академии искусств Украины В.Д. Сидоренко, так как их учителями были воспитанники А.А. Кокеля. Каждому из вышеперечисленных живописцев можно посвятить отдельную книгу.

Об искренней любви учеников к своему учителю убедительно свидетельствует приветствие его с юбилеем В.Ф. Яценко, занимавшего в то время пост заместителя министра культуры Украинской ССР. Поздравление носит собирательный характер (написано от имени выпускников разных лет). Приводим написанное с неиссякаемым студенческим юмором поздравление Учителю от ученика (вернее, от всех учеников) (прил. 8).

На собрании в Харьковском художественном институте, посвященном 70-летию со дня рождения и 35-летию педагогической деятельности А.А. Кокеля, юбиляр скажет: «Педагогический труд – благородный, светлый, являющийся очень важным делом в обществе. Труд этот я отдал на воспитание молодежи, передал им свое знание, укреплял в них веру в будущую еще более счастливую жизнь». Сделает небольшую паузу и добавит: «А также труд творческий» [400].

В качестве вывода хотелось бы привести слова профессора Национальной академии изобразительного искусства и архитектуры А.А. Кривоноса: «Алексей Афанасьевич был самым выдающимся гением становления художественного образования на Украине, а школа изобразительного искусства Репина, Кардов-

ского, Кокеля была и есть одной из лучших не только на Украине и России, но и в Европе.

На протяжении всей моей педагогической работы в художественных вузах, а это ни много ни мало 50 лет, из которых 20 лет – заведование кафедрой рисунка, я исповедую принципы преподавания рисунка, заложенные Алексеем Афанасьевичем Кокелем – моим учителем в Харьковском художественном институте» [400].

4.2. Роль А.А. Кокеля в процессе взаимодействия русской и украинской культур

В культурной жизни Украины и России середины десятых годов XX века важную роль играло литературно-художественное и театральное общество «Союз искусств». Нами установлено, что одним из инициаторов его создания и руководителем был А.А. Кокель. Инициаторами его создания, как видно из личного дела А.А. Кокеля, найденного нами в фондах Харьковского исторического музея, также стали харьковские художники А.М. Любимов, Н.Р. Саввин, Б.В. Порай-Кошиц, Л.И. Тракал, Э.А. Штейнберг, архитекторы В.Н. Покровский и Г.М. Бобов [405].

16 апреля 1917 года они разослали изготовленное типографским способом приглашение для участия в собрании по обсуждению устава общества в помещении Художественного училища (Каплуновская, 8) 20 апреля в 8 часов вечера. Его основой являлось сплочение деятелей всех искусств для взаимного общения, совместной работы, взаимопомощи и распространения художественного просвещения.

В объединение вошли около 200 деятелей литературы, театра, изобразительного искусства и архитектуры, в том числе членов «Харьковского товарищества художников», «Художественного цеха», «Союза семи» и других группировок. «Союз» ставил своей целью приобщение к жизни искусства самых широких слоев общества и изыскание путей для проведения искусства в жизнь народа. Председателем правления был избран художник А.М. Любимов, секретарем – любитель живописи известный харьковский доктор А. Прокопенко.

А.А. Кокель впоследствии будет вспоминать: «В “Союз искусств” влились архитекторы, музыканты и поэты, и помещался он в здании училища. Общество имело свою художественную библиотеку, рояль, который вы и сейчас (в 1950 году. – *В. В.*) видите у нас в зале, полотно для устройства выставок» [405. С. 12].

Событиями большой значимости во всей жизни столицы и губернии становились платные вечера, которые устраивались 1–2 раза в год. На них выступали как местные поэты, артисты, музыканты, так и приезжающие из Петербурга и Москвы. Здесь читались лекции на самые различные темы, проводились дискуссии. Для желающих рисовать ставились в классе натуры, в зале раздвигали длинные столы, лежали художественные журналы, книги, монографии и альбомы для зарисовок и шаржа. Для объединения педагогов с учащимися по субботам еженедельно проводились отдельные вечера [405. С. 12].

«Союз» организовал несколько цеховых мастерских и взял на себя управление городским музеем.

Значительное место в его работе в целях «приобщения к жизни искусства самых широких слоев общества и изыскания путей для проведения искусства в жизнь народа» отводилось выставочной деятельности. Художественные выставки, указывает А.А. Кокель, устраивались на собранные средства – членские взносы. 7 мая 1918 года была открыта Первая выставка «Союза искусств», которую подготовил выставочный комитет в составе: Б.В. Порай-Кошиц (председатель), А.М. Любимов, Н.Р. Саввин, И.С. Загоскин, Э.А. Блох, Л.И. Тракал, Э.А. Штейнберг. Активным его членом был А.А. Кокель.

Выставка получилась обширной, о чем свидетельствует количество ее экспонентов: Л.Я. Антоненко (72 работы), Г.А. Бабаев (23 работы), Ю. Владимиров (3 работы), И. Винклер (2 работы), Л.П. Гертик (6 работ), М.И. Гриценко (6 работ), А.Н. Грот (14 работ), М.И. Дашкевич (14 работ), К.И. Ершова (12 работ), А.И. Заярный (5 работ), С.И. Иванов (2 работы), Н. Калмыков (6 работ), Б. Корвин-Каменская-Чурилина (4 работы), А.И. Кокоров (2 работы), Мане-Кац (10 работ), И.Ш. Казарновский (42 работы), В. Куницын (5 работ), К. Кислякова (9 работ), О. Корытина (19 работ), А.М. Любимов (16 работ), К.М. Латман (5 работ), Л.М. Мовсович (4 работы), Н.К. Перов

(5 работ), А.И. Перова (3 работы), М.Р. Пестриков (5 работ), С.П. Полевой (4 работы), Б.В. Порай-Кошиц (18 работ), И.Ф. Попов (6 работ), П.Н. Подольский (15 работ), Н.П. Рубенко (6 работ), В. Рубан (13 работ), Н.Р. Савин (29 работ), В.А. Светличный (12 работ), А.К. Симонов (3 работы), Н.Н. Сторожевский (3 работы), В.К. Троценко (4 работы), А.И. Титов (22 работы), И.С. Тригер (3 работы), И.И. Филевский (22 работы), М.С. Федоров (2 работы), А. Финогенов (15 работ), И.Г. Ютров (13 работ), Элька (псевдоним) (3 работы); архитекторы: М.И. Дашкевич (1 работа), С.П. Тимошенко (15 работ), В.К. Троценко (3 работы); скульпторы: И.И. Иванов (3 работы), И.В. Пайлес (1 работа) [328, 379]. Всего примерно 530 произведений.

Экспозиция была построена по монографическому принципу. Доминировала на выставке живопись А.А. Кокеля, А.Н. Грота, М. Каца, Н.Р. Саввина, М.С. Федорова. В экспозиции были представлены течения как «потомков передвижников», так и кубофутуристов [323].

А.А. Кокель выставляет 17 произведений. Важно то, что все они исполнены в различной технике: уголь и сангина («Итальянка»), масло («Бабушка, вяжущая чулки»), пастель («Виды Святогорского монастыря») и акварель.

На выставке была развернута посмертная экспозиция украинского живописца-пейзажиста, графика, мастера интерьерных композиций П.А. Левченко, ушедшего из жизни 14 (27) января 1917 года. Свыше 700 его работ раскрывали тонкую поэтическую натуру художника. Среди географии пейзажей преобладает Слобожанщина и Киевщина в разные времена года. Живописец был необычайно чутким к неуловимым особенностям украинской природы, ее атмосферным явлениям: легкие, полупрозрачные краски передают ощущение утренней свежести, ранней дымки, солнечного полдня, влажного и прохладного воздуха.

Общество претендовало на монопольное положение в культурной сфере, о чем в начале 1919 года было сделано следующее заявление: «Правление “Союза” считает необходимым предоставление “Союзу искусств” руководящей роли в художественной жизни Харькова, которая не должна зависеть от каких-либо случайных малочисленных односторонних организаций, для чего “Союз” должен быть надлежащим образом представлен

во всех учреждениях, так или иначе относящихся к деятельности в области искусства. “Союз” с готовностью примет участие в культурных начинаниях народа, но под контролем и материальном содействии народных властей». Деятельность союза прекратилась весной 1919 года [93. С. 277–278].

Прошли годы, десятилетия, и роль А.А. Кокеля в создании и деятельности «Союза искусств» незаслуженно ушла в забвение. В книге «Золотой век художественных объединений в России и СССР (1820–1932)», являющейся фундаментальным справочником по истории художественных обществ и ассоциаций в России и СССР, о нем упомянуто лишь вскользь, да и то под несуществующей фамилией «*Копель*». Архивные документы, приводимые нами, напротив, убедительно свидетельствуют о том, что общество было организовано и стало одним из самых значительных художественных объединений того времени во многом благодаря его усилиям. Таким образом, в истории художественной культуры Украины восстанавливается еще одна достоверная страница.

22 февраля 1919 года в Харькове под руководством ВУКОМИСу выставочной секцией подотдела искусств отдела народного образования Харьковского губернского совета рабочих депутатов была открыта первая художественная выставка. Основу экспозиции составлял отдел художников-самоучек, а с искусством прошлого знакомил отдел профессионалов (883 работы + 103 автора). Отдел детского творчества имел целью выявить новые таланты. Выставку посещали в среднем 350–400 человек в сутки, причем доминировала интеллигенция (40–45% посетителей). Перед закрытием выставки образовали комиссию для предоставления поощрительных премий и закупки работ исполкомом. Прежде всего были приобретены произведения профессиональных художников А.А. Кокеля, С.Е. Серебряковой, Л.А. Блох, В.Д. Ермилова и др. Пресса скупо отозвалась на это мероприятие [323].

С сентября 1919 года до 20 марта 1920 года А.А. Кокель находится в родном селе. Здесь «я работал над темами из жизни крестьян», – напишет художник позже в «Автобиографии». Тема подзабытой мозолистой крестьянской жизни относилась к «Чувашской сюите», одному из лучших циклов графических произведений А.А. Кокеля, задуманных еще в 1906 году. Ху-

дожник начал и создавал «Сюиту», находясь в «чужих» культурах вдали от родины, в тоске по своему народу. Культурный код открывал глубинные национальные мотивы произведений, зафиксированные в сознании, которые он будет использовать на протяжении всей последующей жизни. Поэтому, как можно судить по сохранившимся наброскам, работа над ней продолжалась и в 1956 году, в год смерти художника.

Термин «сюита», взятый им из музыки, не случаен. Он свидетельствует о музыкальности (мелодичности) его произведений, особенно графических, которым присущи тонкое изящество и виртуозность рисунка. Многочастная цикличность, характерная для сюиты, подходит тем, что художник в процессе работы над ней создавал части изобразительного произведения, каждая из которых имела свой собственный программный характер и собственное название: «Из чувашской сюиты. Девушка», «Из чувашской сюиты. Санный путь», «Из чувашской сюиты. Девушка в национальном уборе», «Из чувашской сюиты. Венчание (чуваши)», «Уборочная страда». Но в дальнейшем «Чувашская сюита», как сюита в целом, приобретала все более и более характер цельного произведения.

23 марта 1920 года А.А. Кокель возвращается в Харьков. Украина и ее столица Харьков в то время жили в условиях гражданской войны. Три коротеньких письма, написанные им 21 мая, 20 июля и 21 августа 1920 года [Письма хранятся у Н.П. Сергеева] доносят до нас тяжелую обстановку прифронтового города. «Еда очень дорожает. Фунт хлеба стоит 300 рублей, все остальное тоже очень дорогое», – это в мае. В августе: «Фунт хлеба стоит 500 рублей, стакан молока – 100 рублей». В крайне трудном положении находится и А.А. Кокель: «очень много работы и в голове постоянно роятся мысли, откуда найти средства для хлеба – в таких заботах и проходит время. Иногда даже нет места для отдыха и сна» (пер. с чув. наш. – *В. В.*).

Времени «для отдыха и сна» не хватало потому, что кроме работы в училище А.А. Кокель с первых дней возвращения в Харьков активно включается в широко входящие в жизнь Украины агитационные формы изобразительного искусства. Главным из них был новый для украинских художников жанр «плакат», который развивался во взаимодействии с русским совет-

ским плакатом. Д.С. Моор, В.Н. Дени, В.В. Лебедев, развивая традиции сатирической графики периода революции 1905–1907 годов и русского народного лубка, создали по существу новое искусство, оказавшее огромное влияние на развитие как украинского, так и мирового плаката.

Очень популярен был такой новый вид агитационного искусства, как знаменитые «Окна РОСТА» В.В. Маяковского и М.М. Черемных, под влиянием которого в 1919 году в Харькове появились «Окна УкрРОСТА».

К сожалению, многогранная роль А.А. Кокеля в становлении и развитии украинского, да и советского плаката в целом, до сих пор не получила должного освещения.

Так, например, в числе наиболее сильной группы, которую составляли художники-реалисты, в литературе, как правило, перечисляются А.П. Апсит, Г.А. Бондаренко, Ю.А. Ганф, В.Н. Дени, В.Д. Ермилов, П.Ю. Киселис, Б.В. Косарев, А.В. Маренков, Д.С. Моор, А.В. Хвостенко-Хвостов, Г.А. Цапок, а имя А.А. Кокеля не называется. Наше исследование впервые устанавливает, что А.А. Кокель стал одним из зачинателей украинского плаката.

1 мая 1918 года главой секции изобразительного искусства (изосекции) политического управления Харьковского окружного военного комиссариата (окрвоенкомата) назначается А.А. Кокель [32]. На этом посту ему приходилось вести громадную организаторскую работу по руководству деятельностью всех революционных художников Харькова. Наряду с этим он продолжал собственноручно выполнять бесчисленное множество панно, лозунгов, портретов революционных деятелей, расписывать агитпоезда [344. С. 7, 21; 200. С. 50].

А.А. Кокелю и его коллегам в создании украинского плаката приходилось преодолевать упрощенность, схематизм, а также перегруженность композиции аллегорическими образами. Это позволило украинскому плакату уже в 1918–1920 годы занять ведущее положение в искусстве Украины, оказывая влияние на газетную и книжную графику, монументальную и даже станковую живопись [115. С. 183].

Ощущая исторический пафос современности, художники прямо на улицах зарисовывали с натуры революционные события и типы новых людей. Так создавались первые станковые

произведения, запечатлевшие облик революционного народа, в числе которых картина А.А. Кокеля «Рабочий» [115. С. 185, 392]. К сожалению, ее местонахождение нам не известно.

Так, живописец и блестящий рисовальщик по велению сурового времени – гражданской войны становится в ряды зачинателей украинского советского плаката. В советский плакат А.А. Кокель входит как мастер реалистической, преимущественно жанровой карикатуры. Первые плакаты сразу же обратили на себя внимание оригинальностью, свежестью, манерой исполнения, а главное целеустремленностью. Они, отмечает известный украинский искусствовед П.И. Говдя, отличаются характерным типажом, творческими поисками [363. С. 6]. Свидетельство тому – широкий диапазон тематики его работ: от «Студента» до «Красноармейца».

Сам художник в своем искусстве политического плаката выделяет два этапа, хотя будет и третий – годы Великой Отечественной войны. С 1918 года начинается первый этап, завершившийся в середине августа 1919 года в связи с его демобилизацией из Красной Армии.

Второй период его работы в жанре плаката начинается с 13 мая 1920 года, когда после возвращения из Чувашии он регистрируется в бюро пропусков штаба Юго-Западного фронта, и длится до октября 1921 года.

Вот как описывает это время А.А. Кокель в своем письме от 21 августа 1920 года к родным: «вместо своей работы приходится заниматься другим делом» (пер. с чув. наш. – *В. В.*). «Другим делом» были художественное оформление города в дни революционных праздников, роспись агитпоездов.

Тема плакатов 1920 года посвящена конкретным событиям гражданской войны – операциям на Южном и Западном фронтах. Барон Врангель и Панская Польша – два центральных персонажа этого года, что хорошо видно из письма художника в село Тарханы, датированного 21 мая 1920 года: «Времена становятся тяжелыми. **С юга начали опять приближаться враги. С запада наступают поляки**» (выделено нами; пер. с чув. наш. – *В. В.*) [400]. Работать приходилось в очень трудных условиях и много. Об этом свидетельствуют письма А.А. Кокеля к родным в село Тарханы. Общение с родителями, братьями,

друзьями было жизненно необходимым фактором его бытия. Характерно, что Алексей Афанасьевич обращается к родным и близким только на чувашском языке. Письма он неизменно начинает с обращения «тăвансем» – «родные». Это слово, корнем которого является «род», говорило находящемуся вдали от родины Кокелю о его принадлежности своему роду. Язык матери навечно стал для него связующей нитью с культурой родного народа. Самоидентификация художника является ключом в раскрытии его роли в диалоге «своей» и «чужой» культур.

1920 год стал для художника годом очень серьезных, сложных и не всегда удачных поисков, но в итоге ведущих к углублению и расширению мастерства плакатиста. Он стремится найти соответствующую времени новую стилистику через поиск выразительных экспрессивных форм. Например, громадное панно «Как деникинская сволочь празднует временную победу» [405. С. 14], высотой с многоэтажный дом, выставленное в центре города, на площади Тевелева, решено остро и в композиции, и в характеристике персонажей при простоте и четкости рисунка. Можно сказать, в этом панно художник вышел на путь создания подлинного плаката, сделал крупный шаг в поисках плакатной формы. Много в нем нового – монументальность композиции, ярко выраженная динамичность. Отпечатанная массовым тиражом, его репродукция была отправлена по фронтам. «По моим выполненным эскизам **печатались и распространялись по Украине** (выделено нами. – *В. В.*) и в прифронтовой полосе политические плакаты в массовом тираже», – отметит в 1953 году художник [405. С. 14]. Дошли они и до Казани.

Высоко отозвался о плакате Н.И. Фешин, о чем свидетельствует известный чувашский живописец Н.К. Сверчков: «В первые годы Советской власти я работал в Казани вместе с Н.И. Фешиным. Мы были главными консультантами по красноармейским клубам, выполняли плакаты и панно, содержанием своим направленные против врагов республики. У Н.И. Фешина была открытка, выполненная с панно А.А. Кокеля в Харькове “Как деникинская сволочь празднует временную победу”. Она произвела на нас **хорошее** (выделено нами. – *В. В.*) впечатление» [215. С. 7, 8].

В культурной жизни страны в годы гражданской войны важную роль играли агитпоезда – клубы на колесах. Агитационно-пропагандистская и культурно-просветительная работы среди населения и войсковых частей отдаленных районов с помощью поездов были организованы в масштабах всей огромной страны. В январе 1919 года Всесоюзным исполнительным комитетом партии большевиков было утверждено Положение об агитпоездах.

Поезда представляли собой яркое зрелище. Вагоны были расписаны, украшены плакатами, флагами, лозунгами, платформы превращены в сцены, с которых выступали видные революционные деятели, партийные работники, опытные лекторы, артисты. Так, по решению ЦК РКП(б) и советского правительства М.И. Калинин на специальном поезде «Октябрьская революция» в 1919 году совершил поездку по тылу Восточного фронта и выступил, например, 1 мая в Чувашии в г. Алатырь на митинге. Посетила Чувашию на агитпароходе и Н.К. Крупская.

Аналогичные поезда и пароходы использовались и на Украине. Здесь уже в середине 1919 года курсировал агитпоезд Отдела агитации и пропаганды. Особое значение придавалось художественному языку оформления агитпоездов и пароходов. Так, названный агитпоезд был украшен художественными панно и росписями. Тогда же прибыл из Москвы в Киев для курсирования по Украине литературно-инструкторский поезд имени В.И. Ленина. Он также был оформлен росписями, которые изображали сцены из жизни рабочих и крестьян: «Митинг казачек и украинок», «Съезд Красного казачества» и др.

Но особенно ярким и красочным было оформление агитационно-инструкторского поезда «Червона Украина» («Красная Украина»), сформированного в Харькове в начале 1921 года. Над его оформлением работали А.А. Кокель, А.В. Хвостенко-Хвостов, С.М. Прохоров, В.Д. Ермилов. Наряду с тематическими мотивами здесь удачно применяли элементы украинского декоративно-орнаментального искусства с его богатым колоритом [117. С. 59].

Труд над ответственным заданием был очень напряженным, о чем свидетельствуют набросанные второпях строчки письма в Тарханы: «Родные, никак не могу написать вам большое письмо, совершенно нет времени. С утра до позднего вечера рабо-

таю, уже неделя, как **расписываем на вокзале вагоны»** (выделено нами; пер. с чув. наш. – *В. В.*).

Знакомство с названными работами позволяет, на наш взгляд, сделать смелое предположение и о том, что в тематике оформления есть и элементы чувашской художественной культуры.

С именем А.А. Кокеля связано много монументальных работ, выполненных в первые революционные годы в Харькове. Он участвовал в художественном оформлении третьего и пятого Всеукраинских съездов Советов, города для встречи гостей II съезда Коминтерна (1920 г.) и других объектов. 15 декабря 1953 года профессор А.А. Кокель напишет: «Участвовал в выполнении агитационной работы: росписи агитпоездов, плакатов, портретов вождей, украшением празднеств и пр.» [400].

В ходе исследования в мае 2010 года в Национальном художественном музее Украины мы обнаружили работу А.А. Кокеля «Демонстрация», написанную в 1920 году в смешанной технике (бумага, акварель, белила). Она на первый взгляд производит впечатление фиксации конкретного события, но не исключено также, что это эскиз картины, поскольку в ней тщательно разработаны цветовые, тональные, композиционные решения [187. С. 55].

В сентябре того же года в частной коллекции в Харькове нам удалось найти три акварельных эскиза А.А. Кокеля, сделанных для оформления тематического агитвагона «Транспорт», красноармейского клуба и лозунга «Просвещение». Уникальные находки подтверждают наш вывод о том, что А.А. Кокель занимал видное место среди названных художников, и тем самым восстанавливают историческую справедливость.

Недостаточно полное освещение роли А.А. Кокеля в становлении и развитии украинского плаката обусловливается и следующими факторами.

Во-первых, хотя во время отступления, как пишет А.А. Кокель, на разных местах под его руководством выполнялось множество плакатов, однако они создавалась на «горячие» темы стремительно и были в основном ручного производства. «Жили» они недолго, буквально мгновения, поэтому почти все они не дошли до нас.

Во-вторых, как указывают многие исследователи украинского плаката периода Гражданской войны, они пользовались фондами книгохранилища АН УССР и Музея украинского искусства. А плакаты А.А. Кокелем создавались в основном на территории Российской Федерации во время отступления Красной Армии. Поэтому они, сделанные на «чужой» территории, не попали в указанные фонды.

Полагаем, что последующие исследования в российских архивах и музеях помогут устранить этот пробел.

В начале 20-х годов XX века для художественной жизни страны характерно создание множества различных творческих объединений, отражающих всевозможные течения и направления в изобразительном искусстве, декларации которых порой существенно различались между собой.

1 мая 1922 года в Москве основана Ассоциация художников революционной России (АХРР) (с 1928 – Ассоциация художников Революции). Художники АХРР боролись за создание понятного и близкого народу искусства, отражающего революцию, советский быт и труд. Их творчество основывалось на традициях русского реализма, в первую очередь передвижников.

Развитие АХРР протекало в обстановке борьбы с формалистами. Ее организаторами были Е.А. Кацман, Н.Г. Котов, Б.Н. Яковлев и др. Активно работали в ассоциации И.И. Бродский, А.М. Герасимов, Е.М. Чепцов, В.Н. Яковлев, Б.В. Иогансон. Вскоре АХРР становится наиболее значительной и влиятельной организацией советских художников.

В Украине создается сходное с АХРР объединение украинских художников-реалистов – Ассоциация художников Червонной (Красной) Украины (АХЧУ), которая сыграет важную роль в развитии украинского советского изобразительного искусства [297]. «От широкого использования достижений искусства прошлого и тщательного изучения, наблюдения и фиксации современной реальной жизни рабоче-крестьянских масс, – писала АХЧУ в своей декларации, – до образования нового, пролетарского искусства Украины, коммунистического быта – такой путь начертала себе ассоциация и всю лабораторную, исследовательскую и производственную массовую работу нацелила на решение политических задач Советской власти» [117. С. 16].

Членами ее наряду с А.А. Кокелем были И.С. Ижакевич, М.А. Козик, В.М. Коровчинский, Ф.Г. Кричевский, П.В. Носко, С.А. Розенбаум, Г.П. Светлицкий, К.Д. Трохименко, Ив.Н. Шульга, Л.А. Блох и другие художники-реалисты, и именно их произведения определили лицо ассоциации. Многие из них принимали участие в ахрровских выставках в Москве (Кокель, Прохоров, Самокиш, Шульга, Васильев, Трохименко, Ефимов и др.). Следует отметить, что состав АХЧУ не был однородным: в творчестве некоторых членов объединения развивались символистская и стилизаторская линии (М.И. Жук, Е.П. Менюра, Ю.С. Михайлов и др.) [117. С. 16].

В литературе об АХЧУ указывается, что она основана в 1926 году группой киевских художников. Данное утверждение базируется на статье об АХЧУ в Украинской советской энциклопедии [242. С. 281]. Наше исследование доказывает, что это не совсем точно, так как ее первая организация возникает еще в 1923 году и не в Киеве, а в Харькове.

Подтверждают наш вывод и известные украинские искусствоведы В.В. Курильцева и Н.В. Яворская. В упомянутой выше их совместной работе «Искусство Советской Украины» они справедливо указывают, что инициативная группа была создана в Харькове в 1923 году, которая считала себя филиалом АХРР.

Однако авторы не говорят о том, кто организовал и руководил Харьковской организацией. Нами также установлено, что организовал и руководил Харьковской организацией А.А. Кокель.

Почему именно Алексей Афанасьевич явился ее вдохновителем и создателем? Потому что именно он твердо и последовательно отстаивал традиции реалистического искусства, и делал это, как увидим, не догматически. Именно он стал во главе ее и потому, что имевшаяся схожесть АХЧУ с АХРР во многом объяснялась их организационным ядром – выпускниками Петербургской Академии художеств. А.А. Кокель, Б.Н. Яковлев, И.И. Бродский, Н.Г. Котов, Е.М. Чепцов – все они были близки не только как соученики по академии, но и по приверженности реализму.

Учитывая то, что столицей Украины являлся Харьков, а не Киев, имеющее в рассмотрении нашего вопроса немаловажное значение, можно утверждать – АХЧУ в художественной жизни Украины появилась в 1923 году. Произошло это в Харькове.

Точку в этом можно поставить, опираясь на второе издание Большой советской энциклопедии, в которой сказано: **«организационно оформившаяся в 1926 году»**, т.е. в августе 1926 года группа киевских художников принятием Устава **завершила** (выделено нами. – *В. В.*) де-юре организационное оформление АХЧУ.

Бесспорный авторитет художника и педагога А.А. Кокеля и его сподвижников позволил сплотить в трудные двадцатые годы прошлого столетия художников разных, подчас непримиримо противоположных направлений в Ассоциацию художников Червонной Украины. Единение в творческий союз сохранило изобразительное искусство Украины от разрушения, придало новый мощный импульс его развитию и явилось знаковым явлением в культуре.

За годы, в которые А.А. Кокель руководил АХЧУ, он помог многим молодым коллегам обрести себя, найти свою дорогу не только в искусстве, но и в жизни.

В 1926 году группа художников АХЧУ Харькова входит во всеукраинскую АХЧУ на правах ее филиала.

Согласно уставу 1926 года она строилась на федеративных принципах: «Ассоциация дает широкий простор инициативе отдельных коллективов и подчеркивает глубокую лояльность ко всем другим художественным группировкам, имеющим общей целью подъем пролетарского искусства». По своим идейно-творческим установкам АХЧУ была в значительной степени близка к АХРР, но она стремилась также развивать традиции украинского искусства второй половины XIX века, имела филиалы во многих городах Украины, собственное издательство и плакатную мастерскую, в которой работали художники из других объединений. Члены АХЧУ занимались оформлением рабочих клубов, домов культуры и уличных празднеств [117. С. 16].

Это было время, как отмечает В.М. Литвин, когда к литературе и искусству тянулись массы людей, среди них зарождались яркие таланты. Атмосфера активного новаторского поиска, свободного обмена идеями способствовала выявлению талантливой молодежи и популяризации их творчества [297]. Откликаясь на этот настрой общества и с целью познакомить широкие слои населения с творчеством украинских художников, АХЧУ боль-

шое значение придавала выставочной деятельности: организовывала художественные выставки своих филиалов, в том числе передвижные и республиканские.

Первым крупным выступлением ассоциации стала выставка «Художник сегодня», состоявшаяся в начале 1926 года в Киеве при участии группы харьковских художников [331]. В течение 1926–1930 годов объединение организовало передвижную выставку «По селам, местечкам и городам Украины» [334, 335]. В мае 1927 года в Харькове состоялась «1-я Всеукраинская выставка АХЧУ» [332], в которой участвовало 111 художников, экспонировались живопись, графика, архитектура, фотография, прикладное искусство. В 1927 году ассоциация участвовала во «Всеукраинской юбилейной выставке, посвященной 10-летию Октября» и в выставке «Искусство народов СССР» в Москве [333].

Большой популярностью пользовались передвижные выставки Ассоциации художников Червонной Украины «Культпоход на Донбасс», организованные в 1928–1930 годах [335]. С 1926 года систематически устраивались выставки ее филиалов.

Нами установлено, что одним из непосредственных инициаторов проведения выставок в Харькове с целью показа достижений национальных художников и открытия творческого простора для молодых художников стал А.А. Кокель. Его полотна, представленные на всех вышеперечисленных выставках и пользовавшиеся большим успехом, становились, выражаясь современным языком, подлинным мастер-классом.

Например, на первой упомянутой нами выставке АХЧУ художник экспонирует «Три портрета» (уголь и сангина) и большой портретный рисунок «Старый рабочий», другое название «Старый работник» [332].

Через десятилетия, уже будучи мастером, его ученик С.Ф. Беседин вспоминает: «Помню, с какой радостью мы ходили на выставку, на которой была показана “Голова старого рабочего” – рисунок А.А. Кокеля. Это – классическое произведение – по глубокому мастерству, по тонкому психологическому выражению рабочей жизни того времени. Простой этюд. Конкретный человек, ветеран труда и революционной борьбы. Но это типический образ, вобравший в себя все характерное для старых поколений рабочих России. Вот этим умением схватить

и выразить наиболее существенное был всегда силен А.А. Кокель. Не всякий художник обладает таким даром» [23. С. 23].

В том же году он выставляет работу «На посту» («Страж революции»). Затем, не пропуская ни одной выставки АХЧУ, А.А. Кокель представляет зрителям картины «Шахтер», «Колхозный базар» [338], «На соляных промыслах» [339], «Ворошилов у танкистов» [340], «Ликбез» [348] и другие, ставшие хорошо известными и вошедшие в золотой фонд украинской культуры.

Вполне можно утверждать, что картина А.А. Кокеля «На посту» положила начало украинской советской станковой живописи. Она привлекла пристальное внимание не только зрителей, но и собратьев по цеху – известных художников. Послушаем, что говорит о ней, например, В.И. Касиян: «Стоит у дверей ревкома красногвардеец в кожухе – не в армейской форме. Ведь не всем давали шинели, их не хватало. Но какая высокая правда! Нельзя сравнивать этого солдата ни с тем, который стоит в Ватикане, ни с тем, который охраняет королевский дворец в Лондоне. В изображении А.А. Кокеля этот советский солдат – представитель совсем другой армии – самой сильной, непобедимой, потому что она защищает интересы самого народа. Вот это с большой силой реализма и выразил А.А. Кокель» [127. С. 12]. Другой видный украинский художник М.Г. Дерегус отмечает, что «в борьбе против формализма картины, подобные, например, “Стражу революции” А.А. Кокеля, сыграли более важную роль, чем все декларации и шумные выступления вместе взятые» [84. С. 18–19].

А вот свидетельство С.Ф. Беседина: «Мы наблюдали, например, как создавалась картина А.А. Кокеля “Страж революции”. Там нет отсебятины. Помню всю обстановку, на фоне которой написан главный герой. Зрители встретили картину восторженно <…>. Внешне скромная, без броских пластических решений. Все достоверно, с натурной правдой. Правда формы, правда тона, правда пластического и колористического решения. Картина проста, понятна и в то же время захватывала своей реалистической правдой» [23. С. 22–23].

Краткую, но очень емкую, можно сказать, всеобъемлющую характеристику творчеству мастера дает не только большой художник, но и руководитель ведомства всеукраинского изобрази-

тельного искусства В.Ф. Яценко: А.А. Кокель «как **блестящий** рисовальщик и живописец раскрывался на выставках, на которых его работы **всегда** занимали **центральное** (выделено нами. – *В. В.*) место, как, например, “Страж революции”» [282. С. 28].

В седьмом томе «Истории искусства народов СССР» отмечается, что картина А.А. Кокеля «На посту» отличается «большой исторической достоверностью» и «подчеркивает **общие**, **типичные** (выделено нами. – *В. В.*) для людей того времени черты» [115. С. 191]. На 192-й странице приводится большая ее черно-белая фоторепродукция.

Глубокий анализ этого произведения мастера дан в упомянутом нами выше исследовании В.В. Курильцевой и Н.В. Яворской: «<…> изображен <…> рабочий-красногвардеец, охраняющий революционный комитет. В его осанке не видно военной выправки, и обмундирован он далеко не по форме, что исторически вполне оправдано. Но сосредоточенное выражение его грубоватого лица и пристальный взгляд говорят о внутренней подтянутости, о готовности зорко охранять Советскую власть, о подлинной революционной дисциплине.

Эта картина – почти портрет: изображает она лишь одного человека. В ней отсутствует сюжетно-повествовательный момент. Композиция и выбор формата холста подчинены выявлению характера, поведения и состояния человека, стоящего на страже. Ритм композиционного построения подчеркнут вертикальными линиями двери, которая играет и сюжетную роль: это вход в революционный комитет (на двери прикреплена наспех сделанная надпись). Нехитрый фон – плоскость стены и двери – способствуют выявлению объемных форм и особенностей фигуры, простой и незатейливой одежды красногвардейца с красным бантом, эмблемой революции, на левой стороне груди. Желто-коричневый тон одежды удачно выделяется на фоне зеленовато-серой плоскости стены и двери.

<…> Картина принадлежит к числу тех произведений 20-х годов, которые сыграли важную роль в развитии украинского советского искусства, явились **первыми шагами** (выделено нами. – *В. В.*) его на пути создания сюжетной картины. Автор хорошо знал своего героя, так как сам принимал активное участие в гражданской войне на Украине» [149].

Мнение скептиков творчества А.А. Кокеля опровергают видные мастера украинской живописи. Сергей Фотиевич Беседин: «Она (картина «На посту». – *В. В.*) явилась **началом** новой, советской **станковой картины**» [23. С. 22] (выделено нами. – *В. В.*). Василий Иванович Касиян, возглавлявший в послевоенные годы Союз художников Украины не авторитетом чиновничьего стола, а приумножением своим творчеством славы украинской живописи, пишет: **«Собственно, он один из главных создателей станковой живописи на Украине»** [127. С. 12] (выделено нами. – *В. В.*). Председатель Верховной Рады Украины, академик Национальной Академии наук Украины В.М. Литвин отмечает, что А.А. Кокель «вошел в историю украинской культуры как основатель украинской станковой живописи» [298. С. 4]. На наш взгляд, это веское и убедительное доказательство большой роли А.А. Кокеля в процессе взаимодействия культур.

Созданная А.А. Кокелем Харьковская организация Ассоциации художников Червонной Украины на правах столичной явилась **головной** в Украине. Она позволила объединить в конце 20-х – начале 30-х годов на демократической платформе художников самых различных стилей и направлений и стала основой Харьковской организации Союза художников Украины, которая была учреждена на Первом съезде художников в Киеве осенью 1938 года. Харьковская организация Союза художников Украины стала наиболее значительной и творчески активной в стране.

Алексей Афанасьевич со знакомства с полтавчанином Иваном Левченко полюбил украинский язык. По воспоминаниям своего ученика С.Ф. Беседина, «очень любил украинские песни, много их знал» [23. С. 23]. Тем не менее ему, как не принадлежащему к титульной нации, в соответствии с начавшимся процессом украинизации знание украинского языка надо было подтвердить наличием соответствующего документа. Поэтому в феврале 1927 года он поступает на специальные курсы, которые оканчивает в мае 1928 года, о чем свидетельствует удостоверение: «Тов. Кокель О.О. (Олексий Опанасович. – *В. В.*) закончил державные курсы украинского языка, также украиноведения и сдал экзамены, выявив знания украинского языка на первую категорию» [405].

1933 год в жизни семьи Кокелей ознаменовался долгожданным событием – приобретением трехкомнатной квартиры в первом в Харькове кооперативном доме, построенном работниками искусства. Квартира Кокелям досталась на первом этаже, однако она после небольшой полуподвальной комнатки в художественном институте показалась им огромной – 70 квадратных метров [400]. Больше всех, пожалуй, был счастлив Алексей Афанасьевич, так как он, наконец, впервые заимел свою мастерскую, под которую с согласия Анны Афанасьевны и Ромы отвели отдельную комнату площадью 15 квадратных метров. Чуть позже в зале поставят рояль.

В 1934 году А.А. Кокель, работая на пленэре, пишет картину «Колхозный базар». В Харьковском художественном музее и ЧГХМ сохранились два больших ее эскиза. Однако местонахождение самой работы до настоящего времени не было известно. Каталог посмертной выставки художника, организованной в 1960 году в Харькове, указывал, что картина «находится в музее г. Лебедин». В 1932–1939 годы он являлся районным центром Харьковской области. Ныне город входит в состав Сумской области. Очевидно, произведение А.А. Кокеля украсило экспозиции Лебединского музея после распределения по всем музеям Украины работ 154 художников, представленных на VI Всеукраинской юбилейной выставке «Искусство Советской Украины», которая проходила в столице Украины Харькове во второй половине 1936 года [338].

На наше обращение в 2007 году в г. Лебедин был получен ответ, что полотно А.А. Кокеля передали в другой музей, название которого, к сожалению, не было уточнено. И вот, наконец, 8 февраля 2011 года на наш новый запрос директор Лебединского городского художественного музея Кравченко рассказал следующую историю.

В годы Великой Отечественной войны немецко-фашистские оккупанты, как и повсюду на захваченных территориях, вывезли в Германию шедевры художественного музея украинского города Сталино, а музей уничтожили. В 1960 году на основе произведений, собранных из художественных музеев Советского Союза, была создана Сталинская картинная галерея. В их числе находились и переданные из фондов Лебединского государст-

венного художественного музея произведение А.А. Кокеля «Колхозный базар» и еще девять картин других художников. В 1965 году галерея получила статус Донецкого областного художественного музея.

После этой информации связались с его директором, заслуженным работником культуры Украины Г.В. Чумак. Галина Владимировна подтвердила, что картина действительно находится у них и составляет фонд музея. Г.В. Чумак прислала нам ее описание и цветную фоторепродукцию. Это крупное живописное полотно размером 150×250. Справа внизу имеется подпись автора, дата: Кокель, 1934. Музейный номер ж-227. В 1980 году – в год 100-летия со дня рождения А.А. Кокеля – оно экспонировалось на выставке в Киеве в Государственном музее украинского изобразительного искусства (ныне – НХМУ) [345].

А.А. Кокель строит картину на движении, на игре освещения. Неуловимая игра света и тени сообщает жизнь пространству, органически объединяет с ним формы предметов, одухотворяет среду, создает камерность. Эта игра света, это движение теней служат основой и средством выражения «настроения». Игра света на молодой женщине, мальчике с матерью, лицах людей делает их притягательными и живыми. Богатая цветность, которой передается игра света и теней на образе молодой женщины, придает ей одухотворенность, красоту. Мы видим на ней наряду с белыми розовые, красные, голубоватые цвета. Они находят поддержку в изображении большого букета цветов с широкой гаммой красок и золотистой корзины с красно-зелеными яблоками, пучком зелени и густо сине-бордовым виноградом с бликами света на них. В пронизанной солнцем и воздухом, сияющей светом картине «Колхозный базар» цветовая передача отношений светлого и темного приобрела замечательную чистоту и непосредственность. Пред нами словно воочию предстает городской пейзаж в жаркий летний солнечный день. Картина по всему красочному звучанию наполнена радостным ощущением жизни и оптимизма.

«Колхозный базар» – характерное произведение художественной культуры начала 30-х годов прошлого столетия. Художник предельно четко сфокусировал на полотне историю страны этого времени: индустриализацию, первые успехи отечествен-

ного автомобилестроения, коллективизацию, конструктивизм в искусстве, «заболевание» молодого поколения авиацией. Картина является и свидетельством дружбы народов в многонациональном государстве: на ней изображены люди разных национальностей. В центре картины мы видим и девушку-чувашку в национальном головном уборе тухъя.

Талант художника проявился в том, что произведение соцреализма А.А. Кокель создает изобразительным языком импрессионизма. Прежде всего это проявляется в импрессионистичности самой композиции: срез дерева, здания, людей краем картины. Импрессионистичность композиции обнаруживается и в том, что молодая женщина на переднем плане, уходящая с базара, сразу вводит нас в глубь изображения, на это изобилие даров природы и человеческого труда. Мы как бы окунаемся в насыщенный аромат фруктов и овощей, пронизанный светом воздух. Импрессионистична и динамика изображения, проявляющаяся в кажущейся «случайности» выбора точки зрения и расположения людей и в том легком ритме движения, которым проникнуто все в картине. Это – «базарное», не имеющее определенной направленности, движение.

Характер живописи картины говорит о том, что при ее написании А.А. Кокель обращался к опыту французского живописца Э. Мане. Представляет интерес то, что художник вводит в свое произведение элементы Востока: образы чувашских женщин в одежде низовых чувашей.

Картина экспонировалась на VI Всеукраинской художественной выставке, которая открылась 18 января 1935 года в Киеве. Выставка приурочена к XIII съезду Советов УССР. Организована НКЛ УССР и Оргкомитетом художников и скульпторов Украины. С августа по октябрь 1935 года выставка была открыта в Одессе. Участвовал 241 художник, экспонировано 765 произведений [338].

Имела она большой успех и на выставке «Искусство Советской Украины», которая начала свою работу во второй половине 1936 года в Харькове, в залах картинной галереи [339]. Отметим, что здесь было представлено и другое произведение А.А. Кокеля – «На соляных промыслах». Организована Украинским Управлением по делам искусств при СНК УССР и Оргко-

митетом Союза советских художников Украины. Участвовало 154 художника, экспонировано 1056 произведений.

24 июня 1935 года исполнялось 15 лет государственности чувашского народа. Постановлением Совета Народных комиссаров (Правительства) Чувашии от 24 июня 1933 года достижения в области культурной жизни нового государственного образования намечалось отметить «организацией II всечувашской олимпиады искусств». В национальной олимпиаде должны были принять участие работники театра, музыки, изобразительного искусства. О значимости юбилея свидетельствует то, что уже в 1934 году во время работы I Съезда советских писателей руководитель писательской организации Чувашии А.И. Золотов по поручению руководства республики пригласил А.М. Горького на предстоящие торжества.

Художники республики более двух лет готовились к юбилейной выставке. На ее организацию Правительство Чувашии выделило огромную сумму – около 100 тысяч рублей. В 1935 году по дополнительной смете были заказаны еще картины на 18450 руб. В списке значились:

1. «Ликбез» Кокель	– 1500 р.
2. «Лесоразработки» Кокель	– 2500 р.
3. «Портрет Токсина» Сверчков	– 1000 р.
4. «Чув.[ашские] Дубравы» – « –	– 1500 р.
5. «Волга» – « –	– 1000 р.
6. Спиридонов «Порт.[рет] Никитина»	– 1000 р.
7. Зайцев Ю.А. [Портрет] «Харитонов»	– 1000 р.
8. – « – «[Портрет] Шубоссинни»	– 700 р.
9. – « – «[Портрет] Петрова»	– 1000 р.
10. Макаров Плакат	– 500 р.
11. – « – гр. раб.	– 750 р.
12. Поманский «Петров ср.[еди] пион. [еров]»	– 2000 р.
13. Тагаев А.М. «Колхозн. [ый] Хор»	– 1000 р.
14. Мясников « Тюмеров»	– 500 р.
15. – « – «Детплощадка»	– 1000 р.
16. – « – Скульптура	– 1000 р.
17. Мороз[ов] «Чувашия»	– 500 р.
Итого	18450 руб.

В списке заказанных картин по дополнительной смете против произведений «выдающегося художника Чувашии» (так называют в материалах выставки. – *В. В.*) А.А. Кокеля «Ликбез» и «Лесоразработки» указаны суммы в размере 1500 и 2500 рублей. Это были самые высокие расценки [42. С. 199].

В основу оценки стоимости заказа бралась сложившаяся практика в художественном мире – по известности художника. Принципиальное значение это имеет и для нас, так как сумма оплаты картин А.А. Кокеля, как видно из документа, значительно превышает денежное вознаграждение коллег.

Целью выставки являлся показ дореволюционной Чувашии, эпохи революций 1905 года и 1917 года, гражданской войны, начала чувашской автономии, работы советов и чувашской партийной организации, колхозного строительства, индустрии Чувашии, культурного, дорожного строительства и т.д.

Свыше 40 художников приготовили к выставке более 50 полотен. Из 27 участников выставки основную массу представляли художники-чуваши. Среди них известные чувашские художники М.С. Спиридонов, Ю.А. Зайцев, Н.К. Сверчков, А.А. Кокель, Ф.А. Лаврентьев и др. Из молодых следует отметить В.М. Макарова, А.М. Тагаева и А.Ф. Мясникова. Были показаны также работы участника выставки «15 лет РККА» художника Тимофеева и большого мастера-гравера Ф.С. Быкова [77. С. 170–171].

По замыслу организаторов выставка на примере Чувашии должна была показать развитие изобразительного искусства многонационального Советского Союза, однако творческого потенциала в республике для этого было явно недостаточно. Поэтому Правительство (Совет Народных Комиссаров) Чувашской АССР пригласило для участия в ней А.А. Кокеля – первого из чувашей, окончившего Императорскую Академию художеств в Петербурге, ученика самого И.Е. Репина, ставшего одним из лучших художников страны. По заказу высшего исполнительного органа Чувашии мастер должен был создать два полотна – «Ликбез» и «Лесоразработки», раскрывающие ее достижения в культурном и индустриальном развитии.

24 февраля 1934 года состоялась выставка эскизных работ участников выставки, на которой присутствовал и А.А. Кокель. Здесь он пишет отзыв на чувашском языке на работы чувашского

художника Ю.А. Зайцева, начавшего работать на профессиональной основе, как указывает А.Д. Демидов, с 1932–1933 годов.

Его современник, народный художник Чувашской АССР Н.К. Сверчков, вспоминая то время, пишет: «В 1934 году я вернулся в Чебоксары. В тот же год сюда приехал и Кокель. Он начал работать над картиной “Ликбез”, ставшей одним из **лучших** (выделено нами. – *В. В.*) достижений в чувашском искусстве. Алексей Афанасьевич работал с большой радостью» [215. С. 10]. Далее Н.К. Сверчков отмечает, что А.А. Кокелю «все нравилось на родине», и делает очень важное для понимания исследуемой проблемы сообщение о том, что «шли разговоры о **его возвращении** (выделено нами. – *В. В.*) в Чувашию». Сегодня мы можем только высказать предположение о том, что речь могла идти о его возможном руководстве художественным техникумом, который предполагалось открыть в 1935–1936 учебном году на базе Алатырской граверной школы.

«Его творчество хорошо знали и любили», – подчеркивает Н.К. Сверчков. Подтверждение тому – приветствие чувашских художников, показывающее любовь народа к своему сыну и признание большого таланта художника. Приведем его полностью. Чтобы передать дух той эпохи, сохраним орфографию и стиль изложения.

«Приветствие 1-(первому) Чувашскому художнику А.А. Кокель.

Дорогой Алексей Афанасьевич!

Мы художники Чувашии, собравшиеся на торжественное заседание по случаю 2-ой годовщины Союза Чувашских Советских художников, шлем Вам, Алексей Афанасьевич, как первому художнику Чувашии пламенный привет!

Фронт ИЗО искусства в Чувашии еще отстает от требований от нашей культурной жизни, нам особенно дороги и нужны квалифицированные мастера. Мы надеемся, Вы своим высоким мастерством покажете нам образцовые произведения живописи, на которых мы молодые художники будем учиться мастерству своего дела.

Мы уверены, что Ваше вдохновение мотивами Чувашской жизни даст плоды, достойные служить украшением на будущей выставке, посвященной к 15-летнему юбилею. Мы надеемся, что

Вы в дальнейшем вплотную вольетесь в наши ряды и будете рядом с нами бороться за расцвет изобразительного искусства Чувашии, за отображение в полноценных картинах героику строительства социализма Чувашии.

Да здравствует I (первый) Чувашский художник Алексей Афанасьевич К О К Е Л Ь!

Президиум торжественного заседания, посвященного двухлетию со дня организации Союза Чув[ашских] Художников» [405].

Документ подписан председателем торжественного заседания А.Д. Демидовым и датирован 28 февраля 1935 года.

Какие же выводы можно сделать из приветствия? Во-первых, из него четко явствует официальное признание А.А. Кокеля основоположником профессионального изобразительного искусства Чувашии. Во-вторых, это документальное подтверждение слов Н.К. Сверчкова о том, что руководство Союза чувашских художников действительно рассматривало вопрос о возвращении А.А. Кокеля на родину, которого, как сказал в 1928 году видный деятель музыкальной культуры Чувашии Ф. Павлов, «знает вся Россия».

Необходимо отметить, что приглашение художника такого уровня в то время могло быть сделано только исключительно с разрешения высшей партийной и государственной власти Чувашской АССР. Содержание телеграммы позволяет нам сделать вывод о том, что такое согласие имелось. Возможно, что послание было инициировано агитационно-пропагандистским отделом Чувашского обкома партии. Заведовавший в то время названным отделом, известный историк, профессор И.Д. Кузнецов рассказывал о том, что партийные и советские органы республики разыскивали высококвалифицированные кадры из числа коренной национальности по всему Советскому Союзу с целью их привлечения в Чувашию.

Мастер получает приветствие в начале марта 1935 года, которое придает ему новые творческие силы для работы над правительственным заказом.

Тридцатые годы двадцатого столетия были временем созидания и подъема национального самосознания, которые были невозможны без ликвидации безграмотности в стране. Особенно широкий размах эта работа получила после постановления ЦК ВКП(б) от 17 мая 1929 года «О работе по ликвидации неграмотности».

В конце 1929 года в республике, как и по всей стране, был объявлен поход за ликвидацию неграмотности. В этой беспрецедентной акции принимали участие и родители автора данной книги – студенты только что открывшегося первого вуза Чувашии – педагогического института. Отец, Васильев Александр Васильевич, как активный боец похода против неграмотности, был награжден нагрудным знаком и лыжами. Все учителя и сотни активистов, каждый комсомолец становились культармейцем, членом общества «Долой неграмотность» и брали обязательство обучить двух неграмотных. В результате только в 1936 году было обучено по республике 11515 неграмотных и 14212 малограмотных, и работа по ликвидации неграмотности к началу третьей пятилетки в основном была завершена [120].

Эту масштабную работу в далеком Харькове в мастерской по улице Дзержинского (ныне – Мироносицкая), 93 и запечатлел живописец на полотне, которое называет «Ликбез».

Спинка стула, словно приглашающая зрителя присоединиться к чувашским крестьянам, постигающим азы грамоты, открывает картину. Отметим, что таким же композиционным приемом начинается полотно Кокеля «Чайная».

Возможно, действо происходит в крепкой и просторной избе томящегося в тюрьме брата Ивана, отданной недавно под начальную школу. Здесь после дневных крестьянских хлопот за дощатым столом, освещенным керосиновой лампой, сидят мужчина и четыре женщины. На столе находятся книга, тетради, ручка, две чернильницы-«непроливайки». В центре сюжета учительница, показывающая указательным пальцем на ошибочно написанное молодой женщиной слово на листе. Склоненная голова, внимательный взгляд девушки выражают стремление вникнуть в объяснение учительницы. Рядом с ней справа молодая чувашка в желтой с красными крапинками косынке, завязанной назад. Облокотившись о стол, она чутко слушает учительницу. Две их подруги, расположенные в углу и рядом с развернутым стулом, пишут самостоятельно. Слева в профиль изображен пожилой рыжеволосый мужчина с бородкой. Он весь поглощен тем, что впервые пишет сам и не обращает внимания на происходящее. Во всем его облике чувствуется радость познания. Всю сцену объединяет красноватый фон стены и испи-

санная столбцом цифр черная классная доска слева. Теплый охристо-красный колорит, с любовью написанные лица и руки изображенных – все способствует раскрытию содержания полотна. Простотой и ясностью картина завораживает зрителя. Председатель секции ИЗО ЦК союза Рабис, художник В.Н. Перельман в газете «Горьковская коммуна» подчеркнет, что «в картине Кокеля “Ликбез” видна большая работа над проблемой выражения социальной характеристики своих персонажей» [372].

Отметим, что моделью для учительницы и женщины в белом платке послужила супруга художника – Анна Афанасьевна [205].

Завершив работу над картиной, А.А. Кокель с мыслью об окончательном возвращении в Чувашию едет в конце июня 1935 года в Чебоксары. Здесь он останавливается в Доме колхозника, построенном недавно в характерном для 30-х годов стиле конструктивизма. Напротив, в этом же стиле в виде аэроплана был сооружен один из первых в стране звуковой кинотеатр «Родина».

6 июля 1935 года в Чебоксарах состоялось открытие юбилейной выставки, которую художник В.Н. Перельман назвал «большим радостным праздником молодого национального искусства» [372]. Однако среди участников торжества А.А. Кокеля не было. Не было его и в столице края – Горьком, куда в августе переехала выставка (Чувашская АССР тогда входила в Горьковский край. – *В. В.*).

Что же не позволило художнику лично представить картину «Ликбез» на этих престижных выставках, хотя уже до их открытия было известно, что именно она явится заметным событием в художественной жизни не только Чувашии, но и страны. Об этом, к примеру, говорится в приветственной телеграмме чувашских художников. Народный художник СССР, академик И.Э. Грабарь высказался о том, что А.А. Кокель и другие участники выставки «были бы выгодно замечены на любой большой выставке советского искусства в наших столицах» [372]. Картина «Ликбез» с успехом экспонировалась на всесоюзных выставках в Москве, Ленинграде, Горьком и Саранске. Высоко отозвались о картине главная газета страны «Правда», краевая и республиканская печать, а также редактировавшийся А.М. Горьким журнал «Наши достижения». Высоко оценили ее и художники

В.Н. Перельман, А.А. Рылов, А.Д. Демидов и др. Картину намеревалась приобрести Третьяковская галерея [71. С. 13].

По рассказу вдовы художника Анны Афанасьевны, когда А.А. Кокель в приподнятом настроении вернулся в гостиницу, там его ждал незнакомый человек, сказавшийся почитателем его таланта. Они вместе прошли в номер. Гость неплохо разбирался в творчестве участников открывающейся выставки, видел эскизы их картин, ранее выставленных здесь же, в холле Дома колхозника. За чашкой чая разговор перешел к работе художника в Харькове, а затем – к старшему брату Ивану, лишенному за владение водяной мельницей и крупорушкой в октябре 1934 года избирательных прав. Интересовал его и младший брат художника Григорий, который в это время был епископом Благовещенским. «Любопытным» собеседником оказался сотрудник НКВД, который, завершая беседу, «посоветовал» художнику немедленно уехать из Чувашии.

А.А. Кокель выезжает в Харьков. Он даже не заезжает в Тарханы, чтобы навестить брата, сестру, а также поклониться праху родителей.

У нас нет пока документальных источников, раскрывающих причину появления повышенного интереса к А.А. Кокелю со стороны местных органов НКВД. Оба брата – Иван и Григорий, о которых расспрашивал нежданный посетитель, в это время были на свободе, да и не видел их он очень давно: старшего – с марта 1920 года, а младшего и вовсе с 1906 года. Это, бесспорно, хорошо было известно компетентным органам, и в этом аспекте он не представлял для них никакого интереса.

Не могли не знать в НКВД и революционную биографию Алексея Афанасьевича: активный участник событий 1905–1907 годов в Петербурге. В 1913 году выполнял поручение ЦК партии большевиков – в качестве связного отвозил из Петербурга в Париж А.В. Луначарскому секретные партийные документы. В годы гражданской войны А.А. Кокель – ответственный политработник Красной Армии – комиссар.

Вызывает вопрос и внезапно изменившееся отношение к А.А. Кокелю одного из руководителей оргкомитета олимпиады и Союза чувашских советских художников А.Д. Демидова. Совсем недавно 28 февраля он восторженно обращается к мастеру

не иначе как к «первому». Проходит **всего** четыре месяца, и он уже не замечает его «премьерства». В статье, написанной в соавторстве с заведующим массовым отделом выставочного управления Всероссийского союза кооперативных товариществ работников изобразительного искусства («Всекохудожник») И.И. Енчеликом и опубликованной в канун открытия выставки 5 июля, Кокель упоминается почти в самом конце перечисляемых художников. Тот, кто знаком с протокольным регламентом, хорошо знает, что порядок перечисления в списке означает и место, занимаемое в иерархической лестнице. Упоминание имени Кокеля в числе последних свидетельствует о том, что положение А.А. Кокеля к этому времени почему-то сильно переменилось. Переменилось в худшую для него сторону.

Ответ необходимо искать, по нашему мнению, в конкретном промежутке времени – между получением Кокелем специального заказа Совета Народных Комиссаров Чувашской АССР и открытием юбилейной выставки, т.е. с 1934 года до июля 1935 года. Приветственная телеграмма участников съезда художников Чувашии А.А. Кокелю еще больше суживает эти хронологические рамки: начало марта и конец июня 1935 года.

В чем же дело? Косвенные источники позволяют сделать следующее предположение. По всей вероятности, мастер кем-то был оклеветан. Благо поводов для этого было достаточно. Старший брат, Иван Афанасьевич, хотя и находился в это время на свободе, однако вел обособленное (единоличное) крестьянское хозяйство и был причислен к кулачеству. Младший брат, епископ Герман, продолжал в своих проповедях клеймить новую власть.

Надежды художников Чувашии на то, что А.А. Кокель в дальнейшем будет с ними работать, не оправдались. Не сбылись и мечты Кокеля о создании по примеру Репина национальной художественной академии в Чувашии.

Известно, что история не терпит сослагательного наклонения, тем не менее, если бы выдающийся художник и педагог тогда смог остаться на родине, то сегодня мы могли бы говорить не столько о знаменитой харьковской школе академического рисунка и «уникальной школе живописи», созданной А.А. Кокелем, сколько о сильной чувашской школе академического рисунка и уникальной живописи.

Это в какой-то степени стало возможным с открытием в начале 60-х годов XX века художественно-графического факультета Чувашского государственного педагогического института имени И.Я. Яковлева. Факультет, основанный на лучших традициях Харьковского художественного института, вскоре стал кузницей мастеров изобразительного искусства и центром художественного образования не только Чувашии, но и Поволжья. Воспитанники учеников А.А. Кокеля Е.М. Бондарь, С.С. Головатый, В.М. Непомнящий, Р.Ф. Федоров, В.Д. Чураков, В.М. Сеньков, Е. Старостин, Б.М. Макаров внесли в изобразительное искусство Чувашии неповторимую гамму палитры кокелевской школы.

После вынужденного поспешного отъезда из Чувашии А.А. Кокель вернулся в Харьков в подавленном состоянии. Выходом из депрессии для него стала природа, поэтому в творчестве художника преобладающее место занимают пейзажи. Замечательный мастер пленэрного лирического пейзажа А.А. Кокель пишет картины «Рыбалка», «Пейзаж. Дождь прошел. Изюм», «Пейзаж с рекой», «Незаконченный пейзаж. Весной».

В их числе и прекрасное полотно «Изюм. Вид на Кременец». Этот пейзаж, уже ставший классикой украинского искусства XX века, экспонируется практически на всех музейных выставках в разделах, связанных с художественной жизнью Харькова 1930-х годов. Он репродуцирован в юбилейном альбоме-справочнике Харьковской организации Национального Союза художников Украины «Мистецькі шляхи Харківщини» (1998 г.) [360], в подарочном альбоме, выпущенном к 350-летию города «Мистецька скарбниця Харкова» (2004 г.) [364].

Искусствовед В.В. Мызгина так оценивает картину: «Река Северский Донец, протекающая по Харьковщине, во все времена года вдохновляет наших живописцев. В районе города Изюма меандр реки голубой подковой охватывает гору Кременец и создает удивительный по красоте пейзаж.

Гора Кременец является интереснейшим памятником истории. Многие ученые именно с ней связывают прощальную фразу русских воинов в “Слове о полку Игореве”: “О, Русская земля! Уже за шеломенем еси!”. В мае 1185 года гора Кременец была пограничной, и, спустившись с нее, игорева дружина сту-

пила на землю половецкую, где была разбита, а Игорь Святославович пленен.

Однако А.А. Кокеля привлекли не приметы самого ландшафта и не историческое значение местности. В этом пейзаже художник решал сложную пленэрную задачу. Работая с натуры, он улавливает и, творчески освоив и переработав уроки импрессионизма, передает десятки оттенков летней зелени. Блики солнечного света, пробившиеся сквозь листву, скользящие отражения на воде, крыши утонувших в густых садах домов, массивы деревьев, играющие многочисленными оттенками зеленого, – все эти детали слегка размыты, словно оплавлены световоздушным серебристо-зеленым маревом, создавая состояние умиротворяющей тишины и покоя» [172. С. 56].

По воспоминаниям ученицы А.А. Кокеля, профессора Харьковской государственной академии дизайна и искусств, заслуженного работника культуры Польши Л.И. Жуковской, одного из авторов надгробного памятника своему учителю, излюбленным местом для работы и отдыха мастера была живописная река Изюм. Она была дорога ему тем, что здесь А.А. Кокель словно возвращался в родные места, на полноводную реку детства Шлепшур – прозрачную и глубокою, уходящую истоками в звонко журчащие, прохладные лесные дали.

По утверждению старожилов деревни, название Шлепшур произошло от Шелек шывĕ, т.е. вода Шелякова – одного из первых основателей села Тарханы.

Однако в стране уже чувствовалось грозное дыхание надвигающейся войны. Война в Испании в 1936 году; создание в том же году фашистскими агрессорами «антикоминтерновского пакта». Вторжение в тридцать седьмом Японии в Китай говорили о том, что подготовка к войне против Советского Союза уже началась [118. С. 185, 253]. В своем феодосийском блокноте А.А. Кокель запишет выдержку из речи Н.И. Бухарина: «Мы идем навстречу второй мировой войне. Это не значит, что завтра, например, начнется война против Советского Союза. Времени для подготовки у нас очень мало. Это непреложный факт!» [400].

А.А. Кокель тонким чутьем большого художника, остро улавливающего нерв времени, понимал это и откликнулся созданием в 1937 году крупного полотна «Товарищ К.Е. Ворошi-

лов у танкистов» (х., м.) [340. С. 19, 47], драматическим содержанием которого была война.

Почему именно о Ворошилове и танкистах? Во-первых, потому что К.Е. Ворошилов был очень популярен в народе. В 1937 году он состоял во всех высших советских, государственных и партийных органах – Верховном Совете СССР первого созыва, Президиуме ЦИК СССР и Политбюро ЦК ВКП(б). Он был одним из организаторов и руководителей Красной Армии. С его именем непосредственно связана организация Красной конницы.

Ему первому было присвоено введенное в 1935 году высокое воинское звание Маршала Советского Союза.

С его именем люди связывали надежду и уверенность в достойном отпоре врагу и разгроме агрессора на его же территории. Таким образом, художник своей картиной выражал духовный настрой общества перед грядущей войной.

Во-вторых, к написанию картины А.А. Кокеля побудило и его личное знакомство с К.Е. Ворошиловым, который в 1918 году командовал войсками Харьковского военного округа, защищающими подступы к Харькову, а художник возглавлял изосекцию Харьковского окрвоенкомата и языком плаката рассказывал о его героической обороне.

И, наконец, тема войны была близка живописцу, ведь он сам был участником Гражданской войны.

Однако самое главное, художник раскрывает имевшийся в то время острый спор среди военных и руководителей страны, какой род войск – испытанная конница или танки будут играть главную роль в будущей войне? Убедительно свидетельствуют об этом две бесценные находки – эскизы к картине, сделанные нами в сентябре 2010 года в одной частной коллекции в Харькове.

На первом из них действие происходит на лесной поляне. К.Е. Ворошилов в окружении танков отдает приказ офицерам. По всему видно, что идет обыкновенная плановая боевая учеба в мирных условиях.

На другом эскизе, ставшем основой картины, происходит радикальное изменение – камерный настрой меняется на трагичную атмосферу близкой войны. Для обозначения вышеназванного жесткого диалога в правую половину картины художник вводит конницу.

Своей картиной трудную дилемму – танки или конница – мастер разрешает в пользу нового рода войск.

А.А. Кокель уникален. Поверхность его холста отражает острейший импульс, вызванный у художника ощущением натуры. Мастер предельно собран, он безошибочно пишет состояние природы, рельеф ландшафта, его цветовую гамму, видит скрытое внутреннее движение планов, расположение больших форм в пространстве и, что особенно важно, драматургию столкновения войны и мира, жизни и смерти.

Спадает почти вековая завеса времени. Словно из растворенного окна, на вас дышит свежесть раннего июньского утра. Не таким ли было зловещее утро двадцать второго июня в грозном сорок первом?

В композиционном построении картины использован художественный прием сюжетного контраста. Разбитая гусеницами танков дорога делит полотно на две неравные части. В левой, большей части, последние минуты, секунды мирной жизни. Вместе с тем А.А. Кокель реализовал здесь свои любимые пейзажные увлечения, которые вдохновенно воплотил в названной выше, быть может, лучшей своей лирической картине «Река Изюм. Вид на Кременец». Найденные некогда живописные приемы он использовал в официальном полотне. Свежий куст, зеленая трава, усыпанная цветами, – последние свидетельства покоя. На переднем крайнем плане нарком К.Е. Ворошилов.

В правой – меньшей части полотна, прямо за спиной наркома – война, несущая смерть, противопоставленная жизни и природе.

Полотно «Товарищ К.Е. Ворошилов у танкистов» в 1937 году экспонировалось на юбилейной выставке произведений художников Украинской ССР в Киеве, Москве и Ленинграде [340. С. 19, 47], а в 1938 – на другой юбилейной выставке «XX лет РККА и Военно-морского флота». К сожалению, картина утеряна. В каталоге «Выставка произведений профессора А.А. Кокеля» (Харьков, 1960) помечено, что ее «местонахождение в настоящее время не известно» [344. С. 31].

15 декабря 1953 года А.А. Кокель заполняет анкету для Союза Советских художников УССР. В ней он указывает, что картина находится в Фонде выставок Украины, вместо которого

сегодня имеются два фонда – Министерства культуры Украины и Национального союза художников Украины.

На запросы в названные фонды ответ был получен один – не значится.

8 февраля 2011 года во время поисков «Колхозного базара» мы сообщили директору Донецкого областного художественного музея Г.В. Чумак о том, что в числе потерянных произведений А.А. Кокеля есть и полотно «К.Е. Ворошилов у танкистов». Галина Владимировна выдвинула гипотезу о его возможном нахождении в музеях Луганска, называвшегося некогда в честь командарма Ворошиловградом. Связавшись со своими коллегами из Луганска, Галина Владимировна сообщила, что поиски, к сожалению, оказались безрезультатными.

В нашем распоряжении имеется только черно-белая фоторепродукция картины, сделанная, вероятнее всего, самим автором сразу же после завершения работы. На ее обороте художник написал карандашом: «А.А. Кокель “К.Е. Ворошилов у танкистов” 1937 г.». Фотография найдена нами в литературно-краеведческом музее имени Н.И. Кузьмина 1 апреля 2005 года в селе Первомайском Батыревского района. Редкая фоторепродукция опубликована впервые в Новочебоксарской городской газете «Грани» 7 апреля 2005 года.

По мнению народного художника Украины, лауреата Национальной премии Украины имени Тараса Шевченко В.И. Ковтуна, хорошо знающего художественную жизнь современной Украины, эта картина, вероятнее всего, находится в одной из частных коллекций в США.

Кроме названных выше картин «Итальянцы», «Семейный портрет», «На посту» («Страж революции») и «К.Е. Ворошилов у танкистов» также потерянными считаются «Награждение ударницы» (х., м. Выставка НКПУ 1931), «На соляных промыслах» (х., м. Выставка «Искусство Советской Украины», 1936), «Старый рабочий» (бум., сангина с кар., I выставка АХЧУ, 11927), «Крестьянин» (бум., сангина с кар., I выставка АХЧУ, 1927) [344. С. 31].

С самого начала нашего исследования началась активная работа по их поиску.

В августе 2004 года проректор ХГАДИ, профессор С.В. Рыбин при знакомстве на кафедре рисунка с академическими работами А.А. Кокеля сказал, что аналогичные кокелевские штудии имеются и в Национальной академии изобразительного искусства и архитектуры.

В августе 2007 года нами была совершена специальная поездка в художественные музеи Киева и Харькова. В столице Украины в Национальной академии изобразительного искусства на кафедре рисунка нас ждал сюрприз из пяти графических работ художника. Наши исследования показывают, что часть из них в Киевский художественный институт (прежнее название академии) привез М.А. Шаронов. Коллега и друг А.А. Кокеля в 1934 году был приглашен сюда заведующим кафедрой рисунка из Харьковского художественного института и в качестве учебных пособий с собой он привез дар А.А. Кокеля – его академические штудии. Вскоре М.А. Шаронов назначается ректором этого вуза. Другая часть произведений А.А. Кокеля поступила от его ученика А.А. Кривоноса. После окончания Харьковского художественного института с отличием Александр Артемович был направлен в Ташкентский театрально-художественный институт, где открывался факультет изобразительного искусства. А.А. Кокель подарил начинающему преподавателю для обучения будущих узбекских художников свои произведения – академические штудии, а также несколько графических работ на тему востока. По этим работам виртуозного рисовальщика постигали академический рисунок несколько поколений художников среднеазиатских советских республик. В числе воспитанников заслуженного деятеля искусств Узбекской ССР, профессора А.А. Кривоноса есть и академик Академии художеств, заслуженный деятель искусств Узбекистана Владимир Иванович Бурмакин. С отъездом на родину для работы заведующим кафедрой рисунка в Киевском художественном институте А.А. Кривонос часть работ А.А. Кокеля забрал с собой и поместил их на кафедре. Несколько работ А.А. Кокеля в качестве учебного пособия он оставил в Ташкенте.

В Харькове В.И. Ковтун, узнав о цели нашего приезда, обратился в Управление культуры и туризма Харьковской областной государственной администрации с ходатайством помочь

разыскать утерянные произведения мастера. Начальник управления культуры Харьковской областной администрации, известная украинская поэтесса Н.А. Супруненко поддержала начинание, и инициатива энтузиастов-одиночек получила в ее лице государственную поддержку.

В мае и сентябре 2010 годов мы вновь выехали по старым адресам. На этот раз наши поиски увенчались успехом. Благодаря помощи сотрудников Национального художественного музея Украины ученого секретаря Т.К. Рязановой, главного хранителя Ю.А. Литвинец, зав. отделом графики Д.В. Никитина и зав. отделом современного искусства Л.С. Ковальской в фондах графики были найдены 11 произведений А.А. Кокеля. Созданные на разных этапах творчества (1899–1939 гг.) работы раскрывают эволюцию мастерства Кокеля и представляют большую ценность. До нас не дошли фотографии отца художника Афанасия Кириллова, поэтому особое место среди найденных произведений занимает небольшой портрет отца. Он написан с фотографической точностью 20 сентября 1899 года – незадолго до его смерти.

С помощью проректора Национальной академии изобразительного искусства, профессора Н.Ф. Титова были найдены в музее академии неизвестные до настоящего времени работы А.А. Кокеля.

В Харькове в одной из частных коллекций N также были выявлены неизвестные работы мастера.

Следует отметить, что в изданном в 2005 году известным украинским коллекционером И.Я. Лучковским в альбоме произведений своего собрания живописи и графики «Прикосновение…» впервые опубликована репродукция картины А.А. Кокеля «Академическая дача» (1911) [309]. Позже Илья Яковлевич показал нам еще две работы мастера, о которых мы рассказали выше.

7 февраля 2011 года совместно с научным сотрудником Русского музея Н.Ю. Серебряковой начались поиски двух пропавших картин А.А. Кокеля «Итальянцы» (х., м., 1913) и «Семейный портрет» (х., м., 1913).

А на следующий день – 8 февраля в Донецке была найдена еще одна картина А.А. Кокеля «Колхозный базар». В настоящее время поиски остальных потерянных произведений А.А. Кокеля продолжаются.

Ведя большую педагогическую деятельность, А.А. Кокель в предвоенный период активно участвовал в творческой жизни харьковских художников.

В конце января 1941 года художник, словно предчувствуя надвигающуюся трагедию – войну, запечатлевает несколько сюжетов из своей семейной жизни. 26 января А.А. Кокель делает небольшой карандашный портрет жены. На следующий день он пишет «Автопортрет в зеркале», «Автопортрет с женой, играющей на рояле» и «Автопортрет с сыном».

«Автопортрет с сыном» стал последним прижизненным рисунком сына. Может быть, Роман тоже хотел стать художником – на картине он изображен рисующим. «В войну он потерял сына, тосковал по нему, страшно переживал, все ждал, что сын вернется. И каждого из институтских, возвращавшихся из армии, он обнимал, целовал как родного» [282. С. 27].

Страшная весть о начале Великой Отечественной войны настигла семью А.А. Кокеля в трудный период. Жена его Анна Афанасьевна уже почти год не вставала с постели. Сын Роман, 17 лет, заболел воспалением легких. Главе семьи сделали операцию глаз, после которой А.А. Кокелю были запрещены всякие физические нагрузки [70. С. 66]. Однако, превозмогая болезнь, художник с первых дней войны стал изготавливать плакаты, листовки, призывающие к уничтожению врага и к защите Родины.

«В первые недели войны, пока я не уехал на фронт, – вспоминает заслуженный деятель искусств Украинской ССР В.Ф. Яценко, – <…> мы работали вместе с А.А. Кокелем в мастерской плаката. Вспоминали, как в годы гражданской войны он делал плакаты и панно, росписи агитвагонов. Это были интересные произведения, выполнялись быстро, оперативно, всегда на таком материале, который интересовал всех советских людей и был особенно близок и понятен харьковчанам, в конкретных военных условиях. Алексей Афанасьевич, как крупный художник и педагог, быстро улавливал состояние массовой аудитории, тонко разбирался в психологии публики и умел мобилизовать ее силы, направить к определенной цели» [282. С. 28].

20 сентября Харьковский облисполком выдает творческим работникам Союза художников Украины, в том числе и художнику А.А. Кокелю с женой и сыном, справки о выезде в г. Крас-

ноярск. Алексей Афанасьевич, несмотря на трагические судьбы старшего и младшего братьев, все же решает уехать к себе на родину. Сохранилось командировочное удостоверение, выданное Союзом художников Украины, согласно которому А.А. Кокель с семьей должны были переехать в Чебоксары [400]. Удостоверение помечено 22 сентября 1941 года. Через день, 23 сентября, Харьковский художественный институт за подписью его проректора В.И. Касияна оформляет документ о направлении профессора А.А. Кокеля с семьей в Казахскую ССР, куда по распоряжению Управления по делам СНК УССР на период войны переводился институт [400]. В тот же день в связи с эвакуацией вуза ему выдается трудовая книжка и в Харьковском инженерно-строительном институте [405].

В 2010 году нам удалось сделать открытие. Был выявлен неизвестный до настоящего времени документ – командировочное удостоверение от 7 октября 1941 года, выданное профессору Кокель Алексею Афанасьевичу Управлением по делам искусств при Совете Народных Комиссаров Украинской ССР. Он свидетельствовал, что мастер был назначен заведующим кафедрой рисунка только что созданного на базе Харьковского и Киевского художественных институтов – Харьковского государственного объединенного художественного института. Вузу постановлением СНК УССР предписывалось выехать в г. Энгельс Саратовской области. С институтом должен был выехать и А.А. Кокель с семьей [400].

Однако Анна Афанасьевна и Роман все еще не излечились от болезни, да и сам Алексей Афанасьевич чувствовал себя также плохо, поэтому Кокели так и не сумели уехать из города. 24 октября Харьков был захвачен, и семья А.А. Кокеля оказывается во вражеской оккупации.

Фамилия советского художника и педагога была внесена фашистами в список деятелей города [70. С. 66–67]. Тем не менее администрация «нового порядка» предложила ему возглавить кафедру в художественном институте. Работа у немцев в качестве профессора живописи и руководителя кафедры давала возможность иметь мастерскую, прекрасное материальное обеспечение. Для сотрудничества с «новым порядком», казалось бы, имелись веские причины – личная обида на советскую власть за

арест и расстрел братьев органами НКВД. Однако он отказался от сотрудничества с поработителями. От угона в Германию за отказ подчинения фашистской власти А.А. Кокеля спасла только возобновившаяся болезнь. [53. С. 44].

Жить стало не на что. Осенью и зимой, с наступлением холодов, положение усугублялось отсутствием дров. «Покупать дрова и поставить печку можно было лишь с разрешения немецких властей. Алексей Афанасьевич их не признавал и ни по одному вопросу к ним не обращался» [53. С. 44]. Спасением для семьи являлся небольшой участок земли, на котором выращивался скудный урожай картошки и овощей.

«В период оккупации города немцами находился в Харькове; нигде не работал; занимался огородничеством», – запишет 27 июня 1947 года об этом времени Кокель в свой блокнот [400].

Война нанесла невосполнимый урон не только здоровью, но и творческому наследию художника. Когда стало окончательно ясно, что в город ворвутся немецкие захватчики, А.А. Кокель решил укрыть картины. А.А. Кокель, чтобы сохранить произведения и архив, закопал часть картин и переписку во дворе своего дома. Однако во время одного из налетов фашистской авиации на город одна из бомб угодила и в этот двор. Дом был частично разрушен, стекла полностью выбиты. Не пощадила она и творения художника, которые, как отмечает художник в 1944 году, погибли [400; 70. С. 67]. Немые свидетели ужасной картины – стены дома, и сегодня хранящие на себе рубцы от осколков той страшной бомбы, показаны в нашем телефильме «Возвращение. А.А. Кокель».

Безвозвратным уроном явились картины, изъятые новыми хозяевами. «Ряд работ просто было забрано немцами на дому» [400], – отмечает А.А. Кокель 8 января 1944 года.

Супруга художника вспоминала, как 20 апреля 1943 года в очередной раз гитлеровцы ворвались в квартиру и забрали картины, а также уцелевшую фарфоровую и хрустальную посуду. В.А. Герцовский, племянник А.А. Кокеля, в своем письме об этом случае пишет: «Любопытно, что забрав у Кокелей фарфоровый сервиз, немцы не тронули массивный серебряный столовый набор советского производства, хотя в нем было много серебра» [400].

Постоянно голодая, мастер вынужден был распродавать на рынке многие картины, которые тоже навсегда утеряны.

16 февраля 1943 года – освобождается Харьков. Однако 4 марта враг переходит в контрнаступление. 5 марта 1943 года Роман Кокель записывается добровольцем в Красную Армию. В начале войны он учился в 10 классе 131 школы г. Харькова. Юноша зачисляется в 73-й гвардейский полк 25-й гвардейской дивизии, а уже через день, словно повторяя судьбу отца, также отступавшего в девятнадцатом, уходит с последними частями отходящей Красной Армии. Художник запечатлел этот горький эпизод в рисунке. Возможно, среди отступающих солдат есть и его сын. В тот же день 7 марта в городе вновь устанавливается оккупационный режим.

Трагические дни Харькова, трагичные дни в семье Кокеля: в середине апреля под городом Чугуев, в сорока километрах от дома, погибает единственный сын Роман. Есть, наверное, знамение судьбы в том, что сын чувашского крестьянина (Роман – чуваш по отцу) стал бойцом гвардейской дивизии, носящей имя легендарного начдива Гражданской войны В.И. Чапаева. Пройдут десятилетия, и над дивизией возьмет шефство комсомол Чувашии, а внучатый племянник А.А. Кокеля Н.П. Сергеев в 1976 году будет выступать в ее частях.

А.А. Кокель, не сумевший выехать из Харькова, прожил в оккупации трагическую жизнь, но показал себя честным советским человеком, оставаясь настоящим патриотом-художником [127. С. 13]. Нам известны всего две живописные работы, написанные им в это время: «Зимний пейзаж» (1942) «Зима. Пейзаж» (1943) [344. С. 30], но сохранилось немало графических работ.

Последствия оккупации были ужасны: лежали в руинах кварталы домов, нанесен невосполнимый урон художественному достоянию Харькова. Из почти 75 тысяч произведений искусства, хранившихся в Харьковском художественном музее, удалось эвакуировать около 4700 экспонатов. Оставшаяся в оккупированном Харькове коллекция подверглась грабежам, которые методично осуществлял на оккупированной территории штаб Розенберга. В августе 1943 года, в канун дня освобождения Харькова, фашисты сожгли здание музея вместе с остатками коллекции и архивами. Довоенные инвентарные книги музея

сохранились не полностью – перечень двадцати с лишним тысяч экспонатов по сей день не подлежит составлению [172. С. 53; 303. С. 9; 320. С. 7]. В скорбном списке утрат есть и одна работа А.А. Кокеля «Мужской портрет». Можно предположить, что их было значительно больше [172. С. 53].

Убедительное подтверждение тому слова ученика А.А. Кокеля В.Ф. Яценко: «Я знаю, как много прекрасных его творений погибло в прошлую войну» [282. С. 28]. 25 марта 1944 года по решению правительства Украины «на базе варварски сожженной гитлеровцами Государственной галереи» был организован Государственный музей украинского искусства в Харькове. Его директором был назначен 27-летний художник-живописец, окончивший Харьковский художественный институт, Владимир Федосеевич Яценко, который проработал до весны 1952 года [317. С. 45], впоследствии заслуженный деятель Украинской ССР, заместитель министра культуры Украинской ССР – начальник Государственного комитета по изобразительному искусству.

Еще грохотали пушки и дымились руины разрушенных домов, когда в квартире А.А. Кокеля раздался звонок. Открыв входную дверь, художник увидел на пороге офицера с капитанскими погонами. Им оказался фронтовой журналист, чувашский поэт Яков Ухсай, специально разыскавший знаменитого художника-земляка. Перед отъездом Яков Гаврилович заручается его согласием на переезд в Чувашию. «Я о Вас написал в Чебоксары», – сообщает в одном из своих писем из Ужгорода 25 ноября 1945 года Я.Г. Ухсай. По рассказам поэта, Кокель, которому исполнилось уже 65 лет, хотел вернуться в Чувашию, но и на сей раз ему это не удалось [103. С. 82–83].

В эти годы на выставках рядом с ведущими мастерами изобразительного искусства можно видеть произведения молодых, которые прошли закалку в горниле войны. За их плечами боевые будни, госпитали, утрата друзей, тяжелая работа в тылу и на восстановлении послевоенной мирной жизни. Таковы и темы их произведений, может быть, иногда слишком прямолинейных и декларативных. Молодым художникам еще недостает исторического и философского осмысления событий, а может быть, и образной выразительности. Произведения не всегда совершенны по форме, но им не откажешь в искренности и человечности, в

большой любви к выбранным персонажам и сюжетам. Сказанное хорошо видно на примере жизни и творчества ученика профессора А.А. Кокеля А.В. Вяткина.

В первые же дни войны, в июле 1941 года, А.В. Вяткина, учащегося Пермского художественного училища, призвали в Красную Армию. Он окончил два военных авиационных училища и был оставлен инструктором на курсе бомбометания. Однако будущего художника не устраивала служба в тылу, и он подает рапорт за рапортом об отправке на фронт. И наконец, в апреле 1943 года попадает в 887-й авиаполк, формировавшийся в Чувашии в старинном русском городе Алатырь. Не знал тогда удмуртский парень, что в пятидесяти километрах отсюда в чувашском селе Тарханы родился замечательный художник А.А. Кокель и пройдет не так уж много времени, как судьба сведет их.

Летом 1946 года по совету фронтовых друзей Александр приезжает в Харьков поступать в художественный институт. А.В. Вяткин, уже сам известный мастер, вспоминал, как он сдавал экзамен профессору А.А. Кокелю. «Большинство студентов, – рассказывал он, – составляли бывшие фронтовики, изголодавшиеся по учебе, искусству и мирной жизни. Они самозабвенно изучали премудрости своей профессии с раннего утра до позднего вечера. Жизнь в институте буквально кипела: устраивались выставки студенческих работ, которые затем направлялись в колхозы, на заводы и воинские части». Учился Александр хорошо и часто получал высшую оценку за свои работы – «Похвалу Совета института». При выборе темы дипломной работы отдал предпочтение родной авиации: «А.Ф. Можайский на испытании своего первого в мире самолета» – так называлась его картина. Она получила много доброжелательных отзывов и поощрительную премию на первой выставке дипломных работ художественных вузов страны, была отмечена президентом Академии художеств СССР А.М. Герасимовым.

После окончания института А.В. Вяткина пригласил к себе заведующий кафедрой рисунка профессор А.А. Кокель и сказал: «Отлично учился, предлагаю тебе остаться у меня на кафедре – для начала ассистентом, а там, гляди, вырастешь до профессора». Так Александр Васильевич стал ассистентом, к сожалению, последним ассистентом выдающегося мастера. Слова учителя

оправдались. Вскоре после его смерти в 1958 году А.В. Вяткин назначается проректором института и главным художником города. Многие картины профессора находятся в музеях Украины, России и Казахстана, а также Японии, Англии, США, ФРГ [308].

Учеба в школах, техникумах и вузах в трудное время первых послевоенных лет в разрушенном Харькове осложнялась восстановлением города. Очень часто, во время субботников и воскресников, не реже одного раза в неделю, ходили разбирать бомбовые завалы, на ударные стройки, на фабрики и заводы и студенты института. С ними всегда на равных работал А.А. Кокель. К студентам он относился как к самым близким для него людям. Постоянно приходил к ним в общежитие, вникал в их быт [280. С. 27].

На съезд художников Украины, начавший свою работу 8 января 1944 года в Киеве, от Харьковской организации был избран А.А. Кокель. Он активно включается в послевоенную организацию творческой жизни Союза. «В городе – сплошные руины, Крещатик лежал в развалинах. А на душе, – вспоминает В.Ф. Яценко, – ничем невыразимая радость, приподнятое настроение: ведь изгнали врага с нашей земли, началась мирная жизнь, мы могли продолжать творить. Алексей Афанасьевич был как никогда весел, молод, быстр, настроен по-боевому.

Были там и Максим Рыльский, Павло Тычина, Микола Бажан, Сергей Герасимов, Мартирос Сарьян, которые близко знали Алексея Афанасьевича и всегда с уважением и тепло говорили о нем, как о большом художнике. Особенно приветлив был с А.А. Кокелем В.И. Касиян, избранный тогда председателем правления Союза художников Украины» [282. С. 27]. Вот какой запомнил сам В.И. Касиян ту встречу: «Был он худой, изможденный, цвет лица какой-то зеленый, только глаза такие же, как и прежде – внимательные, ласковые, все понимающие, одухотворенное лицо. Гуляя среди киевских развалин, мы говорили о будущем нашего искусства, о воспитании новых кадров художников, о выставках, где выступали мастера, **каждый второй среди них был учеником Кокеля**» [127. С. 13–14] (выделено нами. – *В. В.)*.

На съезде было много художников-фронтовиков. Из их работ в Музее русского искусства в Киеве организовали выставку.

Как и все делегаты съезда, А.А. Кокель заполняет подробную анкету, хранящуюся ныне в Государственном архиве Харьковской области. Документ имеет большое значение в исследовании жизни и творчества мастера. Здесь, к примеру, находим заявление профессора живописи Алексея Афанасьевича Кокеля в Союз Советских Художников Украины о принятии его на учет, в котором он указывает, что является членом Союза художников с 1938 года.

В послевоенные годы как художник А.А. Кокель сделал много, хотя начались серьезные проблемы со зрением. Критика тех лет отмечает его произведения «Летний пейзаж», «Отдых бойцов» (1947), «Портрет партизана» (1948), «Цветы в синей вазе» (1950), « Яблоки в вазе» (1948), «Гладиолусы» (1950-е), «На Донце. Эсхар» (1954), «Натюрморт с цветами» (1950-е). Это далеко не полный перечень его прекрасных работ. В акварели и гуаши выполняются несколько композиций из «Чувашской сюиты» – «Лунная дорога», «Лебединое озеро», «Свадьба». Пером-тушью, итальянским карандашом, акварелью создает художник автопортреты, всесторонне отражающие его повседневную жизнь и размышления об искусстве. Внимание зрителей привлекает композиционный пейзаж «На Донце. Эсхар» (1954). В 1947 году он завершает крупное произведение «Отдых бойцов» (х., м. 138×200). В течение двух лет в одной из воинских частей Харьковского гарнизона делает к нему художник множество этюдов.

Наиболее плодотворно, на наш взгляд, в этот период он работает в области графики. Только в блокнотах, с которыми А.А. Кокель не расстается нигде, художник делает сотни рисунков. Отметим, что если небольшая часть живописных картин мастера известна зрителям Харькова, Киева и Чебоксар, то произведения графики не известны даже узкому кругу искусствоведов.

В послевоенные годы мастер участвует в выставках Украины. Это хорошо видно из справки «Творческая и педагогическая деятельность профессора Харьк[овского] худ[ожественного] института. А.А. Кокеля», написанной им собственноручно 15 декабря 1953 года, в которой он приводит «Перечень некоторых работ, бывших на разных выставках».

Первую годовщину освобождения Харькова от фашистских захватчиков украинские художники решили ознаменовать проведением большой выставки. Ее организатором стали Управление по делам искусств при СНК УССР и Государственный музей украинского искусства. 23 августа 1944 года в выставочном зале названного музея открылась выставка под названием «Художники Украины – родному Харькову». Это была престижная выставка: 549 произведений экспонировали 84 художника, в их числе ведущие мастера Украины, киевляне и харьковчане: М.Г. Дерегус, Н.П. Глущенко, В.И. Касьян, И.С. Ижакевич, А.С. Пащенко, С.М. Прохоров, Д.Н. Шавыкин, А.И. Страхов, А.А. Шовкуненко и др. Однако даже в специальных искусствоведческих изданиях отдельные авторы забывают упомянуть имя А.А. Кокеля среди участников выставки. Так, например, в литературе о выставке под названием «Художники Украины – родному Харькову», открывшейся 23 августа 1944 г., мы не встречаем его имени, хотя, по имеющимся у нас данным, он представил здесь две свои работы – «Портрет К.» и «Пейзаж» [341].

Эта выставка стала одной из последних в творчестве А.А. Кокеля. В названном выше документе он отметит: «**На последующих выставках не принимал участия по состоянию здоровья»** (выделено нами. – *В. В.*). Однако художник еще несколько раз экспонирует свои работы на художественных выставках. Так, например, 15 октября 1947 года по радио из Киева было передано, что для юбилейной выставки Харьков представил новые картины художников [Д.Н.] Шавыкина, [М.А.] Шапошникова. Показал **новую картину и профессор Кокель**» [400] (выделено нами. – *В. В.*).

Последней выставкой, в которой он принял участие, стала «Выставка графики художников Харькова», которая открылась в 1955 году в Харькове в Харьковском государственном музее изобразительного искусства [343]. С 27 ноября 1955 года по 7 января 1956 года с нею знакомятся в Тбилиси, в Государственной картинной галерее Грузии. Выставка, переехавшая затем в Ленинград, в котором начался его творческий путь, совпадет с его смертью и станет прощальной.

Анна Афанасьевна была его верной спутницей жизни, незаменимой помощницей в творчестве, которой он обязан, скажем без преувеличения, всем.

Душевная теплота, любовь к дорогому человеку, бережно пронесенные ею через всю жизнь, с неподдельной искренностью проявляются в ее письмах к А.А. Кокелю. Так, в одном из писем в село Тарханы, датированном 24 апреля 1920 года, она пишет:

«Дорогой Алеша

Приехала в Рыбинск и получила твое письмо. Наконец-то получила от тебя весточку, я даже думала – жив ли ты? Тем более, что в последнем письме ты писал, что тебе предстоит маршировка (в июне 1919 года. – *В.В.*). Собиралась тебе написать в Харьков. Пользуюсь случаем – еду на пароходе из Рыбинска. Делать нечего. А то замучилась с делами, некогда и присесть за письмо. Много воды утекло, как мы с тобою прекратили переписку. У меня умерла мама и тетушка. Умерли обе на одном году. Маму разбил паралич. Начала было уже поправляться, затем снова паралич. Мамочка умерла 6 сентября (1918 года. – *В. В.*) <…>.

У меня хранятся твои краски и рисунки. Приехал бы и взял их, а то боюсь, краски испортятся, а ведь нынче их не найдешь. Леля, недавно получила письмо, совсем поправилась (далее не разобрать. – *В. В.)* фельдшерствует. Она уже на 4-ом курсе, но пока не едет в Петроград, так как очень холодно там. Шура там же. До свидания. Приезжай ко мне» [Письмо хранится у Н.П. Сергеева].

22 февраля 1922 года А.А. Кокель и А.А. Меняйлова обвенчались в Каплуновской церкви г. Харьков. Его ученик М.Г. Дерегус вспоминает: «жена была молодая, красивая; художница» [84. С. 16]. Красавица Анна Афанасьевна была его ученицей и на 20 лет моложе мужа. Родилась она в Харькове 26 июня 1900 года. По рассказу В. Герцовского, племянника Анны Афанасьевны, ее отец А. Меняйлов работал управляющим на знаменитом на всю Россию Будянском фаянсовом заводе, который поставлял свои изящные изделия царскому двору. В частной коллекции N нам удалось увидеть копию одного из этих предметов.

Анна Афанасьевна была разносторонне образованной, обладала широким кругозором, была любознательна, проста в общении, прекрасно музицировала. Ее игру на рояле Алексей Афанасьевич несколько раз запечатлел на холсте и бумаге.

Анна Афанасьевна имела два высших образования, однако плохое здоровье Алексея Афанасьевича требовало постоянного внимания, и она, оставив удачно начавшуюся карьеру, посвятила всю свою жизнь мастеру. Лечащий художника врач Н.А. Волкова вспоминает, что хотя он «в еде не был привередлив, но жена готовила ему еду сама, как повар высокого класса» [53. С. 44]. Далее доктор отмечает, что во время оккупации А.А. Кокель от постоянного голода и операции на желудке сильно был истощен. Продуктов, приобретаемых по «Лимитной книжке на продовольственные товары», именуемой в народе продовольственной карточкой, не хватало. Свидетельством тому является одна из таких «карточек» семьи А.А. Кокеля за февраль 1947 года, сохраненная Анной Афанасьевной и переданная ею музею в с. Тарханы. Поэтому приготовление обеда для Алексея Афанасьевича ежедневно становилось большой проблемой.

Неоценима заслуга Анны Афанасьевны в сохранении художественного наследия мастера. Несмотря на огромные лишения, сводя концы с концами на пенсию, она не распродала картины, а безвозмездно передала их художественным музеям Харькова и Чебоксар. Было уже сказано, что в 1979 году из Харькова в Чувашию были вывезены почти все произведения А.А. Кокеля, которые ныне бережно хранятся в ЧГХМ и составляют национальное богатство Чувашии. Что же осталось в Харьковском художественном музее?

Почти ничего. Творческое наследие Кокеля в собрании Харьковского художественного музея насчитывает всего 20 работ, которые поступили в разное время, в том числе и до войны, 17 из них были закуплены Харьковским областным управлением культуры у вдовы художника. Они относятся к разным периодам его творчества. Самые ранние из них датированы 1910 годом и относятся к периоду обучения в Академии художеств в творческой мастерской Д.Н. Кардовского – это большого формата академические рисунки обнаженных фигур, выполненные углем. К сожалению, они не окончены – это, так сказать, «кухня» молодого художника, который, как известно, в завершенных рисунках добивался пластической выразительности линии и сочной светотеневой моделировки.

К академическому периоду относятся и две подготовительные работы к картине «Чайная». На выставке 1960 года в Харькове были представлены многочисленные эскизы, композиции и этюды к картине, что свидетельствует о вдумчивом подходе Кокеля – студента Академии к картине, в которой он подводил итоги своего обучения. Один из эскизов (поступил от Харьковского областного управления культуры) датируется то 1910, то 1912 годами. Предположительно выполнен он все же в 1910 году. В эскизе уже определена композиционная схема, найдено соотношение пластических масс, выявлены главные персонажи, намечено большинство деталей. Однако тот горячий сгущенный колорит, в котором решен датированный 1912 годом этюд «Старухи» и к которому, как к важнейшему способу передачи душной атмосферы помещения, видимо, стремился художник, – этот колорит в эскизе еще не найден. Этюд «Старуха» был приобретен Министерством культуры Украины в 1972 г. и передан в Харьковский художественный музей.

Интересно, что он исполнен на обратной стороне более ранней академической работы Кокеля. Обнаженные фигуры моделированы характерной для молодого художника плотной многослойной манерой письма.

Среди работ Кокеля в собрании музея выделяется пейзаж «На Черном море. Алупка» (1916).

В его арсенале художника-реалиста всегда оставались как сильная академическая выучка, так и свободное творческое владение образно-выразительными средствами, обретенное исканиями молодости.

К сожалению, большая часть работ Кокеля в коллекции музея носит этюдный, незавершенный характер: это быстрые наброски с натуры, в том числе два автопортрета, черновые эскизы композиций «Крестный ход», «Из былин». Но во всей этой творческой «кухне» видна уверенная рука талантливого рисовальщика, легко работающего пером и карандашом, высокопрофессионального мастера композиции, способного придать выразительность даже стремительно исполненному альбомному эскизу.

Единственным завершенным полотном работы А.А. Кокеля в собрании музея является пейзаж, написанный на Харьковщине в 1936 году, – «Изюм. Вид на Кременец», приобретенный музе-

ем у автора в 1938 году. Эту увлекательную экскурсию по музею мы совершили с его директором В.В. Мызгиной, которая оказывала большую помощь в нашем кропотливом исследовании [172. С. 53–56].

В 1979 году Анна Афанасьевна передала через молодого учителя Тарханской средней школы В.П. Сергеева картины мастера на вечное хранение создаваемому в селе Тарханы музею А.А. Кокеля. Анна Афанасьевна не позволила Валентину Порфирьевичу жить в гостинице, и всю неделю гость прожил у нее на квартире. В.П. Сергеев вспоминает, что когда Анна Афанасьевна вручала картины, снимая их со стен мастерской, она сквозь слезы приговаривала: «Как же теперь буду жить без них – единственной ниточки к Алеше?».

Узнав о том, что в соседнем селе Тарханы есть картины А.А. Кокеля, а в Первомайском нет, краевед Н.И. Кузьмин летом 1980 года тоже поехал в Харьков. Анна Афанасьевна, скрепя сердце, отдала ему две прекрасные работы А.А. Кокеля.

Благодаря ее жертвенности, духовному подвигу произведения мастера не распроданы, не утеряны, не разбросаны по частным коллекциям, а в основном хранятся в государственных музеях России и Украины.

Анна Афанасьевна проделала кропотливую работу по систематизации и атрибуции его работ. Свидетельство тому каталог посмертной выставки 1960 года картин профессора А.А. Кокеля, являющихся и сегодня основой для культурологического исследования его творчества. На оборотной стороне всех его живописных произведений, хранящихся в ЧГХМ, ее рукой крупно выведены две цифры: одна красного, другая синего цветов, подтверждающие тщательную и скрупулезную подготовку картин после смерти художника к той или иной выставке. Несмотря на болезнь, она всегда помогала своими консультациями ученым Украины и России.

Жене художника мы также обязаны тем, что многое о нем узнаем из «Автобиографии Кокеля Алексея Афанасьевича, проф.[ессора] живописи Харьковского художественного института», в подготовке которой она принимала непосредственное участие. «Автобиография» задумывалась мастером как книга о жизни и творчестве. Однако жизненные обстоятельства сложи-

лись таким образом, что не могло быть и речи об издании задуманной автобиографической книги.

Во-первых, после освобождения Харькова от немецко-фашистских захватчиков городские власти хотели подселить в квартиру Кокелей другие семьи. Художник вынужден был обратиться в Прокуратуру СССР, которую 8 декабря 1944 года прокурор города Харькова В. Савченко информировал телеграфом: «Уплотнение т.[оварища] Кокеля горпрокуратурой приостанавливается».

Во-вторых, в 1946 году, как известно, ему было отказано в возвращении в Чувашию. Можно предположить, что причиной отказа стал расстрел двух его братьев как врагов народа. Возможно, чувствуя их черную гибельную тень и над собой, А.А. Кокель в конце 40-х годов задумался о переезде в столицу Казахской ССР г. Алма-Ата. Там ему обещали четырехкомнатную квартиру с гаражом, однако главным мотивом этого было, конечно, не материальное благо. 25 апреля 1950 года художник сделал рисунок под многозначащим, на наш взгляд, названием «Закуковала кукушка». По народному поверью, кукушка предсказывает долготу жизни. Возможно, обратившись к этому образу, он хотел выразить внутреннюю тревогу. В такой ситуации откладывать написание воспоминаний не хотелось, поэтому Алексей Афанасьевич начал писать автобиографию.

Известны несколько вариантов автобиографии, написанных собственной рукой мастера. Все они находятся в частной коллекции. 2 февраля 1950 года 14-страничная работа была отпечатана на пишущей машинке. Это небольшое по объему произведение свидетельствует, что А.А. Кокель был разносторонне одаренным и образованным человеком. В «Автобиографии» он выступает не только как неповторимый, незаурядный художник и педагог, но и как искусствовед, публицист. Поражает в ней логика, последовательность, наблюдательность в изложении своего жизненного пути, описание и оценка тех событий, в которых приходилось ему волей-неволей участвовать, точность характеристик тех, с кем приходилось встречаться, работать. Подкупает в них также образный, чистый русский язык. Пожалуй, не будет ошибкой, если скажем, что почти все последующие работы (кроме трудов А.А. Трофимова) об А.А. Кокеле, изданные в Чувашии до 2005 года, являются ее интерпретацией.

В надежде, что «Автобиография» будет опубликована в Чувашии, Анна Афанасьевна отдала ее редкие копии (их отпечатано на пишущей машинке всего несколько экземпляров) и некоторым чебоксарским искусствоведам. К сожалению, они так и не увидели свет до сих пор. Мы же в своих исследованиях используем «Автобиографию», выявленную нами в фондах Харьковского исторического музея, а также подготовительные материалы к ним, написанные собственной рукой А.А. Кокеля, которые хранятся в частной коллекции N.

Анна Афанасьевна наполнила жизнь и творчество А.А. Кокеля счастьем. Алексей Афанасьевич боготворил супругу. Они ни разу не поссорились, не повышали голос друг на друга. Если начинали собираться «тучи», расходились по разным комнатам. Яркую, образную характеристику жене художника дал родственник А.А. Кокеля Н.П. Сергеев, проходивший службу в армии в конце 60-х годов в Харькове. Во время увольнений в город он часто посещал Анну Афанасьевну. По его воспоминаниям она была гостеприимной, с чувством юмора, отличной рассказчицей. Одновременно закончила два института: педагогический и художественный. К Алексею Афанасьевичу относилась с благоговением, он дожил до 76 лет только благодаря ее вниманию, уходу, правильной диете.

Анна Афанасьевна рассказывала ему о том, как еще в 1930 году профессура Харькова построила первый кооперативный дом, и о довоенной жизни, и о поездках Алексея Афанасьевича в Чувашию, и о военных годах, и о дружбе со знатными людьми Харькова и Украины.

Однажды летом 1968 года, когда он приехал к ней, она познакомила Н.П. Сергеева со своим братом, который гостил у нее. Брат после освобождения Донбасса от немцев был назначен начальником Донецкой железной дороги и получил орден Ленина за ее послевоенное восстановление в короткие сроки.

При каждом посещении Анна Афанасьевна и Николай ходили на кладбище, на могилу А.А. Кокеля – убирались, клали свежие цветы.

Анна Афанасьевна уже была больная и сдавала одну комнату семье врача бесплатно, чтобы они могли оказать первую медицинскую помощь. Под конец армейской службы заводила раз-

говор, чтобы солдат остался в Харькове. И очень огорчилась, что он решил вернуться домой. Живо интересовалась политикой, литературой, искусством. И очень гордилась тем, что третий космонавт в мире – чуваш, после русского и американца.

Много рассказывала о сыне Романе.

После службы Н.П. Сергеев еще дважды заезжал в Харьков. Он переписывался с Анной Афанасьевной до самой ее смерти. Одно письмо она закончила так: «Не забывай Харьков – меня в частности. Анна Афанасьевна». 20 января 1984 года приходит из Харькова письмо, написанное чужим почерком. «Уважаемая семья Сергеевых! Пишет к вам соседка Анны Афанасьевны. На ваше поздравление для нее приходится сообщать прискорбную весть. Нет нашей уважаемой Анны Афанасьевны. Она умерла 14 декабря. 15-го ее кремировали, так она велела. Я ничего больше сообщить не могу, так как за месяц до этого сама болела. Извините за такое горькое сообщение, я посчитала, что нужно сообщить. Квартира пока опечатана. Больше ничего не могу сообщить. Анна Степановна Мищенко, Харьков-23, Дзержинского, 93, кв. 47».

Похоронена Анна Афанасьевна рядом с мужем, о чем скромно свидетельствует небольшая каменная плита на ее могиле.

Чуваш А.А. Кокель всем сердцем полюбил Украину. Он жил и творил на Слобожанщине, название которой пошло от вольных казацких поселений – слобод, происходящих от слова свобода. Здесь после исторического события 1654 года – воссоединения Украины с Россией осели люди разных национальностей. В первые трагические годы Великой Отечественной войны на экраны страны вышел фильм «Богдан Хмельницкий», призывающий народы, как и прежде, объединиться для защиты Родины от поработителей. Алексей Афанасьевич был потрясен образом могучего гетмана Богдана Хмельницкого и гордился тем, что его создал земляк Н.Д. Мордвинов, удостоенный за эту роль Сталинской премии.

8 (18) января 1954 года в Советском Союзе широко праздновалось трехсотлетие воссоединения Украины с Россией. В Харьковском государственном художественном институте 18 мая 1954 года состоялась научная сессия, посвященная знаменательному событию. А.А. Кокель задумал создать к выдаю-

щемуся явлению в жизни и культуре славянских народов самое крупное свое произведение – триптих «Переяславская Рада», которое, на наш взгляд, стало бы наиболее полным отражением в его художественном сознании долгой и плодотворной деятельности в диалоге культур.

В одном из альбомов художника сохранился эскиз его части, названный «Музыка» [400]. Вероятно, мастер, в жизни которого музыка имела немаловажное значение, считал, что именно она играет важную роль во взаимопонимании разных народов. Однако он так и не написал это полотно. Причиной стало резкое ухудшение здоровья. Свидетельствует об этом найденный нами в частной коллекции черновой вариант заявления профессора, заведующего кафедрой рисунка Харьковского инженерно-строительного института А.А. Кокеля на имя ректора Н.М. Чуписа. Приводим его полностью: «После затянувшейся болезни (сердца, плеврита и гипертонии) я так ослаб, что подниматься на 5-й этаж и приступить к работе я в данное время совершенно не в силах, посему прошу Вас, Николай Максимович, уважить мою просьбу и освободить меня от работы по состоянию здоровья с 11 февраля 1953. Уважающий Вас А. Кокель» [400].

Вехой в художественной жизни Харькова и Украины в 1955 году стало 75-летие со дня рождения и 45-летие творческой деятельности одного из видных деятелей украинской культуры А.А. Кокеля. Он был народным художником по существу (де-факто), но не был даже заслуженным по форме (де-юре). Нами выявлен интересный документ – представление профессора А.А. Кокеля на звание «Заслуженный деятель искусств УССР», подписанный председателем правления Харьковской организации Союза художников Украины В.В. Сизиковым (бывшим его учеником) и секретарем партбюро Е.З. Трегубом. Характеристика датирована февралем 1953 года [400], однако ответа не последовало.

Тем не менее он был любим народом. В начале XXI века был он признан и властью. В.М. Литвин отмечает: «20-е годы прошлого столетия – характеризуются термином “национальное возрождение”, которые наиболее ярко иллюстрируются великими достижениями в сфере литературы и искусства. Творческий взлет, зарожденный народной революцией, продолжался и ши-

рился в наследии широкой украинизации. Наиболее плодотворно работали художники старшего поколения – Н. Бойчук, И. Ижакевич, Ф. Кричевский, К. Трохименко, моложе возрастом – А. Кокель, В. Касиян, А. Петрицкий» [297].

Художнику пошел семьдесят шестой год, но он как будто не замечал своих лет. В письме от 8 ноября 1955 года его давний друг Л.В. Писарева спрашивает, почему он не выходит на пенсию: «<…> наверное, будет хорошая пенсия. Бывает, когда некоторые люди, выйдя в отставку, теряют тонус, жизненную энергию, но это относится больше <…> к людям, которые привыкли из дня в день ходить в определенные часы на службу и у которых нет других интересов. Другое дело ты, Алеша, у тебя такая интересная профессия, такие богатые интересы, что ты и в отставке сохранил бы тонус работы и связь с людьми, с учениками» [400]. Пенсия А.А. Кокелю назначалась – первый раз Харьковским облсобесом от 2 июня 1940 года, во второй раз это решение подтверждено в январе 1948 года. Однако он продолжал работать, сохранил живость ума и высокую работоспособность до последних дней жизни. По рассказам жены, Анны Афанасьевны, жизнелюбие А.А. Кокеля было безгранично; все, что он видел вокруг, доставляло ему, как художнику, огромное наслаждение, и он все это с большим удовлетворением писал и рисовал; был опрятен до щепетильности и любил «одеколониться», чтобы не было от тела «стариковского духа».

Тем не менее, по свидетельству его ученика и близкого друга С.Ф. Беседина, «в конце жизни Кокель часто болел, но этого из нас никто не замечал. Он выглядел всегда бодрым, держался ровно. Я часто бывал в эти годы у него дома, где мы вели нескончаемые беседы об искусстве и литературе, которую он хорошо знал и любил, о музыке. Он хорошо играл на рояле и пел. Иногда пробовали петь вместе. Когда он пел чувашские песни, на глазах у него стояли слезы <…>. Очень любил украинские песни, много их знал» [23. С. 23].

Рядом с А.А. Кокелем в последние его дни был и ректор института профессор М.А. Шапошников. Он отмечает: «За несколько дней до смерти Алексей Афанасьевич был так же бодр, как и десятки лет назад, в молодости. Для нас, работавших вместе с ним много лет, в состоянии его здоровья не были заметны

какие-либо старческие изменения. Не видели мы ни усталости во время лекций, ни дрожания рук. Когда сказали, что А.А. Кокель заболел, всем казалось, что это лишь легкое недомогание, которое быстро пройдет. Это, конечно, была наша ошибка, мы недооценили подлинного состояния его здоровья» [270. С. 40]. «Легкое недомогание» у Алексея Афанасьевича началось в январе 1956 года, когда в Харькове стояли невиданно сильные морозы, из-за которых в доме художника вышли из строя газовая и отопительная системы. В конце января у А.А. Кокеля установили воспаление легких, вечером 3 февраля его положили в больницу, расположенную по улице Дарвина, которая обслуживала преподавателей и студентов художественного института.

Утром 4 февраля А.А. Кокель почувствовал удушье. В палате открыли все форточки, ему дали кислородную подушку, и ему стало лучше. Но в два часа дня «от сердечной недостаточности после воспаления легких» его не стало [53. С. 44–45].

5 февраля 1956 года дирекция и парторганизация Харьковского художественного института с глубоким прискорбием известили о кончине выдающегося художника, профессора кафедры живописи Кокеля Алексея Афанасьевича.

На следующий день в 14 часов состоялся вынос тела из здания Художественного института. Как свидетельствует тогдашний его ректор М.А. Шапошников: «Весь Харьков, вся Украина прощались с любимым художником. Город большой, движение оживленное, поэтому обычно в Харькове покойников везли в катафалке, не нарушая обычного ритма жизни. Для Алексея Афанасьевича сделали исключение: остановили движение, от улицы Артема до кладбища мы несли гроб на руках. На траурном митинге выступали представители самых разных профессий, среди которых у А.А. Кокеля было много друзей» [270. С. 40].

Над гробом художника были произнесены речи на украинском и русском языках. М.А. Шапошников, в частности, сказал: «Весть о его смерти была как гром среди ясного неба и всех нас поразила. Наш коллектив покинул человек, который все годы цементировал его, объединял и направлял в сложной работе по воспитанию кадров художников на основе реализма. Утрата для всех была невосполнимой» [270. С. 40].

Преклонение перед его талантом раскрывают десятки телеграмм соболезнования, пришедших со всех концов Украины и Советского Союза. Была в их числе и найденная нами в конце марта 2008 года телеграмма с Родины: «Министерство культуры Чувашской АССР выражает глубокое соболезнование по поводу кончины выдающегося художника профессора Алексея Афанасьевича Кокель (так написано в тексте. – *В. В.*) институту и семье покойного – замминкультуры Чувашии Семенов» [400].

«Сын чувашского народа, А.А. Кокель оставил о себе в Харькове добрую светлую память <…>. Он органично влился в художественную жизнь Харькова, но не затерялся в кругу своих собратьев по искусству. Он внес заметный вклад в украинское искусство своим высоким профессионализмом, индивидуальной манерой рисовальщика и живописца, своим педагогическим талантом» [172. С. 57–58]. Эти слова высказаны заслуженным работником культуры Украины, известным харьковским искусствоведом В.В. Мызгиной. Они точно характеризуют и профессионально тонко выражают жизнь и творчество А.А. Кокеля в разных культурах.

В институте после его похорон среди скульпторов был объявлен конкурс на изготовление эскиза памятника основателю и первому его ректору. Взялась за работу и студентка Л.И. Жуковская (ныне профессор ХГАДИ), ученица известных украинских скульпторов И.М. Мельгунова и Н.Л. Рябинина, учившихся у Э.А. Блох – ученицы Огюста Родена. Поэтому Л.И. Жуковская и себя считает ученицей великого Родена. Муж Элеоноры Абрамовны М.Ф. Блох и Алексей Афанасьевич вместе учились в Петербургской Академии художеств. Приехав в Харьков, А.А. Кокель встретил в художественном училище и своих петербургских знакомых Блох. В 1916–1918 годы он написал прекрасный женский портрет, хранящийся в ЧГХМ. Автор не указал имени прелестной женщины, изображенной на холсте, поэтому портрет так и оставался безымянным. Только в 2005 году кропотливые поиски искусствоведа Г.Г. Исаева при помощи харьковского коллеги В.В. Мызгиной подтвердили – это портрет Э.А. Блох. Теперь Л.И. Жуковской, считающей и Э.А. Блох своей наставницей, предстояло сделать проект памятника художнику, чтобы увековечить его в камне. В 2006 году автор на-

стоящего издания встретился с профессором Л.И. Жуковской в Харьковской государственной академии дизайна и искусств. Встреча проходила в кабинете первого проректора профессора С.В. Рыбина, сделавшего много по возвращению имени «фундатора» (основателя) вуза. Любовь Игнатьевна с искренней теплотой говорила о своем любимом учителе, у которого училась в 1952–1954 годы, как прекрасном человеке, талантливом мастере, вспомнила о пленэрах на берегах Северного Донца, где он любил бывать. Она рассказывает: «Придя в себя от большой потери, уже в феврале взялась за проект. Было начало семестра. Сделаю один, второй, третий, но все выходит не то. Встретилась с вдовой художника Анной Афанасьевной. Она поведала о неизвестных мне страницах биографии Алексея Афанасьевича, показала альбомы с его фотографиями. И вот однажды озарило – набрасываю очередной проект, кажется удачно. Торопливо одеваюсь и бегу к Анне Афанасьевне. Показываю, каким вижу будущий памятник А.А. Кокелю, вижу, что ей тоже проект понравился. Комиссия отметила, что проект выполнен в стиле школы Родена, выставила моей работе отличную оценку и отобрала для работы скульптору, им оказался мой муж Георгий Сова».

Г.Д. Сова в своих воспоминаниях пишет: «Мы оба, жена и я, учились у А.А. Кокеля с первого курса и знали его как милого, интеллигентного человека. В памятнике прежде всего хотелось выразить образ замечательного художника и педагога, воспитанника старой Академии. Поэтому решетку вокруг памятника и постамент мы решили сделать в классическом стиле. Голову выполнили в граните и лицо полировали, чтобы лучше выразить мягкость характера, чтобы не сделать формы грубыми и резкими. Хотелось передать то, за что мы все любили Кокеля.

Памятник понравился и жене художника, Анне Афанасьевне Кокель. Только она никак не могла привыкнуть к нему неживому – памятнику» [222. С. 42]. Отметим, что Л.И. Жуковская и Г.Д. Сова впоследствии стали заслуженными работниками культуры Польской Народной Республики.

В ходе исследования мы неоднократно встречались со всеми учениками А.А. Кокеля, живущими в Харькове и некоторыми – в Киеве. Записаны их воспоминания на диктофон и видеокамеру [397]. Народный художник Украины, профессор

В.В. Сизиков, заслуженный работник культуры Польши, профессор Л.И. Жуковская, заслуженный деятель искусств Украины, профессор А.В. Вяткин, доцент В.Ф. Константинов, доцент И.М. Стаханов, С.И. Письменный, заслуженный деятель искусств Украинской ССР В.Ф. Яценко, заслуженный деятель искусств Узбекской ССР А.А. Кривонос открыли новые грани талантливого художника, педагога и прекрасной души человека. Небольшая часть рассказов об учителе вошла в телефильмы и диссертацию, большая будет издана отдельной книгой. К сожалению, многих людей уже нет в живых.

Украинская газета «Красное знамя», обобщая юбилейные материалы к 80-летию со дня рождения А.А. Кокеля, писала 23 июня 1960 года: «В Союзе художников (в Харькове) висит специальный номер стенной газеты <…>. Более половины помещенного в газете материала – это добрые воспоминания художников о своем учителе. Читаешь эту необычную газету и радуешься: люди, умеющие зажигать сердца, не умирают» [374].

Прекрасные портреты мастера написаны его учениками С.Ф. Бесединым, Е.П. Светличным, В.В. Сизиковым. Кисти ученика учеников А.А. Кокеля профессоров Е.П. Егорова и Л.И. Чернова В.И. Ковтуна принадлежат два портрета А.А. Кокеля. Памятник на могиле художника, созданный в стиле великого О. Родена скульпторами Л.И. Жуковской и Г.И. Сова, является одним из лучших в монументальном наследии Харькова. Бюст художника работы чувашского скульптора С.В. Павловой радует многочисленных посетителей музея А.А. Кокеля в селе Тарханы. Увлеченно работают над воплощением образа выдающегося сородича в камне и бронзе известные скульпторы, заслуженные художники Чувашии П.С. Пупин, Л.Я. Тихонов, народный художник России В.П. Нагорнов и заслуженный художник Украины К.С. Мамедов. Теплые улыбки зрителей вызывают шаржи мастера, с любовью к нему выполненные С.Ф. Бесединым и Л.К. Сторожуком.

Поэма поэта-односельчанина Н.К. Кушманова, стихи народных поэтов Чувашии Я.Г. Ухсая, В.И. Давыдова-Анатри, П.П. Хузангая, Ю.С. Сементера, Н.А. Исмукова, поэтов М.П. Желтова, А.И. Мефодьева, Л.И. Филипповой, Т.Н. Пирожковой, Л.В. Зубовой заняли достойное место в современной чувашской поэзии.

Величаво звучит «Гимн Кокелю», созданный его земляками композитором Н.Л. Эриановым и поэтом-ученым А.И. Мефодьевым. Благодаря талантливым переводам поэтов А. Смолина и Н. Супруненко он исполняется и на русском, и украинском языках.

4.3. Творческое наследие А.А. Кокеля в современном мире

Более полувека прошло после смерти А.А. Кокеля. Однако интерес к его творчеству и жизни с каждым годом возрастает, привлекает все большее внимание не только истинных ценителей искусства и исследователей, но и всех интересующихся чувашской, русской, украинской и мировой художественной культурой.

Анализируемый период, на наш взгляд, можно разделить на три этапа: первый – 1956–1964 годы, второй – конец 70-х – начало 80-х годов, третий – с 2004 года по настоящее время. Характерной особенностью первых двух является то, что главным действующим лицом здесь была Анна Афанасьевна Кокель, которая пыталась через союзы художников Харькова и Чувашии, министерства культуры Украины и Чувашии, а также ленинградского ученого-историка А.И. Иванова-Ехвета и чувашского искусствоведа А.Г. Григорьева исполнить мечту мужа – вернуться на родину. Однако Анне Афанасьевне не удалось полностью выполнить намеченных планов.

Третий, новый, качественный этап в сохранении и приумножении творческого наследия А.А. Кокеля в наступившем XXI веке связан с началом наших исследований. Его точкой отсчета стал август 2004 года – начало работы творческого коллектива Чувашского государственного университета имени И.Н. Ульянова, ГТРК «Чувашия» и коллег из Харьковской государственной академии дизайна и искусств над двумя художественно-документальными телевизионными фильмами об А.А. Кокеле (авторы сценария – В.А. Васильев и А.А. Тарасов, режиссер – А.А. Тарасов, телеоператор – С.И. Мышев). В них раскрывались неизвестные страницы жизни и творчества мастера. Телефильмы были показаны на каналах ГТРК «Чувашия» и А/ТВК (Харьков), а так-

же на центральных российских – «Культура» и «ТВЦ». Плодотворная работа чувашских и украинских ученых, журналистов по выпуску первых российско-украинских телефильмов – не только возвращение забытого имени художника в контексте межкультурного диалога, но и возвращение опыта совместной работы деятелей культуры России и Украины.

Примечательно, что наши исследования получили поддержку исполнительной власти Чувашской Республики. 28 сентября 2004 года было издано распоряжение Президента Чувашской Республики «О праздновании 125-летия со дня рождения А.А. Кокеля» [238. С. 3].

16 марта 2005 года начала свою работу Международная научно-практическая конференция «Наследие А.А. Кокеля. Чебоксары – Харьков», которая стала подтверждением того, что имя мастера стало символом возобновления и упрочения взаимодействия национальных культур в условиях глобализации. Впервые в постсоветское время в Чувашию приехала украинская делегация в составе первого проректора Харьковской государственной академии дизайна и искусств, заместителя председателя Союза дизайнеров Украины, профессора С.В. Рыбина, директора Харьковского художественного музея, заслуженного работника культуры Украины, искусствоведа В.В. Мызгиной.

В послании Президента Чувашской Республики Н.В. Федорова коллективу Харьковской государственной академии дизайна и искусств отмечается роль Кокеля в диалоге разных культур: «на Украине его называют украинским, у нас в республике – чувашским художником. В этой объединяющей силе заключается огромное значение творчества А.А. Кокеля, оставившего бесценное наследие» [238].

За большой вклад в процесс взаимодействия культур Академия была удостоена государственной награды – Почетной грамоты Государственного Совета Чувашской Республики.

В.В. Мызгина передала в дар Чувашскому государственному университету юбилейное издание «Мистецька скарбниця Харкова», в котором заметное место занимает и одно из лучших творений А.А. Кокеля «Вид на Кременец. Изюм».

Творчество А.А. Кокеля играет значительную роль и в современной культурной жизни украинского народа. Свидетельство

тому приветственное письмо Президента Академии искусств Украины, ректора Национальной Академии изобразительного искусства и архитектуры, академика, народного художника Украины А.В. Чебыкина Президенту Чувашской Республики. В нем подчеркивается, что для украинской профессиональной художественной культуры, как и для национальной чувашской духовной культуры, имя и творчество Кокеля много значат [238. С. 8].

Актуально и выразительно прозвучало приветствие ректора Харьковской академии дизайна и искусств, действительного члена Академии искусств Украины, профессора В.Я. Даниленко: «Вся сознательная творческая и общественная жизнь профессора А.А. Кокеля была неразрывно связана с Украиной и нашим учебным заведением, первым ректором которого он был в 1921–1923 годах прошлого столетия.

Произведения, творческая, педагогическая и общественная деятельность А.А. Кокеля снискали ему заслуженный авторитет в России, на Украине и славу основателя харьковской школы академического рисунка.

Сегодня имя А.А. Кокеля стало объединяющим символом взаимоотношения и дружбы украинского и чувашского народов (выделено нами. – *В. В.*). Примите наши искренние пожелания успехов и надежду на дальнейшее плодотворное сотрудничество в области изобразительного искусства и дизайна на благо народов Чувашии и Украины» [238. С. 10].

Договор об учебно-методическом, научном и творческом сотрудничестве, подписанный между Чувашским государственным университетом имени И.Н. Ульянова и Харьковской государственной академией дизайна и искусств, стал примером взаимодействия в евразийском образовательном и культурном пространстве.

Выставка произведений художника из собрания ЧГХМ, а также музея А.А. Кокеля в селе Тарханы впервые наиболее полно отразила его художественное многообразие. На ней была представлена 131 живописная работа. Она по праву стала значимым явлением в истории культурной жизни Чувашии, России и Украины.

17 марта 2005 года на родине А.А. Кокеля в школе села Тарханы состоялось открытие мемориальной доски на здании

Дома-музея А.А. Кокеля, автором которой является заслуженный художник Чувашии и Республики Башкортостан скульптор В.П. Нагорнов (ныне заслуженный художник России). Высокой чести снять покрывало с мемориальной доски были удостоены дочь старшего брата художника П.И. Кокель и его родственница А.Д. Куракова.

18 марта 2005 года профессор С.В. Рыбин провел мастер-класс для студентов художественно-графического факультета Чувашского государственного педагогического университета имени И.Я. Яковлева. В.В. Мызгина первая из украинских искусствоведов ознакомилась в ЧГХМ с коллекцией картин, хранящихся в его фондах. Она подтвердила мнение чувашского коллеги Г.Г. Исаева о том, что моделью одного из женских портретов А.А. Кокеля была ученица скульптора Огюста Родена Элеонора Блох, с которой Алексей Афанасьевич вместе работал в Харькове. Приведенный пример идентификации картины стал убедительным доказательством невозможности полного и глубокого изучения художественного мастерства творца без коллективных усилий ученых России и Украины.

Посещение украинскими гостями Музея космонавтики на родине космонавта-3 А.Г. Николаева в селе Шоршелы, знакомство с экспозицией, посвященной космонавтам А.Г. Николаеву и П.Г. Поповичу, продолжившими диалог чувашской и украинской культур в космосе, стало логичным подтверждением нового этапа межкультурного развития в условиях глобализации.

Развитием возобновленного диалога культур Чувашии, России и Украины стало продолжение работы Кокелевской Международной конференции 8 апреля 2005 года в Украине в г. Харьков. Здесь в Харьковской государственной академии дизайна и искусств состоялось собрание творческой общественности города – Вечер памяти одного из основателей высшей художественной школы Украины, художника-педагога А.А. Кокеля [238. С. 106]. Проректор академии, профессор С.В. Рыбин рассказал и показал видеофильм о конференции в Чебоксарах. С воспоминаниями о своем большом учителе, основателе и первом ректоре вуза выступили профессор А.В. Вяткин, доценты В.Ф. Константинов, И.М. Стаханов.

Генерирующая роль Кокеля в упрочении взаимодействия культур Чувашии, России и Украины и в новом XXI веке проявилась и на III Международном форуме «Дизайн – Образование», состоявшемся в ХГАДИ 17–23 апреля 2005 года. Одним из его главных мероприятий явился упомянутый нами конкурс академического рисунка, посвященный 125-летию со дня рождения А.А. Кокеля. В ходе многодневного интересного конкурса лауреатами были признаны Ирина Калюжная (Харьков), Наталья Куричева (Киев) и Андрей Флек (Львов).

Велико значение художественного наследия Кокеля в познании роли творческого деятеля в диалоге культур и приобщению широких слоев населения к диалогу с культурой, мастером. Самая большая коллекция его работ – 247 произведений – бережно хранится в ЧГХМ. Исследования, проведенные в 2005 году, выявили катастрофическое состояние живописного собрания: более 80% работ подлежали немедленной реставрации.

В начале девяностых годов прошлого столетия в музее была сделана попытка начать эту работу. «Однако, – отмечает журналист М. Кириллова в статье «Битва за живописные миллиметры» в газете «Советская Чувашия», – через несколько лет реставрация практически остановилась. Положение спас совместный проект ЧГУ имени И.Н. Ульянова и ХГАДИ, который предусматривал восстановление работ художника силами кафедры реставрации станковой и монументальной живописи этой академии» [382].

В июне – июле 2005 года был проведен первый этап международного проекта. Эту уникальную работу руководство академии доверило одному из лучших реставраторов Харькова, доценту Н.В. Берестюк. В состав творческой группы она включила талантливых студентов выпускного курса факультета реставрации Марину Коряковцеву, Викторию Лапузину, Елену Дадинову и Елену Панченко. В музее были отобраны наиболее нуждающиеся в «лечении» два ранних живописных произведения Кокеля. Эта же группа приезжала и в 2006 году.

В июле 2005 года в письме на имя ректора Чувашского государственного университета имени И.Н. Ульянова проректор академии, профессор С.В. Рыбин отмечал: «Я надеюсь, что практика наших реставраторов углубит наше сотрудничество и будет по-

лезна обеим сторонам» [382]. Подтверждением тому стали реставрационные работы, которые с 2007 года на безвозмездной основе проводят упомянутые выше М.А. Коряковцева и Е.Ю. Панченко, но уже в новом качестве – научных сотрудников кафедры реставрации станковой и монументальной живописи, аспирантов-заочников Чувашского государственного университета имени И.Н. Ульянова. Несмотря на свою молодость, они не раз становились лауреатами всеукраинских художественных конкурсов. Ими отреставрировано 13 произведений художника.

Венцом деятельности М.А. Коряковцевой и Е.Ю. Панченко стал вернисаж «Возрожденный шедевр. Картина А.А. Кокеля "Чайная"», который прошел в ЧГХМ 13 февраля 2009 года. Такая уникальная реставрация осуществлена в республике впервые. Одаренные художники-реставраторы провели комплексные исследования. В связи с отсутствием в музее научно-технической базы, необходимой для проведения глубокого исследований, они были выполнены в Харьковской государственной академии дизайна и искусств.

При изучении произведений особое внимание было уделено стилю и манере письма художника. Для каждого периода его творческой деятельности характерен свой индивидуальный стиль письма, особая цветовая гамма и своеобразный характер нанесения живописных слоев. Эти исследования являются одним из основополагающих факторов при выполнении реставрационных мероприятий. Для дальнейшей научно-реставрационной работы необходимо было выявить основные причины разрушения произведений. Химический анализ микропроб показал, что автор использовал различные комбинированные грунты и смешанные техники в живописи (около 30% всей коллекции). Кроме работ, выполненных в технике масло, автор также использовал смешанную технику – казеино-масляная темпера + масло: кобальт синий, кобальт фиолетовый, окись хрома, кадмий красный светлый, кадмий красный темный, стронций желтый, кадмий оранжевый, охра светлая и т.д.

В живописных масляных работах преобладают пигменты земляного происхождения: умбра натуральная, умбра жженая, сиена натуральная, охра светлая, охра золотистая, земля красная, а также сажа газовая, краплак, белила цинковые, кадмий желтый и т.д.

Эксперименты с совмещением разных материалов, достаточно смелые для века А.А. Кокеля, привели к тому, что на данный момент большая часть работ находится в непригодном для экспонирования состоянии. Основной причиной разрушений живописи является неудовлетворительная связь красочного слоя и грунта с основой, что привело к значительным утратам.

В музее хранится немало двусторонних произведений А.А. Кокеля. В связи с несоблюдением технологичности при их написании они более всего нуждаются в реставрации. Использованный автором тонкий холст по своим физическим свойствам не способен выдержать нанесенного с двух сторон грунта и живописного слоя, что и является основной причиной разрушения работ.

На основе проведенных исследований молодыми учеными была разработана методика реставрации двусторонних живописных полотен. Она основывается на применении современных материалов. Это решение базируется на результатах проб и исследований, проведенных в течение года. Наилучшие показатели были получены в пробах с поливиниловым спиртом. Основными требованиями при подборе материалов были пластичность, химическая нейтральность по отношению к материалам произведения, обратимость. Метод основан на замене животных клеев при укреплении красочного слоя и грунта на поливиниловый спирт (ПВС), так как ПВС обладает большей проникающей способностью и пластичностью. При реставрации двусторонних работ необходимо выполнение двустороннего укрепления шестипроцентным раствором ПВС, что позволит прочно соединить все живописные слои и укрепить основу, уложить кракелюр, устранить деформации холста, придать работе эластичность и прочность.

Оба изображения являются историческими памятниками и имеют большую художественную ценность, поэтому необходимо изготовить специализированный подрамник, который позволит экспонировать два произведения одновременно. Подрамник изготавливается по принципу пялец, одновременно являясь экспозиционной рамой для всего произведения. При натяжке работы кромки зажимаются между двумя подвижными частями подрамника, которые в результате образуют цельный каркас. В случае отсутствия авторских кромок необходимо дублирование реставрационных с учетом использованного автором холста.

В ходе дальнейшей работы подводится реставрационный грунт с выполнением фактуры идентичной авторской живописи. После подбора щадящих для живописного слоя растворителей удаляются записи и пылегрязевые наслоения, образовавшиеся в процессе бытования, далее наносится изоляционное покрытие, защищающие авторскую живопись от дальнейших вмешательств. Основываясь на микрохимическом анализе пигментов, выполняются тонировки в стиле и технике авторской живописи. После всех проведенных реставрационных мероприятий работа приобретает экспозиционный вид [42. С. 278–280].

«В процессе реставрационной и исследовательской работы над живописными произведениями Алексея Афанасьевича Кокеля, – пишут М.А. Коряковцева и Е.Ю. Панченко, – мы узнали, какое огромное творческое наследие имеется в Чувашии. Его необходимо открыть для современности и сохранить для будущей истории как пример высокого творческого духа. Непосредственное участие квалифицированных реставраторов является необходимостью для возрождения этого неоценимого вклада в искусство» [42. С. 280].

Осуществление этого сложного процесса позволило восстановить лишь пятую часть умирающих картин художника. С 2005 по 2010 год на безвозмездной основе украинскими художниками-реставраторами отреставрировано 21 произведение. Инновационный культурный проект вернул к жизни бесценные произведения живописи.

Однако шедевры мирового изобразительного искусства А.А. Кокеля продолжали тихо «умирать» в фондах музея. Благородное дело харьковских художниц-реставраторов по их спасению через три года продолжил один из лучших художников-реставраторов Европы, профессор, заведующий кафедрой техники и реставрации произведений искусства Национальной академии изобразительного искусства и архитектуры Украины (г. Киев) Н.Ф. Титов. Главный хранитель музея, искусствовед Г.Г. Исаев отобрал для восстановления наиболее сложные три двухсторонних холста А.А. Кокеля: 1) «Обнаженная модель «Фехтовальщик»» / на обороте – «Женская обнаженная модель в рост»; 2) «Натурщик в синей косынке» / «Сцена с тремя охотниками…»; 3) «Сидящая обнаженная натурщица со спины, с золо-

той сережкой» / «Сидящая обнаженная мужская модель». В нелегком и ответственном деле мастеру помогали студенты академии Маргарита Хребтенко, Александра Федорук, Ольга Лагодзя.

Подтверждением укрепления и развития двусторонних дружеских отношений в области культуры между Чувашией и Украиной стал визит делегации Чувашии 15–16 марта 2006 года в Украину в г. Харьков. В ее составе были заместитель министра культуры, ректор Чувашского государственного университета, ученые, артисты и журналисты.

Программа поездки была очень насыщенной. Члены делегации побывали в некоторых вузах Харькова – Академии дизайна и искусств, Академии культуры, национальном университете, встретились с их руководством, профессорско-преподавательским составом, ознакомили украинских зрителей с чувашской национальной музыкальной культурой. Был заключен Договор о сотрудничестве между Чувашским государственным университетом им. И.Н. Ульянова и Харьковским национальным университетом им. В.Н. Каразина.

15 марта на доме № 93 по улице Мироносицкая (ранее – ул. Дзержинского. – *В. В.*) города Харьков в память о мастере была установлена мемориальная доска. На ее открытие пришли официальные лица города и области: голова города Харьков В.А. Шумилкин, начальник управления культуры Харьковской областной администрации Н.А. Супруненко, а также художественная элита Харькова, ученики талантливого педагога, друзья семьи Кокелей.

Емко и точно сказал об А.А. Кокеле мэр Харькова, земляк знаменитого С.Н. Эрьзи В.А. Шумилкин: «40 лет подарил городу Харьков Алексей Афанасьевич Кокель. Это как раз тот великолепный пример, когда талантливый представитель чувашского народа здесь, на Украине, написал яркие страницы своего творчества. Он был не только выдающимся художником, но и очень активным общественным деятелем: организовал ассоциацию художников, возглавлял ее. Вообще многие страницы развития города Харьков связаны с именем А.А. Кокеля. То, что мы сегодня восстанавливаем одну из ярчайших страниц города, важно для каждого харьковчанина.

Очень рад, что на праздник – открытие мемориальной доски – смогли приехать гости из далекой Чувашии. Память об Алексее Афанасьевиче, конечно же, мы будем хранить и будем делать все, чтобы его заслуги знало и нынешнее поколение харьковчан. Я рад, что уже сегодня, проходя мимо этого дома, жители обращают внимание на доску. Мы сделаем так, чтобы имя А.А. Кокеля говорило каждому харьковчанину о многом. Спасибо чувашскому народу за талант, который сделал для украинского народа очень много» [42. С. 281–282].

Заместитель министра культуры по делам национальностей, информационной политики и архивного дела Чувашской Республики М.Н. Краснов в ответном слове поблагодарил представителей украинской земли за память о выдающемся сыне чувашского народа и подчеркнул: «Для нас украинцы всегда были и остаются братским народом. Многие видные ныне деятели культуры и искусства Чувашии учились в Харькове. В Киеве многие годы главным художником журнала “Украина” работал наш земляк П.Н. Чичканов.

Чебоксарцы благодарны и Харьковскому электромеханическому заводу, который в начале войны был эвакуирован в столицу республики и положил началу электротехнической промышленности на чувашской земле. Таким образом, связи у наших народов давние и, конечно же, хотелось бы, чтобы они стали еще крепче» [42. С. 282].

Ректор Чувашского государственного университета имени И.Н. Ульянова, академик Российской академии образования Л.П. Кураков подчеркнул: «Хотя в Харькове мы впервые, но сразу же почувствовали дыхание большой дружбы и искренности. Это прежде всего проявляется в развитии духовности, формировании высокой культуры, человеческих отношений. Дружба придает всем нам огромную силу созидать, делать окружающий нас мир лучше и краше» [42. С. 282].

Председатель Харьковской организации Национального Союза художников Украины, народный художник Украины, профессор В.И. Ковтун остановился на созидающей роли Учителя, которая вдохновляла всех, кто с ним работал и жил.

«Есть люди, творцы, которые не только оставляют след, но и объединяют народы. Одним из таковых был Илья Репин. Но

он был настолько мудрым, что собрал в Харькове всех своих лучших учеников. Одним из них был А.А. Кокель, благодаря которому многое в Харькове стало классическим и основополагающим. Это один из фундаторов (основателей. – *В. В.)* Союза художников как Харькова, так и всей Украины. Кокель любим вами и любим нами» [42. С. 282–283], – подчеркнул Виктор Иванович.

Автор мемориальной доски заслуженный деятель искусств Украины, заведующий кафедрой скульптуры Харьковской государственной академии дизайна и искусств А.Н. Ридный подчеркнул, что в мемориальной доске он прежде всего видит памятник художнику, сделавшему много для развития разных культур [42. С. 283].

Мемориальная доска выполнена из гранита и бронзы (вес – 60 кг, ширина – 1,03 см, высота – 50 см) с надписью на двух языках – чувашском и украинском: «Çак çуртра 1933–1956 çулсенче Харьковри аслă ӳнер шкулне никĕсленĕ А.А. Кокель профессор пурăннă» и «В цьому будинку в 1933 по 1956 роки мешкав засновник харківскоі вищоі художньоі школи професор О.О. Кокель». Авторы текста – В.А. Васильев и С.В. Рыбин. Проект мемориальной доски широко обсуждался в Чувашии. Ее фоторепродукция была опубликована в газетах «Советская Чувашия», «Хыпар», «Чебоксарские новости», «Авангард», «Грани» и «Ульяновец». Тексты на чувашском и украинском языках – убедительное свидетельство признания большой роли А.А. Кокеля в диалоге культур Чувашии и Украины.

Возложение на могилу художника в Харькове земли, привезенной с места, где стояла курная изба, в которой родился А.А. Кокель, стало еще одной духовной его посмертной связью с родиной. Частичку бесценной земли освятил настоятель Тарханской церкви о. Петр. По благословению Митрополита Харьковского и Богодуховского Владыки Никодима родную землю на могилу А.А. Кокеля возложили о. Тихон, председатель Международного фонда имени И.И. Репина В.И. Ковтун, первый проректор Харьковской государственной академии дизайна и искусств, профессор С.В. Рыбин, генерал В.И. Голик и автор монографии.

Роль художника в процессе взаимодействия культур в современном евразийском культурном пространстве убедительно проявляется также в проводимых в Тарханах в память о мастере художниками России и Украины Кокелевских международных пленэрах. Они, как и Репинские, стали традиционными.

Пленэр направлен на сохранение культурного наследия России и развития культурного потенциала нации, формирование единого культурного пространства России и Украины, интеграцию в мировой культурный процесс, обеспечение выравнивания доступа к культурным ценностям, приспособления сферы культуры к рыночным условиям.

Первый пленэр, прошедший с 16 по 30 июля 2006 года, посвящался двум славным датам: 85-летию Харьковской государственной академии дизайна и искусств и 370-летию со дня основания села Тарханы. Символично, что он состоялся ровно через 100 лет после первой и единственной прижизненной персональной выставки А.А. Кокеля, организованной им во дворе дома старшего брата И.А. Кокеля. Здесь он впервые показал только что завершенный «Портрет сестры». Всего в Тарханах состоялось девять международных творческих лабораторий, в которых приняли участие 117 российских, белорусских и украинских художников. Ими создано свыше 1000 пленэрных работ.

Тысячелетняя история, материальная и духовная культура чуваш – наследников Великой Волжской Булгарии стали животворным источником деятельности пленэра.

Находящийся рядом с Тарханами археологический памятник Тигашевское городище – булгарское поселение, сожженное дотла в 1236 году татаро-монгольскими завоевателями, явился темой новых живописных исторических полотен.

Свое начало Тарханы, как было сказано выше, берут с круч Волжских берегов. В начале XVII века, осваивая «дикое поле», волжане с территории современного Мариинско-Посадского района заложили в тайге село с удивительным названием Хан самого Турă (Бога) – Тарханы. Учитывая это, часть пленэра в 2011 году была проведена на Волге – в Мариинско-Посадском районе.

С высокой Государевой горы, названной так в честь посещения ее Екатериной Великой в 1763 году, живописцам, очаро-

ванным приволжскими ландшафтами, предстала русская река Волга, которая в их произведениях выступает как символ единения народов и диалога культур.

Геополитическое положение Чувашии на срезе Европы и Азии вызывает среди участников пленэра дискуссию по проблеме взаимодействия культур «Восток – Запад».

Основными целями пленэра являются:

– взаимодействие культур на евразийском культурном пространстве;

– развитие и популяризация реалистического направления в современном изобразительном искусстве;

– осуществление мечты А.А. Кокеля о превращении его родины в один из развитых центров искусства;

– пополнение фондов художественных музеев России, Белоруссии и Украины новыми произведениями мастеров – участников проекта;

– организация передвижной выставки современных российских и украинских мастеров живописи;

– формирование уникальной коллекции музея А.А. Кокеля «Родина А.А. Кокеля в произведениях современных художников»;

– укрепление дружбы между народами.

Программой пленэра предусматриваются не только работа на природе, но и встречи с тархановцами, экскурсии в музеи сел Тарханы, Батырево, городов Чебоксары, Козьмодемьянск, Казань, знаменитый Дивеевский монастырь и одну из почитаемых православных святынь – Саровскую пустынь.

Хорошей школой мастерства для участников пленэра является знакомство в ЧГХМ с замечательным собранием картин А.А. Кокеля. Для воспитанников Батыревской школы искусств и Тарханской детской художественной школы имени А.А. Кокеля участниками пленэра проводятся мастер-классы.

В основе проекта и возвращение в культурное пространство России практики художественного передвижничества, исконно российской просветительской программы национального масштаба, как важного средства расширения границ и создания единого культурного пространства. С этой целью проводится Международная передвижная выставка картин современных художников Чувашии, России и Украины, созданных участни-

ками Кокелевских международных пленэров «Туслăх асамат кĕперĕ – Радуга дружбы – Веселка дружби». Они прошли в селе Тарханы, городах Мариинский Посад и Чебоксары (Россия), Харьков и Чугуев (Украина). В рамках культурной программы XXVII Всемирной летней универсиады 2013 г. в Казани эта выставка с огромным успехом прошла в г. Зеленодольск. Они стали заметным событием в культурной жизни Чувашии, России и Украины. Выставки вносят свою лепту в формирование единого культурного пространства, создание условий для обеспечения выравнивания доступа к культурным ценностям.

Произведения с итоговых выставок пленэра явились основой для открытия в декабре 2009 года в Чувашском государственном университете имени И.Н. Ульянова Художественного музея им. А.А. Кокеля, который стал творческой лабораторией приобщения к диалогу культур молодого поколения.

По итогам проекта в селе Тарханы намечается открыть сельскую Картинную галерею современных художников Чувашии, России, Белоруссии и Украины.

Реализация проекта убедительно показывает, как обмен культур сохраняет, приумножает лучшие традиции художественных школ России, Белоруссии, Украины и делает Тарханы не только территорией высокого изобразительного искусства, но и территорией подлинной дружбы народов и диалога национальных культур.

Для живописцев работа в составе творческой группы на прошедших пленэрах являлась уникальной возможностью общения, обмена опытом и знаниями. Перед художниками стояла довольно сложная задача: не просто написать пейзаж, а попытаться передать в характерных, но порой едва уловимых деталях дух и особую энергетику земли, даровавшей мастера кисти.

Вот как описывает первую выставку участница пленэра известный украинский искусствовед О.И. Денисенко:

«Выставка произведений живописи и графики мастеров Чувашии и Украины организована по результатам их творческой совместной работы на пленэре А.А. Кокеля – выдающегося художника, педагога, ученика И.Е. Репина. Именно с его приезда в Харьков еще до революции, по сути, начались творческие контакты между Украиной и Чувашией, которые сейчас наполни-

лись конкретным и многопрофильным содержанием – выставками, обменом педагогическим опытом обучения студентов будущих художников, творческими пленэрами. Совместная работа на пленэре началась еще в прошлом году на родине И.Е. Репина, в г. Чугуев, в котором принимали участие мастера из Чебоксар С. Кокель, В. Загретдинов, В. Медведев. Их творческие наработки представлены тоже на выставке.

Нынешний пленэр явился первым замечательным опытом совместной работы художников именно на родине А.А. Кокеля, в Тарханах, итогом которого стало значительное количество работ – на выставке их представлено больше 150 <…>

Харьков и Чебоксары, Украина и Чувашия, несмотря на расстояние, стали ближе в свое время благодаря И.Е. Репину и А.А. Кокелю, ныне – современному содружеству художников» [42. С. 286–288].

Заслуженный художник Украины А.Н. Чередниченко, участвовавший во множестве престижных пленэров на Украине, в России и Германии, говорит, что Кокелевский пленэр – это бренд Чувашии и он стал, без преувеличения, уникальным явлением в диалоге современных культур России и Украины.

Кокелевские международные пленэры способствуют взаимодействию культур, сохраняют и приумножают лучшие традиции художественных школ России, Украины, искореняют межнациональные конфликты и сплачивают народы.

А.А. Кокель, страстно любивший музыку, стал также музыкальным мостом между Чувашией и Украиной. В столице Чувашии городе Чебоксары при поддержке Администрации Президента России прошел фестиваль «ТрампLINE 2007», на котором выступили молодые талантливые российские и украинские коллективы. Украину представляли группы 7th Day и Da Vinchi, входящие в киевский продюсерский центр STAR OPEN SPACE. Во время выступления вокалист альт-поп-рок-сенсации 7th Day Роман Бахарев произнес небольшую речь о связи украинской и чувашской культур: «Мы рады участвовать в таком мероприятии, – сказал со сцены Роман. У Чувашии и Украины есть давние культурные связи: когда-то, еще в имперские времена, чувашский художник Алексей Кокель заложил основу для формирования станковой украинской живописи. Сегодня же символом взаимопроникновения наших культур стала рок-музыка».

В конкурсной программе фестиваля, помимо 7th Day, принимали участие группы The Headphones, CosmoCats, Stone Henge, Pulse of Reason, «Ска'N'Ворд», «АэроПлан», «Тролль гнет ель», «Танго и Кэш», «Игрушки», «Моль», а также «Команда Сталинград» (Обнинск). Вне конкурса на «ТрампLINE 2007» выступила украинская команда Da Vinchi.

«А. Кокель объединил творческих людей Чувашии и Украины», – под таким заголовком вышла 18 июля 2007 года главная газета республики «Советская Чувашия». В статье отмечалась интернациональная роль наследия А.А. Кокеля, а также рассказывалось о перспективах дальнейшего плодотворного творческого взаимодействия чувашских и украинских художников. Было подчеркнуто, что сила культуры велика в объединении народов.

В раскрытии поставленной проблемы представляет интерес деятельность современного художника Украины В.И. Ковтуна, считающего себя учеником А.А. Кокеля и продолжателем его художественных традиций. Он, можно без преувеличения сказать, сроднился с Чувашией. Мастер избран Почетным доктором Чувашского государственного университета имени И.Н. Ульянова и Почетным гражданином села Тарханы. Значимыми делами развивает В.И. Ковтун диалог культур. Он один из инициаторов установления мемориальной доски А.А. Кокелю на доме в Харькове, в котором жил и творил наш выдающийся земляк.

В знак глубокой признательности чувашскому народу Виктор Иванович подарил более 40 своих произведений, составивших уже небольшую галерею в ЧГХМ, музеях Космонавтики в селе Шоршелы, А.А. Кокеля в селе Тарханы, Чувашском государственном университете, а также в частных коллекциях.

Участник и соруководитель Международных Кокелевских пленэров В.И. Ковтун в 2010 году удостоен высшей награды Украины в области искусства и культуры – Национальной премии Украины имени Тараса Шевченко.

В первых числах августа 2008 года в дни Репинского международного пленэра В.И. Ковтун, С.В. Рыбин, А.В. Вяткин, Л.К. Сторожук и автор данной монографии по сложившейся традиции возложили цветы на могилу А.А. Кокеля. Однако настроение было омрачено увиденным – вандалы, в поисках цвет-

ного металла, изуродовали памятник. Менее чем через год его безвозмездно отреставрировал скульптор, заслуженный художник Украины, азербайджанец по национальности Катиб Мамедов. В этом примере также наглядно раскрывается смысл нашего исследования.

По инициативе В.И. Ковтуна Консультативный совет при управлении культуры и туризма Харьковской областной государственной администрации 30 октября 2007 года принял решение о ходатайстве перед Государственной службой Украины по вопросам национального культурного наследия о внесении могилы выдающегося художника А.А. Кокеля в Государственный реестр объектов культурного наследия Украины.

Большое значение в усилении роли художника в современном диалоге культур будет иметь строительство музея-усадьбы А.А. Кокеля в его родном селе Тарханы, проект которого разрабатывает один из ведущих архитекторов Чувашии, дипломант Всероссийского конкурса архитекторов, доцент Чувашского государственного университета имени И.Н. Ульянова С.Н. Удяков. Он известен уникальным сооружением – космической часовней, возведенной им с коллегами на родине космонавта-3 А.Г. Николаева в селе Шоршелы.

За основу музея намечается взять дом старшего брата художника Ивана Афанасьевича Кокеля, который тархановцы сумели сохранить. В нем Алексей Афанасьевич жил во время своих приездов. Отсюда он уехал весной 1920 года с надеждой вскоре вернуться, однако оказалось навсегда. По имеющемуся макету намечается возвести и остальные постройки, посадить фруктовый сад, о котором мечтал Алексей в первые годы пребывания в Петербурге. После завершения строительства музея намечается проложить туристический маршрут «Тарханы – серебряный ларец низовых чувашей». Путешественнику представится возможность присесть рядом на скамейку с карандашом и блокнотом к рисующему бронзовому художнику и запечатлеть вместе с ним прекрасные тархановские пейзажи, которые благодаря творчеству заслуженного лесовода Чувашии Н.Ш. Янтыкова, создавшего дендрарий, становятся средоточием флоры всех пяти частей света. После экскурсии по музею-усадьбе можно пройтись по Аллее дружбы среди берез, каштанов и лип, симво-

лизирующих Россию, Украину и Чувашию, а если позволит время года, то среди деревьев, посаженных именитыми людьми России и зарубежья, посадить и свое.

Важным этапом в раскрытии роли художника в процессе взаимодействия культур стало 130-летие со дня рождения А.А. Кокеля, которое было широко отмечено как на Украине, так и в Чувашии. Тон торжествам задало послание Председателя Верховной Рады Украины, академика Национальной академии наук Украины В.М. Литвина. Директор Института искусствоведения, фольклористики и этнологии имени М.Ф. Рыльского Национальной академии наук Украины, академик Г.А. Скрипник в своем приветствии участником международной научно-практической конференции подчеркивает, что жизнь и творчество А.А. Кокеля и современные исследования о нем «являются залогом тесных украинско-чувашских взаимосвязей, вызывают живой отклик и необходимость проявления взаимных научно-творческих изысканий, а также реальных практических шагов в данной области» [51. С. 5].

Все наше исследование свидетельствует о том, что художник и его творческое наследие играют важную роль в процессе взаимодействия культур как в прошлом, так и в новом XXI веке.

Заключение

Подводя итог проведенному исследованию, отметим, что нами разработана авторская теоретическая концепция художественной деятельности и наследия А.А. Кокеля в процессе взаимодействия культур в социальных и интеллектуальных контекстах XX века. Она, на наш взгляд, обладает свойствами научной завершенности, связности, внутренней непротиворечивости. Заявленная проблема выявлена как предмет междисциплинарного и многоаспектного подхода исследования. Компаративный анализ темы помог раскрыть сходства и различия чувашской, русской и украинской художественных культур в контексте развития художественной культуры страны первой половины XX и начала XXI веков.

Актуальность поставленной нами исследовательской проблемы определяется стратегическими тенденциями развития современного культурологического знания. Художник, аккумулируя в своей личности и творчестве важнейшие вопросы бытия, сознания, социума, культуры, играет важную роль в сложном и противоречивом процессе взаимодействия культур, демонстрирует органический характер национального «тела» своей культуры.

Социальная и культурная биография профессионального художника в России является малоизученной областью гуманитарного знания, а культурологическая персонология – важнейшей сферой научного поиска, поскольку открывает диалектику нового и известного, позволяет вводить в культурно-понятийный оборот новые имена и явления культурной жизни.

Изучение влияния этнокультурных особенностей, своеобразия мировоззрения чувашского народа на художественное сознание А.А. Кокеля показывает, что они стали кодом, истоком жизни и творчества художника. Так, например, цветовосприятие мира чувашами А.А. Кокель органично соединяет с цветовосприятием мира других культур и новаторскими поисками разнообразных художественных стилей начала XX века, результатом чего станет неповторимое кокелевское творчество.

Один за другим в жизни художника меняются регионы и страны: детство и отрочество в чувашском селе; получение художественного образования в Санкт-Петербурге; совершенствование мастерства во Франции и Италии, творческая деятельность и собственная школа в Украине. Жизненный мир мастера предстает как перекресток культур, как своеобразное «бытие в промежутке» (В.С. Библер) традиций. В процессе межкультурного взаимодействия происходит изменение и обогащение личности самого художника.

В его творческой деятельности прослеживается существование, кроме «собственного», множества различных «почерков», что порой даже трудно с первого взгляда узнать самого автора.

Стремление найти себя в живописи способствовало развитию в творчестве А.А. Кокеля многообразия стилевых направлений. Выявленные нами документальные источники устанавливают, что в числе зачинателей нового творческого направле-

ния в искусстве – русского авангарда был и А.А. Кокель. Раннее творчество А.А. Кокеля внесло в него своеобразие – восточный акцент.

Результатом исследования стали инновационные международные кокелевские культурные проекты: научно-реставрационные работы живописных произведений художника, Кокелевские чтения, пленэры на его родине в Чувашии.

Большая роль в проведении пленэра отводится выставочной деятельности, которая подводит итоги работы художника в диалоге с разными культурами. Также выставки возвращают в евразийское культурное пространство исконно российскую культурно-просветительскую работу программу – практику художественного передвижничества. С этой целью в Чувашии и в Украине в селе Тарханы, городах Чебоксары и Новочебоксарск, Харьков и Чугуев проводились передвижные художественные выставки, которые стали итогом деятельности художника в диалоге с разными культурами.

Работы пленэристов стали основой для открытия в декабре 2009 года в Чувашском государственном университете имени И.Н. Ульянова Художественного музея имени А.А. Кокеля. В селе Тарханы намечается открыть первую в России и Украине Сельскую картинную галерею современных художников Чувашии, России, Украины и Белоруссии.

Кокелевские международные пленэры способствуют взаимодействию культур, сохраняют и приумножают лучшие традиции художественных школ России, Украины и Белоруссии, сплачивают народы, оказывают влияние на устранение межнациональных конфликтов. Убедительным свидетельством тому является то, что Министерство культуры Российской Федерации 30 марта 2012 года приняло решение о включении этого международного гуманитарного проекта в Федеральную целевую программу «Культура России (2012–2018 годы)» в качестве Международной творческо-экспериментальной мастерской «Тарханы – Чугуев – территория искусства и дружбы: Традиции и современность». Концепция программы утверждена распоряжением Правительства Российской Федерации от 22 февраля 2012 года.

Итоги исследования реализовывались в инновационные культурные практики: создание телевизионных фильмов и книг

о Кокеле, строительство его музея-усадьбы, организация выставок произведений художника в Москве, Петербурге, возможно и Мюнхене, издание произведений украинских поэтов и писателей на чувашском языке, знакомство украинских читателей с произведениями чувашских литераторов.

Значимая роль А.А. Кокеля в процессе взаимодействия культур проявилась не только как художника, но и как педагога, как организатора высшего художественного образования и музейного дела, а также как общественного деятеля. Основоположник чувашского профессионального изобразительного искусства явился основателем харьковской школы академического рисунка, одним из создателей высшего художественного образования в Украине. Созданному А.А. Кокелем первому художественному вузу Украины (ныне – Харьковская государственная академия дизайна и искусств) в 2016 году исполнилось 95 лет. За всю историю вуза подготовлены тысячи художников.

Зарождение и развитие украинского авангарда, советской станковой картины и плаката в Украине также неразрывно связано с именем А.А. Кокеля. Он стал организатором Ассоциации художников Червонной Украины, предтечи современного Национального Союза художников Украины, выполняющей и важную функцию деятельности художников во взаимодействия разных культур.

А.А. Кокель – событие мировой культуры. Это подтверждает и мысль М.М. Бахтина о том, что великие явления в культуре рождаются только во взаимодействии культур. Изучение неисследованной многогранной палитры творчества мастера раскрыли феноменальную судьбу его творческого наследия, позволили осмыслить его непреходящую ценность и тот непреложный факт, что он входит в сознание и культуру многих наций, становясь событием в их культурной жизни.

Творчество А.А. Кокеля является уникальным, так как принадлежит одновременно чувашской, русской, украинской и мировой культурам, поэтому нуждается в объединении исследовательских усилий ученых разных стран по созданию цельного и красочного «полотна» Кокель, которое глубже раскроет особенности и значение исторического опыта роли художника в процессе взаимодействия и взаимообогащения культур.

Список источников и литературы

1. Абдулатипов Р.Г. Ресурсы культуры и проектирование будущего. – М., 2011. – 212 с.
2. Абрамов М.А. Русский космизм: идея единства культуры и многоплановая реальность: автореф. дис. … д-ра культурологии. – Саранск, 2007. – 42 с.
3. Аванесова Г.А. Культурно-досуговая деятельность: теория и практика организации. – М., 2006. – 236 с.
4. Аванесова Г.А. Методология анализа культуры, общества и человека в отечественном гуманитарном познании XIX–XX веков // Социально-гуманитарные знания. – 2005. – № 5. – С. 83–96.
5. Аванесова Г.А. Социокультурная экспертиза общественных проектов и программ в регионах Российской Федерации (некоторые вопросы теории и методологии) // Вопр. культурологии: науч.-практ. и метод. журнал. – 2010. – № 5. – С. 101–106.
6. Аверинцев С.С. Плутарх и античная биография: К вопросу о месте классика жанра в истории жанра. – М., 1973. – 278 с.
7. Азизян И.А. Диалог искусств Серебряного века. – М., 2001. – 400 с.
8. Академия Художеств: ист. очерк / И.И. Беккер, И.А. Бродский, С.К. Исаков. – М.-Л., 1940. –160 с.
9. Александров Г.А. Кокель Алексей Афанасьевич // Чăвашъен.– Чебоксары. – 1993. – 29 мая.
10. Александров Г.А. Чувашские интеллигенты. Биографии и судьбы. – Чебоксары, 2002. – 216 с.
11. Андреев (Урхи) Н.А. Ирано-чувашские этнокультурные и языковые параллели // Чувашский язык и литература: труды ЧНИИ. – Вып. 59. – Чебоксары, 1975. – 91–113 с.
12. Антология исследований культуры. – Т.1. Интерпретация культуры. – СПб., 1997. – 727 с.
13. Артановский С.Н. На перекрестке идей и цивилизаций: исторические формы общения народов: мировые культурные контакты, многонациональное государство. – СПб., 1994. – 224 с.
14. Арутюнов С.А. Народы и культуры: развитие и взаимодействие. – М., 1989. – 243 с.
15. Биографии и биографические сборники. А–Я // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. – СПб., 1891. – Т. IV. Полут. 7. – С. 33–36.
16. Афанасьєв В.А. Становлення соціалістичного реалізму в українському образотворчому мистецтві. – Київ, 1967. – 240 с.

17. Баткин Л.М. Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления. – М., 1990. – 413 с.: ил.

18. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975. – 502 с.

19. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979. – 424 с.

20. Барсова Л.Г. Роль творческой личности в формировании художественной жизни эпохи (на примере жизни и творчества Н.А. Римского-Корсакова и его ближайшего окружения): автореф. дис. ... д-ра культурологии. – СПб., 2007. – 41 с.

21. Баянова Л.Ф. Проблема взаимодействия субъекта и культуры в отечественной психологии XX века: автореф. дис. ... д-ра психол. наук. – М., 2009. – 37 с.

22. Беленький И.Л. Биография и биографика в отечественной культурно-исторической традиции // История через личность: историческая биография сегодня / под ред. Л.П. Репиной. – М., 2005. – 720 с.

23. Беседин С.Ф. Педагог по призванию // А.Г. Григорьев. Алексей Афанасьевич Кокель: Воспоминания современников и учеников. – Чебоксары, 1980. – С. 20–23: ил.

24. Белічко Ю.В. Українське радянське мистецтво періоду громадянської війни. – Київ, 1982. – 183 с.

25. Бердяев Н. А. Смысл истории. – М., 1990. – 173 с.

26. Бердяев Н. Человек и машина: Проблема социологии и метафизики техники // Вопр. философии. – 1989. – № 2. – С. 147–162.

27. Библер В.С. Культура. Диалог культур (Опыт определения) // Вопросы философии. – 1989. – № 6. – С. 31–42.

28. Библер В.С. Михаил Михайлович Бахтин, или Поэтика культуры. – М., 1991. – 176 с.

29. Библер В.С. Школа диалога культур: основы программы / под общ. ред. В.С. Библера. – Кемерово, 1992. – 97 с.

30. Бильченко Е.В. Живопись как транскультура и интертекст: культурологический взгляд на творчество А.А. Кокеля // Великий мастер. Портрет сквозь призму времени / сост. В.А. Васильев. – Чебоксары, 2010. – 136 с.

31. Богатырева Т.Г. Глобализация и императивы культурной политики современной России: автореф. дис. … д-ра культурологии. – М., 2002.

32. Богатырева Т.Г. Современная культура и общественное развитие. – М., 2001. – 170 с.

33. Болотов К. Первая выставка // Пути творчества (Харьков). – 1919. – № 3. – С. 47–53.

34. Большакова А.Ю. Архетип – концепт – культура // Вопр. философии. – 2010. – № 7. – С. 47–57.

35. Большая советская энциклопедия. –М., 1926. – Т. 4. – 799 с.

36. Большая советская энциклопедия. – 2-е изд. – М., 1950. – Т. 3. – 626 с.

37. Бродский И.А. Репин – педагог. – М., 1960. – 128 с.: ил.

38. Бродский И.А., Москвинов В.Н. Новое о Репине. Статьи и письма художника. Воспоминания учеников и друзей. Публикации. – Л., 1969. – 436 с.

39. Бубер М. Избранные произведения / под ред. Н. Прата. – Иерусалим, 1979. – 345 с.

40. Бутник-Сиверский Б.С. Советский плакат эпохи гражданской войны. 1918–1921. – М., 1960. – 696 с.: ил.

41. Бучкин П.Д. О том, что в памяти. Записки художника. – Л., 1962. – 116 с.

42. Васильев В.А. Алексей Афанасьевич Кокель 1880–1956. Жизнь и творчество. – 2-е изд., испр. и доп. – Чебоксары, 2009.– 336 с.

43. Васильев В.А. А.А. Кокель (1880–1956) – художник и педагог // Вестник Костромского гос. ун-та им. Н.А. Некрасова. – 2010. – № 2. – С.75–79.

44. Васильев В.А. А.А. Кокель. Этимология фамилии // Сб. науч. ст. докторантов, аспирантов и соискателей. – Чебоксары, 2006. – С. 7–13.

45. Васильев В.А. Известный неизвестный Кокель // Обсерватория культуры. – 2011. – № 3. – С. 46–51.

46. Васильев В.А. Современное развитие российско-украинских культурных связей // Университеты и общество. Сотрудничество и развитие университетов в XXI веке: материалы Третьей междунар. науч.-практ. конф. «Университеты и общество. Сотрудничество и развитие университетов в XXI веке»: МГУ имени М.В. Ломоносова, 23–24 апреля 2010 г. / ред. кол.: В.А. Садовничий и др. – М., 2011. – С. 564–570.

47. Васильев В.А. Художник как субъект взаимодействия русской и украинской культур в первой четверти XX века // Вестник Томского гос. ун-та. –2010. – № 337. – С. 67–72.

48. Васильев В.А. Художник в контексте взаимодействия культур: А.А. Кокель // Вестник Чувашского университета. – 2011. – № 1. – С. 307–312.

49. Васильев В.А. Роль А.А. Кокеля в зарождении русского авангарда // Вестник Чувашского университета. – 2011. – № 2. – С. 307–310.

50. Вебер М. Логика наук о культуре // Культурология. XX век. Антология. – М., 1995. – С. 7–57.

51. Великий мастер. Портрет сквозь призму времени: материалы Междунар. науч.-практ. конф., посв. 130-летию со дня рождения вы-

дающегося художника, педагога и общественного деятеля Алексея Афанасьевича Кокеля (Харьков – Чебоксары – Тарханы, 13–19 марта 2010 г.). – Чебоксары, 2010. – 136 с.

52. Владич Л.В., Портнов Г.С. Изобразительное искусство Украинской ССР. – М., 1957. – 99 с.: ил.

53. Волкова Н.А. «Какая красота!» // Григорьев А.Г. Алексей Афанасьевич Кокель. Воспоминания современников и учеников. – Чебоксары, 1980. – С. 44–46.

54. Волошинов А.В., Шиндель С.В. Александр Солженицын и Генрих Белль: диалог культур // Обсерватория культуры. – 2008. – № 4. – С. 68–77.

55. Выставки советского изобразительного искусства: справочник. Т. 1: 1917–1932 / сост. В.Г. Азаркович и др. – М., 1965. – 557 с.

56. Выставки советского изобразительного искусства: справочник. Т. 2: 1933–1940 / сост. В.Г. Азаркович и др. – М., 1967. – 572 с.

57. Выставки советского изобразительного искусства: справочник. Т. 3: 1941–1947 / сост. В.Г. Азаркович и др. – М., 1973. – 544 с.

58. Выставки советского изобразительного искусства: справочник. Т. 4: 1948–1953 / сост. В.Г. Азаркович и др. – М., 1975. – 717 с.

59. Гарин-Михайловский Н.Г. «В сутолоке провинциальной жизни»: очерки. 1900 г. // Русские писатели о чувашах / сост. Федор Уяр и Иван Мучи. Вып. первый. – Чебоксары, 1946. – С. 111–114.

60. Гарин-Михайловский Н.Г. Голод. Холод. Холера. Праздник // Соч. в 5 т. Г.У.М., 1958. Из очерков «В сутолоке провинциальной жизни». – С. 31.

61. Гинзбург И.В. П.П. Чистяков и его педагогическая система. – Л.; М., 1940. – 202 с.

62. Говдя П. Украинское советское изобразительное искусство. – Киев, 1960. – 50 с.

63. Говдя П. Українське мистецтво другої половини XIX – початку XX ст. – Київ, 1964.

64. Говдя П. І. Українське мистецтво другої половини XIX – початку XX ст. – Київ, 1989. – 206 с.

65. Головлева Е.Л. Основы межкультурной коммуникации: учеб. пособие. – Ростов н/Д., 2008. – 222 с.

66. Гомберг-Вержбинская Э. Русское искусство и революция 1905 года. – Л., 1960. – 172 с.

67. Гомберг-Вержбинская Э.П. Передвижники. – 2-е изд., испр. и доп. – Л., 1970. – 235 с.

68. Горький и художники: воспоминания, переписка, статьи / сост. И.А. Бродский. – М., 1964. – 384 с.

69. Грабарь И.Э. Моя жизнь. Автомонография. Этюды о художниках / сост., вступ. ст. и коммент. В.М. Володарского. – М., 2001. – 495 с.

70. Григорьев А.Г. Выдающийся художник и педагог // Григорьев А.Г. Алексей Афанасьевич Кокель. Воспоминания современников и учеников. – Чебоксары, 1980. – 104 с.: ил.

71. Григорьев А.Г. Сто тысяч красок. – Чебоксары, 1967. – 88 с.: ил.

72. Григорьев А.Г. У истоков профессионального изобразительного искусства Чувашии. – Чебоксары, 1978. – 95 с.

73. Гудков Д.Б. Теория и практика межкультурной коммуникации. – М., 2003. – 288 с.

74. Гумилев Л.Н. Этносфера: история людей и история природы. – М., 1993. – 549 с.

75. Гуревич П.С. Философия культуры. – М., 1994. – 315 с.

76. Гусев Н.Н. Летопись жизни и творчества Льва Николаевича Толстого, 1891–1910. – М., 1960. – 918 с.: ил.

77. Демидов А., Енчелик И. Художники новой Чувашии // Юбилейные торжества в Чувашии. 1920–1935. – Чебоксары, 1935. – С. 170–171.

78. Денисенко О.И. Творческие связи И.Е. Репина с деятелями науки и культуры харьковщины в конце XIX – начале XX в. // Великий мастер. Портрет сквозь призму времени: материалы Междунар. науч.-практ. конф., посв. 130-летию со дня рождения выдающегося художника, педагога и общественного деятеля Алексея Афанасьевича Кокеля / сост. В.А. Васильев. – Чебоксары, 2010. – С. 27–29.

79. Денисов П.В. Религиозные верования чуваш. Историко-этнографические очерки. – Чебоксары, 1959 – 408 с.

80. Денисов П.В. Этнокультурные параллели дунайских болгар и чувашей / авт. предисл. И.Д. Кузнецов. – Чебоксары, 1969. – 176 с.

81. Диалог истории и искусства / ред.-сост. А.А. Стригалев. – СПб., 1999. – 221 с.: ил.

82. Дмитренко А.Ф. Український радянський історичний живопис. – Київ, 1966. – 134 с.: ил.

83. Димитриев В.Д. К вопросу о заселении юго-восточной и южных частей Чувашии // Ученые записки НИИ ЯЛИЭ при СМ ЧАССР. Чебоксары, 1956. – Вып. XIV. – С. 183–186.

84. Дерегус М.Г. Мой добрый наставник // Григорьев А.Г. Алексей Афанасьевич Кокель. Воспоминания современников и учеников. – Чебоксары, 1980. – С. 15–19.

85. Длугач Т.Б. В.С. Библер как феномен философской культуры XX века // Вопр. философии. – 2010. – № 9. – С. 154–166.

86. Друженкова Г.А. В. Маковский. – М., 1962. – 136 с.: 56 ил.

87. Дюженко Ю. Заслужена шана: про живописця О.О. Кокеля (1880–1956) // Радянська культура. – 1955. – 5 жовтня.

88. Журавлева Е.В. В.Е. Маковский. – М., 1972. – 159 с.

89. Запесоцкий А.С., Марков А.П. Современная культурология как научная парадигма // Вопр. философии. – 2010. – № 8. – С. 76–87.

90. Затенацкий Я.П. Актуальные проблемы истории украинского изобразительного искусства (XIX–XX вв.). – Киев, 1965. – 104 с.

91. Затенацький Я.П. Українська радянська живопис. – Київ, 1958. – 118 с.

92. Зверева Г.И. Обращаясь к себе: самопознание профессиональной историографии конца XX века // Диалог со временем. Альманах интеллектуальной истории. – 1/99. – М., 1999.

93. Золотой век художественных объединений в России и СССР (1820–1932) / сост. Д.Я. Северюхин, О.Л. Лейкинд. – СПб., 1992. – 400 с.

94. Зотов А.И. Академия художеств СССР: краткий очерк. – М., 1960. – 91 с.: ил.

95. Егоров В.К. Философия русской культуры. – М., 2006. – 552 с.

96. Едошина И.А. Андрогинизирующее сознание в художественной культуре конца XIX – начала XX века // Метаморфозы творческого Я художника. – М., 2005. – С. 241–277.

97. Едошина И.А. Толстой на страницах «Дневников» Михаила Пришвина // Литературовед. журн. – 2010. – № 27. – С. 122–140.

98. Едошина И.А. Художественное сознание модернизма: Истоки и мифологемы: автореф. дис. … д-ра культурологии. – Кострома, 2002.

99. Едошина И.А. Человек в пространстве культуры: монограф. размышления. – Кострома, 1999. – 135 с.

100. Елькіна Е. Художник педагог О.О. Кокель // Образотворче мистецтво. – 1980. – № 3. – С. 3.

101. Жиркевич А.А. Мои встречи с И. Яковлевым. Из дневника за 1916–1924 годы. – Чебоксары, 1998. – 467 с.

102. Иванов В.П. Этническая история чувашского народа: науч. очерк. – Чебоксары, 2010. – 88 с.

103. Иванов-Ехвет А.И. По следам находок. – Чебоксары, 1977. – 112 с.

104. Изобразительное искусство автономных республик РСФСР: альбом, вступ. ст. В.В. Ванслова. – Л., 1973. – 450 с.: ил.

105. Инчакова С.А. Петербургская академия художеств и формирование украинской художественной интеллигенции конца XIX – начала XX века (На материалах творчества А.Г. Лазарчука): автореф. дис. … канд. ист. наук. – М., 2004. – 21 с.

106. Исаев Г.Г. Восток в произведениях живописи А.А. Кокеля в 1900-х годах // Сб. науч. ст. докторантов, аспирантов и соискателей. – Чебоксары, 2008. – Вып. 2. – С. 31–50.

107. Исаев Г.Г. К вопросу о стилистике и сюжете «Чайной» // Великий мастер. Портрет сквозь призму времени: материалы Между-

нар. науч.-практ. конф., посв. 130-летию со дня рождения выдающегося художника, педагога и общественного деятеля Алексея Афанасьевича Кокеля / сост. В.А. Васильев. – Чебоксары, 2010. – С. 117–125.

108. Исаев Г.Г. К истокам русского авангарда. О малоизвестной живописи А.А. Кокеля 1900-х годов // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства: материалы XIV науч. конф. (26 ноября – 28 ноября 2008 г., Москва) / под ред. В.А. Ворошень. – М., 2011. – С. 258–261.

109. Исаев Г.Г. «Черемисская свадьба» Н.И. Фешина и тема свадьбы в произведениях чувашских художников как отражение бытия народа // Н.И. Фешин и художественная культура XX века: материалы науч.-практ. конф. 22–25 ноября 2006 года / редкол.: Р.М. Нургалеева, Е.П. Ключевская. – Казань, 2008. – 236 с.

110. Исаков С.К. Академия Художеств. Петербург: Музей: Русская живопись – Пг., 1915. – 306 с.: ил.

111. Исмуков Н.А. Проблема целостности национальной культуры: автореф. дис. … д-ра филос. наук. – М., 1994. – 34 с.

112. Исмуков Н.А. Диалектика общего и особенного в развитии национальных культур. – Чебоксары, 1992. – 204 с.

113. Исмуков Н.А. Собрание философских трудов: в 3 т. – Т. 2. Философия в пространстве национальной культуры. – М., 2009. – 275 с.

114. История искусства народов СССР: в 10 т. – М., 1981. – Т. 6. – 456 с.: ил.

115. История искусства народов СССР: в 10 т. – М., 1972. – Т. 7. – 438 с.: ил.

116. История русского и советского искусства / под ред. Д.В. Сарабьянова. – М., 1979. – 383 с.: ил.

117. Історія українського мистецтва в 6 т. – Т. 5: Радянське мистецтво 1917–1941 років. – Київ, 1967. – 478 с.

118. История СССР. Эпоха социализма: учебник для ист. фак-тов вузов // В.З. Дробижев, Ю.С. Кукушкин, М.Е. Найденов и др.; – М., 1985. – 479 с.

119. История через личность: историческая биография сегодня / под ред. Л.П. Репиной. – М., 2005. – 720 с.

120. История Чувашской АССР. – Чебоксары, 1967. – Т. 2. – 278 с.

121. Каган М.С., Хилтунина Е.Г. Проблема «Запад – Восток» в культурологии: взаимодействие художественных культур. – М., 1994. – 106 с.

122. Калашников Г.В., Куракова А.Д., Кушманов Н.К. Кокели и их наследие / под ред. Л.П. Куракова. – М., 2005.

123. Кант И. Критика чистого разума. – М., 1994. – 592 с.

124. Карачарскова М.А. Встречи с Анной Афанасьевной Кокель // Художественные традиции и музей: материалы музейной конф. к 120-летию со дня рождения Н.К. Сверчкова: сб. ст. – Чебоксары, 2011. – С. 53–60.

125. Кардовский Д.Н. Об искусстве: Воспоминания, статьи, письма / сост. и авт. примеч. Е.Д. Кардовская. – М., 1960. – 340 с.: ил.

126. Касавин И.Т. Междисциплинарное исследование: к понятию и типологии // Вопр. философии. – 2010. – № 4. – С. 61–73.

127. Касиян В.И. Сила личного примера // Григорьев А.Г. Алексей Афанасьевич Кокель. Воспоминания современников и учеников. – Чебоксары, 1980. – С. 11–14.

128. Каховский В.Ф. Происхождение чувашского народа. – Чебоксары, 2003. – 463 с.

129. Кин М. Художественная выставка «Союза искусств» // Колосья. – № 2–3. – С. 22.

130. Клюева И.В. Художественно-педагогическая деятельность Степана Эрьзи. – Саранск, 2007. – 204 с.

131. Кнабе Г.С. Личность и индивидуальность: античная биография и античное письмо // Кнабе Г.С. Материалы к лекциям по общей теории культуры и культуре античного Рима. – М., 1993. – С. 186–198.

132. Коган Д.М. М.А. Врубель. – М., 1980. – 352 с.: ил.

133. Кокшаров Н.В. Взаимодействие культур: диалог культур // CREDO NEW. – 2003. – № 3.

134. Колобаева Л.А. Русский символизм. – М., 2000. – 296 с.

135. Куликова Л.В. Межкультурная коммуникация: теоретические и прикладные аспекты (на материале русской и немецкой лингвокультур). – Красноярск, 2004. – 196 с.

136. Культурология. XX век. Энциклопедический словарь: в 2 т. – СПб., 1998. – Т. 1. – 445 с.; Т. 2. – 446 с.

137. Культурология XX век: антология / гл. ред. и сост. С.Я. Левит – М., 1995. – 703 с.

138. Кучерук И.В. Трансформация современного отечественного образования в контексте диалога культур России и США: автореф. дис. … д-ра культурологии. – Саратов, 2011. – 44 с.

139. Кондаков С.М. Список русских художников к юбилейному справочнику Императорской Академии Художеств. – СПб., 1914. –137 с.

140. Кондаков С.М. Юбилейный справочник Императорской Академии Художеств, 4.1-2. – СПб., 1914. – 460 с.

141. Константинов В.Ф., Несвит Е.А. Кокель Алексей Афанасьевич (1.03.1880 – 4.02.1956) // Выдающиеся педагоги высшей школы г. Харькова: биограф. словарь. – Харьков, 1998. – С. 318–319.

142. Константинов В.Ф. Воспоминания об учителе // Творческое и духовное наследие А.А. Кокеля: материалы Междунар. науч.-практ. конф., посв. 125-летию со дня рождения выдающегося художника и педагога Алексея Афанасьевича Кокеля (Чебоксары – Харьков, 16–17 марта 2005 г.). – Чебоксары, 2006. – С. 66–70.

143. Кривцун О.А. Творческое сознание художника. – М., 2008. – 376 с.: ил.

144. Кузнецова Э.Ф. Архитектор Петр Егоров. Чебоксары, 2003. – 222 с.: ил.

145. Куляева Е.Ю. Художник в культуре российской провинции: И.С. Горюшкин-Сорокопудов и Ф.В. Сычков: автореф. дис. … канд. культурологии. – Саранск, 2011. – 23 с.

146. Купцова И.А. Динамика русской провинциальной культуры в условиях исторических трансформаций российской цивилизации: автореф. дис. … д-ра культурологии. – М., 2011. – 39 с.

147. Куракова А.Д., Васильев В.А. Епископ Герман (Г.А. Кокель) – духовный наставник чувашского народа // Творческое и духовное наследие А.А. Кокеля: материалы Междунар. науч.-практ. конф., посв. 125-летию со дня рождения выдающегося художника и педагога Алексея Афанасьевича Кокеля (Чебоксары – Харьков, 16–17 марта 2005 г.). – Чебоксары, 2006. – С. 88–93.

148. Курильцева В.В. Борьба за социалистический реализм в изобразительном искусстве Советской Украины (1917–1941): автореф. дис. … канд. искусствознания. – М., 1952. – 19 с.

149. Курильцева В.В., Яворская Н.В. Искусство Советской Украины. Живопись. Скульптура. Графика. Очерки. – М., 1957. – 299 с.: ил.

150. Ламонова О.В. Художник и время: книга «Алексей Афанасьевич Кокель. 1880–1956. Жизнь и творчество» // Великий мастер. Портрет сквозь призму времени: материалы Междунар. науч.-практ. конф., посв. 130-летию со дня рождения выдающегося художника, педагога и общественного деятеля Алексея Афанасьевича Кокеля / сост. В.А. Васильев. – Чебоксары, 2010. – 136 с.

151. Леонтович О.А. Введение в межкультурную коммуникацию: учеб. пособие. – М., 2007. – 368 с.

152. Лисовский В.Г. Академия художеств: историко-искусствоведческий очерк. – 2-е изд., перераб. и доп. – Л., 1982. – 224 с.

153. Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. – М., 1991. – 525 с.

154. Лотман Ю.М. Собрание сочинений. – М., 1998. – 519 с.

155. Лунгина Д.А. Учение о культуре у Канта и Гегеля // Вопр. философии. – 2010. – № 1. – С. 153–165.

156. Любославская Т.В. Хроника объединения «Союз Молодежи» // Искусство. – 1990. – № 9.

157. Магницкий В.К. К материалу к объяснению старой чувашской веры. – Казань, 1881. – 268 с.

158. Владимир Маковский: альбом / автор, сост. и вступ. ст. В.В. Розенвассер. – М., 1986. – /18/20 с.

159. Владимир Егорович Маковский: альбом репродукций. – М., 1972. – 12 с.: ил.

160. Маковский С.К. Силуэты русских художников / послесл. В. Толмачева; коммент. Т. Воронцова. – М., 1999. – 530 с.

161. Материалы по истории Чувашской АССР. – Вып. III. – Чебоксары, 1957. – 266 с.

162. Волдемар Матвей и «Союз молодежи» / отв. ред. Г.Ф. Коваленко. – М., 2005. – 452 с.

163. Махлина С.Т. Язык искусства в контексте культуры. – СПб., 1995. – 217 с.

164. Межуев В.М. Национальная культура и современная цивилизация // Освобождение духа. – М., 1991. – 297 с.

165. Межуев В.М. Культура и история. – М., 1977. – 199 с.

166. Михайлова Р.В. Духовность крестьянства как ведущий способ его самовыражения: автореф. дис. … д-ра филос. наук. – М., 2000. – 53 с.

167. Михайлова Р.В. Духовность крестьянства России XX века. (Социально-философский анализ). – Чебоксары, 1997. – 222 с.

168. Михайлова Р.В. Человек в мире культуры. – Чебоксары, 2008. – 88 с.

169. Молева Н.М. Выдающиеся русские художники-педагоги. – 2-е изд., доп. – М., 1991.– 416 с.

170. Молева Н.М., Белютин Э.М. Русская художественная школа второй половины XIX – начала XX века. – М., 1967. – 564 с.

171. Моруа Андре. О биографии как художественном произведении // Писатели Франции о литературе. – М., 1978. – 317 с.

172. Мызгина В.В. Творческое наследие А.А. Кокеля в коллекции Харьковского художественного музея // Творческое и духовное наследие А.А. Кокеля: материалы междунар. науч.-практ. конф., посв. 125-летию со дня рождения выдающегося художника и педагога Алексея Афанасьевича Кокеля (Чебоксары – Харьков, 16–17 марта 2005 г.). – Чебоксары, 2006. – 110 с.

173. Неизвестный русский авангард / авт.-сост. вступ. ст. Д.В. Сарабьянов. – М., 1992. – 352 с.

174. Николаев В.В., Иванов-Орков Г.Н., Иванов В.П. Чувашский костюм от древности до современности. – М.; Чебоксары; Оренбург, 2002. – 400 с.: ил.

175. Никуленко С.Н. Ученики И.Е. Репина в Харьковском художественном институте // Сб. науч. ст. докторантов, аспирантов и соискателей. – Чебоксары, 2007. – Вып. 1. – С. 127–129.

176. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. – М.: Искусство, 1991. – 587 с.

177. Павлов В.П. Українське радянське мистецтво. 1920–1930-х рр. – Київ, 1983. – 191 с.

178. Павлов Ф.П. Собрание сочинений: в 2 т. – Чебоксары, 1962. – Т. 1. – 219 с.

179. Павловский Б.В. Дооктябрьская «Правда» об изобразительном искусстве. – Л., 1962. – 92 с.: ил.

180. Пензенская энциклопедия / гл. ред. К.Д. Вишневский. – Пенза; М., 2001. – 769 с.: ил.

181. Перельман В.Н. Размах творческой активности // Горьковская коммуна. – 1935. – 30 августа.

182. Поддячая Н.С. Алексей Афанасьевич Кокель: академический рисунок, академическая живопись. – Чебоксары, 2010. – 160 с.

183. Подобедова О.И. Дмитрий Николаевич Кардовский (1866–1943). – М., 1957. – 183 с.: ил.

184. Попова Л., Павлов В. Українське радянське мистецтво 20–30-х років. – Київ, 1966. – 76 с.

185. Попова Л.И., Цельтнер В.П. Очерки о художниках Советской Украины. – М., 1980. – 390 с.: ил.

186. Присталенко Н. Художник і педагог: до 100-річчя з дня народж. О.О. Кокеля // Образотворче мистецтво. – 1980. – № 6. – С. 30.

187. Присталенко Н.Н. Произведения А.А. Кокеля в музеях Киева // Великий мастер. Портрет сквозь призму времени: материалы Междунар. науч.-практ. конф., посв. 130-летию со дня рождения выдающегося художника, педагога и общественного деятеля Алексея Афанасьевича Кокеля / сост. В.А. Васильев. – Чебоксары, 2010. – 136 с.

188. Репин И.Е. Далекое и близкое. – М., 1960. – 510 с.

189. Репин и Украина. Письма деятелей украинской культуры и искусства к Репину. 1896–1927 / сост. Б.С. Бутник-Сиверский. – Киев, 1962. – 210 с.

190. Репина Л.П. От «истории одной жизни» к «персональной истории» // История через личность: историческая биография сегодня / под ред. Л.П. Репиной. – М., 2005. – 720 с.

191. Риккерт Г. Науки о природе и науки о культуре // Культурология. XX век. Антология. – М., 1995. – С. 69–104.

192. Василий Розанов в контексте культуры / И.В. Кондаков, И.А. Едошина, А.К. Котлов. – Кострома, 2000. – 213 с.: ил.

193. Російско-українські мистецькі зв'язки: збірник / Юрій Костюк. – Київ, 1955. – 170 с.

194. Рубан В.В. Український радянський портретний живопис. – Київ, 1977 – 143 с.

195. Руднев В.П. Энциклопедический словарь культуры XX века. – М., 1997. – 384 с.

196. Русско-украинские связи в изобразительном искусстве: сб. ст. / под ред. В.И. Касияна. – Киев, 1956. – 306 с.

197. Русская художественная культура конца XIX – начала XX века (1895–1907). – М., 1986. – Кн. 2. – 402 с.: ил.

198. Русская художественная культура второй половины XIX века: Диалог с эпохой / Г.Ю. Стернин и др. – М., 1996. – 334 с.

199. Русская художественная культура второй половины XIX века. Картина мира: сб. / отв. ред. Г.Ю. Стернин. М., 1991. – 400 с.

200. Рыбин С.В. Харьковская государственная академия дизайна и искусств и проблемы дизайн-образования в современной Украине // Творческое и духовное наследие А.А. Кокеля: материалы Междунар. науч.-практ. конф., посв. 125-летию со дня рождения выдающегося художника и педагога Алексея Афанасьевича Кокеля (Чебоксары – Харьков, 16–17 марта 2005 г.). – Чебоксары, 2006. – С. 35–51.

201. Рыбин С.В. Доброе наследие профессора А.А. Кокеля // Великий мастер. Портрет сквозь призму времени: материалы Междунар. науч.-практ. конф., посв. 130-летию со дня рождения выдающегося художника, педагога и общественного деятеля Алексея Афанасьевича Кокеля / сост. В.А. Васильев. – Чебоксары, 2010. – С. 19–27.

202. Рыжакова С.И. Этнокультурные представления об основах латышской идентичности: исторический контекст, взаимосвязи, современные аспекты (середина XIX – начало XXI вв.): автореф. дис. … д-ра ист. наук. – М., 2011. – 52 с.

203. Савинов А.Н. Академия художеств: к 90-летию со дня образования. 1757–1947]. – М.-Л., 1948. – 40 с.: ил.

204. Садохин А.П. Межкультурная компетентность: сущность и механизмы формирования: автореф. дис. … д-ра культурологии. – М., 2008. – 44 с.

205. Садюков Н.И. Как картина «Чайная» попала в Чебоксары // Великий мастер. Портрет сквозь призму времени: материалы Междунар. науч.-практ. конф., посв. 130-летию со дня рождения выдающегося художника, педагога и общественного деятеля Алексея Афанасьевича Кокеля / сост. В.А. Васильев. – Чебоксары, 2010. – С. 56–61.

206. Сайко Э.В. О природе и пространстве «действия» диалога // Социокультурное пространство диалога. – М., 1999. – С. 9–32.

207. Салмин А.К. Народная обрядность чувашей. – Чебоксары, 1994. – 339 с.

208. Сарабьянов Д.В. История русского искусства конца XIX – начала XX века. – М., 2001. – 301 с.: ил.

209. Сарабьянов Д.В. Василий Кандинский. Путь художника. Художник и время. – М., 1994. – 174 с.: ил.

210. Сарабьянов Д.В. Илья Ефимович Репин. – М., 1955. – 75 с.

211. Сарабьянов Д.В. Русская живопись конца 1900-х – начала 1910-х годов. Очерки. – М.: Искусство, 1971. – 148 с.: ил.

212. Сарабьянов Д.В. Русская живопись XIX века среди европейских школ. – М., 1980. – 261 с.

213. Сарабьянов Д.В. Русские живописцы начала XX века. (Новые направления). – Л., 1973. – 207 с.: ил.

214. Сарабьянов Д.В. П.А. Федотов и русская художественная культура 40-х годов XIX века: автореф. дис. … д-ра искусствоведения. – М., 1970. – 44 с.

215. Сверчков Н.К. Наш старший друг и товарищ // А.Г. Григорьев. Алексей Афанасьевич Кокель: Воспоминания современников и учеников. – Чебоксары, 1980. – С. 7–9.

216. Сверчков Н.К. Счастье (Воспоминания художника). – Чебоксары, 1976. – 120 с.

217. 70-річчя професора О.П. Кокеля: [проф. Харк. худож. ін-ту] // Соціалістична Харківщина. – 1950. – 24 березня.

218. Серебрякова Н.С. Полковник Н.Д. Ермаков – собиратель картин русской школы [Электрон. ресурс]. – Режим доступа: ftp://lib.herzen.spb.ru/text/serebryakova_15_39_185_188.pdf

219. Скворцова Е.М. Теория и история культуры: учебник для вузов. – М., 1999. – 406 с.: ил.

220. Словник художників України. – Київ, 1973. – 450 с.: ил.

221. Сноу Ч.П. Две культуры. – М., 1973. – 142 с.

222. Сова Г.Д. Благодарность учителю // Григорьев А.Г. Алексей Афанасьевич Кокель. Воспоминания современников и учеников. – Чебоксары, 1980. – С. 42–43.

223. Соколюк Л.Д. К истории художественной жизни Харькова. Эволюция харьковской художественной школы во второй половине XVIII – в начале XX века: дис. канд. искусствоведения. – Л., 1986. – Т. 1. – С. 147.

224. Соколюк Л.Д. Ученики И.Е. Репина в Харькове // Сб. науч. ст. докторантов, аспирантов и соискателей. – Чебоксары, 2007. – Вып. 1. – С. 168–171.

225. Соловьева Ф.Б. Вышневолоцкая земля [Электрон. ресурс]. – Режим доступа: www.v-volok.ru/history/.

226. Сорокин П.А. Человек. Цивилизация. Общество. – М., 1992. – 542 с.

227. Софронова И.В. Традиции восточной поэзии в чувашской лирике. – Чебоксары, 2006. – 144 с.

228. Стариков С.В. Алексей Афанасьевич Кокель. 1880–1956. Жизнь и творчество. – 2-е изд., испр. и доп. – Чебоксары, 2009. – 336 с.

229. Стасов В.В. Письма к деятелям русской культуры: в 2 т. – М., 1961–1967.

230. Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России на рубеже XIX–XX веков. – М., 1970. – 293 с.

231. Стернин Г.Ю. Русская художественная культура второй половины XIX – начала XX века. – М., 1984. – 296 с.: ил.

232. Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России 1900–1910 гг. – М., 1988. – 285 с.

233. Стопченко Н.И. Художественное наследие В.М. Шукшина в диалоге России с зарубежными культурами: автореф. дис. … д-ра культурологии. – Краснодар, 2006.

234. Стригалев А.А. Интерпретация исторического времени как художественного пространства («ностальгия» и «хрональгия») // Диалог истории и искусства. – СПб., 1999. – С. 9–14.

235. Стригалев А.А. О выставочной деятельности петербургского общества художников «Союз молодежи» // Волдемар Матвей и «Союз молодежи» / отв. ред. Г.Ф. Коваленко. – М., 2005. – 452 с.

236. Сутеев Г. Скульптор Эрьзя. Биографические заметки и воспоминания. – Саранск, 1968. – 141 с.: ил.

237. Таймасов Л.А. Православная церковь и христианское просвещение народов Среднего Поволжья во второй половине XIX – начале XX века. – Чебоксары, 2004. – 523 с.

238. Творческое и духовное наследие А.А. Кокеля: материалы Междунар. науч.-практ. конф., посв. 125-летию со дня рождения выдающегося художника и педагога Алексея Афанасьевича Кокеля (Чебоксары – Харьков, 16–17 марта 2005 г.). – Чебоксары, 2006. – 110 с.

239. Тощенко В.П. Философия культуры диалога. – Новосибирск, 1993. – 201 с.

240. Трансформация болгаро-чувашской цивилизации: сб. ст. / под ред. Г.И. Тафаева. – Чебоксары, 2001. – 228 с.

241. Трофимов А.А. Искусство: Избранные труды: сб. ст. – Чебоксары, 2005. – 604 с.

242. Украинская советская энциклопедия. – Киев, 1981. – Т. 5. – 559 с.: ил.

243. Университеты и общество. Сотрудничество и развитие университетов в XXI веке: материалы Третьей междунар. науч.-практ. конф. «Университеты и общество. Сотрудничество и развитие университетов в XXI веке»: МГУ имени М.В. Ломоносова, 23–24 апреля 2010 г. / редкол.: В.А. Садовничий и др. – М., 2011. – 872 с.

244. Ургалкина Н.А. А. Кокель: к 95-летию со дня рождения // Труды науч.-исслед. ин-та при Совете Министров Чуваш. АССР. – 1975. – Вып. 57. – С. 248–249.

245. Федорова В.И. В.В. Матэ и его ученики. – Л., 1982. – 208 с.: ил.

246. Феномен творческой личности в культуре (к юбилею проф. В.И. Фатющенко): материалы 1-й междунар. конф. – М., 2005. – 313 с.

247. Филиппов Л.К. Этноним *чуваш* и предыстория чувашского этноса: ист.-лингв. исследование. – Саратов, 2008. – 340 с.: ил.

248. Философия и культура. – М., 1994. – 334 с.

249. Философский энциклопедический словарь. – М., 1989. – 816 с.

250. Флиер А.Я. Культурология для культурологов. – 2-е изд., испр. и доп. – М., 2010.– 672 с.

251. Фрейд З. Художник и фантазирование. – М., 1995. – 396 с.

252. Хабермас Ю. Демократия. Разум. Нравственность: лекции и интервью. – М., 1992.

253. Хейзинга Й. Человек играющий. – М., 1992. – 464 с.

254. Художественное наследство. Том второй / ред. И.Э. Грабарь и И.С. Зильберштейн. – М.; Л., 1949. – 470 с.

255. Художники XX века / сост. И.Г. Акимова. – М., 1974. – 319 с.: ил.

256. Художники народов СССР. XI–XX вв.: биобиблиографический словарь. – Т. 5. – СПб., 2002. – 359 с.

257. Художники Советской Украины. Живопись. Скульптура. Графика. – М., 1962.

258. Художники Советской Украины: краткий справочник. – Киев, 1951. – 127 с.

259. Художники Харкова: довідник / редкол.: М.М. Безхутрий, В.В. Сизиков та інш. – Харків, 1967. – 176 с.

260. Художники Чувашии: биобиблиографический словарь / сост. Н.А. Ургалкина. – 2-е изд. – Чебоксары, 1989. – 447 с.

261. Червонная С.М. Живопись автономных республик РСФСР (1917–1977). – М., 1978. – 208 с.: ил.

262. Чернов Л.И. Мягкий, человечный, требовательный // А.Г. Григорьев. Воспоминания современников и учеников. – Чебоксары, 1980. – С. 24–27.

263. Чистяков П.П. Письма, записные книжки, воспоминания. 1832–1919. [О П.П. Чистякове]. – М., 1953. – 592 с.: ил.

264. Чуваши: история и культура. – Т. 1 / отв. ред. В.П. Иванов. – Чебоксары, 2009. – 415 с.: ил.

265. Чуваши: история и культура. – Т. 2 / отв. ред. В.П. Иванов. – Чебоксары, 2009. – 335 с.: ил.

266. Чуваши: современные этнокультурные процессы. – М., 1988. – 240 с.

267. Чувашско-русский словарь. – 2-е изд., стереотип. – М., 1985. – 712 с.

268. Чувашское искусство. – Чебоксары, 1971. – 208 с.

269. Чувашской АССР 50 лет. – Чебоксары, 1970. – 324 с.

270. Шапошников М.А. Мастер искусства воспитания // А.Г. Григорьев. Воспоминания современников и учеников. – Чебоксары, 1980. – С. 39–41: ил.

271. Шарапова С.М. Феномен идентичности в истории профессиональной художественной культуры коми (зырян) XX века: автореф. дис. … д-ра культурологии. – СПб., 2005. – 28 с.

272. Шкалина Г.Е. Традиционная культура народа мари. – Йошкар-Ола, 2003. – 208 с.

273. Шкалина Г.Е., Королева-Конопляная Г.И. Национальное: между идеологией и культурой // Соц.-полит. журн. – 1997. – № 1.

274. Шмит Ф.И. Заметки о выставке «Союза искусств» // Наш день. – Харьков, 1918.

275. Шпенглер О. Закат Европы. – М., 1993. – 667 с.

276. Энциклопедия для детей. Т. 7. Искусство. Ч. 2. Архитектура, изобразительное и декоративно-прикладное искусство XVII–XX веков / гл. ред. М.Д. Аксенова. – М., 1999. – 656 с.: ил.

277. Этническая культура народов Волго-Камья: традиции, трансформации и современные процессы: сб. материалов Всерос. науч.-практ. конф. с междунар. участием. Йошкар-Ола, 12–13 ноября 2009 г. / Мар. гос. ун-т; науч. ред. Г.Е. Шкалина. – Йошкар-Ола, 2009. – 612 с.

278. Юнг К.Г. Архетип и Символ. – М., – 304 с.

279. Юхимець Г.М. Українське мистецтво 1941–1960 рр. – Київ, 1983. – 159 с.: іл.

280. Юхма М.Н. А.А. Кокель // Юхма М.Н. Сто семнадцать великих болгаро-чуваш. – Чебоксары, 2009. – С. 130–132.

281. Яськов В. Хлебников. Косарев. Харьков // Волга. – 1999. – № 11.

282. Яценко В.Ф. Чуткой души человек // А.Г. Григорьев. Алексей Афанасьевич Кокель: Воспоминания современников и учеников. – Чебоксары, 1980. – С.27-29.

Иностранная

283. Бабій Л.Т. Діалектика розвитку історичних типів культури: (Філософсько-соціологічні проблеми). – Львів, 1991. – 160 с.

284. Балл Г. Категорія культури у визначенні орієнтирів освіти // Діалог культур: Україна у світовому контексті: Філософія освіти. – Вип. 8. – Львів, 2002. – С. 122–131.

285. Владиченко Л.Д. Міжсуб'єктний діалог як грунт моделі сучасного глобального діалогу // Актуальні проблеми філософських, політологічних і релігієзнавчих досліджень (До 170-річчя філософського факультету Київського національного університету імені Тараса Шевченка): матеріали Міжнародної наукової конференції «Людина – світ – культура» (20–21 квітня 2004 року, Київ). – Київ, 2004. – С. 544-545.

286. Губерський Л.В. Культура. Ідеологія. Особистість: методолого-світоглядний аналіз. – Київ, 2002. – 580 с.

287. Даренский В.Ю. К вопросу о типологии диалогических отношений в истории цивилизаций // Філософські дослідження: зб. наук. праць Східноукраїнського національного університету імені Володимира Даля. – Вип. 4. – Луганськ, 2003. – 238 с. – С. 42–52.

288. Даренский В.Ю. Структура «глубинного общения» // Практична філософія. – 2005. – № 1 (15). – С. 3–11.

289. Дерегус М.Г. Талант // Талант. – Київ, 2004. – 160 с.

290. Дьяконов Г.В. Проблема общения и взаимодействия: диалогический подход [Електрон. ресурс] // HPSY.RU: экзистенциальная и гуманистическая психология. – Режим доступу до сайту: http://hpsy.ru/public/x1677.htm.

291. Колесников А.С. Формы глобализма и диалог культур // Актуальні проблеми філософських, політологічних і релігієзнавчих досліджень (До 170-річчя філософського факультету Київського національного університету імені Тараса Шевченка): матеріали Міжнародної наукової конференції «Людина – світ – культура» (20–21 квітня 2004 року, Київ). – Київ, 2004. – С. 895–897.

292. Колосок Т.С. Толерантність як критерій активного діалогу культур // Актуальні проблеми філософських, політологічних і релігієзнавчих досліджень (До 170-річчя філософського факультету Київського національного університету імені Тараса Шевченка): матеріали Міжнародної наукової конференції «Людина – світ – культура» (20–21 квітня 2004 року, Київ). – Київ, 2004. – С. 492–494.

293. Кримський С.Б. Заклики духовності XXI століття: лекція, прочит. 31 жовт. 2002 р. в Нац. ун-ті «Києво-Могилян. акад.»: (із циклу щоріч. пам'ят. лекцій ім. А. Оленської-Петришин). – Київ, 2003. – 32 с.

294. Крымский С.Б. Контуры духовности: новые контексты идентификации // Вопр. философии. – 1992. – № 12. – С. 21–28.

295. Кутинський М. Некрополь України // Дніпро. – 1994. – № 9–10. – С. 176.

296. Ламонова О.В., Васильев В.А. Алексей Афанасьевич Кокель: 1880–1956: Жизнь и творчество – науч. ред. В.И. Ковтун. – 2-е изд., испр. и доп. – Чебоксары, 2009. – 335 с. // Студіі мистецтвознавчи. – № 3. – Київ, 2009. – 146 с.

297. Литвин В.М. Культурне життя [Электрон. ресурс]. – Режим доступа: www. litvin-v.org.ua.

298. Литвин В.М. Председатель Верховной Рады Украины о 130-летии со дня рождения А.А. Кокеля // Великий мастер. Портрет сквозь призму времени: материалы междунар. науч.-практ. конф., посв. 130-летию со дня рождения выдающегося художника, педагога и общественного деятеля Алексея Афанасьевича Кокеля / сост. В.А. Васильев. – Чебоксары, 2010. – 136 с.

299. Малахов В. Етика спілкування. – Київ, 2006. – 400 с.

300. Малахов В.А. Искусство и человеческое мироотношение: монография. – Київ, 1988. – 216 с.

301. Малахов В.М. Бубер и М. Бахтин: акценты философии диалога // Малахов В.М. Уязвимость любви. – Київ, 2005. – С. 329–342.

302. Мизгіна В.В. Я поведу тебя в музей. (Упорядник – Л.М. Абраменко). – Харьків, 2008. – 110 с.

303. Мистецька скарбниця Харкова: альбом / вступ. ст. В. Мизгіной. – Харків, 2004. – 256 с.: іл.

304. Митці України: енциклопедичний довідник. – Київ, 1992. – 848 с.: іл.

305. Музейний альманах. Наукові матеріали, статті, виступи, спогади, ессе. – Харків, 2005. – 145 с.

306. Никуленко С.И. Становление высшей художественной школы в Украине (1917–1934): автореф. дис. … канд. искусствоведения. – Киев, 1997. – 21 с.

307. Пам'ятки російської історії і культури в Україні XVII–XXI ст. – Київ, 2003. – 250 с.: ил.

308. Пономарева Л.Е. Александр Васильевич Вяткин. Жизнь и творчество. – Харьков, 2007.– 136 с. (на рус. яз.).

309. Прикосновение… Живопись и графика XX века из собрания Ильи Лучковского / авт.-сост. И.Я. Лучковский; предисл. Д.В. Сарабьянов. – Харьков, 2005. (на рус. яз.).

310. 75 років вищої художньої школи Харкова, 1921–1996 / упоряд. В. Даниленко, Л. Бикова; редкол. В. Торкатюк та ін. – Х., 1996.– 146 с.: іл.

311. Сліпко-Москальцов К. Всеукраїнська художня виставка // Червоний шлях. – 1928. – № 1. – С. 151–152.

312. Соколюк Л.Д. Учні І.Ю. Репіна у Харкові // Українське мистецтво та архітектура кінця XIX – початку XX ст. – Київ, 2000. – С. 85–93.

313. Студії мистецтвознавчі. Архітектура. Образотворче та декоративно-вжиткове мистецтво // Журнал Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України. – Київ, 2009. – № 3.

314. Суханко В.О. Рисунок: навчальний посібник. – Київ, 2004. – 184 с.: 125 іл.

315. Толочко П.П. Від Русі до України: вибрані науково-популярні, критичні та публіцистичні праці. – Київ, 1997. – 400 с.

316. Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті // Збірник наукових праць вищих навчальних закладів художньо-будівельного профілю України і Росії / під загальною редакцією Н.Є. Трегуб. – Харків. – № 1, 2. – 2009. –194 с.

317. Фисан Г.А. Страницы истории Харьковского художественного музея. 1944–1970 // Музейный альманах: Наукові матеріали, статті, виступи, спогади, ессее. – Харків, 2005.

318. Харківська державна академія дизайну і мистецтв: нове обличчя старого навчального закладу / Укладальники: В. Даниленко, С. Рибін, С. Єрмаков, В. Гальченко. – Харків, 2011. – 116 с.: іл.

319. Харківський національний університет ім. В.Н. Каразіна за 200 років / В.С. Бакіров, В.М. Духопельников, Б.П. Зайцев та ін. – Харків, 2004. – 750 с.

320. Харківський художній музей. 200 років колекції / авт.-упорядники: В. Мизгіна, Т. Прокатова, О. Денисенко, Л. Пономарьова, Т. Литовко та ін. – Харків, 2005. – 167 с.

321. Харківщина мистецька: історія, традиції, сучасність: зб. ст. за матеріалами Міжнар. наук.-практ. конф. (Харків, 22 жовт. 2008 р.). – Харків, 2008. – 144 с.

322. Харківщина мистецька. 1938–2008: історія, традиції, сучасність. Живопис. Графіка. Скульптура. Прикладне мистецтво. Сценография. Дизайн середовища [альбом] / Харк. орг. Нац. спілки художників України. – Харків, 2008. – 391 с.: ил.

323. Циганко О.П. Художньо-виставкова діяльність у Харкові (1917–1934 рр.): автореф. дис. … канд. мистецтвознавства. – Харків, 2003. – 20 с.

324. Черепанова С. Діалог культур як філософсько-гуманістична традиція вітчизняної освіти // Філософія. Історія культури. Освіта: Доповіді та повідомлення III Міжнародного конгресу україністів. – Харків, 1996. – С. 379–381.

Каталоги

325. Выставка картин общества художников «Союз молодежи»: каталог. – СПб., 1910. – 25 с.

326. «Союз молодежи»: каталог выставки картин «Русский Сецессион». – Рига, 1910. – 32 с.

327. Выставка рисунков и эстампов в залах Императорской Академии художеств: каталог. 1615 –1916. – Петроград, 1915. – 33 с.: ил.

328. Первая выставка. Каталог 1-й выставки подотдела искусств Харьковского Совета рабочих депутатов / вступ. ст. «От Выставочной секции». – Харьков, 1919. – 32 с.

329. 1-я художественная выставка сектора искусств Главполитпросвета: каталог / вступ. ст. проф. Ф.И. Шмита. – Харьков, 1921.

330. Выставка эстампа в развитии его техники. Июнь, июль, август 1924: каталог. – Харьков: Изд. Всеукр. соц. музея им. Артема (Графический кабинет Всеукраинского социального музея им. Артема). Сер. выставок по истории эстампа. Цикл 1-й. – Харьков, 1924. – 20 с.

331. Каталог виставки «Художник сьогодні» в залах Всеукраїнського Соціального музею ім. Артема». – Харків, 1927.

332. Каталог першої Всеукраїнської виставки художників Червоної України / вступна стаття за підписом «Всеукраїнський Центральний Президія АХЧУ». – Харків, 1927.

333. Каталог Всеукраїнської ювілейної виставки. Живопис, скульптура, архітектура, фото-кіно, кераміка, текстиль. Харків – Київ – Одеса. – Харків, 1927.

334. Перша пересувна художня виставка Асоціації художників Червоної України та Харківського відділення. Ізюм, Охтирка, Суми, Богодухів. 1928–1929: каталог. – Харків, 1928.

335. Друга пересувна художня виставка АХЧУ «Культпохід на Донбас». (Замість передмови: Декларація АХЧУ (Асоціація художників Червоної України), прийнята І з'їздом у Харкові в квітні 1928 р): каталог. – Харків, 1930.

336. Каталог третьої Всеукраїнській художньої виставки НКП УРСР. Живопис. Графіка. Скульптура. Театральне оформлення. Студійні роботи художників УРСР. Харків, Донбас, Запоріжжя, Дніпропетровськ, Київ, Одеса, Миколаїв». (Упорядник К. Бульдін. Вступні статті: «Як ми повинні розуміти мистецтво», «У боротьбі за кадри, за соціалістичну художню культуру» – автор М.О. Скрипник; «Виставки – перевірка зростання радянської культури»; «Трудящі самі творять своє мистецтво – культуру», «Образотворче мистецтво – організація нашого життя, нашої думки» – від Сектора мистецтв НКП УРСР). – Харків, 1930–1931 рр.

337. Виставка української графіки. Склав Павло Ковжун. (Ассоціація незалежних українських митців.): каталог. – Львів, 1932.

338. VI Всеукраїнська художня виставка: каталог / автор вступної статті «Художники Україні на підйомі» А.А. Хвиля. (Народний комісаріат освіти УРСР). – Київ – Харків, 1935.

339. Виставка «Мистецтво Радянської України». Путівник по виставці в Картинній галереї. (Українське Управління у справах мистецтв при РНК УРСР. Оргкомітет Спілки радянських художників України). – Харків, 1936.

340. Юбилейная выставка произведений художников УССР (1917–1937): каталог / Управление по делам искусств при СНК УССР. – Харьков, 1938. – 58 с.

341. Каталог виставки «Художники України – рідному Харкову». Присвячується першій річниці визволення Харкова від німецьких загарбників. (Управління у справах мистецтв при РНК УРСР. Державний музей українського мистецтва, м. Харків). – Харків, 1944.

342. Выставка русского дореволюционного и советского искусства: каталог / предисл. Т. Нордштейн. – М., 1954. – 40 с.: ил.

343. Выставка графики художников Харькова. Харьков 1955–1956: каталог / вступ. ст. Т.В. Лифшица; Харьковское областное управление культуры. Союз советских художников Украины. Харьковское отделение. Харьковский государственный музей изобразительного искусства [Посвящается 300-летию Харькова]. (Харьков – Тбилиси – Ленинград). – Харьков, 1955. – 115 с.: ил.

344. Выставка произведений профессора Алексея Афанасьевича Кокеля (1880–1956): каталог / сост. Ю.Ф. Дюженко, Г.О. Кокель. – Харьков, 1960. –32 с: ил.

345. П.М. Супонин: каталог виставки творів. Склав М.М. Безхутрий. – Харків, 1971. – 35 с.: ил.

346. А. Кокель: выставка произведений: каталог / сост. Н.И. Садюков, А.Г. Григорьев. – Чебоксары; Киев; Харьков, 1980. – 32 с.

347. Російський та український живопис 1920–1930 років у зібранні Донецького обласного художнього музею: каталог. ДОХМ. – Донецьк, 2007. – 76 с.: іл.

348. Юбилейная художественная выставка чувашских художников: каталог. – Чебоксары, 1936.

349. Illustrierter Katalog der XI internationalen Kunstausstellung im Kgl. Glastpalast zu Munchen, 1913.

350. XI Esposizione Internationale d Arte della Gitta di Venezia. 1914: Gatalogo illustrato. Venezia, 1914.

351. Харківщина мистецька. 1938–2008. Каталог Всеукраїнської художньої виставки до 70-річчя ХО НСХУ / Керівник проекту, головний редактор В.І. Ковтун. – Харків, 2008. – 52 с.: іл.

352. Две столицы. Одна судьба: каталог выставки народного художника Украины В.И. Ковтуна. – СПб.; Харьков, 2007.

Альбомы

353. Изобразительное искусство автономных республик РСФСР: альбом / вступ. ст. В.В. Ванслова; ст. Г. Пикуновой и др. – Л., 1973. – 450 с.: ил.

354. Изобразительное искусство Советской Украины: альбом репродукций / вступ. ст. Н. Яворской. – М., 1955. – 130 с.: ил.

355. Изобразительное искусство Советской Чувашии / сост. альбома Н.В. Воронов, А.А.Трофимов; авт. вступ. ст. Н.В. Воронов. – М., 1980. – 224 с.: ил., цв. ил.

356. Изобразительное искусство Украинской ССР: альбом; авт. текста Л.В. Владич и Г.С. Портнов. – М., 1957. – 99 с.: ил.

357. Изобразительное искусство Харькова: живопись, скульптура, графика: альбом / авт.-сост. В. Барышников, Б.П. Корольков и др.; вступ. ст. В.В. Сизикова. – М., 1978. – 32 с.: 67 л. ил.

358. Мистецтво Харківщини. Історія, традиції, сучасність. – Харків, 2008.– 392 с.

359. Искусство автономных республик Российской Федерации: альбом; вступ. ст. В.В. Ванслова; сост. Э.И. Голубова. – Л., 1973. – 22, 192 с.: ил.

360. Мистецькі шляхи Харківщини: альбом-справочник. – Харьков, 1998.

361. Рєпінські пленери: альбом-справочник. – Харків, 2004.

362. Український авангард 1910–1930 років: альбом / авт.-упоряд. Д.О. Горбачов. – Київ, 1996. – 400 с.

363. Украинское советское изобразительное искусство: альбом / П.И. Говдя. – Київ, 1960. – 50 с.: 42 вкл. л., ил., цв. ил.

364. Художественная сокровищница Харькова. (Мистецька скарбниця Харкова). Харьков, 2004. – 256 с.

365. Художники Советской Украины. Живопись. Скульптура. графика. – М., 1962. – 8 с.: 15 л. ил.

366. Художники Харківщини: автор вступної статті О. Денисенко. – Харків, 2003. – 180 с.: ил.

367. Художники Чувашской АССР: альбом / сост. А.Г. Григорьев. – Л., 1965. – 63 с.: 33 ил.

368. Юхимец Г.Н. Украинская советская тематическая картина 1945–1980 гг. Основные тенденции развития: альбом иллюстраций. – Киев, 1984. – 87 с.: ил.

369. Александр Васильевич Вяткин. Живопись. Графика: альбом / авт. вступ. ст. Ю.Л. Фаворов. – Харьков, 2003.
370. Валентин Васильевич Сизиков. Живопись. Графика: альбом / вступ. ст. В.В. Мызгиной. – Харьков, 2007. – 24 с.: ил.

Периодическая печать

371. Вечернее время. – СПб. 1912. – Ноябрь. – № 146(47).
372. Горьковская коммуна. – Горький, 1935. – 30 августа.
373. Колосья. – Харьков, 1918. – № 9. – С. 13–14.
374. Красное Знамя. – 1960. – 23 июня.
375. Наши достижения. – М., 1935. – № 10.
376. Нива. – СПб., 1914. – № 29.
377. Огонек. – СПб., 1914. – 23 февраля. – № 8.
378. Правда. – СПб., 1913. – № 5.
379. Пути творчества. – Харьков, 1919. – № 1(5–6); № 3. – С. 47–52.
380. Радянська культура. – 1955. – 5 жовтня.
381. Русское слово. – СПБ., 1913. – № 273.
382. Советская Чувашия. – Чебоксары, 2008. – 8 августа.
383. Советская Чувашия. – Чебоксары, 1995. – 24 июня; 2005. – 20 июля; 265 а; 2010. – 7 декабря.
384. Солнце России. – СПб., 1912. – Ноябрь. – № 146-(47). С. 12; 1913. – Май. –№ 21(172).
385. Соціалістична Харківщина. – 1950. – 24 березня.
386. Сунтал (рус. Наковальня). – Чебоксары, 1924–1940.
387. Тăван Атăл (рус. Родная Волга). – Чебоксары, 1931–2012.
388. Ульяновец. – Чебоксары, 2006. – 24 марта.
389. Хыпар (рус. Вести). – Чебоксары.
390. Чебоксарские новости. – Чебоксары, 2008. – 8 июля.
391. Червоний шлях. – 1928. – № 1. – С. 151–152.
392. Ялав (рус. Знамя). – Чебоксары.

Источники из государственных архивов и музеев России

393. Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 789. Оп. 12. Д. И-20.
394. Государственный исторический архив Чувашской Республики (ГИА ЧР). Ф. 459, 557, Р-827, Р-2669.
395. БУ «Государственный архив современной истории Чувашской Республики».
396. Государственный архив электронной и кинодокументации Чувашской Республики. Ф. 1. Коллекция электронных фотодокументов.
397. БУ «Государственная книжная палата Чувашской Республики». Фонды: газетный, журнальный и изоизданий.
398. Государственная Третьяковская галерея (ГТГ).

399. Чувашский государственный художественный музей.
400. Личный архив В.А. Васильева.

Источники из государственных архивов и музеев Украины

401. Государственный архив Харьковской области. Ф.р. – 5793. Оп. 2.
402. Национальный художественный музей Украины (Киев).
403. Харьковский художественный музей.
404. Донецкий областной художественный музей.
405. Харьковский исторический музей. Личный фонд А.А. Кокеля. Автобиография Кокеля Алексея Афанасьевича, художника, проф.[ессора] живописи Харьковского художественного института. Завершена 2 февраля 1950 г.
406. Музей Харьковской государственной академии дизайна и искусств.
407. Музей Национальной академии изобразительного искусства и архитектуры (Киев).
408. Музей Харьковского национального университета радиоэлектроники.

Журналы и отчеты о деятельности Императорской Академии художеств за 1899–1916 годы

409. Журналы Императорской Академии художеств в 1903 году. – СПб., 1904. – 186 с.
410. Журналы Императорской Академии художеств в 1904 году. – СПб., 1905. – 116 с.
411. Журналы Императорской Академии художеств в 1905 году. – СПб., 1906. – 125 с.
412. Журналы Императорской Академии художеств в 1906 году. – СПб., 1906. – 207 с.
413. Журналы Императорской Академии художеств в 1907 году. – СПб., 1908. – 203 с.
414. Журналы Императорской Академии художеств в 1908 году. – СПб., 1909. – 226 с.
415. Журналы Императорской Академии художеств в 1909 году. – СПб., 1910. – 204 с.
416. Журналы Императорской Академии художеств в 1910 году. – СПб., 1911. – 164 с.
417. Журналы Императорской Академии художеств в 1911 году. – СПб., 1912. – 254 с.
418. Журналы Императорской Академии художеств в 1912 году. – СПб., 1913. – 254 с.
419. Журналы Императорской Академии художеств в 1913 году. – СПб., 1914. – 172 с.

420. Журналы Императорской Академии художеств в 1915 году. – СПб., 1916. – 134 с.
421. Императорская Академия художеств и состоящее при ней Высшее Художественное Училище в 1899–1900 учебном году. – СПб., 1900. – 236 с.
422. Императорская Академия художеств и состоящее при ней Высшее Художественное Училище в 1901 учебном году. – СПб., 1901. – 273 с.
423. Императорская Академия художеств и состоящее при ней Высшее Художественное Училище в 1902 учебном году. – СПб., 1902. – 70 с.
424. Императорская Академия художеств и состоящее при ней Высшее Художественное Училище в 1909–1910 году. – СПб., 1910. – 84 с.
425. Отчет о деятельности Императорской Академии художеств в 1901 году. – СПб., 1902. – 113 с.
426. Отчет о деятельности Императорской Академии художеств в 1902 году. – СПб., 1903. – 123 с.
427. Отчет о деятельности Императорской Академии художеств в 1903 году. – СПб., 1904. – 70 с.
428. Отчет о деятельности Императорской Академии художеств в 1904 году. – СПб., 1905. – 67 с.
429. Отчет о деятельности Императорской Академии художеств в 1905 году. – СПб., 1906. – 71 с.
430. Отчет о деятельности Императорской Академии художеств в 1906 году. – СПб., 1908. – 65 с.
431. Отчет о деятельности Императорской Академии художеств в 1907 году. – СПб., 1909. – 67 с.
432. Отчет о деятельности Императорской Академии художеств в 1908 году. – СПб., 1910. – 79 с.
433. Отчет о деятельности Императорской Академии художеств за 1909 год. – СПб., 1911. – 80 с.
434. Отчет о деятельности Императорской Академии художеств за 1910 год. – СПб., 1912. – 71 с.
435. Отчет о деятельности Императорской Академии художеств за 1911 год. – СПб., 1913. – 73 с.
436. Отчет о деятельности Императорской Академии художеств за 1912 год. – СПб., 1913. – 80 с.
437. Отчет о деятельности Императорской Академии художеств за 1912 год. – Петроград, 1913.
438. Отчет о деятельности Императорской Академии художеств за 1913 год. – Петроград, 1914. – 98 с.
439. Отчет о деятельности Императорской Академии художеств за 1915 год. – Петроград, 1914. – 78 с.

Приложения

Приложение 1

Список произведений А.А. Кокеля в собрании
Чувашского государственного художественного музея

Живопись

№ п/п	№ КП	Инв. №	Название, материал, техника, размер
1	КП-3040	РЖ-10	Фигура раввина. 1910-е гг. Х., м. 79х52
2	КП-3041	РЖ-11	Обнаженная мужская модель, лежащая. 1910-е гг. Х., м. 53х78
3	КП-3042	РЖ-12	Обнаженная женская модель со спины. 1910-е гг. Х., м. 53х78
4	КП-3043	РЖ-13	Эскиз к картине «В чайной». 1910 г. Х., м. 43х56
5	КП-3044	РЖ-14	Эскиз к картине «В чайной». 1910 г. Х., м. 44х71
6	КП-3049	РЖ-15	Эскиз к картине «В чайной». На обороте полулежащая женская фигура. 1912 г. Х., м. 82х103
7	КП-7972	СЖ-1527	Вспаханное поле. 20 в. Х., м. 30,5х41
8	КП-7966	СЖ-1528	Портрет мальчика. 20 в. Х., м. 46х52
9	КП-7967	СЖ-1529	Итальянец около дома. Этюд к картине «Итальянцы». 20 в. Х., м. 43х61
10	КП-7968	СЖ-1530	Скульптурный портрет на фоне пейзажа с балконной дверью. На обороте: поле и облака. 20 в. Х., м. 44х47
11	КП-7969	СЖ-1531	Портрет пожилой женщины. Этюд к картине «В чайной». 20 в. Х., м. 56х50
12	КП-7970	СЖ-1532	Портрет украинки. 20 в. Х., м. 60х47
13	КП-7971	СЖ-1533	Портрет партизана. Этюд к картине «На страже»? 20 в. Х., м. 64х45
14	КП-7973	СЖ-1534	Итальянский пейзаж. На обороте: В церкви. 20 в. Х., м. 37х50
15	КП-7974	СЖ-1535	В парикмахерской. 20 в. Х., м. 59х49
16	КП-7975	СЖ-1536	Сидящая у дома. 20 в. Х., м. 30х33
17	КП-7976	СЖ-1537	Мужской портрет. 20 в. Х., м. 50х30
18	КП-7977	СЖ-1538	Двое у дома. На обороте: библейский сюжет. 20 в. Х., м. 44х59
19	КП-7979	СЖ-1539	Море. Евпатория? 20 в. Х., м. 39х71
20	КП-7995	СЖ-1540	Церковный хор. 20 в. Х., м. 43х50
21	КП-7981	СЖ-1545	Дирижер перед оркестром. Эскиз. 1932 г. К., м. 20х29
22	КП-3051	РЖ-16	Итальянка. 1913 г. Х., м. 59х35
23	КП-3050	РЖ-17	Итальянцы. 1913 г. Х., м. 37х24,5
24	КП-33	СЖ-2021	Ликбез. 1935 г. Х., м. 125х182
25	КП-4038	РЖ-26	Мужской торс с верхним освещением. 1906 г. Х., м. 80х53

№ п/п	№ КП	Инв. №	Название, материал, техника, размер
26	КП-4039	РЖ-27	Уральские заводы. 1908 г. Х., м. 44х42,5
27	КП-1147	СЖ-2784	Портрет художника Бражник. 1918 г. Х., м. 63х50
28	КП-4040	РЖ-28	Женский торс. Академический этюд. 1909 г. Х., м. 52х80
29	КП-4041	РЖ-29	Женская обнаженная модель с розами. 1909 г. Х., м. 54,5х80
30	КП-4042	РЖ-30	Березовая роща. Академическая дача. 1909 г. Х., м. 71х107
31	КП-7993	СЖ-3066	Цветы в синей вазе. 1950 г. Х., м. 75х52,5
32	КП-4044	РЖ-31	Петушки. 1907 г. Х., м. 81х26
33	КП-4045	РЖ-32	Черное море. Евпатория. 1909 г. Х., м. 73х37
34	КП-4046	РЖ-33	Портрет женщины в бордовой шали. (Натурщица). 1910 г. Х., м. 52х90
35	КП-4047	РЖ-34	Обнаженная мужская модель с желтой драпировкой. 1910-е гг. Х., м. 62,5х92
36	КП-7992	СЖ-3493	Встреча. Эскиз. 20 в. Х., м. 73х94
37	КП-4049	РЖ-35	Официантка. Этюд к картине «В чайной». 1911 г. Х., м. 58х102,8
38	КП-4052	РЖ-36	На берегу Средиземного моря. Италия. 1913 г. Х., м. 45х36
39	КП-4053	РЖ-37	Акации. Евпатория. 1916 г. Х., м. 108х50,5
40	КП-4043	РЖ-38	Академическая дача. Пейзаж. 1907 г. Х., м. 66х45
41	КП-4048	РЖ-39	Мальчик в красной рубахе. (На обороте обнаженная натурщица). 1911 г. Х., м. 53х81
42	КП-4037	РЖ-40	Портрет чувашской женщины. 1906 г. Х., м. 81,5х72
43	КП-4050	РЖ-42	Итальянский этюд. 1913 г. Х., м. 33х23
44	КП-4051	РЖ-43	Итальянский этюд. 1913 г. Х., м. 31х23
45	КП-3063	СЖ-45	Осенний парк. Этюд. 1918 г. Х., м. 40х44,5
46	КП-6278	РЖ-46	В чайной. 1912 г. Х., м. 184х245
47	КП-3071	СЖ-46	Извозчик. 1919 г. Х., м. 137х105
48	КП-3081	СЖ-47	Беспризорник Ванька. 1924 г. Х., м. 51,5х41
49	КП-3087	СЖ-48	Никополь. 1928 г. Х., м. 21,5х30,7
50	КП-3088	СЖ-49	Единоличница. 1930-е гг. Х., м. 118х99
51	КП-3089	СЖ-50	Селянин. На обороте эскиз картины «В чайной». 1930 г. Х., м. 100х83
52	КП-3091	СЖ-51	Колхозный рынок. 1934 г. Х., м. 75х99
53	КП-3115	СЖ-52	Озеро. Пятихатки. 1951 г. К., м. 29,9х45
54	КП-3116	СЖ-53	Харьковский парк. 1953 г. К., м. 23х31,9
55	КП-3118	СЖ-54	Донец. 1955 г. К., м. 24,3х30,5
56	КП-4059	СЖ-594	На Донце. Эскар. Этюд. 1954 г. Б., м. 28х37
57	КП-4060	СЖ-595	На Донце. Эскар. Этюд. 1954 г. Х., м. 43х58
58	КП-4054	СЖ-598	Рыбалка. 1937 г. Х., м. 23х31
59	КП-4055	СЖ-599	Пейзаж. Дождь прошел. Изюм. 1937 г. Х., м. 23х30
60	КП-4056	СЖ-600	Зима. 20 в. К., м. 20,3х27

№ п/п	№ КП	Инв. №	Название, материал, техника, размер
61	КП-4058	СЖ-601	Пейзаж. 1951 г. К., м. 19х32
62	КП-4057	СЖ-606	Отдых бойцов. 1946-1947 гг. Х., м. 138х200
63	КП-7965	РЖ-64	Обнаженная модель «Фехтовальщик». 1906-1909 гг. Х., м. 120х69
64	КП-7961	РЖ-65	Натурщик обнаженный с усами. Нач.20 в. Х., м. 94х71
65	КП-7962	РЖ-66	Сидящая обнаженная натурщица. Нач.20 в. Х., м. 76х87
66	КП-7963	РЖ-67	В церкви. Хор. Нач.20 в. Х., м. 72х57
67	КП-7964	РЖ-68	Натурщик в синей косынке. Нач.20 в. Х., м. 99х67
68	КП-7991	РЖ-69	Сидящая обнаженная натурщица со спины с золотой сережкой. Нач.20 в. Х., м. 83х73
69	КП-3030	РЖ-8	Эскиз евангельского сюжета с Христом. 1908 г.-нач.1910-х гг. Х., м. 23,5х45,5
70	КП-3039	РЖ-9	Обнаженная мужская модель, сидящая. 1910 г. Х., м. 78,5х52,5

Графика

№ п/п	№ КП	Инв. №	Название, материал, техника, размер
1	КП-7978	РГ-127	Сидящая натурщица с цветком. Нач.20 в. Б.тон., уголь 91х57
2	КП-7989	РГ-128	Натурщица. Нач.20 в. Б.тон., уголь 91х71
3	КП-7990	РГ-129	Две обнаженные женские модели. Нач.20 в. Б., уголь 95х63,3
4	КП-7987	РГ-130	Эскиз картины. 1914 г. Б., тушь 16,5х19,5
5	КП-3064	СГ-143	Пейзаж. 1918 г. Б., кар. 31,4х28,1
6	КП-3065	СГ-144	Чувашская сюита. Из «Чувашской сюиты». 1919 г. Б., акв., перо, тушь 17,5х25,2
7	КП-3066	СГ-145	Чувашская сюита. За пивом. 1919 г. акв., гуашь 26х33,7
8	КП-3067	СГ-146	Эскиз картины «Извозчик». 1918-1919 гг. Б., акв., кар. 36х28
9	КП-3070	СГ-147	Эскиз картины «Извозчик». 2-ой вариант. 1919 г. Б., акв., тушь 28х31
10	КП-3069	СГ-148	За самоваром. 1919 г. Б., акв., гуашь, перо, тушь 17х23
11	КП-3068	СГ-149	Торговки рыбой. 1920 г. Б., акв., гуашь 24,5х31
12	КП-3029	РГ-15	Несение с Голгофы. 1903 г. Б., акв., гуашь 51,5х41,5
13	КП-3072	СГ-150	Женский портрет. 1920-1925 гг. Б., кар. 34,7х23
14	КП-3073	СГ-151	Голова старика с бородой. 1920 г. Б., кар., перо, тушь 11,6х9,5
15	КП-3074	СГ-152	Сено собирают в стога. 1920 г. Б., кар. 22х29,4

№ п/п	№ КП	Инв. №	Название, материал, техника, размер
16	КП-3075	СГ-153	Венчание (чуваши). 1919-1920 гг. Б., акв., гуашь 17,4х25
17	КП-3076	СГ-154	Анна Афанасьевна. 1921 г. Б., акв., кар. 22х22,2
18	КП-3077	СГ-155	Старик с бородой. 1922 г. Б., кар. 34,5х22,9
19	КП-3078	СГ-156	Старик с бородой (с пробором). 1922 г. Б., кар. 31х23
20	КП-3079	СГ-157	В шубе. (Натурщик). 1922 г. Б., кар. 39,6х24,2
21	КП-3080	СГ-158	Старик. Набросок. 1923 г. Б., кар. 23х19,5
22	КП-3082	СГ-159	Украинская хата. 1926 г. Б., акв., кар. 16,8х24,3
23	КП-3031	РГ-16	Обнаженная женская фигура со спины. 1910 г. Б.тон., уголь 91,7х43,5
24	КП-3083	СГ-160	Эскиз к картине «Рыбная ловля». 1928 г. Б., акв., гуашь, кар. 20х34,2
25	КП-3084	СГ-161	Эскиз к картине «Рыбная ловля». 1928 г. Б., акв., кар. 20х31,3
26	КП-3085	СГ-162	Эскиз к картине «Рыбная ловля». 1928 г. Б., акв., гуашь, кар. 22,3х39,6
27	КП-3086	СГ-163	Никополь. 1927 г. Б. на к., акв., гуашь 18,5х28,8
28	КП-3090	СГ-164	Эскиз к картине «Ликбез». 1934-1935 гг. Б., акв., кар. 21х26,9
29	КП-3092	СГ-165	Рука с книгой. 1936 г. Б., акв. 21,2х33
30	КП-3093	СГ-166	Звонница. 1936 г. Б., акв. 26,4х23,8
31	КП-3094	СГ-167	Рисунки к картине «Ворошилов у танкистов». 1938 г. Б., кар. 27,9х21,1
32	КП-3095	СГ-168	Соляные промыслы. Эскиз. 1936 г. Б., акв., кар. 35х28
33	КП-3096	СГ-169	С самоваром. 1939 г. Б., кар. 40,1х28
34	КП-3032	РГ-17	Обнаженная женская фигура. 1910 г. Б., уголь 91х41
35	КП-3097	СГ-170	На лесоразработках. 1939 г. Б., акв., кар. 20х29,7
36	КП-3098	СГ-171	На лесоразработках. 1939 г. Б., акв., гуашь 29х37
37	КП-3099	СГ-172	Два наброска с Анны Афанасьевны. 1941 г. Б., кар. 24х11,7
38	КП-3101	СГ-173	Автопортрет. 1941 г. Б., кар. 23х18,3
39	КП-3100	СГ-174	Портрет Ромы. Автопортрет. Наброски. 1941 г. Б., кар. 28,5х20,5
40	КП-3102	СГ-175	Автопортрет перед мольбертом. 1941 г. Б., акв. 29,2х20,2
41	КП-3103	СГ-176	Портрет Анны Афанасьевны. 1941 г. Б., сангина, сепия 57х45
42	КП-3104	СГ-177	Автопортрет. Портрет жены за роялем. 1941 г. Б., кар. 20,9х28
43	КП-3105	СГ-178	Рисунок к картине «Отдых бойцов». 1946 г. К., мел, уголь, сепия 75х49

№ п/п	№ КП	Инв. №	Название, материал, техника, размер
44	КП-3106	СГ-179	Рисунок мужской фигуры к картине «Отдых бойцов». 1946 г. К., мел, уголь, сепия 60,5х53
45	КП-3033	РГ-18	Обнаженная мужская фигура со сжатыми кулаками. 1910 г. Б., уголь 91,5х63,5
46	КП-3107	СГ-180	Набросок к картине «Отдых бойцов». 1946 г. Б., кар. 19х14,8
47	КП-3108	СГ-181	Эскиз к картине «Отдых бойцов». 1946 г. Б. на к., акв., кар. 18х29,5
48	КП-3109	СГ-182	Эскиз к картине «Отдых бойцов». 1946 г. Б. на к., акв., кар. 18,5х25,6
49	КП-3110	СГ-183	Под Харьковом. Стадо на склоне. 1947 г. Б., кар. 20,3х27,6
50	КП-3111	СГ-184	Тропинка. 1948 г. Б., акв., гуашь 28,9х38,4
51	КП-3112	СГ-185	Анна Афанасьевна за роялем. 1951 г. Б., кар. 21,2х14,8
52	КП-3113	СГ-186	Лилии. 1950 г. Б., акв. 38х28,7
53	КП-3114	СГ-187	За роялем. 1951 г. Б., акв. 28,6х24,7
54	КП-3121	СГ-188	Художник перед мольбертом. 1912 г. акв., гуашь, кар. 36,7х29,6
55	КП-3122	СГ-189	За чтением. Набросок мужской фигуры. 20 в. Б., кар. 19,6х24,1
56	КП-3034	РГ-19	Полулежащий обнаженный натурщик (со спины). 1910 г. Б. тон., уголь 90,5х59,5
57	КП-3123	СГ-190	Проводы в Красную армию. Эскиз. 20 в. Б., акв. 14х25
58	КП-3124	СГ-191	Проводы в Красную армию. Эскиз. 20 в. Б., акв., кар. 15,7х23,3
59	КП-3117	СГ-192	Пейзаж с луной. 1955 г. Б., акв., кар. 20,5х26,5
60	КП-3035	РГ-20	Сидящая обнаженная женская фигура в сложном ракурсе. Академический рисунок. 1910 г. Б. тон., уголь 92х66
61	КП-3036	РГ-21	Обнаженная мужская фигура с наклоном. Академический рисунок. 1910 г. Б., уголь 92х60
62	КП-3037	РГ-22	Обнаженная мужская модель с поднятыми руками. 1910 г. Б., уголь 91х60
63	КП-3038	РГ-23	Обнаженная женская модель. Академический рисунок. 1910 г. Б., уголь 91,5х53
64	КП-3045	РГ-24	Эскиз евангельского сюжета с Христом. 1910 г. Б., акв., перо, сангина, тушь 17,7х25,3
65	КП-3046	РГ-25	Христос перед Пилатом. 1910-1911 гг. Б., акв., гуашь 35,2х24
66	КП-3047	РГ-26	Эскиз к картине «В чайной». 1910 г. Б., гуашь 27,3х47,7
67	КП-3048	РГ-27	Эскиз к картине «В чайной». 1910 г. Б., акв., белила, кар. 23,5х36

№ п/п	№ КП	Инв. №	Название, материал, техника, размер
68	КП-3052	РГ-28	Итальянский пейзаж. Около 1913 г. Б., акв. 20,5х38,5
69	КП-3053	РГ-29	Улица в Твери. 1915 г. Б., кар. 19,5х24,6
70	КП-7980	СГ-2905	Хижина в горах. 1937 г. Б., акв., кар. 17,4х26
71	КП-7982	СГ-2906	На соляных промыслах. 1935 г. Б., акв. 21х29,2
72	КП-7983	СГ-2907	На сенокосе. Эскиз. 1948 г. Б., акв. 17,3х24,6
73	КП-7984	СГ-2908	Ворошилов. Эскиз к картине. 20 в. Б., акв. 17х24,5
74	КП-7985	СГ-2909	На посту. Два эскиза к картине. 20 в. Б., акв., кар. 28,5х35,5
75	КП-7986	СГ-2910	Встреча. Эскиз. 1947 г. Б., акв. 19,7х30,6
76	КП-7988	СГ-2911	Отдых солдата. Эскиз и наброски. 1947 г. Б., акв., кар. 27,3х20,6
77	КП-3054	РГ-30	Тверь. 1915 г. Б., кар. 19,6х29,6
78	КП-3055	РГ-31	Старушка в шляпе, сидящая в парке. Тверь. 1915 г. Б., кар. 24,3х19,5
79	КП-3056	РГ-32	Харьков. 1916 г. Б., гуашь, кар. 22,9х34,9
80	КП-3057	РГ-33	Две обнаженные женские фигуры. 1915-1916 гг. Б., кар. 34,3х26,2
81	КП-3058	РГ-34	Пейзаж. Около 1916 г. Б., акв., перо, тушь 16,5х23
82	КП-3059	РГ-35	Ярмарка. Лошади с телегами. 20 в. Б., акв. 14,7х24,5
83	КП-3060	РГ-36	Крымский берег. 1916 г. Б., акв., кар., пастель 25,5х33
84	КП-3061	РГ-37	Художник А.И.Титов. 1916-1917 гг. Б., сангина 36х28
85	КП-3062	РГ-38	Портрет. Размышление. 1917 г. Б., акв., сангина 40х32,5
86	КП-3119/1	РГ-39/1	Альбом с набросками. Лист N 1. 1-я пол. 20 в. Б., кар., сангина, тушь 34х26,5
87	КП-3119/10	РГ-39/10	Альбом с набросками. Лист N 10. 1-я пол. 20 в. Б., кар., сангина, тушь 34х26,5
88	КП-3119/11	РГ-39/11	Альбом с набросками. Лист N 11. 1-я пол. 20 в. Б., кар., сангина, тушь 34х26,5
89	КП-3119/12	РГ-39/12	Альбом с набросками. Лист N 12. Нач.20 в. Б., кар., сангина, тушь 34х26,5
90	КП-3119/13	РГ-39/13	Альбом с набросками. Лист N 13. 1-я пол. 20 в. Б., кар., сангина, тушь 34х26,5
91	КП-3119/2	РГ-39/2	Альбом с набросками. Лист N 2. 1-я пол. 20 в. Б., кар., сангина, тушь 34х26,5
92	КП-3119/3	РГ-39/3	Альбом с набросками. Лист N 3. 1-я пол. 20 в. Б., кар., сангина, тушь 34х26,5
93	КП-3119/4	РГ-39/4	Альбом с набросками. Лист N 4. 1-я пол. 20 в. Б., кар., сангина, тушь 34х26,5
94	КП-3119/5	РГ-39/5	Альбом с набросками. Лист N 5. 1-я пол. 20 в. Б., кар., сангина, тушь 34х26,5

№ п/п	№ КП	Инв. №	Название, материал, техника, размер
95	КП-3119/6	РГ-39/6	Альбом с набросками. Лист N 6. 1-я пол. 20 в. Б., кар., сангина, тушь 34х26,5
96	КП-3119/7	РГ-39/7	Альбом с набросками. Лист N 7. 1-я пол. 20 в. Б., кар., сангина, тушь 34х26,5
97	КП-3119/8	РГ-39/8	Альбом с набросками. Лист N 8. 1-я пол. 20 в. Б., кар., сангина, тушь 34х26,5
98	КП-3119/9	РГ-39/9	Альбом с набросками. Лист N 9. 1-я пол. 20 в. Б., кар., сангина, тушь 34х26,5
99	КП-3120	РГ-40	В волостном правлении. 20 в. Б., акв., гуашь 35,2х32,3
100	КП-4061	РЖ-41	Се человек. 1909 г. Б., гуашь 25х17
101	КП-1154	Г-417	Чувашская сюита. Санный путь. 1920 г. Б., акв., гуашь 26,5х43
102	КП-1155	Г-418	Чувашская сюита. Девушка. 1919 г. Б., акв., цв.кар. 18х21
103	КП-1156	Г-419	Чувашская сюита. Девушка в национальном костюме. 20 в. Б., кар., пастель 23х33
104	КП-4064	РГ-42	Эскиз к картине «В чайной». 1911 г. Б.тон., белила, кар., уголь 52х73
105	КП-1157	Г-420	Вид с Меловых гор на Донец. Святогорск. 20 в. Б., пастель 23,5х33,5
106	КП-1158	Г-421	Пейзаж. 20 в. Б.тон., сепия 28х42,5
107	КП-1159	Г-422	Автопортрет. 1936 г. Б., уголь 50,5х38,5
108	КП-1160	Г-423	Колхозник. 1937 г. Б., цв.кар., уголь 54,5х44
109	КП-4068	РГ-43	Эскиз для стенописи. 1911 г. Б., акв., кар. 15,5х17,5
110	КП-4069	РГ-44	Эскиз панно на религиозную тему. 1911 г. Б., акв. 15х17
111	КП-4070	РГ-45	Слушают музыку. Набросок из альбома. 1911 г. Б., кар., тушь 17х20
112	КП-4071	РГ-46	Башня. Этюд. 1914 г. Б., акв. 33,5х25
113	КП-4072	РГ-47	У церквушки. 1915 г. Б.тон., сепия 31х44
114	КП-4073	РГ-48	В городском саду в Твери. Из альбома. 1916 г. Б., кар. 17х26,5
115	КП-4074	РГ-49	Святогорск. Кладки. 1917 г. Б., акв. 25х35
116	КП-4075	РГ-50	Пригород Харькова. 1917 г. Б., акв., кар. 25,5х32
117	КП-4076	РГ-51	Натурщица. 1917 г. Б., ит. кар. 11,8х24
118	КП-4062	РГ-53	Мужская модель. Академический рисунок. 1910 г. Б. тон., уголь 91х56
119	КП-4063	РГ-54	Мужская модель. Академический рисунок. 1910 г. Б. тон., уголь 91х64,5
120	КП-4065	РГ-55	Женская модель. Академический рисунок. 1910 г. Б. тон., уголь 95х65
121	КП-4066	РГ-56	Хозяин. Рисунок к картине «В чайной». 1911 г. Б. тон., кар. 63х47,5

№ п/п	№ КП	Инв. №	Название, материал, техника, размер
122	КП-4077	СГ-568	Феодосия. Сарыголь. Из окна. 1926 г. Б., акв. 23,5х28
123	КП-4078	СГ-569	У каменных стен. 1929 г. Б., акв. 18х26
124	КП-4067	РГ-57	Рука. Рисунок к картине «В чайной». 1911 г. Б.тон., мел, сангина, уголь 63х47,5
125	КП-4079	СГ-570	На берегу Азовского моря. 1929 г. Б., акв. 14,5х19
126	КП-4081	СГ-571	Из окна. Дача Короленко. 1941 г. Б., акв., белила 25,3х20,3
127	КП-4080	СГ-572	Хатки. 1941 г. Б., акв. 25х33,5
128	КП-4082	СГ-573	Шишаки. Пейзаж. 1941 г. Б., акв. 23х28
129	КП-4083	СГ-574	Дорога на Лозовеньки. 1943 г. Б., акв. 17х23
130	КП-4086/1	РГ-70/1	Альбом N 1. Лист из альбома. 1900 г. Б., кар. 30,3х22,5
131	КП-4086/10	РГ-70/10	Альбом N 1. Лист из альбома. 1900 г. Б., кар. 30,2х22,5
132	КП-4086/11	РГ-70/11	Альбом N 1. Лист из альбома. 1900 г. Б., кар. 22,5х60,7
133	КП-4086/12	РГ-70/12	Альбом N 1. Лист из альбома. 1900 г. Б., кар. 30,2х22,5
134	КП-4086/13	РГ-70/13	Альбом N 1. Лист из альбома. 1900 г. Б., кар. 30,2х22,5
135	КП-4086/14	РГ-70/14	Альбом N 1. Лист из альбома. 1900 г. Б., кар. 30,2х22,5
136	КП-4086/15	РГ-70/15	Альбом N 1. Лист из альбома. 1900 г. Б., кар. 30,2х22,5
137	КП-4086/16	РГ-70/16	Альбом N 1. Лист из альбома. 1900 г. Б., кар. 30,2х22,5
138	КП-4086/17	РГ-70/17	Альбом N 1. Лист из альбома. 1900 г. Б., кар. 21,5х30,2
139	КП-4086/18	РГ-70/18	Альбом N 1. Лист из альбома. 1900 г. Б., кар. 22,5х30,2
140	КП-4086/19	РГ-70/19	Альбом N 1. Лист из альбома. 1900 г. Б., кар. 22,5х30,2
141	КП-4086/2	РГ-70/2	Альбом N 1. Лист из альбома. 1900 г. Б., кар. 30,2х22,5
142	КП-4086/20	РГ-70/20	Альбом N 1. Лист из альбома. 1900 г. Б., кар. 30,2х22,5
143	КП-4086/3	РГ-70/3	Альбом N 1. Лист из альбома. 1900 г. Б., кар. 22,5х30,2
144	КП-4086/4	РГ-70/4	Альбом N 1. Лист из альбома. 1900 г. Б., кар. 22,5х30,2
145	КП-4086/5	РГ-70/5	Альбом N 1. Лист из альбома. 1900 г. Б., кар. 22,5х30,2
146	КП-4086/6	РГ-70/6	Альбом N 1. Лист из альбома. 1900 г. Б., кар. 22,5х30,2

№ п/п	№ КП	Инв. №	Название, материал, техника, размер
147	КП-4086/7	РГ-70/7	Альбом N 1. Лист из альбома. 1900 г. Б., кар. 22,5х30,2
148	КП-4086/8	РГ-70/8	Альбом N 1. Лист из альбома. 1900 г. Б., кар. 22,5х30,2
149	КП-4086/9	РГ-70/9	Альбом N 1. Лист из альбома. 1900 г. Б., кар. 22,5х30,2
150	КП-4084	РГ-84	Изображение Казанской иконы пресвятой Богородицы. 1898 г. Б., акв. 22х18
151	КП-4085	РГ-85	Анютины глазки. 1899 г. Б., акв. 25х20
152	КП-4087/1	РГ-86/1	Альбом N 2. Лист из альбома. 1899-1900 гг. Б., кар. 24х33,2
153	КП-4087/10	РГ-86/10	Альбом N 2. Лист из альбома. 1899-1900 гг. Б., кар. 24х33,2
154	КП-4087/11	РГ-86/11	Альбом N 2. Лист из альбома. 1899-1900 гг. Б., кар. 24х33,2
155	КП-4087/12	РГ-86/12	Альбом N 2. Лист из альбома. 1899-1900 гг. Б., кар. 24х33,2
156	КП-4087/13	РГ-86/13	Альбом N 2. Лист из альбома. 1899-1900 гг. Б., кар. 24х33,2
157	КП-4087/14	РГ-86/14	Альбом N 2. Лист из альбома. 1899-1900 гг. Б., кар. 24х33,2
158	КП-4087/15	РГ-86/15	Альбом N 2. Лист из альбома. 1899-1900 гг. Б., кар. 24х33,2
159	КП-4087/16	РГ-86/16	Альбом N 2. Лист из альбома. 1899-1900 гг. Б., кар. 33,2х24; 24х33,2
160	КП-4087/17	РГ-86/17	Альбом N 2. Лист из альбома. 1899-1900 гг. Б., кар. 33,2х24; 24х33,2
161	КП-4087/18	РГ-86/18	Альбом N 2. Лист из альбома. 1899-1900 гг. Б., кар. 33,2х24
162	КП-4087/19	РГ-86/19	Альбом N 2. Лист из альбома. 1899-1900 гг. Б., кар. 24х33,2
163	КП-4087/2	РГ-86/2	Альбом N 2. Лист из альбома. 1899-1900 гг. Б., кар. 33,2х24
164	КП-4087/20	РГ-86/20	Альбом N 2. Лист из альбома. 1899-1900 гг. Б., кар. 33,2х24
165	КП-4087/21	РГ-86/21	Альбом N 2. Лист из альбома. 1899-1900 гг. Б., кар. 33,2х24
166	КП-4087/22	РГ-86/22	Альбом N 2. Лист из альбома. 1899-1900 гг. Б., кар. 24х33,2
167	КП-4087/23	РГ-86/23	Альбом N 2. Лист из альбома. 1899-1900 гг. Б., кар. 33,2х24
168	КП-4087/24	РГ-86/24	Альбом N 2. Лист из альбома. 1899-1900 гг. Б., кар. 33,2х24
169	КП-4087/25	РГ-86/25	Альбом N 2. Лист из альбома. 1899-1900 гг. Б., кар. 33,2х24

№ п/п	№ КП	Инв. №	Название, материал, техника, размер
170	КП-4087/3	РГ-86/3	Альбом N 2. Лист из альбома. 1899-1900 гг. Б., кар. 24х33,2
171	КП-4087/4	РГ-86/4	Альбом N 2. Лист из альбома. 1899-1900 гг. Б., кар. 33,2х24
172	КП-4087/5	РГ-86/5	Альбом N 2. Лист из альбома. 1899-1900 гг. Б., кар. 33,2х24
173	КП-4087/6	РГ-86/6	Альбом N 2. Лист из альбома. 1899-1900 гг. Б., кар. 24х33,2
174	КП-4087/7	РГ-86/7	Альбом N 2. Лист из альбома. 1899-1900 гг. Б., кар. 24х33,2; 33,2х24
175	КП-4087/8	РГ-86/8	Альбом N 2. Лист из альбома. 1899-1900 гг. Б., кар. 33,2х24
176	КП-4087/9	РГ-86/9	Альбом N 2. Лист из альбома. 1899-1900 гг. Б., кар. 24х33,2

Приложение 2

Список произведений А.А. Кокеля
в коллекции Харьковского художественного музея

№	Название	Год	Техника	Размер	инв. №	Примечание
1.	Эскиз к картине «В чайной»	1910	Бум., гуашь, уголь	54х76	7392	
2.	«Обнаженная»	1910	Бум., уголь	91х60,5	952 г нвф	
3.	«Обнаженный»	1910	Бум., уголь	91х64,5	953 г нвф	
4.	«Изюм. Вид на Кременец»	1936	Х., м.	52х72,5	459 жру	
5.	«Бабушка. Этюд к картине «В чайной»	1910	Х., м.	87х62	1199 жру	
6.	Портрет жены художника	1931	Бум., италь. карандаш	36х27,5	6612 г-с	На обратной стороне – женщина, лежащая на траве (Портрет жены художника. 1931). Уголь
7.	Святогорск	1917	Бум., акв.	26х34	5879	На обратной стороне – наброски цветным карандашом
8.	На черном море. Алупка	1916	Бум., кар. гуашь	24,9х36,2	6461	
9.	Кирилловка	1929	Бум. на карт., гуашь	17,2х24,2	5880	

10.	Азовское море	1932	Бум., кар.	21х29,1	5881	На обратной стороне – жанровая сцена. Бум., акв., уг.
11.	Сидящий натурщик. Набросок	1916	Бум., кар.	35,8х28	5878	На обратной стороне – наброски. Гуашь
12	Мужской портрет	Гуашь				
13.	Крестный ход. Набросок	1911	Бум., тушь, перо	16,8х24,3	5874	
14.	Улица в Твери	1915	Бум., кар.	37,5х26,5	5877	
15.	Автопортрет. Набросок	1941	Бум., кар.	18,3х13,4	5883	

Приложение 3

Список картин участников Кокелевских международных пленэров 2007, 2008, 2009 гг. в коллекции Дома-музея А.А. Кокеля в с. Тарханы

1	Ковтун В.И.	Серия «Тарханы. Жемчужина Чувашии» Председатель СХПК Н.В. Родионов	Х.м	70х90	2008
2	Ковтун В.И.	Серия «Тарханы. Жемчужина Чувашии» Глава Тарханского с/п А.Н. Сымов	Х.м	70х80	2008
3	Ковтун В.И.	Серия «Тарханы. Жемчужина Чувашии» «Сергеев В.П.»	Х.м	60х70	2008
4	Ковтун В.И.	Серия «Тарханы. Жемчужина Чувашии» «Богданова А.Г.»	Х.м	60х70	2008
5	Ковтун В.И.	Серия «Тарханы. Жемчужина Чувашии» «Федоров Р.Ф.»	Х.м	80х60	2008
6	Ковтун В.И.	Серия «Тарханы. Жемчужина Чувашии»	Х.м	70х50	2008
7	Ковтун В.И.	Серия «Тарханы. Жемчужина Чувашии» «Выпускница»	Х.м	60х80	2008
8	Ковтун В.И.	Серия «Тарханы. Жемчужина Чувашии» «Школьницы»	Х.м	80х60	2008
9	Ковтун В.И.	Серия «Тарханы. Жемчужина Чувашии» « Тархановец»	Х.м	50х70	2009
10	Ковтун В.И.	«Здание Харьковского института и дизайна»	Х.м	50х70	2007
11	Кокель К.В.	«Солнечное утро»	Х.м	40х60	2009
12	Кокель К.В.	«Банька»	Х.м	60х50	2009
13	Кокель К.В.	«В Тарханах»	Х.м	40х50	2009
14	Кокель Н.С.	«Старая ветла»	Х.м	50х40	2007
15	Кокель С.В.	«Ромашки с яблоками»	Х.м	30х40	2007

16	Чередниченко А.Н.	«Дом Кокелей»	Х.м	60х70	2008
17	Чередниченко А.Н.	«Тарханы. Улочка»	Х.м	70х80	2007
18	Васильева	«Мельница»	Бум.пастель	40х50	2008
19	Рыбкин А.П.	«Утро в Тарханах»	х/м	60х80	2007
20	Григорьева Л.В.	« Утро на пасеке»	х/м	60х60	2009
21	Милословский Ю.А.	« Огород в деревне»	х/м	60х60	2009
22	Доренков И.И.	« Задумчивая»	Х.м	50 х70	2007
23	Коморный С.В.	«У калитки»	Бум/пастель	60 х80	2008
24	Коморный С.В.	«Яблони»	Бум/пастель	60 х80	2008
25	Коморный С.В.	«Береза»	Бум/пастель	60 х80	2008
26	Коморный С.В.	«Березы»	Бум/пастель	60 х80	2008
27	Шакиров М.А	«Пейзаж с куполами»	Х.м	60х80	2007
28	Дмитриев А.О.	«Проселочный мостик»	Х.м	60х70	2009
29	Дмитриев А.О.	«Катюша»	Х.м	60х50	2009
30	Дмитриев А.О.	«Полдень»	Х.м.	60х70	2008
31	Кобыльцев А.Г.	«Тарханы»	Картон м.	50х80	2009
32	Король А.А.	«Тарханы центр»	Х.м.	50х80	2008
33	Гимаев З.Ф.	«Тетя Анисия»	Х.м	60х50	2009

ГОЛОВА ВЕРХОВНОЇ РАДИ УКРАЇНИ

В.А. ВАСИЛЬЕВУ
13 Січня 2010 р. вих. № 01-10/8
Ректорат
Чувашский государственный
университет
пр. Московский, 15
г. Чебоксары
Россия

Уважаемый Владимир Александрович!

Искренне благодарен Вам за новогодние поздравления и добрые пожелания успехов в моей политической деятельности.

Убежден, что широкое празднование 130-летнего юбилея Алексея Афанасьевича Кокеля в Украине, с которой связаны долгие годы жизни и творчества великого мастера, станет важным этапом в развитии всесторонних отно-

шений Украины и Чувашии, заметным вкладом в укрепление украинско-российской дружбы.

Алексей Афанасьевич Кокель заложил основы высшего художественного образования в Украине, вошел в историю украинской культуры, как основатель украинской станковой живописи, создатель уникальной школы живописи, воспитатель плеяды выдающихся мастеров кисти Украины.

Пользуясь случаем, хочу также пожелать Вам, уважаемый Владимир Александрович, крепкого здоровья, оптимизма и успехов в творческой деятельности в 2010 году.

С уважением Владимир Литвин

Приложение 5

Ректору Чувашского
государственного университета
профессору В.Г. Агакову

Уважаемый Всеволод Георгиевич!

Институт искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М.Ф. Рыльского Национальной академии наук Украины посылает самые теплые, дружественные поздравления ректорату в связи с проведением Международной конференции, посвященной 130-летию со дня рождения А.А. Кокеля.

Выдающийся художник XX столетия, сын Чувашии, А.А. Кокель оставил яркий след в истории изобразительного искусства Украины, в формировании украинской живописной школы. Его жизнь и творчество, как и современные исследования, посвященные ему, в частности монография о Мастере В.А. Васильева, являются залогом тесных украинско-чувашских взаимосвязей, вызывают живой отклик и необходимость проявления взаимных научно-творческих изысканий, а также реальных практических шагов в данной области.

Желаем успешного проведения научной конференции, выработки новых углубленных подходов в исследовании и оценке деятельности **Алексея Афанасьевича Кокеля.**

С глубокой признательностью и уважением,
директор Института академик Национальной
академии наук Украины

Ганна Скрипник

12.03.2010 г. *г. Киев*

Приложение 6

Мария Вячеславовна РАУБЕ-ГОРЧИЛИНА
1900 (Москва) — 1979 (Москва)
Живописец.

Родилась в семье ученого-лесовода, литовского дворянина, служившего в царских уделах в Симбирской и Владимирской губерниях. Ее мать была полька, из рода Свянторжецких, поселившегося в Орловском имении. Детство девочка провела в среднерусских селах Тарханы и Никологоры.

В восемь лет Марию отдали в пансион графини Ледоховской в Финляндии. До пятнадцати лет в Россию она приезжала только на каникулы к родителям. В 1915 ее перевели в московский французский пансион Св. Петра и Пав-

ла. С 1917 по 1923 Раубе училась в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (МУЖВиЗ, позднее ВХУТЕМАС). Ее учителями были С.В. Малютин, В.Н. Яковлев, В.Д. Фалилеев.

Студенткой она познакомилась со скульптором Горчилиным, впоследствии директором Гостехникума кинематографии, и в 1920 вышла за него замуж. В значительной мере переключившись на семейную жизнь, Раубе крайне мало выставлялась, но живопись не оставляла.

До 1928 писала картины дома, а с этого года стала оформлять выставки и текстиль. В 1930 расписывала ткани в цехе «Всекохудожник». В 1935 создавала декорации и костюмы на киностудии «Детфильм» (например, в кинокартинах «Гибель сенсации» и «Лампа Аладдина»). В то же время оформляла театральные постановки (пьесы «Вздор» и «Вершины счастья» в театре ВЦСПС). В 1939 Раубе пригласили работать на ВДНХ специалистом по фольклорным орнаментам. В мае 1941 художница устроилась на службу в Городской комитет художников-оформителей.

С началом Великой Отечественной войны Раубе занималась маскировкой военных объектов, за что удостоилась медали «За оборону Москвы». После войны продолжала оформлять витражи на ВДНХ, а с 1947 работала в качестве художника по костюмам на киностудии «Мосфильм».

В 1950-е сотрудничала с опытным стекольным заводом при Институте стекла, проектировала объекты. Выполнила эскизы стеклянных дверей магазина ГУМ (из резного стекла), потолка банкетного зала ресторана «Прага» и резного интерьерного стекла в особняках на Воробьевых горах.

С 1955 художница увлеклась акварелью, позднее – монотипией, техникой живописных оттисков на бумаге. Держала своеобразный квартирный салон для послеоттепельных авангардистов.

От поздних лет творчества Раубе остались десятки рисунков фломастером.

Особенности художественной манеры Раубе-Горчилиной восходят к искусству З.Е. Серебряковой. Она писала в основном в жанрах натюрморта и пейзажа. Настроение картины и передача ее эмоционального строя достигались именно цветом, который художница по надобности делала то сочным и свежим, то легким и воздушным. Ее работы отличал энергичный мазок, раскованная фактура и абстрактное видение.

В последние годы Раубе часто рисовала портреты. Делая беглые зарисовки по дороге домой, в электричке, она потом обрабатывала их в технике монотипии, стараясь придать каждому образу индивидуальные, психологические черты.

Ранние произведения Раубе-Горчилиной в России почти не сохранились. Любопытнейшие из ее картин 1930-х перевезены за границу, во Францию и Америку, поскольку семья боялась, что советской властью они могут быть отнесены к «формализму».

Лишь в 2002 в России было обнародовано творческое наследие Раубе-Горчилиной.

Сейчас работы художницы находятся в Государственном Русском музее, Российской государственной библиотеке, ГМИИ им А.С. Пушкина, государственном музее города Нукус, Московском музее современного искусства, Ярославском художественном музее, музее «Новый Иерусалим», а также за рубежом в частных коллекциях.

© ARTinvestment.RU, 2010

Приложение 7

«Дорогой АЛЕКСЕЙ АФАНАСЬЕВИЧ!

Горячо приветствуем и поздравляем Вас в день Вашего семидесятилетия. За годы Вашей плодотворной творческой деятельности Вы создали целый ряд прекрасных картин, которые были экспонированы на республиканских, союзных и международных выставках и приобретены в собственность государственными музеями УССР. Ваша деятельность как художника по праву доставила Вам известность мастера советской реалистической живописи.

Замечательна по результатам Ваша педагогическая работа, которую Вы неустанно ведете на протяжении 35-и лет. Целое поколение советских художников и **архитекторов** (выделено нами. – *В.В.)* обучалось и обучается под Вашим руководством искусству живописи и рисунка. Воспитывая студентов в Харьковском Художественном Институте и Харьковском Инженерно-Строительном Институте, развивая у своих учеников художественную культуру и профессиональное мастерство, Вы в своей работе неизменно следовали славным традициям великих русских художников-реалистов.

Ваши ученики, работающие на разнообразнейших участках творческой художественной деятельности, неизменно с любовью вспоминают Ваши уроки, согретые Вашей любовью к советской молодежи, заботой о ее творческом росте в духе социалистического реализма, преданности нашей Великой Родине.

Желаем Вам, дорогой АЛЕКСЕЙ АФАНАСЬЕВИЧ, в день Вашего семидесятилетия здоровья и сил на долгие годы дальнейшей плодотворной работы на творческом и педагогическом поприще на пользу нашей молодежи, на благо нашей Великой Родины.

Группа Ваших учеников и товарищей по работе в Харьковском Инженерно-Строительном Институте.

Проф. МОЛОКИН А.Г. Доц. ПУШКАРЕВ В.И.
Доц. ЮДКЕВИЧ З.Д. Доц. ЛЕЙБФРЕЙД А.Ю.
Художники ФЕДОРОВ П.А. ВЕЛИЧКО П.В.
Художник НАРОДИЦКИЙ Я.Н. Доц. МОВШОВИЧ М.Л.
Доц. ЯНОВИЦКИЙ Г.А. Доц. ЛЫМАРЬ Е.А.
Доц. ОРЕХОВ В.М. Доц. ТИЦ А.А.
Доц. ХАЗАНОВСКИЙ И.С. Арх. ЛУКЬЯНОВИЧ К.В.
Архитектор СМИРИЧИНСКАЯ А.Я.
Архитектор ШАФРАНСКИЙ С.М.» [278].

Приложение 8

«Дорогой Алексей Афанасьевич!

Позвольте мне, одному из Ваших учеников, передать огромное, сердечное поздравление с 75-летием со дня рождения и 45-летием Вашей плодотворной творческой и педагогической деятельности.

Каждый из тех, кому довелось учиться у Вас, сберег на всю жизнь огромнейшее уважение, потому что Вы были не только видным педагогом, но и прекрасным чутким человеком, что умели разбудить в сердцах учеников наилучшие чувства.

Сегодня, поздравляя Вас, невольно возникают воспоминания о первой встрече с Вами. Эти яркие воспоминания связаны с началом изучения искусства.

Мы – пятнадцатилетние хлопцы, пришедшие из колхозов и городков в Художественный техникум в Каплуновском переулке, столпившиеся в узком коридоре, ждали своей участи, волнуясь перед экзаменами.

Как сегодня вижу сосредоточенные лица Сергея Солодовника, Клочана, Веры Бурачек, Бодарацкого и других.

Иван Токовий, из Новых Санжар, хоть и хвастался перед этим, что его прадед храбро рубил под Полтавою шведов, притих, а Черноиваненко из Ахтырки начал заикаться.

Гриша Чернокнижний, опершись на «Дискобола», стал пересчитывать деньги – хватит ли на обратную дорогу до Оренбургского края.

Страху нагонял на всех и висящий в коридоре «Лаокоон», по выражению которого было видно, что в этих стенах ему приходится туговато.

Струсил даже Леонид Чернов из Донбасса, хотя он привез с собою несколько альбомов с чрезвычайно талантливыми рисунками, акварелями, которым мог позавидовать любой выпускник института.

Услышав звонок, мы замерли.

Земляк Гоголя Шарпай не раз похвалялся, что ничего на свете не боится, но когда пригласили в класс – почему-то пропустил вперед себя Андриевского, Тимофеева и еще человек шесть.

Словно солнце засияло на небе – Вы встретили на пороге школьной аудитории приветливо, тепло, по-отцовски; ласково с каждым поговорили, каждого подбодрили. Стало легко на сердце. Мы почуяли в себе силу, уверенность, веру и потом всегда приходили к Вам с открытыми сердцами, одержимые разумным советом, мудрым наставлением.

Наяву вспоминаю про то, как Вы потом учили азбукам реалистического искусства, прививали любовь к передовому русскому искусству, ревностно оберегали от пагубных формалистических течений. А их тогда кругом было много: в стенах института разные комашки, падалки, седляры и другие, дай бог, не вспомнить на ночь.

Нахватались бы мы тогда этого лиха, если бы не Вы, С.М. Прохоров, М.Б. Федоров, М.А. Шаронов и другие видные педагоги, которые прислушивались к голосу парии, вели решительную борьбу с формализмом, принесли бы они искусству большой урон.

Некоторые педагоги сбивали нас с панталыку, норовя вести нас куда не надо.

Один из наших учителей «Папа Менес» часто хвастался своим учением у Франца Штука, и действительно иногда он вытворял такие штуки, лучше не говорить.

Подделки «Под дуб» и «под орех» – это еще полбеды, но когда он стал каждодневно выжимать из нас «гамму красок из берлинской лазури», мы почуяли, что дни наши на этом свете сочтены.

Проклятая «берлинка» замучила Шарпая, и он мелькнул пятками в Диканьку.

Но доконала многих «электрическая лампа в ажуре» – вершина педагогической системы «папы Менеса».

Шахтер Рожков сказал, что уголь рубить значительно легче, полезнее, и вернулся в Дебальцево, <….>. Не вытерпели эти премудрости и ряд других товарищей.

Вы приложили тогда много усилий, чтобы спасти нас, привить ученикам любовь к настоящему искусству и если партия объявила решительную борьбу с

вражескими проявлениями в искусстве – Вы были в передовых лавах борьбы за утверждение реалистического искусства, искусства социалистического реализма.

Вы из подлинных патриотических чувств относились к делу воспитания кадров художников и много их выковали, радовались успехам своих учеников, болели за их неудачи и помогали чем только могли.

Сейчас много Ваших учеников плодотворно работают в разных видах искусства, всегда вспоминают Вас добрым словом.

Когда в минувшем году (в 1954. – *В.В.)*, в столице нашей Отчизны Москве, на Выставке украинского изобразительного искусства, выделялись успехи талантливого коллектива художников Украины – это говорилось и про Вас, **одного из учителей нескольких поколений художников** (выделено нами. – *В.В.*). Если в этом году трудящиеся Варшавы и Кракова выделяли высокую школу украинских художников – это относилось и к Вам, одному из последовательных пропагандистов российского и украинского реалистического искусства. Вы давали почувствовать, что такое подлинное искусство, прививали любовь к нему.

За это уважаем, любим Вас и сегодня в этот торжественный день юбилея, желаем сил и энергии на многие годы творческой и педагогической деятельности.

Будьте же здоровы, живите много лет, творите на благо нашего великого народа, для дальнейшего развития советского изобразительного искусства.

Крепко Вас целую.

Один из благодарных Ваших учеников подпись /В. Яценко/» [278].

(Написано авторучкой: м. Київ 4 – v.[19]55 р. – *В.В.*). (Перевод с украинского В.В. Овчарова).

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение ... 3
Глава I. Становление художника ... 18
1.1. Малая родина в формировании личности А.А. Кокеля ... 18
1.2. Роль чувашской культуры в формировании художественного сознания А.А. Кокеля ... 27
1.3. Влияние русской интеллигенции на становление А.А. Кокеля как художника ... 36
Глава II. Воздействие русской художественной культуры на творчество А.А. Кокеля (1900–1912 гг.) ... 53
2.1. Петербургская Академия художеств и формирование творческой позиции А.А. Кокеля ... 53
2.2. Традиции и новаторство в творчестве художника ... 82
2.3. Картина А.А. Кокеля «Чайная» в контексте художественной жизни России в начале XX века ... 104
Глава III. Творческое освоение А.А. Кокелем европейской художественной культуры ... 113
3.1. Творчество А.А. Кокеля в контексте диалога русской и европейской художественных культур ... 113
3.2. Творчество А.А. Кокеля в диалоге с европейской художественной культурой ... 124
Глава IV. Роль А.А. Кокеля в развитии украинской художественной культуры ... 150
4.1. Художественно-педагогическая система А.А. Кокеля в контексте украинской культуры ... 150
4.2. Роль А.А. Кокеля в процессе взаимодействия русской и украинской культур ... 201
4.3. Творческое наследие А.А. Кокеля в современном мире ... 258
Заключение ... 275
Список источников и литературы ... 279
Приложения ... 304

Научное издание

ВАСИЛЬЕВ Владимир Александрович

РОЛЬ ХУДОЖНИКА
В ПРОЦЕССЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ КУЛЬТУР

Творческая деятельность А.А. Кокеля

Монография

Редактор *Т.Н. Князева*
Компьютерная верстка и правка *А.Ю. Храбровой*

Согласно Закону № 436-ФЗ от 29 декабря 2010 года
данная продукция не подлежит маркировке

Подписано в печать 20.04.2016. Формат 60×84/16. Бумага газетная.
Печать офсетная. Гарнитура Times. Усл. печ. л. 18,72. Уч.-изд. л. 18,69.
Тираж 500 экз. Заказ № 415.

Издательство Чувашского университета
Типография университета
428015 Чебоксары, Московский просп., 15