

Zainčkovskaja-Maročkina, Antonina Nikolajevna

**М.Б. Казанская (1914-1942) : материалы к творческой биографии**

In: *Moderna - avantgarda - postmoderna*. Kšicová, Danuše (editor); Pospíšil, Ivo (editor). 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2003, pp. 363-369

ISBN 8021031182

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/132633>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

## М. Б. КАЗАНСКАЯ (1914-1942). МАТЕРИАЛЫ К ТВОРЧЕСКОЙ БИОГРАФИИ

А. Н. ЗАИНЧКОВСКАЯ-МАРОЧКИНА (С.-ПЕТЕРБУРГ)

Творческий путь М. Б. Казанской связан с именем замечательной художницы В.М. Ермолаевой<sup>1</sup>. Тем не менее произведения Казанской известны узкому кругу специалистов. Хотя на развитие ее таланта художнице было отпущено менее десяти лет, оставшееся живописное и графическое наследие требует научного изучения. На данный момент библиографии о Казанской практически не существует, и биография художницы еще ждет своей публикации. В 1989 году в сборнике “Авангард, остановленный на бегу”<sup>2</sup> появились воспоминания Т. Б. Казанской (младшей сестры художницы), впервые прозвучавшие на обсуждении персональной выставки В.М. Ермолаевой в 1972 году в ЛОСХе. В 2001 году холсты Казанской впервые экспонировались в музее личных коллекций ГМИИ на выставке “На берегах Невы. Живопись и графика ленинградских художников 1920 - 1930-х годов из московских частных коллекций”. В альбом-каталог<sup>3</sup> были включены произведения Казанской из собраний Р.Д. Бабичева и Ю.М. Носова.

В данный момент произведения художницы, помимо выше указанных московских коллекций, хранятся у наследников Казанской, а также в Русском музее и Музее истории Санкт-Петербурга.

М. Б. Казанская родилась 7 апреля 1914 года в Петербурге в семье филологов<sup>4</sup>. Отец - Борис Васильевич Казанский, профессор классической филологии, ученый секретарь Института истории искусств. После закрытия Института в 1931 году “занимался свободным литературным трудом”<sup>5</sup>. Мать - Наталья Эрнестовна, урожденная Радлова, дочь Эрнеста Львовича Радлова, профессора Петербургского университета, директора Публичной библиотеки. До революции Наталья Эрнестовна Радлова сотрудничала в журнале “Аполлон”, в 1920 - 1930-е годы пре-

---

<sup>1</sup>Вера Михайловна Ермолаева (1893–1937) – живописец, график, иллюстратор, литограф, педагог, автор статей об искусстве. Лидер “группы пластического реализма” (1928–1934). В конце 1920-х – начале 1930-х годов сотрудничала с Детгизом и другими ленинградскими издательствами

<sup>2</sup>Авангард, остановленный на бегу. Сборник статей. Л., 1989

<sup>3</sup>На берегах Невы. Живопись и графика ленинградских художников 1920 - 1930-х годов из московских частных коллекций. ГМИИ, отдел личных коллекций. М., 2001

<sup>4</sup>Автор приносит благодарность Н.Н. Казанскому, любезно предоставившего биографические сведения о М.Б. Казанской

<sup>5</sup>Архив УФСБ по СПб и области, арх. № П-2545, д. 1, л. 53

подавала в Театре рабочей молодежи, написала ряд трудов по сценической речи.

По воспоминаниям младшей сестры, для Марии Борисовны “вопроса о выборе профессии не стояло”<sup>6</sup>. Она “с трех лет страстно и неуверенно рисовала”<sup>7</sup>. Семья Казанских имеет артистические корни. Бабушка, Вера Александровна Радлова, урожденная Давыдова, приходилась двоюродной сестрой Врубелю. Дядя Марии Борисовны, известный художник, замечательный рисовальщик, Н. Э. Радлов<sup>8</sup> часто бывал в доме Казанских. Другими семьи были такие художники, как В.В. Лебедев<sup>9</sup>, П.И. Соколов<sup>10</sup>.

В 1931 году Казанская окончила 38 Советскую школу 2 ступени и хотела поступать в Академию художеств<sup>11</sup>. В автобиографии из следственного дела НКВД Мария Борисовна указала, что не попала в Академию, так как в 1931 году не было приема. Тогда преподаватель ВХУТЕИНа, художник Алексей Александрович Успенский<sup>12</sup> познакомил ее с В. М. Ермолаевой. “...с декабря 1931 года я стала посещать художницу Ермолаеву, Веру Михайловну с целью изучения живописи...”, “... я стала с ней заниматься и работала вместе с Ермолаевой до весны 1934 года”<sup>13</sup>.

“Годы ученичества, - писала Татьяна Казанская, - проходили ... как ... у мастеров эпохи возрождения... Маруся с утра уходила к своему мастеру и рисовала ... там. ... Всем, и в том числе выбором книг, руководила ... [Вера Михайловна]. Мне вспоминается “Дневник Марии Башкирцевой”, “Орлеанская девственница” Вольтера, ... “Пьер Кюри в описании Марии Кюри”, ... “Исповедь” Руссо, Дон Кихот”, “Письма”

<sup>6</sup>Татьяна Борисовна Казанская (1916–1978) – переводчик, филолог. Воспоминания Т.Б. Казанской цитируются по соч.: Авангард, остановленный на бегу. Сборник статей. Л., 1989, (без указания страницы)

<sup>7</sup>ibid

<sup>8</sup>Николай Эрнестович Радлов (1889–1942) – живописец, график, художник театра, искусствовед

<sup>9</sup>Владимир Васильевич Лебедев (1891–1967) – живописец, график, ведущий художник Детгиза

<sup>10</sup>Петр Иванович Соколов (1892–1938) – живописец, график, иллюстратор. В 1935 – 1937 годах отбывал срок вместе с Ермолаевой и Стерлиговым в 1-ом отделении Карагандинского ИТЛ. (Воспоминания Стерлигова о Соколове см.: Е. Ф. Ковтун. Авангард, остановленный на бегу. Л., 1989)

<sup>11</sup>В каталоге вышеупомянутой московской выставки ошибочно указывается, что Мария Борисовна несколько лет училась в Академии художеств у Осмеркина. В мастерской Осмеркина занималась живописью подруга Татьяны Казанской

<sup>12</sup>Алексей Александрович Успенский (1892–1941) – живописец, художник декоративно-прикладного искусства, график. В 1930 – 1934 годах преподавал в Институте живописи, скульптуры и архитектуры (Академия художеств)

<sup>13</sup>Архив УФСБ по СПб и области, арх. № П-2545, д. 1, л. 56

Делакура, “Мастера искусства об искусстве”, вышедший тогда “П. Сезанн” Волара ...”<sup>14</sup>.

В основу занятий живописью Ермолаева положила изучение пяти систем современного искусства (импрессионизма, сезаннизма, кубизма, футуризма, супрематизма). Подобная практика была введена в 1920-е годы в Государственном институте художественной культуры как научный и педагогический метод.

Мария Казанская начала с копирования известных произведений французской школы. Она несколько раз варьировала один и тот же мотив, прорабатывая его по-своему, отходя, таким образом, от абсолютно-го следования оригиналу. В собрании семьи художницы сохранилось несколько штудий, сделанных с картин Моне “Стога в Живерни” или Синьяка “Гавань в Марселе”. Казанская выполняла их в разных техниках – маслом и пастелью, изучая живописную фактуру, свойственную тому или иному автору. Для того, чтобы лучше оценить работу, Ермолаева предлагала ученице перевернуть рисунок вверх ногами. Когда исчезали знакомые очертания предметов, можно было видеть сочетание красок и форм на холсте. Казанская также копировала отдельные фрагменты картин, например, Синьяка “Сосна Берто. Сен-Тропез”. Целью таких занятий являлось выявление пластических соотношений каждого отдельного произведения. Аналитическая копия картины Синьяка демонстрирует то, как начинающая художница изучала законы распределения цветовых пятен, на которых строится пуантилистический пейзаж<sup>15</sup>.

Кроме того, в мастерской Ермолаевой также изучали живопись старых мастеров, но, как тогда говорилось, “глазами кубиста”. На примере произведений классической школы она познавала законы построения пространства, старалась воспринимать пластику независимо от сюжета картин. К этому этапу обучения относится серия портретов, являющихся своеобразным парафразами на полотна Гро, Делакура или Милле. Отличительной чертой этой группы является то, что портреты, выполненные в импрессионистической манере, оставляют за оригиналом право быть всего лишь начальным импульсом.

От копирования Казанская переходит к самостоятельной работе на натуре. В небольшом полотне “Городской пейзаж” из собрания Русского музея (около 1932 года), как в пейзажах, сделанных на Финском заливе, использованы приемы живописи импрессионизма и дивизионизма.

<sup>14</sup>Авангард, остановленный на бегу. Сборник статей. Л., 1989

<sup>15</sup>Копируемые произведения происходили из бывших собраний Щукина и Морозова и являлись предметом пристального изучения в ГИНХУКе. К примеру, Ермолаева копировала “Виадук” и “Гора Святой Виктории” Сезанна

Изучив произведения Синьяка, Сера или Моне, Казанская компилирует их живописные системы для создания собственной манеры с присущим ей отрывистым мазком, выдающим живой темперамент; неяркой, но богато нюансированной палитрой, а также сознательным желанием лепить форму не линейно, а живописно. Пейзаж “В парке”, датированный между 1932 и 1934 годами, из фондов Русского музея, также свидетельствует о самостоятельном этапе творческой карьеры молодого живописца. Этот холст относится к небольшой серии пейзажей, выполненных во время прогулок по Крестовскому острову. В нем мы видим следование импрессионистической манере. Палитра наиболее тяготеет к изысканной живописи Боннара или Вьюара. Их полотна Казанская могла видеть в составе “бывших” (как тогда говорили) коллекций Щукина и Морозова. Анализ живописного произведения “Крестовский остров” из коллекции ГРМ (между 1932 и 1934 годами) говорит о влиянии некоторых произведений Клода Моне лондонского периода, с характерной для них разбеленной палитрой, делающей очертания предметов неясными, словно “в дымке”. Этот прием нужен художнице, чтобы передать состояние заиндевшего зимнего дня.

Традиция фовизма была наиболее близка творческому темпераменту Марии Казанской. Она отвечала ее внутреннему живописному “Я”. Именно от нее оттолкнулась молодая художница в поисках своего собственного стиля. Прежде чем фовизм был воспринят как “естественный язык”<sup>16</sup>, отношение художницы к этому направлению должно было претерпеть определенную стилистическую трансформацию. В таких работах, как “Яхт-клуб”<sup>17</sup> или “Набережная Невы в солнечный день”<sup>18</sup>, фовизм возникает в чистом виде. В них очевидна апелляция к классическому фовизму Матисса или раннего Дерена. Но в то же время, приемы фовистской живописи – “дикая” палитра, контрастное сопоставление цветовых плоскостей, лепка формы посредством цветовых плоскостей, органично ложатся в русло самостоятельных живописных задач автора.

Во многом восприятие фовизма для Казанской происходило через призму творчества своего учителя. Это наиболее чувствуется в серии пейзажей, созданных во время совместной поездки с В. Ермолаевой и В. Зенькович в Пудость летом 1933 года<sup>19</sup>. В пудожской серии живопись Казанской становится предельно энергичной и экспрессивной. Если ис-

<sup>16</sup>С. М. Даниэль. Вокруг “Круга”. В сб.: На берегах Невы. Живопись и графика ленинградских художников 1920 - 1930-х годов из московских частных коллекций. М., 2001, с. 11

<sup>17</sup>Ок. 1934. Собрание ГРМ

<sup>18</sup>Ок. 1934. Собрание Музея истории СПб

<sup>19</sup>Как воспоминание от этой поездки в семейном архиве сохранилось несколько фотографий, запечатлевших Казанскую и Ермолаеву на этюдах

кать то общее, что характеризует произведения этого цикла, это – “состояние повышенного возбуждения холста”, как образно заметил С.Д. Даниэль<sup>20</sup>.

Примерно в то же время возникает серия пейзажей, условно названная “деревенской”<sup>21</sup>. В ней Казанская отходит от точного следования фовистской традиции. Разбавляя свою палитру энергичными белильными мазками, художница еще больше усиливает живописный контраст. В этом приеме в сочетании с сознательным противопоставлением теплых и холодных тонов и пастозной живописью проявляется уверенная, самостоятельная живописная манера.

В мастерской Ермолаевой уделялось внимание построению натюрмортов. Некоторые работы указывают на знакомство с системой Сезанна. “Натюрморт с бутылкой и кувшином”<sup>22</sup> говорит о штудировании полотен великого француза, таких, как, например, картина 1890 года под названием “Персики и груши”.

Как в пейзажах, так и в натюрмортах большое значение уделялось контрасту планов и форм. Оценивая один из своих рисунков, Казанская записала: “В погоне за пространством был упущен контраст форм, и я пришла к полной ватности. Работа над целым получила неясность и нематериальность пространства <...>. Рисунок потерял собранность и туманом расплылся по бумаге. <...> Ставлю себе цель найти как можно [более] контрастное и простое выражение данной формы”.

Альбомы с карандашными набросками, в которых много раз прорабатывался один и тот мотив, свидетельствует о том, как более или менее успешно Казанская пыталась решить проблемы соотношения предмета и пространства. Для художницы было важно не абсолютное, правильное следование особенностям рисуемого предмета, а изображение пространства, в котором по определенным законам размещаются предметы. “Я рисую пространство. Мне важно, что ближе, что дальше”, - говорила Казанская о своих работах.

Натюрморты “Крынка” или “Тарелка с яблоками”<sup>23</sup> близки к произведениям самой Ермолаевой, таким, как “Крынка” или “Натюрморт с яблоками”. Их роднят как особенности композиционных построений, так и близкая, в большей степени характерная гуашам Ермолаевой, цве-

---

<sup>20</sup>С. М. Даниэль. Вокруг “Круга”. В сб.: На берегах Невы. Живопись и графика ленинградских художников 1920 - 1930-х годов из московских частных коллекций. М., 2001, с. 11

<sup>21</sup>Произведения, принадлежащие этой серии, одной из лучших в творческом наследии художницы, опубликованы в каталоге московской выставки, как “Пейзаж с деревом”, “Пейзаж с красным домом”, “Деревья”

<sup>22</sup>1933-1934. Частное собрание

<sup>23</sup>1933-1934. Частное собрание

товая гамма. Ермолаева учила Казанскую воспринимать предмет обобщенно, изображать его, не концентрируясь на деталях, пытаясь проникнуть в его основную суть. Так, на обороте одного из набросков натюрмортов появляется надпись: “букет нужно понимать как массив, а не идти от ветки и цветов, расположенных на разных планах”.

В живописном наследии Марии Борисовны Казанской кубизму не было отведено значительного места. Об изучении этой системы нового искусства свидетельствует небольшая группа натюрмортов со скрипкой, в которых пространство строится на основе кубистических принципов. Эта серия, выполненная в технике гуаши, датируется 1934 годом и принадлежит нашему собранию. Из рисунка в рисунок Казанская отрабатывает построение одной и той же кубистической композиции. Подобные построения напоминают работы учеников Витебской художественной школы, ректором которой в начале 1920-х годов являлась Вера Ермолаева.

Увлеченная занятиями живописью, Казанская нигде постоянно не работала. “Исполняла как художник нерегулярно разную работу по шрифтам, оформлению выставок”<sup>24</sup>. Известно, что время от времени Казанская выполняла заказы для Детгиза. Это было оформление, шрифтовые иллюстрации для литературы технического характера, в частности, медицинской литературы. В 1934 году в Детгизе вышла книга Б. В. Казанского “Разгаданная надпись” со шрифтовыми иллюстрациями художницы.

25 декабря 1934 года М. Б. Казанская была арестована по делу Ермолаевой, как “участник контрреволюционной группировки, пытающейся наладить нелегальную связь с границей и ведущей антисоветскую пропаганду среди окружающих”<sup>25</sup>. 13 марта 1935 года “следствие в отношении М. Б. Казанской было прекращено, так как виновность в процессе следствия не установлена”<sup>26</sup>. В.М. Ермолаева 29 марта того же года была осуждена на три года лагерей и 26 сентября 1937 года была расстреляна в Карлаге.

После ареста Казанская рисовала немного, хотя созданные ею работы не уступают по своему художественному качеству холстам, выполненным во времена ученичества. Из произведений последних лет можно отметить две серии – “Нальчик” и цикл автопортретов. Первая была создана во время поездки на юг летом 1935 года. Ее основу составляют виды города, с точки зрения сверху, в которых цветные пятна городских

<sup>24</sup> Архив УФСБ по СПб и области, арх. № П-2545, д. 1, л. 56

<sup>25</sup> *ibid*, л. 48

<sup>26</sup> *ibid*, л. 104

крыш утопают многогранной палитре оттенков зеленого, серого, коричневого, а композицию первого плана традиционно фланкируют вертикальные линии кипарисов. Картины, выполненные в Нальчике, напоминают нам о пейзажах Дерена или Владимнка, чье творчество анализировалось художниками группы Малевича (Рождественским, Суетиным, Лепорской) в 1920-х годах.

По свидетельству Татьяны Казанской, последними работами ее сестры является цикл автопортретов, созданный в 1937 году. По монументальной пластике, по разбеленной палитре, по особенностям шероховатой фактуры часть работ этой серии близка живописи Пакулина или Самохвалова начала 1930-х годов. Вспомним такие произведения последнего, как “Метростроевки” или “Кондукторша”. В то же время автопортреты, безусловно, апеллируют к постсупрематическим фигуративным циклам Малевича и художников его группы. Но, вместе с тем, эти работы, являясь одними из лучших в творчестве Казанской, имеют черты яркой индивидуальности и могут претендовать на своеобразный итог творческого пути художницы.

Рассмотренные нами работы относятся к периоду 1932-1937 годов. В 1932 Казанской было восемнадцать, в 1937 году в возрасте 23 лет она прекратила заниматься живописью. Говоря о творчестве этой художницы, невольно употребляешь слова “если бы”. Если бы не арест и расставание с Ермолаевой, если бы не болезнь и невозможность продолжать работать... Мы можем только гадать, как бы развивался смелый и яркий живописный талант художницы.



