И. Е. Печёнкин

https://orcid.org/0000-0002-8000-7792
✉ *pechyonkin.ie@rggu.ru*
Российский государственный гуманитарный университет (Россия, Москва)

Открывая Грабаря: биография как миф

Рецензия на: *Клименко Ю. Г.* Игорь Грабарь. Миф как искусство. М.: АФК «Система»; ООО «Изд-во “Вече”», 2025. 512 с.: ил. (Страницы советской и российской истории: Б-ка АФК «Система»).

Для цитирования: *Печенкин И. Е.* Открывая Грабаря: биография как миф // Шаги / Steps. Т. 12. № 3. 2026. С. 361–370. EDN: FCKOUU.

Поступило 3 апреля 2026 г.; принято 4 июля 2026 г.

I. E. Pechenkin

https://orcid.org/0000-0002-8000-7792
✉ *pechyonkin.ie@rggu.ru*
Russian State University for the Humanities (Russia, Moscow)

Grabar discovered: Biography as myth

A review of: Klimenko, Iu. G. (2025). *Igor' Grabar'. Mif kak iskusstvo* [Igor Grabar: Myth as art]. AFK “Sistema”, OOO “Izdatel'stvo ‘Veche’”. (In Russian).

To cite this review: Pechenkin, I. E. (2026). Grabar discovered: Biography as myth. *Shagi / Steps, 12*(3), 361–370. EDN: FCKOUU.

Received April 3, 2026; accepted July 4, 2026

© И. Е. ПЕЧЁНКИН = I. E. PECHENKIN, 2026

EDN: FCKOUU

В книжной серии «Страницы советской и российской истории» увидела свет биография Игоря Грабаря. Серия, тематически близкая знаменитой ЖЗЛ, до сих пор пополнялась почти лишь изданиями о крупных советских и дореволюционных управленцах (министрах, наркомах и военачальниках), принимая вид своеобразного «пантеона». Обложка с репродукцией живописного автопортрета Грабаря (1942, Государственный Русский музей) смотрится экзотично в одном ряду с лицами Лазаря Кагановича, Алексея Косыгина или Екатерины Фурцевой, которым посвящены другие книги серии. Объяснение такого соседства, вероятно, и можно считать главной задачей книги, написанной доктором искусствоведения, профессором Московского архитектурного института Юлией Клименко. Природа ее интереса к персоне И. Э. Грабаря кажется «историографической»: в 2015 г. вышла книга Ю. Г. Клименко, посвященная Грабарю как историку и практику архитектуры [Клименко 2015]. Теперь перед нами комплексное биографическое исследование.

Игорь Эммануилович Грабарь (1871–1960), одинаково уверенно выступавший в амплуа живописца, историка искусства, архитектора, артдилера и теоретика реставрации, занимает в истории отечественной культуры исключительное место. Серьезное изучение биографии Грабаря не может быть очередной штудией на тему «жизнь в искусстве» — как бы этого ни желал сам герой, еще в 1930-е годы создавший монографию о самом себе [Грабарь 1937]. Именно она, а не ранние, еще дореволюционные публикации о Грабаре, стала фундаментом своеобразного «культа личности», который сложился в профессиональной среде. Обладая даром убеждения и хорошо владея пером, Игорь Эммануилович сделал блестящий ход: не дожидаясь «милости» от историков и коллег-искусствоведов, он сам сконструировал биографический миф о Грабаре, который с готовностью принялись цитировать и тиражировать журналисты.

История знает немало примеров того, как магия печатного слова побеждает дух сомнения. Имя Грабаря еще в первой половине прошлого века стало и до сих пор является синонимом экспертности в искусствоведении и реставрации, невзирая на накопившуюся массу оговорок и вопросов. Память Игоря Эммануиловича чтут и в бывшем Институте истории искусства и охраны памятников архитектуры АН СССР — нынешнем Государственном институте искусствознания Министерства культуры РФ, и в Государственной Третьяковской галерее, и во Всероссийском художественном научно-реставрационном центре, носящем его имя, и в Московском государственном академическом художественном институте им. В. И. Сурикова при РАХ. Все эти институции обязаны своим возникновением кипучей деятельности Грабаря.

Появление новой книги, исследующей его жизненный путь, — событие ожидаемое и закономерное в русле наблюдаемого в последние десятилетия «биографического поворота» отечественной науки об искусстве. Это по понятным причинам особенно касается XX столетия, запечатлевшегося в наибольшем количестве документов самого разного рода, вклю-

чая и те, что позволяют реконструировать конкретные человеческие судьбы, трактовать поступки, выявляя их мотивы. Художественная культура прошлого века являет нам свое человеческое лицо. Важно подчеркнуть, что последнее — пожалуй, вопреки традиции все того же ушедшего столетия — не всегда подразумевает солидарность с героем, сочувствие его выбору, согласие с его ценностями. Эмпатия не тождественна симпатии, и научная биография вовсе не обязана быть апологией. Рецензируемая книга служит этому подтверждением.

Предпринятая Ю. Г. Клименко попытка отделения фактов от автобиографического вымысла Грабаря состоит из девяти номерных глав с введением и заключением. Отдельными элементами книги являются историографический очерк и хроника жизни и творчества героя, расположение которых в начале тома не совсем привычно, но по-своему интересно. Завершается он приложением, в котором впервые публикуются некоторые архивные документы. По доброй академической традиции книга снабжена списком литературы и использованных сокращений. Но тем острее переживается отсутствие такого важного элемента, как именной указатель упоминаемых лиц. Учитывая масштабность фигуры Грабаря и широту его предприятий, число таковых достаточно велико, но все они, увы, «похоронены» в толще книжного блока.

С первых страниц книги история жизни Грабаря представляется чередой тщеславных попыток заявить о себе. Выучившись на юриста, как того требовала семейная традиция, он с юных лет осваивал ниву изобразительного искусства. В свое время Валерий Турчин, размышляя об истоках авангарда, писал, что именно художественная культура в начале прошлого века стала областью интереса для пассионариев, вольно или интуитивно стремившихся изменить мир [Турчин 1993: 153–154]. Грабарь вовсе не был авангардистом. Но по темпераменту он никогда не мог бы довольствоваться амплуа обычного производителя картин. Художник Евгений Лансере, знакомый с Грабарем всю сознательную жизнь, писал о нем: «...мне думается, что в этом человеке больше упорства, воли, веры в себя, чем собственно таланта» [Лансере 2009: 14].

В Мюнхене, куда Грабарь отправился в 1896 г., следуя тогдашней моде искать учителей в Европе, он не просто увлекся технико-технологической стороной живописи, а пожелал непременно открыть утерянные секреты ремесла. Открытия не случилось. В следующем действии, мало смутясь первой неудачей, он выступает в роли арт-менеджера, как бы второго Сергея Дягилева. Если о фиаско коммерческого салона «Современное искусство», устроенного на средства Сергея Щербатова и Владимира фон Мекка, хорошо известно (прежде всего благодаря мемуарам Щербатова), то вокруг первой «Истории русского искусства», издание которой оборвалось в середине 1910-х годов, имеется некоторая недосказанность. Ю. Г. Клименко ясно дает понять, что крах многотомника, выпускавшегося издательством И. Н. Кнебеля, был вызван не только погромом в типографии, устроенным черносотенцами 28 мая 1915 г., но и специфичностью тактики Грабаря в работе с авторами и материалами.

Его авантюризм иногда оборачивался благом, что видно на примере Третьяковской галереи, которую Грабарю удалось превратить из «домашнего» муниципального музея в ту государственно значимую институцию, которая известна нам сегодня. Справедливости ради надо отметить, что эти «скачки» Грабаря между сферами деятельности были вызваны не столько циничным расчетом, сколько способностью искренне увлекаться новыми, едва открытыми для себя предметами — будь то архитектурная практика в 1900-е годы или реставрация древнерусских икон на излете 1910-х. Он не изображал эксперта и знатока, а воображал себя таковым — подчас преждевременно.

Бóльшая часть глав и всего объема книги (главы разнятся по величине) отведена советском периоду жизни героя. Большевистская революция застала его в 46-летнем возрасте. И это не случай знаменитого Юрия Юрьева, который, будучи заслуженным артистом императорских театров и народным артистом СССР, якобы говорил: «Удачная карьера — когда у тебя в петлице Орден Ленина, а на пальце — перстень, подаренный Государем Императором» [Толстой 2022: 652].

Несмотря на свои первоначальные колебания в отношении большевиков (разумеется, не упомянутые им в автомонографии, на что обращает внимание Ю. Г. Клименко на с. 137), Грабарь по-настоящему состоялся именно в советские десятилетия. В 1918 г. он обнаруживается в роли компетентнейшего специалиста по древнерусскому искусству — довольно неожиданно в свете знания о его дореволюционных занятиях. Можно сказать, что карьерный лифт Грабаря двигался не вверх, а как бы по диагонали, удаляясь от зыбкой области современного художественного процесса к работе с бесспорными шедеврами, имеющими антикварную ценность.

Особенный интерес представляют третья, пятая и шестая главы, посвященные соответственно «манипуляциям Грабаря» в контексте национализации частновладельческих собраний, его экспансии в прежде далекую область изучения и реставрации древних икон и вкладу в популяризацию древнерусского наследия, которая преследовала цель обеспечения выгодного сбыта икон на внешнем рынке. Приводя целый ряд мнений относительно роли Грабаря в эпопее по продвижению русской иконописи за границей, Ю. Г. Клименко, к сожалению, подытоживает этот сюжет как-то чересчур обтекаемо. Освещение истории с распродажей музейных икон в книге Е. А. Осокиной, на которую Клименко неоднократно ссылается, кажется не только более подробным, но и более определенным в плане вывода. С отсылкой к документам Осокина подчеркивает, что Грабарю, несомненно, принадлежит в этой истории «неприглядная роль» человека, не просто вынужденного считаться с обстоятельствами, а проявившего немалый энтузиазм [Осокина 2024: 134, 201–203].

Но возвратимся к книге Клименко. Столь же малосимпатичные черты образу Игоря Эммануиловича сообщают ее страницы, посвященные отношениям с сотрудниками по цеху. Неуемная жадность Грабаря к открытию новых сфер деятельности и столь же сильная ревность в отношении

коллег-конкурентов отразилась в его конфликте с Александром Анисимовым, фактически руководившим научной работой Всероссийской комиссии по сохранению и раскрытию памятников древнерусской живописи (в дальнейшем — Центральных государственных реставрационных мастерских). История о том, как добрые отношения (именно Грабарь привлек Анисимова к работе в комиссии, которую формально возглавлял) перерождаются в нескрываемую вражду, отнюдь не нова. Силы сторон были неравными: если Анисимов мог только жаловаться и протестовать против авторитарной политики Грабаря, то последний, используя служебное положение, издавал за собственным авторством собранные Анисимовым научные материалы (с. 226). Скрупулезно описывая развитие этого противостояния, Клименко подчеркивает различия в поведении Анисимова и Грабаря в момент начавшейся в 1931 г. тотальной «чистки» Центральных государственных реставрационных мастерских (ЦГРМ). Впрочем, разным был и их социальный статус: Анисимов к этому времени уже находился в лагере, и Грабарь валил на него доказанные нарушения в работе мастерских (с. 267). Дипломированный юрист грамотно («изворотливо») выстраивал линию своей защиты и сумел отбиться от обвинений.

Тот факт, что практически все сотрудники Грабаря в ЦГРМ в итоге оказались осуждены и почти все этапированы в лагеря (аресты продолжались до 1934 г. включительно), а самого его не тронули, по мнению Ю. Г. Клименко, свидетельствует о его особых взаимоотношениях с компетентными органами. Однако продвинуться дальше подозрений не позволило отсутствие соответствующих документов, и это толкнуло автора книги на скользкий путь преждевременных и неосновательных умозаключений. В частности, для подтверждения своей гипотезы Клименко ссылается на источники вроде упоминаний в дневнике жены Грабаря о работе того «в О. Г. П. У.» осенью 1931-го или пропусков в оперативный отдел Главного управления государственной безопасности НКВД, датированных 1934 г. (с. 283–284). Если отнестись к этим свидетельствам хладнокровно, то они никак не служат разоблачению Грабаря в качестве осведомителя или доносчика, повинного в бедствиях сослуживцев. Хотя бы потому, что относятся к периоду *после* разгрома «гнезда Грабаря» в ЦГРМ (первый приговор по делу был вынесен в августе 1931 г.). На двух других эпизодах, которые Клименко причисляет к доказательствам связи своего героя с НКВД, мы подробно остановимся ниже, поскольку они дают хороший повод поговорить о качестве проведенного исследования. Здесь лишь заметим, что, даже преследуя цель обличения Грабаря, автор книги тут же приводит факты, указывающие на его человечность и сопереживание пострадавшим коллегам: «Тех, кто влачил существование в лагерях, Грабарь по мере сил поддерживал письмами, демонстрируя им дружеское расположение. Это *укрепляло дух людей*, которым неоткуда было ждать помощи» (с. 282; разрядка моя).

Явно занимающий Клименко (хотя и не сформулированный прямо) вопрос, почему не посадили самого Грабаря, по-своему интересен. Пре-

имущество героя книги над сотрудниками, угодившими в жернова репрессий, можно увидеть в наличии публичного статуса, к завоеванию и удержанию которого он последовательно стремился, без устали подчеркивая лояльность к властям. Слава и регалии, конечно, отнюдь не гарантировали выживания в годы социально-политических бурь. И все же попадание в обойму околохудожественной номенклатуры — в разряд «наших бессмертных» (immortales), как их называет в своем дневнике Е. Е. Лансере — давало шанс, которого не имели гораздо менее известные тогда искусствовед М. А. Ильин или реставратор П. Д. Барановский, подвергшиеся репрессиям. Остроумным было и решение Грабаря в 1934 г. уйти на покой в роли персонального пенсионера.

Итак, упорство действительно может оказаться ценнее таланта, политическое чутье и верно рассчитанная карьерная траектория — надежнее вдохновения. Позволим себе считать это ключевым выводом из жизнеописания И. Э. Грабаря, тем более что именно эти далекие от изобразительного искусства качества и обеспечили ему место в ряду выдающихся лиц советской эпохи.

* * *

Всякий научный труд не бывает свободен от огрехов, любое печатное издание имеет свои недостатки. В данном случае их стоит разделить на два типа. К первому отнесем опечатки, изъяны языка изложения и оформления, которые могли быть нивелированы редактором или даже корректором. К сожалению, книга оставляет такое впечатление, будто редактура либо не имела места вообще, либо осуществлялась «вполглаза»: текст не вычитан и не отшлифован, кое-где на поверхность проступает даже «грубоплетеная» фактура рабочего конспекта. Иногда это видно в наименовании параграфов: например, в восьмой главе один из них назван «Во главе Бюро экспертизы при ЧГК» (с. 329), заставляя читателя ломать голову над смыслом этой аббревиатуры — отсутствующей, между прочим, в списке использованных сокращений. В тексте параграфа ответ присутствует: ЧГК = Чрезвычайная государственная комиссия (по установлению и расследованию злодеяний немецко-фашистских захватчиков и их сообщников). Но насколько оправданна такая лаконичность в заголовке и головоломка для читателя? Слишком похоже на стиль подготовительных записей, еще только ждущих превращения в книжный текст.

Тем же объясняются, видимо, тавтологичные повторения одной и той же мысли или факта, идущие подряд — сначала в прямой речи Грабаря, а потом в пересказе автора книги. Встречаются и противоречащие друг другу утверждения. Так, на с. 74 цитируется письмо А. Н. Бенуа, направленное им В. А. Серову накануне вернисажа выставки-салона «Современное искусство» (увы, без ссылки): «“Грабарьня” открывается 18-го (уже цари приглашены к этому дню), а у нас еще... тысяча дел». А ниже, на с. 76, сообщается (со ссылкой на изданную переписку Серова), что «бесславный крах выставки принес ее инициатору скандальную славу, а художни-

ки пустили в обиход словечко “грабарьня”, обозначающее отношение к авантюрной затее ее автора». Словечко и впрямь знаменитое, но цитата из Бенуа ясно говорит, что причинно-следственной связи между провалом «Современного искусства» и появлением «грабарьни» в лексиконе художников не было: оно отражало ироничное отношение к Грабарю еще до печального исхода его начинания. Столь же удивительно обнаружить, что один из корреспондентов пишет Грабарю в и ю л е, отвечая на «любезное письмо от 6/VIII текущего года» (с. 399).

Нет места и необходимости перечислять все подобные несуразности (их множество); они лишь подтверждают догадку, что в печать пошел сырой, недоработанный текст — недоработанный еще и в плане фактчекинга, и здесь мы переходим ко второго типа изъянам книги. Упоминание Комитета по делам искусств «при АН СССР» (с. 327), а не при СНК СССР (которому этот орган действительно подчинялся на правах союзного наркомата), все-таки трудно считать простой опечаткой. Полностью ошибочно и данное в книге описание событий, связанных с многоступенчатой реорганизацией проектного дела в Москве первой половины 1930-х годов (подглава «На архитектурном фронте»). Похоже, Ю. Г. Клименко просто запуталась в сложной фактологии и потому написала, что в 1933 г. «на базе Архитектурно-проектных мастерских Моссовета был образован Моспроект» (с. 312). На самом деле создание конторы «Моспроект» относится к 1930 г., а номерные мастерские Моссовета под руководством И. В. Жолтовского, А. В. Щусева, И. А. Фомина и др. были организованы три года спустя как раз на базе расформированных «Моспроекта» и Архитектурно-планировочного управления — по постановлению горкома ВКП(б) и президиума Моссовета от 23 сентября 1933 г. [Об организации 1933].

Как уже говорилось, Клименко пытается разгадать тайну «непотопляемости» Грабаря в годы, когда многие «тонули». Причина ей видится в тесном сотрудничестве Игоря Эммануиловича с репрессивной машиной, хотя прямых доказательств этого представить не получается. Тогда в ход идут «косвенные улики».

Вот в феврале 1936 г. письмом из политотдела Главного управления пограничной и внутренней охраны НКВД Грабаря приглашают к участию в жюри по отбору работ на выставку красноармейской самодеятельности, приуроченную к пятнадцатилетию советской погранслужбы. На случайного читателя аббревиатура из четырех букв действительно может произвести впечатление: ну вот же, все сходится, Грабарь и НКВД упомянуты в одной фразе. Однако, изучив в архиве это приглашение за подписью начальника указанного политотдела корпусного комиссара Л. Рошаля[1], рецензент вынужден сообщить, что оно никак не указывает на вовлеченность Игоря Эммануиловича в деятельность ведомства. Обычная общественная нагрузка, учитывая репутацию Грабаря как эксперта в вопросах искусствоведения.

[1] ОР ГТГ. Ф. 106. Д. 14470. Л. 1.

Упоминая об этом эпизоде, Ю. Г. Клименко добавляет: «19 апреля 1936 года он (Грабарь. — *И. П.*) был официально приглашен на выставку в НКВД» (с. 284). Как удалось выяснить, обратившись к документам, дело, на которое ссылается при этом автор книги, не имеет отношения к выставке самодеятельности пограничников. В нем действительно содержатся пригласительный билет и сопроводительное письмо, однако речь идет о другой выставке, с НКВД не связанной. Так вышло, что в первой половине 1936 г. смотр талантов решили провести не только в политуправлении пограничной службы, но и в отделе культурно-просветительной работы Московского военного округа. Именно на эту выставку был приглашен Грабарь 19 апреля 1936 г., и не «в НКВД», а в Концертный зал Центрального дома Красной армии им. М. В. Фрунзе[2]. Путаница произошла по вине составителей каталога ОР ГТГ: второе дело было ошибочно ассоциировано с первым и озаглавлено вопреки его содержанию. Нельзя, однако, не задаться вопросом: работала ли автор книги с этими делами непосредственно? Листы использования в делах оказались совершенно чистыми, но еще больше настораживают промахи в интерпретации документов.

Другим подтверждением своих догадок Клименко полагает чрезмерное «доверие к Грабарю со стороны органов», которое она иллюстрирует тем фактом, что «разрешения на доставку в личное временное пользование архивных документов XVIII века из государственных архивов Москвы и Ленинграда были выданы ему за подписью народного комиссара внутренних дел Союза ССР» (с. 283).

В самом деле, случай вопиющий, и досадно лишь, что автор книги не приводит его даты и подробностей, сухо ограничившись ссылкой на дело из фонда Грабаря в том же ОР ГТГ. Воспользовавшись ею, обнаруживаем компактный документ от 1945 г., который имеет смысл процитировать полностью, выделив наиболее важные для нас моменты (курсив мой):

> *Председателю Комитета по учёту и охране памятников искусства*
> академику тов. Грабарю И. Э.
> Сообщаем, что в виде исключения *зам. Народного комиссара Внутренних дел Союза ССР тов. Круглов С. Н.* разрешил выдать во временное пользование на 1½ месяца *Русскому музею* подлинные документальные материалы архитектора Старова И. Е., хранящиеся в Центральных гос. архивах гг. Москвы и Ленинграда. Распоряжение соответствующим архивам дано. Из Центрального Военно-Исторического архива *материалы будут направлены в архивный отдел УНКВД Ленинградской обл.* (пл. Декабристов, д. 3).
> Зам. начальника Главного архивного управления НКВД СССР
> /Кузьмин/
> Начальник отдела использования ГАУ НКВД
> /Старов/[3]

[2] ОР ГТГ. Ф. 106. Д. 14492. Л. 1–2.
[3] ОР ГТГ. Ф. 106. Д. 14784. Л. 1.

Итак, перед нами выразительный пример превратного понимания и небрежной трактовки исторического документа. Советские органы внутренних дел немало постарались для собственной демонизации, но историк обязан знать, что система НКВД в 1930–1940-е годы обладала сложной и громоздкой структурой, включавшей архивную службу, так что всякий архивист или работавший в читальном зале исследователь в СССР, если довериться логике Ю. Г. Клименко, уже сотрудничал с органами. Далее мы видим прямое искажение содержания документа. Оказывается, во-первых, что Грабарь получил архивные материалы не в л и ч н о е п о л ь з о в а н и е (по тексту Клименко можно было предположить, что их чуть ли не доставили на дом), а в читальный зал Русского музея — и то частично, поскольку некоторые из них были доставлены в читальный зал Центрального государственного архива Октябрьской революции и социалистического строительства (ныне Российский государственный исторический архив), находившийся на площади Декабристов (Сенатской). Учитывая статус академика и т. д., такое исключение для Грабаря вовсе не кажется удивительным.

Во-вторых, никакой личной подписи наркома в документе нет и близко: в нем фигурируют имена и подписи чиновников более низкого ранга, курировавших именно архивную деятельность; так что о какой-то особой милости к Грабарю со стороны самого Л. П. Берии он не говорит. А вот впечатление некоторой наивности представлений автора книги об эпохе остается...

* * *

Подводя общий итог, надо сказать, что книга Ю. Г. Клименко, безусловно, рассчитана на подготовленного читателя, не только уже осведомленного в целом о личности И. Э. Грабаря, но и находящегося в курсе исторических и культурных событий первой половины прошлого века. Это свойство рецензируемой работы несколько противоречит направленности серии, название и оформление которой предполагают скорее широкую аудиторию, чем круг специалистов. Однако только последние смогут в полной мере ощутить отдельные достоинства исследования, проведенного Ю. Г. Клименко, и воспользоваться ими — буквально продравшись через пласты редакционно-издательского брака. Приходится заметить, что эту новую и наиболее полную биографию И. Э. Грабаря больше всего хочется видеть выверенной, качественно отредактированной и переизданной.

Источники

Грабарь 1937 — *Грабарь И. Э.* Моя жизнь: Автомонография. М.: Л.: Искусство, 1937.

Лансере 2009 — *Лансере Е.* Дневники: В 3 кн. Кн. 3: Художник и государство. М.: Искусство–XXI век, 2009.

Об организации 1933 — Об организации дела проектирования зданий, планировки города и отвода земельных участков в г. Москве: Пост[ановление] бюро МГК

ВКП(б) и президиума Моссовета от 23 сентября 1933 г. (Извлечение) // Наше строительство. 1933. № 20. С. 511–512.

Сокращения

ОР ГТГ — Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи (Москва).

Литература

Клименко 2015 — *Клименко Ю.* Архитекторы Москвы. И. Э. Грабарь. М.: Прогресс-Традиция, 2015.

Осокина 2024 — *Осокина Е. А.* Небесная голубизна ангельских одежд: судьба произведений древнерусской живописи, 1920–1930-е годы. М.: Нов. лит. обозрение, 2024.

Толстой 2022 — *Толстой И.* Наша обложка // Connaisseur: Книги, архивы, графика, театр: Историко-культурный альманах. № 3: У нас в Ленинграде. Полутом 2 / Сост. и ред. И. Толстой. Praha: Human Rights Publishers s. r. o., 2022. С. 651–683.

Турчин 1993 — *Турчин В. С.* По лабиринтам авангарда. М.: Изд-во МГУ, 1993.

References

Klimenko, Iu. (2015). *Arkhitektory Moskvy. I. E. Grabar'* [Architects of Moscow: I. E. Grabar]. Progress-Traditsiia. (In Russian).

Osokina, E. A. (2024). *Nebesnaia golubizna angel'skikh odezhd: sud'ba proizvedenii drevnerusskoi zhivopisi, 1920–1930-e gody* [The celestial blue of angelic garments: The fate of Old Russian art, 1920s–1930s]. Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).

Tolstoy, I. (2022). Nasha oblozhka [Our cover]. In I. Tolstoy (Ed.). *Connaisseur: Knigi, arkhivy, grafika, teatr: Istoriko-kul'turnyi al'manakh* (Vol. 3, Half-Vol. 1, pp. 651–683). Human Rights Publishers s. r. o. (In Russian).

Turchin, V. S. (1993). *Po labirintam avangarda* [Through the labyrinths of the avant-garde]. Izd[atel'st]vo MGU. (In Russian).

Информация об авторе

Илья Евгеньевич Печёнкин
кандидат искусствоведения
заведующий кафедрой истории русского искусства, факультет истории искусств, Российский государственный гуманитарный университет
Россия, 125047, Москва, Миусская пл., д. 6
✉ *pechyonkin.ie@rggu.ru*

Information about the author

Ilia Evgen'evich Pechenkin
Cand. Sci. (Art History)
Head of the Department of Russian Art History, Faculty of History of Art, Russian State University for the Humanities
Russia, 125047, Moscow, Miusskaya Sq., 6
✉ *pechyonkin.ie@rggu.ru*