

Человек Возрождения

Жизнь псковича Николая Николаевича Лохова делится на две, четко разграниченные, части: революционная юность в России и эмигрантское бытие в Италии. И, если русская глава его биографии изучена неплохо,¹ то глава итальянская приобретает законченные очертания лишь ныне, спустя полвека после его смерти, когда возникла возможность свести воедино крупицы сведений, рассеянных по разным публикациям и частным архивам.

Напомним кратко начальный этап судьбы Лохова. Он родился в Пскове 8 октября 1872 г. в видной купеческой семье. По окончании гимназии Николай поступил на юридический факультет Петербургского университета, где быстро сблизился с революционно настроенной молодежью. В 1890-е гг. он деятельно участвует в рабочем движении, пишет серию статей для марксистской газеты «Рабочая мысль». Юный революционер замечен полицией, исключен из университета и выслан в Псков, одновременно с Лениным. В 1900 г. он покидает Россию и становится политэмигрантом.

Однако вскоре его взгляды претерпевают важную эволюцию. Будучи убежденным противником террора, он проникается отвращением к теории насилия его друзей-революционеров. Газета Лохова «Рабочая мысль» ведет полемику с «Искрой», но терпит поражение. Переворот в его мировоззрении произошел в Швейцарии, где ему довелось близко сойтись с вожаками РСДРП. Художник-эмигрант Е. Климов, познакомившись с Лоховым уже во Флоренции, об этом пишет так: «Встречи с революционерами произвели на него столь отталкивающее впечатление, что он порвал всякую связь с политической деятельностью и отдался всецело искусству».²

Об уходе революционера из марксизма в искусство написал в своих воспомина-

ниях князь В. Оболенский, сошедшийся с Лоховым во время их совместной псковской ссылки: ««Рабочее дело» зачахло, лишившись всякой материальной поддержки, и Н.Н. Лохов остался без всяких средств к существованию и без возможности вернуться в Россию. В России он кое-когда брал в руки кисть и как дилетант, исключительно для себя, писал недурные картины. Теперь он вспомнил о своем зарытом таланте и занялся писанием копий с картин знаменитых художников в разных галереях».³

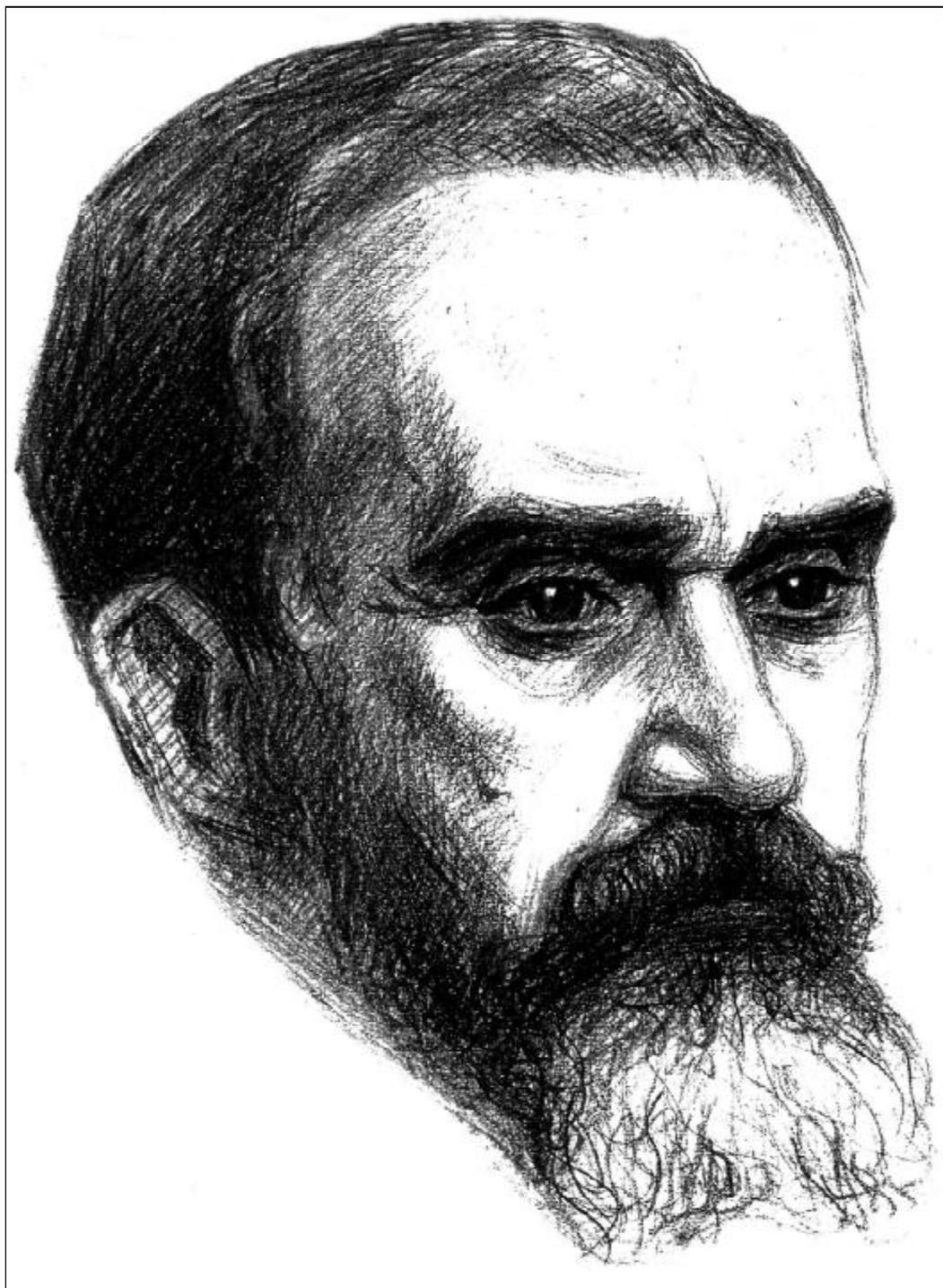
Порыв идеалиста-народника изменить судьбу родины трансформировался в просветительскую идею создания в России галереи копий шедевров зарубежного искусства. Идея оказалась созвучной И.В. Цветаеву, именно в те годы устраивавшему Музей изящных искусств имени Александра III (ныне Государственный музей изобразительных искусств имени А.С.Пушкина).

В архиве внука Лохова, миланского жителя Николо Кручани (он назван в честь деда), сохранились фрагменты переписки с Цветаевым, позволяющие восстановить историю их сотрудничества, основополагающего для формирования художника.

Начало копирования для Музея изящных искусств относится к 1910 г. По протекции Цветаева финансовую поддержку Лохову в его титаническом труде стал оказывать московский меценат Владимир Васильевич Якунчиков.

Мысль сосредоточиться на копировании исключительно итальянских мастеров оформилась у Лохова не сразу: на такое решение повлиял Цветаев, который был в этом крайне заинтересован. Он убеждал художника следующим образом: «Итак, Вы в Италии: я искренне этому радуюсь, потому что слышу здесь, по-видимому, убежденные, такие речи: уж если поручать одному лицу копировать живопись, то пусть он берет образцы одной какой-либо страны, а не ходит по многим дорогам, школам, национальностям. Да и Музею надо собирать

Талалай Михаил - Русское генеалогическое общество (С. Петербург).



Автопортрет Н. Лохова. 1940-е гг.
(Милан, частное собрание)

копии сначала одной страны, а не сразу образцы со всего мира. Раз попали в Музей оригиналы из Италии, то и копии надо собирать с итальянской живописи, начав с древних мастеров и остановившись на Ренессансе».⁴

Директор Музея, естественно, беспокоился о качестве и систематичности своего собрания, и посему склонял Лохова к задуманной им программе всеми доступными средствами: «Вы успеете в стране Солнца, ясной и зимой, сделать много. Если вздумаете устроить выставку сделанного, то будет что показать Вам Их Величествам. Для более сильного впечатления будет лучше явиться с одними итальянцами. Возьмите и Джотто, как начальника Возрождения, для системы».⁵

Зимой 1911-1912 гг. состоялось знакомство Лохова с Анастасией Цветаевой, младшей сестрой поэтессы: в том же письме московский профессор просит найти для своей дочери подходящую гостиницу: «Моя дочь должна быть во Флоренции: не знаете ли приличного, надежного и недорогого (5-6 фр. в день) там, не в самой сутолке центра».⁶ Известно, что Анастасия действительно вскоре прибыла во Флоренцию, где Лохов, вне сомнения, ее опекал.

Увещевания Цветаева делают свое дело: пскович следует его советам и всецело отдается копированию итальянцев, что впоследствии и станет главным делом его жизни. Однако Цветаев, похоже, не уверен, что Лохов останется верен итальянскому искусству и в другом письме вновь принимается его убеждать: «Настроение Владимира Васильевича <Якунчикова> вполне в сторону продолжения Ваших работ. Мы говорили с ним о необходимости сосредоточения их, пока, на одних итальянцах, не касаясь живописи других стран. У нас итальянская скульптура представлена богаче за древние и новые времена, особенно до XVIII в. Естественно, надобно вести параллельно и живопись, не пестря ее образцами иных национальностей. Как параллели, живопись и скульптура будут дополнять друг друга. Когда Вы приступите к Джотто?».⁷

Однако и Лохов, человек страстный и

увлекающийся, к тому моменту отдал весь пыл своей души итальянскому искусству (за всю свою последующую жизнь он лишь раз «изменил» Италии, сделав копию рембрандтовского портрета старика, хранящегося в Уффици). Вероятно, это были самые счастливые его годы: благополучный семейный быт с горячо любимой супругой Марией Митрофановной, работа для России, высоко там ценящая, волшебная страна Италия и ее самая яркая эпоха, Возрождение.

Не имея художественного образования, Лохов самоучкой, интуитивно проникает в тайны искусства и лично их переживает. Его копии отличались совершенной точностью, абсолютной верностью оригиналу. Он сам изготовлял грунт и краски по старинным рецептам, повторял фактуру произведения, характер мазка, последовательность слоя и лессировок, персональные приемы старых мастеров. Живописец как бы перевоплощался в старых мастеров, полностью в них растворяясь. С. Щербатов позднее пишет об этом так: «Абсолютно совершенный копиист Лохов был «художественным копиистом» в силу понимания духа и всех особенностей оригинала, но (и это весьма показательно и любопытно) он не мог стать подлинным оригинальным художником, хотя и делал редкие попытки заниматься личным творчеством: всякое творчество, всякая индивидуальность были забиты в нем тем же пиететом, добросовестным до вдохновенности, страстно любовным отношением к копируемым сокровищам искусства».⁸ И, в действительности, самостоятельных произведений мастер почти не оставил, за исключением малочисленных пейзажей, автопортретов и портретов своих близких.

В 1910-е гг. Лохов регулярно писал письма своему меценату В.В. Якунчикову. В них сообщения о ходе работ он перемежал своими художественными впечатлениями и замыслами: «Заехал я по пути в Пизу и как-то иначе взглянул на «Триумф смерти».⁹ Эта сильная, яркая, единственная в своем роде фреска так характерна для треченто,¹⁰ что рано или поздно она должна быть в коллекции <копий>. И мне очень

захотелось сделать сейчас же ее правую, почти совершенно самостоятельную, часть, так называемое «Общество». Реставрация в этой части фрески меньше заметна, и почти стертые временем краски красивы, замысел прост и оригинален».¹¹

Судя по всему, копиист был волен выбирать свои сюжеты, однако он согласовывал их с меценатом: «От Рима я вынес такое же впечатление, как и Вы, Владимир Васильевич: кроме фресок Рафаэля, мне ничего там не хочется работать. Зато в Сиене я вновь проверил впечатление от Маттео Джiovанни,¹² от его «Св. Варвары со святыми», и думаю, что эта оригинальная по технике и красивая вещь очень подойдет ко всему циклу кватрочентистов,¹³ ярко характеризуя все основные черты сиенской школы. Местами она попорчена временем, но не рукою реставратора. Золото кое-где стерто, что придает ей даже особую прелесть налета старины».¹⁴

В итоге мастер наметил для московского музея огромный цикл — 70 копий шедевров итальянского искусства. Выполненные копии Лохов отправлял в Москву, где они, действительно, были выставлены во вновь открытом музее на Волхонке. Вероятно, он желал и сам приехать на свою выставку, однако этому воспрепятствовали его заказчики: «Виделся я с В.В. Якунчиковым, — пишет Цветаев, — он доволен Вашими работами и желал бы выставить их в день открытия Музея 13 мая <1912 г.>. Но Вашу поездку в Россию, когда Вы находитесь в разгаре работ, он не считает целесообразной».¹⁵

На открытие музея Лохов, увлеченный работой, в самом деле не поехал, однако провел некоторое время в Москве в последующие два зимних сезона несколько месяцев, стремясь, впрочем, скорее вернуться в Италию — к своему станку копииста. В те годы мастер отправил в Россию, в Музей изящных искусств, восемь копий («Благовещение» Беато Анджелико; «Шествие волхвов» Беноццо Гоццолли; «Фарината дельи Уберти» Андреа дель Кастаньо; «Афина Паллада» Боттичелли; «Св. Георгий» Карпаччо; «Пьета» и «Священное собеседование» Джованни Беллини; «Папа Юлий II» Рафаэля¹⁶).

Почти идиллическому периоду пришел быстрый конец. В 1914 г. вспыхнула Первая мировая война. Лохов в Россию не вернулся, однако и в эти трагические для Европы годы подвижник продолжал трудиться над копиями, ожидая окончания войны и возможности триумфально привезти картины на родину. Но война переросла в революцию, и весь, казалось бы, отлаженный строй жизни и работы рухнул.

Художник остался без средств к существованию. Все предыдущие годы, поддерживаемый Цветаевым и Якунчиковым, он мог всецело отдаваться искусству, не думая о хлебе насущном. Теперь же над его семьей навис призрак голода. Печальные обстоятельства той поры описаны им в письме неизвестному адресату, к некоей княгине, однако ряд деталей позволяет предположить, что это была княгиня Мария Павловна Абамяк-Лазарева, урожденная Демидова, княжна Сан-Донато (1877-1955 гг.), постоянно проживавшая в своем роскошном имении Пратолино под Флоренцией.¹⁷ Лохов пишет: «Уже семь лет я работаю исключительно для московского Музея изящных искусств, создавая строго подобранную коллекцию из моих воспроизведений chef d'œuvre'ов старого итальянского искусства. В Музее уже выставлен ряд моих больших вещей, и девять последних моих работ находятся сейчас в моей студии. Весь огромный правительственный Музей создан на частные пожертвования, и я получал для моей задачи средства от Вл. Вас. Якунчикова, а после его смерти я должен был их получать от его жены Марии Федоровны. Последние русские события уничтожили все. От Якунчиковой я получил 30 сентября телеграмму о полной невозможности пересылать мне из России деньги. Я оказался в безвыходном положении. Занятый всецело для Музея, имея в студии девять ценных вещей, я не в состоянии больше работать. <...> Чтобы продолжить работу и существовать с семьей единственный для меня выход — совершить заем под гарантией или залог моих больших работ, которые по мнению авторитетов оцениваются минимум в 100 тысяч лир. Но, к сожалению, ценные

картины — не дом, не земля, не драгоценности, их нельзя взять и просто заложить в банке. Для займа под залог моих работ надо поручительство частного лица. И это было бы возможно и даже легко, по словам директора Уффици Поджи, до нынешних русских событий, до armisticii,¹⁸ но сейчас, благодаря естественному враждебному отношению к России и русским, обращаться с моей просьбой к итальянцам почти безнадежно. Обращаться к русским? Но большинство их находится сейчас почти в таком же положении, как и я. Вот почему у меня явилась мысль обратиться к Вам, княгиня,¹⁹ обратиться с просьбой не о безвозвратной денежной помощи, а о временной ссуде, займе до перевозки моих картин в Москву по окончании войны, когда я сейчас же мог бы возратить Вам весь мой долг с глубокой благодарностью».²⁰

Нам неизвестно, помогла ли княгиня просителю, но если ею была, как мы полагаем, действительно М.П. Абамелек-Лазарева, известная как богатством, так и щедростью по отношению к соотечественникам,²¹ то, скорей всего, она не могла не откликнуться на просьбу нуждавшегося маэстро.

Вскоре Лохов понял, что на родину ему в ближайшее время не суждено вернуться. Власть крепко захватили большевики, хорошо ему знакомые, и он не питал иллюзий о политическом режиме, установившемся в России.

Надо было искать новых заказчиков, новые способы существования. С трудом, но маэстро это удается. Высокое качество его копий уже ни у кого не вызвало сомнений, а сложившиеся добрые отношения с музейными работниками Флоренции позволяли находить клиентуру. В послевоенные годы в разоренную Европу хлынули обеспеченные американцы, жадные до старины. Идея копирования европейских шедевров и переноса их за океан весьма характерна для менталитета американцев, и поэтому на долгие годы именно они стали основными клиентами маэстро. Вот как этот подход сформулировали музейные работники из Нью-Йорка: «Мы весьма заинтересованы в покупке этих копий по двум при-

чинам — ради их необыкновенно высокого качества и ради образовательных целей. Мы убеждены, что, если привезем их в нашу страну, тысячи людей, никогда не бывших в Европе, получат уникальную возможность посмотреть достоверные воспроизведения картин, оригиналы которых они никогда не смогут увидеть».²²

В начале 1920-х гг. у Лохова установились отношения с сотрудниками художественного музея Фогга (Fogg art museum) при Гарвардском университете. В несколько приемов музей приобрел у маэстро три флорентийских сюжета: «Изгнание Адама и Евы из Рая» Мазаччо, из церкви Кармине; «Шествие волхвов» Беноццо Гоццоли, из палаццо Медичи-Риккарди; «Концерт» Джорджоне, из музея Питти.²³

Среди других американских учреждений, приобретших произведения Лохова, были Портландский музей в Орегоне (портреты герцогов Урбинских работы Пьеро делла Франческа, из Уффици); школа Св. Марка в Гансборо (триптих Джованни Беллини, из венецианской церкви дей Фрари); школа Св. Павла в Конкорде («Мадонна с двумя Святыми» Пьеро Лоренцетти, из ассизской базилики Св. Франциска) и др.

Появлялись у маэстро и частные клиенты, также преимущественно американцы (и англичане): мистер Брейди из Нью-Йорка, сэр Эрик Фиппс из Лондона, леди Баркли, проживавшая постоянно в Ассизи, мистер Уинслоу.

В 1934 г. Лохова навестил его коллега Е. Климов, эмигрировавший после революции в Латвию. По его свидетельству, «Николай Николаевич знал технику живописи лучше, чем многие искусствоведы».²⁴ Сопровождая гостя по Уффици, где он постоянно работал, и показывая картины, «Николай Николаевич разъяснял их внутренний смысл и идею».²⁵ Посетил Климов и студию копииста: «Как это ни странно, но некоторые копии в мастерской Лохова воспринимались лучше, чем оригиналы. Так, например, в церкви Санта Мария Новелла во Флоренции фрески Гирландайо расположены высоко в темном алтаре, где их трудно рассматривать, а у Лохова копия

фрески освещалась ровным светом и была обозрима во всех деталях».²⁶

Идеалист не переставал верить, что рано или поздно его талант должен был послужить родине. Проданные клиентам копии он обязательно повторял, пополняя ту самую «коллекцию», о которой писал Цветаеву и Якунчикову, и мечтая передать когда-нибудь все наработанное в Россию. Этим мечтам не суждено было сбыться...

От эмигрантского общества копиист держался несколько отстраненно (в отличие от своей супруги). Он, к примеру, не вступил официально в приход русской православной церкви во Флоренции, хотя близко принимал к сердцу дела общины. Об этом пишет в своих неопубликованных воспоминаниях регент церковного хора Адриан Ксенофонович Харкевич, остро критиковавший недостатки в жизни прихода: «Сколько лжи, сколько подвохов было пущено в ход, чтобы заставить замолчать тех, кто старался образумить, остановить «разрушителей», как их назвал незабвенный Н.Н. Лохов, с грустью взиравший на пагубные явления в приходе, хотя лично он в нем не числился».²⁷

В 1920-е гг. к семье Лоховых прилепился другой русский беженец, Федор Соколов. Не имея определенной профессии, но с художественным даром, он решил также зарабатывать себе на хлеб копированием старых мастеров. Николай Николаевич, вовсе не смущаясь тем, что создает себе конкурента, приложил много усилий для его обучения своему искусству. Соколов не стал так же знаменит, как его учитель, однако считался опытным профессионалом. Он тяготел к миниатюре и к иконописи: из его авторских вещей в частных собраниях во Флоренции сохранились несколько икон и портрет настоятеля русского храма, отца Иоанна Куракина. На фотографиях 1930-х гг. (в архиве Николо Кручани) рядом с Лоховыми часто изображен Соколов — худощавый, аскетического вида джентльмен, в английском костюме и с трубкой в зубах.

Известно, что мастер был дружен и с другой русской художницей-флорентийкой, Ниной Адриановной Харкевич, дочерью

уже упомянутого регента хора.²⁸ Харкевич мечтала стать профессиональным живописцем, но из-за жизненных обстоятельств получила специальность врача. Она всегда продолжала интересоваться искусством и писала любительские картины маслом, часто пользуясь советами опытейшего маэстро. Нина Адриановна сообщила автору этих строк, что Лохов был и прекрасным химиком и сам изготовлял сложные составы красок.

Ценили копииста и в итальянских музейных кругах, титулуя его «professore russo». У мастера существовали собственные теории копирования. Так, он предпочитал отказываться от искусственного «старения», которым увлекались его коллеги ради придания своим произведениям более эффектного вида. Ему казалось важным дать представление о тех первоначальных цветах, что видели зрители в XIV-XV вв. Иногда для иллюстрации собственных теорий он изготовлял две копии — одну «со-старенную», другую нет.

Мир вокруг жесточал: на первой и второй родине к власти пришли диктаторы, Сталин и Муссолини. Погружаясь в итальянский Ренессанс, Лохов как будто спасался от дикой действительности. В одном письме он писал: «Воистину чувствую себя счастливым, потому что могу посвятить свое тело и душу труду, отдавшись от современного мира и целиком соединившись с прекрасным и добрым искусством далекой старины, с искусством, создававшим лучший мир. Эта старина вовсе не виновна в деформациях нынешнего времени. Что касается меня, то вскоре я затворюсь в пустыне! В уединенной обители в Ашано, для воспроизведения интимной обстановки «Рождества Марии» Сассеты: мир, гармония, радость рождения маленького существа — ради будущего Благовещения, но также ради будущих Страстей Господних».²⁹

Отдельного упоминания заслуживает биография верной спутницы маэстро, Марии Митрофановны, урожденной Сизаревой. Будущие супруги познакомились в Петербурге, студентами, и стали неразлучны на всю долгую совместную жизнь. За

границей у них появились дети: сын Борис (в Париже) и дочь Лидия (во Флоренции). Лидия Николаевна Лохова, в замужестве Кручани, занималась переводами с русского на итальянский — в ее переводах, например, флорентийский театр оперы и балета «Комунале» поставил оперы «Мазепа» Чайковского и «Войну и мир» Прокофьева.

У Марии Митрофановны, родившейся в Сумах в 1873 г., было тяжелое детство, и поэтому она смиренно сносила все перипетии эмигрантской судьбы. Сохранился ее биографический рассказ о первых, весьма трагических годах жизни: «Я родилась в 1875 г. Потеряла отца, когда мне было 10 месяцев. Знаю, что он был адвокат, что учился в университете вопреки желанию своего отца, ушел из дому, голодал и, очевидно, уже студентом подорвал и запустил здоровье. Адвокатом он приехал в Сумы Харьковской губернии и женился на 17-летней моей матери.³⁰ Материально он отлично устроился у богатого сахарозаводчика Харитоненко. После смерти отца (ему не было 30 лет), мать моя, красивая 22-летняя вдова, вышла замуж за блестящего красивого немца,³¹ безумно в него влюбившись. Я его помню, со мною он был приветлив. Что он делал, не знаю. Постоянно ездил к помещице, старой княгине, якобы управлять ее делами и кожевенным заводом. Помню, у нас была отличная квартира, всегда какие-то лошади, часто ночевала старая княгиня. Бабушка не выносила немца, никогда к нам не приходила. Потом он уехал, забрав все ценности и оставив мать и своих двух детей, брата 3-х лет³² и Лизу³³, только что родившуюся. Уехал — и никогда больше не вернулся, и никто из его семьи никогда о нем ничего не слышал (отец его³⁴ был директором департамента почт и телеграфа, позже преобразованного в министерство). Этого удара мать не могла пережить. Она отдала ему всю любовь, забывая себя и нас. Она отдала ему все, что мне оставил отец, но, под ее опекой, и семья оказалась в нищете. Мать заболела туберкулезом, и когда мне было девять с половиною лет, на Благовещенье, она умерла. Анатолию было шесть лет, Лизе около трех. Понятно, отче-

го я о себе, о родных, откуда, что и как — ничего не знаю. Мать до последней минуты любила немца и все ему простила, но страдала за нас и только твердила: «Господи! Возьми их со мною! Господи! Не оставляй их на земле!» Она обожала маленькую Лизу (очаровательная была крошка) — и до момента агонии спала с нею в одной постели. Когда ей относили еду, она звала нас и заставляла есть с ее ложки, очевидно, надеясь, что мы заразимся и все вместе умрем. Со мною она была добра, но очень неровна. Теперь я ее понимаю: ее мучило сознание, что она отдала все, мне оставленное. И брата — то ласкала, обнимая его со слезами, умоляя любить отца, то приходила чуть ли не в бешенство, замечая поразительное сходство — не только внешнее, но во всем — пяти-шестилетнего мальчика с отцом».³⁵

Во флорентийской русской колонии Мария Лохова заняла видное место. Несмотря на то, что состав колонии был преимущественно замкнуто-аристократический, она сумела завоевать всеобщее уважение. В 1940-х гг., когда состарившаяся княгиня Абаменек-Лазарева сложила с себя полномочия старосты, приход избрал Лохову ее преемницей.

Мария Митрофановна пережила супруга на 16 лет: ее муж скончался 7 июля 1948 г. и был погребен на так называемом некатолическом кладбище «Аллори». Священник Иоанн Куракин в метрической книге русской церкви, в графе «род занятий» записал две профессии — художник и химик.

Наследники Лохова попытались выполнить его мечту и передать коллекцию копий в Россию. Подарить они ее, по своему материальному положению, не могли и поэтому предложили определенным советским инстанциям ее приобрести. Последовал пренебрежительный отказ: мол, в СССР теперь полно оригиналов, и копии там не нужны вовсе.³⁶ Несколько лет сын Борис вел переписку с различными музеями мира, но продать коллекцию оказалось нелегко: приобрести ее отказался, например, нью-йоркский музей Метрополитэн.³⁷ Его закупочная комиссия обосновала свой отказ, так же как и советские чиновники от искусства: предпочтительнее оригиналы.

По просьбе Лоховых делом занялся личный друг копииста, известный специалист по ренессансному искусству Бернард Беренсон, знакомый с богатыми американскими коллекционерами. В результате картины приобрела госпожа Фрик, страстная любительница искусства. С ее отцом, Генри-Клей Фриком, известным меценатом, основавшим публичную искусствоведческую библиотеку в Нью-Йорке, Лохов познакомился еще в 1930-х гг.: американец приобрел у него копию фрески Пьеро Лоренцетти из базилики Св. Франциска «Мадонна с двумя Святыми», занявшую почетное место в главном читальном зале нью-йоркской библиотеки.

Новая собственница произведений Лохова подарила их Питтсбургскому университету, отстроившему для этой цели специальное здание (Frick Fine Arts building) в стиле Возрождения, с небольшим световым фонарем и внутренним двориком. Там же размес-

тили и библиотеку Фрика. В этом университете были хорошо знакомы с талантом «русского профессора»: в 1930-х гг. факультет истории искусства и архитектуры приобрел копию фрески «Воскресение Христово» Пьеро делла Франческа (из церкви в Борго-Сан-Сеполькро, под Ареццо). Всего за океан отправилось 26 картин — изумительные копии шедевров Джотто, Беато Анджелико, Мазаччо, Боттичелли, Тинторетто и других корифеев Ренессанса. В итоге художественный центр Фрика стал одной из главных достопримечательностей Питтсбурга.

«Русское сердце может лишь печалиться от сознания, что труд, задуманный для России, был отвергнут родиной»,³⁸ — эти горькие слова мемуариста хорошо передают ту потерю, что понесла отечественная культура. Но, по крайней мере, его соотечественники должны стараться сохранить память о талантливом и бескорыстном подвижнике.

Примечания

1. См.: Левин Н. Из рода купцов Лоховых // Новости Пскова, 26.4.1995. С.5; см. также краткую справку о художнике: Лейкинд О.Л., Махров К.В., Северюхин Д.Я. Художники Русского Зарубежья. 1917-1939: (Биографический словарь). СПб.: Нотабене, 1999.
2. Климов Е. Встречи // Новое русское слово. 20.3.1977. С.3; эта статья в расширенном виде вошла в: Климов Е. Встречи в Петербурге, Риге, русском зарубежье: Из воспоминаний художника. Рига, 1993. С.62-66.
3. Оболенский В. Моя жизнь. Мои современники. 1988.
4. Письмо И.В. Цветаева Н.Н. Лохову от 19 ноября 1911 г. // (Частный архив, Милан.)
5. Там же.
6. Там же.
7. Письмо И.В. Цветаева Н.Н. Лохову от 13 апреля 1912 г. // (частный архив, Милан.)
8. Щербатов С. Флоренция. Лохов // Новый журнал, 1963, № 74. С.277.
9. Фреска анонимного автора на пизанском Кампосанто.
10. Итальянская школа XIV в.
11. Черновик письма Н.Н. Лохова В.В. Якунчикову [без даты; предположительно, 1911 г.] // (Частный архив, Милан.)
12. Сиенский живописец Маттео ди Джованни (ок. 1430-1495 гг.).
13. Итальянские художники XV в.
14. Там же.
15. Письмо И.В. Цветаева Н.Н. Лохову от 13 апреля 1912 г. // (Частный архив, Милан.)
16. Список воспроизведений, сделанных профессором Николаем Лоховым (на англ. яз.) // (Частный архив, Милан.)
17. См.: о ней: La corrispondenza della principessa Demidova (a cura di S. Merendoni), Firenze, 2000.
18. Речь идет о сепаратном мире, заключенном правительством Ленина с Германией.
19. Княгиня М.П. Абамелек-Лазарева, будучи русской по происхождению, родилась и всегда жила в Италии, и поэтому была и не вполне «русской», и не «итальянкой».
20. Черновик письма Н.Н. Лохова неизвестному адресату (без даты; предположительно, 1917-18 гг.). (Частный архив, Милан.)

21. В ее архиве, находящемся сейчас в Историческом архиве провинции Флоренции, сохранились обширные списки лиц, которым она оказывала единовременную или регулярную помощь.
22. Письмо Б.Н. Лохову из музея Метрополитен от 14 января 1955 г. (на англ. яз.). // (Частный архив, Милан).
23. Письмо Н.Н. Лохову из Музея Фогга от 5 марта 1932 г. (на англ. яз.). (Частный архив, Милан.)
24. *Климов Е.* Указ. раб.
25. Там же.
26. Там же.
27. *Харкевич А.К.* Воспоминания (машинопись). (Частный архив, Флоренция.)
28. *Лейкинд О.Л., Махров К.В., Северюхин Д.Я.* Указ. соч. С. 588-589.
29. Черновик письма Н.Н. Лохова г-ну Уинслоу от 15 декабря 1938 г. (на итал. яз.) // (Частный архив, Милан.)
30. Девичья фамилия — Селитрена.
31. Фердинанд Иоганн Гейд.
32. Анатолий-Зигфрид Фердинандович Гейд (Сумы, 1876 — Ленинград, ок. 1943).
33. Елизавета Фердинандовна Гейд (Сумы, 1879 — Днепродзержинск, 1938).
34. Иоганн Гейд.
35. Письмо М.М. Лоховой к родственникам в Москву (начало 1960-х гг.) // частный архив (Москва).
36. *Климов Е.* Указ. раб.
37. Письмо Б.Н. Лохову из музея Метрополитэн от 14 января 1955 г. (на англ. яз.). (Частный архив, Милан.)
38. *Климов Е.* Указ. раб.