НОВОЕ ИСКУССТВОЗНАНИЕ

ИСТОРИЯ, ТЕОРИЯ И ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА
НАУЧНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

№ 3 (2021)

NEW ART STUDIES

HISTORY, THEORY AND PHILOSOPHY OF ART
SCIENTIFIC JOURNAL

No. 3 (2021)

Санкт-Петербург, 2021

УДК 7.061
ББК 85.03
Н 72

Редакционная коллегия:
И. А. Шик (канд. искусств., гл. редактор, редактор переводов), Н. В. Щетинина (канд. искусств., редактор переводов), А. В. Рыков (д-р филос. наук, доцент), С. М. Грачева (д-р искусств., профессор), Л. Ю. Лиманская (д-р искусств., профессор), А. А. Дмитриева (д-р искусств., доцент), А. К. Флорковская (д-р искусств., доцент), О. С. Сапанжа (д-р культурол., профессор), Г. Н. Габриэль (канд. искусств., доцент), А. В. Морозова (д-р культурол., канд. искусств., доцент), Ю. И. Арутюнян (канд. искусств., профессор), А. С. Ярмош (канд. искусств.), О. В. Субботина (канд. искусств.), Л. Б. Сукина (д-р историч. наук, канд. культурол., доцент), А. Ф. Эсоно (канд. искусств.), А. Р. Магалашвили (канд. филол. наук), М. А. Костыря (канд. искусств., доцент).

Editorial Board:
I. A. Shik (PhD in Art History, Editor-in-Chief, Translation Editor), N. V. Shchetinina (PhD in Art History, Translation Editor), A. V. Rykov (Full Doctor in Philosophy, Associate Professor), S. M. Gracheva (Full Doctor in Art History, Professor), L. Iu. Limanskaia (Full Doctor in Art History, Professor), A. A. Dmitrieva (Full Doctor in Art History, Associate Professor), A. K. Florkovskaia (Full Doctor in Art History, Associate Professor), O. S. Sapanzha (Full Doctor of Cultural Studies, Professor), G. N. Gabriel (PhD in Art History, Associate Professor), A. V. Morozova (Full Doctor in Cultural Studies, PhD in Art History, Associate Professor), J. I. Arutyunyan (PhD in Art History, Professor), A. S. Iarmosh (PhD in Art History), O. V. Subbotina (PhD in Art History), L. B. Sukina (Full Doctor in History, PhD in Cultural Studies, Associate Professor), A. F. Esono (PhD in Art History), A. R. Magalashvili (PhD in Philology), M. A. Kostyria (PhD in Art History, Associate Professor)

Новое искусствознание. 2021. № 3. СПб: Фонд «Новое искусствознание». 136 с.
New Art Studies. 2021. No. 3. St. Petersburg: "New Art Studies" Foundation. 136 p.

Издатель
Фонд «Новое искусствознание»
Кристина Олеговна Сасонко
Директор Фонда «Новое искусствознание»
https://www.newartstudies.ru/
office@newartstudies.ru

Publisher
New Art Studies Foundation
Kristina Olegovna Sasonko
Director of the New Art Studies Foundation
https://www.newartstudies.ru/
office@newartstudies.ru

Контакты редакции
Ида Александровна Шик
Гл. редактор фонда «Новое искусствознание»
i.shik@newartstudies.ru

Екатерина Геннадиевна Дубровская
Координатор редакции
e.dubrovskaya@newartstudies.ru

Editorial contacts
Ida Aleksandrovna Shik
Editor-in-Chief of the New Art Studies Foundation
i.shik@newartstudies.ru

Ekaterina Gennadievna Dubrovskaya
Editorial coordinator
e.dubrovskaya@newartstudies.ru

Редакционная подготовка
Филипп Сунилович Бастиан, Ида Александровна Шик,
Наталия Владимировна Щетинина

Editorial preparation
Philipp Sunilovich Bastian, Ida Aleksandrovna Shik,
Nataliia Vladimirovna Shchetinina

Дизайн и верстка
Екатерина Дмитриевна Швайкова
metallica21.11@yandex.ru

Journal Design
Ekaterina Dmitrievna Shvaykova
metallica21.11@yandex.ru

© Авторы статей
© Фонд «Новое искусствознание»
Свидетельство о регистрации СМИ ПИ № ФС77-79594 от 07 декабря 2020 г.

В оформлении обложки использована фрагмент работы: Рудольф Тюрин. Да здравствует трезвость! Долой наркомания! 1985. Холст, масло. 83 х 120 см © Частная коллекция Андрея и Надежды Агишевых, 2021

СОДЕРЖАНИЕ

CONTENT

Искусство и архитектура Средних веков и Нового времени

В. Н. Матвеев. Выкладные плинфяные кресты в декоре храмов домонгольской Руси 6

Н. С. Онегин. Шкатулка с рельефным изображением короля Стефана Батория: между искусством и политикой 16

М. В. Николаева. Источники XVII–XIX веков об иконах Спаса Нерукотворного из Верхоспасского собора Теремного дворца Московского Кремля 24

К. В. Линькова. Создавая образ Византии: Д. И. Гримм и изучение византийской архитектуры 33

Искусство и архитектура XX–XXI веков

М. А. Дроздова. Пейзажное творчество Константина Юона 1920–1930-х годов в актуальном дискурсе современного искусствознания 42

Д. А. Манучарова. К вопросу об истории группы по изучению творчества М. А. Врубеля в Государственной академии художественных наук 50

И. А. Мирлас. «Ломай границы, спеши на смычку! Мы начинаем международную перекличку» (О жизни, педагогической деятельности и творческой судьбе Д. В. Мирлас (1900–1942)) 58

Ю. В. Леонова. Золотая клетка пророка: архитектурно-компаративный очерк об усадьбах Х. Н. Бялика в Тель-Авиве и А. М. Горького в Москве 67

В. Б. Калашников. Грузинский постконструктивизм: национальное и колониальное в архитектуре 1932–1937 годов 74

А. А. Суворова. Советское наивное искусство: между конформностью и нон-конформизмом 82

В. А. Спиридонова. Образ Ленина: традиции «пересмешничества» или новый взгляд? 91

Теория искусства

Е. И. Киселева-Аффлербах. От «гаптического» зрения к «осязательной эстетике». О соотношении визуального и тактильного опыта в партиципаторных музейных практиках 100

История фотографии и кино

С. В. Гусева. Фотограф И. Ф. Барщевский: взгляд на церковную архитектуру 106

Е. В. Андреева. Особенности интерпретации костюмных образов царевны Софьи в кинофильме «Юность Петра» 116

О. В. Тряпицына. Выставка художников 4-го Украинского фронта в кинохронике 124

Проблемы экспертизы и атрибуции музейных предметов

А. В. Калистратов, Р. А. Тимофеева. Атрибуция предметов бронезащиты сталеделательных заводов 1890-х – 1917 годов: новые аспекты и уточнения 130

Art and Architecture of the Middle Ages and Modern Times

V. N. Matveev. The Plinth Crosses as Church Decoration in Pre-Mongol Rus' 6

N. S. Onegin. The Casket with a Relief Portrait of the King Stefan Batory: Between Art and Politics 16

M. V. Nikolaeva. 17th–19th-Century Sources about the Vernicle Icons from the Verkhospassky Cathedral of the Terem Palace in the Moscow Kremlin 24

K. V. Linkova. Creating the Byzantine Image: David Grimm and Studying of Byzantine Architecture 33

Art and Architecture of the 20th –21st Centuries

M. A. Drozdova. Konstantin Yuon's Works of the 1920s–1930s in the Current Discourse of Contemporary Art History 42

D. A. Manucharova. The Research Group of Mikhail Vrubel's Oeuvre at the State Academy of Art Sciences 50

J. A. Mirlas. "Break the Boundaries, Hurry to the Unity! We Are Starting an International Roll Call" (About Life, Pedagogical Activity and Creative Destiny of David Mirlas (1900–1942)) 58

Yu. V. Leonova. Golden Cage of the Prophet: an Architectural and Comparative Essay on the Houses of H. N. Bialik in Tel Aviv and A. M. Gorky in Moscow 67

V. B. Kalashnikov. Georgian Post-Constructivism: National and Colonial in Architecture of 1932–1937 74

A. A. Suvorova. Soviet Naive Art: Between Conformity and Nonconformity 82

V. A. Spiridonova. Image of Lenin: Traditions of "Mockery" or a New View? 91

Theory of Art

E. I. Kiseleva-Afflerbach. From Haptic Vision to Touch-Aesthetics. On the Visual and Tactile Experiences in Participatory Museum Practice 100

History of Photography and Cinema

S. V. Guseva. Photographer I. F. Barshchevsky: a Look at Church Architecture 106

E. V. Andreeva. Analysis Specifics of the Costumes of Tsarevna Sophia in the Movie "Peter's Youth" 116

O. V. Tryapitsyna. Exhibition of Artists of the 4th Ukrainian Front in the Newsreel 124

Problems of Examination and Attribution of Museum Items

A. V. Kalistratov, R. A. Timofeeva. On the Attribution of the Objects of an Armor Protection of Steel Mills of the 1890s – 1917: New Aspects 130

Научный журнал «Новое искусствознание»
издается в рамках деятельности фонда содействия
развитию науки, образования и искусства
«Новое искусствознание»

Тематика издания

Журнал публикует научные статьи, посвященные исследованию проблем теории и истории отечественного и зарубежного искусства, обзоры выставок и презентации частных галерей, рецензии на академические издания, переводы теоретических текстов по искусству (манифестов, статей, отрывков из книг) и работ известных иностранных специалистов. В специальных тематических конференц-выпусках возможна публикация статей из смежных областей гуманитарной науки (филология, культурология, философия).

Основной целью журнала является развитие творческого диалога отечественных и зарубежных исследователей. Особое внимание уделяется поддержке публикационной активности молодых специалистов.

Периодичность выхода журнала — 4 раза в год.

Плата за публикацию не взимается.

Редакционная этика издания

В своей работе журнал «Новое искусствознание» придерживается норм законодательства РФ в области авторского права, Кодекса поведения для издателя журнала (Code of Conduct for Journal Publishers), разработанного Комитетом по публикационной этике – Committee on Publication Ethics (COPE), принципов, изложенных в Декларации Ассоциации научных редакторов и издателей (АНРИ).

Редакция журнала «Новое искусствознание» руководствуется в своей деятельности принципами научности, объективности, профессионализма и беспристрастности. Взаимодействие редакции издания с авторами основывается на принципах справедливости, вежливости, объективности, честности и прозрачности. Все поступающие в редакцию материалы проходят проверку на предмет отсутствия некорректных заимствований.

Порядок рассмотрения и рецензирования статей

Все присылаемые в редакцию материалы подлежат научному рецензированию. Рецензирование осуществляется членами редакционной коллегии или привлекаемыми учеными, имеющими ученые степени доктора или кандидата наук (или эквивалентные им зарубежные ученые степени), которые являются специалистами в области, наиболее близкой тематике рассматриваемых материалов.

The scientific journal "New Art Studies" is published by the foundation for the promotion of science, education and art "New Art Studies".

Subject matter of journal

The journal publishes scientific papers devoted to the questions of theory and history of Russian and world art, reviews of exhibitions and academic publications, translations of theoretical art-related texts (manifestos, articles, excerpts from books) and works by famous foreign experts. In special thematic conference-issues the articles from related areas of the humanities (philology, cultural studies, philosophy) can be published.

The main purpose of the journal is to develop a creative dialogue of Russian and foreign researchers and art historians. Special support is given to young specialists.

The frequency of publication of the journal is 4 times per year.

The publishing in journal is free of charge.

Editorial ethics of the journal

The "New Art Studies" journal adheres to the norms of the Russian copyright law, the Code of Conduct for Journal Publishers, developed by the Committee on Publication Ethics (COPE) and the principles set forth in the Declaration of the Association of Science Editors and Publishers (ASEP).

In their work the editors of the "New Art Studies" journal are guided by the principles of scientific rigor, objectivity, professionalism and impartiality. The interaction of the editors with the authors is based on the principles of justice, courtesy, objectivity, honesty and clarity. All incoming authors' materials are checked for the absence of incorrect borrowing.

The order of consideration and review of articles

The members of the editorial board or the third-party scientists review all the authors' materials. They have academic degrees of Full Doctor (Dr. habil.) or PhD and are specialists in the field closest to the subject matter of the materials in question.

УДК 72.023; 7.033.2
DOI 10.24412/2658-3437-2021-3-6-15

Матвеев Василий Николаевич, младший научный сотрудник. Государственный Эрмитаж, Россия, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 34. 190000. vmatveev88@inbox.ru

Matveev, Vasilii Nikolaevich, junior researcher. The State Hermitage Museum, Dvortsovaia nab., 34, 190000 Saint Petersburg, Russian Federation. vmatveev88@inbox.ru

ВЫКЛАДНЫЕ ПЛИНФЯНЫЕ КРЕСТЫ В ДЕКОРЕ ХРАМОВ ДОМОНГОЛЬСКОЙ РУСИ

THE PLINTH CROSSES AS CHURCH DECORATION IN PRE-MONGOL RUS'

Аннотация. Одной из форм керамопластического декора фасадов древнерусских храмов были плинфяные выкладные кресты, которые зафиксированы на стенах храмов в Киевской, Черниговской, Смоленской и Новгородской землях. Все они делятся на две группы на основании того, как именно выполнены их изображения: контур с заполнением середины или тонкая схематичная линия. Кресты обеих групп относятся к двум основным типам: четырех- и шестиконечные. Размещение их на фасадах памятников в XI–XII вв. свидетельствует, что такой способ декора был достаточно устойчивой традицией, сохранявшейся при смене стилей архитектуры на протяжении двух столетий. Собранные по внешним признакам в группы кресты, оказалось, различаются и по времени, и по типу кладки, в которую они были вставлены. Эти группы коррелируют с синхронными им выкладками на фасадах византийских храмов. Кресты 1-й группы (широкие, с внутренней областью) схожи с выкладками в Константинополе и на Островах (в частности, Неа Мони), кресты 2-й группы (узкие, контурные) являются аналогами синхронных им выкладок Греции. Византийские кресты на стенах являются единичными вставками, кресты храмов Руси в основном — частью композиции. На стенах византийских храмов плинфяные кресты обычно встречаются раз или два во всем декоре экстерьера памятника, причем почти всегда они помещены в ромбовидную рамку. Почти все они линейные, без внутренней области; контурные кресты с заполнением центра раствором редки и встречаются на памятниках Константинополя и Архипелага. При этом место выкладных крестов в общей системе фасадной декорации на Руси было переосмыслено, а формы их, отличаясь от византийских фасадных крестов, были аналогичны формам произведений мелкой пластики, бывших в употреблении на Руси.

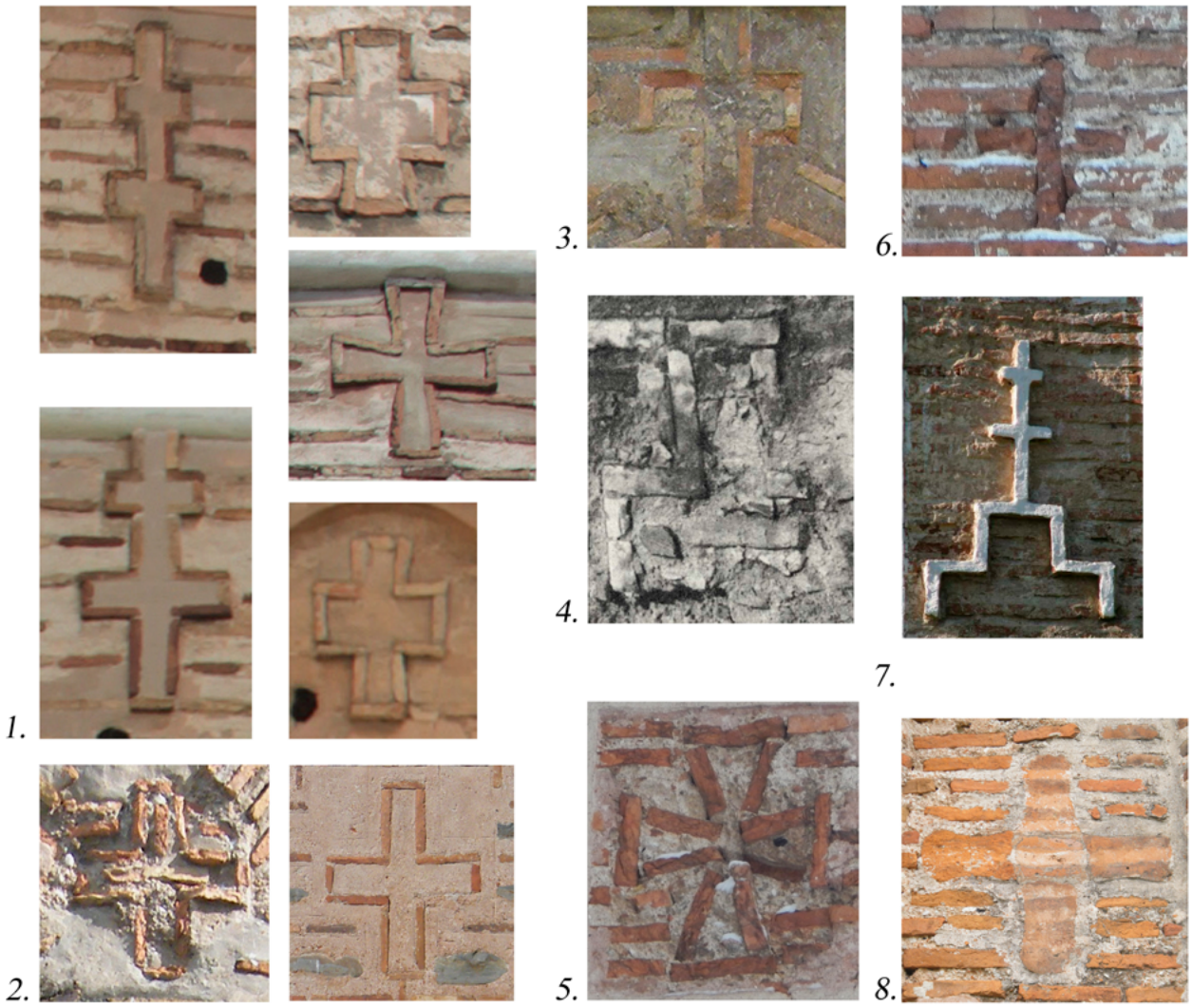
Ключевые слова: керамопластика; кирпичный декор; плинфа; кирпичные кресты; древнерусское искусство.

Abstract. The plinth crosses were the type of ceramic decoration of the church facades in Old Rus'. By the present time, they are known as a detail of wall decoration in 11 monuments from the 11th – 12th centuries in the Kiev, Chernigov, Smolensk, and Novgorod regions. Considering production techniques and chronology, the plinth crosses can be divided into 2 groups. In the 11th century and early 12th century, the crosses in the church walls were made with some plinths which form an inner shape filled with a mortar. In the second half of the 12th century, crosses were made with one thin plinth line without making any inlaid space. There were various shapes, that could be used in the same church, and the widest variety of cross shapes has been fixed in the church of Saviour on Berestovo in Kiev. The plinth crosses in Rus' are, undoubtedly, of Byzantine provenance. In Greece, there are only one or two crosses on the church walls and they are usually in a rhomb-shaped frame. Most of them are lineal without internal space. The contour crosses with some internal filling of mortar are rare and could be found in the churches of Constantinople and Archipelago. So, transferred from Byzantine churches, where they were single elements, to Rus', plinth crosses became a part of ornamental facade decoration.

Keywords: ceramoplastic; brick decoration; plinth; brick crosses; Old Russian Art.

Фасады храмов домонгольской Руси, большая часть которых была сложена из плинфы, имели в основном достаточно скромный внешний декор. Одним из его видов была керамопластика, то есть использование выкладок из фигурно уложенного кирпича. На данный момент эта тема еще очень слабо разработана, при том что керамопластический декор византийских и болгарских церквей изучен гораздо лучше [48; 49; 57]. Единственным исследованием о фигурных плинфяных выкладках на стенах древнерусских церквей является статья Д. Д. Елшина об одном из видов такого декора – поясах меандра [9]. Настоящая же статья посвящена другому виду керамопластического декора — плинфяным выкладным крестам, которые еще не становились объектом отдельного изучения. Небольшие разделы про керамические выкладные кресты есть в работах И. А. Шляпкина [43] и Е. В. Солениковой [36], но эти исследования посвящены памятникам XIV–XV вв., где использовалась не плинфа, а кирпич. Задачами данной статьи являются систематизация сведений о выкладных крестах домонгольского времени (их распространение, а также хронология и типология), анализ их функционального назначения и постановка вопроса о том, могут ли считаться кресты на стенах византийских храмов прототипами древнерусских.

Плинфяные кресты располагались[1] на стенах храмов, расположенных в четырех землях Руси. В Киеве они были на стенах Софийского собора [20, с. 146] (Илл. 1.3; 2.1), Успенского собора Печерского монастыря [41, с. 158] (Илл. 1.4; 2.2), церкви Спаса на Берестове [18, с. 108] (Илл. 1.1; 2.3) и Васильевской церкви [16, с. 267] (Илл. 2.4), в Чернигове — на Спасском соборе [42, с. 9] (Илл. 1.2; 2.7) и Пятницкой церкви (Илл. 1.8; 2.6). В Новгородской земле — в интерьере Софийского собора [45, с. 203] (Илл. 2.8), Успенской церкви в Старой Ладоге [4, с. 21] (Илл. 2.9) и церкви Спаса на Нередице [23, табл. XVI] (Илл. 2.10). В Смоленске плинфяные кресты зафиксированы на стенах всех трех сохранившихся памятников: церквей Петра и Павла [6, с. 200] (Илл. 1.6; 2.11), Ивана Богослова [7, с. 179] (Илл. 1.7; 2.12) и Михаила Архангела [11, с. 44] (Илл. 1.5; 2.13). Выкладные кресты размещены и на опубликованной реконструкции собора Кловского монастыря [2, с. 100], и на восстановленной в 1998 г. церкви Успения на Подоле (храм XII в. был уничтожен в 1935 г.) в Киеве, но археологических подтвержде-



Илл. 1. Выкладные кресты. № 1-3,8 — фото автора (2012), № 5-7 — фото автора (2017), № 4 — по [41, с. 158]. Первая группа: 1 — Церковь Спаса на Берестове; 2 — Спасский собор в Чернигове; 3 — Софийский собор в Киеве; 4 — Успенский собор Киево-Печерской Лавры в Киеве; 5 — Церковь Михаила Архангела в Смоленске. Вторая группа: 6 — Церковь Петра и Павла в Смоленске; 7 — Церковь Ивана Богослова в Смоленске; 8 — Пятницкая церковь в Чернигове

ний их реального нахождения на фасадах этих памятников нет, поэтому в работе эти два случая не рассматриваются.

Отдельно надо сказать о двух выкладках, имеющих сходство с крестами. Это фигуры на фасадах неизвестного храма XI в. (возможно, собор Михайловского Златоверхого монастыря [13, с. 283]), изображенного на рисунке А. Вестерфельда [33, табл. 7-2] и церкви Спаса на Берестове [12, рис. 19] (Илл. 2.5). В обоих случаях они расположены на лопатках, делящих стены, на которых в уровне выкладок помещена полоса меандра. То есть эти фигуры являются усложненной частью этого орнамента и не относятся к выкладным крестам, поэтому в дальнейшем анализе они также рассматриваться не будут.

Все выкладные кресты могут быть разделены на две группы по принципу исполнения. В первом случае крест представляет собой широкую фигуру, ограниченную контуром (выложен плинфой), внутренняя поверхность которой заполнена затертым раствором (Илл. 2.14). Во втором крест представляет собой только тонкую контурную линию и не имеет внутренней области (Илл. 2.15). Общим для обеих групп признаком является то, что плинфа, из которой сложены фигуры, вставлена в кладку так, что виден только ее торец (тычок или ложок). Исключением является крест на стене апсиды Пятницкой церкви в Чернигове, который не относится ни к одной из этих групп, так как плинфы вставлены в кладку плашмя, постелистой стороной наружу (Илл. 2.17). Не зафиксировано ни одного случая, когда фигуры разных групп использовались в одном памятнике.

Кресты 1-й группы размещались в основном на стенах построек XI — начала XII в. (Спасский собор в Чернигове, Софийский и Успенский соборы и церковь Спаса на Берестове в Киеве) и одной церкви конца XII в. — Михаила Архангела в Смоленске. Возможно, использование в этом памятнике выкладки, характерной для более раннего времени, связано с его полоцкими корнями [8, с. 374]. Все кресты 1-й группы были вмонтированы в кладку со скрытым рядом, но она во 2-й четверти XII в. уже вышла из употребления везде, кроме Полоцка, где она использовалась еще во 2-й половине XII в. [14, с. 203]. Михайловская церковь в Смоленске сложена из плинфы неправильно чередующимися участками кладки с утопленным рядом и равнослойной [11, с. 44], что свидетельствует о работе над ней полоцких мастеров. Отсюда можно выдвинуть предположение, что они выложили кресты в привычной для них технике. К сожалению, отсутствие на стенах сохранившихся полоцких памятников плинфяных крестов не позволяет проверить эту гипотезу. Все выкладки 1-й группы устроены заподлицо с кладкой, исключение составляют фигуры на лопатках

в церкви Спаса на Берестове, которые подняты на несколько сантиметров от поверхности стены. Однако кресты в нишах на этом же здании также выполнены вровень с фасадом.

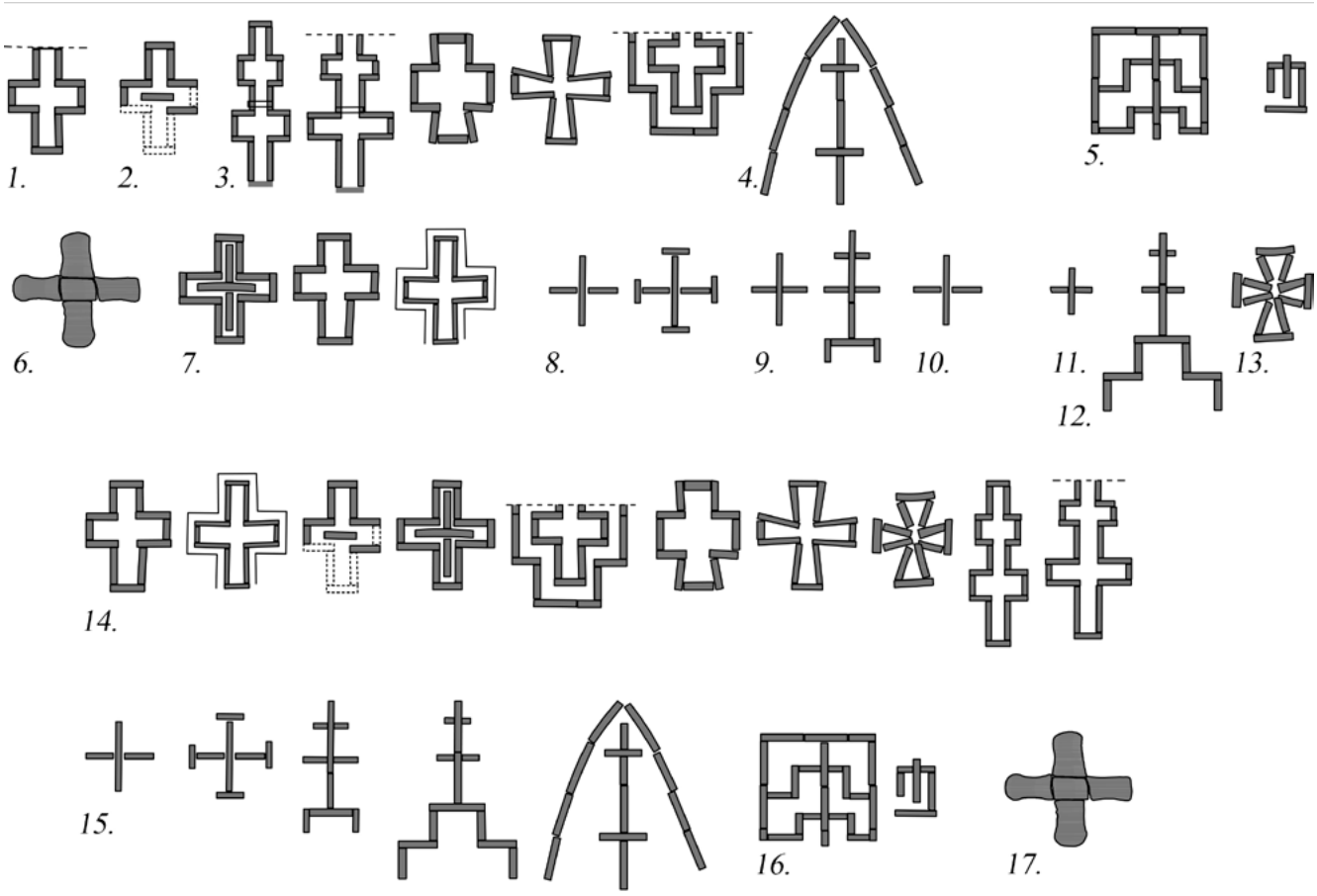
Кресты 2-й группы относятся ко 2-й половине XII в, они были размещены на стенах Васильевской церкви в Киеве, церквей Петра и Павла и Ивана Богослова в Смоленске, Успенской церкви в Старой Ладоге и храма Спаса на Нередице под Новгородом. Исключение составляют выкладки в интерьере[2] новгородского Софийского собора, которые относятся ко времени постройки храма в середине XI в. [45, с. 212]. Во всех случаях они немного (1–2 см) выступают от поверхности кладки. В памятниках Киева и Смоленска кресты вставлены в равнослойную кладку.

Крест из Пятницкой церкви Чернигова, образованный сложенными плашмя плинфами, в эту классификацию не вписывается, но все же по своей сути он ближе ко 2-й группе, так как у него нет свободного пространства по центру.

Исходя из перечня городов, в которых были храмы с выкладными крестами, видно, что такой декор устраивался на стенах памятников ведущих строительных центров Руси. После середины XIII в. в Киеве, Чернигове и Смоленске строительная деятельность прекращается и развитие древнерусской архитектуры на этих землях пресекается. В Новгороде кирпичные кресты продолжают использоваться, получая довольно широкое распространение уже в XIV в. (известны в 18 памятниках) [36, с. 79]. С середины XIV в. в кладку начинают вмонтировать также и каменные кресты (первый памятник — церковь Входа в Иерусалим 1336–1337 г. [1, с. 90]), которые в XI–XII вв. не использовались и появились внезапно, возможно, как заимствование из Западной Европы [34, с. 104].

Все древнерусские выкладные кресты относятся к двум типам: четырехконечные и шестиконечные, и тот, и другой представлены в обеих группах, отдельный крест на Пятницкой церкви в Чернигове — четырехконечный. На стенах одного памятника могли быть размещены оба типа, причем каждый мог иметь несколько вариантов, наибольшее же разнообразие форм крестов зафиксировано на стенах церкви Спаса на Берестове. Схема выкладки всех крестов одинаковая. В 1-й группе каждая грань выложена отдельной плинфой, соответственно четырехконечные кресты были образованы 12 плинфами, а шестиконечные — 20. Во 2-й группе четырехконечный крест сложен из трех плинф, шестиконечный — из шести. Крест с черниговской Пятницкой церкви выложен из пяти плинф (четыре образуют ветви и одна располагается в средокрестии). Важно отметить, что все формы выкладных крестов имеют аналоги среди нательных (металлических и каменных), а также в изображениях на камнях и мозаиках[3].

Чаще всего в обеих группах встречается равносторонний греческий крест. Самый простой его вариант — это кресты 2-й группы, выложенные всего из трех плинф. Они зафиксированы в интерьере Софийского собора в Новгороде, в южной закомаре западного фасада Успенской церкви в Старой Ладоге, на барабане церкви Спаса на Нередице и на лопатках на западных углах церкви Петра и Павла в Смоленске (Илл. 2.8-2.11). Каменные нательные кресты такой же формы были широко распространены в XII–XIII вв. [19, с. 34–40; 38, табл. I.1-7, I.9-20] (Илл. 3.1-3.3). Простые греческие кресты, относящиеся к 1-й группе, были выложены в спандрелях ниш и окон на барабане и на южном прясле западного фасада Спасского соборе в Чернигове, в спандрелях арок северного фасада Софийского собора, на угловых лопатках и в люнетах ниш в церкви Спаса на Берестове в Киеве (Илл. 2.1, 2.3, 2.7).



Илл. 2. Выкладные кресты. Группы. Чертеж автора. Киев: 1 — Софийский собор; 2 —Успенский собор Киево-Печерской Лавры; 3 — Церковь Спаса на Берестове; 4 — Васильевская церковь; 5 — крестовидные фигуры в поясах меандра. Чернигов: 6 — Пятницкая церковь; 7 — Спасский собор. Новгородская земля: 8 — Софийский собор; 9 — Церковь Успения в Старой Ладоге; 10 — Церковь Спаса на Нередице. Смоленск: 11 — Церковь Петра и Павла; 12 — Церковь Иоанна Богослова; 13 — Церковь Михаила Архангела. Типология крестов: 14 — 1-я группа; 15 — 2-я группа; 16 — крестовидные фигуры в поясах меандра; 17 — крест с Пятницкой церкви Чернигова

Илл. 3. Металлические и каменные нательные кресты, изображения на камнях и мозаиках. 1-3 — каменные нательные кресты (1, 2 — по [19, с. 36, 40], 3 — по [38, табл. I]); 4,5 — металлические привески (4 — по [30, с. 40], 5 — по [39, табл. XVII]); 6 — крест из Троицкой церкви Киево-Печерской Лавры (по [17, с. 218]); 7, 8 —металлические нательные кресты (7 — по [10, рис. 43.8], 8 — по [3, с. 89]); 9 — граффити на стене Успенской церкви Киево-Печерской Лавры (по [31, с. 84]; 10, 11 — мозаики Софийского собора в Киеве (по [20, с. 165, 180]; 12 — двинский камень (по [28, табл. 4])

В некоторых случаях простой равносторонний греческий крест был усложнен дополнительными элементами. Во-первых, это относящийся ко 2-й группе крест с засечками на концах в интерьере Софийского собора в Новгороде (Илл. 2.8). Аналогичная металлическая привеска такого типа из Новгорода (Илл. 3.4) датируется XII в., а в курганах — XII–XIII вв. [30, с. 42], как и такие же изделия, найденные на Княжьей горе под Черкасами [39, табл. XVII-2] (Илл. 3.5). Второй случай — кресты, расположенные в спандрелях ниш первого яруса на фасаде лестничной башни Спасского собора в Чернигове и частично сохранившийся крест на Успенском соборе Печерской Лавры. Они представляют собой смешанный вариант двух групп: внутри фигуры 1-й группы расположен простой крест 2-й (Илл. 1.2; 2.2, 2.7). Подобного рода металлический крест (Илл. 3.7), датирующийся XII в., найден в Белоозере [10, с. 166], а каменный, неизвестного места происхождения, опубликован Б. И. и В. Н. Ханенко [38, табл. I.8]. Кроме этого, к 1-й группе относятся и кресты с сужающимися к центру лопастями, которые были выложены на юго-восточной лопатке лестничной башни церкви Спаса на Берестове (Илл. 2.3) и на стенах притворов церкви Михаила Архангела в Смоленске (Илл. 1.5; 2.13). Аналогичной формы металлические кресты (Илл. 3.8) относятся к XI–XII вв., например, из курганного могильника в Московской области [3, с. 93], крест (Илл. 3.6) из стены надвратной Троицкой церкви Киево-Печерской лавры [17, с. 217, 218] и энколпион из села Сивки под Черниговом [38, табл. X.118]. Такой же формы кресты можно найти в виде граффити (Илл. 3.9) на южной стене Успенского собора Киево-Печерской Лавры [31, с. 84], на одеждах святителя Григория Богослова (Илл. 3.11) на мозаике Софийского собора [20, с. 180]. Также на стене церкви Спаса на Берестове был зафиксирован равносторонний греческий крест с двойным контуром. В какой-то

степени схож с ним крест, расположенный между нишами на западном фасаде Спасского собора в Чернигове, у которого второй контур был прочерчен при строительстве по еще не застывшему раствору.

Все кресты 2-го типа (шестиконечные) представлены в варианте с верхней перекладиной по размеру немного меньше нижней. Количественно их меньше, чем фигур 1-го типа. Этот тип креста, образованный от равностороннего греческого добавлением дополнительной балки, называется «патриарший» [15, с. 15]. Такие выкладки, относящиеся к 1-й группе, присутствуют в верхних частях угловых лопаток церкви Спаса на Берестове в Киеве (Илл. 2.3).

Шестиконечные кресты во 2-й группе имеют дополнительные детали, усложняющие рисунок. Выкладка на стене Васильевской церкви в Киеве (Илл. 2.4) известна только по фотографии и описаниям [16, с. 267], так как памятник не сохранился. Здесь расположен сильно вытянутый в высоту шестиконечный крест, прикрытый стрельчатой аркой, которую вряд ли можно интерпретировать как восточный или раннеготический элемент. Скорее всего, это имитация поклонного креста с крышей, так называемого «голбца» или «голубца» [32, с. 275], и если предположение верно, то это самое раннее изображение такого рода памятника. Разумеется, из-за того, что дерево является хрупким материалом и плохо сохраняется на улице, деревянные домонгольские поклонные кресты не сохранились, однако есть сведения об их существовании в XI–XV вв. [22, с. 236].

Отдельно надо сказать про шестиконечные кресты со ступенчатым основанием, так называемые «голгофские». Это известный иконографический тип, однако в кирпичном исполнении он лишен многих своих традиционных атрибутов: здесь нет ни черепа Адама, ни Копия, ни Трости. Находящаяся в основании креста П-образная «Голгофа» крайне схематична и может трактоваться как символическое изображение Престола Господня [44, с. 286]. Плинфяные голгофские кресты относятся ко 2-й группе, и известны только две такие выкладки. Одна располагается в люнете северной закомары Успенской церкви в Старой Ладоге (Илл. 2.9), вторая — в верхней части северо-восточной лопатки церкви Иоанна Богослова в Смоленске (Илл. 1.7; 2.12). Оба креста трактованы схожим образом, разница между ними только в количестве ступеней основания: на выкладке на стене церкви Иоанна Богослова оно на одну больше. Изображения голгофских крестов не были распространены в предметах мелкой пластики и литье, их малочисленные аналоги можно найти на Двинских камнях [28, табл. IV] (Илл. 3.12) и в сфере в руке архангела (Илл. 3.10) на мозаике в куполе Софийского собора в Киеве [20, с. 165].

Все эти разнообразные кресты могли или размещаться как часть орнаментальной композиции, или быть в одном экземпляре, на фасаде или на барабане. Основные места их расположения следующие:

• в нишах аркатурного пояса на барабане: в церкви Спаса на Нередице под Новгородом;

• в люнетах закомар: в северном и южном пряслах западного фасада церкви Успения в Старой Ладоге;

• на лопатках: в верхней трети на западных углах в церкви Петра и Павла (по четыре креста на каждую, всего 16) и в северо-восточном углу в церкви Иоанна Богослова в Смоленске; вверху и внизу на церкви Спаса на Берестове; посередине на Васильевской церкви и Успенском соборе в Киеве;

• в спандрелях между нишами или окнами: на северном фасаде галереи в Софийском соборе и на церкви Спаса на Берестове в Киеве, через один простенок вверху между окнами на барабане и на лестничной башне и нижней части южного прясла западного фасада Спасского собора в Чернигове;

• на плоскости стены: на притворах церкви Михаила Архангела в Смоленске, на южной стене южной апсиды Пятницкой церкви в Чернигове.

Чаще всего кресты располагались в спандрелях над нишами или окнами, на лопатках, в одном памятнике в люнетах закомар и еще в двух — просто на стене. Основной особенностью древнерусских выкладных крестов является их композиционная связь с основными элементами фасада. Где бы ни находились такие выкладки, они всегда вписаны в орнаментальную схему, их расположение соотносится с другими архитектурными и декоративными элементами. Кресты часто располагались на лопатках – то есть в уже специально выделенное зоне, где кроме них почти не было другого декора, за исключением церкви Петра и Павла в Смоленске, где над ними располагался бегунок. В случаях, когда они располагались на плоскости стены, они имели важное значение, привлекая внимание, выделяя объект (простенки между нишами или расположенные между крестами окна).

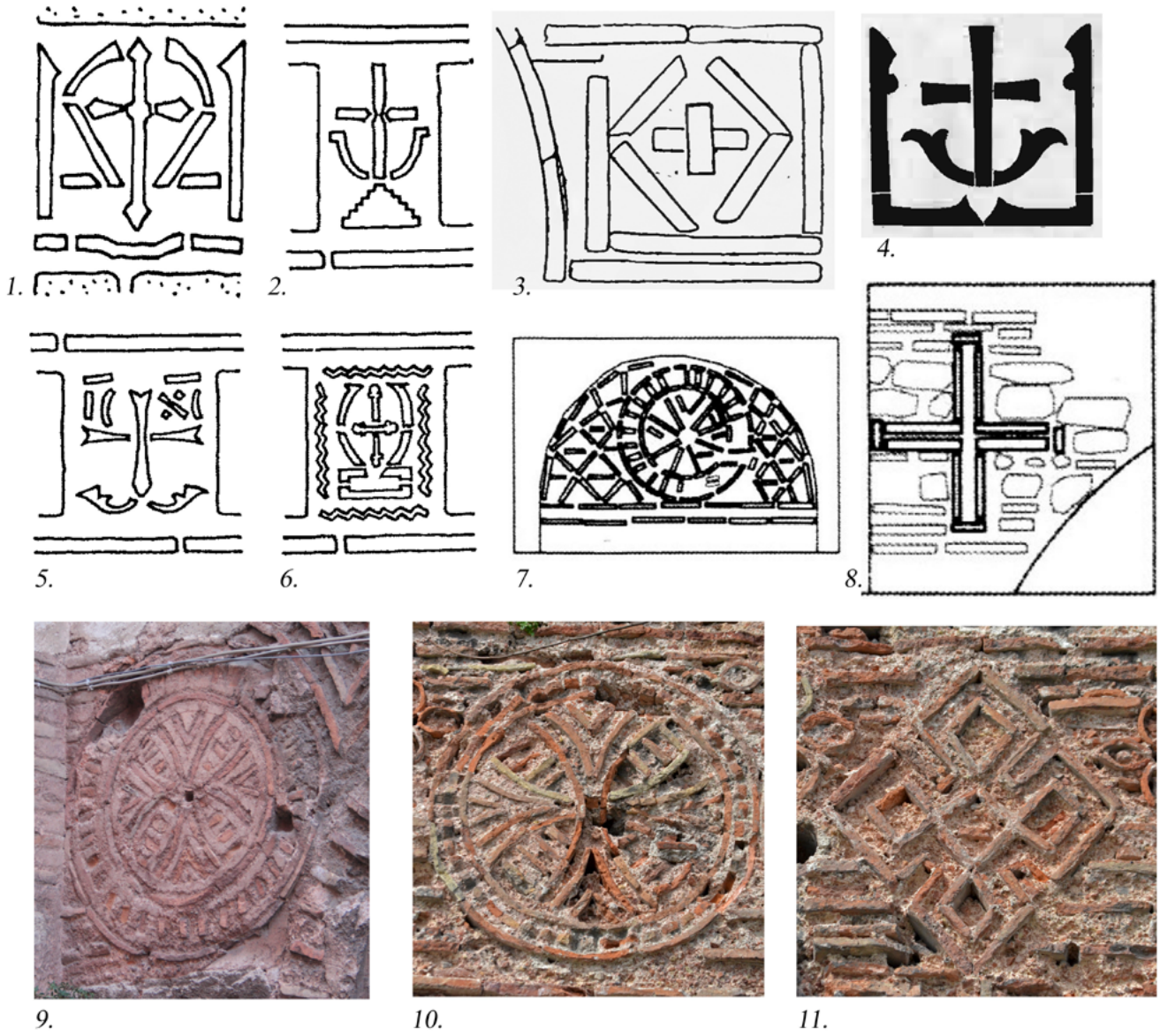
При этом почти всегда кресты располагались обособленно и были отделены от других элементов керамопластического декора. Именно этим они отличаются от крестовидных фигур, выключенных в пояс меандра на неизвестном храме XI в. и западной лопатке северного фасада Спаса на Берестове. Единственный случай, когда выкладной крест включен в пояс меандра, — это верхняя зона лестничной башни Спасского собора в Чернигове, в других местах на стенах этого памятника кресты расположены ниже его между нишами или окнами.

Такое их расположение говорит о том, что выкладным крестам отводилась важная декоративная роль. Они оживляли поверхности, расставляли акценты. Единичные кресты редки, в основном они располагались сериями, что явно говорит об их орнаментальном характере. Но очевидно, что назначение их было шире и не сводилось только к украшению стены. В своей работе о каменных закладных крестах Е. В. Соленикова выделила четыре их функции: охранная, поклонная, мемориальная и декоративная [35, с. 4]. Схожие значения, как кажется, имели и плинфяные, за исключением мемориальной. Рассмотрим подробнее и другие их функции:

• Поклонная. Несмотря на то, что за всю историю христианства иконография креста претерпела немало изменений, и со временем появилось немало его форм, все они одинаково символизируют Тот самый Крест. По словам Федора Студита, «мы называем всякое изображение креста крестом и, поклоняясь животворящему кресту, припадаем к нему» [37, с. 85]. Также и Иоанн Дамаскин писал, что «поклоняемся же мы и образу Честнаго и Животворящего Креста, хотя бы он был сделан и из иного вещества; поклоняемся, почитая не вещество (да не будет!), но образ, как символ Христа» [25, с. 133]. Таким образом, даже чрезвычайно лаконичные плинфяные кресты на стенах могли восприниматься как объекты поклонения.

• Репрезентативная. Иоанн Дамаскин писал, что «Он [Крест] дан нам в качестве знамения на челе» [25, с. 133], и выкладные кресты на фасадах могли быть таким же знаком на фасаде храма, как и крест на куполе. При этом они могли взаимодействовать в восприятии здания с другими элементами керамопластического орнаментального декора, представляя разные атрибуты Бога, о чьем присутствии напоминалось верующим еще до того, как они вступали в храм [55, с. 235].

• Знак, отмечающий места захоронений внутри храма. Такую версию о назначении выкладных крестов на стенах храмов Смоленска выдвинул Н. В. Сапожников [27, с. 222]. В церкви Ивана Богослова как раз в северной стене северной апсиды (крест был снаружи на лопатке на северо-восточном углу здания) была обнаружена аркосольная ниша [27, с. 222], в церкви Михаила Архангела аркосолии располагались в восточных пряслах южной и северной стен и северной стене западного притвора [8, с. 180]. В Софийском соборе в Киеве крест был выложен в спандреле над нишами северной галереи в следующем членении от усыпальницы, так что вероятна его связь с погребением. В Успенской церкви Старой Ладоги три из четырех аркосолиев располагаются под хорами с запада [29, с. 285], и как раз на западном фасаде же размещены выкладные кресты, один из них голгофский. При этом в большом количестве храмов выкладные кресты не коррелируют с погребениями. В смоленской Петропавловской церкви аркосолии были на всем протяжении стены, а кресты только на западных лопатках. Очевидно, не связаны с погребениями кресты на башне и вверху барабана на Спасском соборе в Чернигове, которые Н. В. Холостенко интерпретирует как «благословляющие» [42, с. 9], как и аналогичные им выкладки на стенах



Илл. 4. Византийские выкладные кресты. 1 — Церковь Иоанна Милостивого в Лигурио (по [53, с. 109]); 2 — Успения Богородицы в Хониках (по [53, pl. 30]); 3 — Апостолов в Каламате (по [54, fig. 115]); 4 — Успения Богородицы монастыря Дафни в Аттике (по [52, с. 43]); 5 — св. Апостолов в Афинах (по [53, pl. 30]); 6 — Спасская церковь в Амфиссе (по [53, pl. 30]); 7, 8 — кафоликон монастыря Неа Мони (по [56, draw 8a]); 9 —Церковь Христа Всевидящего (Пантепопта) в Константинополе; 10, 11 — монастырь Христа Человеколюбца (Филантропа) в Константинополе (фото автора, 2014)

церкви Спаса на Берестове, выкладки на барабане Спаса на Нередице. Таким образом, в некоторых случаях кресты (особенно голгофские) действительно располагаются на тех участках стен, внутри которых расположены погребения, другие погребения в этих же памятниках крестами не отмечены.

• Знак, отмечающий места закладки мощей. Известен обычай при строительстве храмов вмуровывать в их фундаменты или стены частицы мощей, которые часто становились предметом поклонения, а места захоронений обычно отмечались живописными, инкрустированными или вырезанными в материале постройки крестами [24, с. 244]. Так что возможна интерпретация некоторых крестов (прежде всего, расположенных на стенах) как маркеров места захоронения мощей. При этом, конечно же, большая часть крестов (на барабанах, лопатках) к этому не имеет никакого отношения.

Исходя из всего вышесказанного, можно говорить о многозначности выкладных крестов, которые при безусловно важном символическом значении имели без сомнения еще и орнаментальную и декоративную функцию. Вероятно, нельзя говорить о единой трактовке, на разных памятниках расположенные в разных частях фасадов единичные или множественные кресты могли иметь различное значение.

Большая часть всех выкладных крестов на фасадах храмов Руси была из плинфы, но, кроме этого, использовались еще и другие материалы. В храмах Гродно — в Нижней церкви и в церкви Бориса и Глеба на Коложе — экстерьер был декорирован крестами из поливных керамических плиток [5, с. 90, 91, 110]. По своей форме они чрезвычайно схожи с крестом на стене апсиды Пятницкой церкви в Чернигове. Надо сказать, что этот памятник имеет множество черт, роднящих его с архитектурой Гродно [40, с. 292], поэтому выкладной крест, скорее всего, был сделан по образцу схожих выкладок на Коложской церкви.

На памятниках Галицкой земли и Северо-Восточной Руси, сложенных из белого камня и имеющих рельефный декор, крестов нет. Исключением является так называемый Свя-

тославов крест в Георгиевском соборе в Юрьеве-Польском, но это самостоятельная фигуративная композиция [26, с. 199].

Выкладные плинфяные кресты были распространены также и на стенах храмов Византии. Вообще, композиции нефигуративных образов на фасадах развивались на протяжении столетий, но расцвет керамопластического декора в Византии и сопредельных балканских странах приходится на палеологовское время [47, с. 212]. В XI–XII вв. основное развитие такой декор получил в памятниках Греции [46, с. 71]. Это время — расцвет так называемой Греческой школы [54, p. 290], период, когда были построено основное количество памятников в Средней Греции и Пелопоннесе [53, p. 90]. Их стены, сложенные из камня, украшаются небольшими вставками композиций из фигурно выложенной плинфы. Наиболее подробную подборку керамопластического декора памятников Греции выполнили Э. Лампакис [52, p.42–43] и А. Мегоу [53, pl. 30]. Среди прочего появились в декоре фасадов и плинфяные кресты. Большинство памятников с выкладными крестами находится на Пелопоннесе. Это церкви святого Иоанна Милостивого в Лигурио (4-я четверть XI в. (Илл. 4.1)), Успения Богородицы в Хониках (1-я четверть XII в. (Илл. 4.2)), Апостолов в Каламате (XI–XII вв. (Илл. 4.3)), Успения в Мербаке (4-я четверть XII в.)[4]. Также кресты зафиксированы на фасадах церквей Апостолов в Афинах (1-я четверть XI в. (Илл. 4.5)), Успения Богородицы монастыря Дафни в Аттике (4-я четверть XI в. (Илл. 4.4)) и Спасской церкви в Амфиссе в Беотии (1-я четверть XII в. (Илл. 4.6))[5]. Выкладки на этих памятниках представляют собой тонкие контурные фигуры без внутренней области (они соответствуют 2-й группе на Руси), но в то же время между выкладками Руси и Греции есть серьезные различия. Основное количество крестов храмов Греции сооружено из камня, и плинфяные элементы — это небольшие вставки. При этом плинфа греческих крестов фигурно обработана, у нее есть дифференциация толщины, узоры на торцах, на Руси же всегда использовалась обычные стеновые кирпичи без обработки. Сами кресты имеют более сложную форму: есть буквы («IC XC» в церкви Апостолов в Афинах), процветшее основание (церковь Успения Богородицы в Дафни), большая часть крестов имеет рамки (округлые или угловатые). Греческие кресты размещались в количестве 1–3 на весь храм, они не образовывают никаких композиций, никак не вписаны в структуру стены, это хаотические вставки в произвольном месте фасада. Среди всего ассортимента керамопластических орнаментов XI–XII вв. кресты занимают небольшую часть и встречаются лишь в малом количестве памятников [53, p. 111]. Такое положение меняется уже в палеологовское время (2-я половина XIII — XIV в.), когда количество крестов увеличивается, особенно на памятниках северо-западной Греции (Эпира) [57, σ. 140–143].

Реже встречались выкладки крестов, аналогичных 1-й группе на Руси, то есть контурных с заполнением раствором по центру. Они зафиксированы в стенах монастыря Неа Мони на Хиосе (середина XI в.) [56, S. 232] и церкви Панагии Католики в Гастуни на Пелопоннесе (3-я четверть XII в.). В Неа Мони кресты (Илл. 4.7, 4.8) располагаются в нишах в стене, как на Руси, в Гастуни — на апсиде, ближайшие им аналоги выкладки — на Спасском соборе в Чернигове и церкви Михаила Архангела в Смоленске. В Константинополе крестообразные выкладки были вставлены в плинфяную, а не каменную, как в Греции, кладку. Они зафиксированы в стенах церкви Георгия в Мангана[2] [50, p. 24], монастыре Христа Человеколюбца (Филантропа (Илл. 4.9)) и Христа Всевидящего (Пантепопта (Илл. 4.10, 4.11), она же Эски Имарет Джамии). По определению Р. Остерхаута эти кресты с «пылающими» ветвями в кругах можно датировать XI–XII вв. [21, с. 210].

Древнерусские плинфяные выкладные кресты являются элементом архитектурного облика древнерусских храмов Руси XI–XII вв. Их основная особенность — четкая привязка к структурным элементам фасада: кресты расположены на лопатках, в люнетах ниш или в спандерелях между нишами или окнами, чем они существенно отличаются от византийских крестов, почти всегда являющихся единичными вставками. Кресты же храмов Руси в основном являются частью композиции, они всегда расположены симметрично, скорее в западной части храма (западный фасад и западные части северной и южной стен). В некоторых случаях они могут маркировать погребения внутри храма.

Размещение выкладных крестов на фасадах памятников от 1-й половины XI в. до конца XII в. свидетельствует, что такой способ декора был достаточно устойчивой традицией, сохранявшейся при смене стилей архитектуры на протяжении двух столетий. Собранные по внешним признакам в группы кресты, оказалось, различаются и по времени, и по типу кладки, в которую они были вставлены. Эти группы коррелируют с синхронными им выкладками на фасадах византийских храмов. Кресты 1-й группы (широкие, с внутренней областью) схожи с выкладками в Константинополе и на Островах (в частности, Неа Мони), кресты 2-й группы (узкие, контурные) являются аналогами синхронных им выкладок Греции. При этом место выкладных крестов в общей системе фасадной декорации на Руси было переосмыслено, а формы их, отличаясь от византийских фасадных крестов, были аналогичны формам произведений мелкой пластики, бывших в употреблении на Руси. Сама идея выкладных крестов была заимствована из Византии, но на Руси они приобрели свою специфическую форму и не повторяли выкладки на стенах храмов Греции и Константинополя.

Примечания:

[1] В работе рассматриваются как сохранившиеся до настоящего времени, так и зафиксированные лишь в зарисовках или фотографиях выкладки. Большая часть фонда памятников древнерусской архитектуры известна только на уровне нижних частей кладок или фундаментов, поэтому подсчитать первоначальное количество выкладных крестов невозможно.

[2] Это единственный известный случай размещения выкладных крестов внутри храма.

[3] Приведенные дальше по тексту примеры соответствия форм выкладных крестов и предметов мелкой пластики не претендуют на полноту выборки. Автор в данной работе не ставит своей целью собрать все существующие аналогии, они приводятся в качестве примеров наличия такого сходства.

[4] Даты по: [51, p. 417–419].

[5] Даты по: [53, p. 129].

Список литературы:

1. *Антипов И. В., Булкин В. А., Жервэ А. В., Родионова М. А.* Изучение церкви входа Господня в Иерусалим 1336–1337 гг. в новгородском Кремле // Новгород и Новгородская земля. История и археология. 2011. Вып. 25. С. 84–93.

2. *Асеев Ю. С.* Архитектура древнего Киева. Киев: Будівельник, 1982. 160 с.

3. *Беленькая Д. А.* Кресты и иконки из курганов Подмосковья // Советская археология. 1976. Т. 4. С. 88–100.

4. *Васильев Б. Г.* Успенский собор XII века в Старой Ладоге. Живописное убранство: каталог. Волхов, 2006. 250 с.

5. *Воронин Н. Н.* Древнее Гродно (по материалам археологических раскопок 1932–1949 гг.) // Материалы и исследования по археологии древнерусских городов. Т. III. М.: Издательство Академии Наук СССР, 1954. 239 с.

6. *Воронин Н. Н., Раппопорт П. А.* Раскопки в Смоленске в 1966 г. // Советская археология. 1969. Т. 2. С. 200–217.

7. *Воронин Н. Н., Раппопорт П. А.* Раскопки в Смоленске в 1967 г. // Советская археология. 1971. Т. 2. С. 179–195.

8. *Воронин Н. Н., Раппопорт П. А.* Зодчество Смоленска XII–XIII вв. Л.: Наука, 1979. 416 с.
9. *Ёлшин Д. Д.* Меандр в кирпичном декоре древнерусских храмов // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 5 / Под ред. *С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой, А. В. Захаровой*. СПб.: НП-Принт, 2015. С. 304–312.
10. *Захаров С. Д.* Древнерусский город Белоозеро. М.: Индрик, 2004. 592 с.
11. *Каменева Т. Е., Подъяпольский С. С.* Реставрация церкви Михаила Архангела в Смоленске (предварительные итоги) // Реставрация и исследования памятников культуры. 2001. Вып. IV. С. 44–55.
12. *Каргер М. К.* К истории киевского зодчества конца XI — начала XII в. Церковь Спаса на Берестове // Советская археология. 1953. Т. XVII. С. 223–247.
13. *Каргер М. К.* Древний Киев. Очерки по истории материальной культуры древнерусского города. Т. 2: Памятники киевского зодчества X–XIII вв. М.; Л.: Издательство Академии наук СССР, 1961. 662 с.
14. *Каргер М. К.* К истории полоцкого зодчества XII в. (руины вновь открытого храма на Верхнем замке) // Новое в археологии: сборник статей, посвященный 70-летию Артемия Владимировича Арциховского / Под ред. *В. Л. Янина*. М.: Издательство Московского университета, 1972. С. 202–209.
15. *Кузнецов В. П.* История развития формы креста. Краткий курс православной ставрографии. М.: Альманах «Жизнь вечная», 1997. 40 с.
16. *Лашкарев П. А.* Киевская архитектура X–XII вв. // Труды третьего археологического съезда. Т. 1. Киев: Типография университета св. Владимира, 1878. С. 263–282.
17. *Лашкарев П.* Остатки древних зданий Киево-Печерской Лавры // Церковно-археологические очерки, исследования и рефераты. Киев: Типография И. И. Чоколова, 1898. С. 209–220.
18. *Лашкарев П.* Что осталось от древней киевской церкви Спаса на Берестове? // Церковно-археологические очерки, исследования и рефераты. Киев: Типография И. И. Чоколова, 1898. С. 105–116.
19. Нагрудные кресты древнерусского времени из археологических коллекций Государственного Владимиро-Суздальского музея-заповедника / Сост. *Н. А. Кокорина*. Владимир: Государственный Владимиро-Суздальский музей-заповедник, 2013. 76 с.
20. *Никитенко Н. Н.* Святая София Киевская. Киев: Горобец, 2008. 384 с.
21. *Оустерхаут Р.* Византийские строители / Под ред. *Л. А. Беляева, Г. Ю. Ивакина*. Киев; М.: Корвин пресс, 2005. 332 с.
22. *Пермиловская А. Б.* Деревянные кресты Русского Севера // Ставрографический сборник. Книга первая / Под ред. *С. В. Гнутовой*. М.: Древлехранилище, 2001. С. 236–243.
23. *Покрышкин П. П.* Отчет о капитальном ремонте Спасо-Нередицкой церкви в 1903 и 1904 годах // Материалы по археологии России. 1906. Т. 30. 36 с.
24. *Попова О. С., Сарабьянов В. Д.* Живопись конца X — середины XI века // История русского искусства. Т. 1 / Под. ред. *А. И. Комеча*. М.: Северный паломник, 2007. С. 179–323.
25. *Преподобный Иоанн Дамаскин.* Точное изложение Православной веры. М.: Издательство Сретенского монастыря, 2003. 162 с.
26. *Романов К.* «Святославов крест» в г. Юрьеве-Польском // Сборник археологических статей, поднесенный Графу А. А. Бобринскому. СПб.: Типография В. Ф. Киршбаума, 1911. С. 199–211.
27. *Сапожников Н. В.* Новые данные о церкви Иоанна Богослова XII в. в г. Смоленске // Историческая археология. Традиции и перспективы: к 80-летию со дня рождения Д. А. Авдусина / Под ред. *В. Л. Янина*. М.: Памятники исторической мысли, 1998. С. 217–230.
28. *Сапунов А.* Двинские или Борисовы камни. Витебск: Типография Витебского губернского правления, 1890. 31 с.
29. *Сарабьянов В. Д.* Успенский собор Старой Ладоги и хронология ладожского храмового строительства // Краеугольный камень. Археология, история, искусство, культура России и сопредельных стран. Т. 2 / Под ред. *Е. Н. Носова, С. В. Белецкого*. М.: Ломоносовъ, 2010. С. 266–310.
30. *Седова М. В.* Ювелирные изделия древнего Новгорода (X–XV вв.). М.: Наука, 1981. 196 с.
31. *Сіткарьова О. В.* Успенський собор Києво-Печерської лаври. Київ: Видання Свято-Успенської Києво-Печерської Лаври, 2000. 232 с.
32. Словарь церковно-славянского и русского языка, составленный вторым отделением Императорской Академии Наук. Т. 1. СПб.: Типография Императорской Академии Наук, 1847. 415 с.
33. *Смирнов Я. И.* Рисунки Киева 1651 года по копиям их конца XVIII века // Труды XIII археол[огического] съезда. Т. 2. М.: Товарищество типографии А. И. Мамонтова, 1908. С. 196–512.
34. *Соленикова Е. В.* О происхождении закладных крестов в новгородской архитектуре // Церковная археология. Материалы Первой Всероссийской конференции. Часть 2: Христианство и древнерусская культура (Сер. Археологические изыскания. Выпуск 26-2). / Под ред. *А. А. Александрова, С. В. Белецкого*. СПб., Псков, 1995. С. 103–105.
35. *Соленикова Е. В.* Закладные кресты в архитектуре Северо-Запада России. СПб.: Издательство С.-Петербургского университета, 1996. 24 с.
36. *Соленикова Е. В.* Кирпичные кресты в Новгородской архитектуре // Средневековая архитектура и монументальное искусство. Раппопортовские чтения: Тезисы докладов. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 1999. С. 78–80.
37. Творения святого отца нашего преподобного Федора Студита, переведенные с греческого языка при С.-Петербургской духовной академии. Часть II: Письма к разным лицам. СПб.: Типография департамента Уделов, 1867. 620 с.
38. *Ханенко Б. И., Ханенко В. Н.* Древности Русские. Кресты и образки. Киев: Типография С. В. Кульженко, 1899. 33 с.
39. *Ханенко Б. И., Ханенко В. Н.* Древности Русские. Кресты и образки. Вып. 2. Киев: Типография С. В. Кульженко, 1900. 25 с.
40. *Холостенко В. В.* Архитектурно-археологические исследования Пятницкой церкви в г. Чернигове (1953–1954 гг.) // Советская археология. 1956. Т. XXVI. С. 271–292.
41. *Холостенко М. В.* Успенський собор Печерського монастиря // Стародавній Київ. Київ: Наукова думка, 1975. С. 107–170.
42. *Холостенко Н. В.* Исследования Спасского собора в Чернигове // Реставрация и исследования памятников культуры. 1990. Вып. 3. С. 6–18.
43. *Шляпкин И. А.* Древние русские кресты. Т. 1: Кресты новгородские, до XV века, неподвижные и не церковной службы. СПб.: Типография И. Н. Скороходова, 1906. 38 с.
44. *Щедрина К. А.* О некоторых особенностях иконографии горы Голгофы в изображениях Креста и Распятия // Ставрографический сборник. Книга I / Под ред. *С. В. Гнутовой*. М.: Древлехранилище, 2001. С. 279–289.
45. *Штендер Г. М.* К вопросу о декоративных особенностях строительной техники Новгородской Софии (По новым материалам исследований) // Культура средневековой Руси / Под ред. *А. Н. Кирпичникова, П. А. Раппопорта*. Л.: Наука, 1974. С. 202–212.
46. *Якобсон А. Л.* Закономерности в развитии средневековой архитектуры IX–XV вв. Византия. Греция. Южнославянские страны. Русь. Закавказье. Л.: Наука, 1987. 237 с.
47. *Корać В.* Монументална архитектура у Византији и Србије у последњем веку Византије. Особена обрада фасадних површина // Зборник радова Византолошког института. 2006. Т. XLIII. С. 209–229.

48. *Препис А.* Керамопластична фасадна украса на Балканите (XI–XIV в.) // Известия на националния истрически музей. 1992. Т. IX. С. 66–67.
49. *Ćirić J.* EN TOYTΩ NIKA: Brickwork and Narrative in Constantinopolitan Architecture during the Period of Palaiologoi // Ниш и Византија. 2014. XII. P. 231–244.
50. *Demangel R., Mamboury E.* Le Quartier des Manganes et la prèmiere Région de Constantinople // Récherches françaises en Turquie, II. Paris: E. de Boccard, 1939. 172 p.
51. *Krautheimer R.* Early Christian and Byzantine Architecture. London: Penguin Publishing Group, 1987. 575 p.
52. *Lampakis G.* Mémoire sur les antiquités chrétiennes de la Grèce. Athens: Hestia, 1902. 95 p.
53. *Megaw A. H.* The Chronology of Some Middle-Byzantine Churches // The Annual of the British School at Athens. 1934. No. XXXII. Session 1931/1932. P. 90–130.
54. *Millet G.* L'École grecque dans l'architecture byzantine. Paris: E. Leroux, 1916. 329 p.
55. *Trkulja J.* Divine Revelation Performed. Symbolic and Spatial Aspects in the Decoration of Byzantine Churches // Пространственные иконы. Перформативное в Византии и Древней Руси / Под ред. *А. М. Лидова*. М.: Индрик, 2011. С. 213–246.
56. *Voyadjis S.* The Katholikon of Nea Moni in Chios Unveiled // Jahrbuch der Osterreichischen Byzantinistik. 2009. Band 59. S. 229–242.
57. *Τσουρής Κ.* Ὁ κεραμοπλαστικός διάκοσμος των υστεροβυζαντινών μνημείων της βορειοδυτικής Ελλάδος. Διδακτορικη διατριβη. Καβάλα, 1988. 365 σ.

References:

Antipov I. V.; Bulkin V. A.; Zherve A. V.; Rodionova M. A. Study of the Church of the Lord's Entry into Jerusalem in 1336–1337 in the Novgorod Kremlin. *Novgorod i Novgorodskaia zemlia. Istoriia i arkheologiia (Novgorod and Novgorod Land. History and Archeology)*, 2011, issue 25, pp. 84–93. (in Russian)

Aseev Iu. S. *Arkhitektura drevnego Kieva (The Architecture of Ancient Kiev)*. Kiev, Budivel'nik Publ., 1982. 160 p. (in Russian)

Belen'kaia D. A. Crosses and Icons from the Burial Mounds of the Moscow Region. *Sovetskaia arkheologiia (Soviet Archeology)*, 1976, vol. 4, pp. 88–100. (in Russian)

Ćirić J. EN TOYTΩ NIKA: Brickwork and Narrative in Constantinopolitan Architecture during the Period of Palaiologoi. *Nish i Vizantija (Niš and Byzantium)*, 2014, vol. 12, pp. 231–244.

Demangel R.; Mamboury E. *Le quartier des Manganes et la premiere region de Constantinople*. Paris, De Boccard Publ., 1939. 171 p. (in French)

Iakobson A. L. *Zakonomernosti v razvitii srednevekovoi arkhitektury 9–15 vv. Vizantiia. Gretsiia. Iuzhnoslavianskie strany. Rus'. Zakavkaz'e. (The Regularities in the Development of the Medieval Architecture from the 9th to 15th Centuries. Byzantium. Greece. South Slavic Countries. Rus'. Transcaucasia)*. Leningrad, Nauka Publ., 1987. 237 p. (in Russian)

Jolshin D. D. Meander Motif in Decor of the Old Rus' Church Masonry. *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva (Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of Articles)*. Vol. 5. Saint Petersburg, NP-Print Publ., 2015, pp. 304–312. (in Russian)

Kameneva T. E.; Pod'iapol'skii S. S. The Restoration of St. Michael's Church in Smolensk (Preliminary Results). *Restavratsiia i issledovaniia pamiatnikov kul'tury (Studies and Conservation of Cultural Memorials)*, 2001, vol. 4, pp. 44–55 (in Russian)

Karger M. K. *Drevnii Kiev. Ocherki po istorii material'noi kultury drevnerusskogo goroda. T. 2: Pamiatniki kievskogo zodchestva 11–13 vv. (Ancient Kiev. Essays on the History of the Material Culture of the Ancient Russian City. Vol. 2: Monuments of Kiev Architecture of the 10th – 13th Centuries)*. Moscow; Leningrad, Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR Publ., 1961. 662 p. (in Russian)

Karger M. K. To the History of Kiev Architecture of the Late 11th – Early 12th Century. Church of the Savior on Berestovo. *Sovetskaia arkheologiia (Soviet Archeology)*, 1953, vol. 17, pp. 223–247. (in Russian)

Karger M. K. To the History of Polotsk Architecture of the 12th Century (the Ruins of the Newly Opened Temple at the Upper Castle). *Novoe v arkheologii: sbornik statei, posviashchennyi 70-letiiu Artemiia Vladimirovicha Artsikhovskogo (New in Archeology: Collection of Articles Dedicated to the 70th Anniversary of Artemy Vladimirovich Artsikhovsky)*. Moscow, Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta Publ., 1972, pp. 202–209. (in Russian)

Khanenko B. I.; Khanenko V. N. *Drevnosti Russkie. Kresty i obrazki (Russian Antiquities. Crosses and Icons)*. Kiev, Tipografiia S. V. Kul'zhenko Publ., 1899. 33 p. (in Russian)

Khanenko B. I.; Khanenko V. N. *Drevnosti Russkie. Kresty i obrazki (Russian Antiquities. Crosses and Icons)*. Issue 2. Kiev, Tipografiia S. V. Kul'zhenko Publ., 1900. 25 p. (in Russian)

Kholostenko M. V. Assumption Cathedral of the Pechersky Monastery. *Starodavnii Kiïv (Ancient Kyiv)*. Kyiv, Naukova dumka Publ. 1975, pp. 107–170. (in Ukranian)

Kholostenko N. V. The Research of the Saviour Cathedral in Chernigov. *Restavratsiia i issledovaniia pamiatnikov kul'tury (Studies and Conservation of Cultural Memorials)*, 1990, vol. 3, pp. 6–18. (in Russian)

Kholostenko V. V. Architectural and Archaeological Research of the Pyatnitskaya Church in Chernigov (1953–1954). *Sovetskaia arkheologiia (Soviet Archeology)*, 1956, vol. 26, pp. 271–292. (in Russian)

Kokorina N. A. (ed.). *Nagrudnye kresty drevnerusskogo vremeni iz arheologicheskikh kollektsii Gosudarstvennogo Vladimiro-Suzdal'skogo muzeia-zapovednika (Old Rus' Breast Crosses from Archeological Collections of Vladimir-Suzdal Museum-Reserve)*. Vladimir, Gosudarstvennyi Vladimiro-Suzdal'skii muzei-zapovednik Publ., 2013. 76 p. (in Russian)

Korach V. Monumental Architecture in Byzantium and Serbia in the Last Century of Byzantium. Special Treatment of Facade Surfaces. *Zbornik radova Vizantoloshkog instituta (Proceedings of the Byzantine Institute)*, 2006, vol. 43, pp. 209–229. (in Serbian)

Krautheimer R. *Early Christian and Byzantine Architecture*. London, Penguin Publishing Group Publ., 1987. 575 p.

Kuznetsov V. P. *Istoriia razvitiia formy kresta. Kratkii kurs pravoslavnoi stavrografii (The History of the Development of the Cross' Shape. Short Course of Orthodox Cross Iconography)*. Moscow, Zhizn' vechnaia Publ., 1997. 40 p. (in Russian)

Lampakis G. *Mémoire sur les antiquités chrétiennes de la Grèce*. Athens, Hestia Publ., 1902. 95 p. (in French)

Lashkarev P. A. Kiev Architecture of the 10th – 12th Centuries. *Trudy tret'ego arkheologicheskogo s'ezda (Proceedings of the Third Archaeological Congress)*. Vol. 1. Kiev, Tipografiia universiteta sv. Vladimira Publ., 1878, pp. 263–282. (in Russian)

Lashkarev P. A. Ruins of Ancient Buildings of the Kiev-Pechersk Lavra. *Tserkovno-arkheologicheskie ocherki, issledovaniia i referaty (Church and Archaeological Essays, Research and Abstracts)*. Kiev, I. I. Chokolov Publ., 1898, pp. 209–220. (in Russian)

Lashkarev P. What has Left from Old Kyiv Church of Savior on Berestovo? *Tserkovno-arheologicheskie ocherki, issledovaniia i referaty (Church and Archeological Essays, Researches and Abstracts)*. Kiev, I. I. Chokolov Publ., 1898, pp. 105–116. (in Russian)

Megaw H. The Chronology of Some Middle-Byzantine Churches. *The Annual of the British School at Athens*, 1934, no. 32, pp. 90–130.

Millet G. *L'Ecole grecque dans l'architecture byzantine*. Paris, Ernest Leroux Publ., 1916. 329 p. (in French)

Nikitenko N. N. *Sviataia Sofiia Kievskaia (The Saint Sophia Cathedral of Kyiv)*. Kiev, Gorobets Publ., 2008. 384 p. (in Russian)

Ousterhout R. *Master Builders of Byzantium*. Princeton, Princeton University Press Publ., 1999. 319 p.

Permilovskaia A. B. Wooden Crosses of the Russian North. *Stavrograficheskii sbornik (Cross Iconography Collection)*. Book 1. Moscow, Drevlekhranilishche Publ., 2001, pp. 236–243. (in Russian)

Pokryshkin P. P. The Report on Major Overhaul of Church of Savior on Nereditsa in 1903 and 1904 years. *Materialy po arheologii Rossii (Dates on the Archeology of Russia)*, 1906, vol. 30. 36 p. (in Russian)

Popova O. S.; Sarab'ianov V. D. Painting of the End of the 10th – the Middle of the 11th Century. *Istoriia russkogo iskusstva (History of Russian Art)*. Vol. 1. Moscow, Severnyi palomnik Publ., 2007, pp. 179–323. (in Russian)

Prepis A. Keramoplastic Facade Decoration in the Balkanite (11th – 14th Centuries). *Izvestiia na natsionalniia istricheski muzei (News of the National Historical Museum)*, 1992, vol. 9, pp. 66–67. (in Bulgarian)

Romanov K. "Svyatoslav's Cross" in the City of Yuryev-Polsky. *Sbornik arkheologicheskikh statei, podnesennyi Grafu A. A. Bobrinskomu (Collection of Archaeological Articles Presented to Count A. A. Bobrinsky)*. Saint Petersburg, Tipografiia V. F. Kirshbauma Publ., 1911, pp. 199–211. (in Russian)

Sapozhnikov N. V. New Dates on the 12th Century Church of John the Apostle in Smolensk. *Istoricheskaia arheologiia. Traditsii i perspektivy (Historic Archeology. Traditions and Perspectives)*. Moscow, Pamiatniki istoricheskoi mysli Publ., 1998, pp. 217–230. (in Russian)

Sapunov A. *Dvinskie ili Borisovy kamni (Dvinsky or Borisov Stones)*. Vitebsk, Tipografiia Vitebskogo gubernskogo pravleniia Publ., 1890. 31 p. (in Russian)

Sarab'ianov V. D. The Cathedral of the Dormition in Staraya Ladoga and Chronology of Church' Construction in Ladoga. *Kraeugol'nyi kamen'. Arheologiia, istoriia, iskusstvo, kul'tura Rossii i sopredel'nykh stran (Foundation Stone. Archeology, History, Art, and Culture of Russia and Neighboring Countries)*. Vol. 2. Moscow, Lomonosov Publ., 2010, pp. 266–310. (in Russian)

Schedrina K. A. About Some Features of Iconography of Calvary in Cross' and Crucifixion' Image. *Stavrograficheskii sbornik (Cross Iconography Collection)*. Moscow, Drevlehranilische Publ., 2001, pp. 279–289. (in Russian)

Sedova M. V. *Iuvelirnye izdeliia drevnego Novgoroda (10–15 vv.) (Jewelry of Ancient Novgorod (10th – 15th Centuries))*. Moscow, Nauka Publ., 1981. 196 p. (in Russian)

Shliapkin I. A. *Drevnie russkie kresty. T. 1. Kresty novgorodskie, do 15 veka, nepodvizhnye i ne tserkovnoi sluzhby (Ancient Russian Crosses. Vol. 1. Crosses of Novgorod until 15th Century, Stationary and Non-liturgical)*. Saint Petersburg, I. N. Skorohodov Publ., 1906. 38 p. (in Russian)

Shtender G. M. To the Problem of Decorative Features of Construction Technic of Sophia in Novgorod (By the New Dates of Researches). *Kul'tura srednevekovoi Rusi (Culture of Medieval Russia)*. Leningrad, Nauka Publ., 1974, pp. 202–212. (in Russian).

Sitkar'ova O. V. *Uspens'kii sobor Kievo-Pechers'koï lavri (Assumption Cathedral in Kiev Pechersk Lavra)*. Kiïv, Vidannia Sviato-Uspens'koï Kievo-Pechers'koï Lavri Publ., 2000. 232 p. (in Ukranian)

Slovar' tserkovno-slavianskogo i russkogo iazyka, sostavlennyi vtorym otdeleniem Imperatorskoi Akademii Nauk (Dictionary of Church Slavonic and Russian Languages, Compiled by the Second Branch of the Imperial Academy of Sciences). Vol. 1. Saint Petersburg, Tipografiia Imperatorskoi Akademii Nauk Publ., 1847. 415 p. (in Russian)

Smirnov Ia. I. The Drawings of Kyiv of 1651 Year by Its Copies of the End of 18th Century. *Trudy 8 arheologicheskogo s'ezda (Proceedings of the 8th Archeological Congress)*. Vol. 2. Moscow, Tovarishhestvo tipografii A. I. Mamontova Publ., 1908, pp. 196–512. (in Russian)

Solenikova E. V. Brick Crosses in Novgorod Architecture. *Srednevekovaia arkhitektura i monumental'noe iskusstvo. Rappoportovskie chtenija (Medieval Architecture and Monumental Art. The Congress of Rappoport)*. Saint Petersburg, The State Hermitage Museum Publ., 1999, pp. 78–80. (in Russian)

Solenikova E. V. On the Origin of Embedded Crosses in Novgorod Architecture. *Tserkovnaia arkheologiia. Materialy Pervoi Vserossiiskoi konferentsii. Chast' 2: Khristianstvo i drevnerusskaia kul'tura (Church Archeology. Materials of the First All-Russian Conference. Part 2: Christianity and Old Russian Culture)*. Saint Petersburg, Pskov, 1995, pp. 103–105. (in Russian)

Solenikova E. V. *Zakladnye kresty v arkhitekture Severo-Zapada Rossii (Embedded Crosses in the Architecture of the North-West of Russia)*. Saint Petersburg, Izdatel'stvo S.-Peterburgskogo universiteta Publ., 1996. 24 p. (in Russian)

Theodore the Studite. *Tvoreniia sviatogo ottsa nashego prepodobnogo Fedora Studita, perevedennye s grecheskogo iazyka pri S.-Peterburgskoi dukhovnoi akademii. Chast' II: Pis'ma k raznym litsam (The Works of Our Holy Father, the Reverend Theodore the Studite, Translated from the Greek language at the St. Petersburg Theological Academy. Part 2: Letters to Different Persons*). Saint Petersburg, Tipografiia departamenta Udelov Publ., 1867. 620 p. (in Russian)

Trkulja J. Divine Revelation Performed: Symbolical and Spatial Aspects in the Decoration of Byzantine Churches. *Prostranstvennye ikony. Performativnoe v Vizantii i Drevnej Rusi (Spatial Icons: Performativity in Byzantium and Medieval Russia)*. Moscow, Indrik Publ., 2011, pp. 213–246.

Tsouris K. *The Brickwork Decoration of Late Byzantine Monuments of Northwestern Greece*. Kabala Publ., 1988. 365 p. (in Greek)

Vasil'ev B. G. *Uspenskii sobor 12 veka v Staroi Ladoge. Zhivopisnoe ubranstvo. Katalog (The 12th-century Cathedral of the Dormition in Staraya Ladoga. Pictorial Decoration. Catalogue)*. Volkhov, 2006. 250 p. (in Russian)

Venerable John Damascene. *Tochnoe izlozhenie Pravoslavnoi very (An Accurate Exposition of the Orthodox Faith)*. Moscow, Izdatel'stvo Sretenskogo monastyria Publ., 2003. 162 p. (in Russian)

Voronin N. N.; Rappoport P. A. Excavations in Smolensk in 1967. *Sovetskaia arkheologiia (Soviet Archeology)*, 1971, vol. 2, pp. 179–195. (in Russian)

Voronin N. N. Ancient Grodno (Based on the Materials of Archaeological Excavations in 1932–1949). *Materialy i issledovaniia po arkheologii drevnerusskikh gorodov (Materials and Research on the Archeology of Ancient Russian Cities)*. Vol. 3. Moscow, Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR Publ., 1954. 239 p. (in Russian)

Voronin N. N.; Rappoport P. A. Excavations in Smolensk in 1966. *Sovetskaia arkheologiia (Soviet Archeology)*, 1969, vol. 2, pp. 200–217. (in Russian)

Voronin N. N.; Rappoport P. A. *Zodchestvo Smolenska 12–13 vv. (The Architecture of Smolensk in 12th – 13th Centuries)*. Leningrad, Nauka Publ., 1979. 413 p. (in Russian)

Voyadjis S. The Katholikon of Nea Moni in Chios Unveiled. *Jahrbuch der Osterreichischen Byzantinistik*, 2009, vol. 59, pp. 229–242.

Zakharov S. D. *Drevnerusskii gorod Beloozero (Old Rus' Town of Beloozero)*. Moscow, Indrik Publ., 2004. 592 p. (in Russian)

УДК 745/749
DOI 10.24412/2658-3437-2021-3-16-23

Онегин Николай Сергеевич, кандидат культурологии, научный сотрудник. Государственный Эрмитаж, Россия, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 34. 191181. NicholasOnegin@gmail.com

Onegin, Nikolai Sergeevich, PhD in Cultural Studies, researcher. The State Hermitage Museum, Dvortsovaia nab., 34, 191181 Saint Petersburg, Russian Federation. NicholasOnegin@gmail.com

ШКАТУЛКА С РЕЛЬЕФНЫМ ИЗОБРАЖЕНИЕМ КОРОЛЯ СТЕФАНА БАТОРИЯ: МЕЖДУ ИСКУССТВОМ И ПОЛИТИКОЙ

THE CASKET WITH A RELIEF PORTRAIT OF THE KING STEFAN BATORY: BETWEEN ART AND POLITICS

Аннотация. В связи с реконструкцией в белорусском городе Гродно так называемого Старого замка на период правления короля Речи Посполитой Стефана Батория наблюдается обращение научного сообщества к личности монарха, а также предметам искусства, связанным с ним. В этом контексте большой интерес представляют необычные металлические шкатулки в собрании Государственного Эрмитажа и других музеев: на крышках этих предметов, выполненных в стилистике конца XVI в., помещено рельефное изображение короля, отсылающее к его надгробию в Кракове. Отсутствие в отечественной литературе специальных исследований, посвященных этим памятникам, актуализирует анализ обстоятельств появления и бытования шкатулок. В ходе научных изысканий удалось провести атрибуцию этих артефактов и отнести время их изготовления к середине XIX в., а также установить имена авторов моделей и наименование фабрики в Варшаве, на которой выпускались шкатулки. Создание этих образцов художественных изделий из металла было обусловлено специфическими культурными и политическими условиями, в которых находились западные губернии Российской империи. Шкатулки с изображением короля Стефана Батория были частью целой серии «национальных сувениров», посвященных польским политическим и культурным деятелям, в том числе монархам исчезнувшей Речи Посполитой. Связанная с «польской темой», продукция варшавской фабрики в 1860-е гг. оказалась жертвой политических изменений, последовавших за подавлением очередного восстания, и была снята с производства. Тем не менее шкатулки с надгробиями польских королей не только успели стать частью повседневной жизни жителей Российской империи, но и оказались в собраниях учебных музеев при художественных училищах в Санкт-Петербурге и Москве. Таким образом, изучение необычных артефактов позволяет ввести в отечественный научный оборот предметы, связанные с иконографией Стефана Батория, и обогатить знания о художественных изделиях из металла в России XIX в.

Ключевые слова: Стефан Баторий; фабрика Кароля Минтера; Речь Посполитая; художественные изделия из металла; шкатулки.

Abstract. In connection with the reconstruction of the Old Castle in the Belarusian city of Grodno during the reign of King of the Polish-Lithuanian Commonwealth Stefan Batory, there is an interest of the scientific community to the personality of the monarch, as well as to the objects of art associated with him. In this context, unusual metal boxes in the collection of the State Hermitage and other museums are of great interest: on the lids of these items, made in the style of the late 16th century, there is a relief image of the king, referring to his tombstone in Krakow. The absence in Russian literature of studies devoted to this monument makes the analysis of the circumstances of the appearance and existence of caskets. In the course of scientific research, it was possible to attribute these artifacts and date them to the mid-19th century, as well as establish the names of the authors of the models and the name of the factory in Warsaw, which produced the boxes. The creation of these samples of artistic metal products was due to the specific cultural and political conditions in which the western provinces of the Russian Empire were located. The boxes with the image of King Stefan Batory were part of a whole series of "national souvenirs" dedicated to Polish political and cultural figures, including the monarchs of the disappeared Polish-Lithuanian Commonwealth. Associated with the "Polish theme", the products of the Warsaw factory in the 1860s fell victim to the political changes that followed the suppression of another uprising and were discontinued. Nevertheless, the boxes with the tombstones of the Polish kings managed to become not only a part of the everyday life of the inhabitants of the Russian Empire, but also ended up in the collections of educational museums at art schools in St. Petersburg and Moscow. Thus, the study of unusual artifacts makes it possible to introduce objects related to the iconography of Stefan Batory into the Russian scientific circulation, and to enrich knowledge about artistic metal products in Russia in the 19th century.

Keywords: Stefan Batory; Karol Minter factory; Polish-Lithuanian Commonwealth; art metal products; caskets.

В 2017 г. в белорусском городе Гродно, входившем с конца XVIII до начала XX в. в состав Российской империи, начались масштабные работы по реконструкции так называемого Старого замка (Илл. 1). Уникальное строение воссоздается в том грандиозно-торжественном виде, в котором оно существовало в качестве резиденции короля Речи Посполитой Стефана Батория (1533–1586), ведь именно здесь монарх провел последние годы жизни и скончался 12 декабря 1586 г., в возрасте 53 лет.

В этом контексте в современной научной сфере возникает интерес к памятникам истории и культуры, связанным с личностью короля.

Среди таких артефактов выделяется металлическая шкатулка из собрания Государственного Эрмитажа, примечательная тем, что на ее крышке помещено рельефное изображение Стефана Батория. Предмет ранее не был объектом специального исследования в отечественной литературе, а потому представляются актуальными анализ специфических условий появления артефакта и введение его в научный оборот. Этому способствует возможность изучить не только опубликованные монографии и статьи на польском языке, но также оцифрованные материалы различных архивов.

Илл. 1. Реконструкция Старого замка в Гродно. Фотография автора, 2020

Обращаясь к внешнему виду шкатулки, следует отметить, что она достаточно компактна (10 × 20 × 15 см), имеет прямоугольную форму с изогнутыми волнообразными стенками, полыми внутри, и украшена рельефным растительным декором. Основание предмета зиждется на четырех ножках в формах львиных лап. На крышке помещено объемное портретное изображение выходца из современной Румынии Стефана Батория, бывшего королем Речи Посполитой в 1576–1586 гг., в полный рост.

Фигура и лицо монарха имеют портретное сходство с сохранившимися иконографическими материалами — прижизненными портретами и медалями. Он одет в парадные доспехи, его голову венчает корона, а в руках король держит атрибуты своей власти — скипетр (не сохранился) и державу. Однако обращает на себя внимание необычная поза, в которой находится правитель: он не сидит и не стоит, а лежит, при этом его ноги странным образом перекрещиваются.

Ответ на эту загадку связан с прототипом для описанного рельефного изображения: им стала надгробная композиция Стефана Батория в Вавельском замке в городе Кракове — месте погребения польских монархов. Следует отметить, что король, умерший в 1586 г. в Гродно, был похоронен сначала в своем новом замке в местечке Лобзув (Łobzów) под Краковом и лишь в 1588 г., по желанию супруги Анны Ягеллонки, перезахоронен в соборе Святых Станислава и Вацлава в Вавельском замке [14, s. 81–103].

В 1594 г. в соборе началась масштабная реконструкция, целью которой было создание парадной усыпальницы Стефана Батория с большой архитектурной композицией (Илл. 2). Выполненная из песчаника и розового мрамора королевским архитектором и скульптором Санти Гуччи (ок. 1530 – ок. 1600) из Флоренции, она несет в себе черты итальянского маньеризма, органично вписанного в уже сложившиеся каноны художественного решения захоронений в Вавельском замке [4, с. 214].

Скульптурное изображение с портретом Стефана Батория сделано в центральной части большой надгробной композиции, которая от боковых сторон отделена аллегорическими статуями Благоразумия и Мужества. Исходя из вертикального направления конструкции, Санти Гуччи изобразил короля не стоящим, а полулежащим. Возникает впечатление, что монарх просто отдыхает или спит, расположившись в удобном положении. Таким образом, задуманный в соответствии с вертикальной конструкцией портрет Батория, а вместе с этим и поза короля стали восприниматься неоднозначно, когда рельеф поместили на горизонтальную поверхность крышки для шкатулки.

Как было сказано ранее, художественное решение металлического артефакта отсылает к стилистике Ренессанса и зарождавшегося маньеризма (Илл. 3). Предположение о том, что шкатулку с портретом Стефана Батория можно датировать концом XVI столетия и связать ее появление с супругой короля Анной Ягеллонкой, выдвинули в 1984 г. сотрудники Государственного художественного музея БССР в Минске, в собрании которого находилась такая же шкатулка.

Белорусские хранители обратились за соответствующей консультацией в Государственный исторический музей в Москве[1]. В ходе исследований выяснилось, что подобные шкатулки хранятся также в самом Историческом музее. Сегодня мы можем дополнить эти сведения, ведь такие артефакты можно увидеть в фондах Искитимского городского историко-художественного музея, а также ряда музеев Польши и в частных коллекциях (Илл. 4-5).

Наличие одинаковых по своему внешнему виду шкатулок в различных музейных собраниях исключает версию о том,

Илл. 2. Ф. К. Дитрих, М. Стахович. Надгробный памятник Стефана Батория. Из серии «Сюита гробниц польских королей в Кракове на Вавеле». Париж, 1818 – 1847. Бумага; акватинта
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2021

что это был эксклюзивный предмет, созданный в единственном экземпляре после смерти Стефана Батория.

Кроме того, дальнейшее изучение этого ряда шкатулок указывает на то, что их появление не относится к XVI в., а связано с деятельностью фабрики металлических изделий “Karol Minter”, существовавшей в середине XIX столетия на территории западных губерний Российской империи…

«Варшавская фабрика металлических и лакированных изделий Кароля Минтера» (“Warszawska Fabryka Wyrobów Metalowych i Lakierowanych Karola Mintera”) была основана Каролем Фредериком Минтером — представителем семьи из Пруссии, которые в начале XIX в. переехали на польские земли и вскоре, благодаря трудолюбию и коммерческим талантам, сумели войти в круг местных успешных предпринимателей.

Кароль Фредерик вел активную деятельность в качестве художника, создавая литографические портреты современников, в том числе императора Александра I и его брата Константина Павловича. Добившись коммерческих успехов на этом поприще, в 48 лет Минтер обратил свои взоры на художественные и бытовые изделия из металла.

Вероятно, на это решение повлияли благоприятные условия: протекционистская политика российских властей на территории бывшей Речи Посполитой, борьба с европейскими конкурентами, снижение тарифов и налогов, поддержка предприятий, работавших с местным сырьем [1, с. 15]. Кроме того, была очевидна возрастающая мода на металлические изделия: чугунные украшения и аксессуары, бронзовые статуэтки и рамочки, жестяные игрушки, медная посуда — все эти предметы достаточно быстро входили в повседневную жизнь горожан в России [6, с. 50–55].

Создание фабрики металлических изделий требовало от Минтера получения специальных навыков и немалых финансовых вложений, однако он сумел достаточно быстро провести подготовку к реализации своего плана, и в 1828 г. открыл предприятие, состоявшее из девяти мастерских [10, s. 11]. В его штат вошли мастера не только из Варшавы и ближайших городов, но и из Берлина: с ними Кароль Фредерик познакомился во время своего путешествия в мае 1828 г., совершенного для создания большой карты земель бывшей Речи Посполитой [10, s. 13].

Илл. 3. Шкатулка с изображением Стефана Батория. Вид крышки. Фабрика К. Ю. Минтера. Варшава, 1850–1860-е. Цинк; литье. 10,0 x 20,0 x 15,0 см © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2021. Особенности: у короля глаза закрыты, скипетр утрачен, держава сохранилась

Большой опыт, накопленный сотрудниками фабрики, позволил в 1838 г. начать использование гальванизации — впервые в Польше, что стало одной из визитных карточек предприятия.

Произведения фирмы Кароля Фредерика Минтера регулярно экспонировались на ремесленных выставках в Варшаве. А в 1839 г. их смогли увидеть жители столицы империи: с 30 мая по 4 июля в Санкт-Петербурге, в здании Южного пакгауза Биржи на Васильевском острове, проходила «Выставка российских мануфактурных изделий». За представленные творения Минтер был награжден золотой медалью, что выделило его на фоне других фабрик западных губерний.

В 1847 г. Кароль Фредерик скончался, и его предприятие унаследовал сын Кароль Юлиуш (Karol Juliusz Minter, 1812–1892). Уроженец Берлина, юноша окончил лицей в Варшаве, а затем поступил в местный Политехнический институт, который, однако, после польского восстания 1830–1831 гг. был закрыт российскими властями. Кароль Юлиуш начал активно работать на фабрике своего отца примерно с 1832 г., так что к моменту ее получения в свои руки он был опытным управленцем, разбиравшимся в тонкостях производства [12, s. 19].

В это время предприятие считалось одним из ведущих в Варшаве по работе с металлом: оно выпускало крупные детали интерьера, винтовые лестницы, светильники и детские игрушки. Среди известных изделий Минтеров — люстры в королевском замке в Варшаве и фонтан со скульптурами вокруг Колонны Сигизмунда III[2].

Отдельным направлением для фабрики были небольшие художественные изделия, украшавшие городские интерьеры. Различные статуэтки, бюсты, медальоны, шкатулки и настольные композиции создавались из бронзы по формам, присланным из Парижа или Берлина.

Впрочем, к середине XIX в. социально-экономическая ситуация стала меняться, наблюдался рост власти и финансовых возможностей новой буржуазии, требовавшей в большом количестве таких произведений из металла, которые сохраняли бы художественную ценность, но были дешевле [7]. Спрос на «демократизацию» продукции и гибкую ценовую политику, вместе с желанием приобретать изящные мелочи для украше-

Илл. 5. Шкатулка с изображением Стефана Батория. Фабрика К. Ю. Минтера. Варшава, 1850–1860-е. Цинк; литье. 10,0 x 20,0 x 15,0 см. Частное собрание

Илл. 6. Шкатулка с изображением Стефана Батория. Фабрика К. Ю. Минтера. Варшава, 1850–1860-е. Цинк; литье. 10,0 x 20,0 x 15,0 см. Частное собрание. Надпись "Souvenir" на дне шкатулки

Илл. 4. Шкатулка с изображением Стефана Батория. Вид крышки. Фабрика К. Ю. Минтера. Варшава, 1850–1860-е. Цинк; литье. 10,0 x 20,0 x 15,0 см. Частное собрание. Особенности: у короля глаза открыты, скипетр сохранился, держава утрачена

ния дома, способствовали тому, что фабрика К. Ю. Минтера стала искать направления, которые давали бы преимущество перед конкурентами.

Эти поиски происходили в эпоху Историзма — время, когда общественность все больше интересовалась национальной историей, власти начинали проводить политику по защите местных памятников старины, художники в своем творчестве обращались к наследию прошлых эпох своих земель, а архитекторы и декораторы создавали интерьеры в ретро-стилях (неоготика, неоренессанс, необарокко, второе рококо и т. д.), опираясь на сохранившиеся постройки и их убранство [3, с. 98–153].

В этом контексте неудивительно, что Минтер решил делать ставку на патриотические настроения среди поляков, постепенно отказываясь от копирования французских и прусских образцов в пользу местных сюжетов и мастеров. И в 1845 г. фабрика Минтера представила на ремесленной выставке в Варшаве собственную новую линейку продукции — “pamiatki krajowe” («национальные сувениры»). Это были относительно недорогие сделанные из бронзы или цинка миниатюры памятников, бюсты, медальоны и шкатулки, посвященные выдающимся деятелям польской истории или «национальным древностям». Там же публика могла видеть уменьшенные копии гробницы Мешка I и Болеслава Храброго в Познани, превращенные в изящные шкатулки.

Инициатива Кароля Юлиуша, в которой виделся патриотический порыв и привлечение местных художников и мастеров по металлу, была поддержана польской прессой. «Возможно, скоро мы увидим, что отечественные вещи займут место зарубежных фигур, которыми, как мы видим, заполнены многие варшавские салоны и будуары», — отмечала газета “Dziennik Warszawski” [13, s. 1]. Мысль о том, что «национальные сувениры» должны постепенно заменить привозные из Франции и Германии предметы, встречается в газетах последующих периодов [8, s. 235].

Выпуск «патриотической продукции» выгодно выделял предприятие Минтера на фоне конкурентов и стал коммерчески успешным проектом, ведь отныне поляки могли рядом с бюстом Вольтера или Дидро поставить изображение Коперника или Шопена, а потому активно покупали новинки [12, s. 75–77].

Следует отдельно отметить, что технология производства сувениров основывалась на отливке предметов из цинка или смеси металлов по готовым формам. Это позволяло фабрике удешевить производство и продавать большое количество своей продукции, делая ее массовой, постоянно пополняя ассортимент [5].

Варианты произведений на «национальную тему», действительно, постоянно пополнялись, поэтому в 1858 г. в типографии Я. Яворского вышел отдельный каталог творений фабрики Минтера [8, s. 234]. В нем, помимо бюстов, статуэток и медальонов, были представлены 20 шкатулок, копировавших в уменьшенном варианте надгробия польских правителей из различных соборов [10, s. 29].

Идея о создании утилитарных предметов, отсылающих к саркофагам королей, была, с одной стороны, связана с общей тематикой «национальных сувениров», а с другой, совершенно необычной для того времени и потому выделяющейся на фоне произведений из металла от фирм-конкурентов.

Выпуск шкатулок стал результатом совместного творчества Кароля Юлиуша Минтера с историком Казимешем Строньским (Kazimierz Stronczyński, 1809–1896). Желание сделать памятники Речи Посполитой частью научно-популярных исследований и в конечном итоге активизировать национальное самосознание поляков, привело к тому что Казимеш начал посещать различные памятные места на территории канувшего в Лету государства и зарисовывать, а значит, фиксировать для потомков, аутентичные «национальные древности». Строньский служил параллельно секретарем-протоколистом в Канцелярии Герольдии Царства Польского, что позволяло ему иметь доступ к постройкам, не всегда открытым для широкой публики. Его рисунки вместе с созданными из воска моделями были приобретены и впоследствии использованы фабрикой Минтеров. Сотрудничество оказалось настолько тесным и обоюдно приятным, что Казимеш Строньский стал другом Кароля Юлиуша Минтера и поселился в его особняке в Варшаве, к которому примыкала сама фабрика.

На основе зарисовок и восковых моделей К. Строньского один из ведущих скульпторов предприятия Войцех Швецкий (Wojciech Święcki, 1823–1873)[3], выпускник Школы изящных искусств в Варшаве, выполнял гипсовые формы — именно по ним происходила дальнейшая отливка цинковых шкатулок со Стефаном Баторием [11, s. 47]. Сотрудничество Швецкого с Минтерами, длившееся на протяжении десяти лет, нередко критиковалось в прессе: многие представители художественного мира считали, что выдающийся мастер Швецкий тратит свой талант на мелкие изделия из металла и его работа не всегда достойно оплачивается заказчиком. Впрочем, существуют сведения, что скульптор продавал свои прототипы Минтеру только для создания изделий из металла, а для выпуска сувениров из гипса по тем же формам он сотрудничал с фабрикой Игнатия Чишевского [10, s. 71].

При работе над моделью для Минтера скульптор Швецкий не стал привносить дополнительные художественные детали или, наоборот, упрощать форму, поэтому шкатулки достаточно точно передают нюансы прототипа, то есть надгробий в Кракове. В этом можно обнаружить как желание мастеров показать свои навыки по точному воспроизведению оригинала, так и стремление Строньского и Швецкого зафиксировать памятник польской истории именно в том виде, в котором он сохранился. Таким образом, говоря современным языком, шкатулки сыграли роль материальных предметов, зафиксировавших состояние объектов культурного наследия на середину XIX столетия, и оказались неотъемлемой частью иконографии королей.

Несмотря на то, что «польская серия» появилась в ассортименте фабрики Минтера в 1845 г., шкатулка с изображением Стефана Батория впервые была представлена в 1857-м, на варшавской выставке ремесленных изделий и сельскохозяйственной продукции. Об этом, в частности, упоминает “Gazeta Warszawska”, которая также отмечает, что выпуск относительно недорогих предметов из цинка позволяет воспитывать хороший вкус и развивать интерес к отечественной истории у больших масс городского населения [9, s. 3].

Появление целой серии шкатулок с изображением саркофагов монархов связано, по всей видимости, с тем, что в середине XIX в. австрийские власти, пытаясь идти на некоторые уступки требованиям польского национального движения, открыли территорию Вавельского замка в Кракове для широкой публики. Такой шаг не остался незамеченным и способствовал привлечению туристов, а значит, и выпуску массовой сувенирной продукции на тему усыпальницы польских королей. Недаром исследователь Агнешка Швитек отмечает, что «Королевский Вавельский собор — место упокоения национальных героев, духовных лидеров и, прежде всего, коронационная и погребальная церковь большинства польских правителей. Этот Капитолий и Пантеон нашего великолепия, которые после разделов превратились в символ польского духа, приобрели значение национального святилища. <…> Посещение Вавельского собора считалось национальным долгом. Они [паломники] пришли со всех разделов, из самых дальних уголков, из Великой Польши, Галиции, Варшавы, Полесья и даже из далекой Вармии. <…> Паломничества стали обязательным уроком отечественной истории и школой патриотического воспитания в эпоху национального плена» [15].

Немаловажную роль в формировании интереса к гробницам монархов и сувенирной продукции на эту тематику сыграл и выход в 1852 г. серии графических работ “Monumenta Regum Poloniae Cracoviensia” Ф. К. Дитриха, посвященных саркофагам в Вавельском замке (Илл.2).

Шкатулки со Стефаном Баторием не были единственным вариантом в списке «национальных сувениров», а входили в целую серию подобных предметов от Минтера. Так, в собраниях музеев Польши и в частных коллекциях можно увидеть шкатулки с рельефными изображениями надгробий Владислава I, Казимира III Великого, Казимира IV Ягеллончика, Яна I Ольбрахта, Сигизмунда I Старого и др. [11, s. 46].

Согласно каталогам фирмы, существовало около 20 вариантов шкатулок с саркофагами. Примечательно, что если скульптор повторял гробницу прямоугольной формы, то стенки шкатулки вторили оригиналу. А если предмет создавался по мотивам плоской надгробной плиты, то стенки были идентичны тем, что видны на шкатулке со Стефаном Баторием, с львиными лапками (например, изделие с надгробием Яна I Ольбрахта).

Такие шкатулки были уникальными в своем роде бытовыми вещами, сочетая утилитарность с художественностью и исторической памятью.

Реализация этих предметов происходила не только в Варшаве, но и в Кракове, как раз на территории Вавельского замка: неслучайно на некоторых шкатулках на дне есть надпись “Souvenir”, указывающая на сувенирный характер продукции (Илл. 6).

Однако здесь следует напомнить, что в результате трех разделов Речи Посполитой во второй половине XVIII в., Наполеоновских войн и международных конфликтов начала XIX в. Краков стал столицей Великого княжества Краковского в составе Австрийской империи, а Варшава была столицей Царства Польского в составе Российской империи.

Иными словами, парадокс заключался в том, что сюжет шкатулок был формально связан с территорией Австрии, но создание моделей и производство происходило в России (Илл. 7-8).

Впрочем, развитая сеть железных дорог и удобная для ведения торговли между странами политика властей позволили реализовывать продукцию фабрики Минтера (через собственных представителей или посредников) не только в Варшаве и Кракове, но и в других городах империи. Можно предположить, что продукция со Стефаном Баторием имела успех в Гродно, с которым тесно связана судьба короля. Кроме того, она поставлялась в столицу: в городе на Неве существовала достаточно многочисленная польская община, и изучение истории Речи Посполитой (переплетенной с историей Древней Руси и новой России) было частью их культурной деятельности. Шкатулки в этом смысле были материальным выражением увлечений представителей польской диаспоры в Петербурге.

Изучение источников поступления шкатулок с изображением Стефана Батория в различные музейные и частные собрания позволяет сделать вывод о том, что эти необычные предметы приобретались по разным причинам. Они покупались в качестве изящного сувенира на память о посещении Польши или в качестве интересного образца художественно-утилитарных изделий из металла, или для украшения интерьера, отделанного и меблированного в стилистике Ренессанса (что было весьма популярным в эпоху историзма и постоянного обращения к «ретро-стилям»).

Илл. 7. Кароль Юлиуш Минтер. Портрет. Опубликовано в: Tygodnik Ilustrowany. 1892. Seria 5. T. 6. № 138. S. 125

Выпуск предметов с изображениями надгробий королей, начавшийся в конце 1850-х гг., стал снижаться уже к сере-

Илл. 8. Особняк и фабрика Минтеров в Варшаве. 1863. Открытка. Опубликовано в: Dubrowska M., Sołtan A. Rzemiosło artystyczne Minterów, 1828–1881. Warszawa: Panstwowe Wydawnictwo Naukowe, 1987. S. 20

дине 1860-х. Существует предположение, что причина этого кроется в том, что мастера фабрики постепенно стали менять место работы или переезжать в другие города и страны [10, s. 59]. Действительно, Войцех Швецкий в это время покинул Варшаву и уехал в Париж. Однако, на наш взгляд, снижение выпуска шкатулок с монархами Речи Посполитой очевидно следует связывать с политической конъюнктурой 1860-х гг. в Российской империи. Антиправительственное польское восстание 1861–1865 гг. и его подавление, как известно, привели к целому ряду новых правил на территории западных губерний империи. Так, в 1866 г. был введен запрет на употребление польского языка в общественных местах и в официальных документах, а также на использование польской национальной символики [2, с. 453–455].

Проживавшие на западных территориях Российской империи лица, не согласные с такой политикой властей или откровенно поддерживавшие восставших, вынуждены были покинуть страну.

В контексте упомянутых политических событий, продукция с изображением польских королей могла рассматриваться властями региона с идеологических позиций и восприниматься как предметы, которые несли в себе националистический и антиправительственный подтекст. Недаром из магазинов были изъяты все изделия с изображениями Тадеуша Костюшко и Юзефа Понятовского. А личность Стефана Батория ассоциировалась в России с осадой Пскова, так что предметы с его портретом все больше вызывали негативную реакцию.

В этих условиях предпринимателям пришлось снять некоторые сувениры с продажи, а фабрикам сменить ассортимент выпускаемой продукции. Так, около 1863 г. предприятие Кароля Минтера было перепрофилировано на новое направление — производство эмалированной посуды, — почти отказавшись от художественных изделий из металла.

Политическая ситуация и изменения внутри рынка не могли не сказаться на спросе покупателей на предметы «польской темы» от Минтера, который неизменно падал. В итоге большое количество непроданных «национальных сувениров» хранилось на складе, повышая убытки. Постепенно фабрика металлических изделий угасала, проигрывая более крупным корпорациям, — и в 1881 году она вошла в состав варшавской компании “Wulkan S. A.”, специализировавшейся на выпуске посуды для массового потребителя.

К. Ю. Минтер провел последние годы жизни в имении сына и скончался 4 августа 1892 г. Исследователи отмечают, что вместе с ликвидацией наименования фабрики и с уходом из жизни самого Кароля Юлиуша в Польше различные предприятия стали создавать нелегальные копии подлинных изделий, в первую очередь медальонов и бюстов, причем не только из бронзы или цинка, но и из латуни и чугуна. Впрочем, в годы выпуска шкатулок на фабрике Минтера клеймо не впечатывалось, а наносилось краской, так что в наше время не всегда можно точно определить датировку этих предметов [10, s. 74–75].

Таким образом, популярность шкатулок с изображением надгробия короля Стефана Батория можно отнести к очень короткому периоду времени, с 1857 по 1863 г., то есть всего около шести лет. Тем ценнее, что они оказались в различных регионах Российской империи и уже тогда становились предметами музейного и частного коллекционирования.

Следует отметить, что изысканные сувениры, привлекавшие внимание своим необычным решением и исполнением, сыграли важную роль в художественно-образовательном процессе в Российской империи. Так, шкатулки со Стефаном Баторием пополнили коллекции музея при Училище технического рисования барона А. Л. Штиглица в Санкт-Петербурге (ныне в собрании Государственного Эрмитажа) и музея при Строгановском училище в Москве (ныне в собрании Государственного исторического музея). Здесь они демонстрировались в качестве интересных образцов декоративно-прикладного искусства, то есть стали рассматриваться не только с утилитарно-бытовой, но и художественно-эстетической точки зрения [6]. Студенты училищ на примере этих сувениров могли изучать такие вопросы творчества, как выбор необычной тематики, работа с историческими прототипами в качестве источника вдохновения, стилистические варианты отделки предметов, особенности производства изделий из цинка и др.

Обобщая вышесказанное, можно сделать вывод о том, что шкатулки с рельефным изображением Стефана Батория не являются эксклюзивными артефактами периода Ренессанса, однако представляют собой интересные образцы декоративно-прикладного искусства XIX в. Создание этих необычных предметов было вызвано специфическими политическими, социокультурными и психологическими аспектами, которые сформировались на территории бывшей Речи Посполитой. Возникший у населения спрос на недорогие памятные изделия, связанные с патриотической тематикой, определил выпуск фабрикой Минтера целого ряда удивительных шкатулок, доступных для массового производства и реализации в Российской империи и за ее пределами.

Кроме того, шкатулки с изображением Стефана Батория являются важным элементом иконографии короля, который свидетельствует о том, что образ монарха нередко становился источником вдохновения для мастеров эпохи Историзма.

Судьба распорядилась таким образом, что некоторые подлинные саркофаги в Кракове были утрачены или значительно перестроены, и их изначальное художественное решение и историческая форма сохранились, помимо изобразительных источников и литературных описаний, лишь на шкатулках от фабрики Минтера. В этом можно увидеть ту роль, которую сыграли «национальные сувениры» в области охраны исторических памятников.

Подводя итог, отметим, что необычная сувенирная продукция, вызванная рядом политических, социокультурных и психологических причин, оказалась частью художественной и бытовой культуры середины XIX столетия как в Европе, так и в Российской империи.

Примечания:

[1] Автор выражает благодарность Елене Юрьевне Ельковой, хранителю фонда олова Отдела металла Государственного исторического музея (г. Москва).

[2] Фигурная композиция у пьедестала колонны была создана в 1854 г., но демонтирована в ходе реставрации 1929–1931 гг.

[3] Помимо Войцеха Швецкого, над «национальными сувенирами» работали скульпторы Войцех Касперович, Даниэль Залевский, Ипполит Марчевский и Леонид Маркони.

Список литературы:

1. *Борхерс В., Вюст Ф., Трептов Е.* Промышленность и техника. Т. 5: Горное дело и металлургия. СПб.: Просвещение, 1901. 682 с.
2. *Денисов Ю. Н.* Россия и Польша. История взаимоотношений в XVII–XX веках. М.: Флинта; Наука, 2012. 605 с.
3. «Итоги всех веков». Эпоха историзма в России. 1820–1890-е годы. Каталог выставки из собрания Государственного Эрмитажа. СПб.: Славия, 2014. 274 с.
4. *Козакевич Х., Козакевич С.* Ренессанс в Польше. Варшава: Аркады, 1977. 348 с.
5. *Перси Д.* Дополнения к металлургии чугуна. СПб.: Издательство А. Траншеля, 1880. 250 с.
6. *Савина Л. Н.* К истории производства и бытования медного художественного литья в XIX — начале XX вв. // Русское медное литье. Сборник статей. Вып. 1. М.: Сол Систем, 1993. С. 48–55.

7. Художественный металл в России и Европе в XIX–XX вв. Сборник тезисов Всероссийской научно-практической конференции 14–15 апреля 2015 г. Екатеринбург: Екатеринбургский музей изобразительных искусств, 2015. 74 с.
8. Biblioteka Warszawska. 1858. T. 3. 804 s.
9. Gazeta Warszawska. 1857. № 184. 6 s.
10. *Dubrowska M., Sołtan A.* Rzemiosło artystyczne Minterów, 1828–1881. Warszawa: Panstwowe Wydawnictwo Naukowe, 1987. 208 s.
11. *Dubrowska M., Sołtan A.* Od guzika do pomnika. Brązownictwo warszawskie XIX–XX wieku. Katalog wystawy zorganizowanej w ramach obchodów IV wieków stołeczności Warszawy. Warszawa: Muzeum Historyczne Warszawy, 1996. 60 s.
12. *Dubrowska M., Sołtan A.* Brązownictwo warszawskie w XIX i XX wieku. Od Norblina do Łopieńskich. Warszawa: Wydawnictwo DiG, 1999. 160 s.
13. Dziennik Warszawski. 1853. № 58. S. 1–3.
14. *Mikocka K.* Nagrobki Stefana Batorego i Anny Jagiellonki w Katedrze Wawelskiej. Kilka uwag i hipotez // Rocznik Historii Sztuki. 1984. № 14. S. 81–103.
15. *Świtek A.* Miniatura sarkofagu Kazimierza Jagiellończyka z kaplicy Świętokrzyskiej w katedrze na Wawelu // The official site of Wilanow palace. URL: https://www.wilanow-palac.pl/miniatura_sarkofagu_kazimierza_jagiellonczyka_z_kaplicy_swietokrzyskiej_w_katedrze_na_wawelu.html (дата обращения: 11.04.2021).

References:

Biblioteka Warszawska, 1858, vol. 3. 804 p. (in Polish)

Borkhers V.; Viust F.; Treptov E. *Promyshlennost' i tekhnika. Tom 5: Gornoe delo i metallurgiia (Industry and Technology. Vol. 5: Mining and Metallurgy)*. Saint Petersburg, Prosveshchenie Publ., 1901. 682 p. (in Russian)

Denisov Iu. N. *Rossiia i Pol'sha. Istoriia vzaimootnoshenii v 17–20 vekakh (Russia and Poland. The History of Relationships in the 17th – 20th centuries)*. Moscow, Flinta; Nauka Publ., 2012. 605 p. (in Russian)

Dubrowska M.; Sołtan A. *Brązownictwo warszawskie w XIX i XX wieku. Od Norblina do Łopieńskich*. Warsaw, Wydawnictwo DiG Publ., 1999. 160 p. (in Polish)

Dubrowska M.; Sołtan A. *Od guzika do pomnika. Brązownictwo warszawskie XIX–XX wieku. Katalog wystawy zorganizowanej w ramach obchodów IV wieków stołeczności Warszawy*. Warsaw, Muzeum Historyczne Warszawy Publ., 1996. 60 p. (in Polish)

Dubrowska M.; Sołtan A. *Rzemiosło artystyczne Minterów, 1828–1881*. Warsaw, Panstwowe Wydawnictwo Naukowe Publ., 1987. 208 p. (in Polish)

Dziennik Warszawski, 1853, no. 58, pp. 1–3. (in Polish)

Gazeta Warszawska, 1857, no. 184. 6 p. (in Polish)

"Itogi vsekh vekov". Epokha istorizma v Rossii. 1820–1890-e gody ("Results of All Centuries". Historicism in Russia). Saint Petersburg, Slaviia Publ., 2014. 274 p. (in Russian)

Khudozhestvennyi metall v Rossii i Evrope v 19–20 vv. (Artistic Metal in Russia and Europe in the 19th – 20th Centuries). Ekaterinburg, Ekaterinburg Museum of Fine Arts Publ., 2015. 74 p. (in Russian)

Kozakevich Kh.; Kozakevich S. *Renessans v Pol'she (Renaissance in Poland)*. Warsaw, Arkady Publ., 1977. 348 p. (in Russian)

Mikocka K. Nagrobki Stefana Batorego i Anny Jagiellonki w Katedrze Wawelskiej. Kilka uwag i hipotez. *Rocznik Historii Sztuki*, 1984, no. 14, pp. 81–103. (in Polish)

Persi D. *Dopolneniia k metallurgii chuguna (Additions to Iron Metallurgy)*. Saint Petersburg, Izdatel'stvo A. Transhelia Publ., 1880. 250 p. (in Russian)

Savina L. N. To the History of the Production and Existence of Copper Art Casting in the 19th – Early 20th Centuries. *Russkoe mednoe lit'e (Russian Copper Casting)*. Issue 1. Moscow, 1993, pp. 48–55. (in Russian)

Świtek A. *Miniatura sarkofagu Kazimierza Jagiellończyka z kaplicy Świętokrzyskiej w katedrze na Wawelu*. The official site of Wilanow palace. Available at: https://www.wilanow-palac.pl/miniatura_sarkofagu_kazimierza_jagiellonczyka_z_kaplicy_swietokrzyskiej_w_katedrze_na_wawelu.html (accessed: 11 April 2021). (in Polish)

УДК 7. 75
DOI 10.24412/2658-3437-2021-3-24-32

Николаева Мария Валентиновна, кандидат исторических наук, ведущий научный сотрудник. Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Россия, Москва, Пречистенка ул., 21. 119034. m-nikol@yandex.ru

Nikolaeva, Maria Valentinovna, PhD in History, leading researcher. Research Institute of the Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Prechistenka ul., 21, 119034 Moscow, Russian Federation. m-nikol@yandex.ru

ИСТОЧНИКИ XVII–XIX ВЕКОВ ОБ ИКОНАХ СПАСА НЕРУКОТВОРНОГО ИЗ ВЕРХОСПАССКОГО СОБОРА ТЕРЕМНОГО ДВОРЦА МОСКОВСКОГО КРЕМЛЯ

17TH–19TH-CENTURY SOURCES ABOUT THE VERNICLE ICONS FROM THE VERKHOSPASSKY CATHEDRAL OF THE TEREM PALACE IN THE MOSCOW KREMLIN

Аннотация. Статья посвящена иконам во имя Спаса Нерукотворного из соименного собора Теремного дворца, происхождение которых связывают с событиями XV в. (когда по изустному преданию образ был привезен в Москву из Рима византийской царевной Зоей Палеолог) и XVII в. (когда при царе Михаиле Федоровиче икона была «поставлена» в храме). Исследователи не раз рассматривали эти памятники в научных публикациях, но новые и малоизученные архивные документы, хранящиеся в Российском государственном архиве древних актов в фонде «Архив Оружейной палаты», дают основание вновь обратиться к работам иконописцев, мастеров других профессий в последней трети XVII в., связанным с созданием образов Спаса для Верхоспасского собора; описи церковного имущества конца XVII — первой половине XVIII в. содержат подробные описания драгоценного убранства рассматриваемых икон в храмовом иконостасе и в ризнице; в статье также предпринята попытка представить ключевые события в «жизни» иконных образов Собора в XIX — начале XX в., а также связать собранные сведения с сохранившимися иконами Спаса Нерукотворного, одна из которых в настоящее время находится в иконостасе собора, другая — в Музеях Московского Кремля.

Ключевые слова: иконы «Спас Нерукотворный»; Верхоспасский собор; архивные источники XVII в.; иконописцы; драгоценные оклады.

Abstract. The The article is devoted to the icons “Spas Nerukotvornyi” from the co-named Cathedral of the Terem Palace in the Moscow Kremlin, the origin of which is associated with the events of the 15th century (when, according to oral tradition, the image was brought to Moscow from Rome by the Byzantine Princess Sophia Palaiologina) and the 17th century (when the icon was placed in the church under Tsar Michael Fedorovich). New and little-studied archival documents stored in the Russian State Archive of Ancient Acts in the fund “Archive of the Kremlin Armoury” allow us to refer to the works of masters and icon painters in the last third of the 17th century, who created images for the Church of the Spas Nerukotvornyi; the inventory of church property of the late 17th – the first half of the 18th centuries contain detailed descriptions of the precious decoration of icons in the temple iconostasis and in the sacristy. The article also presented the key events in the “life” of monuments in the 19th – early 20th centuries, as well as linked the considered outline of events with the icons of the Spas Nerukotvornyi, one of which is currently located in the iconostasis of the cathedral, the other – in the Museums of the Moscow Kremlin.

Keywords: vernicle icons “Spas Nerukotvornyi”; Verkhospassky Cathedral; archival sources of the 17th century; icon painters; precious decoration.

Введение

Иконы Спаса Нерукотворного из Верхоспасского собора не раз привлекали внимание дореволюционных[1] и современных[2] исследователей, однако впервые вводимые в научный оборот и малоизученные источники, хранящиеся в Российском государственном архиве древних актов, дают основание вновь обратиться к ключевым событиям в истории памятников в XVII–XIX вв., более подробно показать те метаморфозы, которые они претерпели на разных этапах существования.

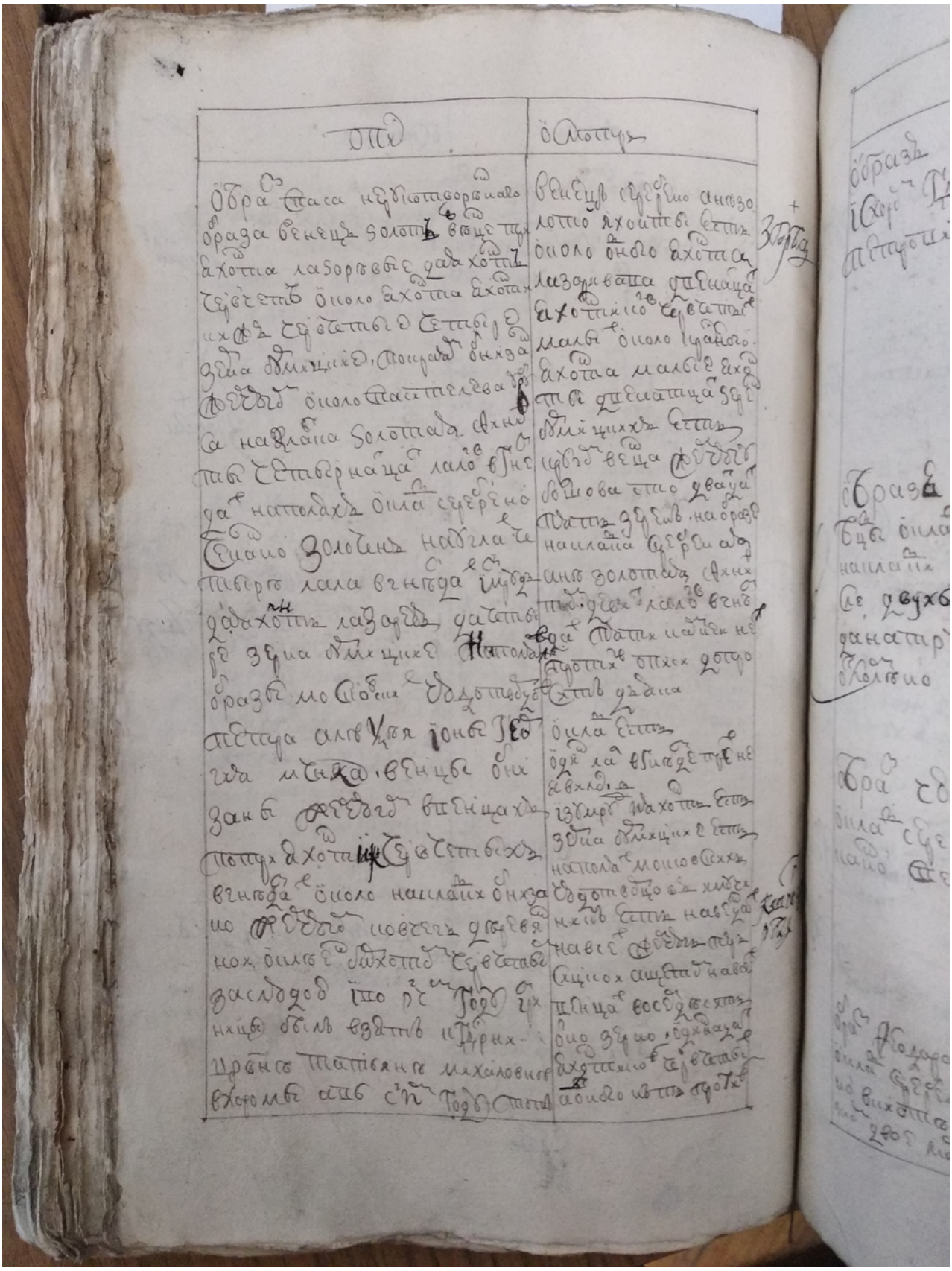
Церковь Спаса Нерукотворного образа была построена в Теремном дворце Московского Кремля над Золотой Царицыной палатой при царе Михаиле Федоровиче и освящена патриархом Иоасафом 17 августа 1635 г. [4, стб. 183] (впоследствии храм также называли: Спасский собор, что у государя на сенях, за Золотой решеткой и Верхоспасский). Именно тогда, в середине 1630-х гг., в храме «был поставлен» чудотворный образ Спаса Нерукотворного, который по изустному преданию привезен в 1472 г. в Москву из Рима византийской царевной Зоей Палеолог, будущей супругой великого князя Ивана III, принявшей имя Софии [13, с. 226–227].

Присутствие в царствование Федора Алексеевича в Спасской церкви Теремного дворца «чтимого образа Спаса Нерукотворного, который «*кремлевское предание* отождествляет» с иконой из молельни в великокняжеском дворце великой княгини Софии Фоминичны, подтверждает царский заказ на золотой оклад, изготовленный для него в 1670-е гг. (хотя по архивным документам это событие не прослеживается), и на живописную раму с изображением сцен истории Святого убруса, писала Л. М. Евсеева [3, с. 115].

I

Описные книги церковного имущества в храме во имя «Спаса Нерукотвореннаго образа, что у него, великого государя вверху», последней трети XVII и первой половины XVIII в., свидетельствуют о существовании не менее двух образов во имя Спаса Нерукотворного в драгоценных окладах.

Самая ранняя описная книга, составленная 17 ноября 1680 г. в связи с передачей церковных вещей в ведение нового ризничего Ивана Еремеева, содержит в разделе «Иконы святые» описание иконы «Спас Нерукотворенного образа» (помещено вторым, после



Илл. 1. Описные книги Верхоспасского собора. РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Д. 1121. Л. 77 об.

описания иконы Распятия со страстями). Отметим, что при описании икон в храме и в ризнице главное внимание уделялось их драгоценному убранству (учету имевшихся в наличии или отсутствующих камней, золотых и серебреных венцов, дробниц, привесов и др.), сведения об иконных изображениях приводились предельно кратко.

В описании сказано, что Спаситель на иконе был в золотом венце с лазоревыми[3] и червчатыми яхонтами[4] и бурмицкими зернами[5]; около убруса — золотая накладка с финифтью и лалами[6] в гнездах; на полях — серебряный чеканный золоченый оклад с образами московских чудотворцев Петра, Алексея,

Рис. 19. Церковь во имя Рождества Пресвятыя Богородицы.

Илл. 2. Иконостас собора Рождества Богородицы. Центральная часть. Фотография 1 января 1916 г.

Ионы и мученика Георгия; на них — венцы с яхонтами в гнездах; в углах оклада вставлены лалы, изумруды, яхонты и бурмицкий жемчуг; венцы на Спасителе, образах на окладе и накладка «обнизаны» по краям жемчугом. Икона была помещена в деревянный ковчег, оклеенный красным бархатом, а изображение покрыто слюдой («за слюдою») (см. табл. 1).

В конце описания иконы Спаса Нерукотворного содержится запись, сделанная отличным от основного текста почерком, в которой сообщалось, что 1 июня 1682 г. образ был взят в хоромы царевны Татьяны Михайловны, младшей дочери царя Михаила Федоровича (РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Д. 1116. Л. 16–16 об.; Д. 1117. Л. 16–16 об.).

Следующее описание «образом и что на тех образах каких окладов, и украшения, и всякие церковные утвари» в церкви Всемилостивого Спаса Нерукотворного, что у государя вверху, было составлено в августе 1700 г. дьяками Мастерской палаты государя Герасимом Невежиным и Степаном Ключаревым по изустному указу царя Петра Алексеевича (указ «сказал» постельничий Гаврила Иванович Головкин) в связи с передачей церковного имущества в ведение протопопа Петра Иванова Лазарева.

Образ Спаса Нерукотворного в ризнице был в прежнем окладе и деревянном киоте, описание 1700 г. в точности воспроизводит предыдущее, 1680 г. Но из подписи под основным текстом следует, что образ в 190-м (1699/1700) г. был возвращен в храм уже не от царевны Татьяны Михайловны, а из хором царевича Алексея Петровича, старшего сына Петра I (РГАДА. Д. 1118. Л. 2–2 об., 77–77 об.). В описании 1700 г. впервые упоминается еще одна икона Спаса Нерукотворного в драгоценном окладе — в иконостасе (об особенностях ее убранства в первой половины XVIII в. речь пойдет ниже).

Следующий осмотр ризницы и церковной утвари собора Спаса Нерукотворного, «что у императорского величества вверху на сенях», был осуществлен 22 апреля 1721 г. в связи с кончиной главы Мастерской и Оружейной палаты боярина князя П. И. Прозоровского и назначением на его место полковника князя В. Ю. Одоевского и стольника Аф. Т. Савелова.

В убранстве иконы Спаса Нерукотворного в ризнице в сравнении с предшествующим описанием наблюдались некоторые отличия и дополнения: венец на Спасителе и накладка около убруса — серебряные, а не золотые; в венце по-прежнему имелись яхонты — лазоревый и красный в окружении малых червчатых яхонтиков, а также бурмицких зерен; вокруг венца — зерна большого жемчуга; на накладке, как и ранее, с финифтью — лалы в гнездах. Оклад на полях оставался прежний, с образами московских чудотворцев и мученика, на которых имелись венцы в обрамлении персидского жемчуга, с червчатыми яхонтиками в золотых гнездах; на окладе в углах сохранились с 1680 г. в полном составе изумруды, яхонты и бурмицкие зерна, но утрачены три лала в гнездах из четырех; на накладках (на окладе?) — зерна крупного жемчуга. Имевшиеся ранее слюдяное покрытие на изображении и деревянный ковчег не упомянуты (РГАДА. Д. 1121. Л. 38–38 об., 48 об.–49 об.; см. табл. 1).

Таблица №1

Описи 1680, 1700 гг.	***Опись 1721 г.***
Венец на Спасителе	
«Венец золот, в венце три яхонта лазоревые да яхонт червчет, около яхонта яхонтики ж червчетые, четыре зерна бурмицкие, по краям обнизан жемчюгом»	«Венец серебреной, а не золотой, яхонты есть, около одного яхонта лазорева двенатцать яхонтиков червчетых малых, около красного яхонта малые яхонты, двенатцать зерен бурмицких, есть; кругом венца жемчюгу болшаго сто дватцать пять зерен»
Накладка около убруса Спасителя	
«Около Спасителева образа наклатка золотая с финифты, четырнатцать лалов в гнездах… около накладки обнизано жемчюгом»	«Серебреная, а не золотая с финифтом, девять лалов в гнездах, пяти камней нет… жемчюгу крупнова сто семьдесят зерен»
Оклад на полях	
«Серебрен чеканной золочен, на углах четыре лала в гнездах, изумруд да яхонт лазорев, да четыре зерна бурмицких»	«Есть, один лал в гнезде, трех не явилось, изумруд и яхонт есть, зерна бурмицкие есть»
Образы московских чудотворцев Петра, Алексея, Ионы и Георгия мученика на полях	
«Венцы обнизаны жемчюгом, в венцах по три яхонтика червчетых в гнездах»	«Есть, на венцах на всех жемчюг персицкой, а щетом на всех венцах восемьдесят одно зерно, одиннатцать яхонтиков червчетых, а одного нет, против описи гнезды золотые»

Из пометы против описания 1721 г., сделанной, очевидно, после большого «Троицкого» пожара, который случился в Москве 29 мая 1737 г., следует, что образ Спаса Нерукотворного в драгоценном уборе из Спасского собора, находившийся «в ризнице на Грановитой полате в полатке», вместе с ковчегом сгорели (РГАДА. Д. 1121. Л. 64, 77 об.) (Илл. 1).

В описных книгах 1744 г. и при осмотре в 1748 г. он в числе других, имевшихся в наличии, икон в соборной ризнице не упоминается.

Был ли сгоревший образ Спаса Нерукотворного древний или копия с него — по известным к настоящему времени документам и сведениям в научной литературе определенно сказать не представляется возможным.

II

Состав икон в пятиярусном резном золоченом иконостасе церкви Спаса Нерукотворного, что у государя на сенях, был впервые представлен в описи имущества 1700 г. В числе четырех образов местного яруса «на правой стороне» от Царских врат находился Всемилостивый Спаса Нерукотворный[7]. Н. Д. Извеков полагал, что именно эта икона в золотом окладе и с золотыми венцами, «со стразами, финифтями, яхонтами и алмазами» предание связывало с византийской царевной Зоей [6, с. 11].

Л. М. Евсеева отмечала, что «вопрос о возможной идентификации иконы в золотом окладе» образу, который был «принесен» из Италии в XV в. (или его списку), «интересен и важен», поскольку «позволяет многое прояснить в датировке и истории оригинала» [3, с. 115].

Из описания 1700 г. следует, что оклад с «трубами» на иконе Спаса Нерукотворного в иконостасе, а также венец на Спасителе были золотыми с финифтью, с золотыми накладками, алмазами и яхонтами; венцы *на ангелах* — золотые с камнями; подписи и накладки — золотые с финифтью, алмазами, яхонтами и изумрудами (РГАДА. Д. 1118. Л. 2–2 об.; см. табл. 2).

В описании 1721 г. об образе Спаса Нерукотворного в иконостасе говорилось: «По описи [1700 г.] и по осмотру [1721 г.] каменья — алмазы и яхонты — целы и мест порозжих нигде нет» (РГАДА. Д. 1121. Л. 63).

При осмотре церковных вещей в Верхоспасском соборе после пожара 1737 г. протопопом Иваном Семеновым с братией было установлено, что образы, сосуды и церковная утварь — «все в целости», иконостас и иконы не пострадали, против образа Спаса Нерукотворного в прежнем окладе сделана пометка: «Есть в целости».

В 1744 г. осмотр икон в иконостасе и другого имущества осуществлял глава Оружейной палаты статский советник князь И. А. Урусов. В книге против описания образа Спаса Нерукотворного он внес помету: «Есть, в церкви, оклад цел, только у ангела на правой стороне изумрудной искры ныне нет в венце» (РГАДА. Д.1121. Л. 63, 131).

Очень подробно убранство иконы Спаса Нерукотворного было сделано 27 апреля 1748 г. при осмотре храма действительным камергером Алексеем Семеновичем Полозовым в связи с его вступлением в должность главного судьи Мастерской и Оружейной палаты.

Образ Спаса Нерукотворного в иконостасе был по-прежнему в золотом окладе с «трубами» и с тремя золотыми венцами, но добавлено, что в венце на образе Спасителя по внешнему контуру имелись средние и мелкие красные яхонты, по внутреннему — греческие алмазы; на самом венце — в запонах и словах средние алмазы и алмазные искры; в словах под венцом Спасителя и вокруг слов алмазные и яхонтовые искры; в венцах на ангелах и в словах над ними — красные яхонтовые и изумрудные искры; в описании также добавлено: на полях в углах четыре золотых «травки» с финифтью, в них красные яхонты и алмазы.

Впервые в описании 1748 г. было сказано, что *образ в киоте, на котором изображены чудеса*, по полям — серебряный кованый гладкий золоченый с резными подписями оклад; киот и образ подложены турецким золотным бархатом, «а морх по нем красной да зеленой и бархат ветх» (Там же. Д.1277. Л. 7 об.–8; см. табл. 2).

Таблица №2

Описи 1700, 1721 гг.	***Опись 1744 г.***
Венец на Спасителе ***Слова в подписи***	
«Оклад с трубами и венец, и в подписи слова золотые с разными финифты и с накладки золотыми, с каменьи с алмазы и с яхонты»	«Оклад… золотой, по полям с трубами, и три венца, из них один на Спасителеве образе, а два на ангелах, на венце Спасителеве в окружностях — в верхней сто пятдесят яхонтов красных средних и мелких, в нижнем — сто тритцать шесть алмазов греческих и розов средних же и мелких, меж тех окружностей в запанах и в словах, в дватцати одном месте, средних алмазов и искор алмазных двести шездесят восемь, под венцом в дву[х] местах в словах сорок искр алмазных, круг оных слов пятдесят три искры яхонтовых… на полях в углах четыре травки золотых с финифты, в них дватцать четыре яхонта красных да тритцать два алмаза средних и малых»
Венцы на ангелах ***Слова в подписях***	
«У двух ангелов венцы золотые ж с каменьи, подписи и накладки золотые ж с каменьи — с яхонты и с изумруды, у ангела на правой стороне в венце изумрудной искры нет»	«На ангелах в венцах тритцать семь искр яхонтовых красных, пятдесят семь искр изумрудных да одно место порожжее, над ангелами в двух местах в словах пятдесят девять искр яхонтовых красных, пятдесят четыре искры изумрудных»

III

Архивные источники последней трети XVII в., посвященные созданию икон Спаса Нерукотворного для соименной церкви, что у государя на сенях, немногочисленны и отрывочны, установить их взаимосвязь или однозначно комментировать довольно сложно.

Однако приведем сведения из ряда документов, которые хранятся в фонде «Архив Оружейной палаты» в РГАДА.

В 178-м (1669/1670) г. именным указом царя Алексея Михайловича было инициировано обновление в церкви Спаса Нерукотворного Теремного дворца стенной живописи и икон, включая местные образы; руководить работами поручили иконописцу Оружейной палаты Симону Ушакову [6, с. 4–5].

22 марта 1670 г. Оружейная палата направила в Троице-Сергиев монастырь грамоту с требованием прислать в Москву иконописцев первой и второй статьи (в прибавку к московским) для письма в Спасскую церковь, что у государя на сенях, местных образов («самым мелочным добрым мастерством») (РГАДА. Оп. 1. Д. 12496. Л. 5–5 об.) [16, с. 445].

Вероятно, иконники из обители в Москву не выехали, поскольку 13 апреля 1670 г. последовало новое распоряжение: писать местные образы в церковь Спаса Нерукотворного, что у государя на сенях, иконописцам Нифану и Семену Кузминым с «товарищами» у себя в монастыре на монастырских досках длиной аршин без четверти (53,4 см), шириной девять с половиной вершков (42,28 см) (РГАДА. Д. 12713. Л. 1–4) [16, с. 456].

Однако из отписки монастырских властей следовало, что писать иконы некому, поскольку все мастера работали над лицами в новую книгу «Лекарство Душевное» (РГАДА. Д. 12829. Л. 1–2) [16, с. 460].

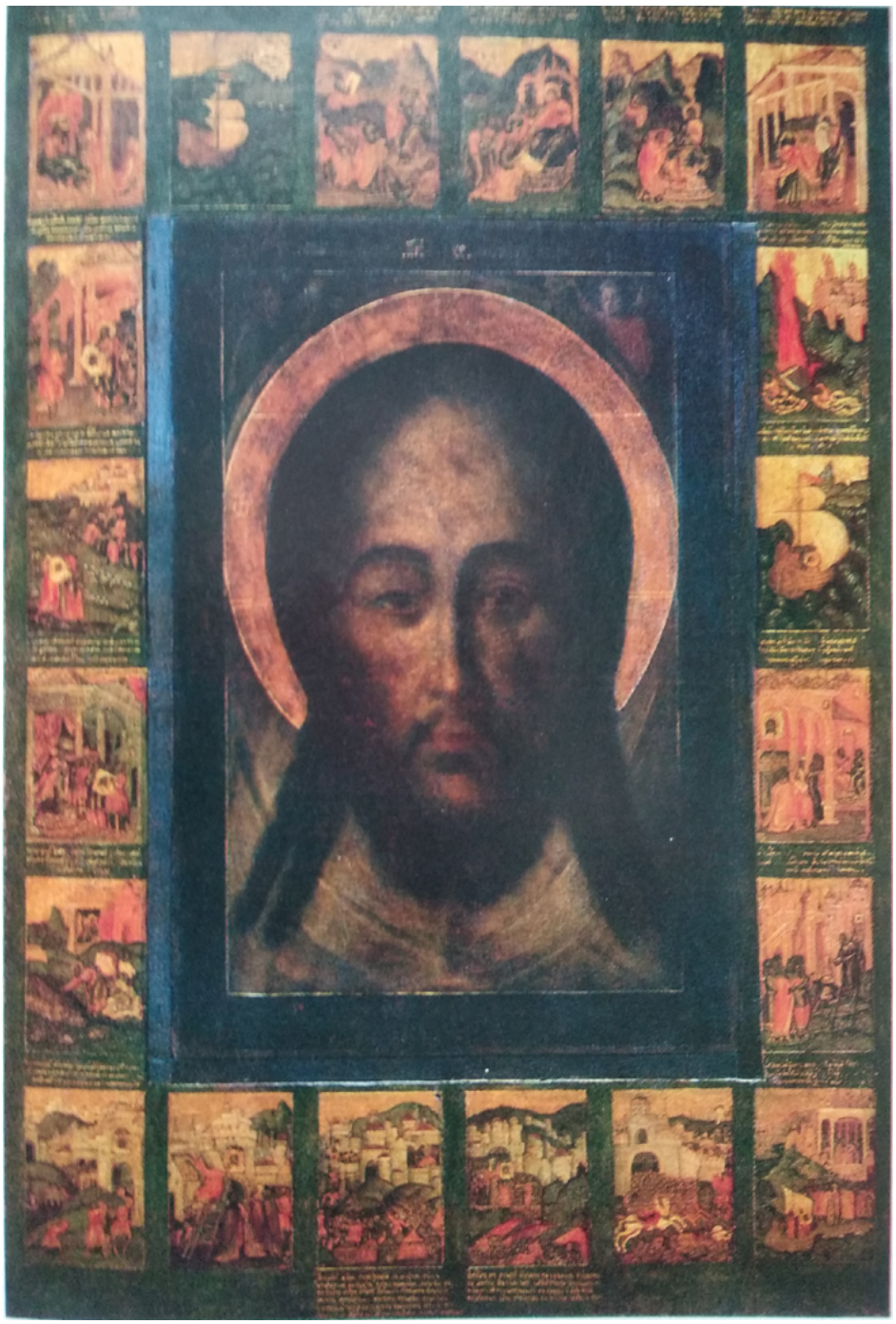
На следующий год новым царским указом от 28 февраля 1671 г. велено было написать в Оружейной палате местные иконы в церковь Спаса Нерукотворного, что у государя на сенях, в числе которых был образ Спаса Нерукотворного «в лицах», высотой десять (44,3 см), шириной восемь (35,6 см) вершков и толщиной один вершок. Смету на иконные доски («цки»), левкас золото, серебро, краски, кисти и другие припасы, а также на оплату мастеров составили Симон Ушаков с «товарищами» (РГАДА. Д. 13253. Л. 1–6).

Выполнять иконописные работы боярин и оружейничий Б. М. Хитрово и стольник И. С. Телепнев 12 марта 1671 г. поручили было жалованным иконописцам, однако Степан Резанец, Симон Ушаков и Федор Козлов в допросе в Оружейной палате сказали, что «им тех икон писать не с кем», поскольку все жалованные и московские кормовые изографы взяты к иконописным работам в комнату государя. Задание распределили между ярославскими, костромскими и другими городовыми иконниками; троицким мастерам в числе прочих икон достался образ Спаса Нерукотворного «в лицах». В мае-июне 1671 г. в монастырь отправили из Москвы двойные образные «цки», сусальное золото, серебро, краски, кисти, другие расходные материалы.

В 1672 г. Оружейная палата внесла в задание уточнение: писать икону Спаса Нерукотворного «в чюдесех, а не в лицах». В отписке монастырские власти спрашивали: к образу Спаса Нерукотворного, какие чудеса писать — «те ли, что ко Авгарю царю послан»? Хотя, собственно, выбора не было. В Оружейной палате подтвердили: «…чюдеса написать, что послан ко Авгарю царю», т. е. историю Нерукотворного образа (с сюжета «Эдесский царь Авгарь поручает иконописцу Анании отправиться с письмом к Иисусу Христу, а также написать его образ» [14, с. 285]).

4 апреля 1672 г. икона Спаса Нерукотворного «в чюдесех» была доставлена в Москву. Но Оружейная палата осталась недовольна работой троицких изографов: образ написан «средним писмом». В итоге икону отправили на Троицкое Богоявленское подворье в Москве к архимандриту Троице-Сергиева монастыря Феодосию, а монастырским иконописцам велено было написать другую. 2 мая 1672 г., опасаясь, очевидно, новых неудач, из Оружейной палаты в монастырь повезли кипарисные цки, на одной из которых был назначен образ Спаса Нерукотворного «в чудесах»; доски сразу отдали иконописцам и они приступили в работу.

Переписка Троице-Сергиева монастыря с Москвой обрывается 20 августа 1672 г., и развязку этой коллизии в документах Оружейной палаты пока найти не удалось (РГАДА. Д. 13350. Л. 1–3, 9–13) [16, с. 479–481; 10, с. 192–199].



Илл. 3. Спас Нерукотворный с клеймами. Иконостас Верхоспасского собора. Средник — конец XVIII в. Рама — 1678–1679 гг.

При обновлении в 1676 г. в царствование Феодора Алексеевича Теремного дворца был затронут переделками и собор Спаса Нерукотворного, что у государя вверху [6, с. 5–6].

Тогда же последовало два царских указа, касавшихся храмового иконостаса: один в июне 1676 г. предписывал изготовить четыре резных киота под местные иконы и новые тябла под деисусные иконы, второй в августе — написать новые иконы «вместо прежних древних».

Если сосредоточиться на местных образах, которые предназначались для церкви Спаса Нерукотворного, что у государя на сенях, то надо сказать, что сведения о них в документах 1670-х гг. предельно кратки: в сентябре 1676 г. были изготовлены и излевкашены иконные «цки» под местные образы; в октябре того же года Симон Ушаков составил «сказку» на сусальное золото к письму трех местных икон (по его расчету для этих целей требовалось 1200 листов); писать три местные иконы (сюжеты документы не сообщают) поручили тому же Симону Ушакову с «товарищами» — жалованными и кормовыми иконописцами Оружейной палаты (РГАДА. Д. 16906. Л. 1–2).

Об иконописных работах, посвященных именно иконам во имя Спаса Нерукотворного для соименного собора, из документов 1670-х гг. известно следующее: 25 октября 1678 г. левкащики Иван и Матвей Афонасьевы получили 1 рубль 2 алтына 4 деньги за мел, холст и мездринный клей, который предназначался к левкашению «цки» к образу Спаса Нерукотворного, «что у него ж, великого государя вверху, в Спаском соборе стоит — местной образ» (РГАДА. Д. 17512. Л. 36).

Нельзя исключить, что речь в документе шла о досках, на которой 22 ноября 1678 г. Федору Евтифееву сыну Зубову с «товарищами» поручили написать к образу Спаса Нерукотворного «чудеса — двадцать мест»[8] [5, с. 168].

Неоднократно опубликована надпись в нижней части рамы к иконе Спаса Нерукотворного во втором и третьем слева клеймах на поземе светлой охрой: «7187 году знаменил чюдеса Федор Евтифеев, лица писал Леонтей Стефанов, а до лиц писали Сергей Костромитин и протчии товарыщи»; таким образом, клейма на раме к иконе Спаса в 1678/1679 г. выполняли, помимо Зубова, Сергей Рожков Костромитин и другие жалованные изографы Оружейной палаты [1, с. 133–134].

Ту же или другую раму к образу Спаса Нерукотворного, «которой писал Иван Безмин и взят в церковь Спаса Нерукотворенного образа, что у великого государя вверху», изготавливал в течение двух дней станочный мастер Приказа ствольного дела Сидор Нестеров (2 алтына 4 деньги — за «лесные» припасы и кормовые за работу — были выплачены ему 21 ноября 1679 г.) (РГАДА. Оп. 2. Д. 960. Л. 456–456 об.).

Надо сказать, что в иконостасных работах для церкви Спаса Нерукотворного, что у государя на сенях, в 1676 г. живописцы Оружейной палаты Иван Безмин, а также Иван Салтанов принимали деятельное участие, за что получили в 1679 г. денежное вознаграждение. Однако в послужном списке Безмина по источникам, кроме упомянутого выше, и в литературе иконы Спаса Нерукотворного на сегодняшний день не обнаружены [12, с. 82–90].

Предположительно, именно икону-раму к образу Спаса Нерукотворного называли в описании 1748 г. киотом, на котором изображены чудеса.

IV

В 1842 г. вице-президент Московской дворцовой конторы барон Лев Карлович Боде в докладной записке министру Императорского двора сообщал, что по его сведениям в ризнице соборной церкви Спаса на Бору в Кремле хранится «древний оклад кованнаго золота с финифтью, алмазами и другими камнями украшенный с Нерукотвореннаго образа Спасителя», который находится в церкви Спаса за Золотой решеткой в другом окладе — серебряном вызолоченном и украшенном бриллиантами, который сделан в 1777 г. «по усердию» Матрены Салтыковой. Далее Боде указывал, что это тот самый образ Спаса Нерукотворного, который был частью приданного «греческой царицы» Софии Фоминичны, супруги Иоанна III, и привезен ею в XV в. в Россию (и не сгорел в 1737 г.?).

Л. К. Боде предлагал древний оклад исправить и возложить на древний (?) же образ Спасителя по-прежнему, а под оклад Салтыковой «списать с настоящаго образа Спасителя копию, которую с сим окладом переместить в иконостас церкви Рождества Богородицы, что на сенях Теремного дворца».

8 декабря 1842 г. на докладную записку Л. К. Боде была наложена резолюция: «Высочайше повелено исполнить» (РГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Д. 16459. Л. 7–7 об.) [7, с. 21].

В середине 1840-х гг. И. Снегирев опубликовал сходные сведения о храмовой иконе Верхоспасского собора и ее драгоценном окладе: «Изображения Всемилостиваго Спаса, древнаго Византийскаго стиля, покрытая слюдою и непоновленная, вышиною 15 ½ вершков [68,98 см], а шириною 11 ½ вершков [51,18 см]. На нем венец и гривна, или ожерелье, украшены бриллиантами по особенному благословению к сей св. иконе М. П. Солтыковой; но в ризнице хранится древний на него оклад и венец из чистаго золота с финифтью» [13, с. 226–227].

Отметим, что золотой с финифтью и алмазами, а также другими камнями оклад, по описаниям первой половины XVIII в., был на иконе Спаса Нерукотворного в иконостасе Верхоспасского собора.

В 1851 г. древний драгоценный оклад с образа Спаса Нерукотворного, которым Фома Палеолог благословил дочь свою Софию Фоминичну, супругу Иоанна III, находился, по А. Вельтману, в соборе Спаса Преображения на Царском дворе (на Бору) [2, с. 39]. (Илл. 2).

Определенно можно сказать, что к 1852 г. во исполнение резолюции на докладной записке Л. К. Боде мастер Молчанов за 32 рубля снял старую слюду с образа Спаса и покрыл новой, выписанной из-за границы, за неимением в то время подобной в Москве, а другой мастер — Полтавцев — исправил древний оклад за 50 рублей [7, с. 24]. Однако были ли соединены «древний» (?) образ с древним окладом, неизвестно.

Н. Д. Извеков в 1912 г. воспроизвел в точности описание и размеры «древней иконы» Спаса Нерукотворного — «самой главной святыни» Верхоспасского собора, приведенные ранее И. Снегиревым, указав при этом, что она «сохраняется в особом киоте» и постоянно находится в храме Спаса на Бору, а в Верхоспасский собор ее приносили только 16 августа, в день храмового праздника [6, с. 42].

В описи имущества Спасо-Преображенского собора на Бору 1912 г. говорилось: «…на аналое направо перед иконостасом образ Нерукотвореннаго Спаса — переносится в Верхоспасский собора на 16 августа, но все же остальное время года в Верхоспасском соборе находится копия Нерукотвореннаго образа без оклада» [11, с. 355].

Обратим внимание на то, что в описи Верхоспасского собора 1700 г. был упомянут оклеенный турецким бархатом киот, в котором «носят образ Спасов в ходы»; киот оставался «в целости» в 1721 г., было отмечено, что вверху на нем имелись две серебряные басемные скобы; после пожара 1737 г. киот по-прежнему оставался в том же храме (РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Д. 1121. Л. 147).

Об иконе Спаса Нерукотворного в местном ярусе иконостаса Верхоспасского собора Н. Д. Извеков в 1912 г. сообщал, что она с 20 изображениями чудес в серебряно-золоченой раме, стоит по правую сторону от Царских врат [6, с. 36] (Илл. 3).

V

В настоящее время происхождение иконы Спаса Нерукотворного «в золотом окладе» (71 × 51 см), которая хранится в Музеях Московского Кремля, связывают с Верхоспасским собором Теремного дворца (в музей она поступила из Кремлевского собора Спаса Преображения на Бору в 1914 г.) (Илл. 4).

Доску, на которой написан образ, предположительно датируют XV в. [15, с. 59].

На иконе изображен на плате лик Христа, занимающий почти все пространство средника, края узкого нимба касаются оклада. В верхней части под пластинами слюды погрудные изображения двух ангелов, над головами которых в самых углах средника просматриваются концы плата, завязанные узлами. Исследование живописной поверхности иконы С. Батхелем в 1999 г. показало, что она представляет собой копию с древнего образа (не имеет паволоки, написана на новом грунте — гипсе, в качестве связующего использовано масло, следы древней живописи не обнаружены), привезенного в Москву Зоей (Софией) Палеолог, которую изготовили вместо нее под оклад. Эту точку зрения подтвердили исследования, проведенные при частичной реставрации памятника в 2004 г. [3, с. 115].

Н. Д. Маркина датировала икону предположительно XVII в. [8, с. 42].

Существует мнение и о более поздней датировке: вторая половина XIX в. — начало XX в. («новодел под оклад») [15, с. 59; 14, № 54].

Оклад иконы «Спас Нерукотворный», происхождением из Верхоспасского собора, поступившей в Музеи Московского Кремля из кремлевской же церкви Спаса на Бору, М. В. Мартынова относит к последней четверти XVII в. и атрибутирует мастерским Кремля, полагая, что это заказ царя Федора Алексеевича, цату — 1863 г., дробницу с изображением Василия Великого — XIX в. На цате клейма: «Георгий на коне», «84»; «Н.К./1853». Золотой оклад, состоящий из венцов, полей и цаты, украшен драгоценными камнями, запонами и эмалью по резьбе.

На узких полях оклада эмалевый орнамент в виде виноградной лозы с мелкими листьями и гроздьями винограда; в 14 овальных эмалевых медальонах следующие изображения: на верхнем поле — Деисус, на боковых — ангелы, архангелы, херувимы, серафимы, внизу — Федор Стратилат, ангелы, Василий Великий; фон медальонов покрыт ярко-красной эмалью; трубы с узором из орнаментальных ромбов и полос; по углам полей — накладные веточки с цветами из драгоценных камней (отметим определенное сходство с описанием убранства образа в иконо-

Илл. 4. Спас Нерукотворный в окладе. Икона — вторая половина XIX – начало XX в. (?). Оклад — последняя четверть XVII в.

стасе собора Спаса Нерукотворного первой половины XVIII в.). На венце Спасителя эмалевый орнамент из лозы с гроздьями винограда [14, № 54; 8, с. 42].

В настоящее время в иконостасе Верхоспасского собора находится, как и в начале XIX в., икона Спаса Нерукотворного в раме с изображением в клеймах сцен, рассказывающими историю Нерукотворного образа, размерами 113 × 75 см. Икону датируют концом XVIII в., раму — 1678–1679 гг. Икона была раскрыта в 1997–1998 гг. [14, с. 284].

В заключение можно отметить, что дальнейший архивный поиск и исследование передовыми методами, которыми владеют реставраторы, иконнных изображений и иконных досок, вероятно, помогут поставить точку в атрибуции образов Спаса Нерукотворного из Верхоспасского собора Московского Кремля.

Примечания:

[1] И. М. Снегирев, Н. Д. Извеков, А. И. Успенский и др.

[2] В. Г. Брюсова, Л. М. Евсеева, Н. Д. Маркина, М. В. Мартынова и др.

[3] сапфиры

[4] рубины

[5] жемчуг

[6] камни красного цвета

[7] Помимо иконы Спаса Нерукотворного в местном ярусе стояли образы Федора Стратилата, Богородицы с Предвечным младенцем со страстями и Лонгина Сотника — все с чеканными окладами и венцами с репьями, «гладкими» серебряными золочеными оплечьями.

[8] Документ, опубликованный в пересказе И. Е. Забелиным, в РГАДА пока не найден.

[9] Н. Д. Извеков в 1911 г. писал: в иконостасе Рождественской церкви по правую сторону Царских врат — икона Спаса Нерукотворного

образа, «точная копия с храмовой иконы Верхоспасского собора, в серебряном-золоченом окладе, с венцом и гривной, украшенными камнями», очевидно, тот самый «богатый» оклад, пожертвованный М. П. Салтыковой на храмовую иконы Спаса Нерукотворного Верхоспасского собора и снятый с нее в середине XIX в. [7, с. 34]. В настоящее время в иконостасе Рождественского собора в Кремле третьей справа от Царских врат стоит икона Спаса Нерукотворного без оклада.

Список литературы:

1. *Брюсова В. Г.* Федор Зубов. М.: Изобразительное искусство, 1985. 207 с.
2. *Вельтман А. Ф.* Описание нового императорского дворца в Кремле Московском. М.: Тип. А. Семена, 1851. 41 с.
3. *Евсеева Л. М.* Икона Спаса Нерукотворного из молельни Софьи Палеолог // Православные святыни Московского Кремля в истории России: К 200-летию Музеев Московского Кремля: сборник статей / Отв. ред. *С. А. Беляев, И. А. Воротникова*. М.: Индрик, 2006. С. 115–121.
4. *Забелин И. Е.* Материалы для истории, археологии и статистики города Москвы. Часть первая. М.: Моск. гор. дума, 1884–1891. 1384 стб.
5. *Забелин И. Е.* Перечень иконописных и живописных работ московских дворцовых и городовых мастеров XVII столетия. М.: Б. и., 1894. Вып. 2, 3. 175 с.
6. *Извеков Н. Д.* Верхоспасский собор в Большом Кремлевском дворце в Москве. М.: Русская Печатня, 1912. 62 с.
7. *Извеков Н. Д.* Церкви во имя Рождества Пресвятыя Богородицы и праведнаго Лазаря в Большом Кремлевском дворце в Москве. М.: Русская Печатня, 1911. 44 с.
8. *Маркина Н. Д.* Спас нерукотворный. Икона в окладе // Италия и Московский Двор: каталог выставки / Сост. *И. И. Вишневская*, науч. ред. *А. К. Левыкин*. М.: Художник и книга, 2004. 96 с.
9. *Мартынова М. В.* Московская эмаль XV–XVII веков: каталог. М.: Музеи Московского Кремля, 2002. 303 с.
10. *Николаева М. В.* Городовые иконописцы: участие изографов Троице-Сергиева монастыря в крупномасштабных проектах Оружейной палаты XVII века // Троице-Сергиева Лавра в истории, культуре и духовной жизни России: материалы X Международной научной конференции. Сергиев-Посад: Цветографика, 2018. С. 185–199.
11. Опись имущества Спасо-Преображенского собора на Бору 1912 года // Иконы из Николо-Гостунского и Спасо-Преображенского соборов Московского Кремля: каталог / *В. А. Меняйло, А. В. Петухова*. М.: Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль», 2017. С. 347–364.
12. Словарь русских иконописцев XI–XVII веков / Ред.-сост. *И. А. Кочетков*. М.: Индрик, 2003. 815 с.
13. *Снегирев И. М.* Памятники Московской древности: с присовокуплением очерка монументальной истории Москвы и древних видов и планов древней столицы. М.: Типография Августа Семена, 1842–1845. 523 с.
14. Спас Нерукотворный в русской иконе / Авт.-сост. *Л. М. Евсеева, А. М. Лидов, Н. Н. Чугреева*. М.: Московский учебники и Картолитография, 2005. 439 с.
15. *Трофимова С. А.* Спас Нерукотворный // Великий князь и государь всея Руси Иван III. М.: АзБука, 2013. С. 59–61.
16. *Успенский А. И.* Царские иконописцы и живописцы XVII века. Т. 4. М.: Печатня А. И. Снегиревой, 1916. 512 с.

References:

Briusova V. G. *Fedor Zubov (Fyodor Zubov)*. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1985. 207 p. (in Russian)

Evseeva L. M. Icon of the Spas Nerukotvornyi from the Oratory of Sophia Palaiologos. *Pravoslavnye sviatyni Moskovskogo Kremlia v istorii Rossii: K 200-letiiu Muzeev Moskovskogo Kremlia: sbornik statei (Orthodox Shrines of the Moscow Kremlin in the History of Russia: On the 200th Anniversary of the Moscow Kremlin Museum: Collection of articles)*. Moscow, Indrik Publ., 2006, pp. 115–121. (in Russian)

Evseeva L. M.; Lidov A. M.; Chugreeva N. N. (ed.). *Spas Nerukotvornyi v russkoi ikone (Spas Nerukotvornyi in the Russian Icon)*. Moscow, Moskovskii uchebnik i Kartolitografiia Publ., 2005. 439 p. (in Russian)

Izvekov N. D. *Tserkvi vo imia Rozhdestva Presviatyia Bogoroditsy i pravednago Lazaria v Bol'shom Kremlevskom dvortse v Moskve (Churches in the Name of the Nativity of the Most Holy Theotokos and the Righteous Lazarus in the Grand Kremlin Palace in Moscow)*. Moscow, Russkaia Pechatnia Publ., 1911. 44 p. (in Russian)

Izvekov N. D. *Verhospasskii sobor v Bol'shom Kremlevskom dvortse v Moskve (Verkhospassky Cathedral in the Grand Kremlin Palace in Moscow)*. Moscow, Russkaia Pechatnia Publ., 1912. 62 p. (in Russian)

Kochetkov I. A. (ed.). *Slovar' russkikh ikonopistsev 11–17 vekov (Dictionary of Russian Icon Painters in the 11th-17th Centuries)*. Moscow, Indrik Publ., 2003. 815 p. (in Russian)

Markina N. D. Spas Nerukotvornyi. Icon in the salary. *Italiia i Moskovskii Dvor: katalog vystavki (Italy and the Moscow Courtyard: Exhibition catalog)*. Moscow, Khudozhnik i kniga Publ., 2004. 96 p. (in Russian)

Martynova M. V. (ed.). *Moskovskaia emal' 15–17 vekov: Katalog (15th–17th-Century Moscow Enamel: Catalog)*. Moscow, Moscow Kremlin Publ., 2002. 303 p. (in Russian)

Meniailo V. A.; Petukhova A.V. (ed.). Inventory of the Property of the Spaso Preobrazhenskii na Boru Cathedral in 1912. *Ikony iz Nikolo-Gostunskogo i Spaso-Preobrazhenskogo soborov Moskovskogo Kremlia: katalog (Icons from the Nikolo-Gostunsky and Spaso-Preobrazhensky Cathedrals of the Moscow Kremlin: Catalog)*. Moscow, Gosudarstvennyi istoriko-kulturnyi muzei-zapovednik Moskovskii Kreml Publ., 2017, pp. 347–364. (in Russian)

Nikolaeva M. V. Urban Icon Painters: Participation of the Isographs of the Troice-Sergiev Monastery in Large-scale Projects of the Oruzheinaia palata of the 17th Century. *Troitse-Sergieva Lavra v istorii, kul'ture i dukhovnoi zhizni Rossii (Trinity Lavra of St. Sergius in the History, Culture, and Spiritual Life of Russia)*. Sergiev-Posad, Tsvetografika Publ., 2018, pp. 185–199. (in Russian)

Snegirev I. M. *Pamiatniki Moskovskoi drevnosti: s prisovokupleniem ocherka monumental'noi istorii Moskvy i drevnikh vidov i planov drevnei stolitsy (Monuments of Moscow Antiquity: with the Addition of an Essay on the Monumental History of Moscow and Ancient Views and Plans of the Ancient Capital)*. Moscow, Tipografiia Avgusta Semena Publ., 1842–1845. 523 p. (in Russian)

Trofimova S. A. Spas Nerukotvornyi. *Velikii kniaz' i gosudar' vseia Rusi Ivan III (Grand Prince Ivan III Sovereign of All Russia)*. Moscow, AzBuka Publ., 2013. pp. 59–61. (in Russian)

Uspenskii A. I. *Tsarskie ikonopistsy i zhivopistsy 17 veka (Royal Icon Painters and Painters of the 17th Century)*. Vol. 4. Moscow, Pechatnia A. I. Snegirevoi Publ., 1916. 512 p. (in Russian)

Vel'tman A. F. *Opisanie novogo imperatorskogo dvortsa v Kremle Moskovskom (Description of the new Imperial Court in the Moscow Kremlin)*. Moscow, Tipografiia A. Semena Publ., 1851. 41 p. (in Russian)

Zabelin I. E. *Materialy dlia istorii, arkheologii i statistiki goroda Moskvy (Materials for the History, Archeology, and Statistics of the city of Moscow)*. Part 1. Moscow, Moskovskaia gorodskaia duma Publ., 1884–1891. 1384 stb. (in Russian)

Zabelin I. E. *Perechen' ikonopisnykh i zhivopisnykh rabot moskovskikh dvortsovykh i gorodovykh masterov 17 stoletiia (List of Iconographic and Pictorial Works of Moscow Palace and City Masters in the 17th Century)*. Moscow, 1894. 175 p. (in Russian)

УДК 72.03
DOI 10.24412/2658-3437-2021-3-33-41

Линькова Ксения Владимировна, студент магистратуры. Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Россия, Москва, Покровский бульвар, д. 11. 109028. kvlinkova@edu.hse.ru

Linkova, Ksenia Vladimirovna, master's degree student. National Research University Higher School of Economics, Pokrovsky Boulevard, 11, 109028 Moscow, Russian Federation. kvlinkova@edu.hse.ru

СОЗДАВАЯ ОБРАЗ ВИЗАНТИИ: Д. И. ГРИММ И ИЗУЧЕНИЕ ВИЗАНТИЙСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ

CREATING THE BYZANTINE IMAGE: DAVID GRIMM AND STUDYING OF BYZANTINE ARCHITECTURE

Аннотация. Византийский стиль формировался в русской архитектуре XIX в. на фоне общего интереса к культуре и искусству Византии. Однако принятое в историографии представление о первенстве науки в его конструировании требует уточнения. Так, стоявший у истоков «археологизированного» этапа этого направления архитектор Д. И. Гримм начал строить в конце 1850-х — начале 1860-х гг., когда византинистика только начинала развиваться. Исследования Императорского русского археологического общества (созданного в 1846 г.) в это время были посвящены преимущественно нумизматике, византинистика ограничивалась этой же сферой. На Западе изучение византийской архитектуры также только начинало переходить в научную стадию. Первые научные публикации (В. Зальценберг, 1854; Ш. Тексье, 1864) выходили параллельно с деятельностью Гримма, поэтому в изучении византийской архитектуры он опирался в основном на свои пенсионерские поездки 1850-х гг. Важнейшим источником для понимания архитектуры Византии у русских исследователей были памятники кавказского региона. В 1840-х гг. на Кавказе работали князь Г. Г. Гагарин и архитектор П. П. Норев, которые рассуждали о степени византийских влияний в кавказской архитектуре. Тем не менее первой научной публикацией стал именно труд Гримма «Памятники византийской архитектуры Грузии и Армении» (1859), опубликованный архитектором по следам его пенсионерской поездки на Кавказ. Гримм создавал свой византийский стиль во многом параллельно, а иногда даже опережая развитие науки. Его постройки стали источником трансляции его видения образа Византии. Анализ источников восприятия Гриммом византийских образцов и того, какие решения из архитектуры Гримма восприняли другие архитекторы, дает важнейший материал для реконструкции понимания византийской архитектуры в XIX в.

Ключевые слова: русская архитектура второй половины XIX в.; византийский стиль; Д. И. Гримм; историзм.

Abstract. In Russian architecture, the Neo-Byzantine style appeared in the second half of the 19th century as one of the variants of Revivalism. This style was supposed to show religious succession from the Byzantine to Russian Empire. The style was based on the interpretation of the forms of Byzantine architecture, in the 1860s, the former became more accurate. David Grimm was one of the architects that encouraged this change. Nevertheless, in the 1850s–1860s, when Grimm started his architectural practice, Byzantine studies were only at the very early stage of their evolution. In Byzantine studies, Imperial Russian Archaeological Society (founded in 1846) considered mostly Numismatics and Epigraphy. As regards European Byzantinology, only two academic publications appeared during that period: by W. Salzenberg (1854) and Ch. Texier (1864). Therefore, Grimm took most of the detailed information on Byzantine architecture from his own trips. At the same time, territories of the Caucasus region provided valuable material for understanding Byzantine influences on the regional architecture. Prince G. Gagarin and an architect P. Norev, who were working in the area, had an opportunity to examine these interrelationships. However, Grimm was the first to publish an academic research on the subject (Monuments of Byzantine architecture in Georgia and Armenia, 1859). Churches, built by Grimm, were the indicator of his view of the Byzantine Empire. The author reconstructed the image of Neo-Byzantine architecture in the 19th century by analysing Byzantine patterns, used by Grimm in his architectural work and lately developed in further architecture.

Keywords: Russian architecture of the second half of the 19th century; Neo-Byzantine style; David Grimm; Revivalism.

Вторая половина XIX в. в русской архитектуре[1] — время поиска так называемого «национального стиля»[2]. На смену первому «русско-византийскому» стилю (стиль К. А. Тона), где основная идея передавалась за счет не столько архитектуры, сколько названия, пришли два других, куда большее внимание уделявших исторической точности архитектурных заимствований и ассоциаций. Речь идет о византийском и русском стилях.

Точность относительно византийской архитектуры (в настоящей статье нас будет интересовать только это направление) стала возможна благодаря поездкам архитекторов, которые теперь стали узнавать Византию не только через христианские древности Италии, но и наконец через Малую Азию, Константинополь (ныне Стамбул) и Кавказ. Такой же интерес к истории и культуре Византии проявлялся и в разных других отраслях науки: истории, религиоведении и богословии, археологии, архитектуроведении и искусствоведении. Обычно принято считать, что развитие археологии и византинистики предваряло создание и оформление византийского стиля. Наше исследование показывает, что интеллектуальное и художественное осмысление Византии шли параллельно, и нельзя сказать, что конструирование языка этого направления состояло из комбинирования давно известных форм. В некотором смысле первооткрывателями этих форм были сами архитекторы.

Поскольку в византийском стиле акцент ставился по возможности на точном воспроизведении византийской архитектуры, важную роль в понимании этого направления играет

Илл. 1. Д. И. Гримм. Собор Владимира равноапостольного в Херсонесе. Проект 1859, построен в 1861–1879. Фото автора

вопрос о конкретных источниках заимствования. В целом византийскому стилю в русской архитектуре посвящено несколько монографий: Ю. Р. Савельева [19] и Е. М. Кишкиновой [10], где достаточно подробно анализируются общие исторические и культурные предпосылки формирования стиля, его развитие и деление на этапы. Развитию отдельных приемов и их источникам также уделяется внимание в монографии Кишкиновой, но в рамках этого общего обзора стиля ускользают некоторые специальные детали. Уже проведенные исследования византийского стиля показывают, что особую роль в его развитии сыграл архитектор Д. И. Гримм, которому, однако, до сих пор не посвящено отдельной монографии, а несколько статей об архитекторе рассматривают лишь узкие сюжеты, не касающиеся этого направления. Между тем именно Гримм создал тот формальный репертуар, который потом использовался другими архитекторами как база, постепенно расширявшаяся и дополнявшаяся. В связи с этим анализ творчества архитектора, источника восприятия им византийских образцов представляется важнейшим для понимания византийского стиля как одного из направлений русского историзма.

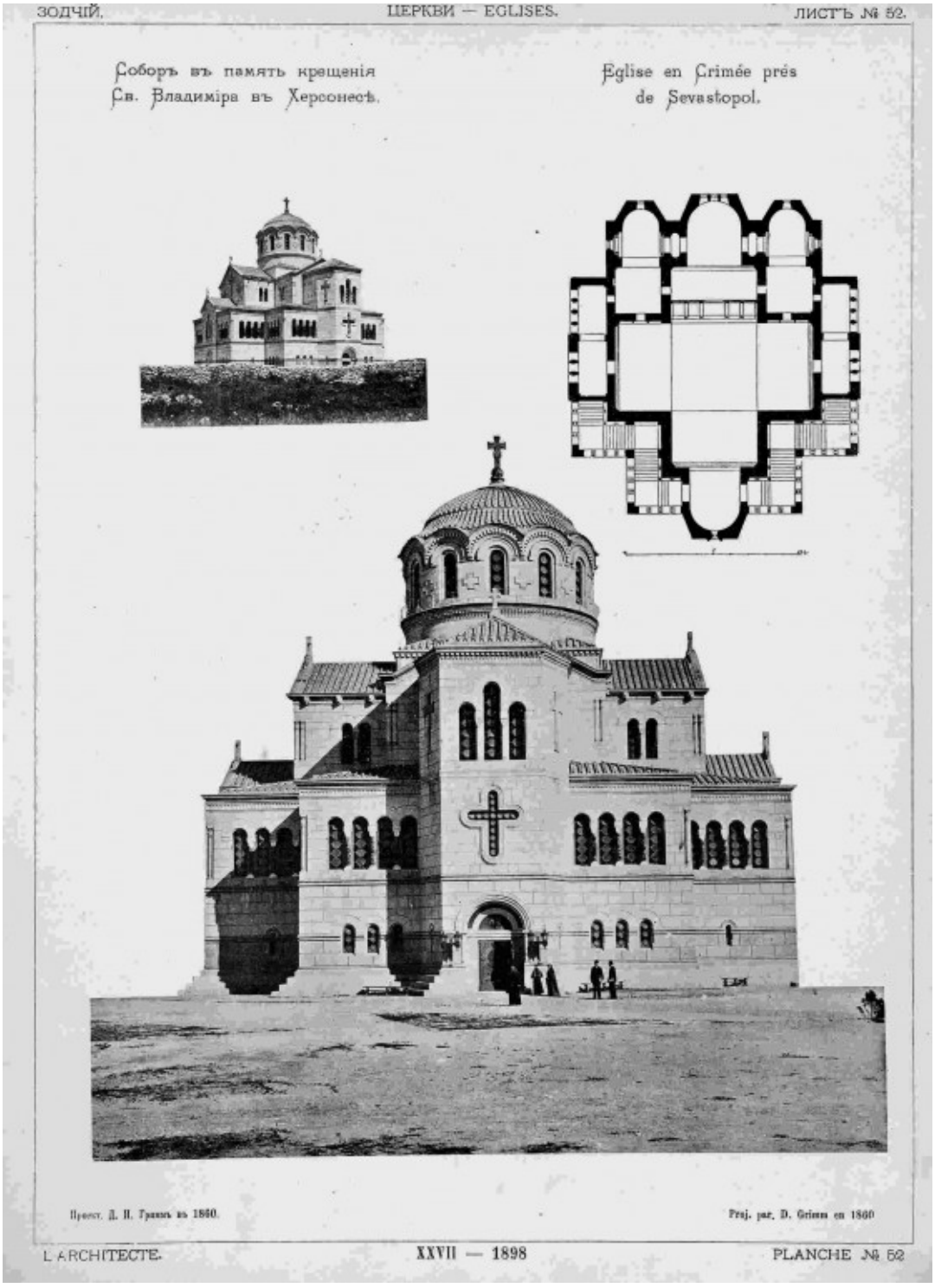
Поэтому задачи настоящей статьи: 1) доказать синхронность развития науки и архитектуры и, 2) на примере творчества Д. И. Гримма, выделить и проанализировать детали, из которых конструировался стиль.

Проанализируем основные источники знаний о византийской архитектуре —путешествия русских архитекторов, русскую археологию и натурные исследования византийского наследия русскими и зарубежными исследователями, повлекшие за собой публикации альбомов с чертежами. В этой статье нас интересует степень развития этих областей к моменту создания проекта первого построенного храма Д. И. Гримма — Владимирского собора в Херсонесе (1859). Оценим, насколько эти отрасли могли реально способствовать формированию у Гримма образа Византии.

Путешествия архитекторов

Растущий интерес к культуре Византии привел к тому, что европейская и русская интеллигенция все чаще обращала свои взоры в сторону бывшего Константинополя. Долгое время Османская империя была закрыта для посещения, но кризис, постепенно назревавший в этом государстве еще в XVIII в., к началу XIX в. достиг своего апогея [4, с. 88]. С 1840-х гг. европейские державы все больше вмешивались во внутренние дела империи, что стало особенно очевидным во время Крымской войны (1853–1856). Последняя, положившая начало внешнему долгу Османской империи и поспособствовавшая большей свободе посещения этого государства европейцами, в то же время привела к росту напряженности в отношениях между Российской и Османской империями[3]. В связи с этим к интересующему нас моменту времени русские дипломаты и исследователи имели возможность осуществить всего несколько поездок.

В 1835 г. граф В. П. Орлов-Давыдов (1809–1882), в сопровождении в том числе художника В. П. Брюллова (1799–1852) и архитектора Н. Е. Ефимова (1799–1851), отправился в путешествие по Греции, Афону, Малой Азии и Константинополю. Ефимов во время поездки выполнил чертежи и рисунки архитектуры [16, с. 150]. В 1834–1837 гг. в Константинополе в русском посольстве служил князь Г. Г. Гагарин, совмещавший дипломатическую службу с изучением памятников византийской архитектуры [14]. В 1836 г. Гаспаре Фосатти, архитектор швейцарско-итальянского происхождения, был назначен на должность архитектора русского посольства в Константинополе и получил заказ на рисунки памятников архитектуры [23, S. 123]. Альбом рисунков с изображением Собора Святой Софии, который Гаспаре реставрировал вместе со своим братом Джузеппе, был представлен Совету Императорской Академии художеств в 1848 г. [10, с. 23]. Однако ни одна из этих поездок не повлекла за



Илл. 2. Д. И. Гримм. Собор Владимира равноапостольного в Херсонесе. Проект 1859, построен в 1861–1879. Опубликовано в: Зодчий. СПб., 1898. Л. 52

собой публикации научного труда, анализировавшего византийскую архитектуру и приводящего чертежи памятников. Это произошло существенно позже, в 1886 г., после поездки Н. П. Кондакова в Константинополь двумя годами ранее и уже не относится к интересующему нас периоду.

Для русских исследователей более удобной областью для изучения византийского наследия был Кавказ, обширные территории которого (бывшие провинции Византии) вошли в состав Российской империи ко второй трети XIX в.[4] Важно отметить, что в тот период не проводилось существенного различия между архитектурой столичной и архитектурой отдаленных провинций империи. В частности, архитектор П. П. Норев, о котором речь пойдет позднее, писал: «По мере удаления от береговых земель во внутрь Закавказья, стиль Византийского зодчества третьей эпохи, Юстиниановской, исчезал в памятниках и заменялся смесью стилей, известных под названием Грузинского и Армянского, в которых, однако, очевидно присутствует начало того же Византийского искусства, только еще более отдаленной эпохи» [15, ст. 448][5].

Одним из первых на связь кавказской и византийской архитектуры обратил внимание князь Г. Г. Гагарин. В 1840 г. по Высочайшему повелению он был командирован на

Илл. 3. Церковь свв. Апостолов в Фессалонике. 1312. Опубликовано в: Texier Ch., Popplewell Pullan R. L'architecture byzantine ou Recueil de monuments des premiers temps du christianisme en orient précédé de recherches historiques et archéologiques. Londres: Day, 1864. P. XLVI

Кавказ к тайному советнику П. В. Гану, где занимался разработкой новой системы гражданского управления, а также участвовал в военных действиях [14]. Перемещаясь вместе с армией, Гагарин зарисовывал архитектурные памятники, которые впоследствии вошли в литографический альбом «Живописный Кавказ» («Le Caucase pittoresque», 1847–1857) [21]. В числе прочего в альбоме было приведено и несколько рисунков архитектуры, но в основном это общие виды или прорисовки деталей, архитектурный чертеж всего один — «План, профиль и экстерьер церкви в Бетании» (л. PLXXXVI). Такое внимание к Бетании, по всей видимости, было вызвано тем, что Гагарин принимал участие в реставрации фресок этого собора [8, с. 209].

С 1846 г. на Кавказе служил архитектор П. П. Норев (умер в 1858 г.), где он занимался изучением местной архитектурной традиции и восстановлением древних памятников, в частности Пицундского храма. Норев осмотрел и снял обмеры «памятников Абхазии, Мингрелии, Имеретии и Карталинии до Мцехта» [15, ст. 448], а затем уехал в Тифлис (ныне Тбилиси). Архитектором был составлен «значительный сборник чертежей зодческих памятников, тамошнего края, из которых видно, что христианские постройки Закавказья получили свое начало из того же источника, как и русская архитектура, т. е. из искусства византийского» [18, ст. 372]. Однако, по всей видимости, эти чертежи и обмеры так и не были опубликованы. Часть рисунков по ходатайству великой княгини Марии Николаевны была заказана Нореву в формате in folio, и сейчас хранится в Академии художеств [18, ст. 372].

Научная деятельность

В 1846 г. было создано Императорское русское археологическое общество (первоначальное название — Археологическо-нумизматическое общество, переименовано в 1849 г. в Императорское археологическое общество и в 1866 г. — в Императорское русское археологическое общество), что стало началом археологической науки в Российской империи [9, с. 2]. Исследования общества, члены которого в основном были коллекционерами древностей, первое время были посвящены преимущественно нумизматике. Архитектура в этот период редко попадала в поле зрения общества, отчасти потому, что его члены практически не имели возможности путешествовать [9, с. 75]. В 1851 г. в рамках общества было открыто Отделение археологии древне-классической, византийской и западноевропейской (3-е отделение), однако его деятельность с 1854 г. была приостановлена и возобновилась только к концу 1860-х гг. [9, с. 312]. Таким образом, русская археология до конца 1860-х гг. практически не занималась вопросами византийской архитектуры.

Зарубежная византинистика к интересующему нас времени также только начала зарождаться, но именно в ее рамках практически один за другим появились публикации первых чертежей архитектурных памятников. В первом альбоме Ж. Гайлабо (1852) [22] было представлено несколько византийских памятников, среди которых: Малая митрополия в Афинах (начало XIII в.) и церковь Святого Феодора (Килисе Джами) в Константинополе (конец XIII – XIV вв.). Следующим вышел альбом В. Зальценберга (1854) [24], в котором значитель-

Илл. 4. Храм в Лыхнах в Абхазии. X–XI вв. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Orthodox_church_of_the_Dormition_in_Lykhny#/media/File:Lykhny_temple.jpg

ное место было отведено собору Святой Софии, а также были приведены чертежи храма Сергия и Вакха (527–536), церкви Святой Ирины (VIII в.), церкви Богородицы монастыря Липса (X–XIII вв.), и один лист был посвящен церквям Малой Азии. Необходимо также упомянуть вышедший несколько позднее альбом Ш. Тексье (1864) [25], где отдельные разделы посвящены архитектуре Фессалоники, Эдессы, Трапезунда. Все эти публикации были хорошо известны русским исследователям: они хранились в библиотеке князя Г. Г. Гагарина, на них ссылается во введении к своему труду Н. П. Кондаков [12, с. 3]. В целом альбомы с чертежами византийских храмов важны для настоящего исследования не только как показатель того, какие памятники были известны архитекторам и, в частности, Гримму, но и как свидетельство того, как эти памятники в тот период выглядели.

Таким образом, все отрасли науки — археология, византинистика и архитектуроведение (базировавшееся на исследовательских поездках) — в конце 1850-х — начале 1860-х гг. только начинали развиваться и не могли быть единственными источниками мотивов для конструирования образа византийской архитектуры. Более того, можно сказать, что конкретно в этот момент они играют скорее второстепенную, вспомогательную роль. В таком случае основная роль в создании словаря византийского стиля Д. И. Гримма должна была принадлежать его личному опыту (т. е. поездкам) и тому пониманию византийской архитектуры, которое он сформировал во время этих поездок.

Пенсионерские поездки Гримма охватывали значительные территории, что обеспечило его отличным знанием памятников не только классических, но и средневековых. Получив в 1848 г. золотую медаль Академии художеств, молодой архитектор в 1850 г. отправился на Кавказ, где посетил территории Грузии и Восточной Армении (поездке в Европу первоначально помешало революционное движение 1848–1849 гг.). С 1851 г. он путешествовал по Голландии, Англии и Испании, затем по Малой Азии, посещал Константинополь и Афины, объехал Грецию, затем отправился в Германию, Бельгию, Англию, Италию, некоторое время жил в Риме [17, с. 81]. По итогам пенсионерства Гриммом было подготовлено издание «Памятники византийской архитектуры Грузии и Армении» (1859) [6], содержавшее в себе чертежи ключевых памятников кавказской архитектуры не только на уровне планов и фасадов, но и на уровне декоративных деталей. Пенсионерские поездки оказали существенное влияние на формирование у архитектора его авторского стиля — иллюстрацией этого утверждения служат сами произведения автора. Обратимся к первому осуществленному проекту Гримма — Владимирскому собору в Херсонесе (проект 1859 г., строительство до 1879 г., освящение в 1891 г.) и проанализируем, как именно архитектор создает свой византийский стиль.

Византийский стиль Д. И. Гримма

Владимирский собор в Херсонесе сочетает в себе черты византийских, кавказских и романских памятников, которые, искусно соединенные архитектором, создают единый и целостный образ (Илл. 1). В постройке присутствуют многие важнейшие для средневизантийской архитектуры черты, как на композиционном, так и на декоративном уровне.

Так, Гримм подчеркнул иерархичность композиции: от купола взгляд спускается к выделенным рукавам креста, а от них — к галереям, что было свойственно средневизантийской архитектуре [25]. Пирамидальность композиции создается, однако, не исключительно «византийскими» средствами: например, три апсиды на востоке дополняются контрапсидой на западе — элементом, который, по всей видимости, был исполь-

Илл. 5. Южная стена Феррарского собора (фасад XIII в.). URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ferrara,_duomo,_lato.JPG

зован архитектором без ориентации на какие-либо средневековые образцы и основной функцией которого было уравновесить западную и восточную часть постройки (Илл. 2).

С ориентацией на византийскую архитектуру спроектированы пологий реберчатый купол и граненые апсиды. Двухъярусные галереи, окружающие собор (обход здания они не обеспечивают: внутри галерей — лестницы, соединяющие верхний и нижний храм, но, учитывая последующую практику Гримма, можно утверждать, что архитектор пытался создать образ галерей), хотя и не имеют большого количества аналогов в византийской архитектуре (до XIX в. дошли только галереи нескольких храмов в Фессалонике), могут быть возведены к церкви Святых Апостолов в Фессалонике (1312) (Илл. 3). Известно, что Гримм, скорее всего, там был, а по чертежу храма в альбоме Ш. Текcье видно, что церковь Святых Апостолов окружали галереи. Справедливость аналогии подтверждает и то, что центральная апсида церкви Святых Апостолов выглядит как двухъярусная и, хотя в Херсонесском соборе увеличен масштаб (трехъярусная центральная апсида окружена боковыми двухъярусными), пропорциональное отношение сохранено, и сама идея, по всей видимости, берет свое начало именно в церкви Святых Апостолов. Кроме того, присутствуют и более общие «знаки», отсылающие к архитектуре Византии: тройные и двойные арочные окна с оконницами (впервые были использованы И. В. Штромом в его проекте Владимирского собора в Киеве (1853), но без оконниц) и полосатость кладки, которая служила декоративной имитацией византийской кладки опус микстум.

К кавказской архитектуре отсылает выделение рукавов креста и завершение их щипцами, а также декор фасадов рельефными крестами. Такие же кресты с прямыми углами, как и помещенные архитектором на боковые фасады, можно увидеть, например, в зарисованных Гриммом Самтависи (1030) и Ахтале (XI–XIII вв.), но в целом это довольно распространенный элемент. На боковой грани центральной апсиды — крест, по форме напоминающий скорее армянские хачкары, а окно в форме креста на западном и восточном фасаде собора — более свободная фантазия архитектора. Еще одна трактовка мотива креста, явно изобретенная архитектором, — греческие кресты, помещенные между окон барабана, на том месте, где в византийской архитектуре находились колонки наложенной аркады. На щипцы Гримм ставит объемные кресты, что напоминает храм в Лыхнах в Абхазии (X–XI вв.) (Илл. 4).

Элемент, который не характерен ни для византийской, ни для кавказской архитектуры, — врезанные в углы здания колонки — может быть в целом возведен к архитектуре романики. Однако следует оговориться, что прямых аналогов этому мотиву нет: похожие колонки встречаются на южной стене Феррарского собора (фасад XIII в.) (Илл. 5), на Шотландском портале в церкви Святого Якоба и Святой Гертруды в Регенбсурге (1180) (Илл. 6), но здесь они скорее прислонены к углам, чем врезаны в них. О вариациях на тему романского декора говорят и капители: простые, без орнамента, по форме напоминающие кубические (как, например, в Шпайерском соборе в Германии (1025–1061). Кроме того, полосатость кладки Херсонесского собора, которая по своей сути, очевидно, восходит к византийской архитектуре, своей декоративностью и шириной полос одного цвета напоминает скорее такой же декор в тосканской романике.

Облик Владимирского собора в Херсонесе, сочетавшего в себе не только византийские, но и кавказские и романские черты, был воспринят современниками как образец стиля. Так, тре-

бования к внешнему виду часовни на месте смерти наследника цесаревича Николая Александровича в Ницце[6] были сформулированы именно с ориентацией на Херсонесский собор: «…в том характере, в котором строился храм в Херсонесе» [17, с. 83]. Однако в действительности собор в дальнейшем не копировался. На уровне объемно-пространственных решений образцом для подражания выступил скорее следующий спроектированный Гриммом храм — собор Александра Невского в Тифлисе.

Собор Александра Невского в Тифлисе (проект 1865–1866 гг., совместно с Р. А. Гедике, изменен в 1870, строительство в 1890-е гг., освящен в 1897 г.; разрушен в 1930 г.) — уже куда более «византийский»: архитектор выбрал в качестве формы плана тетраконх, исключил щипцы, изменил форму купола и добавил полукупола, использовал более пологие, круглящиеся линии (Илл. 7). Еще один «византийский» элемент — колонки, разделяющие аркатуру барабана. В целом это напоминает архитектуру Константинополя и «элладской школы», но если в византийских памятниках эти колонки имели некоторый тектонический смысл, то здесь колонки не достигают основания барабана и имеют лишь характер прикладного декора. Более значительных изменений на декоративном уровне не произошло: была сохранена полосатость кладки, арочные окна с оконницами, рельефные кресты на фасадах и врезанные в углы постройки колонки.

Отсутствие сколь-либо выраженных кавказских черт в архитектуре Александро-Невского собора, вызвавшее недовольство грузинского населения [10, с. 87], скорее всего было вызвано наличием у заказчиков определенного желаемого образа храма. Весьма вероятным кажется то, что монумент победе в Кавказской войне запечатлевал не «примирение всех кавказских народов» [19, с. 42], а окончательное подчинение этих территорий Российской империи[7].

Набор элементов, повторенных Гриммом в Тифлисском соборе, стал обязательным для византийского стиля в России и использовался другими архитекторами как целиком, так и по частям. Кроме того, щипцовые завершения фасадов, как в Херсонесском соборе (но без завершающих крестов), также часто встречаются в рамках русского византийского стиля наряду с арочными. Из ближайших аналогий — как по времени, так и географически — Владимирский собор в Севастополе А. А. Авдеева (проект 1862 г., строительство в 1873–1888 гг.). Кроме полосатости и арочных окон с оконницами Авдеев также завершил фасады щипцами, а в углы добавил врезанные колонки с характерными «гриммовскими» капителями, при том что капители колонн в портале уже резные. Щипцы встречаются, например, у А. Г. Венсана (церковь Вознесения Господня в Ливадии, 1872–1876), Э. И. Жибера (Спасский Воскресенский кафедральный собор в Самаре, 1886–1894). Разные варианты крестов на фасадах стали самым узнаваемым знаком архитектуры Гримма — их можно встретить практически в любой постройке византийского стиля, даже в его более позднем варианте (например, в постройках В. А. Косякова). Наиболее показательно использование крестов во трех проектах первого этапа конкурса на собор Воскресения Христова в память императора Александра II (храм Спаса на Крови): А. И. Томишко; И. С. Китнера и А. Л. Гуна; В. А. Шретера.

Итак, при конструировании своего собственного образа Византии Д. И. Гримм в основном мог опираться только на собственный опыт, вынесенный из поездок по Европе, Малой Азии и Кавказу. Археология и византинистика на момент создания им проектов своих первых и важнейших построек в византийском стиле только начинали развиваться. Во многом творческая мысль Гримма если не опережала, то шла параллельно с научным знанием.

Несмотря на то, что Д. И. Гримм спроектировал всего два крупных собора в византийском стиле, которые были реально построены, он оказал огромное влияние на других архитекторов и на развитие стиля, не только декларативно, но и на практике. Мотивы и приемы, использованные Гриммом, прочно вошли в словарь направления и сохранились на протяжении всего существования стиля.

Илл. 6. Шотландский портал в церкви Святого Якоба и Святой Гертруды в Регенбсурге. 1180. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Schottenportal_RB.jpg

Илл. 7. Д. И. Гримм, Р. А. Гедике. Собор Александра Невского в Тифлисе. Проект 1865–1866, изменен в 1870, строительство в 1890-е, освящен в 1897. URL: http://humus.livejournal.com/2604783.html

Примечания:

[1] Автор выражает благодарность своему научному руководителю Льву Карлосовичу Масиелю Санчесу за всестороннюю помощь при подготовке статьи, а также Андрею Юрьевичу Виноградову за консультацию по вопросам византийской архитектуры.

[2] Движение за «национальный стиль» описывает в своей работе В. Г. Лисовский [13].

[3] С 1830-х по 1850-е гг. в Константинополе побывали Томас Аллом (1804–1872), Уильям Генри Бартлетт (1809–1854), Эдуард Хильдебрандт (1818–1868) и др. Однако рисунки, несмотря на их топографическую точность, не могут быть в полной мере свободны от художественной трактовки и в смысле достоверности всегда уступают архитектурным чертежам.

[4] Кроме Грузии, попавшей под протекторат России еще по Георгиевскому трактату 1783 г., в состав империи вошли Абхазское княжество (по манифесту Александра I в 1810 г.), а также Восточная Армения и территории современного Азербайджана, присоединенные к Российской империи по Гюлистанскому (1813) и Туркманчайскому (1828) мирным договорам.

[5] Цитата приведена в соответствии с современными нормами орфографии и пунктуации.

[6] Часовня была спроектирована Д. И. Гриммом в 1866 г., строительство в 1866–1867 гг.

[7] Это предположение подтверждается тем, что в конкурсном проекте этого же собора авторства В. А. Шретера и А. Л. Гуна на восточном фасаде предполагалась надпись: «В ознаменование окончательного покорения края и прекращения долголетней войны с горцами» [20, с. 117].

Список литературы:

1. *Беляев Л. А.* Византийская археология // Православная энциклопедия. URL: http://www.pravenc.ru/text/ВИЗАНТИЙСКАЯ ИМПЕРИЯ%20 ЧАСТЬ II.html#part_28 (дата обращения: 16.05.2020).

2. *Берташ А. В.* Гримм Давид Иванович // Православная энциклопедия. URL: http://www.pravenc.ru/text/168139.html (дата обращения: 01.04.2020).

3. *Берташ А. В.* Основные тенденции в развитии церковной архитектуры Северо-запада России 1830–1910-х гг. и их значение для русского храмостроительства: дис. … канд. богословия. Санкт-Петербург, 2016. 401 с.

4. *Васильев Л. С.* История Востока. Т. 2. М.: Высшая школа, 1998. 494 с.

5. *Виноградов А. Ю.* Средневизантийские традиции церковного зодчества на южном, восточном и северном берегах Черного моря // Античная древность и средние века. 2018. № 46. С. 73–89.

6. *Гримм Д. И.* Памятники византийской архитектуры в Грузии и Армении. СПб.: Тип. Имп. Акад. Наук, 1859. 1 с., 92 л. ил.

7. *Гримм Д. И.* Памятники христианской архитектуры в Грузии и Армении. СПб.: Тип. Имп. Акад. Наук, 1866. 13 с., 48 л. ил.

8. *Долгова С. Р.* Художник Г. Г. Гагарин в Грузии // Панорама искусств. 1980. Вып. 3. С. 209–213.

9. История Императорского русского археологического общества за первое пятидесятилетие его существования, 1846–1896 / Сост. *Н. И. Веселовский*. СПб.: Тип. Гл. упр. уделов, 1900. 514 с.

10. *Кишкинова Е. М.* «Византийское возрождение» в архитектуре России. Середина XIX — начало XX века. СПб.: Искусство-СПб, 2006. 254 с.
11. *Кишкинова Е. М.* Византийский стиль в архитектуре зарубежных православных стран (середина XIX–XX веков). Ростов н/Д: ДГТУ, 2018. 252 с.
12. *Кондаков Н. П.* Византийские церкви и памятники Константинополя. Одесса: Тип. А. Шульце, 1886. 256 с.
13. *Лисовский В. Г.* Архитектура России XVIII — начала XX века. Поиски национального стиля. М.: Белый город, 2009. 567 с.
14. *Мачавариани Э., Спрингис Е. Э.* Гагарин Григорий Григорьевич // Православная энциклопедия. URL: http://www.pravenc.ru/text/168139.html (дата обращения: 01.04.2020).
15. *Норев П. П.* Записка о деле художника Норева касательно возобновления древнего храма в укреплении Пицунде, в Абхазии // Архитектурный вестник. 1859. № 4. Ст. 444–451.
16. *Петров П. Н.* Николай Ефимович Ефимов. Биография // Зодчий. СПб., 1872. Вып. 8–9. С. 150–153.
17. Биографический очерк / Ред. *Д. И. Гримм* // Зодчий. 1898. № 11. С. 81–85.
18. Некролог. Петр Петрович Норев / Ред. *А. Т. Жуковский* // Архитектурный вестник. 1859. № 4. Ст. 369–372.
19. *Савельев Ю. Р.* «Византийский стиль» в архитектуре России. Вторая половина XIX — начало XX века: альбом. СПб.: Проект-2003; Лики России, 2005. 272 с.
20. *Gagarin G. G.* Le Caucase pittoresque / Dessine d'apres nature Gregoire Gagarine ; Avec une introd. et texte explicatif E. Stackelberg. Paris: Plon frères, 1847. 80 p.
21. *Gailhabaud J.* Denkmäler des Mittelalters, Erste bis fünfte Abtheilung. Hamburg: Meissner, 1852. 184 S.
22. *Goodwin G.* Gaspare Fossati di Morc16ote and his Brother Giuseppe // Environmental Design: Journal of the Islamic Environmental Design Research Centre. 1990. Vol. 9–10. P. 122–127.
23. *Salzenberg W.* Altchristliche Baudenkmäler von Constantinopel. Vom V. bis XII. Jahrhundert. Berlin: Verlag Von Ernst & Korn, 1859. 110 S.
24. *Texier Ch., Popplewell Pullan R.* L'architecture byzantine ou Recueil de monuments des premiers temps du christianisme en orient précédé de recherches historiques et archéologiques. Londres: Day, 1864. 248 p.
25. *Theis L.* Flankenräume im mittelbyzantinischen Kirchenbau. Wiesbaden: Reichert Verlag, 2005. 216 S.

References:

Beliaev L. A. Byzantine Archeology. *Orthodox Encyclopedia*. 2010. Available at: http://www.pravenc.ru/text/ВИЗАНТИЙСКАЯ ИМПЕРИЯ%20 ЧАСТЬ II.html#part_28 (accessed: 16 May 2020). (in Russian)

Bertash A. V. Grimm David Ivanovich. *Orthodox Encyclopedia*. 2011. Available at: http://www.pravenc.ru/text/168139.html (accessed: 16 January 2021). (in Russian)

Dolgova S. R. Artist G. G. Gagarin in Georgia. *Panorama iskusstv (Panorama of Arts)*, 1980, no. 3, pp. 209–213. (in Russian)

Ivanova E. B. Contribution of the Grimm Family to the History of Russian Architecture. *Nemtsy v Rossii: Peterburgskie nemtsy (The Germans in Russia: the Germans of St. Petersburg)*. Saint Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 1999, pp. 360–366. (in Russian)

Gagarin G. G. *Le Caucase pittoresque*. Paris, Plon frères Publ., 1847. 80 p. (in French)

Gailhabaud J. *Denkmäler des Mittelalters, Erste bis fünfte Abtheilung*. Hamburg, Meissner Publ., 1852. 184 p. (in German)

Goodwin G. Gaspare Fossati di Morcote and his Brother Giuseppe. *Environmental Design: Journal of the Islamic Environmental Design Research Centre*, 1990, vol. 9–10, pp. 122–127.

Grimm D. I. *Pamiatniki khristianskoi arkhitektury v Gruzii i Armenii (Monuments of the Christian Architecture in Georgia and Armenia)*. Saint Petersburg, Printing house of The Imperial Academy of Sciences Publ., 1866. 13 p., 48 pl. ill. (in Russian)

Grimm D. I. *Pamiatniki visantiiskoi arkhitektury v Gruzii i Armenii (Monuments of the Byzantine Architecture in Georgia and Armenia)*. Saint Petersburg, Printing house of The Imperial Academy of Sciences Publ., 1859. 1 p., 92 pl. ill. (in Russian)

Grimm D. I. (ed.) Biographical Sketch. *Zodchii (The Architect)*, 1898, no. 11, pp. 81–85. (in Russian)

Kazarian A. Iu. *Tserkovnaia arkhitektura stran Zakavkaz'ia 7 veka: formirovanie i razvitie traditsii (7th-Century Church Architecture of the Transcaucasian Countries: the Establishment and Development of Tradition)*. Moscow, Locus Standi Publ., 2012. Vol. 1–4. (in Russian)

Kirichenko E. I. *Russkaia arkhitektura 1830 – 1910-kh godov (Russian Architecture in the 1830s–1910s)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1982. 400 p. (in Russian)

Kishkinova E. M. *"Vizantiiskoe vozrozhdenie" v arkhitekture Rossii. Seredina 19 – nachalo 20 veka (Byzantine Revival in Russian Architecture. The Middle of the 19th – the Early 20th Centuries)*. Saint Petersburg, Iskusstvo-SPb Publ., 2006. 254 p. (in Russian)

Kishkinova E. M. *Vizantiiskii stil' v arkhitekture zarubezhnykh pravoslavnykh stran (seredina 19–20 vekov) (Neo-Byzantine Style in the Architecture of Foreign Orthodox Countries (the middle of 19th–20th centuries)*. Rostov-on-Don, Donskoi gosudarstvennyi tekhnicheskii universitet Publ., 2018. 252 p. (in Russian)

Kondakov N. P. *Vizantiiskie tserkvi i pamiatniki Konstantinopolia (Byzantine Churches and Monuments of Constantinople)*. Odessa, A. Shul'tse Publ., 1886. 256 p. (in Russian)

Lisovskii V. G. *Arkhitektura Rossii 18 – nachala 20 veka. Poiski natsional'nogo stilia (Russian Architecture of the 18th – the Early 20th Centuries. In the Searching of the National Style)*. Moscow, Belyi gorod Publ., 2009. 567 p. (in Russian)

Machavariani E.; Springis E. E. Gagarin Grigorii Grigor'evich. *Orthodox Encyclopedia*. 2010. Available at: https://www.pravenc.ru/text/161389.html (accessed: 26 January 2021). (in Russian)

Mango C. *Byzantine Architecture*. Milan, Rizzoli International Publ., 1974. 216 p.

Norev P. P. Note on the Artist Norev's Case Regarding the Restoration of an Ancient Temple in the Fortification of Pitsunda, in Abkhazia. *Arkhitekturnyi vestnik (Architectural Bulletin)*, 1859, no. 4, pp. 444–451. (in Russian)

Petrov P. N. Nikolai Efimovich Efimov. Biography. *Zodchii (The Architect)*, 1872, no. 8–9, p. 150. (in Russian)

Salzenberg W. *Altchristliche Baudenkmäler von Constantinopel. Vom V. bis XII. Jahrhundert*. Berlin, Verlag Von Ernst & Korn Publ., 1859. 110 p. (in German)

Savel'ev Iu. R. *"Vizantiiskii stil'" v arkhitekture Rossii. Vtoraia polovina 19 – nachalo 20 veka (Neo-Byzantine Style in Russian Architecture. The Second Half of the 19th – the Early 20th Centuries)*. Saint Petersburg, Proekt 2003, Liki Rossii Publ., 2005. 272 p. (in Russian)

Texier Ch. *L'architecture byzantine ou Recueil de monuments des premiers temps du christianisme en orient précédé de recherches historiques et archéologiques*. London, Day Publ., 1864. 248 p. (in French)

Theis L. *Flankenräume im mittelbyzantinischen Kirchenbau*. Wiesbaden, Reichert Verlag Publ., 2005. 216 p. (in German)

Veselovskii N. I. (ed.). *Istoriia Imperatorskogo russkogo arkheologicheskogo obshchestva za pervoe piatidesiatiletie ego sushchestvovaniia, 1846–1896 (History of the Imperial Russian Archaeological Society for the First Fifty Years of its Existence, 1846–1896)*. Saint Petersburg, Printing house of General Department of Appanages Publ., 1900. 514 p. (in Russian)

Zhukovskii A. T. (ed.). Obituary. Petr Petrovich Norev. *Arkhitekturnyi vestnik (Architectural Bulletin)*, 1859, no. 4, pp. 369–372. (in Russian)

УДК 7.036
DOI 10.24412/2658-3437-2021-3-42-49

Дроздова Мария Александровна, аспирант. Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 17. 199034. Maria_drozdova@hotmail.com

Drozdova, Maria Alexandrovna, PhD student. Saint Petersburg Repin Academy of Arts, Universitetskaia nab., 17, 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. Maria_drozdova@hotmail.com

ПЕЙЗАЖНОЕ ТВОРЧЕСТВО КОНСТАНТИНА ЮОНА 1920–1930-Х ГОДОВ В АКТУАЛЬНОМ ДИСКУРСЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВОЗНАНИЯ

KONSTANTIN YUON'S WORKS OF THE 1920S–1930S IN THE CURRENT DISCOURSE OF CONTEMPORARY ART HISTORY

Аннотация. В советском искусствоведении основными достижениями Константина Юона считаются его лирические городские пейзажи. Художник традиционно рассматривается как представитель московской школы живописи, мастер реалистического жанра. Однако в 20–30-х гг. прошлого века он создал ряд пейзажей фантастической направленности, которые в значительной степени повлияли на сложение иконографии советской пейзажной живописи. Пришедшийся на советский период этап творчества К. Юона был несколько односторонне исследован как советскими, так и постсоветскими искусствоведами в связи с их резко отрицательной оценкой «политизированного» и «идеологизированного» искусства СССР. Представляется, что по прошествии времени именно сейчас появился шанс более объективно изучить отдельные полотна художника, заново и более беспристрастно оценить влияние различных художественных течений, повлиявших на его становление и развитие и на сложение иконографии советской пейзажной живописи, а именно — исследовать работы художника 1920–1930-х гг., в которых он не всегда ясно и однозначно отражает произошедшие после революции перемены. Поскольку большинство монографий о творчестве художника было написано еще в советский период, то такие работы, как «Люди», «Симфония действия», были оставлены практически без внимания, а влияние К. Юона на творчество мастеров последующих поколений представляется недооцененным. В статье рассматриваются послереволюционные полотна, в которых К. Юон предстает в роли новатора, ищущего новые художественные средства для изображения изменившегося после событий 1917 г. мира. Одновременно автором затрагивается и другая линия пейзажной живописи, которую мастер развивал параллельно, создавая традиционные реалистические пейзажи старинных русских городов, исследую тему исторической памяти и поиска национальной идентичности недавно возникшего государства.

Ключевые слова: Юон; русский пейзаж; советский пейзаж; русское искусство XX в.; история русского искусства.

Abstract. In Soviet art criticism, the lyrical city landscapes of Konstantin Yuon were considered to be his main achievements. The artist is traditionally regarded as a representative of the Moscow school of painting, a master of the realistic genre. However, in the 1920s–1930s, he created a number of fantastic landscapes, which influenced the formation of the iconography of Soviet landscape painting. The Soviet and post-Soviet art critic interpreted Konstanin Yuon's legacy of the Soviet period unilaterally in connection with their sharply negative assessment of the "politicized" and "ideologized" art of the USSR. Nowadays, it's possible to study artist's canvases of the 1920s – 1930s, in which he reflected the changes that took place after the Revolution quiet ambiguously, more objectively, to re-evaluate the impact of various artistic movements influenced his formation and development and the iconography of Soviet landscape painting in general. Most of the works about the artist appeared in the Soviet period, therefore, today, these works have been left almost without attention, and the influence of Konstantin Yuon on the work of masters of subsequent generations is underestimated. The author examined post-revolutionary works such as "People", "Symphony of Action", in which the artist appeared as an innovator, looking for new artistic means to depict the world that changed after the events of 1917. At the same time, the author investigated another line of Yuon's landscape painting, which the master developed in parallel, creating traditional realistic landscapes of ancient Russian cities, exploring the theme of historical memory and the search for national identity of the newly emerged state.

Keywords: Konstantin Yuon; Russian landscape; Soviet landscape; Russian art of the twentieth century; history of Russian art.

Творчество Константина Юона в советском искусствоведении рассматривалось как классический пример продолжения устойчивой традиции пейзажной живописи конца XIX — начала XX в. [1; 8; 10; 15]. Его главными достижениями считались лирические городские архитектурные пейзажи с включенными в них жанровыми сценками. Эти работы отражают философию своего времени, современное понимание места человека в окружающей жизни, его взаимосвязь с природой. И именно поэтому изменение стилистики творчества художника после событий 1917 г., изменение баланса между жанром и изображением природы указывают на произошедшие изменения в философской картине мира после революции. В созданных в это время образах находят отражение передовые черты мировоззрения его страны и эпохи.

Представляется интересным рассмотреть работы К. Юона 1920–1930-х гг., такие как «Новая планета» (1921), «Люди» (1923), «Симфония действия» (1922) и «Люди будущего» (1929), в которых он выступает в роли новатора, одного из художников, заложивших новые направления развития советского пейзажа, нашедшего в послереволюционный период современные художественные средства и образы для изображения проблем и явлений окружающей действительности новой России с точки зрения современного искусствознания. Его мотивы и герои картин — люди, строящие жизнь в новой реальности, впоследствии будут широко использоваться художниками следующих поколений. Будучи официально одобренным и поддерживаемым советской властью, Юон в искусствоведческой литературе ча-

сто рассматривался как живописец, продолжающий традиции классического искусства, удобно вписавшегося в созданную в 1930–1950-х гг. стилистику социалистического реализма, соединяющую черты реалистической живописи с идеологическими требованиями эпохи. Все значительные исследования о его творчестве были созданы в советский период с 1918 по 1957 г. Как и всей художественной критике 1930–1950-х гг., этим монографиям свойственна идея формирования соцреалистического искусства как эталонного, а также значительная тенденциозность к борьбе с «формализмом и натурализмом» в художественной сфере. В исследованиях крупных искусствоведов, таких как А. А. Федоров-Давыдов, Д. В. Сарабьянов, Г. Ю. Стернин, В. П. Лапшин, Э. М. Эфрос, посвященных русскому искусству первой половины XX в., рассматриваются лишь отдельные работы или аспекты творчества художника. Также отдельные полотна мастера исследуются в значительном количестве статей как советского, так и современного периода. При этом глубокому анализу таких работ Юона, как «Новая планета» (1921), «Симфония действия» (1922), «Люди» (1923), «Люди будущего» (1929), исследователями его творчества было уделено недостаточно внимания.

Период 1920-х гг. прошлого столетия характеризуется значительной степенью творческой свободы и поиском новых путей изображения окружающего мира, которым уже в начале 1930-х гг. был положен конец советской идеологической доктриной. Второе десятилетие XX в. стало временем расцвета авангардных направлений в живописи, но К. Юон, будучи учителем многих художников-авангардистов, таких как Л. Попова, Н. Удальцова, В. Пестель, А. Крученых, О. Розанова, и поощряя в своих учениках творческие поиски и эксперименты, сам придерживался реалистичной манеры изображения мира. Редуцированность форм и цветовой палитры, экономия художественных средств, свойственные авангарду, были ему, стороннику академического подхода к рисунку и любителю световоздушной перспективы, чужды. Но после революции 1917 г. использовать старую иконографию и художественные приемы изображения действительности представлялось Юону не отвечающим задачам текущего момента. И в начале 1920-х гг. художник создает одно из своих самых известных полотен — «Новая планета». Благодаря смысловой многослойности и неоднозначности оценки произошедших исторических событий, эта работа о новом устройстве мира стала одной из самых глубоких, тонких и новаторских в творчестве художника.

После революции 1917 г. творчество художника развивается в двух направлениях: в 1921 г. он создает два самых известных своих произведения — «Купола и ласточки», которое является вершиной его творческих поисков в области лиричных реалистических городских пейзажей, воспевающих мотив русского уклада жизни, и «Новую планету», где автор ищет новые приемы изображения новой действительности. Но оба полотна являются «симптомами времени». Юон, будучи художником, великолепно чувствовавшим время и именно поэтому так легко вписавшимся как в до-, так и в послереволюционную эпоху, ощущал этот поиск нового и будущее соединение в соцреализме как классических, реалистических художественных приемов, так и новой мифологии и стиля молодого государства.

В этот период мастер в одном из направлений своего творчества выступает продолжателем традиции городского пейзажа, в русле которого он создал одну из самых известных своих работ — «Купола и ласточки» (1921).

Будучи видным общественным деятелем в сфере искусства, играющим значительную роль в художественной жизни столицы и благодаря этому являющимся ориентиром для коллег, Юон не мог официально не поддерживать и не разделять точку зрения новой власти на искусство. Наблюдая за происходящими переменами, он не мог оставаться равнодушным. Поэтому его творческая линия продолжения тематики дореволюционного городского пейзажа не должна рассматриваться лишь как следование по старому пути. Юон, будучи активно включенным в художественный процесс и видя изменения, происходящие в окружающем мире, безусловно, старался отразить их в своей работе.

В искусствоведческой литературе направление творчества художника, продолжающее линию его дореволюционных архитектурных пейзажей, достаточно глубоко освещено в искусствоведческой литературе. Однако к точной оценке художественных качеств полотен этой линии хочется добавить, что влияние французского импрессионизма на творческий метод мастера ощущается и в его послереволюционных пейзажах. На многих полотнах, например «Пристань на Волге» (1930), «Вид Кремля» (конец 1930-х гг.) «Начало весны» (1935), мир представляется как оптический феномен, а за простодушным взглядом художника видится понимание его глубины и некоторого трагизма. Здесь ощущается попытка запечатлеть мир уходящий, ту гармонию и спокойствие, которые вследствие драматических перемен в жизни после революции и из-за нарастающих темпов индустриализации потеряны навсегда. В 1922 г. он выпускает альбомы автолитографий «Сергиев Посад» и «Русская провинция», которые, с одной стороны, подводят итоги его дореволюционного творчества, а с другой — выступают символами прощания со старым миром. Также в этот период им создается знаменитое полотно «Купола и ласточки», а в 1922 г. он создает вторую версию картины, которая сейчас находится в Ярославском художественном музее. Эти полотна справедливо считаются вершиной пейзажного творчества художника, и они достаточно глубоко освещены в искусствоведческой литературе. Интересно, что советскими авторами, в частности Н. Н. Третьяковым, обращение художника к любому дореволюционному мотиву в 1920-е гг. оценивается как полемика с работами художников авангардной направленности. В частности, он пишет: «Возращение Юона к тематике, в пределах которой он показал себя оригинальным мастером, имело для советской живописи объективно положительное значение. В тяжелые годы разрухи и гражданской войны пейзажная живопись Юона резко противостояла бессодержательному трюкачеству лженоваторов. На выставке, организованной в начале 20-х годов в Москве и Петрограде, Юон вносил здоровую освежающую струю звонкой красочности, национальной самобытности и влюбленности в жизнь» [15, с. 49]. Не оспаривая правильности описанных далее художественных достоинств картины, представляется невозможным согласиться с мнением автора о том, что Юон вернулся к старому мотиву и отказался от новых. В 1920-е гг. он параллельно как развивает фантастические образы будущего, так и обращается к любимому сюжету русской архитектуры, создавая серию фактически «портретов» Троице-Сергиевой лавры Сергиева Посада.

Представляется, что в своих работах 1920-х гг., посвященных русской провинции, Юон не столько противопоставляет свой метод работы приемам художников авангардных стилей, сколько выбирает иной сюжет — художник работает с темой культурной памяти. Он фактически реконструирует уходящее прошлое. Получивший художественное образование в XIX в. и знакомый с искусством Милле, прерафаэлитов и даже Пикассо, реконструирующего прошлое через использование образов африканского примитивного искусства, он явно ощущает одну из доминирующих в художественном мире тенденций работы со старым художественным языком.

Поэтому в своих архитектурных пейзажах, работая фактически со старым художественным языком, художник ищет новую русскую идентичность уже советского государства и его части — РСФСР — через национальное искусство. В 1920-е гг. в СССР уже начинается процесс сноса церквей и снятия колоколов, поэтому в период антицерковных кампаний творчество художника также представляется попыткой зафиксировать историю, уходящее. Ведь в 1930-е гг. колокола будут сняты с Троице-Сергиевой лавры, а храмы закрыты, а созданные Юоном портреты старых русских городов станут воспоминанием о былом. С конца XIX в. мир вокруг стремительно меняется, появляются новые способы передвижения — машины, железные дороги. В искусство привносятся все новые художественные направления — импрессионизм, кубизм и др. В своих работах художник как бы ставит вопрос о том, что же остается русского, национального и как определить себя в этом новом, столь стремительно меняющемся мире. Его соборы — это одновременно и знаки ушедшего после революции мира, и образы той русской культуры, которая олицетворяет национальный характер.

Илл. 1. Константин Юон. Новая планета. 1921. Картон, темпера. 71 x 100 см. Государственная Третьяковская галерея, Москва.
URL: http://www.artcyclopedia.ru/1921_novaya_planeta_karton_tempera_71x101_gtg-yuon_konstantin_fedorovich.htm

На протяжении 1920-х и 1930-х гг. традиционный пейзаж утратил свою актуальность. Как справедливо отмечает искусствовед О. Сопоцинский: «Ко времени революции русский пейзаж в целом в значительной мере потерял свое былое значение большого социально-общественного жанра живописи» [14, с. 5]. Профессор И. И. Руцинская, исследователь послереволюционного пейзажного жанра также пишет, что «на протяжении всех 1920-х и начала 1930-х гг. пейзаж как живописный жанр последовательно и декларативно отвергался новой культурой. Его обвиняли в аполитичности, асоциальности, несовременности и “индивидуализме”, а следовательно, в буржуазности и даже реакционности» [13, с. 129]. На смену классической версии природного пейзажа приходит пейзаж нового типа — индустриальный, что отражается и на творческой манере К. Юона.

Его полотно «Новая планета» — произведение, сочетающее в себе черты пейзажа и жанра (Илл. 1). В нем прослеживается существенное изменение стиля живописи художника. Пейзаж передается очень схематично, богатый природный фон, свойственный другим работам Юона, заменяется обобщенным образом края земли, а все внимание устремлено в небо. Световоздушная перспектива, которую так талантливо и лирично умел передать художник, заменяется фантастическими образами новых планет с их спутниками, в угрожающе рыжем мареве устремляющихся к земле. В работе появляется элемент фантастики, ранее не свойственный творчеству художника, даже сказочности, живописный стиль тяготеет к простоте примитивизма. Предметы утрачивают объем, тени и валеры. Фигурки людей, изображенные крайне условно в экспрессивной манере, до этого не свойственной творчеству художника, создают ощущение тревоги и опасности.

Чрезвычайно низкий горизонт, который также является новшеством в творчестве Юона, переносит все внимание в воздух. Именно здесь происходит главное действие картины. Полотно играет значительную роль в сложении советского индустриального пейзажа — в нем ощущаются все тенденции, которые будут свойственны этому жанру: уходит красочное богатство и лиричность повествования, природа дается очень схематично, обобщенно, как и человек. Люди становятся статфажем, подчеркивающим своими действиями значение окружающего мира, но не являющимися его главными героями. Колорит становится более жестким, цвета даются без переходов, ощущается геометризация форм. Юон стремится выработать новый художественный язык, которого требовало время. В «Новой планете» заметны черты экспрессионизма, ранее несвойственного творчеству художника, — в этом видится более субъективная оценка художником времени и перемен, ведь, как точно отмечает специалист по пейзажной живописи К. Кларк, «экспрессионизм — искусство отдельной личности, ее протест против принуждения со стороны общества» [6, с. 292].

В 1921 г. художник уже мог оценивать события 1917 г. с расстояния прошедших лет, но в ту эпоху в силу существовавшей историко-культурной ситуации невозможно было напрямую негативно высказываться об итогах революции. Однако, приглядевшись к фигурам людей, можно трактовать позы и жесты некоторых как страх и ужас, охвативший их. Часть людей все же не приняла революцию и боится ее последствий, бежит от нее прочь. Сам художник отзывался о том периоде достаточно нейтрально: «Я писал и жил в то время, как бы в двух эпохах, захватывая прошлое и настоящее… Под влиянием войны и революции жажда отыскать художественный язык, художественные формулы, способные выражать и выразить всколыхнувшийся поток идей и образов, во мне сильно упрочилась и очень меня занимает, — и здесь без фантазий не обойтись» [17, с. 85].

Сложившееся в советской искусствоведческой критике мнение о том, что красная планета символизирует новый мир «красных», а люди перед ней приветствуют ее, представляется неточным. Так, например, И. Т. Ростовцева пишет о картине в 1964 г.: «Толпы людей — жители земли устремляются к ней, протягивая руки, будто моля о счастье. Многие несут на себе слабых. Их силуэты на фоне феерических лучей драматичны. Художник много и серьезно думал о революционных событиях, свершившихся на его Родине, стремясь понять суть прекрасного, что несла народу революция» [12, с. 30]. По нашему мнению, такая трактовка смыслового содержания полотна является несколько поверхностной, ведь если приглядеться к фигуркам людей и оценить колористическую напряженность картины, то заметны и иные мотивы — страха, даже ужаса, тревоги перед неизвестным, а силуэты людей кажутся крошечными и беззащитными перед грядущим будущим. Человечество изображено общо, что позволяет говорить о том, что независимо от социального положения, образования, национальности перемены коснулись всех и последствия их тревожат. Работа сочетает в себе черты пейзажа и жанра. Как точно отмечает О. Сопоцинский, «Юон гораздо определеннее, чем Кустодиев, в некоторых своих работах пытался связать пейзажный жанр с современностью. Правда, у него эта связь окрашивалась порой в своеобразные символико-аллегорические тона» [14, с. 10]. Представляется, что смысл картины шире, нежели просто прославление событий октябрьской революции — автор размышляет на тему неоднозначности оценки любых резких социальных перемен. Так, содержание работы применимо и к другим эпохам — например, она могла бы иллюстрировать события 1991 г., связанные с распадом СССР и образование новых отдельных государств.

В «Новой планете» художник продолжает тему, начатую в цикле графических работ «Сотворение мира», созданного им в 1908–1909 гг. Сюжетно и даже композиционно рисунок «Да будет свет» (1909) (Илл. 2) и полотно «Новая планета» очень близки. В обоих произведениях К. Юон исследует вопрос происхождения жизни и роли человека или иных сил в этом процессе. Но в дореволюционном варианте автор склоняется к популярному тогда философскому восприятию проблемы — самого Бога-создателя в его цикле работ, и в «Да будет свет», в частности, зритель не видит Создателя, но, глядя на рисунок, ощущается, что, по мнению художника, изначально в мире царили красота и гармония, действовали некие всеобщие законы и силы, создающие ауру счастья и благоденствия. Мотив восхода и новых планет в цикле «Сотворение мира» символизирует поиск и надежду на новое начало, движение человечества к новым истинам. В одном из рисунков серии — «Ночные светила» (1909) — также присутствует мотив космизма, ощущаемый в «Новой планете». Художник создает образы новых планет, возникающих над Землей. Это новые миры, символизирующие будущее. Но работы цикла «Сотворение мира» полны гармонии, радости и покоя. В «Новой планете» художник трактует сюжет иначе. Мотив луча также характерен как для рисунков дореволюционного цикла, так и для рассматриваемых работ 1920-х гг. Он символизирует энергию жизни, либо наполняющую мир светом и теплом, либо, как в «Новой планете», несущую разрушение старого и вызывающую страх и тревогу у человечества. Некоторая присутствующая в полотне театральность, скорее всего, вызвана тем, что в это время художник работал над проектом занавеса для Большого театра, за который получил первую премию в 1920 г. Видимо, сценическая условность композиции «Новой планеты» объясняется погруженностью автора в мир театра.

Илл. 2. Константин Юон. Да будет свет. 1910. Гравюра на цинке. 23,6 х 32,9 см. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург. URL: http://www.artcyclopedia.ru/1910_tvorenie_mira_da_budet_svet_1910_grm-yuon_konstantin_fedorovich.htm

Илл. 3. Константин Юон. Люди. 1923. Холст, масло. 91 х 121 см. Харьковский исторический музей, Харьков. URL: http://www.artcyclopedia.ru/1923_lyudi_x_m_91_h_121_harkov-yuon_konstantin_fedorovich.htm

Многочисленные цитаты образа новой планеты, этого огненного шара, в работах художников более позднего поколения говорят о его точности и актуальности. Представляется, что колорит полотна — пламенный рыже-красный — можно трактовать не только как красный цвет революции, но и как марево стоявших над Москвой пожаров зимой 1919–1920 гг., когда сгорело 850 домов. В июле 1919 г. Моссовет принял решение пустить на топливо деревянные дома, и с 1918 по 1920 г. для этой цели разобрали около 5000 строений, в топку пошли многочисленные старые деревянные постройки города, дорогие сердцу художника. Поэтому пылающая рыже-красная планета и дезориентированные люди — это отражение времени не только в метафорическом смысле, но и в реалистическом: зимнее марево пожаров, произошедших из-за проблем с использованием дровяных печей для обогрева, — эта тональность является ведущей в полотне «Новая планета». И здесь присутствует великолепная метафора — то, что становится топливом для одних (домов, новых государств), является концом для других. Популярности теме пожара и огня в тот период также добавляет строительство Первого московского крематория. Как точно пишет об этом периоде В. Паперный, «крематорий и сжигание — любимые темы культуры 1» [11, с. 48]. Риторика поэтов, художников и мыслителей также говорит о важности мотива разрушения, сожжения прошлого. Так, К. Малевич пишет, что надо строить «творчество, сжигая за собой свой путь» [7, с. 208]. «Во имя нашего Завтра — сожжем Рафаэля», — в 1917 г. провозглашает поэт Владимир Кириллов [5, с. 228]. В. Маяковский и А. Блок также вторят им [2; 9]. Поэтому пылающий колорит полотна К. Юона является отражением главных тем эпохи, а не только приветствием новому красному государству.

Мотив багрового шара из «Новой планеты» позже появится в работах других русских художников — например, в «Полуночном солнце» (1925) Климента Редько, на полотне Леонида Чупятова «Рабочий» (1928) его держит в руках главный герой. Такая популярность символа новой жизни, удачно созданного Константином Федоровичем, объясняется историко-культурным контекстом того исторического периода — 1920-х гг. Произошедшие в России перемены были именно планетарного масштаба, в пожаре революции сгорели принципы и устои и старого образа жизни, и прежних художественных средств изображения действительности. Поэтому работа Константина Юона, так точно отразившая настроения той эпохи, стала популярна, а его образ новой планеты был использован и переосмыслен многими современниками.

Также в 1920-е гг. Юон пишет работу «Люди», которая стилистически близка его работе «Новая планета» — та же геометризация форм, обобщенность пейзажа, большое внимание к верхней, воздушной части полотна, где, кажется, происходит основное действие (Илл. 3). Столпившиеся в левом нижнем углу картины люди напоминают персонажей полотен Брейгеля, а вершины строительного моста слева отсылают зрителя к пикам копий в работе Диего Веласкеса «Сдача Бреды». И эти обитате-

ли старого мира как будто устремлены в небо — в сине-зеленую даль, будущее, скорее напоминающее работы сюрреалистов. Здесь художник, используя все новые стилистические приемы индустриального пейзажа: геометризацию форм, обобщенность образов, использование цветов без переходов, образы строительства современной жизни (трактор, краны), сталкивает два образных мира: старый (людей) и обновленный — фантастической звездной дали, еще скрытой в тени ночи, но которая вскоре станет доступной и освоенной новыми людьми.

В полотнах Юона этого периода меняется ощущение времени. Оно сжимается, устремляется в будущее — зритель не видит за его сюжетом вечного, традиционного, постоянного, а перед нами настоящее на пороге еще не случившегося, но обязательно должного произойти и кардинально изменить привычный уклад будущего. В этих картинах Юона ощущается период сложения нового. Этот мотив устремленности вперед будет также свойственен работам многих советских художников последующих поколений. Темпоритм живописи Юона также изменяется — появляются динамичность и экспрессивность композиции. В полотнах художника пропадают историзм и традиция, природный пейзаж сводится к минимуму. Появляется новое ощущение реальности и начала другой эпохи, порывающей с традициями, как об этом думали многие художники, поэты и мыслители в 20-е гг. прошлого века.

Работы «Новая планета», «Люди», «Симфония действия» и «Люди будущего» показывают расширение визуального словаря Юона. Художник, в отличие от лиричного и академичного А. Рылова, считающегося официальным основоположником советской пейзажной живописи, кажется человеком, идущим в ногу со временем [14, с. 10]. В его работах 1920–1930-х гг. отражаются произошедшие в жизни перемены. Он, как современный художник, старается показать изменившуюся жизнь, а не обобщенный идеализированный образ Родины. Полотна Юона этого периода семантически многослойны. В них нет простоты и ясности, одного главного понятного смысла, заметна открытая авторская позиция. Здесь ощущается по-модернистски сложное и неоднозначное семантическое наполнение, когда зритель сам становится участником создания смысла и выбирает из существующей многослойности то, что ему ближе. Так, в «Новой Планете» и в «Симфонии действия» не ясно, какой же позиции придерживается автор. Несет ли революция перемены и гибель или рождение нового, лучшего.

В поисках современного художественного языка К. Юон не выступает в роли новатора, резко разрушающего прежние достижения живописи, он никогда не хотел порвать с традицией. Можно сказать, что он — художник эволюции, а не революции в том смысле, что он был сторонником отражения происходящим перемен. К. Юон полагал, что современное искусство должно развиваться, основываясь на достижениях прошлых поколений, привнося свое, новое в искусство, а не, уничтожая основы, создавать совершенно иную художественную систему координат.

Тема разрыва с прошлым является главной в работе «Симфония действия». Как точно отмечает В. Паперный, «она станет центральной во всей культурной жизни того времени» [15, с. 128]. Полотно поражает своей динамичностью, в нем появляются плакатность и яркость, свойственная соцреалистическому направлению, и при этом персонифицированный взгляд на мир, который позднее идеология соцреализма уже не приемлет. В «Новой планете» и «Симфонии действия» преобладает мотив разрушения, огня, пепла, а следующих работах этого цикла вперед выступает тема строительства, созидания.

В работе «Люди будущего» Юон изображает сцену, посвященную освоению космоса (Илл. 4). Главными героями становятся современные Икары. Но их попытка наконец-то увенчалась успехом. Они практически строят лестницу из тел до неба, и их взаимопомощь, образующая вертикаль, отсылает все-таки

Илл. 4. Константин Юон. Люди будущего. 1929. Холст на фанере, масло. 66,5 x 100 см. Тверской государственный объединенный музей, Тверь. URL: http://www.artcyclopedia.ru/1929_lyudi_budushego_h_na_fanere_m_665h100_tver-yuon_konstantin_fedorovich.htm

к классическим композициям эпохи барокко. В этих образах новых людей ощущается «мистическое выражение единства творения». Пейзаж показан хотя и условно, но богатство его колорита, в котором ощущается былое увлечение импрессионизмом и мастерство передачи воздуха и света, свойственные дореволюционному творчеству Юона, подчеркивает его важную роль. Лиричность и красота окружающего мира, хотя и очень по-современному обобщено переданная художником, все-таки становится равноправным мотивом полотна. Перед нами — новый мир, написанный художником с элементами фантастики, его герои — покорители космоса, строители будущего, все-таки видятся преходящими элементами на фоне вечноцветущей, красочной земли. Как и в других работах этого периода, здесь заметны упрощение рисунка, геометризация форм и большое внимание к небу, свойственное пейзажам Юона в 1920-х гг. «Люди будущего» представляются прообразами будущих спортсменов с полотен А. Дейнеки. Однако в этой работе заметен и своеобразный возврат к реализму, который в 1930-е гг. вновь станет главным художественным направлением творчества автора. «Люди будущего» как будто завершают цикл новаторских работ Юона, и в ней соединяется современный сюжет, новое ощущение времени со старыми традициями.

В рассматриваемых работах Юона 1920–1930-х гг. пейзаж служит средством изображения меняющейся действительности. И одновременно он становится «пейзажем настроения», передающим чувства автора по отношению к происходящим переменам, выражает эмоциональный тон события. Пейзажи Юона этого периода «сюжетны». Их содержание одно и то же — перемены, строительство нового мира. И эти полотна показывают разные аспекты этих перемен: в «Новой Планете» — это мотив огня, пожаров, сжигающих прошлое, а вместе с ним и старую, дорогую сердцу художника Москву. В «Симфонии действия» — это снос старой архитектуры. В этом есть предчувствие того, что произойдет в 1931 г., когда будет взорван Храм Христа Спасителя. В полотне «Люди» ведущим становится мотив нового человека, а пейзаж говорит нам о все том же мотиве строительства. В «Новой планете» и «Симфонии действия» палитра художника наполнена красновато-рыжими тревожными оттенками, их же художник использовал для изображения строителей и рабочих в картине «Люди», создав тем самым контраст с сине-зеленоватой гаммой, изображающей небо, звезды, олицетворяющие, возможно, Вечность. При этом в работах Юона после 1917 г. сюжет играет все большую роль, став равноправным смысловым наполнением работ наравне с пейзажем.

В 1930-е гг. отношение к жанру пейзажа, да и к живописи в целом кардинально меняется. Как точно и справедливо замечает В. Паперный, сталинский культурный ориентир «постепенно оборачивается назад, как бы развернувшись на 180 градусов… Ее (культуру) начинает интересовать путь, которым она пришла к настоящему моменту, начинает интересовать история» [11, с. 45], и в советский пейзаж возвращаются приметы российской традиции — старинная архитектура, реалистические приемы изображения окружающего мира, обращение к прошлому и вместе с тем ясное социально-направленное содержание работ. И в этот период дореволюционная живопись К. Юона, описывающая городскую жизнь радостно, в минуты прогулок, празднеств и гуляний, приходится как нельзя кстати. В это время художник возвращается к реалистической и традиционной манере, но в нее все-таки добавляются элементы завоеванной им новой стилистики. Удачно соединив эти две линии творчества, К. Юон в 1930-е гг. создает такие работы как, например, «Пристань на Волге» (1930-е). В это время в его творчестве появляется больше портретной живописи и жанровых картин, таких как «Заседание объединения “Никитинские субботники”» (1930), «Есть такая партия» (1934), которые станут типичными образцами изображения идеологических сцен в русле соцреализма. Природный пейзаж в это время утрачивает свое значение.

Если до революции Юон был по сути «художником воскресенья», как точно определил Борис Гройс [4], то и после нее, особенно в 1930-е гг., несмотря на новые тенденции и авангарда, и соцреализма, сделавшего главным действующим лицом труженика, человека работающего, в работах мастера остается ощущение праздника и отдыха. Именно социальность художественного словаря Юона — наличие в его пейзажах современных людей, занятых типичными для своего времени делами, характеризующими уклад их жизни, и делает иконографию его полотен востребованной при сложении образного ряда живописи эпохи соцреализма. А яркость, контрастность его палитры способствует созданию счастливой идиллии советской жизни. Полные света и радости жизни подмосковные пейзажи Юона, его современные героини — «Комсомолки. Подмосковный молодняк» (1926) — находят свое место в новой иконографии советского времени, требующего создания нового женского образа — сильного, простого, без изящества, без буржуазной утонченности, который дальше будет развит в работах советских художников. Одной из главных составляющих успеха является интерес к жизни маленького человека — что художник воспринял из уроков живописи у передвижников, начавших эту тему, и продолжил в эпоху соцреализма, развивающего ее в своем идейном русле. Как точно отмечает А. А. Федоров-Давыдов, «Юон принадлежал к тем художникам старшего поколения, которые сразу же начали отражать в своем искусстве новую жизни и органически включились в советское искусство. Но мало у кого процесс овладения новым протекал так естественно, органично… как у Юона. Он легко и просто переходил в своих излюбленных мотивах сельских праздников к показу советской деревни и ее новых бытовых черт (“Праздник кооперации в деревне”, 1928), запечатлевал ее людей» [16, с. 25–26].

В таких полотнах художника, как «Новая планета» (1921), «Симфония действия» (1922), «Люди» (1923), «Люди будущего» (1929), произошел отход от реалистической традиции конца XIX — начала XX в., в его творчестве появляются другие герои — его «новые люди», строители современной реальности, а пейзаж становится более обобщенным, акцент смещается с передачи свето-воздушной атмосферы и богатства природы на более общую, более философскую, утопическую с элементами фантастики картину окружающего мира. При этом художник не порывает с традицией изображения городского пейзажа, а модифицирует и обогащает ее. Это путь эволюции живописных средств, а не резкого поворота, произошедшего в творчестве художников авангардных направлений, отказавшихся от классических реалистических основ живописи и предложивших иной путь развития искусства. Юон в своем творчестве 1920–1930-х гг., соединив классические основы фигуративной живописи с новыми мотивами, настроениями, образами и живописными приемами, сыграл значительную роль в формировании новых направлений советской пейзажной живописи: индустриальном, лирическом, историко-революционном и мемориальном, которая до сих пор оставалась недооцененной.

Представляется, что творчество К. Юона в 1920-е гг. шло как бы двумя путями. Мастер продолжает писать любимые архитектурные пейзажи, создавая портреты места и города, однако это больше не изображение существующей жизни, происходящей перед его взором. В них автор старается запечатлеть уходящий уклад и приметы, знаки прошлой жизни, создать мифологию ушедшего. В своих работах фантастической направленности К. Юон создает утопические образы будущего мира и новых людей, которые придут на смену уходящему. В этой серии полотен ощущается и неоднозначное отношение автора к революционным события, и поиск путей возрождения страны. При этом художник не порывает так резко со старым художественным языком, как это сделали художники авангардных направлений, а лишь постепенно вырабатывает современный художественный визуальный ряд. В 1930-е гг., соединив эти две тенденции, творческие поиски К. Юона заложили основу советской пейзажной и жанровой живописи, став тем связующим звеном, которое позволило соединить черты и нового, и традиционного в искусстве той эпохи.

Переосмысление значения творчества К. Юона 1920–1930-х гг. открывает новые перспективы как для исследования эволюции жанровой специфики отечественного пейзажа середины 1920-х гг., так и для изучения творчества самого мастера и других советских художников-пейзажистов первой половины и середины XX в.

Список литературы:
1. *Апушкин Я. В.* Константин Федорович Юон. М.: Всекохудожник, 1936. 115 с.
2. *Блок А. А.* Избранный Блок: Гражданские мотивы. Двенадцать. Скифы. Л.: Государственное издательство, 1929. 55 с.
3. *Гройс Б. Е.* Gesamtkunstwerk Сталин. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. 165 с.
4. *Гройс Б. Е.* Частные случаи. М.: Ад Маргинем Пресс, 2020. 220 с.
5. *Кириллов В. Т.* Стихотворения и поэмы. М.: Художественная литература, 1970. 319 с.
6. *Кларк К.* Пейзаж в искусстве. СПб.: Азбука-классика, 2004. 502 с.
7. *Малевич К. С.* Черный квадрат. СПб.: Азбука-классика, 2003. 574 с.
8. *Мамонтова Н.* Константин Юон. М.: Белый город, 2001. 63 с.
9. *Маяковский В. В.* Стихотворения и поэмы. М: Изд-во АСТ, 2018. 192 с.
10. *Осмоловский Ю. Э.* Константин Федорович Юон. М.: Сов. Художник, 1982. 248 с.
11. *Паперный В. З.* Культура «Два». Ann Arbor (Mich): Ardis, 1985. 338 с.
12. *Ростовцева И. Т.* Константин Федорович Юон. Л.: Художник РСФСР, 1964. 42 с.
13. *Руцинская И. И.* Генезис мемориального пейзажа в советской живописи сталинской эпохи // Вестник Московского университета. Серия 19: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2018. № 4. С. 129–137.
14. *Сопоцинский О. И.* Образ Родины: Пейзаж в русской советской живописи. Л.: Художник РСФСР, 1968. 131 с.
15. *Третьяков Н. Н.* Константин Федорович Юон. М.: Искусство, 1957. 220 с.
16. *Федоров-Давыдов А. А.* Советский пейзаж. М.: Искусство, 1958. 118 с.
17. *Юон К. Ф.* Об искусстве. М.: Советский художник, 1959. Т. 2. 285 с.

References:

Apushkin Ia. V. *Konstantin Fedorovich Yuon*. Moscow, Vsekokhudozhnik Publ., 1936. 115 p. (in Russian)

Blok A. A. *Izbrannyi Blok: Grazhdanskie motivy. Dvenadtsat'. Skify (Blok Selected Writings: Civil Motives. Twenty. Skifs)*. Leningrad, Gosudarstvennoe izdatelstvo Publ., 1929. 55 p. (in Russian)

Fedorov-Davydov A. A. *Sovetskii peizazh (Soviet Landscape)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1958. 118 p. (in Russian)

Groys B. E. *Chastnye sluchai (Particular Cases)*. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2020. 220 p. (in Russian)

Groys B. E. *Gesamtkunstwerk Stalin*. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2013. 165 p. (in Russian)

Kirillov V. T. *Stikhotvoreniia i poemy (Poems)*. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1970. 319 p. (in Russian)

Klark K. *Peizazh v iskusstve (Landscape in Art)*. Saint Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2004. 502 p. (in Russian)

Maiakovskii V. V. *Stikhotvoreniia i poemy (Poems)*. Moscow, AST Publ., 2018, 192 p. (in Russian)

Malevich K. S. *Chernyi kvadrat (Black Square)*. Saint Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2003. 574 p. (in Russian)

Mamontova N. *Konstantin Yuon*. Moscow, Belyi gorod Publ., 2001. 63 p. (in Russian)

Osmolovskii Iu. E. *Konstantin Fedorovich Yuon*. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1982. 248 p. (in Russian)

Paperny V. Z. *Kul'tura "Dva" (Culture "Two")*. Ann Arbor (Mich), Ardis Publ., 1985. 338 p. (in Russian)

Rostovtseva I. T. *Konstantin Fedorovich Yuon*. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1964. 42 p. (in Russian)

Rutsinskaia I. I. The Genesis of Memorial Landscape in Soviet Painting of Stalin Age. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriia 19: Lingvistika i mezhkul'turnaia kommunikatsiia (MSU Vestnik. 19 Series. Linguistics and Cross-Cultural Communication)*, 2018, no. 4, pp. 129–137. (in Russian)

Sopotsinskii O. I. *Obraz Rodiny: Peizazh v russkoi sovetskoi zhivopisi (Image of Motherland: Landscape in Russian Soviet Painting)*. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1968. 131 p. (in Russian)

Tret'iakov N. N. *Konstantin Fedorovich Yuon*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1957. 220 p. (in Russian)

Yuon K. F. *Ob iskusstve (About Art)*. Vol. 2. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1959. 285 p. (in Russian)

УДК 7.072.2
DOI 10.24412/2658-3437-2021-3-50-57

Манучарова Дарья Александровна, магистр, научный сотрудник. Государственная Третьяковская галерея, Лаврушинский пер., д. 10, Москва, Российская Федерация, 119017. ManucharovaDA@tretyakov.ru

Manucharova, Darya Aleksandrovna, MA, researcher. The State Tretyakov Gallery, Lavrushinsky lane, 10, 119017 Moscow, Russian Federation. ManucharovaDA@tretyakov.ru

К ВОПРОСУ ОБ ИСТОРИИ ГРУППЫ ПО ИЗУЧЕНИЮ ТВОРЧЕСТВА М. А. ВРУБЕЛЯ В ГОСУДАРСТВЕННОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАУК

THE RESEARCH GROUP OF MIKHAIL VRUBEL'S OEUVRE AT THE STATE ACADEMY OF ART SCIENCES

Аннотация. Группа по изучению творчества М. А. Врубеля была создана в Государственной академии художественных наук по инициативе Н. М. Тарабукина в 1928 г. Она просуществовала меньше года, и тем не менее за короткий срок ее участниками была проделана работа, результаты которой оказали серьезное влияние на дальнейшую историю изучения наследия и биографии Врубеля. Участники группы занимались разработкой методик изучения жизни и творчества художника, сбором материалов «иконографического, биографического, библиографического характера». Многие вопросы, обсуждавшиеся на заседаниях группы, до сих пор не разрешены и нуждаются в переосмыслении сегодня, с новой точки зрения. К их числу относятся проблемы соотношения религиозного и демонического начал в творчестве Врубеля, психологии цвета его живописных и майоликовых произведений, определения их стилистической принадлежности, вопрос о принципиальных различиях художественного метода Врубеля и кубистов при очевидном сходстве формальных приемов. В докладах и выступлениях оппонентов на заседаниях группы предлагались новые подходы к изучению биографии и художественного наследия Врубеля, обогащенные методами разных областей знаний. Главным результатом деятельности группы стала монография ее руководителя Тарабукина о Врубеле, изданная спустя много лет после расформирования ГАХН. В этой книге особое внимание уделено проблемам синтеза искусств, изучения творческого метода Врубеля и его сопоставления с художниками-авангардистами. Эти темы становились предметом горячих споров и живых обсуждений участников заседаний группы. В статье рассматривается, насколько последовательно в книге Тарабукина находят отражение идеи, впервые выдвинутые на заседаниях группы. Прослеживается общность в использовании методов, терминов. Работа Группы по изучению творчества Врубеля представлена в статье как важный этап осмысления наследия художника.

Ключевые слова: Государственная академия художественных наук; Михаил Врубель; Николай Тарабукин; Дмитрий Недович; формальный метод; реализм; демоническое.

Abstract. In February 1928, a group which initiated studies of Mikhail Vrubel's oeuvre was created at the State Academy of Art Sciences, but it existed not too long till it was closed in October the same year. Nikolai Tarabukin set up the Group and became its leader. The activity of the Group is mentioned in the publications on Vrubel and the State Academy of Arts, but it has never been the subject of a special study. The work of the Group had two main directions: collecting "iconographic, biographical, and bibliographic" materials and discussing reports. Nikolai Tarabukin's report "The Theme of Grief in Vrubel's Art" opened the first in the series of such discussions, followed by the report "Demonism and Vrubel" by an art scientist and translator Dmitry Nedovich. Not only did art historians take part in the Group's activities but also considered interaction with people who personally knew Vrubel as an important area of the work. After the dissolution of the Group, in his book "Mikhail Alexandrovich Vrubel", Nikolai Tarabukin developed the ideas that were proposed at the meetings. He used the same terms, perceived the artist's works as realistic in essence, etc. Much of what the Group planned may be relevant today. That is a systematic collection of materials necessary to clarify the information about the life and works of Vrubel and a serious study of his method by specialists from different fields of science.

Keywords: the State Academy of Art Sciences; Mikhail Vrubel; Nikolai Tarabukin; Dmitrii Nedovich; formal analysis; realism; the demonic.

Творчество Михаила Александровича Врубеля нередко становилось предметом бурных споров и горячих обсуждений в искусствознании и критике. Статьи и воспоминания о художнике начали публиковаться вскоре после его смерти в 1910 г., а первые монографии С. П. Яремича [19] и А. П. Иванова [6], посвященные его творчеству, были изданы через год, в 1911-м.

В 1920-е гг. научный интерес к наследию Врубеля не угас, по крайней мере среди членов Государственной академии художественных наук. За несколько лет в разных секциях ГАХН было сделано множество докладов, посвященных различным аспектам биографии и художественной деятельности мастера. Одним из первых в стенах этого учреждения свою точку зрения на творчество Врубеля изложил П. И. Карпов, врач-психиатр, с которым художник сблизился в 1904 г. во время пребывания в лечебнице доктора Ф. А. Усольцева. С 1924 г. Карпов был председателем Комиссии по изучению творчества душевнобольных физико-психологического отделения ГАХН, где на одном из заседаний в 1927 г. представил доклад «Миф и сказка в живописи», посвященный творчеству Врубеля и Чюрлениса [3, с. 10].

В 1928 г. при Секции пространственных искусств ГАХН была создана специальная Группа по изучению творчества Врубеля. К тому времени в разных отделениях академии существовали группы, посвященные одному деятелю: Ассоциация по изучению творчества Блока, Достоевского, Кабинет по изучению творчества Сурикова и даже Комиссия по изучению творчества Плеханова как теоретика искусства [7]. Врубелевская группа просуществовала меньше года: с 3 февраля по осень 1928 г. Ее возглавлял Н. М. Тарабукин, членами президиума были назна-

Илл. 1. М. А. Врубель. Портрет П. И. Карпова. Бумага, графитный карандаш. 33,8 x 25,5. Государственная Третьяковская галерея, Москва. Инв. № Р-234

чены Д. С. Недович и Л. А. Никитин, секретарем — Н. М. Гайденков, в то время аспирант ГАХН (РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 13. Ед. хр. 27. Л. 1). Об основных направлениях деятельности группы можно узнать из плана ее работ, находящегося в отделе рукописей Третьяковской галереи, в фонде скульптора и члена ГАХН В. Н. Домогацкого, где значилось:

«Работа распределяется на: 1) Доклады a) общего порядка и b) единичного порядка; 2) собирание материалов a) иконографического, b) биографического, c) библиографического характера; 3) картотеку.

Доклады общего порядка имеют в виду монографические характеристики Врубеля.

Доклады единичного порядка предполагают разработку специальных тем, касающихся творчества или биографии Врубеля.

<...>

Доклады общего характера согласились прочесть Д. С. Недович, А. И. Анисимов, Н. М. Тарабукин, доктор Усольцев, А. Г. Габричевский и др.

Принять участие в качестве регулярных сотрудников группы согласились ряд сотрудников Третьяковской галереи напр. Ю. Д. Соколов и другие.

Работа по собиранию материалов о творчестве и жизни Врубеля выразится в одновременном собирании биографических, иконографических материалов; Описание всего, сделанного Врубелем и находящегося в государственных музеях Москвы, Ленинграда, Киева, а также и в частных руках. К живущей в Ленинграде сестре Врубеля предполагается обратиться за биографическим материалом. С тем же имеется возможность обратиться к некоторым киевлянам, знавшим Врубеля.

Весь собираемый материал будет отлагаться по мере возможности в виде систематической картотеки или же храниться в кабинете СПИ в виде подлинных произведений, рукописей, актов описания, фотографий и т. д.» (ОР ГТГ. Ф. 12. Ед. хр. 580. Л. 1).

Часть из этих задач была успешно выполнена. Работе группы согласились содействовать: сестра художника Анна Александровна, П. П. Кончаловский, В. Д. Дервиз, В. П. Поморцев, П. И. Карпов и другие (ОР ГТГ. Ф. 12. Ед. хр. 587. Л. 1). За несколько месяцев существования группы состоялось обсуждение как минимум семи докладов: Н. М. Тарабукина «Тема скорби у Врубеля» (10 февраля), Д. С. Недовича «Демонизм и Врубель» (17 февраля), Ф. А. Усольцева «Творчество Врубеля» (24 февраля), Л. А. Никитина «Антиномии в творчестве Врубеля» (7 марта), В. Д. Измаильской «Врубель в творчестве Блока» (6 апреля), Н. А. Черниковой «Схема индивидуального анализа при составлении биографии Врубеля» (11 апреля) и Н. И. Рождественской «Библиография Врубеля» (ОР ГТГ. Ф. 12. Ед. хр. 581. Л. 1).

То есть основная задача группы виделась во всестороннем изучении творчества Врубеля. Докладчики исследовали темы, проходящие через все этапы его художественной деятельности. Сопоставляли особенности методов мастеров разных видов искусства, таких как Врубель и Блок, которых, впрочем, часто сравнивали в литературе разных лет (и напомним, что именно Блок произнес знаменитую речь на похоронах Врубеля). Психолог Н. А. Черникова предложила применить к составлению биографии художника психографический подход. Как она объясняла, «подобная схема индивидуального анализа, представляет собой систему вопросов, распределённых на следующие группы: — наследственность, влияние внешней среды, физическое и психическое развитие, интересы и идеалы, внешние и внутренние условия художественного творчества» (РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 2. Ед. хр. 22. Л. 102).

После каждого доклада следовали оживленные дискуссии, стенографии которых воспроизведены в протоколах заседания группы. Особенно много критических замечаний было высказано в адрес упомянутого доклада Черниковой, чью схему составления биографии художника предлагалось тщательно доработать, и Л. А. Никитина, о котором будет рассказано позже.

Работа группы открылась докладом Тарабукина «Тема скорби у Врубеля». В нем автор предложил неординарную схему творческой эволюции художника, состоящей, по его мнению, из этапов, сопоставимых с целыми эпохами в истории искусства. Приведем некоторые из тезисов Тарабукина:

«1. Как всякая культура в целом такая большая творческая индивидуальность проходит в своем органическом росте этапы: архаики, классики и эклектизма.

2. С этой точки зрения ранний период работы Врубеля в Киеве — будет архаическим этапом в его творчестве (роспись Кирилловской церкви в Киеве и эскизы к росписи Владимирского собора там же).

Классический период наступает в конце жизни в Киеве (орнаменты Владим. Собора).

Илл. 2. Здание Государственной академии художественных наук. Фотография. 1923–1930

Илл. 3. Д. С. Недович. Фотография

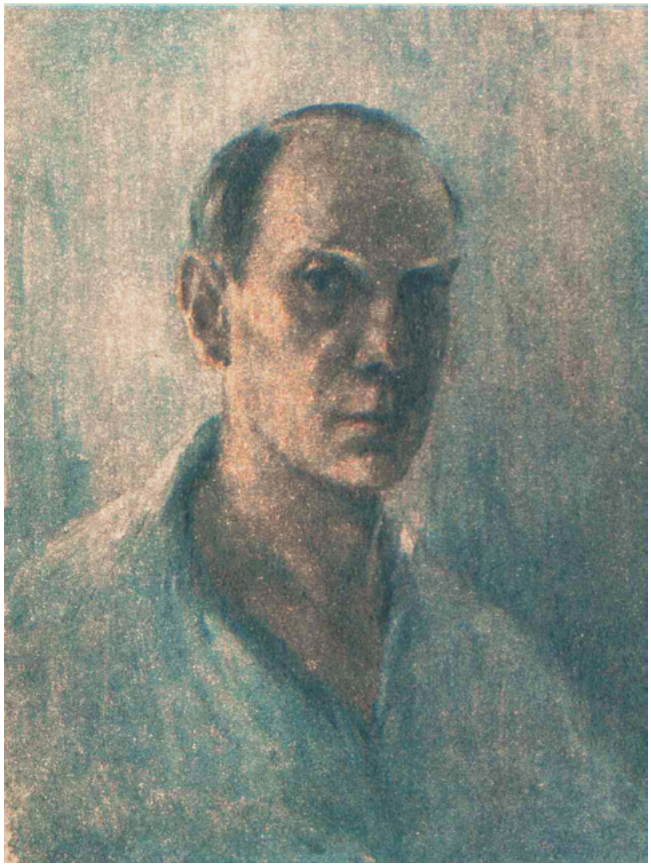
Эклектизм — московский этап» (РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 2. Ед. хр. 22. Л. 313).

Эти идеи будут проанализированы далее в контексте разговора о книге Тарабукина о Врубеле. Наряду с руководителем группы ее основной костяк составляли постоянные участники заседаний Д. С. Недович и Л. А. Никитин. Без изучения тезисов их докладов невозможно составить верное представление о методах в применении к исследованию творчества Врубеля в ГАХН.

Дмитрий Саввич Недович (1889–1943), ровесник Н. М. Тарабукина, теоретик искусства, исследователь античности, один из учредителей ГАХН. В докладе «Демонизм и Врубель», как и в большинстве своих трудов, он использовал формальный метод и методы философии. Недович проследил эволюцию образа демона в истории культуры: от античной трагедии через «христианскую мифологию» и творчество Гёте к искусству романтизма, к которому относил и творчество Врубеля. Основная идея доклада заключалась в том, что, по словам автора, «под знаком демонического протекало все творчество Врубеля: это подтверждается анализом его форм» (РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 2. Ед. хр. 22. Л. 232). Последний пункт в тезисах Недовича звучит довольно категорично: «Жизнь художника и его судьба были тесно связаны с его творчеством: демонизм вызвал безумие» (Там же). Развенчанием этого устоявшегося представления о Врубеле занимались исследователи нескольких поколений, начиная с Усольцева.

Наиболее острая полемика развернулась вокруг «Антиномии в творчестве Врубеля» Л. А. Никитина. Леонид Александрович Никитин (1896–1942) был не столько искусствоведом, сколько живописцем (он учился во Вхутемасе у А. В. Лентулова) и театральным художником. В своем докладе он называл Врубеля реалистом и пришел к выводу, что «творчество Врубеля в своем существе не антиномично» (РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 2. Ед. хр. 22. Л. 196). Он использовал термин «византизм», встречающийся в более ранних исследованиях о Врубеле С. П. Яремича [19] и С. К. Маковского, но вкладывал в него иную, негативную коннотацию: «Отрицательным полюсом его антиномики является не преодоленный византизм — этим определяется декаданс Врубеля» (Там же). Судя по протоколам заседания, Никитин проводил параллели между творчеством Врубеля и деятельностью революционера М. А. Бакунина. Такое сравнение вызвало резкое несогласие оппонентов, в том числе Н. М. Тарабукина, говорившего также о методологической невыдержанности доклада. Последний факт доказывает, что для членов группы очень важным было качество научных сообщений. Насколько можно судить, опираясь на тезисы, в сопоставлении с докладами Тарабукина и Недовича выступление художника Никитина было менее структурированным и отличалось использованием социологического подхода, не принятого участниками группы, которые придерживались, в первую очередь, формального метода.

Последние по времени документы, имеющие отношение к деятельности группы, — это ее отчет за 1928-й и смета на 1929 г., подписанные Тарабукиным. Текст отчета заканчивается следующими словами: «Отсутствие средств ставит препятствия расширению работы группы… СПИ известно, что группа не имеет ни одной платной единицы. Председатель, секретарь и сотрудники ничего от Академии не получают. Учитывая это обстоятельство, группа, казалось, могла бы рассчитывать на удовлетворение хотя бы некоторых ее запросов. Работа группы, видимо, находит отклик и среди широких слоев, посещающих Академию, ибо как указывают явочные листы группы, на ее заседаниях присутствует обычно несколько десятков человек, а иногда цифра превышает и сотню» (ОР ГТГ. Ф. 12. Ед. хр. 587. Л. 1 об.). В документах прямо не называются причины расформирования группы, но можно предположить, что оно связано с изменением отношения к творчеству Врубеля в советском искусствознании и, как следствие, — с отсутствием финансирования группы.



Илл. 4. Л. А. Никитин. Автопортрет. 1935. Опубликовано в: Огонёк. 1989. № 27. С. 9

Илл. 5. Н. М. Тарабукин. Фотография. 1933

Уже после ликвидации группы и самой ГАХН творчеству художника посвятили ряд статей и монографий бывшие сотрудники академии М. В. Алпатов, А. В. Бакушинский, С. Н. Дурылин, И. Д. Ермаков и А. А. Федоров-Давыдов. И все-таки наиболее последовательное воплощение методы, выработанные на заседаниях Группы по изучению творчества Врубеля, получили в монографии ее председателя Н. М. Тарабукина «Михаил Александрович Врубель» [16].

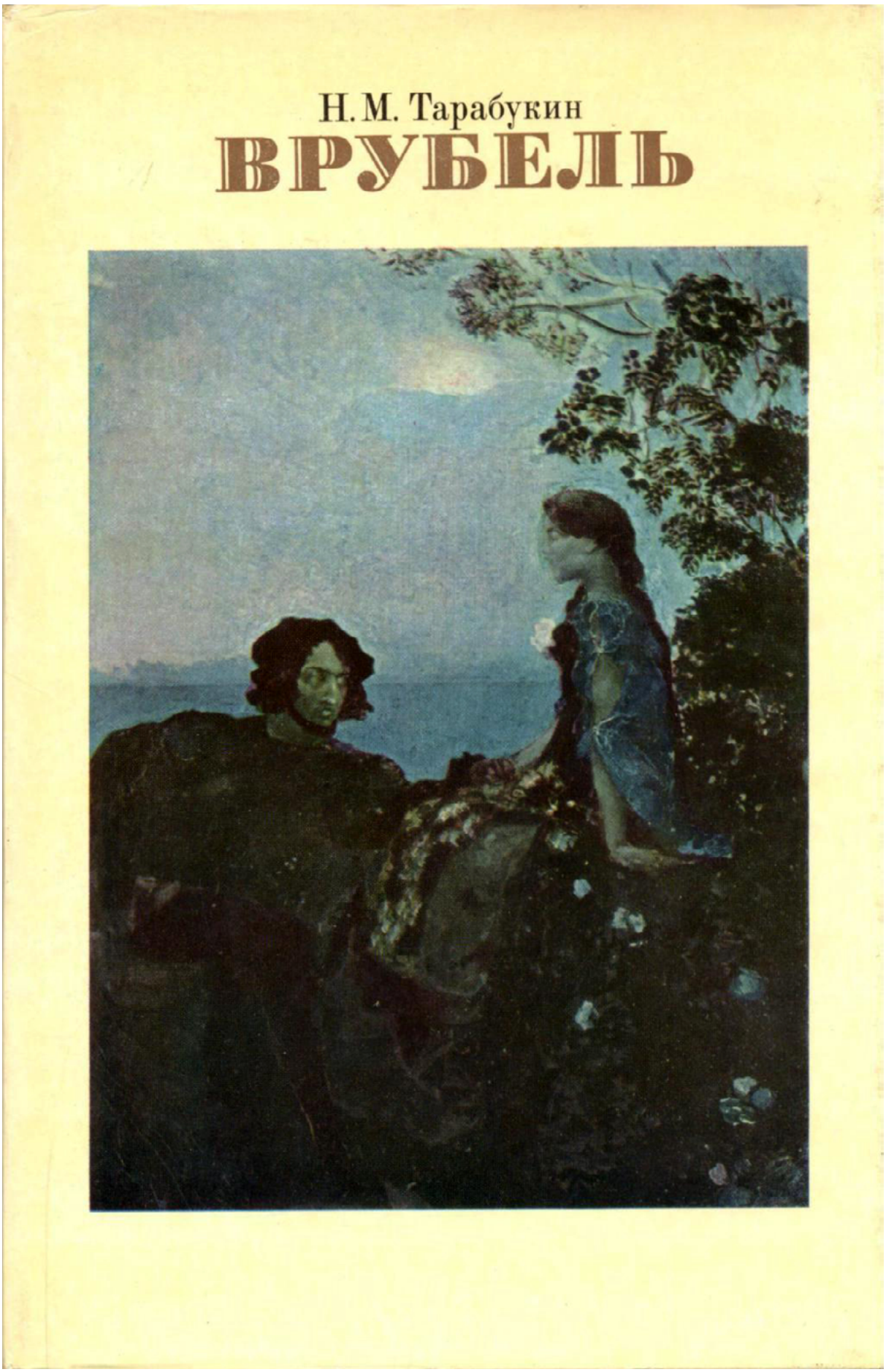
Прежде чем перейти к анализу этой книги и для того, чтобы представить контекст ее создания более полно, необходимо сделать отступление о биографии и деятельности автора. Тарабукин родился в 1889 г. в селе Спасском Спасского уезда Казанской губернии, учился в гимназии в Ярославле [17; 12, с. 117]. Его серьезное увлечение искусством началось со знакомством в 1909 г. и дальнейшим общением с художником-графиком М. К. Соколовым (1885–1947), уроженцем Ярославля, окончившим Строгановское училище. Впоследствии Тарабукин вспоминал: «…он [Соколов] впервые обратил мое внимание на живопись, которую я тогда плохо знал, увлекаясь поэзией и литературой» [Цит. по: 17, с. 6]. Под влиянием Соколова сформировались художественные пристрастия будущего искусствоведа, который признавался: «В Румянцевском музее Соколов высоко ценил этюды Александра Иванова к “Явлению Мессии”, считая их значительнее самой картины. В Третьяковке Соколов начисто отвергал всех “передвижников”, Репина терпеть не мог, над Верещагиным издевался, Шишкина не удостаивал даже взглядом. Словом, вся середина галереи была зачеркнута и оставались приемлемыми только ее начало и конец, то есть XVIII век с Рокотовым, Левицким, Боровиковским и Суриков, Серов, Врубель» [Цит. по: 17, с. 8].

Окончив гимназию в 1910 г., Тарабукин поступил на историко-филологический факультет Московского университета. В следующем году он оставил университет, переехал обратно в Ярославль, где получил высшее образование в Демидовском юридическом лицее, окончив его в 1917 г. В 1913–1914 гг. совершил путешествие за границу «для осмотра памятников архитектуры и искусства» (куда именно — неизвестно).

После завершения обучения он переехал в Петроград, где работал над своими первыми книгами: «Опыт теории живописи» (опубликована с изменениями в 1923 г.), «Философия иконы» (опубликована в 1999 г.). Там же он познакомился с Н. Н. Пуниным. С 1918 г. сотрудничал с литературно-художественными газетами, преподавал и читал лекции по теории, истории и социологии искусства в Пролеткульте и Вхутемасе (с 1922), ГОСТИМе им. Мейерхольда (с 1923), ВГИКе (с 1927), ГИТИСе (с 1934) и других учреждениях. В 1920–1949 гг. работал в отделе охраны памятников при Наркомпросе, в 1921–1924 гг. состоял действительным членом и ученым секретарем в Инхуке. В начале 1920-х гг. сблизился с писателем-символистом Г. И. Чулковым, автором нескольких статей о творчестве Врубеля, а в 1922 г. женился на сестре Чулкова — художнице Л. И. Рыбаковой. К этому же времени относится знакомство Тарабукина с А. Ф. Лосевым.

В 1920–1930 гг. работал в ГАХН, где за это время сделал 22 доклада и написал ряд статей для «Энциклопедии художественной терминологии», центрального и самого масштабного проекта академии. В 1928 г. был избран членом-корреспондентом ГАХН и возглавил Группу по изучению творчества Врубеля. Летом того же года находился в научной командировке в Киеве, Ленинграде и Новгороде для исследования древнерусского искусства и творчества Врубеля. С 1921 по 1928 гг. опубликовал 4 брошюры и 123 статьи, в основном посвященные проблемам современного искусства. Самая известная из них — брошюра «От мольберта к машине» 1923 г., переизданная в 2015 г. [18].

Илл. 6. Н. М. Тарабукин. От мольберта к машине (М., 1923). Обложка А. Ф. Софроновой



Илл. 7. Н. М. Тарабукин. Михаил Александрович Врубель (М., 1974). Обложка

Период творческого подъема сменился некоторым «затишьем». И хотя в последующие десятилетия Тарабукин продолжал активно работать, большинство его трудов этого времени были изданы уже посмертно. В 1930–1940-е гг. он совершил несколько экспедиций по разным регионам СССР для изучения памятников культуры, преподавал в Театральной школе-студии МХАТ и Литературном институте, работал над диссертацией по архитектуре Закавказья. В 1940 г. ему, с разрешения ВАК, хотя и с некоторыми трудностями, удалось защитить докторскую диссертацию без наличия ученой степени кандидата наук.

Монография Тарабукина о Врубеле вышла из печати через 18 лет после смерти автора, хотя была закончена к началу 1930-х гг. Известно, что в 1932 г. Тарабукин уже вел переговоры с ИЗОГИЗом насчет издания этой работы. В предисловии к книге 1974 г. М. В. Алпатов сообщал, что она «в своих основных разделах не устарела (при подготовке ее к печати были опущены лишь частности, к которым утратился в наше время интерес…)» [16, с. 6]. Сам автор называл свою работу о Врубеле очерком [16, с. 6], что действительно соответствует стилю ее изложения, характерному для других известных работ Тарабукина (вспомним, что он был художественным критиком и писал статьи для газет). Книга не отягощена сложными научными оборотами и терминами, но при этом в ней затронуты серьезные искусствоведческие вопросы.

В начале книги Тарабукин указывал на то, что хотел бы предоставить слово самому Врубелю, ничего не добавляя от себя [16, с. 7]. Автор очень точно следовал эпистолярному наследию художника, привлек широкий круг архивных материалов и устных свидетельств людей, общавшихся с Врубелем. Этот подход характерен для большинства исследований о творчестве мастера, таких как книги П. К. Суздалева [14] и Д. З. Коган. Но, как бы авторы ни стремились к объективному рассказу о творчестве художника, в их трудах отражено и личное восприятие произведений Врубеля каждым из них, и приметы того времени, в которое монографии были написаны.

Книга Тарабукина построена нестандартно: автор ушел от хронологического принципа и деления по темам, к которым обращался Врубель. Шестнадцать небольших глав посвящены разным аспектам творчества художника. В чем-то они пересекаются, так что встречаются небольшие смысловые повторы, о чем Тарабукин предупреждал в предисловии [16, с. 7]. В некоторых главах освещены проблемы контекста, времени, в которое работал художник. Они называются: «Врубель и его современность», «Философия искусства». Части книги «Композиция», «Колорит» посвящены внутренним законам творчества художника и анализу его произведений. Некоторые главы имеют образные названия: «Дело душевное…», «Дар перевоплощения», «Круг жизни».

Тарабукин обладал очень целостным взглядом на творчество Врубеля, в чем убеждает книга. Но на его формирование не могли не оказать влияния разные подходы к изучению наследия художника, предложенные на заседаниях Группы по изучению Врубеля в ГАХН.

Так, если попытаться выделить основную мысль книги Тарабукина, то нельзя не заметить, что рефреном в ней звучит следующее утверждение: творчество Врубеля реалистично по своей сути. Автор писал о реалистичности даже такого произведения, как «Демон поверженный» (1902, ГТГ). В настойчивом повторении этой идеи видится знак советского времени, когда Врубеля относили к декадентам, буржуазным живописцам. Возможно, причисляя его к художникам-реалистам, Тарабукин пытался найти место Врубеля в системе ценностей нового государства.

Другой вопрос, что именно автор подразумевал под «реализмом». Ответ можно найти в книге «От мольберта к машине» [18], где Тарабукин объяснял: «Понятие “реализм” я употребляю в самом широком смысле и отнюдь не отождествляю его с натурализмом, являющимся одним из видов реализма и притом самым примитивным и наивным по выражению. <…> Не копирование действительности стало отныне мотивом реалистических устремлений (как это было у натуралистов), но, напротив, действительность перестает быть в каких бы то ни было отношениях стимулом творчества. Художник в формах своего искусства создает свою действительность, и реализм им понимается, как сознание подлинной вещи, самодовлеющей и по форме, и по содержанию, вещи, не репродуцирующей предметов действительного мира, а конструируемой от начала до конца художником вне проекционных линий, которые могли бы быть протянуты к ней от действительности» [18, с. 15]. Ценные указания можно найти и в очерке театроведа Б. И. Зингермана, слушавшего лекции Тарабукина в ГИТИСе, который писал: «…реализм в искусстве Тарабукин понимает как природу. Только не скопированную, а вновь воссозданную художником и убедительную, как сама природа. <…> Не слепок, подставленный на место живой природы, но и не идеалистическое самоутверждение. Реализм как органичность» [16, с. 16]. В такой концепции реализма, идущей от Гёте, синтезируются идеи разных докладчиков Группы по изучению творчества Врубеля ГАХН: так, Недович говорил о близости эстетических позиций Врубеля и Гёте, Никитин относил Врубеля к реалистам, а Усольцев утверждал, что Врубель вдохновлялся природой, но не был рабом натуры (РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 2. Ед. хр. 22. Л. 369).

Илл. 8. М. А. Врубель. Автопортрет. 1904– 1906. Бумага, пастель, уголь, коллаж. 64 х 46. Государственная Третьяковская галерея, Москва. Инв. № Р-4687

Главный предмет исследования Тарабукина — творческий метод художника. Автор ставил перед собой задачу разгадать, что именно помогло Врубелю достичь в своих произведениях невероятной гармонии формы, композиции, цвета, какими средствами пользовался художник и какие внешние факторы повлияли на сложение его мастерства. К этим вопросам Тарабукин возвращался практически в каждом разделе и особенно подробно разбирал их в главах «Труд» и «Учитель» (последняя посвящена П. П. Чистякову).

В связи с этим приведем любопытный факт: оппонируя Тарабукину на заседании группы в ГАХН, живописец М. Ф. Шемякин указывал, что докладчик совсем не уделил внимания технике Врубеля, которая, по мнению художников, составляет главную

ценность творчества мастера (РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 2. Ед. хр. 22. Л. 2). Возможно, автор принял к сведению это замечание и в своей книге отвел важное место именно творческой «кухне» художника, рассказывал, каким краскам Врубель отдавал предпочтение и с чего начинал работу над картиной.

В главе «Колорит» Тарабукин проанализировал палитру и соотношение цветовых пятен в произведениях Врубеля. Он писал о символике цветов («фиолетовый и черный — цвета скорби» [16, с. 107]), о чем говорил ранее в своем докладе на заседании группы. В том же разделе книги, разбирая графическое наследие мастера, автор пришел к выводу о «колористичности» его рисунков: «Сумма штрихов, объединенных в целое пятно — вот техническая и фактурная основа карандашного рисунка Врубеля. Его рисунок не графичен в смысле Бердслея, не живописен в смысле Рембрандта и не пластичен в смысле Микеланджело. Его рисунок, как и его живопись, колористичен. Основная концепция художника — штриховое пятно» [16, с. 110].

Как и в своем докладе 1928 г., в начале книги Тарабукин обозначил деление творчества Врубеля на три периода: петербургский (годы обучения в университете и академии), киевский и московский. Автор искренне верил, что герой его книги — один из крупнейших мастеров в мировом искусстве, и убеждал в этом на страницах своего исследования: «Врубель был величайшим русским портретистом. Кроме некоторых портретных голов Александра Иванова да нескольких портретов Кипренского и Брюллова — ничто не идет в сравнение», — писал Тарабукин в главе под названием «Глаза» [16, с. 65]. «В его пейзажах нет ни подчинения природы человеку, как у мастеров эпохи Ренессанса, ни подчинения человека природе, как у голландцев XVII столетия. У Врубеля природа и человек космически приподняты», — таков итог раздела про пейзаж [16, с. 85]. Согласно Тарабукину, Врубелю равны по мастерству только титаны Возрождения. В книге неоднократно приводятся сопоставления с творчеством и мировоззрением Леонардо да Винчи, что можно было встретить и в речи Тарабукина, оппонировавшего докладу Ф. А. Усольцева на заседании группы в ГАХН (РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 13. Ед. хр. 27. Л. 7).

В издании 1974 г. обозначены и другие параллели, выдвигавшиеся на заседаниях группы и получившие поддержку в литературе о художнике более позднего периода: Врубель—Блок и Врубель—Рублев. При этом Тарабукин в своей книге оспаривал идею схожести двух великих мастеров, Врубеля и Сезанна [16, с. 112]. Это сравнение было выдвинуто в статье П. П. Муратова [9], а затем в докладе Л. А. Никитина на заседании группы в ГАХН, где встретило критику С. Д. Недовича.

Еще одна важная тема, затронутая на заседаниях группы и обозначенная в книге Тарабукина, — Врубель и авангард. Автор доказывал, что мастер предвосхитил поиски многих русских и зарубежных авангардистов, живописные приемы которых, в отличие от Врубеля, механистичны и не оправданы художественными задачами. Тарабукин писал: «Кстати сказать, наклейку из бумаги Врубель применил, видимо, первый в живописи. У доктора Усольцева хранился автопортрет художника с папироской в руке. Белая папироска наклеена из бумаги. Но это не был “фактурный трюк”, как у Пикассо, Брака и русских супрематистов, а прием, обусловленный колористической задачей. <…> У Н. А. Прахова хранился карандашный рисунок обнаженного мужского тела, сделанный как бы “лучистски”. <…> Но, в отличие от ларионовской зауми, во врубелевских столкновениях “лучей” сказались искания пространственных и объемных форм, выраженных колористически. Так же дело обстоит с “кубизмом” Врубеля. Кубизм как стилистическая концепция был совершенно чужд Врубелю. И если техника “пятна” приводила к некоторому, чисто внешнему напоминанию кубистических построений… и к частичной, едва заметной деформации изобразительности, то это объясняется все теми же колористическими задачами» [16, с. 111–112].

Но автора книги нельзя обвинить в слепой идеализации Врубеля. Он упоминал о творческих неудачах мастера, которые, впрочем, едва ли воспринимаются таковыми современными зрителями. Так, Тарабукин писал о «дешевой» подмене символики аллегорией в картинах «Царевна-Лебедь» (1900, ГТГ) и «Царевна Волхова» (1897–1898, ГРМ).

Работа Тарабукина «унаследовала» от докладов врубелевской группы и терминологическую базу. Такие понятия, как «антиномии» и «византизм» в применении к творчеству художника в литературе о Врубеле ассоциируются именно с книгой Тарабукина, подтверждение чему можно найти в трудах П. К. Суздалева [14, с. 53; 15, с. 206]. На самом деле эти термины звучали ранее на заседаниях в ГАХН.

Основной метод, который использовал Тарабукин — это формальный. «Во время лекций, — вспоминал об учителе Зингерман, — он никогда не рассказывал ни об эпохе, в которую жил и действовал художник… ни об его внутреннем мире… ни тем более — о подробном сюжете картины, которую показывал студентам. Это было бы… непростительной уступкой “литературности”, которую Тарабукин терпеть не мог ни в живописи, ни в комментариях к живописи. <…> Формальный анализ Тарабукина должен был произвести впечатление объективной беспристрастности» [10, с. 9].

При этом формальный метод Тарабукина не был узко ограниченным, автор обогащал его новыми подходами. Как и другие докладчики врубелевской группы, в своей книге Тарабукин применял междисциплинарный подход к изучению творчества художника. Одновременно с книгой о Врубеле он работал над статьями о В. Э. Мейерхольде, и, будучи исследователем как изобразительного искусства, так и театра, по словам того же Зингермана, Тарабукин «имел обыкновение рассматривать произведения изобразительного искусства с позиций театрального спектакля, а мизансцену, шумную массовку как живописную многофигурную композицию» [10, с. 12]. Подтверждение этим словам можно найти в главе о композициях Врубеля, типы которых внимательно изучил Тарабукин. Автор неоднократно использовал музыкальные термины «фортиссимо», «интервал», «гармоническая структура» в применении к творчеству Врубеля.

Материалы, собранные за время работы группы, и возможности формального метода позволили Тарабукину в небольшой по объему книге осветить разные темы, связанные с наследием художника, и охватить практически все стороны его деятельности, начиная с монументальных росписей, заканчивая керамическими произведениями и менее известными морскими этюдами.

При всей легкости изложения книга Тарабукина ориентирована скорее на подготовленного читателя, хорошо знакомого с творчеством художника. В строгом смысле это даже не монография, в ней нет последовательного рассказа о событиях из жизни художника, повлиявших на воплощение конкретного замысла, нет подробных описаний тем и сюжетов произведений Врубеля или классификации обширного творческого наследия художника, пробовавшего свои силы в разных видах искусства. Как и доклады группы в ГАХН, книга Тарабукина о Врубеле рассчитана на глубокий уровень погружения в проблемы творчества художника.

Путь, намеченный Группой по изучению творчества Врубеля и Тарабукиным в его книге, во многом актуален и сегодня. Перспективны пристальное изучение творческого метода Врубеля, исследование биографии и наследия художника специалистами из разных областей науки и, главное, — параллельная работа над научными трудами и сбором различного рода материалов, необходимых для уточнения сведений о жизни и произведениях художника, до сих пор овеянных множеством мифов.

Список литературы:

1. *Алпатов М. В.* Живописное мастерство Врубеля. М.: Мусагет: Лира, 2000. 232 с.
2. *Бакушинский А. В.* Монументально-декоративные искания эпохи модерна. Врубель-Серов // Искусство. 1934. № 4. С. 160–167.
3. Бюллетень ГАХН / Под ред. *А. А. Сидорова.* Вып. 10. М., 1927–1928.

4. Врубель: Переписка. Воспоминания о художнике / Сост. и коммент. *Э. П. Гомберг-Вержбинской* и др.; вступ. статья *Э. П. Гомберг-Вержбинской* и *Ю. Н. Подкопаевой*. Л.: Искусство. Ленинградское отделение, 1976. 383 с.
5. *Домитеева В. М.* Врубель. М.: Молодая гвардия, 2014. 477 с.
6. *Иванов А. П.* Врубель : биогр. очерк А. П. Иванова. СПб.: Н. И. Бутковская, 1911. 84 с.
7. Искусство как язык — языки искусства. Государственная академия художественных наук и эстетическая теория 1920-х годов. Том I : Исследования / Под ред. *Н. С. Плотникова* и *Н. П. Подземской* при участии *Ю. Н. Якименко*. М.: Новое литературное обозрение, 2017. 447 с.
8. Михаил Александрович Врубель. 1856–1910 / Сост. альбома и авт. вступ. статьи *А. А. Федоров-Давыдов*. М.: Искусство, 1968. 46 с.
9. *Муратов П. П.* Врубель // Московский еженедельник. 1910. № 15. С. 46–50.
10. Н. М. Тарабукин о В. Э. Мейерхольде / Предисл. *Б. И. Зингермана*. М.: О. Г. И., 1998. 110 с.
11. *Никитин А. Л.* Леонид Александрович Никитин (1896–1942) // Панорама искусств. Вып. 12. М.: Советский художник, 1989. С. 241–261.
12. *Никитина В. Р.* Дом окнами на закат : Воспоминания / Лит. запись, вступ. ст., коммент. и указ. *А. Л. Никитина*. М.: Интерграф Сервис, 1996. 351 с.
13. *Ракитин В. И.* Михаил Врубель. М.: Искусство,1971. 103 с.
14. *Суздалев П. К.* Врубель: Личность. Мировоззрение. Метод. М.: Изобразительное искусство, 1984. 479 с.
15. *Суздалев П. К.* Врубель и Лермонтов. М.: Изобразительное искусство, 1991. 237 с.
16. *Тарабукин Н. М.* Михаил Александрович Врубель. М.: Искусство, 1974. 172 с.
17. *Тарабукин Н. М.* Смысл иконы. М.: Издательство Православного Братства Святителя Филарета Московского, 1999. 218 с.
18. *Тарабукин Н. М.* От мольберта к машине. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 71 с.
19. *Яремич С. П.* Михаил Александрович Врубель: Жизнь и творчество. М.: И. Кнебель, [1911]. 187 с.

References:

Alpatov M. V. *Zhivopisnoe masterstvo Vrubelia (Vrubel's Artistic Mastery)*. Moscow, Musaget, Lira Publ., 2000. 232 p. (in Russian)

Bakushinskii A. V. Monumental and Decorative Searches of the Art Nouveau. Vrubel-Serov. *Iskusstvo (Art)*, 1934, vol. 4, pp. 160–167. (in Russian)

Domiteeva V. M. *Vrubel*. Moscow, Molodaia gvardiia Publ., 2014. 477 p. (in Russian)

Fedorov-Davydov A. A. *Mikhail Aleksandrovich Vrubel. 1856–1910*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1968. 46 p. (in Russian)

Gomberg-Verzhbinskaia E. P. (ed.). *Vrubel': Perepiska. Vospominaniia o khudozhnike (Vrubel: Correspondence. Memoirs about the Artist)*. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1976. 383 p. (in Russian)

Iaremich S. P. *Mikhail Aleksandrovich Vrubel: Zhizn' i tvorchestvo (Mikhail Aleksandrovich Vrubel: Life and Oeuvre)*. Moscow, I. Knebel Publ., [1911]. 187 p. (in Russian)

Ivanov A. P. *Vrubel': Biograficheskii ocherk A. P. Ivanova (Vrubel: Biographical Essay of A. P. Ivanov)*. Saint Petersburg, N. I. Butkovskaia Publ., 1911. 84 p. (in Russian)

Muratov P. P. Vrubel. *Moskovskii ezhenedel'nik (Moscow Weekly Newspaper)*, 1910, vol. 15, pp. 46–50. (in Russian)

Nikitin A. L. Leonid Aleksandrovich Nikitin (1896–1942). *Panorama iskusstv (Panorama of the Arts)*. Vol. 12. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1989, pp. 241–261. (in Russian)

Nikitina V. R. *Dom oknami na zakat: Vospominaniia (House with Windows to the Sunset: Memoirs)*. Moscow, Intergraf Servis Publ., 1996. 351 p. (in Russian)

Plotnikov N. S.; Podzemskaia N. P. (eds.). *Iskusstvo kak iazyk — iazyki iskusstva. Gosudarstvennaia akademiia khudozhestvennykh nauk i russkaia esteticheskaia teoriia 1920-kh gg. (Art as a Language — the Languages of Art. The State Academy of Arts and Russian Aesthetic Theory of the 1920s)*. Vol. 1. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2017. 447 p. (in Russian)

Rakitin V. I. *Mikhail Vrubel*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1971. 103 p. (in Russian)

Sidorov A. A. (ed.). *Biulleten' GAKhN (Bulletin of the State Academy of Art Sciences)*. 1927–1928. Vol. 10.

Suzdalev P. K. *Vrubel' i Lermontov (Vrubel and Lermontov)*. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1991. 237 p. (in Russian)

Suzdalev P. K. *Vrubel': lichnost'. Mirovozzrenie. Metod (Vrubel: personality. World View. Method)*. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1984. 479 p. (in Russian)

Tarabukin N. M. *Mikhail Aleksandrovich Vrubel*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1974. 172 p. (in Russian)

Tarabukin N. M. *Ot mol'berta k mashine (From the Easel to the Machine)*. Moscow, Ad Marginem Publ., 2015. 71 p. (in Russian)

Tarabukin N. M. *Smysl ikony (The Meaning of an Icon)*. Moscow, Izdatel'stvo Pravoslavnogo Bratstva Sviatitelia Filareta Moskovskogo Publ., 1999. 218 p. (in Russian)

Zingerman B.I. (ed.) *N. M. Tarabukin o V. E. Meyerholde (N. M. Tarabukin about V. E. Meyerhold)*. Moscow, O.G.I. Publ., 1998. 110 p. (in Russian)

УДК 7.036.1
DOI 10.24412/2658-3437-2021-3-58-66

Мирлас Иоанна Антониевна, независимый исследователь, член ETAHG (Germany). Россия, Москва. mirlas.ioanna@yandex.ru

Mirlas, Johanna Antonievna, independent researcher, member of ETAHG (Germany). Moscow, Russian Federation. mirlas.ioanna@yandex.ru

«ЛОМАЙ ГРАНИЦЫ, СПЕШИ НА СМЫЧКУ! МЫ НАЧИНАЕМ МЕЖДУНАРОДНУЮ ПЕРЕКЛИЧКУ» (О ЖИЗНИ, ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ И ТВОРЧЕСКОЙ СУДЬБЕ Д. В. МИРЛАС (1900–1942))

"BREAK THE BOUNDARIES, HURRY TO THE UNITY! WE ARE STARTING AN INTERNATIONAL ROLL CALL" (ABOUT LIFE, PEDAGOGICAL ACTIVITY AND CREATIVE DESTINY OF DAVID MIRLAS (1900–1942))

Аннотация. Статья рассматривает некоторые ключевые эпизоды частной и общественной жизни и творческой деятельности советского художника-монументалиста, педагога, публициста, члена ОМАХР–АХРР и ОСТ, члена МОССХ Давида Викторовича Мирлас (1900–1942). В исследовании выстраивается определенная событийная цепочка жизни художника, его общественного и профессионального становления и развития, педагогической деятельности и трагического конца. Автор вводит в научный оборот архивные материалы, связанные с арестом Д. В. Мирлас, проводит краткий анализ творческого наследия мастера, которое еще не получило достаточно подробного рассмотрения в современном искусствознании, в контексте основных идеологических и художественных стратегий развития русского искусства 1920-х — начала 1930-х гг. Объектом рассмотрения становятся плакаты Д. В. Мирлас, фрески для клуба «Пролетарий» и станковые работы, а также теоретические статьи. Отдельное внимание уделяется понятию смычки в контексте советской изобразительной агитации и значению этого термина в профессиональном и частном аспектах жизни художника.

Ключевые слова: Давид Мирлас; монументальная живопись; советское искусство; Московская школа живописи; смычка; историческая живопись.

Abstract. In the article, the author examined some of the key episodes of the private and public life, and creative activity of a Soviet monumentalist artist, teacher, publicist, member of the Association of Artists of Revolutionary Russia and the society of Stankovists, and member of the Moscow Union of Artists David Viktorovich Mirlas (1900–1942). The study represents a certain event chain in the artist's life, his social and professional formation and development, pedagogical activity, and the tragic end. The author introduced into scientific circulation some archival materials related to the arrest of D. V. Mirlas, conducted a brief analysis of the master's creative heritage, which has not been sufficiently studied in contemporary art yet, in the context of main ideological and artistic strategies in Russian art of the 1920s – early 1930s. The object of consideration is the posters of D. V. Mirlas, his frescoes for the club "Proletarian", and easel works, as well as theoretical articles. Special attention was paid to the concept of the unity in the aspect of Soviet pictorial propaganda and the meaning of this term in the professional and private aspects of life.

Keywords: David Mirlas; monumental painting; Soviet art; Moscow School of Painting; unity; historical painting.

Идеологическое содержание, сформулированное вождем мирового пролетариата В. И. Лениным, спустя столетие воспринимается однопланово, будучи интерпретировано как инструмент воли и возвышения масс. В то время как исходная мысль была более глубока по своему содержанию, искусство не просто сбрасывалось с алтаря буржуазии в угоду массам: в рамках идеологического моделирования оно грамотно распространялось и внедрялось в умы идеального советского человека. «Инструментами» эксперимента становились учителя, люди высочайшей профессиональной квалификации и гражданской позиции. Одним из них был художник-монументалист, педагог, член Ассоциации художников революции — Давид Викторович Мирлас. Вся его недолгая жизнь была подчинена «ломке границ»: социальных, расовых, политических, художественных. При этом он находил непременно важным знакомство нового поколения с сокровищами мировой художественной культуры.

Давид Викторович Мирлас родился 23 апреля 1900 г. в городе Велиже Витебской губернии [3], в семье велижского мещанина, лесопромышленника (впоследствии купца первой гильдии) Виктора (Авикдора) Львовича (Лейбова) Мирлас и его жены Любы (Либы) Берковны. Имел трех братьев и двух сестер.

В раннем детстве Давид обучается на дому. Среди наиболее любимых дисциплин, по воспоминаниям его сына Вацлава, — основы анатомии, математического анализа, живопись.

В двенадцатилетнем возрасте Давид устраивается рабочим на чернильный завод собственного отца, чтобы разделить жизненный опыт пролетариата. Это вполне можно считать конкретной «отправной точкой» для социального движения во всех последующих сферах его жизни.

На 1914 г. семья Мирлас проживает в собственном доме на Прировной улице, о чем свидетельствует обратный адрес, указанный Либой Мирлас в прошении о зачислении Дави-

да Мирлас в Санкт-Петербургскую консерваторию по классу скрипки, в которой он учится вплоть до 1917 г. (Илл. 1).

В 1917 г. происходит революция, которая становится для Давида не просто переломным моментом, а целеполаганием. Он бросает учебу в консерватории, уходит в 1919 г. в Красную армию, участвует в ликвидации бандитских группировок у белорусской границы, а по окончании службы переезжает в Москву.

В 1924 г. Давид поступает во ВХУТЕМАС, на станковое отделение в мастерскую Владимира Фаворского [3]. Здесь он знакомится с Евдокией Михайловной Ануфриевой, студенткой факультета дизайна тканей, которая становится его женой [2, с. 91]. После рождения сына Вацлава в 1925 г. семья Давида переезжает в общежитие на Мясницкой улице (Илл. 2). В это время художник начинает особенно ценить как зритель Василия Чекрыгина, которого критики называли «духовным отцом» молодого течения, обращавшегося к отвлеченности: «В лице этого блеснувшего, как метеор, таланта, мы потеряли большую надежду — надежду на искусство, богатое фантазией, героикой, монументальностью... Только наша эпоха войны могла породить этого русского Гойю, терзаемого видениями каких-то потрясающих катаклизмов» [4 , с. 61].

Закончившаяся еще в 1922 г. «эпоха засилья левых» дала дорогу сюжетной изобразительности. Вскоре была создана Ассоциация художников революционной России и провозглашается программа «героического реализма». «В той самой мере, в какой эпоха военного коммунизма нуждалась в агитискусстве, в искусстве улицы, в искусстве плаката, в искусстве футуристического отрицания и разрушения, — новая эпоха выдвинула иные, уже положительные задачи» [17, с. 234]. Одной из таких задач, стало отображение индивидуального человека, как одной из основных тенденций портретного искусства 1920-х годов: стремление с документальной точностью воспроизвести и сохранить для потомков образы тех, кто стоял во главе революционных

Илл. 1. Давид Мирлас — ученик Санкт-Петербургской консерватории. Около 1916. Фотография. Частный архив

Илл. 2. Давид Мирлас с женой Евдокией Ануфриевой и их сыном Вацлавом в общежитии на Мясницкой. 1925. Фотография. Частный архив

масс; работа над портретом-типом, который воплощал самые характерные черты представителя определенной социальной группы (рабочего, крестьянина, советского служащего); тяготение к образам романтизированным, приподнятым над обыденностью, монументальным.

В целом в советском искусстве на раннем этапе его развития интерес к всеобщему, массовому преобладал над интересом к индивидуальному, поэтому особой заслугой Мирлас и близких ему мастеров, связанных с традицией русского реализма, является способность проникновения во внутренний мир человека, его психологию.

Его деятельность в эти годы, скорее всего, можно поставить в связь с процессом, который П. Муратов назвал «возрождением живописи» — подразумевая отход некоторых из наиболее видных художников, в недалеком прошлом «бунтарей» и «ниспровергателей», от крайности авангардизма, как бы их возврат к традиционному пути искусства [12, с. 13].

В документах тех времен мы находим упоминания о некоем «синтетическом реализме», «новом реализме» или «живописном реализме». Современный историк искусства писал о последнем: «Этим термином обозначалось одно из могущественнейших творческих течений, сформировавшихся в русской советской живописи 1920-х годов. Оно объединяло художников-реалистов… Особенное ударение делалось на слове “живописный”, этим подчеркивалась задача образного воплощения современности специфическими средствами живописи, с учетом и широким использованием всех достижений новой отечественной и европейской живописной культуры. Названный термин почти не употребляется теперь в нашем искусствознании, но в 1920-х годах он был чрезвычайно распространен и даже определял программу творческого объединения “Четыре искусства”» [14, с. 277–278; 5].

В 1928 г. Давид Мирлас переходит из Объединения молодежи ассоциации художников революции (ОМАХР) в Ассоциацию художников революционной России, в секцию монументалистов. Мирлас также становится членом общества станковистов. Он участвует в 11-й выставке АХРР, которая проходила в Москве в 1929 г.

Ассоциация художников революционной России (АХРР) была основана в 1922 г. Своим долгом, согласно декларации, ее учредители считали живописное документирование эпохи становления и развития Страны Советов в реалистическом ключе, не приемлющем авангардные «абстрактные измышления».

Цель этого объединения художников, графиков и скульпторов состояла в приобщении к сфере прекрасного простых людей, рабочих и крестьян, строивших новое свободное государство. Таким образом, организация ориентировалась на широкие массы общества, а не на элиту. Отсюда выработалась и концепция АХРР — создательницы молодого советского искусства: живопись должна быть простой и понятной малообразованным и вовсе неученым людям, которые еще только тянутся к знаниям. В доступной форме она должна рассказывать советскому человеку о советской же действительности, и он должен узнавать в ней свою жизнь, укрепляясь в мысли, что она хороша, светла и перспективна. Поэтому основатели АХРР утвердили господство реализма, как единственно доступного для понимания простого человека. И именно поэтому они противопоставили реализм искусству авангарда (параллельно развивавшемуся в России), которое считали отрицательным западным веянием.

«Заявленный Ассоциацией стиль уходил корнями в реалистическую традицию русского искусства, заложенную художниками Товарищества передвижных художественных выставок XIX столетия. Идея создания организации также была заимствована у передвижников, часто отображавших жизнь крестьян, воспевавших их труд и сочувствовавших тяготам и невзгодам, а также популяризировавших свое искусство благодаря проведению передвижных выставок по России» [13, с. 3].

В 1929 г. Давид Викторович вместе с членами Ассоциации художников революционной России расписывает стены клуба «Пролетарий» расположенного в Донгауэровской слободе. (Члены ассоциации взяли шефство над клубом и посещавшими его рабочими). По его работам выпускается серия открыток на производственную тему «У станка», открытка с барельефом М. Горького.

Илл. 3. Давид Мирлас — педагог завода «Компрессор». Около 1936. Фотография. Частный архив

Давид Мирлас преподает на базе клуба завода «Компрессор» (Илл. 3) параллельно работая над эскизами фресок для клуба. С эскизами фресок для клуба 20-й типографии: «Комната ударника», «Прием в партию», «Соцсоревнование и ударничество», «Стачка в странах капитала», «Интернационал», «Октябрь 1917 в России» — участвует в Антиимпериалистической выставке 1931 г., посвященной международному Красному Кресту.

В 1931 г. по приглашению редакции журнала «За пролетарское искусство» Мирлас становится автором ряда статей. В этом же году он принимает участие в строительстве первого кооперативного дома для художников в Петровском парке, на месте Первой киностудии. Уже в мае 1932 г. семья Мирлас въезжает в отстроенный дом, состоящий из камерных квартир-студий и ряда мастерских, располагавшихся отдельным корпусом и на последнем этаже дома. В 1932 г. Давид Мирлас — участник многих групповых выставок и мероприятий АХРР. С группой художников он расписывает павильоны Всесоюзной сельскохозяйственной выставки, Дом охраны материнства и младенчества.

В начале апреля 1932 г. в Государственной Третьяковской галерее открылась Первая Всесоюзная выставка плаката «Плакат на службе пятилетки». На выставке экспонируется 410 плакатов. Среди двухсот шести художников — Давид Мирлас [6].

Особое место в художественной «канве» Д. В. Мирлас занимает плакат, представляющийся не только инструментом массового сознания важности международного объединения, но и мощным внешним стимулом для достижения аграрно-индустриальных целей.

Плакат — броское, как правило, крупноформатное изображение, сопровожденное кратким текстом, сделанное в агитационных, информационных или рекламных целях. В плакате часто применяются изобразительные метафоры, общепонятные символы, сопоставление разномасштабных изображений, обобщение формы предметов; важную роль играет шрифт и расположение текста, яркое условное декоративное цветовое решение. В систему изобразительных средств плаката иногда вводится фотография (самостоятельно или в сочетании с рисунком, живописью).

Считается, что плакат возник в результате эволюции от шрифтовых театральных афиш и объявлений, на которых в Западной Европе во 2-й половине XIX в. все большее место занимали орнамент и фигурные изображения. До 2-й половины XIX в. плакатом называли иногда крупные гравюры, выполнявшие агитационную роль (например, «летучие листки» периода Крестьянской войны и Реформации в Германии (XVI в.) (их также относят к жанру лубка). Рост популярности плаката связан с увеличением значения общественно- политической и культурной жизни [8, с. 56–60].

В ряду атрибутированных работ Мирлас 1928–1932 гг. особо следует выделить плакат «Ломай границы, спеши на стычку, мы начинаем международную перекличку» (в соавторстве с П. Т. Мальцевым) (Илл. 4), свидетельствующий о несомненной важности общественного сознания международного объединения. Комсомолец в военной форме с протянутой вверх и влево рукой на фоне красной стройки, сверху по диагонали черным силуэтом — здания Берлина, Парижа, Лондона и за ними — ряды молодежи со знаменем в форме Юнгштурма.

Производное от глагола «смыкать» слово «смычка» имеет множество значений, среди которых: место, где что-либо смыкается; единство действий, интересов; общение, связь между кем-либо. Среди этих значений необходимо особенно отметить то, которое оформилось в советские годы, — объединение чего-либо или кого-либо с политическими или экономическими целями. На данном плакате наглядно демонстрируются смысловые маркеры: типизированные символы городов мира — Лондона, Парижа, Берлина, Стамбула. И Кремль, с призывающими рабочими. Им вторят руки рабочих иных городов, как бы замыкаясь единым «смысловым мостом» стремящимся к объединению.

В своих статьях Мирлас не только публицист и историк нового, современного ему искусства, но и теоретик художественно-социального синтеза идеала:

«Боевое искусство рождается в бою, а не в отгороженных от действительности мастерских художников.

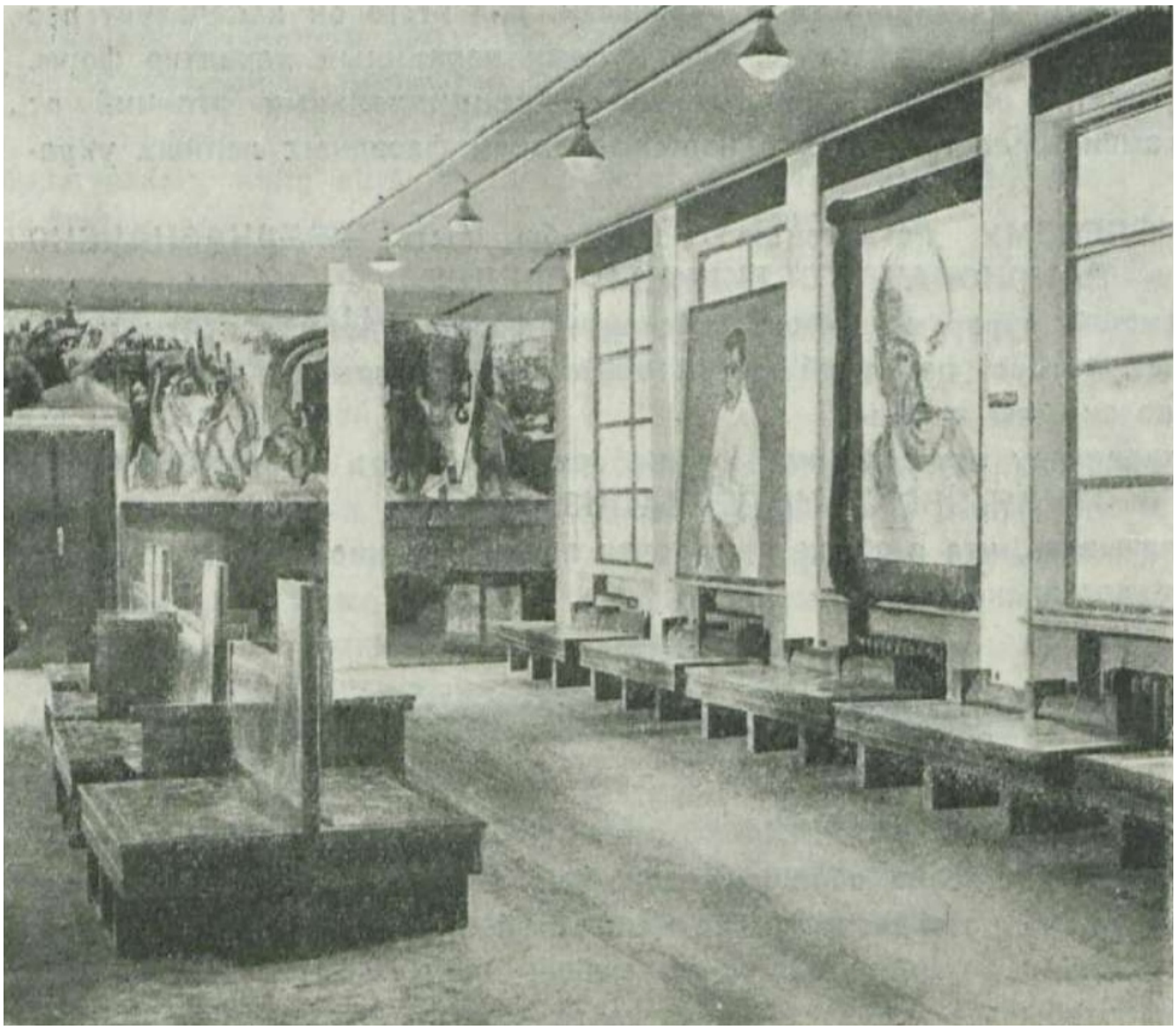
Быть “нейтральным” в классовой схватке, быть зрителем (хотя и в первых рядах) социалистического строительства, но не быть активным его участником — этого совершенно недостаточно для советского художника, желающего стать художником социалистической стройки.

Необходимо, чтобы художник считал себя непосредственным бойцом на фронте социалистического наступления. Художник должен со всей яростью крайней заинтересованности биться силою художественного образа за промфинплан, за качество продукции; с бюрократизмом, неполадками, лодырями, вредителями и т. д. Только это дает необходимую, большую силу работе художника» [10, с. 31].

Первый пятилетний план развития народного хозяйства, пришедшийся на 1928 г., стал новой возможностью обновления словозначения «смычка» исключительно в понятии социалистического объединения; особого экономического, культурного и социального единения города и деревни.

К началу 1930-х гг. Давид Мирлас демонстрирует широкому кругу зрителей свое монументальное мастерство в живописи, создавая фрески и барельефы для внутреннего убранства и размещения во внешнем архитектурном пространстве, доступном большему количеству зрителей. В качестве одного из при-

Илл. 4. Д. В. Мирлас, П. Т. Мальцев. Плакат «Ломай границы, спеши на смычку. Мы начинаем международную перекличку». 1928–1929. Государственный исторический музей, Москва. Собрание фондов музея В. И. Ленина. URL: https://catalog.shm.ru/entity/OBJECT/6252188



Илл 5. Фойе клуба «Пролетарий» с фресками на заднем плане. 1929. Фотография. Иллюстрация к статье Ф. С. Рогинской в коллективной монографии «Десять рабочих клубов Москвы»

меров профессиональной деятельности подобного рода, можно привести работу художника в коллективе московской «восьмерки» над созданием фресок для клуба металлистов «Пролетарий».

Искусствовед и публицист Фрида Соломоновна Рогинская в своей статье 1932 г. «Клуб Металлистов “Пролетарий”», входящей в коллективную монографию «Архитектура клубного здания. 10 рабочих клубов Москвы», анализируя внутреннюю и внешнюю идеолого-смысловую составляющую клуба, категорически отвергает концепт разнофасадности, особенно важный для здания расположенного на открытом месте. Она подвергает критике отсутствие архитектурного применения принципа равноценности всех сторон здания, нарушения остекленения, проявляющиеся в полном застеклении фойе и заключении в стеклянную коробку лестницы в разрезе всех трех этажей, что выводит на первостепенный план декоративную задачу и тем самым искажает первостепенно идеологическую цель, таким образом снижая возможности использования клуба как орудия политического воспитания посредством вывода функционала стен как площадки для демонстрации плакатов, лозунгов и тематического выставочного пространства в принципе. Внутреннее убранство здания также было подвергнуто критике за отсутствие портативности, дизэргономичность, общую стилевую политику «феодально-крепостной России и несколько напоминающие те мебельные ансамбли, которые готовились в “строгановском” кустарном стиле» [15, с. 57], скрадывающую пространство, делающую его нерациональным в использовании.

Рассуждая об идейном решении и концептуальном воплощении вживления художественного плана во внутреннее пространство, Рогинская, отмечая прогресс в техническом и коллективно-индивидуальном решении художников, справедливо подчеркивает попытку развернуть многосложное социальное явление во всех его связях, не обойдя вниманием ряд дефектов, как, например, трудное сосуществование в одном пространстве разных стилистических систем. Тем не менее, замечая благодатное отсутствие изжитости мистической обреченности жестов и положений, столь свойственных коллегам по цеху, Фрида Рогинская все же заявляет, что фрески — единственное сильное место клуба (Илл. 5). Представленные частично составленными «бригадами» художников, которые в 1929 г. расписали клуб казармы им. Дзержинского (в Москве), отчасти теми художниками, которые приняли участие в росписи московского клуба ВХУТЕИНа, т. е. знаменитой «восьмеркой» тех лет (Цирельсоном, Конновым, Вязьменским, Немовым, Мирлас, Гапоненко, Ивановым, Невежиным), эти фрески по сути — единственная эстетически- идеологическая точка притяжения, хотя бы

в основных позициях отвечающая высоким требованиям новой общесоциальной и художественной лояльности. Такое весьма однозначное заявление маститого критика тех лет само за себя говорит о высоком профессионализме художественной группы и является любопытным примером того, как искусство изобразительное в одночасье может стать главным в общехудожественной цепочке задач, поставленных и примененных на одном практическом поле.

Портрет Феликса Дзержинского, выполненный Давидом Мирлас, не дошедший до наших дней, как и подавляющее количество работ художника, все же сохранился в репринтном формате того времени (в соответствующем разделе коллективной монографии «10 рабочих клубов Москвы» ОГИЗ_ ИЗОГИЗа 1932 г.). Представленный в виде эскиза альфреско годом ранее, в 1929-м, для экспонирования на 1-й выставке ОМАХР, проходившей в Москве, уже доработанный портрет, находящийся в постоянной экспозиции фресок клуба «Пролетарий», расположен наиболее гармонично с точки зрения оптической целесообразности и графического единства. Образ сидящего на светлом фоне молодого мужчины в белом кителе — это образ социалистической идеи в определенном смысле. Дублирующие друг друга перехлесты рук и ног, свидетельствующие с точки зрения языка тела о консолидации и равномерном соседстве социальной открытости с закрытостью частного плана, вкупе с легким наклоном головы и взглядом, как бы направленным на каждого зрителя, — лаконичны по смысловому содержанию и по цветовой гамме (что очевидно даже в черно-белом варианте). В связи с вышеперечисленным портрет «Железного Феликса» представляется особенно контрарным с перпендикулярной ему фреской, очевидно, затрагивающей главные вехи зарождения, становления и развития революционного движения. Выполненная в виде непрерывного подобия кадра эта фреска изобилует множеством фигур и предметов, порой даже не сгруппированных, а лентообразно развертывающихся, композиционно не уравновешенных между собой и не связанных балансом перехода от масс людей к гиперболизировано большим объектам в виде флага или трибуны заседателей; выполненных (как опять же нетрудно догадаться по обилию темного пигмента) в более ярких и насыщенных цветах, что не дает ощущения композиционной гармонии. Портретно-индивидуальному концепту Мирлас пытается вторить портрет Ленина, однако ввиду отсутствия единоразмерности материала и преобладания лицевой маски в пространстве фрески портрет не выдерживается в единой визуальной линии, создается ощущение разрозненности не только смысловой, но и технической.

По своему гуманистическому и общемировоззренческому потенциалу Давид Мирлас принадлежит к последователям веймарского классициста, у которого «и сам человек, его образ и постижение решительно переосмысляются: человек внутренне волен и полон разных душевных движений и веяний, и не схема в его основе, а насыщенная содержательность и полнота личности, которой не предписываются какие-либо непременные рамки» [7, с. 157]. Для традиции человек — это характер и темперамент, заданная система черт, пусть даже изменчивая и варьируемая; а Гете это представление переворачивает: «Не таланты, не умение, то или иное, составляют, собственно говоря, человека дела, — пишет Гете в “Диване”, — личность, вот от чего зависит все в подобных случаях. Характер покоится на личности, не на талантах. Таланты могут еще прибавиться к характеру, а не он к ним, — потому что для него ничего не нужно, а достаточно только его самого» [Цит. по: 7, с. 157]. Личность становится идеей, или, иначе, внутренней формой человеческого характера. И личность человека в связи с этим утрачивает какую-либо теоретическую предвзятость, нормативность, подчиненность характерологическим схемам, становится самой собой, конкретностью, действительным, подлинным личным достоянием, собственностью человека.

Именно поэтому в портретах людей для художника важен в первую очередь характер. Именно он — главное составляющее звено, проявляющее многообразие сторон личности.

Характер, не как первостепенно понимаемая структура стойких, сравнительно постоянных психических свойств, определяющих особенности отношений и поведения личности, а как основа для составления индивидуального и неповторимого социального портрета, формирования и сохранения индивидуальных особенностей, процессов и достижений на протяжении всего жизненного пути.

В само понимание характера в области искусства Мирлас вкладывал гуманистический смысл: «Духовное объединение людей всего мира: мыслью о сотворении и преумножении того прекрасного и недосягаемого; того вечно уничтожаемого и возрождающегося вновь — красоты. У красоты нет шаблона. Искусство древних — разве оно однообразно? Так называемый ЭТАЛОН... Из скольких миллиардов неповторимых составляющих частиц состоит он? Как часто мы говорим о “человеческой яркости”. Спорим, предлагаем варианты для достижения этой яркости художественным методом. Выразить красоту можно только с упором на индивидуальные черты каждого объекта художественного исследования. Каждая деталь — казалось бы сперва неприглядная, не стоящая внимания или же вовсе отталкивающая — достойна нашего внимания. Из нее составляется тот неповторимый образ-эталон. Проявляется характер. В создании этого индивидуального образа и есть смысл нашей художественной жизни. В каждом отображенном индивидуальном характере есть надежда на подлинное бессмертие всего человечества» [Цит. по: 1, с. 57].

Своим ученикам Мирлас прививал тягу к распознаванию и фиксации человеческого характера.

Среди них известный иконописец наместник Псково-Печерского монастыря архимандрит Алипий (Воронов).

Петр Николаевич Горюнов, заслуженный художник СССР, вспоминал о своем любимом педагоге так: «Давид Викторович часто говорил: “Лучше быть несчастным Сократом, страждущим Дон Кихотом, чем торжествующей свиньей”» [Цит. по: 1, с. 50].

Еще один ученик Мирлас — Борис Французов. После службы в рядах Красной армии в 1937 г. он приезжает в Москву, к старшим братьям. Работает слесарем и в течение трех лет учится на курсах показательной изостудии ВЦСПС (Всесоюзный центральный совет профессиональных союзов) на отделении живописи и рисунка. Всю свою жизнь он будет помнить своих знаменитых педагогов Константина Федоровича Юона и Давида Викторовича Мирлас [9, с. 181].

Вплоть до ареста художник по направлению Главискусства постоянно ездит в многочисленные творческие командировки по Средней Азии: в Казахстан, Узбекистан, Киргизию, Туркмению, Таджикистан. Создавая целые серии портретов рабочих, основательных и полных достоинства; жанровые картины на производственные темы — Давид Мирлас никогда не упускает из виду основу своего художественного видения — характер (Илл. 6–8). Именно к таким работам можно отнести «Портрет казахского мальчика» (из Караганды) (Илл. 9), в котором портретируемый — обладатель своих собственных неповторимых черт и психофизических свойств, национальной идентичности. Техника рисунка представляет зрителю открытое и счастливое лицо нового советского человека, глядящего на людей всего мира с добром, несущего идею объединения сквозь пыльные бури.

Владимир Андреевич Фаворский, размышляя о том, что такое искусство, писал: «Мне кажется, что основой подвига является забвение себя. Когда перед тобой возникает что-нибудь большое, например, Государство, или Человечество, или что-нибудь подобное.

Метод искусства, так же и науки, строится на том, что человек забывает себя ради правды в искусстве или в науке, ради красоты или справедливости. <...> Поражают рассказы про подвиги, когда герой физически страдает или даже умирает. Это достойно удивления. Но основа тут та же. Из любви к чему-то забыть себя» [18, с. 35].

19 февраля 1936 г. на бюро секции монументальной живописи в МОССХ академиком Ф. Богородским ставится вопрос о проверке «творческого лица» Д. В. Мирлас.

31 января 1938 г. начальником 3-го отдела УГБ УНКВД капитаном государственной безопасности Сорокиным был выписан ордер на арест и обыск Мирлас Давида Викторовича (ГА РФ. 5.1. Ордер. Л. 1) и начальником 3-го отдела УГБ старшим

лейтенантом государственной безопасности Бурашниковым санкционирован (и утвержден заместителем наркома внутренних дел СССР, начальником управления НКВД МО комиссаром государственной безопасности I ранга Заковским) арест Мирлас Давида Викторовича. Показаниями арестованного активного террориста, участника фашистской террористической организации латышей Якуба Мирлас Д. В. уличается как участник троцкистской террористической организации из бывших руководителей Революционной ассоциации пролетарских художников (РАПХ) (ГА РФ. 5.2. Справка на арест. Л. 1). В этот же день уполномоченный 1-го отдела 3-го отделения УГБ Маркусов, с согласия начальника 3-го отдела УГБ старшего лейтенанта государственной безопасности Бурашникова и начальника 3-го отдела УГБ УНКВД МО капитана государственной безопасности Сорокина, рассмотрев следственный материал по делу №2228 и приняв во внимание, что гражданин Мирлас Давид Викторович, 1900 года рождения, уроженец города Вележа, бывшей Витебской губернии, еврей, гражданин СССР, беспартийный, сын лесопромышленника, работает художником, проживает: Верхняя Масловка д. 65, кв. 67. Достаточно изобличается в том, что является участником троцкистско-террористической организации. Выписано постановление об избрании меры пресечения и предъявлено обвинение по статье 58 пункта 8 УК, мерой пресечения способов уклонения от следствия и суда избрать содержа-

Илл. 6. Давид Мирлас. У станка. 1931. Холст, масло. Частный архив, Москва-Рим

Илл. 7. Давид Мирлас. Гравер. 1932. Холст, масло. Частный архив, Москва-Рим

Илл. 8. Давид Мирлас. Рабочий. 1934. Холст, масло. Частный архив, Москва-Рим

ние под стражей (ГА РФ. 5.3. Постановление об избрании меры пресечения и предъявление обвинения. Л. 1).

После ряда допросов (ГА РФ. 5.4. Протокол допроса. Л. 1) 26 октября 1938 г. слушалось дело №5072/МО о Мирлас Давиде Викторовиче, была подготовлена выписка из протокола особого совещания при народном комиссаре внутренних дел СССР с постановлением — Мирлас Давида Викторовича за контрреволюционную троцкистскую деятельность заключить в исправительно-трудовой лагерь сроком на пять лет. Считать срок с 22 марта 1938 г. Дело сдать в архив (ГА РФ. 5.5. Выписка из протокола. Л. 1). Давид Мирлас был этапирован в Сибирь в село Асино. Его арестованная мастерская в доме на Масловке была опечатана, имущество конфисковано, все произведения, находящиеся в мастерской, бесследно пропали или погибли. Был исключен из членов МОССХ.

Будет уместно привести одно из писем к сыну: «Большое спасибо за присланную открыточку. Как было радостно получить ее, а главное видеть и чувствовать, что мой милый мальчик не забыл меня. Как приятно узнать, что ты хорошо учишься и много читаешь. Как я завидую! Ты, вероятно, катаешься на коньках. Лыжах. А я лишен этого. С каким удовольствием побегал бы с тобой по льду. Зима здесь суровая. Морозы прыгают выше сорока. Снег глубокий и все падает и падает. Ночи длинные, денечки короткие, короче воробьиного носика. Солнце ослепительно сияет. Вокруг расстилается бескрайняя пелена снега. Непередаваемые краски, сказочные виды, что свойственно Северу и Сибири. Глухая тайга непроходима и волшебно красива летом и зимой. Идешь по тропинке и чувствуешь, что ты в сказке. Призрачность снежинки в сравнении с суровостью и величием природы. Избушки в тайге завалены и кажутся жилищами бабы Яги. Красиво, но очень печально. Что такое печаль и тоска — грусть можно узнать лишь здесь. Вот поэтому мне нужно чаще присылать письма, чтобы я не умер от тоски» [1, с. 33].

Подводя итоги, первостепенно стоит сказать о том, что его жена Евдокия Михайловна Ануфриева пишет письма Генеральному прокурору, подает прошения. В 1954 г., она добивается юридической и социальной реабилитации мужа, восстанавливает его членство в МОССХ.

Лозунг «Ломай границы, спеши на смычку! Мы начинаем международную перекличку» в личной и творческой судьбе Давида Мирлас явился как своеобразным отразителем судьбы, так и собственно оформленным художественным путем. Смычка — народная, и особенно международная, была важнейшим творческим пунктом. Это был «инструмент» для обучения студентов; площадка, на базе которой можно было предъявить миру наиважнейшее: результат общественной и собственно-творческой работы и профессионально-педагогических изысканий. Привлечь как группу своих студентов, так и молодое сообщество во всем мире [11]. Давиду Мирлас было важно передать свои наработки и поделиться рецепцией мирового художественно-эстетического опыта с учениками, освободить их умы от социальных и прочих границ, провести «перекличку» сознания для того, чтобы их сверстники изо всех уголков мира, вторя им, призывно спешили на смычку.

Последней смычкой Давида Викторовича стало пребывание в череде концентрационных лагерей и гибели в вагоне поезда перевозившего заключенных, взорванного на железнодорожном узле Карельского города Медвежьегорска [16, с. 4] 2 января 1942 г.

Слова А. М. Эфроса, сказанные о любимом учителе Д. В. Мирлас В. А. Фаворском, как нельзя более применимы и к итоговой характеристике наследия исторической памяти в судьбе его ученика: «Это имя нельзя назвать неведомым. Но и сказать, что у него есть та известность, которая соответствует его положению в искусстве, — нельзя тоже» [19, с. 157].

Илл. 9. Давид Мирлас. Портрет казахского мальчика. 1934. Бумага, уголь. Частный архив, Москва-Рим

Список литературы:
1. *Ануфриев В.* Воспоминания. Частный архив. М.; Рим, 1976–2006. 221 с.
2. *Ануфриева Т.* Династия // Московский журнал. 2014. № 8 (283). С. 87–97.
3. *Ануфриева-Мирлас Т. С.* Мирлас Давид Викторович // Масловка — городок художников. URL: https://maslovka.org/modules.php?name=Content&pa=showpage&pid=2826 (дата обращения: 02.05.2021).
4. *Беляева Н.* Произведения русского искусства 1910–1920-х годов из коллекции Д. Т. Яновича // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. 2013. № 6 (107). С. 58–68.
5. *Болотина И. С., Щербаков А. В.* К. Истомин. Избранные произведения. Альбом. М.: Советский художник, 1985. 26 с.
6. *Кауфман Р. С., Никифоров Б. М., Моор Д.* «Плакат на службе пятилетки». Каталог выставки плаката ГТГ. ОРРП (Объединение работников революционного плаката) и Изогиз. М.; Л.: Изогиз, 1932 // Трамвай Искусств. URL: https://tramvaiiskusstv.ru/plakat/articles-plakat/item/868-06-12-2016-vystavka-plakat-na-sluzhbe-pyatiletki-pervaya-vsesoyuznaya-vystavka-plakata.html (дата обращения: 02.05.2021).
7. *Либман М. Я., Михайлов А.* «Западно-Восточный диван» Гёте // Классическое и современное искусство запада. Мастера и проблемы: сборник статей. М.: Наука, 1989. С. 145–159.
8. *Мараковская М., Шулакова А.* Агитационные плакаты времен Первой мировой войны // Антикварное обозрение. 2012. № 49 (Спецвыпуск). С.56–60.
9. *Мартынова Л.* Фронтовой блокнот художника (Графика Б. И. Французова в музее Усть-Каменогорска) // Простор. 2016. № 4. С.180–182.
10. *Мирлас Д.* На передовых позициях // За пролетарское искусство. 1931. № 3–4. С. 31–34.
11. *Мирлас И. А.* Ломай границы, спеши на смычку! Мы начинаем международную перекличку (О жизни, педагогической деятельности и творческой судьбе Д. В. Мирлас (1900–1942)) (Устный доклад на международной научной конференции «Три века русского искусства в контексте мировой культуры» (Государственная Третьяковская галерея — АИС. Москва, 19–21 ноября 2020) // YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=90B35Jk1y3U&t=8447s (дата обращения: 02.05.2021).
12. *Муратов П.* Живопись П. П. Кончаловского. М.: Творчество, 1923. 86 с.
13. *Перова Д.* Ассоциация художников революционной России. М.: Директ-Медиа, 2011. 48 с.
14. *Петров В. Н.* Памяти В. В. Лебедева // *Петров В. Н.* Очерки и исследования. М.: Советский художник, 1978. С. 277–278.
15. *Рогинская Ф. С.* Архитектура клубного здания. 10 рабочих клубов Москвы. М.; Л.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1932. 92с.
16. *Таратута Ю.* Молодые вспомнили про ГУЛАГ // Коммерсант. 2002. № 118 (2487). С. 4.
17. *Тугендхольд Я.* Из истории западноевропейского, русского и советского искусства. М.: Советский художник, 1987. 315 с.
18. *Фаворский В. А.* Об искусстве, о книге, о гравюре. М.: Книга, 1986. 286 с.
19. *Эфрос А. М.* Профили. М.: Федерация, 1930. 310 с.

References:
Anufriev V. *Vospominaniia. Chastnyi arkhiv. Moskva; Rim, 1976–2006 (Memories. Private Archive. Moscow; Rome, 1976–2006)*. 221 p. (in Russian)
Anufrieva T. The Dynasty. *Moskovskii zhurnal (Moscow Journal)*, 2014, no. 8 (283), pp. 87–97. (in Russian)
Anufrieva-Mirlas T. S. Mirlas David Viktorovich. *Maslovka – the City of the Artists*. Available at: https://maslovka.org/modules.php?name=Content&pa=showpage&pid=2826 (accessed: 2 May 2021). (in Russian)
Beliaeva N. Works of Russian Art of the 1910–1920s from the Collection of Daniil Yanovich. *Antikvariat, predmety iskusstva i kollektsionirovaniia (Antiques, Art Objects, and Collectibles)*. 2013, no. 6 (107), pp. 58–68. (in Russian)
Bolotina I. S.; Shcherbakov A. V. *K. Istomin. Izbrannye proizvedeniia. Al'bom (Konstantin Istomin. Selected Works. Album)*. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1985. 26 p. (in Russian)
Efros A. M. *Profili (Profiles)*. Moscow, Federatsiia Publ., 1930. 310 p. (in Russian)
Favorskii V. A. *Ob iskusstve, o knige, o graviure (About Art, about a Book, and about an Engraving)*. Moscow, Kniga Publ., 1986. 286 p. (in Russian)
Kaufman R. S.; Nikiforov B. M.; Moor D. A Poster in the Service of the Five-year Plan. *Tram of Arts*. Available at: https://tramvaiiskusstv.ru/plakat/articles-plakat/item/868-06-12-2016-vystavka-plakat-na-sluzhbe-pyatiletki-pervaya-vsesoyuznaya-vystavka-plakata.html (accessed: 2 May 2021). (in Russian)
Libman M. Ia. (ed.). *Klassicheskoe i sovremennoe iskusstvo zapada. Mastera i problemy (Classical and Contemporary Art of the West. Masters and Problems)*. Moscow, Nauka Publ., 1989. 208 p. (in Russian)
Marakovskaia M.; Shulakova A. Campaign Posters from the First World War. *Antikvarnoe obozrenie (Antique Review)*, 2012, no. 49, pp. 56–60. (in Russian)
Martynova L. Front Artist Notebook (Graphics by Boris Frantsuzov in the Museum of Ust-Kamenogorsk). *Prostor*, 2016, no. 4, pp. 180–182. (in Russian)
Mirlas D. At the Forefront. *Za proletarskoe iskusstvo (For Proletarian Art)*, 1931, no. 3–4, pp. 31–34. (in Russian)
Mirlas I. A. Break the Boundaries, Hurry to the Unity! We are Starting an International Roll Call (About Life, Pedagogical Activity, and Creative Destiny of David Mirlas (1900–1942)). Conference report. *YouTube*. Available at: https://www.youtube.com/watch?v=90B35Jk1y3U&t=8447s (accessed: 02.05.2021). (in Russian)
Muratov P. Zhivopis' *P. P. Konchalovskogo (Painting by Petr Konchalovsky)*. Moscow, Tvorchestvo Publ., 1923. 86 p. (in Russian)
Perova D. *Assotsiatsiia khudozhnikov revoliutsionnoi Rossii (The Association of Artists of Revolutionary Russia)*. Moscow, Direkt-Media Publ., 2011. 48 p. (in Russian)
Petrov V. N. *Ocherki i issledovaniia (Essays and Studies)*. Moscow, Sovetskii khudozhnik, 1978. 304 p. (in Russian)
Roginskaia F. S. *Arkhitektura klubnogo zdaniia. 10 rabochikh klubov Moskvy (The Architecture of the Club Building. 10 Workers' Clubs in Moscow)*. Moscow, Leningrad, OGIZ-IZOGIZ Publ., 1932. 92 p. (in Russian)
Taratuta Iu. The Young Remembered the GULAG. *Kommersant*, 2002, no. 118(2487), p. 4. (in Russian)
Tugendkhol'd Ia. *Iz istorii zapadnoevropeiskogo, russkogo i sovetskogo iskusstva (From the History of Western European, Russian, and Soviet Art)*. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1987. 315 p. (in Russian)

УДК 72.036
DOI 10.24412/2658-3437-2021-3-67-73

Леонова Юлия Вадимовна, магистр искусствоведения, эксперт по контенту. Айдеал Спейсез Воркинг Груп Фаундейшен, Германия, Карлсруэ. yulia2leo@gmail.com

Leonova, Yulia Vadimovna, M. A. in Art History, content expert. Ideal Spaces Working Group Foundation, Karlstr. 40, 76133 Karlsruhe, Germany. yulia2leo@gmail.com

ЗОЛОТАЯ КЛЕТКА ПРОРОКА: АРХИТЕКТУРНО-КОМПАРАТИВНЫЙ ОЧЕРК ОБ УСАДЬБАХ Х. Н. БЯЛИКА В ТЕЛЬ-АВИВЕ И А. М. ГОРЬКОГО В МОСКВЕ

GOLDEN CAGE OF THE PROPHET: AN ARCHITECTURAL AND COMPARATIVE ESSAY ON THE HOUSES OF H. N. BIALIK IN TEL AVIV AND A. M. GORKY IN MOSCOW

Аннотация. В 1921 г. ненадолго пересеклись жизненные пути Х. Н. Бялика и А. М. Горького. Каждый уже находился на вершине своего национального литературного Олимпа — Горький был прославлен как основатель советской литературы, а Бялик считался главным поэтом «Ренессанса иврита». Такая творческая деятельность Бялика резко разошлась с советской идеологией, что и послужило причиной встречи: Горький помог ему эмигрировать. В том же году он и сам выехал из Советской России. После нескольких лет жизни в Европе каждый триумфально вернулся к «своему народу»: Бялик — к евреям Палестины, Горький — в СССР. Каждый из них поселился в особняке с садом, обладавшем ярким архитектурным своеобразием. Эти городские усадьбы — основной объект исследования, предметом которого стали отношения двух выдающихся личностей с их резиденциями. Дом Бялика строился специально для него и проектировался при его участии, в то время как Горькому было предписано поселиться в доме, принадлежавшем раннее семье Рябушинских. Однако совпадений: архитектурных, символических, биографических — много, и при всей своей случайности они любопытны сами по себе. Главное же и, очевидно, неслучайное сходство, связывающее двух писателей, — бремя миссии, сделавшее для каждого из них вне зависимости от политической системы обитание в яркой архитектуре не наградой, а своего рода пленом, фактическим для Горького и менее очевидным, моральным, в случае Бялика. Таким образом, задачей работы является осмысление двух архитектурных памятников как экзистенциальных мест. Для этого используется широкий исследовательский инструментарий, начиная с историко-биографического и заканчивая современными, где в качестве базового метода взято феноменологическое исследование, наложенное на формально-стилистический анализ художественного произведения.

Ключевые слова: Х. Н. Бялик; А. М. Горький; дом Бялика; квартира-музей Горького; архитектура Тель-Авива; московский модерн; Бецалель; архитектура начала XX в.; сад Бялика; особняк Рябушинского; Ф. О. Шехтель; И. Минор; ориентализм; архитектурная керамика.

Abstract. In 1921, the lives of Hayim Nahman Bialik and Alexei Maximovich Gorky crossed for a short time. At that time, both were at the peak of their national literary stardom: Gorky was known as a founder of Soviet literature and Bialik was considered the main poet of the Hebrew Renaissance. This activity of Bialik's disaccorded with the Soviet ideology, and Gorky had helped him to emigrate. He himself left Soviet Russia the same year. After several years in Europe, they both returned with glory to "their people": Bialik came back to the Jews of Palestine and Gorky to the USSR. Each of them settled in a villa with a garden and vivid architectural originality. These town mansions are the main object of this research based on the attitude of two outstanding people towards their residences. Bialik's house was built specifically for him and was designed under his supervision, whereas Gorky was instructed to occupy a former house of the Ryabushinsky family. However, there are plenty of architectural, symbolic, and biographical coincidences, though being fortuitous, worth the attention. The main, and apparently not accidental, similarity which unites two writers regardless of political systems is a burden of mission, which made their habitation in flamboyant architecture captivity instead of honoring; that was the case with Gorky and in a vague, more of moral character way for Bialik. Consequently, the task of this work is in comprehending two architectural icons as existential places.

Keywords: H. N. Bialik; A. M. Gorky; Bialik House; Gorky's House; architecture of Tel Aviv; Moscow Art Nouveau; Bezalel; Bialik Garden; Ryabushinsky House; Fyodor Schechtel; Josef Minor; Zionist architecture; architectural ceramics.

...Вас ценит
и власть,
и партия,
Вам дали б всё —
от любви
до квартир...
Письмо писателя Владимира Владимировича Маяковского
писателю Алексею Максимовичу Горькому

В 1921 г. в Москве пересеклись жизненные пути Х. Н. Бялика, титульного поэта «Ренессанса иврита», и А. М. Горького, основателя советской литературы. Это была короткая, но значимая для Бялика встреча. После нее Горький и Бялик никогда не виделись, писали на разных языках, жили в разных странах, где каждый провел свои последние годы в особняке с садом. При исследовании этих усадеб[1] обнаруживаются своеобразные архитектурные и биографические параллели. Они сложились

Илл. 1. Два героя, портреты начала 1920-х гг. — времени их встречи. 1а — Хаим Нахман Бялик; 1б — Алексей Максимович Горький

из множества разных совпадений, большинство из которых случайны, но тем и любопытны. Однако ключевым сходством оказалось то, что для каждого из героев обитание в яркой архитектуре было не наградой, а своего рода пленом — фактическим для Горького и менее очевидным, моральным, в случае Бялика.

Два героя

Они были почти ровесники. В 1921 г. Бялику было сорок восемь лет, Горькому — пятьдесят три года (Илл. 1). Каждый находился на вершине своего национального литературного Олимпа: Горький утвердился в статусе главного советского писателя, а Бялик, живший в Одессе, был прославлен как главный еврейский поэт. Оба начинали как бунтари: Горький воспевал революцию, Бялик призывал евреев сопротивляться погромам. Пишущего на «древнееврейском языке», как тогда называли иврит, Бялика знали в Европе и России, его переводили поэты Серебряного века. Горький Бялика читал в переводах и высоко его ценил [1, с. 177–178]. Оба были просветителями и издателями. Когда после революции на иврит начались гонения, Горький помог Бялику получить разрешение покинуть Россию — хлопоты об этом и были причиной их встречи в Москве[2]. В июне 1921 г. Бялик вместе с группой еврейских писателей выехал в Палестину, однако сначала по делам издательства направился в Берлин. В этом же году Горький также покинул Россию, официально на лечение, фактически тоже в эмиграцию и тоже в Берлин, где у него также было организовано издательство.

В Палестине очень ждали Бялика, а в СССР звали назад Горького, и после нескольких лет в Европе каждый из них триумфально вернулся к своему народу. Оба поселились в частных городских особняках с садом, каждый из которых имеет самостоятельную архитектурную ценность.

Две усадьбы

Одна усадьба — в Москве, другая — в Тель-Авиве, обе построены в начале XX в. (Илл. 2). Ракурсы, подобранные для иллюстрации, позволяют отметить их определенное структурное сходство: угловое положение участка, балконы с этническим акцентом, лоджии-крыльца, выделенные объемы лестничных башен, форма и компоновка их узких окон — совпадает даже взаимное расположение всего перечисленного, только в зеркальном отражении. Однако для выводов о каком-либо влиянии одной виллы на другую этого недостаточно, а никаких задокументированных указаний на это нет.

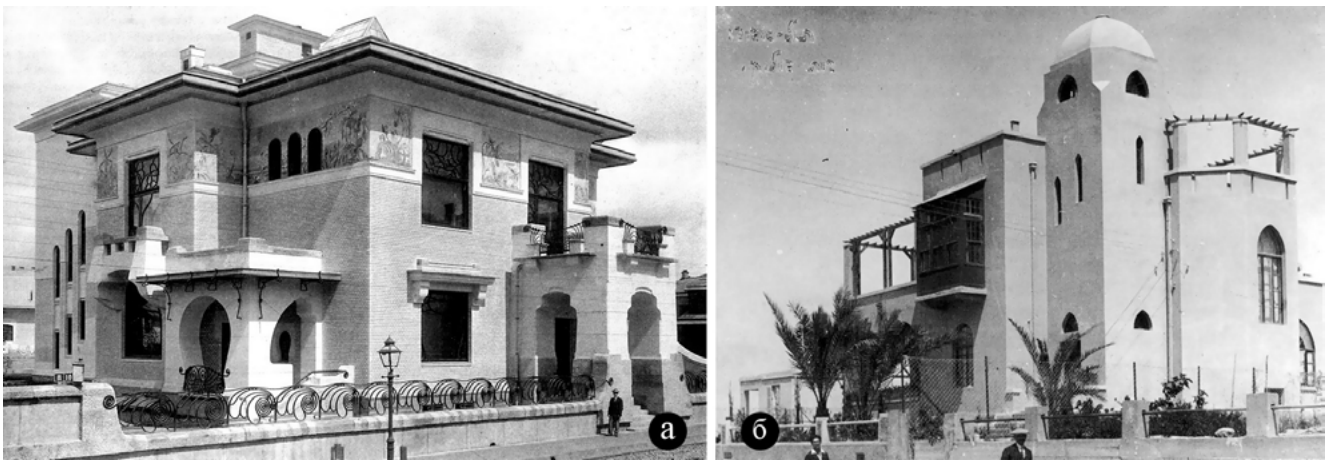
Оба дома сохранились, музеефицированы, открыты для посетителей. Сады в обоих случаях сохранились частично. С исторической, архитектурной, символической точки зрения каждая из усадеб исключительно ценна своей типологией, формой, материалами, декором, в совокупности каждая — яркая репрезентация своего места и времени, общественных установок и архитекторских творческих амбиций. Взгляд на нее через призму взаимоотношений между домами и их знаменитыми обитателями делает задачу еще интересней, но не проще: вилла Бялика была построена специально для него, в то время как Горькому было предписано разместиться в чужом особняке.

Дом Горького

Здание, называемое теперь Музеем-квартирой Максима Горького, было построено в центре Москвы в начале 1900-х гг. архитектором Федором Шехтелем для Степана Рябушинского — старообрядца, богача, мецената. Дом расположен на отдельном участке с садом, и это один из лучших примеров новой типологии городского особняка. По словам Е. И. Кириченко, Шехтель «первым из русских зодчих перенес принципы проектирования загородных усадебных домов и дач в город» [6, с. 109], что было попыткой «отойти от норм регулярного градостроительства» [5, с. 95]. Автор (Ю. Л.) видит в этом отголосок взрывной популярности говардовских идей города-сада.

Отталкиваясь от новаторского принципа «изнутри наружу», дом ассиметрично скомпонован из кубических объемов, обильно декорирован и в целом признан иконой московского модерна. В логике стиля он перенасыщен символикой, дающей богатую пищу для анализа коллективных рефлексий рубежа эпох. Следуя за первопроходцами ар-нуво, Шехтель отказался от исторических отсылок в пользу идеологически нейтральной, но полной мистицизма орнаментальности природного мира, доводя ее до предела. Архитектор-художник истово верил, что перенасыщенное «красотой» пространство программирует его на возвышенное, счастливое обитание.

Главное украшение фасадов особняка — это изготовленный по эскизам Шехтеля в мастерской знаменитых петер-



Илл. 2. Две усадьбы. 2а — Особняк С. П. Рябушинского (арх. Федор Шехтель. 1902, Москва); 2б — Дом Бялика (арх. Иосиф Минор. 1924–1925, Тель-Авив)

бургских мозаичистов Фроловых фриз с орхидеями и ирисами, парящими в облаках. По утверждению В. А. Фролова, потомка и исследователя династии, этот фриз был первой работой (в России) для сооружения в стиле модерн [12, с. 28]. Сын Шехтеля, Л. Ф. Жегин, рассказывал, как Федор Осипович «на цветочном рынке… искал нужные ему цветы на для фриза» среди орхидей, насчитывающих «тысячи видов», как ему «нужен был определенный размер, форма и окраска цветка» и как, найдя их, Шехтель рисовал их, достигая нужного светового эффекта с помощью лампы [10, с. 26].

Такое упоение растительным декором предполагает не меньшее внимание к самому саду, особенно учитывая, что, по словам исследователей, «Шехтель был страстным садоводом и цветоводом», а его собственный сад «в сочетании с архитектурой дома воплощал идейную программу зодчего, гармонию всего лучшего на земле, искусства и природы» [7, с. 173]. Однако вероятность создания подобного романтического микрокосма в саду Рябушинского можно только предполагать — свидетельств о нем крайне мало, и на время написания статьи специального исследования сада Автором не обнаружено. Это также подтверждено заведующей Музеем-квартирой Максима Горького С. М. Демкиной[3]. С ее же любезного разрешения удалось осмотреть весь сад, где обнаружены явно имеющие историческую ценность сирень, лиственница, липы, каштаны, вишневые деревья и руины фонтана. Среди травянистых — дюшенея (*лат.* Potentilla indica), которая упоминается как излюбленное почвопокровное русских усадеб, но, скорее всего, она, как многие другие растения в этом саду, была подсажена в более поздние годы. Вероятно, наиболее близкий облик сада во времена Горького представлен на акварели А. Д. Корина (Илл. 3).

Нынешнюю скромность сада с лихвой восполняют попрежнему темпераментные интерьеры. Их символизм и роскошь отвечали европеизированному предпринимательскому духу семьи Рябушинских, но как Максим Горький, буревестник революции, пролетарский писатель, мог в них жить? В доме, о котором Чуковский отзывался как о «самом гадком образце декадентского стиля, где все испакощено похабными загогулинами, бездарными наглыми кривулями?» [13, с. 67] Это известно — после возращения в СССР в 1931 г. Горькому было фактически велено там поселиться. А как Хаим Нахман Бялик, сионист, тельавивец, оказался владельцем дома, выглядящего как арабская вилла (Илл. 5б) ? Горькому пришлось жить в чужом особняке, но дом Бялика строился по заказу и при активном участии самого поэта.

Илл. 3. Корин А. Д. Вид особняка С. П. Рябушинского со стороны улицы Малой Никитской

Илл. 4. Интерьеры, декор. 4а — Особняк С. П. Рябушинского (арх. Федор Шехтель); 4б — Дом Бялика (арх. Иосиф Минор, керамика «Бецалель», худ. Зеев Рабан)

Дом Бялика

Дом был построен в 1924–1925 гг., сразу по прибытии Бялика в Палестину. Это та же типология особняка на собственном озелененном участке в центре города, в случае Тель-Авива напрямую связанная с идеями города-сада. Архитектор дома Иосиф Минор — выходец из Российской империи, так же, как и проектировщик сада Йехиэль Сегаль, и Борис Шац, вдохновитель декоративной программы дома, и сам Бялик. Минор учился архитектуре в Москве, его профессиональная эволюция похожа на путь его современников, и дом Бялика отражает ее черты. Он также ассиметрично скомпонован из нескольких функциональных объемов, довольно лаконичен, почти лишен декора и отделан гладкой белой штукатуркой. Формально ориентализирующий в духе Движения Искусств и Ремесел, структурно это уже предмодернистский дом. Вскоре архитекторы Тель-Авива, и сам Минор, обратятся в модернизм, но в 1920-е гг. они еще изобретали национальную ивритскую архитектуру и, за скудностью сведений о древнееврейской традиции, опирались на арабские мотивы. Что же касалось идейного наполнения пространства, «производимого» возвращающимися на свою старую-новую землю еврейскими поселенцами, во всем доминировал библейский нарратив. Поэтому, хотя сад Бялика был спроектирован по-европейски в части планировки, для посадки в нем были выбраны знаменитые библейские виды — пальма, гранат, олива, инжир, виноград.

Отражая общественные настроения, дом Бялика ретранслировал пафос национального возрождения так же, как особняк Рябушинского символизировал общеевропейский панэстетизм. А личные авторские амбиции художника, фонтанирующие

Илл. 5. Проекты дома Бялика (арх. Иосиф Минор). 4а — 1922; 4б — 1924

шехтелевским декором московского особняка (Илл. 4а), на тель-авивской вилле в полной мере воплотились в расписной керамике иерусалимской школы искусств и ремесел Бецалель (Илл. 4б). Речь идет об организационных и творческих амбициях ее основателя, Бориса Шаца, горячего энтузиаста нео-ивритского стиля. В эти годы он активно продвигал идею украшения тель-авивских фасадов плиткой, расписанной библейскими сюжетами. Гостиная дома Бялика, оформленная такой керамикой, стала самым крупным его заказом.

В целом вилла Бялика скромнее особняка Рябушинского, но и ее некоторые называли дворцом — одни, отдавая поэту должное, как Марк Шагал, назвавший поэта «духовным правителем города», но были и те, кто усмехался — «певец бедности построил себе дворец» [19, p. 181]. Так же, почти дословно, о себе писал Горький, узнав о планах разместить его в хоромах: «Мое поселение во дворце или храме произведет справедливо отвратительное впечатление на людей, которые, адски работая, обитают в хлевах» [10, с. 100]. Но отказаться было нельзя. Для Бялика о диктате властей речь не шла, однако и его общественный долг очевидно повлиял на его дом и образ жизни.

очень гордился, когда оплачивал муниципальные налоги. Он был глубоко обижен перешептываниями о том, что участок ему был подарен городом» [19, p. 181]. Культовое положение «поэта возрожденного иврита» и, возможно, какие-то обязательства перед городом, вероятно, привели к тому, что после приезда из Европы Бялик и Минор поменяли «итальянскую виллу» на домрепрезентацию «библейского духа» (Илл. 5б). До какой степени его имитационная «историчность» Бялику была близка, сказать сложно. С одной стороны, он принимал участие в разработке сюжетов бецалелевской керамики, украсившей его гостиную, и всем посетителям рассказывают, как он сам в пару к плитке с изображением исторической римской монеты «Иудея захваченная» придумал монету «Иудея освобожденная». Но в целом Бялик относился к создателю Бецалель Борису Шацу сдержанно. Есть упоминание, что о квази-фольклорных изделиях школы Бялик отзывался скептически еще во время ее участия на выставке в Одессе 1911 г. [23, p. 173]. То же и в отношении сада — по многочисленным свидетельствам, Бялик одобрял библейский нарратив в парковом репертуаре города, и его собственный сад с библейскими растениями тиражировался на гравюрах и банкнотах (Илл. 6). Но в то же время пустынный климат был для

Илл. 6. Банкнота 10 израильских фунтов с изображением дома и сада Бялика 1968 г.

Герои и их дома

В 1920-е гг. Тель-Авив планировался как город-сад, архитектура искала себя в нео-ивритском стиле, а культурная среда формировалась почетными горожанами. Дом, сад и личность Бялика олицетворяют все эти три установки, и, хотя обычно говорится о том, что Бялик строился сам, есть вероятность, что город этому способствовал. Участок под строительство находился рядом с мэрией, улицу сразу по приезду Бялика переименовали в его честь. В титрах тель-авивской хроники 1934 г. вилла Бялика называется «подарком от жителей Тель-Авива»[4]. Общепринята версия, что поэт купил участок и построил дом в Тель-Авиве на двадцать тысяч долларов, вырученных за вышедшее в Берлине в 1923 г. юбилейное собрание его сочинений [22]. Однако общение Бялика с архитектором Минором состоялось в Берлине годом раньше, то есть в 1922 г.: есть первый проект дома с этой датой. Он напоминает средиземноморскую виллу (Илл. 5а) и содержит резолюцию Бялика, написанную по-русски: «Принимаю, как предварительный эскиз для доработки согласно данным участка». Биографы упоминают некие слухи об участии города в поселении в нем знаменитого поэта: «Бялик

него, очевидно, тяжеловат. «Дорогая Маня! Что еще написать тебе? О странных кактусах, растущих здесь вокруг садов и полей? Об ослах, об арабских деревнях? О колышущихся пальмах? О сладких ароматах, стоящих в воздухе в окрестностях Яффо? По правде сказать, все это очень мало пробуждает мое сердце. В основном мне это видится старым и известным с древности, и несмотря на это немного чужим. Я не знаю, это из-за того, что все вокруг мне слишком чуждо, или из-за того, что оно мне слишком близко…», — писал он жене из поездки в Палестину в 1909 г. [14, с. 39]. Примерно за год до своей смерти Бялик мечтал в австрийском курортном городе Бад-Гаштайне: «Если бы я мог поднять отсюда две или три горы, их леса, травы и немного снега, взвалить их на свои плечи, и перенести их в землю Израилеву, чтобы опустить там у моря около Тель-Авива; но что мне делать, и я не срываю горы» [17, p. 114]. Из фрагментов разных воспоминаний проступает очень личная привязанность Бялика к саду, тяга к уединению, интерес к выращиванию чего-то своего [17, p. 115]. Возможно, он, выходец из России, хотел что-то вроде писательской дачи. Известно, что он мечтал о ели, но пришлось посадить араукарию, он безуспешно пытался акклиматизировать вишню и сирень.

Зато вишня и сирень растут в саду особняка Рябушинского, ставшего садом Горького. По словам биографов, он каждый день после обеда гулял в саду, отдыхал в беседке, останавливался у фонтана: «Вишневые деревья и многие цветы там посажены его руками. А в кабинете писателя до сих пор хранится набор садовых инструментов» [22, p. 173]. (Однако в реальности в набор входит топор с красивой гравировкой, пила и несколько ломиков.) Есть воспоминания М. М. Пешковой о том, как И. Н. Ракицкий, близкий друг семьи, посадил перед окнами особняка хризантемы, шутливо названные «золотые пупки», привольно разросшиеся в саду. «Благодаря усилиям Ивана Николаевича мозаичный фриз “райских” орхидей словно обрел в этом саду свою материальную площадку, земную основу. А еще здесь набирали силу саженцы каштанов, которым, по замыслу Соловья [Ракицкого], предстояло соединиться с гипсовой сенью каштановых листьев на потолке верхнего кабинета бывшего хозяина особняка Рябушинского» [3, с. 253].

Так или иначе сведений о садоводстве самого Горького пока недостаточно. Намного больше воспоминаний об отношении Горького к дому, и все они в той или иной степени негативные. «Безвкусным» особняком его называл Катаев, Ромену Роллану казалось, что Горький «испытывает отвращение к дому, в котором живет» [2, с. 264]. В нем произвели некоторые переделки — наполнили книжными шкафами, убрали камин из каррарского мрамора с горельефом женщины-бабочки, спрятали витражные ширмы-стрекозы в вестибюле, закрыли парадный вход. По крайней мере, к удобству Горький привык, писал, что работать тут можно. В доме принимались бесконечные делегации, в секретарской трезвонили телефоны, шел поток посетителей, Горький говорил, что он не лицо, а целое учреждение.

И к Бялику шел бесконечный поток посетителей, и он писал о том же: «Я чувствую себя наполовину в доме, наполовину в бейт мидраш [дом учения]» [22]. Он повесил табличку с часами приема и даже опубликовал их в газете. Но каждую неделю у него собрания, а в праздники двери открыты нараспашку и в дом заходят все желающие. Положение культурного гуру обязывало, и сам он был увлечен этой миссией, не просто так Шагал назвал его «духовным правителем города». Но ноша явно была тяжела, Бялик давно перестал писать. Он сказал однажды другу: «Если бы я нашел маленькую комнатку, чтобы никто не узнал мое место — я был счастлив. Я бы закрылся и работал» [20].

В конце концов он снял домик в Рамат-Гане, пригороде Тель-Авива. Начал обсуждать с Минором постройку нового дома. Но внезапно в 1934 г. умер после операции.

А через два года ушел Горький, «старый медведь с кольцом в губе», как назвал его Ромен Роллан [2, с. 262]. Последние годы писатель жил фактически под домашним арестом, за ним следили, подслушивали, изолировали от посетителей.

После смерти Бялика его вдова, Маня Бялик, передала дом муниципалитету Тель-Авива. Усилиями вдовы и невестки Горького Екатерины Павловны и Надежды Алексеевны Пешковых сохранен и в 1965 г. открылся дом-музей писателя.

Сейчас это городские достопримечательности, красивые здания: одно — среди пальм, другое утопает в сирени, они любимы горожанами и туристами. Кто-то восхищается ими не задумываясь, кто-то озадачивается — почему во внешнем облике дома ивритского поэта нет ничего еврейского, а в доме советского писателя — ничего пролетарского. Ответ о причудливых исторических обстоятельствах, приведших к этому, может быть еще интересней, если рассматривать их как кейсы соотношения внутренних склонностей клиента, амбиций архитектора и установок общества. Справиться с которыми не всегда удается даже бунтарям и пророкам.

Примечания:

[1] Автор благодарит директора архива Дома-музея Бялика в Тель-Авиве Шмуэля Авнери за любезно предоставленные архивные материалы и заведующую Музеем-квартирой Максима Горького С. М. Демкину за консультации.

[2] Подробности этой драматический истории см. [1; 8].

[3] Переписка Автора с С. М. Демкиной от 10.09.2020–14.09.2020. По ее словам, саду будет посвящен раздел в готовящейся монографии.

[4] Ideal Travel Talks — Palestine 1934. — Edelheit Productions. — The Spielberg Jewish Film Archive, 1934, 43:40.

Список литературы:

1. *Агурский М.* Горький и еврейские писатели // Минувшее. Исторический альманах. 1990. № 10. С. 175–204.

2. *Ариас-Вихиль М. А.* Ромен Роллан и Максим Горький: историко-функциональные и общественно-политические аспекты литературного диалога (по материалам архива А. М. Горького): дис. … д-ра филол. наук. Москва, 2020. 473 с.

3. *Давыдова И. И.* Рядом с Горьким // Русская литература и журналистика в движении времени. М.: Факультет журналистики МГУ имени М. В. Ломоносова, 2015. С. 235–256.

4. *Жуховицкая Л. Г.* «Чужое как свое»: Горький в российской истории ивритской культуры // Максим Горький: Российские идеологические контексты и итальянские реалии: сборник материалов конференции к 150-летию со дня рождения Максима Горького. Рим: UniversItalia, 2020. С. 131–143.

5. *Кириченко Е. И.* Архитектурное наследие Федора Шехтеля в Москве. М.: Издательский дом Руденцовых, 2009. 352 с.

6. *Кириченко Е. И.* Ф. О. Шехтель. Жизнь. Образы. Идеи. М.: Прогресс-Традиция, 2011. 360 с.

7. *Кириченко Е. И., Сайгина Л. В.* Романтический зодчий модерна Фёдор Шехтель. М.: Юкос-Менатрон, 2000. 332 с.

8. *Клейнман М.* Из недавнего прошлого, наш отъезд из России // Рассвет. Берлин, 1 июля 1923.

9. *Маяковский В. В.* Письмо писателя Владимира Владимировича Маяковского писателю Алексею Максимовичу Горькому // Новый Леф. М.: Госиздат, 1927. № 1. С. 2–6.

10. *Пэнэжко Н. Л., Чернухина В. Н., Марченков А. М.* Шехтель, Рябушинский, Горький (Дом на Малой Никитской). М.: Наследие, 2000. 144 с.

11. *Смирнова А. Д., Герасимова Е. М., Крюкова А. М.* В доме на Малой Никитской. М.: Московский рабочий, 1968. 144 с.

12. *Фролов В. А.* Первая частная мозаичная мастерская в России // Solo Mosaico: история, современность, технологии. М.: Essegi, 2010. С. 18–32.

13. *Чуковский К. И.* Дневник, 1901–1969: в 2 т. Т. 2: Дневник: 1930–1969. М.: Современный писатель, 1994. 560 с.

14. *Яникова М.* «Крыльями меня накроешь…». Биография Хаима Нахмана Бялика. Издательские решения, 2018. 65 с.

15. *Alon-Mozes T.* Rural Ethos and Urban Development: the Emergence of the First Hebrew Town in Modern Palestine: Research from the Field // Planning Perspectives 26. 2011. №. 2. P. 283–300.

16. *Alon-Mozes T.* The Garden of the Poet Bialik. Bialik Sreet, Spin, Spirit&Shape (Hebrew). Israel: Porat Publishing. P. 68–71.

17. *Avnery S.* Kama Bialik yesh? (Hebrew). Tel Aviv-Yafo: Yedioth Books, 2021. 528 p.

18. *Bykovtseva L. P.* “What a Preposterous Building!” The Gorky Memorial Museum // Museum International. 1990. Vol. 42. Issue 3. P. 150–153.

19. *Feinstein S.* Sunshine, Blossoms and Blood: H. N. Bialik in His Time, a Literary Biography. Lanham; Boulder; New York; Toronto; Oxford: University Press of America, 2005. 408 p.
20. *Glicksberg H.* Bialik Yom-Yom (Hebrew). Tel Aviv: Dvir, 1953. 172 p.
21. *Goldman I. B.* Ze'ev Raban: A Hebrew Symbolist. Jerusalem: Tel Aviv Museum of Art, in collaboration with Yad Yzhak Ben-Zvi Publ., 2001. 234 p.
22. *Holtzman A.* Hayim Nahman Bialik: Poet of Hebrew. London: Yale University Press, 2017. 272 p.
23. *Kotlyar E.* Boris Schatz and the Early "Bezalel": The Utopia of Art and the Art of Management // Цайтшрифт. Минск; Вильнюс, 2014. № 4. С. 161–177.

References:

Agurskii M. Gorky and Jewish Writers. Minuvshee. *Istoricheskii al'manakh (Past. Historical Yearbook)*, 1990, no. 10, pp. 175–204. (in Russian)

Alon-Mozes T. Rural Ethos and Urban Development: the Emergence of the First Hebrew Town in Modern Palestine: Research from the Field. *Planning Perspectives*, 2011, vol. 26, no. 2, pp. 283–300.

Alon-Mozes T. The Garden of the Poet Bialik. *Bialik Sreet, Spin, Spirit&Shape*. Israel, Porat Publishing, pp. 68–71. (in Hebrew)

Arias-Vikhil' M. A. *Romen Rollan i Maksim Gor'kii: istoriko-funktsiona'nye i obshchestvenno-politicheskie aspekty literaturnogo dialoga (po materialam arkhiva A. M. Gor'kogo (Romain Rolland and Maxim Gorky: Historical-Functional and Socio-Political Aspects of Literary Dialogue (Based on Materials from the Archive of A. M. Gorky))*: Full Doctor of Philology Thesis. Moscow, 2020. 473 p. (in Russian)

Avnery S. *Kama Bialik yesh?* Tel Aviv-Yafo, Yedioth Books Publ., 2021. 528 p. (in Hebrew)

Bykovtseva L. P. "What a Preposterous Building!" The Gorky Memorial Museum. *Museum International*, 1990, vol. 42, issue 3, pp. 150–153.

Chukovskii K. I. *Dnevnik, 1901–1969 (Diary, 1901–1969)*. In 2 vols. Vol. 2: 1930–1969. Moscow, Sovremennyi pisatel' Publ., 1994. 560 p. (in Russian)

Davydova I. I. Next to Gorky. *Russkaia literatura i zhurnalistika v dvizhenii vremeni (Russian Literature and Journalism in the Movement of Time)*. Moscow, Faculty of Journalism, Lomonosov Moscow State University Publ., 2015, pp. 235–256. (in Russian)

Feinstein S. *Sunshine, Blossoms and Blood: H. N. Bialik in His Time, a Literary Biography*. Lanham, Boulder, New York, Toronto, Oxford, University Press of America Publ., 2005. 408 p.

Frolov V. A. The First Private Mosaic Workshop in Russia. *Solo Mosaico: istoriia, sovremennost', tekhnologii (Solo Mosaico: History, Modernity, Technology)*. Moscow, Essegi Publ., 2010, pp. 18–32. (in Russian)

Glicksberg H. *Bialik Yom-Yom*. Tel Aviv, Dvir Publ., 1953. 172 p. (in Hebrew)

Goldman I. B. *Ze'ev Raban: A Hebrew Symbolist*. Jerusalem, Tel Aviv Museum of Art, in collaboration with Yad Yzhak Ben-Zvi Publ., 2001. 234 p.

Holtzman A. *Hayim Nahman Bialik: Poet of Hebrew*. London, Yale University Press Publ., 2017. 272 p.

Ianikova M. *"Kryl'iami menia nakroesh'...". Biografiia Khaima Nakhmana Bialika ("You will Cover Me with Wings ...". Biography of Haim Nachman Bialik)*. Izdatel'skie resheniia Publ., 2018. 65 p. (in Russian)

Kirichenko E. I. *Arkhitekturnoe nasledie Fedora Shekhtelia v Moskve (Architectural Heritage of Fyodor Schechtel in Moscow)*. Moscow, Izdatel'skii dom Rudentsovykh Publ., 2009. 352 p. (in Russian)

Kirichenko E. I. *F. O. Shekhtel'. Zhizn'. Obrazy. Idei (F. O. Schechtel. A Life. Images. Ideas)*. Moscow, Progress-Traditsiia Publ., 2011. 360 p. (in Russian)

Kirichenko E. I.; Saigina L. V. *Romanticheskii zodchii moderna Fedor Shekhtel'*. Moscow, Iukos-Menatron Publ., 2000. 332 p.

Kleinman M. From the Recent Past, Our Departure from Russia. *Rassvet (Dawn)*. Berlin, 1 July 1923. (in Russian)

Kotlyar E. Boris Schatz and the Early Bezalel: The Utopia of Art and the Art of Management. *Tsaytshrift* 9, 2014, no. 4, pp. 161–177.

Maiakovskii V. V. Pis'mo pisatelia Vladimira Vladimirovicha Maiakovskogo pisateliu Alekseiu Maksimovichu Gor'komu (Letter from the Writer Vladimir Vladimirovich Mayakovsky to the Writer Alexei Maksimovich Gorky). *Novyi Lef (New Lef)*, 1927, no. 1, pp. 2–6. (in Russian)

Penezhko N. L.; Chernukhina V. N.; Marchenkov A. M. *Shekhtel', Riabushinskii, Gor'kii (Dom na Maloi Nikitskoi) (Schechtel, Ryabushinsky, and Gorky (House on Malaya Nikitskaya))*. Moscow, Nasledie Publ., 2000. 144 p. (in Russian)

Smirnova A. D.; Gerasimova E. M.; Kriukova A. M. *V dome na Maloi Nikitskoi (In the House on Malaya Nikitskaya)*. Moscow, Moskovskii rabochii Publ., 1968. 144 p. (in Russian)

Žuchovickaja L. «L'Altro come parte del Sé»: Gor'kij nella storia della cultura ebraica in Russia, *Maksim Gor'kij: Ideologie Russe e realtà Italiana atti del convegno per il 150° anniversario della nascita di Maksim Gor'kij*, Rome, UniversItalia Publ., 2020, pp. 131–143. (in Italian)

УДК 725
DOI 10.24412/2658-3437-2021-3-74-81

Калашников Владимир Борисович, студент магистратуры. Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Россия, Москва, ул. Мясницкая, д. 20. 109028. vbkalashnikov@edu.hse.ru

Kalashnikov, Vladimir Borisovich, master's degree student. The National Research University Higher School of Economics, Miasnickaia ul., 20, 109028 Moscow, Russian Federation. vbkalashnikov@edu.hse.ru

ГРУЗИНСКИЙ ПОСТКОНСТРУКТИВИЗМ: НАЦИОНАЛЬНОЕ И КОЛОНИАЛЬНОЕ В АРХИТЕКТУРЕ 1932–1937 ГОДОВ

GEORGIAN POST-CONSTRUCTIVISM: NATIONAL AND COLONIAL IN ARCHITECTURE OF 1932–1937

Аннотация. «Постконструктивизм» в советской архитектуре, получивший наиболее целостную оценку в недавней монографии Александры Селивановой, отдельно определяет период развития советской архитектуры рамками 1932–1937 гг. В то время как серьезно исследуются архитектурные процессы в Москве и других крупных городах СССР, слабо изученной остается ситуация на периферии и в национальных республиках. Однако именно на примере национальных республик можно наиболее подробно рассмотреть взаимоотношения между центром и регионами на архитектурном и градостроительном «поле» – предмет, весьма слабо изученный в советской архитектуре. Наконец, за рамками сегодняшних исследований постконструктивизма находится проблема формирования национальных стилей в советских республиках. Все это объясняет необходимость более детального изучения специфики постконструктивизма – его региональных особенностей. Так, период постконструктивизма в Грузии имеет несколько иные выражения и особенности, отличные от обще-советских тенденций, описанных А. Селивановой. Обращаясь к научным работам, текстам статей, выступлениям архитекторов, а также художественной критике того времени, исследование предполагает историографический анализ формирования национального стиля Грузии в рамках архитектурной теории. Применяя в первую очередь социально-исторический и формально-стилистический методы, исследование выводит ряд принципиально важных моментов относительно архитектурного метода, согласно которому формировался национальный стиль Грузии. Метод, будучи изначально программной установкой из Москвы, политическим заказом, был значительно переработан и впоследствии искажен уже в рамках грузинской архитектурной практики. Грузинский постконструктивизм, ставший результатом взаимовлияния партийных установок из Москвы и собственной архитектурной практики Закавказского региона, получил к 1937 г. ряд специфических черт и приемов, позволяющих говорить о нем как об отдельном подстиле в рамках постконструктивизма.

Ключевые слова: советская архитектура; сталинская архитектура; сталинский ампир; архитектура национальных республик; архитектура Грузии; архитектура Закавказья.

Abstract. In Soviet architecture, "Post-constructivism" matched the 1932–1937 period. While the experts examine the architectural processes in Moscow and other major cities of the USSR, the situation in the regions and national republics has remained poorly studied. However, the example of national republics shows the relationship between the center and regions in great detail in the context of architectural and urban planning problems — a subject that is also very poorly studied in Soviet architecture. Finally, the problem of the formation of national styles in the Soviet republics is beyond the scope of today's studies of post-constructivism. All this explains the need for a more detailed study of the specifics of post-constructivism and its regional features. Thus, the period of post-constructivism in Georgia has a slightly different image and features that depart from the General Soviet trends described by A. Selivanova. Referring to scientific works, texts of articles, speeches of architects, as well as art criticism of that time, the author suggested a historiographical analysis of the formation of the national style of Georgia within the framework of architectural theory. Applying primarily socio-historical and formal-stylistic methods, the author brought out a number of fundamentally important points regarding the architectural method according to which the national style of Georgia was formed. The method, being initially imposed from Moscow, was significantly reworked and subsequently changed in Georgian architectural practice. By 1937, Georgian post-constructivism, which was the result of the mutual influence of party policies from Moscow and local architectural practice in the Transcaucasian region, received some specific features and techniques that allow us to speak of it as a separate sub-style of post-constructivism.

Keywords: Soviet architecture; Stalinist architecture; Stalin empire style; architecture of the national republics; Georgian architecture; architecture of the Caucasus.

Постконструктивизм в советской архитектуре, получивший наиболее целостную оценку в недавней монографии Александры Селивановой [20], отдельно определяет период развития советской архитектуры рамками 1932–1937 гг. Именно в это время использовалась общая «азбука» деталей и элементов, не похожая ни на архитектуру авангарда, ни на утвердившуюся позже стилистику сталинской неоклассики. Обращение к классике после 1932 г. воспринималось идеологами авангарда не как кризис, а как новый культурно-художественный этап в рамках общей преемственности. При смене внешней стилистики метод и подходы воплощения архитектуры остались такими же и стали совпадать с процессами на Западе, что привело к некоторому созвучию, позволяющему говорить о советском ар-деко. Тем не менее в последних исследованиях постконструктивизм рассматривается как общее явление для всей советской архитектуры. В них предметом зачастую выступают архитектурные и культурные процессы в Москве и других крупных городах СССР, но игнорируется ситуация на периферии и в национальных

Илл. 1. Здание газеты «Заря Востока» в Тбилиси. Арх. Д. Числиев. 1929. Источник: https://pastvu.com/

республиках. Однако именно на примере национальных республик можно наиболее подробно рассмотреть взаимоотношения между центром и регионами на архитектурном и градостроительном «поле» – предмет, весьма слабо изученный в советской архитектуре. Наконец, за рамками сегодняшних исследований постконструктивизма находится проблема формирования национальных стилей в советских республиках. Все это объясняет необходимость более детального изучения специфики постконструктивизма – его региональных особенностей. Так, период постконструктивизма в Грузии имеет несколько иные выражения и особенности, отличные от обще-советских тенденций, описанных А. Селивановой. Грузинский постконструктивизм, ставший результатом взаимовлияния партийных установок из Москвы и собственной архитектурной практики закавказского региона, получил к 1937 г. ряд специфических черт и приемов, позволяющих говорить о нем как об отдельном подстиле в рамках постконструктивизма.

Важно отметить, что многие институциональные механизмы сложились уже в конце 1920-х гг., что и объясняет необходимость кратко описать архитектурные процессы Грузии второй половины этого десятилетия.

Основание Тифлисской академии художеств с архитектурным отделением при ней, появление архитектурной специальности при политехническом факультете Тифлисского государственного университета в мае 1922 г. (в 1928 г. этот факультет будет присоединен к Грузинскому политехническому институту, где преподавал М. Непринцев, с 1930 г. — А. Кальгин) – все это первые шаги к созданию базы профессиональной архитектурной подготовки, так как до революции в Грузии не было высшего учебного заведения, готовящего специалистов в области изобразительных искусств и архитектуры. В академии художеств под руководством ее ректора академика Г. Чубинашвили наряду с освоением классического наследия особое внимание уделялось изучению грузинского исторического зодчества, что впоследствии отразится в практике грузинских архитекторов. Надо отметить, что архитектурное образование на этих факультетах уже с начального периода было построено на твердой научной основе. Все архитекторы старшего поколения (А. Кальгин (1875–1943), Н. Северов (1887–1957), Г. Тер-Микелов (1874–1949), М. Калашников (1886– 1969), М. Непринцев (1877–1962) получили специальное архитектурное образование задолго до революции, главным образом в петербургском Институте гражданских инженеров. Именно они стали преподавателями в открывшихся архитектурных отделениях Грузии, подготовившими новые профессиональные кадры, которые впоследствии будут задействованы во всех крупных проектах 1930–1950-х гг.: Г. Микаэлян (1909–1987), С. Сатунц (1910–1985), Г. Лежава (1903–1976), М. Чхиквадзе (1903–1987), М. Шавишвили (1894–1958), И. Чхенкели (1910–1981), А. Курдиани (1903–1988) и многие другие. В процессе обучения студенты постоянно участвовали в многочисленных экспедициях по изучению и обмеру памятников древнего грузинского зодчества под руководством Н. Северова.

Характерной на протяжении всех последующих десятилетий будет особенность повторения, воспроизведения главных установок, формулируемых изначально в Москве, но уже на местном грузинском уровне. Примечательно, что в современной тому времени печати и статьях подобные события интерпретируются как якобы самостоятельные и независимые инициативы. В первую очередь речь идет о реорганизации Тифлисской

Илл. 2. Дом Заксовнаркома (впоследствии – здание ЦК КП Грузии). Арх. Н. Северов, М. Калашников. 1929–1930.
Источник: https://pastvu.com/

академии художеств во ВХУТЕИН в 1930 г. — в 1927-м аналогичный по своей задумке процесс произошел в Москве, когда ВХУТЕМАС был реорганизован во ВХУТЕИН — и об образовании в 1930 г. грузинской ячейки ВОПРА и других пролетарских объединений — в 1929-м сообразные процессы произошли в Москве. Таким образом, подчинение грузинской культурной политики условному центру было оформлено уже к концу 1920-х гг. Эта систематическая последовательность центру будет характерной чертой всех культурных, социальных и политических тенденций грузинской республики.

В непосредственной архитектурной практике на тот момент была относительная свобода. Главной архитектурной программой в середине 1920-х гг. становится историзм, выработанный еще на рубеже XIX–XX вв., в основе которого лежала ориентация на конкретные памятники грузинской архитектуры. Мотивы, отсылающие к формам грузинского зодчества Средневековья, создавались опытными академиками-исследователями грузинской культуры, хорошо изучившими соответствующие памятники архитектуры. Более того, они не просто хорошо знали и понимали эту архитектуру – она была им чрезвычайна дорога, вызывая личные переживания. «Архитектор вновь с большим художественным тактом использовал национальную форму», — писал академик Беридзе в 1915 г. об Анатолии Кальгине. «У него был сильный темперамент и "взрывной" характер. Любил грузинские памятники. Когда бывали у памятника, он очень экспансивно выражал свои чувства. Как-то в Самшвилде подошли к Сиони, я сказал: "Анатолий Николаевич, не правда ли, чудесная вещь?". Он будто действительно взорвался: "Порррразительная! Изумительная! Смерррртельная!" И после паузы: "Ой-ой-ой, матушки!"» [1]. Не скрывал свою любовь к Грузии и Михали Калашников: «Он очень, очень любил Грузию, — вспоминает К. Фомин. — Всерьез примеривался к фамилии Хачапуридзе, рассматривая грузинское хачапури как эквивалент русскому калачу. Гордился своим званием "заслуженный деятель искусств Грузии", которое получил в 1947 году (до этого в 1945 году был награжден орденом "Знак Почета")» [2]. То обстоятельство, что в ряды «национальных стилизаторов» влились кадры исследователей архитектуры прошлого, придало этому первому этапу стилизации черты «археологичности», связало его действительно с подлинными местными формами, а не с поверхностной стилизацией. Но это же обстоятельство придало этим школам и известную архаичность, так как те, кто изучал и обмерял местную архитектуру, нередко излишне, буквально следовали местным традиционным формам. В результате архитектура 1920-х гг. оставила лишь те сюжеты дореволюционной практики, которые отвечали актуальному запросу поиска и формирования нового стиля. В его основу легли разработанные формы древнегрузинской архитектуры и стилеобразующие принципы русского классицизма (санаторий «Либани» (1927), арх. М. Калашников). Именно эти архитектурные практики станут определяющими в грузинской архитектуре последующих десятилетий. Важно, что это было вовсе не стихийное «возрождение», как писал С. О. Хан-Магомедов, а просто усиление одной из стилеобразующих тенденций. Более того, это оказалось вполне логичным в условиях той «пост-колониальной» тенденции, которая охватила тогда большинство культурных практик национальных республик. Поэтому обращение в республиках в первые годы советской власти к национальному было определяющим. Традиционная архитектура стала символом национального престижа народа.

Тем не менее к концу 1920-х гг. все более явным оказывается влияние государственного запроса на архитектуру непосредственно. Это выразилось в конструктивистской практике. Формирование конструктивизма в Грузии сопровождалось рядом партийных установок, которые транслировались в местной печати («Заря Востока», «Рабочая правда» и другие). Была объявлена кампания за устройство так называемого нового социалистического быта, за создание дома-коммуны. Традиционными стали призывы к немедленному обобществлению быта, к прекращению строительства жилых домов с индивидуальными квартирами, объявляемым «безобразием, которому надо положить конец». В статье «Как строить новые дома для рабочих?» автор заявлял: «Рабочие требуют освободить их от "удобств" старого мещанского быта – от отдельных маленьких квартирок с собственными кухоньками, балкончиками и т. д.». Примечательно, что до этого ни о чем подобном в Грузии никогда не говорилось – это были новые и чужеродные для нее заявления, позаимствованные из Москвы. Но несмотря на утверждения в теории о новой концепции национальной формы в конструктивизме – в грузинской архитектуре дальше слов и программных заявлений дело не пошло – это оказались довольно типовые проекты, возводившиеся также и в Москве, и в других городах СССР[1], лишь с присутствием некоторой национальной атрибутики в виде, например, стрельчатых форм[2] (Илл. 1). Тем не менее, действительно, именно Дом Заксовнаркома Н. Северова (Илл. 2) является наиболее «национальным», будучи наглядным отражением идей статьи 1926 г. «Национальная архитектура народов СССР» Моисея Гинзбурга, напечатанной в журнале «Современная архитектура»: «Должны быть учтены все предпосылки, определяющие современное лицо Национальных Советских Республик: 1) предпосылки многовекового бытового и климатического характера, характера, определяющего индивидуальное национальное лицо Республики; 2) предпосылки нового социального уклада, новых форм строящейся жизни и завоеваний современной техники, являющиеся общими и едиными для всего СССР, предпосылки, определяющие нарастание новых общесоюзных сил строящегося социализма» [18]. «Индивидуальным национальным лицом», которое помещено в пространство «новой формы» конструктивистской композиции, в этом случае становятся элементы открытых террас и балконов.

Примечательно, что даже за этот короткий период отношение в художественной теории, только начавшей свое «огосударствление», к стилеобразующим вопросам пережило несколько показательных метаморфоз от призыва выработки в архитектуре «национального лица Республики» (о котором, например, заявлял Моисей Гинзбург в 1926 г.) до полного игно-

Илл. 3. Грузинский филиал ИМЭЛС в Тбилиси. Арх. А. Щусев. 1933–1938. Фото автора

рирования национального вопроса в рамках освоения общемировой культурной практики: пролетарская и по содержанию, и по форме (о котором начали говорить ВОПРАвцы) [14].

Ряд событий всесоюзного масштаба 1932–1933 гг., определивших дальнейшее развитие советской архитектуры, оказались такими же значимыми и для Грузии. Постановление «О перестройке литературно-художественных организаций» от 23 апреля 1932 г. положило конец «групповщине» на официальном уровне, которая фактически была ликвидирована уже к концу 1920-х гг. Отныне все заявления профессионального сообщества архитекторов становятся коллективным запросом партии – «голосом эпохи», который транслируется через сильно отредактированные теоретические положения, статьи в периодике и различные рецензии. Тем не менее именно этот «голос эпохи» стал определять архитектурную повестку последующих десятилетий, объясняя необходимость постоянно обращаться к опубликованным источникам тех лет.

Вместо ликвидированных многочисленных объединений и организаций в июле 1932 г. был создан Союз советских архитекторов, в котором руководящие посты получили вчерашние ВОПРАвцы. Никто из грузинских архитекторов в правление нового союза не вошел. В Грузии создание местного архитектурного объединения состоялось несколько позже. Лишь после появления Союзов советских писателей (1932), художников (1933) и композиторов (1933) в 1934 г. был учрежден Союз советских архитекторов Грузии[3]. На первом съезде архитекторов Грузии 15 февраля 1934 г. было утверждено правление союза. В правление были избраны архитекторы Н. Северов, А. Кальгин, Ю. Житковский, М. Шавишвили, М. Непринцев, скульптор К. Мерабишвили и другие.

В 1933 г. началась всеобщая реорганизация системы архитектурного образования, указывающая на все более ощутимые изменения архитектурной практики. Наиболее существенным ее проявлением стало восстановление академии архитектуры. В Грузии подобные инициативы активно поддержали Я. Николадзе и Е. Лансере, в результате чего была восстановлена в своих правах Тифлисская академия художеств и при ней организовано среднее художественное училище. «Академия архитектуры должна вооружить творчески одарённые кадры молодых советских архитекторов глубокими знаниями и навыками для того, чтобы суметь ответить на задачи, превосходящие по своим масштабам и глубине содержания всё, что до сих пор создавалось мировой архитектурой» [17, с. 174]. Однако никто не мог дать конкретную формулировку тем задачам, которые устанавливались партией. Единственные ориентировки – это пространные заявления Сталина, которые архитекторы пытались перевести в свою практику. Особенно популярным стал тезис о культуре, которая должна быть «социалистической по своему содержанию и национальной по форме», высказанный Сталиным на XVI съезде ВКП(б) в 1930 г. в рамках его программы коренизации[4]. Совершенно выхолощенная и бессодержательная установка, из которой следовала лишь одна идея — необходимость учета национальных особенностей. Очень скоро это политическое заявление получает свое развитие в архитектурной теории. В 1932 г. в статье А. Михайлова[5] «О реставраторстве и национальной архитектуре» осуждаются, с одной стороны, «реставраторство и эклектика» национальных республик, с другой, – игнорирование всякой национальной архитектуры, о котором говорил Гинзбург в 1926 г. В зодчестве теперь ставится совершенно недостижимая и непостижимая задача, которая приведет к появлению столь разных по своей концепции построек и проектов.

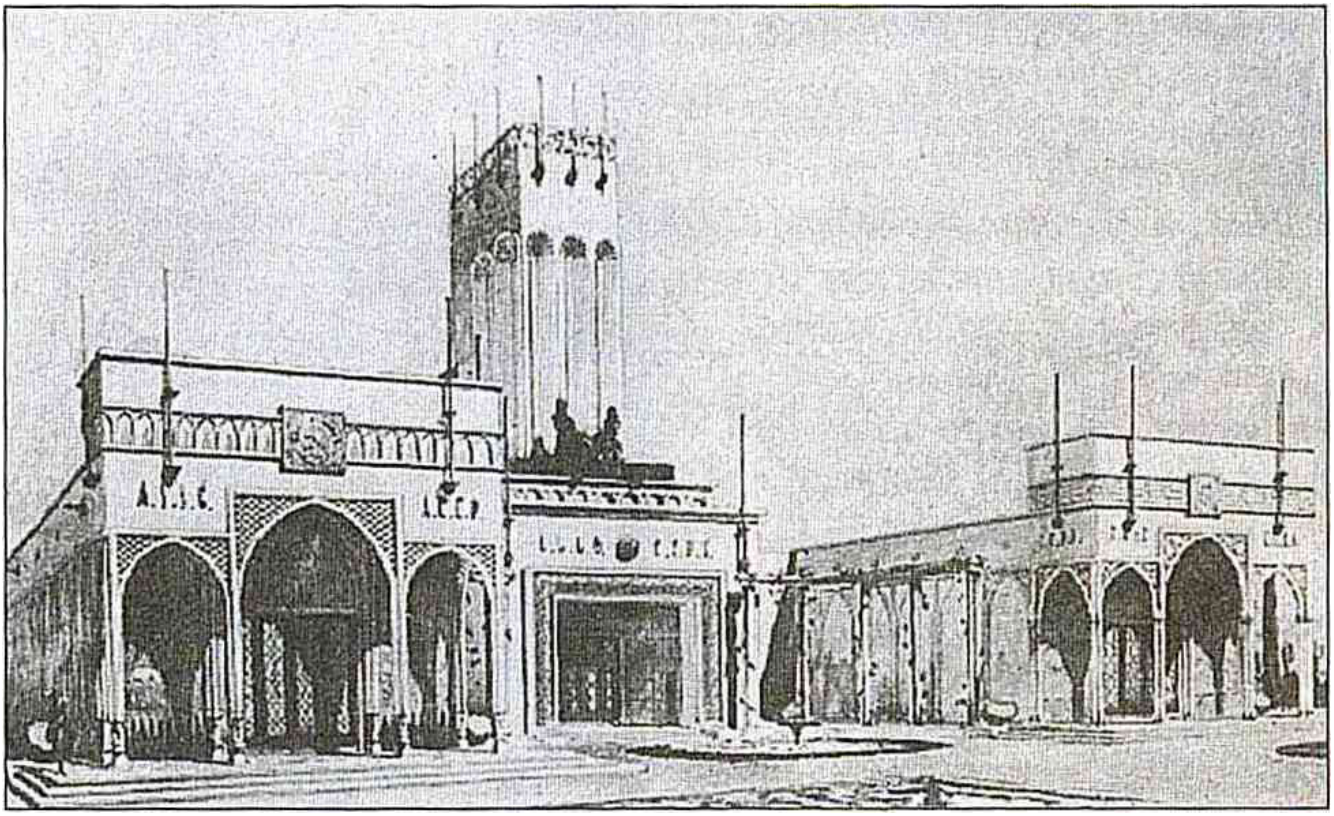
Другой вопрос, возникший в архитектурной повестке национальных республик, — отношение к классическому наследию, которое необходимо теперь осваивать. «Что же должно отличать наше отношение к древней классике и к национальному творчеству народов нашего Союза? Исключают ли классика

и национальное наследие друг друга и к чему нас практически обязывает овладение этим наследием?» [27, с. 1]. А. Щусев приходит к выводу, что не должно быть противопоставления «классики» и «национального». Соответственно, с целью избежать этого взаимоисключения классическая архитектура — ее формы, ее элементы — определяется как национальная. В качестве ориентира при выработке национальной формы выбирается Персия (реже – Египет), потому что эти культуры относятся к классическому наследию — к этой выборке. Более того, доказывается иранское влияние на грузинскую культуру, которое и подтверждает необходимость обращения именно к этой архитектурной традиции. Примечательно, что занимаются выработкой этой новой национальной формы преимущественно архитекторы из России (А. Щусев, В. Кокорин, В. Щуко, В. Гельфрейх).

Особенно показателен в этой логике архитектурного развития филиал Института марксизма-ленинизма в Тифлисе (А. Щусев, 1933–1938) (Илл. 3). Л. Каганович, не являясь профессионалом, все же отметил необычность для «традиционного» Щусева решение этого портика-лоджии, усмотрев, правда, в нем влияние Жолтовского [7]. Щусев же использует форму сдвоенных колонн, трактуя их в логике общей практики того времени. Спаренные колонны – характерный элемент «пролетарской классики» – творческая находка И. Фомина. И Щусеву, и Фомину они были необходимы для решения одним ордером здания в несколько этажей, причем зрительно создается впечатление монументальной опоры. Происхождение этой пропорциональной системы – Древний Египет и Персия. Щусев удачно и уместно акцентирует этот сюжет, уподобляя лоджию колоннадным композициям храма Хатхор в Дендере (I в. н. э.) и, что еще более вероятно, – Восточной лестнице Ападаны в Персеполе (V в. до н. э.). Примечательно, что впоследствии этот прием парных колонн будет довольно часто применяться в грузинской архитектуре[6], а уже после смерти Щусева подобная композиция будет объявлена как национальная в логике грузинской архитектуры[7].

Конкурс на Дом Правительства Грузинской ССР в Тифлисе также характерен в контексте формирования национального стиля. В его результате в 1933 г. был рекомендован проект В. Кокорина, решенный вполне в духе того времени. Проект предполагал собой монументальный комплекс с системой внутренних дворов, которые, по словам самого архитектора, соответствуют национальному колориту Грузии [12]. Так как никакого национального стиля в грузинской архитектуре, как тогда считалось, не было — Кокорин обращается к определенному набору художественно-образных черт, которые якобы свойственны Грузии. Помимо системы внутренних дворов, национальным мотивом является персидское влияние на ее архитектуру [12], которое в проекте воплощено в виде арок и галерей. В действительности национальные мотивы оказываются слабо различимыми: обращение к формам персидской архитектуры было тогда повсеместным в отношении всей архитектуры Востока, к которой тогда относили и Грузию (скоро в республике она окажется под запретом). Система внутренних дворов — настолько распространенный прием в архитектуре, что относить его к какой-то конкретной культуре не представляется возможным (равно как и арку). В итоге проект В. Кокорина представляет собой здание, лишенное единства стиля, совершенно невнятное и стилистически неконкретное, где с трудом считываются композиционные центры и пространственные акценты (Илл. 4). Стоит добавить, что в контексте общей советской практики того времени этот проект оказывается вполне себе традиционным. Кокорин явно следует принципам своих учителей (А. Щусева и И. Жолтовского), которые также к тому моменту ничего нового в отношении национальных форм сформулировать не успели.

Илл. 4. Верхний корпус Дома Правительства Грузинской ССР. Арх. В. Кокорин, Г. Лежава. 1932–1938. Источник: https://pastvu.com/



Илл. 5. Проект павильона Закавказских республик на ВСХВ в Москве. Арх. М. Шавишвили, И. Чхенкели. 1937.
Источник: https://stanislavspb.livejournal.com/7713.html

Возведенный к 1939 г. лишь верхний корпус с его декоративной сдержанностью и геометричностью архитектурных форм соответствовал общей постконструктивистской тенденции той эпохи, которой следовал московский архитектор. Тем не менее сам план и общая П-образная композиция, гранитная облицовка цоколя, аркады и лоджии предстают совершенно типичными, отражая советскую архитектурную практику постконструктивизма того времени. Композиция с двумя выступающими боковыми ризалитами, оформленными лоджиями и декоративно выделенным центром – архитектурное клише той эпохи, массово применявшееся и в правительственных постройках (Дом Правительства Абхазской АССР, арх. В. Гельфрейх и В. Щуко, Дом Правительства Азербайджанской ССР, арх. Л. Руднев и О. Мунц), и в общественных сооружениях (Гостиница «Москва» (1935), арх. А. Щусев). Незавершенность самого проекта комплекса здания правительства в целом отражал отсутствие оформившейся стилистической концепции в грузинской архитектуре середины 1930-х гг.

Особенность заключается в том, что указанная архитектура определяется и называется всеми именно «национальным стилем». Кокорин открыто заявляет, что «говорить об определившемся национальном грузинском стиле в архитектуре не приходится» [12]. Другими словами, ставилась задача создать этот «стиль» с нуля. То есть непосредственно разрабатывался новый национальный стиль, так как раньше никакого национального стиля в республиках и не существовало, – так было принято считать. А если кто-то и обращался к прошлому опыту грузинской архитектуры, он сразу обвинялся в «реставраторстве».

Архитектурная практика Грузии, сформировавшаяся к 1937 г., позволяет выявить ряд общих закономерностей, которые на первый взгляд мало чем отличаются от тенденций всего советского пространства того периода. Несмотря на уже озвученный тезис об архитектуре «национальной по форме», основной интерес направлен именно на «освоение (“присвоение” с точки зрения власти) классического наследия». Кристаллизация стиля, выраженная в постоянной корректировке партийного запроса, происходила постепенно. Именно отсутствие общепринятой архитектурной теории и объясняет столь разнообразный подход к восприятию классики, отмеченный и в Грузии. Результатом этого стали аллюзии на неогрек, обращения к формам модернизированной неоклассики и к собственной дореволюционной практике классицизма. Все эти поиски не были самостоятельными — очевидна ориентация на московскую программу освоения классики. Стремление к синтезу искусств — наиболее характерный симптом этого явления. Из «наследия» отбирается только то, что «разрешено» критикой, создаваемой на ходу вечно корректируемой архитектурной теорией. При этом теории как таковой нет — есть лишь набор образцов, по которым можно определить выдвигаемый запрос. К «положительному» наследию стали относить Древнюю Грецию, Рим, Ренессанс, русский классицизм, а также мотивы Египта и Персии в отношении Закавказья и среднеазиатских республик. Модерн оказывается под запретом — игнорируется он и в Грузии, несмотря на его довольно широкое наследие в местной архитектуре. Особенно явно эта беззастенчивая оглядка грузинских архитекторов на центр прослеживается в отношении новых типов архитектуры — многоквартирных жилмассивов. Практика строительства жилых домов – наглядный пример тенденции типизации и стандартизации в архитектуре, которая началась проявляться уже в 1930-е гг. Ее результатом было полное игнорирование не просто национальных мотивов местной архитектуры, но также вопросов удобства проживания и быта, связанных с природно-климатическими особенностями. В этом случае оказывается характерной некоторая робость и нерешительность местных архитекторов (общая черта психологии архитекторов, выработанная к тому времени, – неуверенность, на которую указывал Д. С. Хмельницкий) – нежелание поставить собственную архитектурную мысль выше московской, даже если дело касается необходимых жизненных условий.

Национальный стиль в этот период воспринимается в первую очередь как еще одна интерпретация внутри класси-

ки. Для Грузии, равно как и для других республик Закавказья и Средней Азии, речь идет именно о классике Востока. Мотивы айванов-лоджий, стрельчатые формы, композиции открытых и внутренних дворов – все это сформировало стиль «ориенталистского ар-деко». Термин намеренно подчеркивает колониальный характер этого стиля, авторами которого являлись преимущественно русские архитекторы. Считалось, что никакого национального стиля в республиках и не существовало. Другими словами, прямая преемственность с древнегрузинской архитектурой исключалась. В связи с этим архитекторы искали именно в классическом наследии формы и мотивы, которые могли соответствовать грузинскому «колориту». Феномен колониального подхода – этот «колорит», выраженный в культурной специфике и художественно-образных чертах стиля, выявляют не местные архитекторы. В результате, первые попытки создания национального стиля осуществляются московскими зодчими. В самой Грузии подобные явления встречают серьезное неприятие со стороны профессионального сообщества. При этом использование мотивов непосредственно из грузинской средневековой архитектуры или ее народной традиции отмечено лишь в отношении некоторых форм декора в сооружениях, окончательно построенных после 1937 г. Вполне возможно, что эти сооружения впоследствии «дооформлялись» национальными элементами, получая композиции низких аркад, характерные капители, а также наличники окон и порталов.

Наглядным примером «колониального» подхода в грузинской архитектуре в логике «ориенталистского ар-деко» стал павильон ЗСФСР на ВСХВ (Илл. 5). Проект павильона закавказских республик был составлен учениками М. Непринцева — М. Шавишвили и И. Чхенкели — грузинскими классицистами, воспринявшими традиции советского ар-деко. Стандартная П-образная композиция соответствует архитектурной программе выставочных павильонов того времени: обязательный акцент вертикали за счет башенного объема, геометризация форм, ступенчато-каскадная организация ярусов. Стилистически – традиционный для того времени обобщенный принцип трактовки архитектуры Закавказья в обработке восточными мотивами: стрельчатые мотивы аркад и аркатуры, а также элементы мукарнаса. О традиционных формах грузинского зодчества нет и речи. Возведенный в июле 1937 г., павильон фактически сразу перестал соответствовать только что сменившейся культурной политике. Все это и привело к необходимости возведения новых павильонов – отдельных для каждой из республик Закавказья, которые будут отражать уже иную архитектурную программу.

Образцовой классикой стиля этого периода официально объявляются наиболее монументальные постройки, выполняющие важную политико-идеологическую функцию: дворцы советов, национальностей, культуры, дома правительства и театры. Именно они были главным предметом правительственной заботы и финансирования. Здание ИМЭЛ А. Щусева, Верхний корпус Дома Правительства В. Кокорина в Тбилиси – они называются лучшими достижениями грузинской архитектуры. Примечательно, что ни композиция, ни общая стилистика этих построек не будут восприняты впоследствии грузинскими архитекторами. Тем не менее неизменным останется подход, художественный метод, выработанный в первую очередь А. Щусевым (его ИМЭЛ будет признаваться образцом стиля до середины 1950-х гг.). Метод, основанный на использовании архетипических приемов и мотивов, создающих неопределенную ассоциативную образность-колорит с использованием классического архитектурного вокабуляра. В отношении Грузии воплощается национальный стиль, которому свойственны несколько подчеркнутая геометричность, стройность и своеобразная элегантная строгость. Выявление ряда характерных для грузинской архитектуры черт (роль лоджий и террас, значение стены, место рельефов в раскрытии архитектурного образа, применение отдельных декоративных мотивов и т. д.) при классической основе композиции было сочтено достаточным для создания национального по форме произведения («классическая архитектурная тема» сливается с «национальными мотивами»). Многое тем не менее подчинялось заранее выработанной схеме создания монументального сооружения, где ряд мотивов приобретает чисто формальный характер. Этот архитектурный подход, сформированный именно в логике постконструктивизма, станет стилеобразующим в грузинской архитектуре в последующие десятилетия.

Примечания:

[1] Дом связи в Тбилиси (1932–1933), арх. К. Соломонов; Дом Заксовнаркома (впоследствии – здание ЦК КП Грузии) (1929–1930), арх. Н. Северов при участии М. Калашникова.

[2] Здание редакции и издательства «Заря Востока» (1929), арх. Д. Числиев.

[3] Для сравнения другие республиканские отделения появились относительно раньше: Союз архитекторов Армянской ССР образовался в 1932 г., Украинской ССР – в 1933 г., Тем не менее Союз архитекторов Белорусской ССР был образован только в 1935 г., Союз архитекторов Азербайджанской, Казахской ССР – в 1936 г.

[4] Впервые была предложена И. Сталиным на XII съезде РКП(б) в апреле 1923 г.

[5] А. И. Михайлов – искусствовед, теоретик архитектуры, член-учредитель ВОПРА, один из основных критиков советского архитектурного авангарда.

[6] Театр в Кутаиси (1955), арх. Ш. Тавадзе, М. Шавишвли.

[7] Впервые такие утверждения стали возникать после смерти Щусева в монографиях 1950-х гг., где заявлялось, что композиция спаренных колонн исходит из традиции грузинского народного зодчества.

Список литературы:

1. *Геджадзе В.* Тбилиси в минувшем столетии // Тбилисская неделя. URL: https://tbilisi.media/cultures/23619-tbilisi-v-minuvshem-stoletii/ (дата обращения: 20.03.2020).

2. *Герсамия Т.* Ясная и любимая душой цель // Русский клуб. URL: http://www.rcmagazine.ge/index.php?option=com_content&view=article&id=411&Itemid=1 (дата обращения: 22.03.2020).

3. *Гинзбург М. Я.* Проект парка культуры и отдыха в Тифлисе // Архитектура СССР. 1935. № 9. С. 35–42.

4. *Джанберидзе Н. Ш.* Архитектура Грузии от истоков до наших дней. М.: Стройиздат, 1976. 230 с.

5. *Джаши Н. У.* Грузинская советская архитектура (на примере Тбилиси). Тбилиси: Заря Востока, 1956. 150 с.

6. *Инцкирвели А. С.* Об архитектуре Грузии // Архитектурная газета. 1936. № 8. С. 2.

7. *Каганович Л. М.* Памятные записки. М.: Вагриус, 1996. 570 с.

8. *Калашников М. Г.* На берегах Куры // Архитектурная газета. 1936. № 58. С. 2.

9. *Квирквелия Т. Р.* Архитектура Советской Грузии. М.: Стройиздат, 1986. 317 с.

10. *Косенкова Ю. Л.* Города Грузии в 1920–1930-х годах. К проблеме изучения местных особенностей советского градостроительства // Архитектурное наследство. 2017. № 67. С. 218–232.

11. *Кинцурашвили С. Ш.* Архитектура Советской Грузии. М.: Стройиздат, 1974. 136 с.

12. *Кокорин В.* На проспекте Шота Руставели // Архитектурная газета. 1938. № 62. С. 2.
13. *Лансере Е. Е.* Дневники. Книга вторая. М.: Искусство — XXI век, 2008. 762 с.
14. *Маца И. Л.* Советское искусство за 15 лет. Материалы и документация. М.; Л.: ОГИЗ, 1933. 663 с.
15. *Роговский В.* Съезд архитекторов Грузии // Архитектурная газета. 1936. № 13. С. 4.
16. *Рзянин М. И.* Вопросы освоения классического наследия в архитектурной практике национальных республик СССР // Архитектура СССР. 1953. № 4. С. 27–35.
17. *Самойлов А. В.* Строительство дворца правительства Грузии // Социалистическое хозяйство Закавказья. 1934. № 8. С. 167–183.
18. *Сахурия Г. С.* Кура — транспортная магистраль города // Социалистическое хозяйство Закавказья. 1934. № 9. С. 161–164.
19. *Северов Н. В.* Архитектура Тбилиси // Архитектура СССР. 1941. № 1. С. 1–14.
20. *Селиванова А. Н.* Постконструктивизм. Власть и архитектура в 1930-е годы в СССР. М.: БуксМАрт, 2019. 320 с.
21. *Сумбадзе Л. З.* Реконструкция Тбилиси // Архитектурная газета. 1936. № 70. С. 3.
22. *Хан-Магомедов С. О.* Архитектура советского авангарда. Кн. 1: Проблемы формообразования. Мастера и течения. М.: Стройиздат, 1996. 709 с.
23. *Хлевнюк О. В.* Политбюро. Механизмы политической власти в 1930-е годы. М.: РОССПЭН, 1996. 294 с.
24. *Хмельницкий Д. С.* Архитектура Сталина. Психология и стиль. М.: Прогресс-традиция, 2007. 560 с.
25. *Щусев А. В.* Национальная форма в архитектуре // Архитектура СССР. 1940. № 12. С. 56.
26. *Щусев А. В.* Строительство курорта «Псырцха» в Абхазии (бывш. Новый Афон) // Архитектура СССР. 1936. № 12. С. 24–28.
27. *Щусев А. В.* Проблемы национальной архитектуры Советского Востока // Архитектура СССР. 1934. № 8. С. 1–4.
28. *Anderson R.* Russia: Modern Architectures in History. London: Reaktion Books, 2015. 356 p.
29. *Colquhoun A.* Modern Architecture. Oxford: Oxford University Press, 2002. 287 p.
30. *Sudjic D.* The Edifice Complex: How the Rich and Powerful Shape the World. New York: Penguin Press, 2005. 403 p.

References:

Anderson R. *Russia: Modern Architectures in History*. London, Reaktion Books Publ., 2015. 356 p.

Colquhoun A. *Modern Architecture*. Oxford, Oxford University Press Publ., 2002. 287 p.

Curtis W. J. R. *Modern Architecture since 1900*. London, Laurence King Publ., 1996. 736 p.

Dzhanberidze N. Sh. *Arkhitektura Gruzii ot istokov do nashih dnei (Architecture of Georgia from Its Origins to the Present Day)*. Moscow, Stroiizdat Publ., 1976. 230 p. (in Russian)

Dzhashi N. U. *Gruzinskaia sovetskaia arkhitektura (Georgian Soviet Architecture)*. Tbilisi, Zaria Vostoka Publ., 1956. 150 p. (in Russian)

Gedzhadze V. Tbilisi in the Past Century. *Tbilisskaia nedelia (Tbilisi Week)*. Available at: https://tbilisi.media/cultures/23619-tbilisi-v-minuvshem-stoletii/ (accessed 20 March 2020). (in Russian)

Gersamiia T. A Clear and Beloved Soul Goal. *Russkii klub (Russian Club)*. Available at: http://www.rcmagazine.ge/index.php?option=com_content&view=article&id=411&Itemid=1 (accessed 22 March 2020). (in Russian)

Ginzburg M. Ia. Project of the Park of Culture and Recreation in Tiflis. *Arkhitektura SSSR (Architecture of the USSR)*, 1935, no. 9, pp. 35–42 (in Russian)

Intskirveli A. S. About the Architecture of Georgia. *Arkhitekturnaia gazeta (Architectural Newspaper)*, 1936, no. 8, p. 2. (in Russian)

Kaganovich L. M. *Pamiatnye zapiski (Aide-Memoire)*. Moscow, Vagrius Publ., 1996. 570 p. (in Russian)

Kalashnikov M. G. On the Banks of Kura. *Arkhitekturnaia gazeta (Architectural newspaper)*, 1936, no. 58, pp. 2–6. (in Russian)

Khan-Magomedov S. O. *Arkhitektura sovetskogo avangarda. Kn. 1. Problemy formoobrazovaniia. Mastera i techeniia (The Architecture of the Soviet Avant-garde. Book 1. Problems of Formation. Masters and Currents)*. Moscow, Stroiizdat Publ., 1996. 709 p. (in Russian)

Khlevniuk O. V. *Politbiuro. Mekhanizmy politicheskoi vlasti v 1930-e gody (Politburo. Mechanisms of Political Power in the 1930s)*. Moscow, ROSSPEN Publ., 1996. 294 p. (in Russian)

Khmel'nitskii D. S. *Arkhitektura Stalina. Psikhologiia i stil' (Architecture of Stalin. Psychology and Style)*. Moscow, Progress-traditsiia Publ., 2007. 560 p. (in Russian)

Kincurashvili S. Sh. *Arkhitektura Sovetskoi Gruzii (Architecture of Soviet Georgia)*. Moscow, Stroiizdat Publ., 1974. 136 p. (in Russian)

Kokorin V. On Shota Rustaveli Avenue. *Arkhitekturnaia gazeta (Architectural Newspaper)*, 1938, no. 62, pp. 2–7. (in Russian)

Kosenkova Iu. L. Cities of Georgia in the 1920s – 1930s. On the Problem of Studying Local Features of Soviet Urban Planning. *Arkhitekturnoe nasledstvo (Architectural Heritage)*, 2017, no. 67, pp. 218–232. (in Russian)

Kvirkvelia T. R. *Arhitektura Sovetskoi Gruzii (Architecture of Soviet Georgia)*. Moscow, Stroiizdat Publ., 1986. 317 p. (in Russian)

Lansere E. E. *Dnevniki. Kniga vtoraia (Diaries. Book Two)*. Moscow, Iskusstvo – XXI vek Publ., 2008. 762 p. (in Russian)

Maca I. L. *Sovetskoe iskusstvo za 15 let. Materialy i dokumentatsiia (Soviet Art for 15 years: Materials and Documentation)*. Moscow, Izogiz Publ., 1933. 663 p. (in Russian)

Rogovskii V. Congress of Architects of Georgia. *Arkhitekturnaia gazeta (Architectural Newspaper)*, 1936, no. 13, pp. 4–9. (in Russian)

Rzianin M. I. The Development of the Classical Heritage in the Architectural Practice of the National Republics of the USSR. *Arhitektura SSSR (Architecture of the USSR)*, 1953, no. 4, pp. 27–35. (in Russian)

Sakhuriia G. S. Kura – the Transport Highway of the City. *Sotsialisticheskoe khoziaistvo Zakavkaz'ia (Socialist Economy of Transcaucasia)*, 1934, no. 9, pp. 161–164. (in Russian)

Samoilov A. V. Construction of the Palace of the Government of Georgia. *Sotsialisticheskoe khoziaistvo Zakavkaz'ia (Socialist Economy of Transcaucasia)*, 1934, no. 8, pp. 167–183. (in Russian)

Selivanova A. N. *Postkonstruktivizm. Vlast' i arhitektura v 1930-e gody v SSSR (Postconstructivism. Power and Architecture in the 1930s in the USSR)*. Moscow, Buksmart Publ., 2019. 320 p. (in Russian)

Severov N. V. Architecture of Tbilisi. *Arkhitektura SSSR (Architecture of the USSR)*, 1941, no. 1, pp. 1–14. (in Russian)

Shchusev A. V. Construction of the "Psyrtskha" Resort in Abkhazia (Formerly New Athos). *Arkhitektura SSSR (Architecture of the USSR)*, 1936, no. 12, pp. 24–28. (in Russian)

Shchusev A. V. National Form in Architecture. *Arkhitektura SSSR (Architecture of the USSR)*, 1940, no. 12, p. 56. (in Russian)

Sudjic D. *The Edifice Complex: How the Rich and Powerful Shape the World*. New York, Penguin Press Publ., 2005. 403 p.

Sumbadze L. Z. Reconstruction of Tbilisi. *Arkhitekturnaia gazeta (Architectural Newspaper)*, 1936, no. 70, p. 3. (in Russian)

УДК 85.1
DOI 10.24412/2658-3437-2021-3-82-90

Суворова Анна Александровна, кандидат искусствоведения, доцент. Пермский государственный национальный исследовательский университет, Россия, Пермь, ул. Букирева, д. 15. 614000. suvorova_anna@mail.ru

Suvorova, Anna Aleksandrovna, PhD in Art History, associate professor. Perm State University, Bukireva ul., 15, 614000 Perm, Russian Federation. suvorova_anna@mail.ru

СОВЕТСКОЕ НАИВНОЕ ИСКУССТВО: МЕЖДУ КОНФОРМНОСТЬЮ И НОНКОНФОРМИЗМОМ

SOVIET NAIVE ART: BETWEEN CONFORMITY AND NONCONFORMITY

Аннотация. Изменения тенденций искусства в Советском Союзе во многом зависели от дискурса власти, политических и социальных преобразований. Советское государство часто рассматривало его как средство идеологии, инструмент формирования сознания советского гражданина и воспитания «нового» человека. Система самодеятельного искусства в СССР также была частью единой структуры советской культуры; системой, в которой художественное высказывание часто было обусловлено и/или преобразовано политическими и социальными целями страны. Существует ряд закономерностей, регулирующих отношения между наивным (или, если говорить о формах институционализации, самодеятельным) искусством и властью. Картины наивных художников, впитавших в себя советские идеологические тексты, транслируют некий портрет «коллективного» человека. Мировоззрение «нового» человека, определяемое советской идеологией, развивалось по законам архаики, что находило отражение в произведениях самодеятельных и наивных художников советского периода. В определенной степени концепция «нового мира», характерная для наивных художников, также близка к идеологическим принципам советского искусства. Формируя свои суверенные принципы, советский художественный проект стремился вырваться из мирового художественного контекста. Искусство, как профессиональное, так и любительское, стало одним из основных каналов передачи идей власти. Размывание «советского проекта» в сфере искусства наиболее заметным становится в эпоху застоя. Это находит отражение и в сфере самодеятельного и наивного искусства. В произведениях ряда самодеятельных и наивных художников этого времени можно наблюдать феномен роста значения ценностей индивидуализма и постепенного вытеснения доминирующего идеологического дискурса (подобные процессы в данный период развиваются и в профессиональном искусстве), а «большой нарратив» власти превращается в образы схематизированной, строго организованной утопии.

Ключевые слова: наивное искусство; самодеятельное искусство; советское искусство; Пролеткульт; тоталитарное искусство; эпоха застоя.

Abstract. Changes in trends, styles, and schools in the USSR art largely depended on the discourse of power and society, on political and social transformations. The Soviet government regarded art as a medium of ideology, as a tool to influence minds and to foster the ‘new’ man. However, moulding the ‘proper’ Soviet man was not the only task of art as seen by the state. Amateur art in the USSR was also a part of the unified system of Soviet culture and art; the system where any artistic statement was conditioned and/or transformed by the political and social objectives of the country. Paintings by naive artists, who had absorbed the Soviet ideological texts, conveyed the portrait of the ‘collective’ man, whose personality was of secondary importance. The world-view of the ‘new’ man determined by Soviet ideology developed according to archaic principles. To a certain extent, the ‘new world’ concept, specific to naive artists, was also close to the ideology principles of Soviet art. While forming its own principles, the Soviet art project strived to break away from the world art context. Art, both professional and amateur, became one of the main channels of media for the Soviet idea. The scope of subjects that naive artists addressed revealed the nonconformity of amateur art in the Stagnation Period. The world of the naive artist may have been developing in such a reality that was completely separate from the social and political realm, with individual values taking the lead and almost forcing out the dominant ideological discourse, and the ‘grand narrative’ of power being transformed into the images of a strictly organized utopia.

Keywords: Naive art; amateur art; Soviet art; Proletkult; totalitarian art; the Era of Stagnation.

В искусстве Советского Союза изменения художественных тенденций во многом были обусловлены дискурсом власти, политическими и социальными трансформациями. Советское государство рассматривало искусство как некоторый медиум идеологии — инструмент влияния на сознание и средство воспитания «нового» человека. В профессиональном искусстве СССР, институционально структурированном творческими союзами, между художниками и властью была сформирована конвенция о «правильном» художественном продукте. Уже к 1950-м гг. государство выстроило систему взаимодействия с ними при помощи экономических и идеологических методов поощрения и наказания, процедуры схематизации, каталогизации и классификации искусства. Сфера самодеятельного искусства в СССР также находилась в единой системе культуры, в которой художественное высказывание было обусловлено и/или трансформировано политическими и социальными задачами.

По мнению исследователей раннего этапа развития искусства СССР, изобразительная самодеятельность была не спонтанным проявлением творческой деятельности трудящихся масс, а спланированным и получавшим руководство на всех уровнях процессом, развивавшимся в русле общекультурных трансформаций в СССР 1920–1930-х гг. [6; 7; 10; 11]. Идеологи советской власти начинают проект «художественной политпросветработы» среди «народных масс». Многие теоретики идеологической культуры 1920-х гг. (В. Керженцев, А. Пиотровский, Г. Авлов, А. Гущин) считают, что новое искусство должно стать результатом самодеятельного творчества рабочих масс. Такую теорию реализует в новой советской

Илл. 1. Фёдор Каменских. День железнодорожника. 1988. ДВП, масло. 65 х 107 см
© Екатеринбургский музей изобразительных искусств, 2021

действительности Пролеткульт, задачами которого было просвещение населения и формирование новой советской интеллигенции, использование компенсаторных механизмов художественного творчества, деятельностный подход к воспитанию «народных масс» и формирование средствами искусства агентов новой идеологии [7].

Пролеткультовское искусство должно стать искусством рабочих и горожан, поэтому его связь с традиционным народным искусством отвергается. Сюжеты картин, демонстрирующихся на выставках 1920-х гг., свидетельствуют о сотрудничестве изокружков с «безбожниками», естественно-научными и библиотечными кружками, ячейками МОПРа. Тематика картин раскрывается в названиях отдельных работ: «Богатства церкви до революции», «Память Ильича», «Кто не может состоять в профсоюзе», «Его убили, рабкоры продолжают его дело», «Лишенцы», «Пионеры ломают церковь», «После погрома», «Беспризорники», «Спортивный прыжок» [7]. Сюжеты картин студийцев-пролеткультовцев позволяют выявить ориентиры идеологии власти в этот период, реализуемые и в «большом искусстве» этого времени: индустриализация, борьба с религией, формирование культа вождей и героев революции и т. д.

В 1930-е гг. в сфере самодеятельного художественного творчества разворачивается кампания по формированию институциональной системы и нормированию содержания и языка искусства самоучек. В это время появляется художественная студия при Институте народов Севера и Центральный дом самодеятельного искусства (позже — Всесоюзный дом народного творчества им. Н. К. Крупской), в 1934 г. при нем организуются заочные курсы рисования, позже переименованные в Заочный народный университет искусств (ЗНУИ). В середине 1930-х гг. сфера самодеятельного изобразительного искусства «берет курс» на централизацию — с самодеятельными художниками начинают работать профессиональные именитые собратья по кисти, проводятся конкурсы художников-самоучек, формируется система управления самодеятельным творчеством, для «корректировки курса» с 1937 г. начинает издаваться журнал «Народное творчество» [10; 11].

К руководству этими процессами привлекаются живописцы академического толка, для которых художники-самоучки были только «сырым материалом», нуждающимся в обработке. Основные силы «начинающих художников» (именно так именуются самоучки в риторике власти) предполагается направить на освоение метода социалистического реализма как основной линии развития советского искусства [10]. Художественные оды вождям, эпизоды из народных восстаний, бои с «белобандитами», промышленность, колхозы, быт и гражданская оборона в СССР — таков характерный круг тем, рекомендуемых для воплощения самодеятельным художникам.

«Срежиссированное» самодеятельное искусство должно стать свидетельством расцвета социалистической культуры и оптимизма советского народа. В 1935 г. в Москве происходит грандиозная по масштабу Первая Всероссийская выставка работ колхозных самодеятельных художников. В восторженных тонах живописуются жизнь и быт советского колхозника. На картинах изображаются «выдающиеся по своим качествам овощи колхозных огородов, плоды колхозных садов и та новая посуда и пища, которая появилась на столе колхозника и отображает новую действительность» [1, с. 163]. Именно самодеятельные художники мыслятся наиболее точными выразителями народной любви к вождю и согласия с «руководящей линией партии».

Одним из примеров самодеятельного искусства тоталитарной эпохи, конвенций и их разрывов является творчество Ивана Крохалева (1899–1984) — художника, родившегося в деревне Ново-Шарапово Соликамского уезда Пермской губернии. Судьба его подобна судьбам миллионов жителей Страны Советов — деревенских жителей, выучившихся в церковно-приходской школе, в канун революции «получивших в руки» ремесло. Крохалев стал одним из «утвердителей» новой деревни: организовывал машинное товарищество, занимался землеустройством,

Илл. 2. Константин Скорынин. Вручение автомата ПДД разведчику П. Зыкову. 1975. ДВП, масло. 39 x 43,5 см
© Очёрский краеведческий музей им. А. В. Нецветаева, 2021

отводами лесосек. Пройдя в юности обучение в художественно-промышленных мастерских в Кудымкаре, Крохалев тем не менее был не востребован как художник на протяжении десятилетия. Со своим стремлением к рисованию он совершенно не вписывался в новую ситуацию: художественно-промышленные мастерские в Пермской губернии были закрыты, а оборот «художник из народа» был скорее оксюмороном, нежели реальным статусом. В середине 1930-х гг. ему все же удалось связать свою жизнь с искусством — он получил должность художника-оформителя в кудымкарском музее.

Круг тем и сюжетов, к которым Крохалев обращается в это время, обусловлен заказом со стороны музея: бытовые зарисовки, сюжеты из истории края, логика которых подсказывалась методичками политработников. В 1940-м г. Крохалев закончил Заочный народный университет искусств. В это время он рисует картины «Рубка дров» и «Жатва», логически встраиваемые в нарратив о жизни крестьян. При рассматривании холстов возникают явные параллели с романтическим Венециановым, за сто лет до Крохалева писавшим крестьянок в расшитых сарафанах и кокошниках, ведущих по пашне под уздцы маленьких игрушечных лошадок. Власть требовала идеализированного образа современной колхозной деревни, и Крохалев пишет придуманную «советскую действительность», в которой романтически умиротворенные жницы неспешно вяжут снопы на фоне розового неба. Сюжеты и язык картин Крохалева и в 1970-е гг. остаются идеализированным «гимном крестьянскому труду».

Выпадает из лубочной картинки «народного художника» его послевоенная биография: в 1949 г. он с наивной верой в справедливость советской власти написал в «центральные органы печати» письмо о бедственном положении колхозников и рабочих леспромхоза. Как Крохалев объясняет в своей автобиографии, чтобы «приехали, разобрались». С письмом и бедственным положением действительно «разобрались» — художник был осужден на десять лет за «агитацию против советской власти» и освобожден только в 1955 г. Случай Крохалева иллюстрирует странный парадокс сознания человека, прожившего целую эпоху — прошедшего две войны в действующей армии, «становление колхозной деревни», сталинский лагерь. Человека, жившего верой в справедливое государство и некоторые «перегибы на местах» и вступившего в конвенции с властью во имя занятий искусством.

Новый этап развития самодеятельного искусства в СССР и интереса к этому феномену со стороны власти и художественного сообщества начинается в 1960–1970-е гг. «Оттепель»

Илл. 3. Константин Скорынин. Тыл — фронту. Сбор денежных средств в тылу на строительство самолетов в колхозе «Борьба» Новосибирской области. 1994. Картон, масло. 29 х 36 см © Очёрский краеведческий музей им. А. В. Нецветаева, 2021

легитимирует культурные и художественные феномены, ранее маргинальные власти; образы искусства насыщаются новыми культурными и визуальными кодами; художники заимствуют символизм древнерусской иконописи, наполненный историзмом язык искусства XVIII в., игровую «неученую» логику лубка и примитивов [9].

Значительная активизация интереса к наивному искусству возникнет в период застоя. На смену жесткому управлению сферой искусства приходит выработка компромисса между нормирующей риторикой партийных съездов и образами советского искусства. Причина такой смены стратегии — желание ассимилировать, присвоить чуждые официальной идеологии феномены художественной жизни, сделать их контролируемыми, «погасить» или сгладить в них социальную критику и протест. Несмотря на значительные компромиссы в сфере искусства, государство сохраняет за собой право означивания больших событий в художественных образах. Дискурс власти просматривается в названиях и проблематике республиканских и всесоюзных выставок художников-профессионалов, организуемых в период застоя.

При этом в риторике власти значительно меняется основной идеологический посыл, а одной из первоочередных задач социалистического строительства называется работа над качеством общественного сознания [5]. Речь идет о том, что между общественным производством и «производством» человеческого сознания существует прочная взаимосвязь; исходя из этого ставятся задачи по продолжению работы над «совершенствованием человеческой личности».

В этот период в логике государства самодеятельное искусство могло решить несколько задач: показать связь власти и «простого народа» — занятие самодеятельным творчеством выступало в определенном смысле компенсаторным механизмом для вовлеченных в этот процесс людей; признать наивный язык в искусстве и тем самым поддержать стратегию расширения идеологических нарративов советского искусства. Идеи, предлагаемые властью «к разработке» в самодеятельном искусстве, явно просматриваются в тематике мероприятий: Всесоюзная выставка в ознаменование 100-летней годовщины со дня рождения В. И. Ленина (1970); Всесоюзная выставка «Слава труду» (1974); Всесоюзная выставка самодеятельных художников и мастеров декоративно-прикладного искусства «Самодеятельные художники — Родине» (1977); Всесоюзная выставка «Мир, труд, коммунизм» (1982) и др.

На выставках самодеятельных художников царят фантастические картины будущего, сюжеты сегодняшнего благоденствия и счастья, исторических свершений и побед социализма. Эти темы были не только данью политической конъюнктуре — наивное сознание самодеятельного художника причудливым образом сочетало сказочные архаичные образы и навязываемое властью мировосприятие, транслируемое с «голубых экранов» (Илл. 1-3). Исследователи феномена наивного искусства советского времени отмечают, что образы картин самоучек формировались «из чтения газет, политических журналов, обзоров жизни людей за рубежом, путевых заметок» [8, с. 340].

Илл. 4. Николай Тюрин. Портрет Валентины Терешковой — первой женщины-космонавта. 1986. Холст, масло. 119,5 x 75 см © Частная коллекция Андрея и Надежды Агишевых, 2021

Пространство жизни советского человека часто продолжалось в реальности умозрительного. Проект гегемонии пролетариата и формирование «новой пролетарской интеллигенции» привели к тому, что поколение советских людей, становление которых пришлось на «благополучные шестидесятые», находилось в лакуне созданного идеологами, учеными, кинематографистами «документального» нарратива. Наивная вера в факт, в «как было на самом деле» присутствует и в картинах самоучек. Мир художников-наивов, сознание которых сформировано внутри архаичной деревенской культуры, в работах самодеятельных мастеров советских индустриальных городов-гигантов сменяется на научную картину мира в духе новоевропейского рационализма.

Один из них, Николай Тюрин, родился в 1926 г. в поселке Бым Кунгурского района Уральской области (ныне — Пермский край). Подростком переехал в индустриальный областной центр, после школы работал слесарем; после войны закончил военно-морское техническое училище и какое-то время работал старшим механиком-инструктором. Однако большая часть рабочей биографии Николая Тюрина была связана с пермским Ленинским (Мотовилихинским) заводом.

Как и многие наивы, Тюрин всерьез занялся живописью после выхода на пенсию. Искусство как сумма художественных направлений, живописные приемы искушенного художественного сознания совершенно чужды Тюрину. Для него искусство — прежде всего факт, который нуждается в точной документальной репрезентации. Причем исходным пунктом для сюжета и образа картины никогда не становится «первая реальность», натура, напротив, Тюрин живет в пространстве «второй реальности», и его натурой становятся открытки, тиражировавшиеся в советское время миллионами, журнальные фотографии и передовицы газет.

«Подсмотренными» с миллионно тиражированных открыток, продававшихся в каждом газетном киоске СССР, оказываются и два масштабных портрета «гордости СССР» — «первого человека в космосе» и «первой женщины в космосе» — Юрия Гагарина и Валентины Терешковой (оба — 1986 г.) (Илл. 4). С погрудных портретов смотрят лучшие люди Страны Советов в форме с тщательно пририсованными наградами и лицами, утратившими жизнь после многократной «открыточной» ретуши.

Этот метод — наивного копирования «официальных документов» в своих работах — применяется в еще одной «космической» картине Николая Тюрина «Космонавты на родной земле» (2004) (Илл. 5). На первый взгляд картина изображает абсолютную фантасмагорию — в заснеженном лесу двое людей в космических скафандрах с дубинами в руках встречают в лесу охотника на лыжах с винтовкой наперевес. Отправной точкой сюжета послужила ставшая в регионе легендой история о приземлении 19 марта 1965 г. космонавтов П. И. Беляева и А. А. Леонова в 180 км от Перми. Это событие, приобщившее регион к «большой советской истории» и космическим достижением СССР, вошло в топографию края (появляются улицы, названные в честь космонавтов), статьи энциклопедий Пермской области, газетные публикации. Как пишут в воспоминаниях, дубин и охотника с винтовкой не было (в отличие от сюжета картины наива), но сознание Тюрина по-своему трактует это событие. На обороте своей картины он пишет развернутое перечисление фактов об изображаемых персонажах, опираясь на «точные данные».

Имитация документальности — один из значимых концептов дискурса советской идеологии — оказывается присвоенным сознанием советского человека. В следовании принципу документальности художники-наивы позднего советского времени странным образом реализуют главный лозунг, выдвинутый в начале 1920-х гг. живописцами Ассоциации художников революционной России. «Ультраправые» художники этого времени стремились к «художественно-документальному» запечатлению величайших моментов истории и «действительной картины» быта Красной армии, рабочих, и крестьянства. Спустя полвека «простой советский человек», выкованный по идеологическому шаблону, беря в руки кисть, стремится к документированию переломных моментов истории СССР.

Но все же логика наивного искусства позднего советского периода определяется не только доминирующим «рассказом» советской идеологии. Трансформация дискурса власти в это время взаимовлияет на динамику ценностей и язык советского общества. В период второй половины 1960-х — 1970-е гг. постепенно меняются типы социальных связей и происходит значительное изменение ценностей. Социологи выявляют серьезные трансформации системы ценностей у поколения позднего советского периода [3]. В индивидуальном сознании значительно меняется отношение к труду, идеологии, семье, досугу. Человек эпохи застоя делает вид что работает; работа — абстрактная институция, место, где люди общаются, занимаются самопрезентацией и т. д. На смену идее трудового подвига приходит некоторая имитационная конвенция. Внутри индивидуального миропонимания возникает диссонанс, который благодаря специфической стратегии государства не выходит в ситуацию протеста, скорее речь идет о диффузном неудовольствии. Человек эпохи застоя при конвенциональной поддержке государства активно конструирует мир своей частной жизни. Изменения социальных ценностей прослеживаются в отходе от официального идеологического языка и восприятия идеологии. Власть не страшит — она служит предметом иронии. О ней вполголоса рассказываются анекдоты, а политинформации и партсобрания проводятся «для проформы». Снижение идеологического прессинга заметно на уровне изменения визуальных текстов. Все чаще рядом с официальной символикой возникают символы природы и образы «высокой» культуры.

Поколение молодежи 1970-х — первой половины 1980-х гг. дистанцируется от всего официального; идеологическое в это время присутствует в основном в иронических контекстах. Часть

Илл. 5. Николай Тюрин. Космонавты на родной земле. 2004. Холст на ДВП, масло. 91,5 x 165 см
© Частная коллекция Андрея и Надежды Агишевых, 2021

молодежи уходит в мир частной жизни: музыка, танцы, поездки на экскурсии по праздникам, спорт и фотография; другие — в нонконформистскую культуру, которая быстро обретает маргинальные характеристики. «Последнее советское поколение» хочет открыто говорить о своих желаниях, танцах и алкогольных вечеринках, любовных приключениях и неприятии официоза.

В творчестве самодеятельных художников периода застоя рефлексируется изменение стратегии государства в социальной и культурной сферах. Художественная самодеятельность продолжает рассматриваться как социализирующий инструмент, однако отношение к художественному высказыванию мастеров-самоучек значительно меняется, происходит признание «наивного взгляда» на мир [9]. «Неученый» художник, дарование которого оказалось сформированным вне системы официального советского искусства, мыслится как личность, свободная от государственных стратегий. Наивный язык искусства привлекает интеллектуалов как один из способов альтернативной индивидуальной стратегии. Также одним из факторов принятия советскими интеллектуалами наивного языка становится игровой компонент и ирония, которые они видят в картинах художников-наивов, — качества, присущие человеку 1960-х — первой половины 1980-х гг. Для человека, включенного в государственную систему культуры, науки, образования, интерес к наиву оказывается некоторой компенсацией внутренне противоречивого статуса принадлежности к официальной структуре.

Для само́го наивного или самодеятельного художника творчество становится определенной стратегией выживания, создания ситуации самоактуализации, возможностью компенсировать бытовую или личную неустроенность, создать в картинах свой собственный «новый мир»: «Наив часто очень и очень одинок, и его картина — это билет, выписанный самому себе в большой мир, в мир, где большие люди решают большие вопросы» [2, с. 122].

Трансформации поля идеологии, контекста художественной практики и понимания границ самодеятельного искусства в период застоя можно проанализировать на примере творчества Рудольфа Тюрина (1939–2008), художника из прикамского села Ильинского. В детстве Тюрин долго лечился в противотуберкулезном диспансере, в противоборстве с болезнью сформировалась сильная и целеустремленная личность с творческим и философским мировидением. Инвалидность для сильного духом человека не стала помехой при поступлении в институт, он закончил Пермский медицинский и тридцать лет проработал по специальности.

Творческий процесс для Тюрина имел характер внутренней компенсации, он не был женат и не имел счастливого «семейного гнезда». Сотни произведений стали в своем роде фантомной конструкцией мира приватного. Серьезность подхода, высокая работоспособность, несомненная художественная одаренность приводят к результату. Тюрина начинают приглашать к участию в выставках самодеятельного искусства разного уровня. Сюжеты и круг художественных традиций, к которым он обращается, в понимании внешнего окружения не являются наивными. В сознании городской интеллигенции 1970–1980х гг. наивный художник должен быть хранителем идеи «мира впервые», носителем крестьянского архаичного сознания. Тюрин же уже в 1970-е гг., подобно «продвинутым» профессионалам, знакомится с картинами западных импрессионистов, постимпрессионистов, художников Парижской школы. Заимствует их визуальный язык, композиционные и пластические приемы, методы письма и колорит. В картинах Тюрина можно увидеть реминисценции и «цитаты» образов Ван-Гога, Сезанна, Модильяни. Тюрин интригует «общественность» и выбором сюжетов: у него много картин жанра «ню», в 1980-е гг. появляются сцены, связанные с маргинализированными ранее сферами жизни человека.

В глазах художественной интеллигенции Тюрин приобретает двойную художественную идентичность. Постоянно делается акцент на том, что он — хоть и художник-самоучка, но в методах искусства профессионал, то есть «самый настоящий художник». Начиная с 1970-х гг. Тюрин становится популярной персоной в художественных кругах, о нем пишут статьи и снимают документальные фильмы. Этот флер «большого художника» становится предметом особой рефлексии Тюрина, его тяготят мысли о художественной идентичности. Он как будто бы взвешивает «за» и «против» своего статуса, но отказывается от однозначного суждения: «Некоторые считают, что когда я “повзрослею” и отойду от примитива, стану рисовать хуже, потеряю себя. Другие хотят видеть меня вечно в колыбели примитива. Я

Илл. 6. Рудольф Тюрин. Да здравствует трезвость! Долой наркомания! 1985. Холст, масло. 83 х 120 см
© Частная коллекция Андрея и Надежды Агишевых, 2021

же, увлекшись портретами, мечтаю о жанровой групповой картине, которая, как повесть по сравнению с рассказом-портретом, позволит расширить повествование, показать столкновение различных настроений, углубить психологический план и передать богатство цветовых отношений. Все это, несомненно, потребует более высокого уровня исполнения, к чему в самодеятельном искусстве надо идти и идти самому» [12].

Тюрин мыслит свое творчество как инструмент личного высказывания об окружающем его социальном бытии. Идея вращения человека в круге жизни явственна и в самом названии его больших сюжетных картин-«закруток». Это авторское название, которое Тюрин пояснял тем, что изображаемый на них человек «крутится» в сюжете картины. Многое в произведениях советских наивов рождено благодаря тексту «большого рассказа» советской идеологии или в противодействии ему — как компенсация порицаемого властью. Во времена семидесятников появляется новая проблематика, значительно разнящаяся с прежним идеологическим «созидательным», «трудовым» пафосом. В «большом» искусстве реабилитируют человека с его внутренними сомнениями и поиском индивидуальной идентичности.

В стремлении официального художественного высказывания «приподнять» человека, сформировать его образ более духовным, интеллектуальным, возвышенным таится разрыв с ожиданиями идеологии и личной, выбираемой стратегией, маргинальной по отношению к властному дискурсу. С картин советских художников-семидесятников звучит: думай о высоком, читай умные книги, работай над собой; в личной же стратегии человека этого времени более явна ориентация также и на круг обыденных частных ценностей. Рудольф Тюрин — художник, живущий в том числе и внутри эпохи застоя и знающий эти маленькие человеческие истории, в своих картинах конструирует такую маргинализованную мелкую, частную стратегию «неодухотворенного» советского человека.

Эти темы развиваются у Тюрина в жанровых картинах. Художник в своем творчестве выработал два формата. Первый — многофигурная композиция с выраженной преобладающей сюжетной линией, которая иногда дополняется микросюжетами. Темами этих картин-«закруток» становятся чаще всего моменты досуга и праздников: танцы в Доме культуры, попойка, на которой «гуляют» девушки и парни, деревенская свадьба, цирковое представление, массовые гулянья на «проводах зимы», разгульная вечеринка в ресторане. Реже в таких многофигурных композициях встречаются «непраздничные» сюжеты — поездка студентов «на картошку» или ожидание самолета в зале аэропорта.

Основные темы таких картин у Тюрина, с одной стороны, показывают возможность «маленького человека» обратиться к практикам «невозвышенного» досуга и времяпровождения, с другой — дают повод показать индивидуальные стратегии отдельных людей и их действия в подобных ситуациях. Причем важной особенностью развития логики картины является отсутствие главного героя, большая картина у Тюрина является «хоровой». Это тоже может косвенно указывать на концептуальное развитие в творчестве художника идеи значимости каждого индивидуума. Персонажи густо «заселяют» всю картинную плоскость, и открытого пространства — пейзажного или интерьерного – почти не остается. Художник мыслит мир как насыщенную социальную среду, в которую он погружен (часто Тюрин «вписывает» в картину и самого себя).

Так, в картине 1985 г. «Да здравствует трезвость! Долой наркомания!» местом действия становится маргинализированное в советском официальном дискурсе пространство ресторана (Илл. 6). Здесь развиваются две самые любимые Тюриным темы: отношения между мужчиной и женщиной (мотив ресторанного ухаживания) и «мир женщин», презентуемый через сюжеты женских потаенных «секретных» разговоров между

подружками: на ближнем плане интеллигентного вида бородач в галстуке беседует с блондинкой, заинтересованно смотрящей на него; подружки в модных песцовых шапках шепчутся, поглядывая на других посетителей; три красавицы, как три грации, с томным видом склонились друг к другу. На заднем плане все танцуют, и парочки страстно обнимаются в танце. Все сюжетные линии обращены к миру приватного человека, только абстрактно написанный в левом верхнем углу за спиной у певицы лозунг напоминает о «большом рассказе» государства.

Маленькие истории человека, рассказывающие о его переживаниях, простых, «бытовых» мыслях, повседневных разговорах, развиваются Рудольфом Тюриным и в двух-трехфигурных сюжетных композициях. Названия работ раскрывают проблемы, заботящие человека намного больше, чем духовное совершенствование и личностный рост: «Ты куда поступаешь?», «Завтра в армию тебе».

Обыденное, самое простое, незначительное в репрезентации Тюрина начинает жить, легитимируется. Вот работница общепита говорит со своей дородной рыжеволосой подружкой в модном платье «с цветами» о планах на жизнь — «поступить» в какой-нибудь институт. Тема «маленьких разговоров» развивается у Тюрина в целом ряде картин такого формата. Девушки, непременно красивые и романтичные, перешептываются, обсуждая пришедшую на танцы в клуб «городскую», переглядываются с парнями, судачат о чем-то своем, тайном. Иногда в таких малых жанровых картинах Тюрин выстраивает целую историю женской судьбы. На одной девушка болтает с подружками о парнях, на другой провожает любимого в армию, на следующей картине — уже одна с ребеночком.

Внутри советской идеологической системы занятия искусством для самодеятельных художников часто компенсировали недостающее в официальной культуре или в их собственной жизни. Одной из важных тем художников советского наива становится любовь: они изображают влюбленных в сценах встреч и расставаний — самых душещипательных моментах любовной истории. Это выявляет связь наива с городской культурой, в которой были распространены романсы о разлуке и несчастной любви.

Тюрин буквально иллюстрирует тему разлуки антуражем городской романтики эпохи застоя. На картине «Завтра в армию тебе» (1972) (Илл. 7) новобранец сладко спит, прильнув к бедру возлюбленной, а она отстраненно лежит с открытыми глазами; на заднем плане все говорит о прошедшем романтическом вечере: гитара, бутылки и две рюмки на тонких ножках. Тема «мужского-женского» у Тюрина часто имеет маргинальные по отношению к «большому рассказу» эротические и сексуальные коннотации. В сюжетах, раскрывающих тему отношений мужчины и женщины, часто присутствует обнаженное женское тело — образ женщины-искусительницы, притягательной и коварной.

Расширение «большого рассказа» власти позволяет творчеству наивов и самоучек в его самодостаточной логике и форме проникать в легитимное поле советского искусства. При этом власть все же конструирует нарратив наивов посредством мягких механизмов — тематики выставок и фестивалей самодеятельного творчества. Компромисс государственного рассказа в искусстве и личной жизненной и творческой стратегии самодеятельных художников достигается и благодаря тому, что многие из наивов — люди «блестящей советской формовки»: их мировоззрение было сформировано в советский период, и логика властного дискурса была включена в личную жизненную философию. В эпоху застоя между идеологическим «большим рассказом» и суверенными стратегиями «маленького» человека формируется язык советского наивного искусства эпохи застоя. Искусство для городского наивного художника становится диалогом с миром, компенсацией личной неустроенности, возможностью самоактуализации. Но в этом личном творческом рассказе можно увидеть стратегии взаимодействия человека и государства периода застоя.

Илл. 7. Рудольф Тюрин. Завтра в армию тебе. 1972. Картон, масло. 50 x 70 см © Коллекция Эдуарда Овчинникова, 2021

Список литературы:
1. *Богемская К. Г.* Самодеятельное изобразительное искусство // Художественное самодеятельное творчество в СССР. Очерки истории. СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. Т. 2: 1930–1950 гг. С. 147–189.
2. *Вовк И. П., Метальникова В. В.* Привет вам, карфагеняне! // Наивное искусство и творчество аутсайдеров в XXI веке. История, практика, перспективы: Материалы научной конференции. М.: Музей наивного искусства, 2007–2008. С. 122–230.
3. *Козлова Н. Н.* Сцены из частной жизни периода «застоя»: семейная переписка // Журнал социологии и социальной антропологии. 1999. Т. 2. Вып. 3. URL: http://www.jourssa.ru/1999/3/7kozlova.html (дата обращения: 26.01.2021).
4. Крохалев Иван Иванович // Пермский край. Энциклопедия. URL: http://enc.permculture.ru/showObject.do?object=1804137851 (дата обращения: 13.01.2021).
5. *Морозов А.* Преемственность в развитии современного советского искусства. К постановке проблемы // Проблемы и тенденции советского станкового искусства. М.: Советский художник, 1986. С. 26–48.
6. *Мусянкова Н. А.* Самодеятельное творчество 1920–1930-х годов: художники и институции // Культура и общество: сетевой журнал. 2007. URL: http://www.e-culture.ru/Articles/2007/Musyankova.pdf (дата обращения: 02.01.2021).
7. *Румянцев С. Ю., Шульпин А. П.* Некоторые теоретические проблемы и художественно-эстетические особенности самодеятельного творчества 1920-х годов // Художественное самодеятельное творчество в СССР. Очерки истории. СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. Т. 1: 1917–1932 гг. С. 24–64.
8. *Рылева А. Н., Балдина О. Д.* Два взгляда на наивное искусство. СПб.: Дмитрий Буланин, 2011. 384 с.
9. *Суворова А. А.* Дискурс самодеятельного искусства в период застоя (на материале публикаций в художественных журналах) // Известия Уральского федерального университета. Серия 2: Гуманитарные науки. 2017. Т. 19. № 4 (169). С. 241–254.
10. *Суворова А. А.* Из истории самодеятельного искусства СССР: изостудия ВЦСПС // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 2 (76). С. 179–181.
11. *Суворова А. А.* Самодеятельное искусство конца 1920-х – 1930-х годов в контексте дискурса власти // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 3-1 (77). С. 151–153.
12. *Тюрин Р.* Житие святого Рудольфа. Странички из дневника художника // Art59. ru. URL: http://art59.ru/index.php?option=com_datsogallery&Itemid=0&func=viewcategory&catid=4 (дата обращения: 22.01.2021).

References:
Bogemskaia K. G. Amateur Visual Art. *Khudozhestvennoe samodeiatel'noe tvorchestvo v SSSR. Ocherki istorii (Amateur Art in the USSR. History Essays)*. Vol. 2: 1930–1950s. Saint Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2000, pp. 147–189. (in Russian)

Kozlova N. N. Scenes from the Private Life of the Stagnation Period: Family Correspondence. *Zhurnal Sotsiologii i Sotsialnoi Antropologii (The Journal of Sociology and Social Anthropology)*, 1999, vol. 2, no. 3. Available at: http://www.jourssa.ru/1999/3/7kozlova. html (accessed: 26 January 2021). (in Russian)

Krokhalev Ivan Ivanovich. *Permskii krai. Entsiklopediia (The Perm Territory. Encyclopedia)*. Available at: http://enc.permculture.ru/showObject.do?object=1804137851 (accessed: 13 January 2021). (in Russian)

Morozov A. Continuity in the Development of Contemporary Soviet Art. To the Problem Statement. *Problemy i tendentsii sovetskogo stankovogo iskusstva (Problems and Tendencies of Soviet Art)*. Moscow, Soviet Artist Publ., 1986, pp. 26–48. (in Russian)

Musiankova N. A. Amateur Art of the 1920s – 1930s: Artists and Institutions. *Kul'tura i obshchestvo (Culture and Society)*, 2007. Available at: http://www.e-culture.ru/Articles/2007/Musyankova.pdf (accessed: 2 January 2021). (in Russian)

Rumiantsev S. Iu.; Shul'pin A. P. Some Theoretical Problems and Artistic and Aesthetic Features of Amateur Works in the 1920s. *Khudozhestvennoe samodeiatel'noe tvorchestvo v SSSR. Ocherki istorii (Amateur Art in the USSR. History Essays)*. Vol. 1: 1917–1932. Saint Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2000, pp. 24–64. (in Russian)

Ryleva A. N.; Baldina O. D. *Dva vzgliada na naivnoe iskusstvo (Two Views of Naive Art)*. Saint Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2011. 384 p. (in Russian)

Suvorova A. A. Amateur Art in the Late 1920s – 1930s in the Context of the Discourse of Power. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i iuridicheskie nauki, kul'turologiia i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki (Historical, Philosophical, Political and Legal Sciences, Cultural Studies and Art History. Questions of Theory and Practice)*, 2017. no. 3-1 (77), pp. 151–153. (in Russian)

Suvorova A. A. Amateur Art's Discourse of the Stagnation Period (Based on Publications in Art Magazines). *Izvestija Ural'skogo federal'nogo universiteta. Serija 2: Gumanitarnye nauki (Izvestia. Ural Federal University Journal. Series 2. Humanities and Arts)*, 2017, vol. 19, no. 4 (169), pp. 241–254. (in Russian)

Suvorova A. A. From the History of Amateur Art of the USSR: Art Studio of the All-Union Central Council of Trade Unions. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i iuridicheskie nauki, kul'turologiia i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki (Historical, Philosophical, Political and Legal Sciences, Cultural Studies and Art History. Questions of Theory and Practice)*, 2017, no. 2 (76), pp. 179–181. (in Russian)

УДК 7.036
DOI 10.24412/2658-3437-2021-3-91-99

Спиридонова Василина Андреевна, студент магистратуры. Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17. 199034. vas.spir@yandex.ru

Spiridonova, Vasilina Andreevna, master's degree student. Saint Petersburg Repin Academy of Arts, Universitetskaia nab., 17, 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. vas.spir@yandex.ru

ОБРАЗ ЛЕНИНА: ТРАДИЦИИ «ПЕРЕСМЕШНИЧЕСТВА» ИЛИ НОВЫЙ ВЗГЛЯД?

IMAGE OF LENIN: TRADITIONS OF "MOCKERY" OR A NEW VIEW?

Аннотация. Статья посвящена анализу образа Ленина в творчестве современных художников Маяны Насыбулловой (проект «Ленин для души»), Ивана Тузова (пиксель-арт) и Сергея Выскуба (проект «Ленинский трип»). К началу перестройки деформация образа Ленина, подхваченная у ряда «старших концептуалистов» (Комара и Меламида, Л. Сокова, И. Кабакова и др.), станет характерной чертой творчества группы «Синие носы», дуэта Шолохова-Курехина, художников В. Мамышева-Монро, А. Косолапова и др. При этом идейная (даже политическая) составляющая образа Ленина будет окончательно выхолощена и подменена иронической/фольклорной составляющей. В современной визуальной культуре образ Ленина живет разными способами (реклама, мемы, фейки и т.д.), но формообразующая линия при этом остается доминирующей – секрет успеха современного молодого художника кроется в верном выборе медиума (скотч-арт, пиксель-арт и т.д.). И все же возрождение образа вождя для ряда художников постперестроечного поколения не кажется случайным. Целью исследования стало выявление некоторых аспектов развития образа Ленина и его преобразования в современных условиях. Новизна и перспективы исследования заключаются в том, что образ Ленина XXI в. практически не исследован, хотя остается актуальным для творчества многих современных молодых художников. Для Маяны Насыбулловой, Ивана Тузова и Сергея Выскуба политические идолы прошлого постепенно теряют свой иронический постмодернистский подтекст, становясь платформой для поиска личной идентичности. Обращение к проектам «новой ленинианы» на примере их творчества позволило выявить не только преемственность художников с концептуальной традицией, но раскрыть новую составляющую их мировоззрения, которую автор заключил в понятие «постперестроечное ностальгическое мифотворчество».

Ключевые слова: Ленин; лениниана; искусство 1990–2000-х; Маяна Насыбуллова; Иван Тузов; Ленинский трип; Ленин для души; пиксель-арт; ностальгия; постперестроечное ностальгическое мифотворчество.

Abstract. The author analyzed the image of Lenin in the works of contemporary artists Mayana Nasybullova (project "Lenin for the soul"), Ivan Tuzov (pixel art), and Sergey Vyskub (project "Lenin Trip"). By the beginning of perestroika, the deformation of the image of Lenin, picked up from a number of "senior conceptualists" (Komar and Melamid, L. Sokov, I. Kabakov, etc.), became a characteristic feature of the work of the group "Blue noses", the Duo Sholokhov-Kuryokhin, artists V. Mamyshev-Monroe, A. Kosolapov, etc. At the same time, the ideological (even political) component of the image of Lenin was completely emasculated and replaced by an ironic/folklore component. In modern visual culture, the image of Lenin lives in different ways (advertising, memes, fakes, etc.), but the formative line remains dominant – the secret of success of a modern young artist lies in the right choice of medium (scotch art, pixel art, etc.). The revival of the leader's image for some artists of the post-perestroika generation does not still seem accidental. The image of Lenin in the 21st century has not been studied, which makes it possible to speak about the relevance of this topic. Research interests include both the theme of "leniniana", which has already become a classic in art history (in its development in the 1990s–2000s), and a direct appeal to the work of young artists whose names are just beginning to appear in contemporary art. This report presents an attempt to see in the work of some of them (Mayana Nasybullova, Ivan Tuzov, the author of the project "Lenin trip") something more than the external secondary conceptual images of the leader of previous years, namely: a new formation of interaction between the collective and their own past, which marks the image of Lenin. The author defined it as a concept of "post-perestroika nostalgic myth-making".

Keywords: Lenin; Leniniana; art of the 1990–2000s; Mayana Nasybullova; Ivan Tuzov; Lenin trip; Lenin for the soul; pixel art; nostalgia; post-perestroika nostalgic myth-making.

Начало перемещения массового восприятия Ленина за пределы его деятельности, равно как и трансформация его образа в искусстве, относится еще к годам революции. В это время складывается карикатурный образ вождя: визуальный (главным образом в периодике Петрограда) и литературно-фольклорный (многочисленные народные анекдоты о Ленине). Как справедливо отмечает А. Елисеев, «Уже тогда язык (в том числе и язык искусства), с помощью которого создавался образ Ленина, не будет нейтральным; он будет выразительным, экспрессивным, чрезмерным» [10, с. 62]. Смерть Ленина в 1924 г. даст новый импульс фольклорному творчеству: по всей стране стихийно возникнут своеобразные памятники «народной любви к вождю». Весьма скоро большая часть этих сомнительных (с точки зрения художественной ценности) объектов будет предана забвению и запрещена партией, провозгласившей курс на единственно возможное изображение Ленина в духе «пролетарского реалистического искусства». Но как верно отмечает Н. Тумаркин в своем классическом исследовании «Ленин жив! Культ Ленина в советской России» [22], нельзя понять идеологию в отрыве от народных традиций и ментального подтекста.

Если в общих чертах обозначить вековую динамику развития образа Ленина, от 1920-х гг. до сегодняшнего дня, то она шла от условно «неканонического»-фольклорного образа к

Илл. 1. Маяна Насыбуллова. Ленин-кашпо. 2019–2020. Смешанная техника. Собственность художника. URL: https://vk.com/lenin_for_you

каноническому-«партийному» и снова — к народному, но уже с постмодернистским, «пересмешническим» оттенком. Обрастая собственной мифологией, на протяжении 1960–1970-х гг. даже в «классических» видах искусства (живопись, скульптура) образ начал сводиться к повторению канонических схем 1920–1930-х гг., а его радикальная деканонизация связана с рождением соц-арта В. Комара и А. Меламида в 1972 г. и деятельностью ряда художников-концептуалистов.

В конце 1980-х — начале 1990-х гг. ожидаемая многими «деленинизация» не состоялась; переосмысление образа Ленина активно шло в контексте политических, социальных и экономических изменений. В странах бывшего социалистического лагеря «реконструкция истории» до сих пор периодически приводит к радикальному «ленинопаду» и деформированным вариациям разрушенных памятников (например, Ленин, переделанный в гидру К. Ионицэ в Бухаресте в 2012 г.). В новой России, избавившись от обязательных идеологических шаблонов и цензуры, образ Ленина превратился в повод для различных художественных высказываний и в элемент нового народного фольклора (особенно на региональной почве). Однако его идейная (и даже политическая) составляющая будет окончательно выхолощена в творчестве тех художников (группы «Синие носы», дуэта Шолохов—Курехин, художника В. Мамышева-Монро и др.), которые в 1990-е гг. подхватят «пересмешническую» линию у ряда «старших концептуалистов» (В. Комара и А. Меламида, Л. Сокова, И. Кабакова и др.).

Д. Москвин в своей статье «Долгая лениниана» [15] верно подмечает, что образ Ленина выступает едва ли не главным в нашей стране способом постмодернистской деконструкции: «В итоге форма окончательно превалирует над содержанием: лениниана, выступавшая некогда оформлением культа, превратилась в самодостаточное явление, пережившее в итоге сам культ и продолжающая свою «долгую» историю в настоящее время» [15, с. 130]. Действительно, в современной культуре образ Ленина уверенно продолжает свое существование. Однако важно выделить две принципиально различные линии: одна представляет собой коммерческое «бытие» Ленина (главным образом это эпатажно-политическая форма и продукция для туристов), вторая связана с попытками расшифровать культурный код ленинианы, содержащий представления о вековом социальном творчестве и идеальном народном властителе. Последний подход, на материале современного искусства, маркирует одну из ментальных установок русского сознания: «русскую тоску» — ностальгию, своеобразно переживаемую сегодня постперестроечным поколением художников.

Фигура Ленина в сознании подавляющего большинства жителей постсоветского пространства не отделима от советской эпохи; с самого начала став ее символом-основой, в своем завершении — именно образ вождя, сброшенного с постамента, вызывает чувство безвозвратной потери чего-то «великого и вечного». Но если в странах бывшего СССР забвение этого периода своей истории (и образа Ленина в том числе) становится основой для формирования новой национальной идентичности, то в современной России его образ переосмысляется молодым постперестроечным поколением в контексте *собственной идентичности* и связанной с этим метамодернистской формой ностальгии.

С. Бойм, исследуя природу ностальгии современности, говорит о повсеместной деидеологизации: «…“деидеологизированное” отношение стало новым стилем, почти что новым официальным дискурсом. Перестав быть деструктивным, он превратился в эстетическую норму, доминирующую моду» [2, с. 132]. Однако, вопреки тенденции к деидеологизации, действительно ставшей «модой» современного искусства, сегодня в научном сообществе по-прежнему сильна традиция изучения культа Ленина через специфику мифологии тоталитарного

искусства [7; 8]. И хотя в 1990-е гг. Б. Энккер [27] продемонстрировал неполноценность такого подхода, показав, что культ Ленина, прежде всего, представляет собой социальное действие, принципиально новых исследований этой проблемы (тем более на материале искусства 1990–2000-х гг. и творчества современных художников) на сегодняшний день нет. Лишь Д. Москвин отчасти упоминает метафорическое значение образа Ленина для постперестроечного поколения, при этом отмечая, что «для молодых» он присутствует только «чтобы… заполнять пустоту» [15, с. 142]. Наличие этой «пустоты» у двадцати-тридцатилетних художников не подвергается сомнению: формально продолжая линию развития «пересмешнического» концептуализма, с его методами соц- и поп-арта, современные творцы сталкиваются с проблемой собственной безликости; в попытке сконструировать индивидуальное высказывание на темы, далекие от их личного опыта, зачастую выказывается простая эксплуатация образов и штампов советского прошлого, а то и вовсе ремесленное неумение. И если работы их старших товарищей выходили за счет актуальности (легко конвертируемой за рубежом), крепко сплетенной с обстановкой середины 1980–1990-х гг., то сейчас сложно понять, откуда именно возникает тот же образ Ленина на полотнах двадцати-тридцатилетних художников. Однако нам представляется, что при несомненном продолжении линии постмодернистского формотворчества в работах некоторых молодых художников наблюдается новый угол зрения на лениниану, прежде всего — как части своего личного прошлого и опыта, пришедшегося на период конца 1990-х — начала 2000-х гг. Подобное обращение к собственной памяти как части памяти определенного поколения не только способствует формированию личной идентичности художников, но концептуально выводит их произведения за рамки «пересмешнической» традиции и маркирует новое мировоззрение, которое автор данной статьи заключил в понятие *«постперестроечное ностальгическое мифотворчество»*. На примере творчества Маяны Насыбулловой (проект «Ленин для души»), Ивана Тузова и Сергея Выскуба (проект «Ленинский трип»), выявим некоторые его характеристики.

Илл. 2. Маяна Насыбуллова. Ленин-неваляшка. 2016. Смешанная техника. Частная коллекция. URL: https://vk.com/lenin_for_you

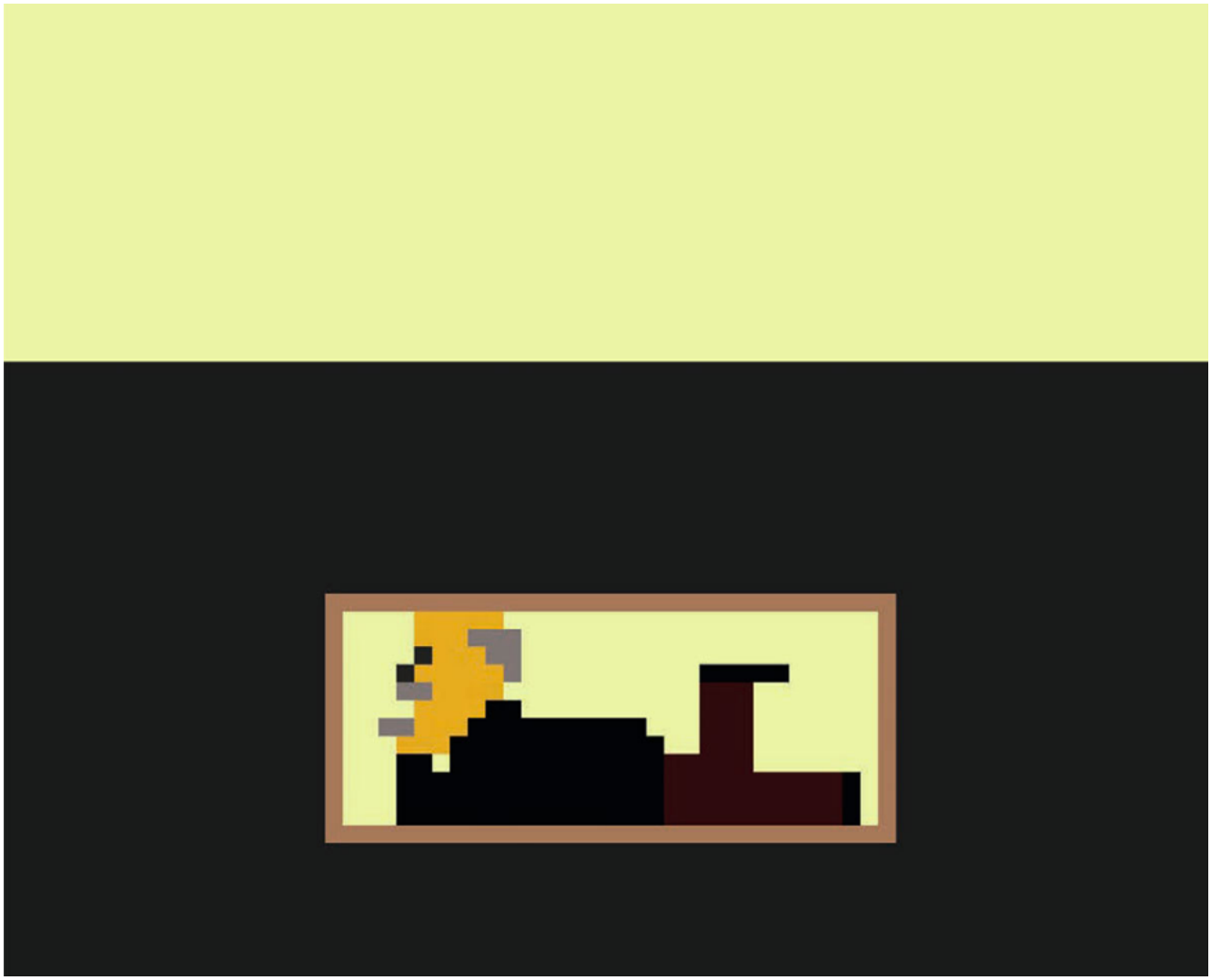
Илл. 3. Маяна Насыбуллова. Lenin tools. 2020. Смешанная техника. Собственность художника. URL: https://vk.com/lenin_for_you

Маяна Насыбуллова. Проект «Ленин для души»

Маяна Насыбуллова родилась в 1989 г. в Серове, в 2012 г. окончила отделение монументально-декоративной скульптуры Новосибирской государственной архитектурно-художественной академии; в 2017 г. участвовала в Триеннале российского современного искусства, сотрудничала с аукционом Vladey и музеем «Гараж». Используя различные материалы (гипс, пластик, смола, керамика и т. д.) и формально продолжая магистральную линию сибирского концептуализма, в своем творчестве художница фиксирует тенденции современности, исследует механизмы личной и коллективной памяти, ее связь с артефактами культуры [21].

Проект «Ленин для души» родился в 2013 г. и до сих пор является одним из самых известных в творчестве Маяны. Выбрав растиражированный скульптурный образ Ленина, художница примеряет на него, словно популярное приложение для гаджета, различные маски: Бэтмена, Фантомаса, Будды и пр. Ленин обретает формы различных объектов (кашпо) (Илл. 1) или сливается с ними («Ленин-неваляшка», «Ленин-Малевич») (Илл. 2). В 2020 г. появилось продолжение проекта — «Lenin Tools», в котором полезные объекты (ножи, инструменты и т. д.) соединяются с «бесполезной» фигурой Ленина (Илл. 3). По словам художницы, проект начался интуитивно, с шутки, и позже, вызвав в сибирской художественной среде бурный отклик, потребовал определенной рефлексии: «Стало понятно, что образ вождя, многократно растиражированный, уже не связан напрямую с его личностью. <…> Это не осмеяние. <…> Ленин уже давно относится к поп-культуре. Я лишь продолжаю традицию поп-арта» [24]. Бюст Ленина для Маяны стал такой же формацией, как матрешка или расписная болванка, место которой на сувенирной полке. Но, функционируя в качестве сувенира, «Ленины» Маяны представляют собой овеществленную частичку памяти об экзотичном и непостижимом, но еще не до конца утраченном советском.

«Сибирский иронический концептуализм», установки которого прослеживаются в творчестве Маяны, получил теоретическое оформление в 2014 г. с подачи В. Мизина и А. Шабурова [20]. Создатели арт-группы «Синие носы» на излете 1990-х гг. и в начале 2000-х гг. конструировали свое творчество на постмодернистской иронии, на эстетике соц- и поп-арта, которая и ныне обильно распространена в сибирской художественной среде. Группа также периодически обращалась к лениниане, предлагая



Илл. 4. Иван Тузов. Ленин в могиле. 2014. Печать на холсте, 105 х 130. URL: https://gum-red-line.ru/artists/ivan-tuzov.html

на суд зрителей со всего мира такие проекты как «Ленин, переворачивающийся в гробу» (2004–2005, видеоарт, проецируемый на дно обычной картонной коробки), фотоколлаж «Ильич, вставай!» (2005) или прозрачный хрустальный Мавзолей, сделанный из кристаллов Swarowski (2010). «Патриархи» зауральского концептуализма основательно сбросили сакральное обличие вождя мирового пролетариата, примерив на него роли коммерческие, сатирические, а подчас и издевательские. Для художников же постперестроечного поколения, особенно региональных, политические идолы прошлого постепенно теряют даже свой иронический, эмоциональный подтекст, становясь лишь «буквами мертвого языка», вписанными в концептуально-определенный сценарий диалога с историей. По словам Маяны, сегодня «Ленин — это общее место» [24]; это элемент той советской истории, которую не знали современные двадцати-тридцатилетние художники, но которой было наполнено все их детство, начиная от рассказов бабушек-дедушек и заканчивая образовательными учреждениями и городским ландшафтом. «Мое поколение до сих пор хавает много “совка” в разных формах. Такие вещи не заканчиваются вместе с государством. Поколение, родившееся после СССР, пропускает это через себя» [24]. Маяна дарует Ленину ностальгически окрашенный статус «домового города», который остался лишь в названиях улиц, площадей и, разумеется, в Мавзолее на Красной площади. Подобный подход демонстрируют альтернативный «ироническому концептуализму» сценарий диалога с прошедшим, идущий у Маяны на языке *«тотемизма»* — определенной культурной и социальной системы, призванной сохранить историческую память, пропущенную через непосредственное личное восприятие. Его «постсоветская» форма, сформулированная художницей, есть рефлексия, часть личного исследования на тему собственного и коллективного прошлого, настоящего и будущего, в котором «Ленин — отражение того огромного исторического пласта, сформировавшего ту Россию, ту Москву и тот Новосибирск, в котором мы сегодня находимся» [16].

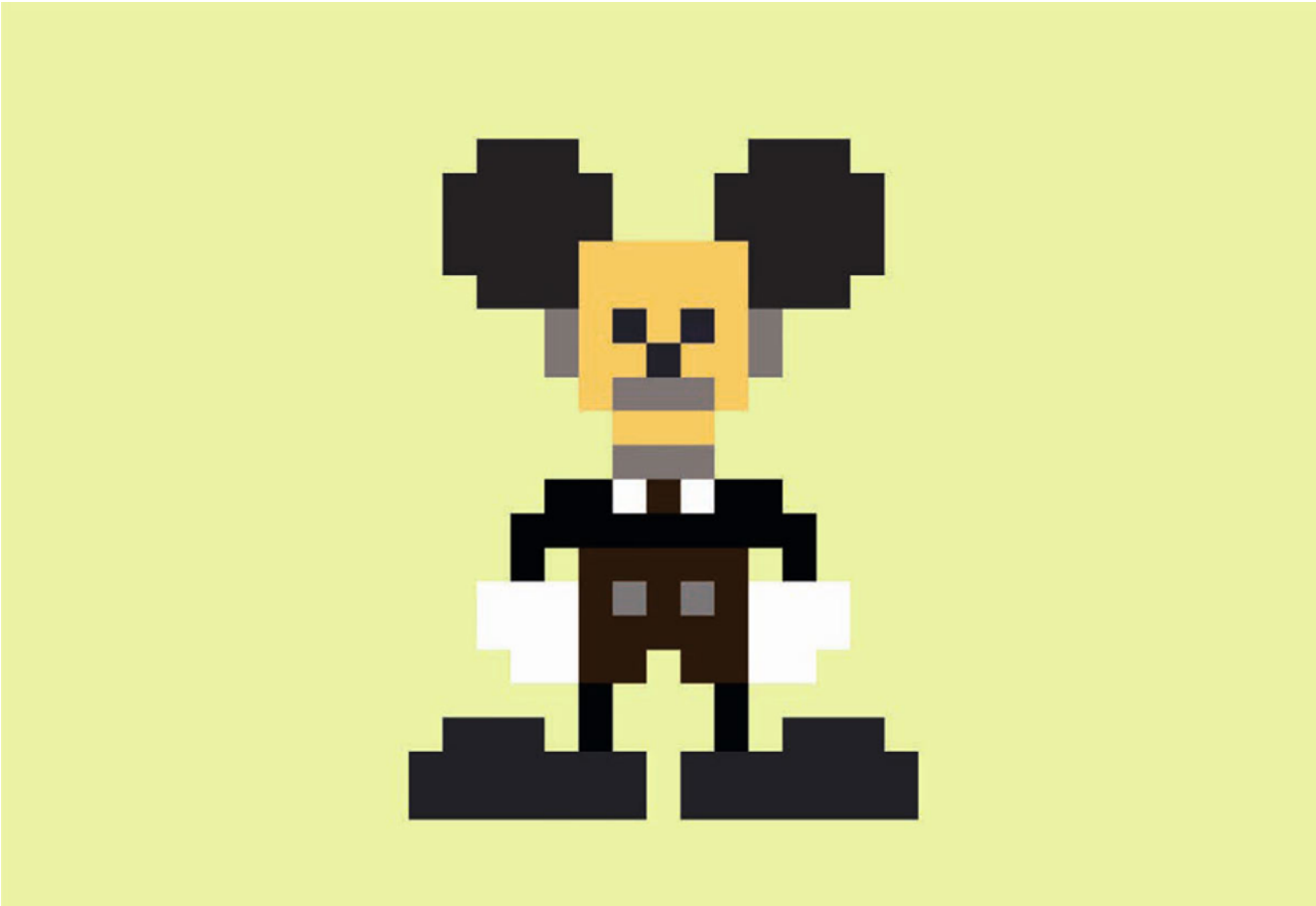
Иван Тузов. Пиксель-арт и образ Ленина

Иван Тузов родился в 1984 г. в Ленинграде. Художник закончил Педагогический институт им. Герцена и институт «Про Арте», в 2008 г. присоединился к петербургской группе художников “PARAZIT”. Пиксель-арт Ивана Тузова вырос из детского увлечения художника изображениями из компьютерных игр. Преобразованная в мозаичные панно 8-битная компьютерная графика 1990-х гг. позволяет Ивану изображать различных персонажей и незамысловатые сюжеты, отдельное место в которых занимает образ Ленина.

Первое воплощение пиксельного Ленина было приурочено к выставке в центре «Борей-Арт» в 2013 г. Серия работ художника, посвященная вождю, называлась «Ленин — Дед Мороз»: «Ленин очень любил детей. Когда он еще не был дедушкой, а был молодой, это было еще до революции, Ленин подрабатывал Дедушкой Морозом. Но потом у Ленина появилось много дел. Шли годы. Но желание быть Дедушкой Морозом не

покидало его. Поэтому, когда он стал вождем, он все равно подрабатывал Дедушкой Морозом на елках. Потом, как мы знаем, Ленин умер, но на самом деле он не умер, он просто перевоплотился в Дедушку Мороза. Поэтому, в умах миллионов наших граждан, Ленин — это Дедушка Мороз, который приходит к нам каждый год и делает наш мир — сказкой!» [3, с. 56]. Естественно, разрабатывая тему «Ленин — Дед Мороз», Тузов познакомился с каноническим текстом В. Бонч-Бруевича. Однако основной посыл, по словам художника, исходил из собственных детских воспоминаний: «Ребенком я еще застал политическую пропаганду… в детском саду нам рассказывали, какой Ленин хороший, и некоторые дети плакали от этого. И я тоже. И Ленин был как Дедушка Мороз для меня тогда, очень добрый» [5]. Образ «доброго вождя» станет магистральным в творчестве Тузова. Это будет Ленин в гробу, вальяжно лежащий на животе и трясущий ножками, Ленин, поющий бессмертную песню «Перемен» рядом с гипсовой головой Маркса, Ленин, ведущий на поводке свою трибуну (Илл.4). В обширной серии пиксель-коллажей Тузова Ленин встречается со Сталиным и Гитлером, взаимодействует с полицией и с творчеством Малевича, превращается то в балерину, то в коммуниста. Характерно, что во многих работах художник ведет прямой диалог с концептуальным искусством: поп-артом («Девять цветных портретов Ленина», 2014), соц-артом («Ленин — Микки Маус», 2014) (Илл.5), со знаменитым «Лениным-грибом» С. Курехина («Ленин-грибница», 2013). Но в отличие от приемов «старших концептуалистов» пиксельная техника, избранная художником, по его словам, «делает работы менее серьезными»: «Да, пиксельные картинки я создаю из минимума пикселей, лицо — это всего три точки: два глаза и нос. И когда я рисую сцены с персонажами, на их лицах нет эмоций. И Ленин, и Сталин теряют свой исторический багаж, они становятся фильтрованными, стерилизованными. Ленин у меня получается не тиран и убийца, а хороший такой дядечка. Если бы я сделал голову не из 9 пикселей, а из 18-ти, тогда появились бы суровые брови, искаженное лицо» [5]. Однако такого рода «несерьезность» интересна не столько в контексте взаимодействия с концептуализмом старшего поколения, сталкивавшего приемы рекламы и классической живописи с пантеоном советских госдеятелей, сколько как маркер ностальгии, раскрываемый у Тузова на нескольких уровнях.

При всей очевидности пиксель-арта как формы *«ностальгии по 8-битным 1990-м гг.»* выбор техники исполнения становится не только идеальным способом сохранить мерцание экрана в аналоговой технике; в массовом сознании она отсылает и к мозаикам советского времени — интерьерным или фасадным, маркирующим в том числе и более ранний пласт «ностальгии по СССР». Воскрешение «классического», советского образа Ленина происходит у Тузова и в сюжетном отношении. Его Ленин — «вечно молодой», действующий, сопротивляющийся: курехинскому «умертвлению» Ленина до гриба Тузов противопоставляет растущую в геометрической прогрессии «Грибницу»; сброшенным со своих постаментов памятникам — работу «Сопротивление» и полутораметровый «Пиксельный памятник Ленину» (совместный проект с художником Александром Закировым), установленный в Красноярске в 2017 г. (Илл. 6). Художник «играет» с каноническими сюжетами ленинианы — «Ленин и бревно» или «Ленин в гробу», вдыхая в них новую жизнь. В серии из 16 мозаик, созданных Тузовым для Музея уличного искусства, Ленин напрямую взаимодействует с пространством улиц, носящих его имя; он предстает в двух мистических ипостасях — жизни, которая вроде бы давно окончена, но все еще длится, и смерти, которая вроде бы случилась, но все никак не может наступить. Ленин Ивана Тузова — современен, он всегда «в теме»; он не вызывает более страха или трепета, а живет своей естественной пиксельной жизнью, во имя нового поколения и новых идей: «Для нынешнего подрастающего поколения Ленин стал непонятным персонажем, чаще всего это просто памятник, то есть скульптура непонятного человека. <…> Я через Ленина и Сталина выражаю отношение к современной ситуации» [5].



Илл. 5. Иван Тузов. Микки-Ленин. 2014. Печать на холсте, 90 x 130. URL: https://gum-red-line.ru/artists/ivan-tuzov.html

Илл. 6. Иван Тузов и Кипишград. Пиксельный памятник Ленину в центре Красноярска. 2017. Инсталляция. Уничтожена авторами.
URL: https://meduza.io/short/2017/11/24/pikselnyy-pamyatnik-leninu-v-tsentre-krasnoyarska-fotografiya

Илл. 7. Сергей Выскуб. Проект «Ленинский трип». 2018. Фотография (автор: Сергей Выскуб, Воронеж).
URL: https://vk.com/lenin_trip

Сергей Выскуб. «Ленинский трип»

Создатель проекта «Ленинский трип» Сергей Выскуб родился в 1983 г. в селе Россошь Воронежской области. Не имея художественного образования, Сергей тем не менее получил известность в социальной сети «ВКонтакте» как создатель арт-пабликов «Абстрактные истории», «Автобусные остановки», «Из подъездов с любовью» и других. Суть каждого из сообществ заключалась в *«фиксации того, что никем не поставлено»* [12] — в публикации в соцсети фотографий объектов и пространств повседневности (подъездов, остановок и т. д.), творчески подмеченных многочисленными подписчиками групп. Стремление запечатлеть непосредственность момента, а также работа с многочисленными авторами и большим объемом любительской съемки характеризуют каждый из проектов Выскуба.

В 2014 г. Сергей Выскуб дал вторую жизнь старинному портрету Ленина, создав с ним серию фотографий в нестандартных местах Воронежской области. В 2017 г., в честь столетия революции, в социальной сети «ВКонтакте» под проект был создан паблик *«Ленинский трип»* [17], в котором Выскуб стал разыгрывать возможность «выгулять» портрет по российским городам. Так проект перерос формат закрытого паблика и стал *интерактивным перформансом*: «классический вождь» с советского портрета в руках различных фотографов-любителей переместился в современную архитектурную и социальную среду, сформировав новый диалог эпох и поколений.

По словам Сергея, портрет Ленина появился в доме благодаря его отцу, который во время ремонта сельского клуба, сопровождавшегося варварским «вычищением совка», сумел сберечь портрет. Будучи растиражированной копией (напоминающей портрет Ленина, работы И. К. Пархоменко 1921 г.), с художественной точки зрения картина не обладает особой ценностью — такие портреты можно было обнаружить в каждом советском клубе. Однако, как отмечает Выскуб, ее ценность кроется в личном и теплом отношении отца к образу вождя, который передался в детстве и сыну: «Когда он принес его домой… он хотел сначала его на потолок прибить, но я его отговорил. <…> А потом он лег, поставил его и полночи с ним разговаривал. <…> И как-то это засело у меня в душе. Очень дорог мне этот портрет» [12]. С 2014 г. портрет Ленина начал сопровождать его обладателя: путешествуя с ним по местам родного села Сергея, вождь «позировал» около забро-

Илл. 8. Сергей Выскуб. Проект «Ленинский трип». 2018. Фотография (автор: Ася Мясникова, Екатеринбург). URL: https://vk.com/lenin_trip

шенного маслоцеха, «общался» с местными жителями, «гулял» по лесу, «купался» в реке (Илл. 7). Выбор пространственного контекста, при всей территориальной ограниченности деревни Россошь, каждый раз был не случен: «Места выбираются со смыслом. Это все места, которые я люблю, это места, где мое детство прошло, мне это все очень дорого» [12]. Таким образом, место личной памяти совмещалось с образом памяти коллективной; образ Ленина фиксировал ностальгию по личному (детскому) и коллективному (советскому) прошлому. Портрет вождя вновь, после 1924 г., обретал мемориальные черты.

В 2017 г. развитие проекта «Ленинский трип» пошло по пути *флэшмоба*: не имея возможности самостоятельно вывезти портрет за пределы Воронежской области, Сергей создал одноименный паблик «ВКонтакте», где раз в месяц разыгрывал возможность отправить Ленина в тот или иной город для съемки. Приуроченный к годовщине революции, проект имел свой целью показать Ленину, «к чему мы пришли через сто лет». За год существования проекта портрет побывал в ряде городов, среди которых Москва, Нижний Новгород, Екатеринбург, Самара. Ленин фотографировался в толпе — в метро, на вокзалах и станциях; в одиночестве — на улицах и около подъездов; (Илл.8) у памятников самому себе и у собственного захоронения (Илл. 9). Он разделял трапезу, участвовал в застольях и праздниках, скрашивал рабочие будни. Портрет вождя сопровождал человека, принявшего эстафету интерактивного перформанса, ровно неделю, маркируя как его частную жизнь, так и жизнь общества, с которым он соприкасался. Места личной и коллективной памяти становились достоянием подписчиков, испытывавших или радость узнавания (в пространстве группы одного города-улицы и т. д.), или удовольствие знакомства. В рамках «Ленинского трипа», словно по заветам самого Ленина, формировалась определенная *коллективная идентичность*, консолидировавшая преимущественно поколение двадцати-тридцатилетних молодых людей.

Илл. 9. Сергей Выскуб. Проект «Ленинский трип». 2018. Фотография (автор: Ксения Грибник, Москва). URL: https://vk.com/lenin_trip

В январе 2018 г. портрет Ленина отправился «на родину» — в Ульяновск, где, к сожалению, был уничтожен принявшей эстафету участницей. Символичная «смерть» вождя была воспринята как личная трагедия многими участниками проекта. Сергей Выскуб покинул «Ленинский трип», передав его в другие руки. На сегодняшний день проект заморожен, однако совершаются попытки его реставрировать: с другими портретами вождя (в том числе скульптурными) или в рамках флэшмоба «случайный Ленин», которые отчасти продолжают личную/коллективную мемориальную линию, заданную создателем.

***

Л. Хатчеон в своей статье «Ирония, ностальгия и постмодернизм» [30] предположила, что ностальгия состоит в «тайном герменевтическом родстве» с иронией: обе имеют двойную структуру, «неожиданное двойное воплощение — как в чувство, так и в действие, — в эмоции и политику» [30, p. 9]. Продолжая ее мысль, С. Бойм пишет: «Ностальгия подобно иронии не является свойством самого объекта, а является результатом взаимодействия между субъектами и объектами, между физическим ландшафтами и ментальными ландшафтами» [2, с. 670].

Ирония как «ментальный ландшафт» концептуальной творческой идентичности маркировала искусство постмодерна. Постмодернисты реабилитировали ностальгию вместе с поп-культурой, что в российском варианте приобрела приставку «соц». Однако ностальгия «старших концептуалистов», начиная с 1970-х гг. и заканчивая 1990-ми гг., оставалась ограниченной рамками цитат, сводящихся к эксплуатированию «наследия СССР». Все это не было поиском иной темпоральности или иных личных смыслов.

В середине 1990-х гг. в России появились гибридные формы ностальгии, которые интегрировали глобальную культуру в местный контекст. Введенный С. Бойм термин *«глокальная культура»*, хорошо описывает процесс использования «глобального языка для выражения локального колорита» [2, с. 152]. Однако вместо возникновения платформы для формирования поисков национальной идентичности сегодня происходит поиск идентичности личной, особо актуальной для поколения 1990-х гг.

«Ностальгия по ничему» — так озаглавлена группа в соцсети «ВКонтакте» Маяны Насыбулловой, посвященная проекту «Ленин для души» [18]. Пустота, ощущаемая поколением двадцати-тридцатилетних художников, маркирует как неудовлетворенность идеями постмодернизма, так и понимание собственного бессилия. Однако ментальность перестроечного поколения заключается все же не в культивировании этой пустоты, а в пространстве собственного опыта художников, которое позволяет им почувствовать присутствие в настоящем прошлого, того советского прошлого, которое по-прежнему остается площадкой для размышлений о настоящем и будущем современной России. Поэтому не удивительно, что специфический опыт жизни каждого из художников: Маяны Насыбулловой, Ивана Тузова и Сергея Выскуба, в разной степени, но маркирован образом Ленина, чья иконография всегда первой отвечала на изменения ситуации в нашей стране. Как верно подмечает М. Эпштейн, именно «Ленин — огромный икс нашей истории. Некое неразрешенное, или неразрешимое, уравнение. <…> Сегодня понимаешь, что кудрявый Ленин на октябрятских значках, этот ангелоподобный мальчик, которому нужно подражать во всем, все еще остается в сумеречной зоне нашего коллективного бессознательного. Это как портрет дедушки в прихожей: ты о нем можешь не думать, но его образ лепит тебя изнутри. Мы все сделаны Лениным» [28]. Сложно представить, что в ближайшее время кто-то осмелится навсегда снять этот «портрет дедушки в прихожей» и спрятать его от посторонних глаз; при всей «моде на аполитичность», чем можно заменить упраздненное изображение Ленина в городском пространстве России? Есть ли современные значимые долговременные символы настоящего или конвенционально разделяемого как позитивное прошлого?

Сегодня миф о Ленине, хотя и трансформированный, продолжает влиять на сознание новых поколений; он продолжает жить и видоизменяться под воздействием личного опыта художников. В *«тотемизме»* Маяны Насыбулловой, в *«добром пиксельном дедушке-Ленине»* Ивана Тузова и в *«портрете-памяти»* Сергея Выскуба миф о Ленине, кажется, развивается в пространстве *постперестроечной рефлексии*, а не в русле реставрации образа, на современном витке проходя свою «народную» стадию. И свобода творчества, всецело принадлежащая постперестроечному поколению, в данном случае — не постмодернистское отрицание памяти; это свобода *запоминать*, свобода *выбирать* нарративы прошлого и *преобразовывать* их в собственную метамодернистскую «структуру чувства» [14, с. 50] — *«постперестроечное ностальгическое мифотворчество»*, обладающее способностью выражать совместный опыт поколения, приобретенный в определенный промежуток времени на определенном пространстве.

Список литературы:

1. *Андрианова Н. Ю.* Концепция «пролетарской культуры» и монументальная лениниана как отражение идеологических и ментальных установок в обществе в первые годы советской власти (1917–1927). М.: Триада-фарм, 2008. 142 с.
2. *Бойм С.* Будущее ностальгии. М.: Новое литературное обозрение, 2019. 680 с.
3. *Бонч-Бруевич В. Д.* Наш Ильич. Воспоминания. М.: Детская литература. 1976. 59 с.
4. *Брянцев М. В.* Ленин после смерти (представления населения советской провинции) // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. 2017. № 2 (42). С.62–76. DOI: 10.21685/2072-3024-2017-2-6
5. *Быкова А.* Портрет художника в юности: Иван Тузов // Aroundart.org.: электронный журнал. URL: http://aroundart.org/2013/10/31/portret-hudojnika-tuzov/ (дата обращения: 01.02.2021).
6. *Галкин Д. В., Куклина А. Ю.* Развитие современного искусства в регионах России: глобальный контекст и локальные проекты // Вестник Томского государственного университета. 2015. № 397. С. 65–74.
7. *Голомшток И. Н.* Тоталитарное искусство. М.: Галарт. 1994. 296 с.
8. *Гройс Б. Е.* Gesamtkunstwerk Сталин. М.: Ad Marginem, 2013. 168 с.
9. *Добрякова Е.* Иван Тузов: они пиксельные. И совсем не страшные // Общественный контроль: информационный портал. URL: https://ok-inform.ru/obshchestvo/11646-ivan-tuzov-oni-pikselnye-i-sovsem-ne-strashnye.html (дата обращения: 10.02.2021).
10. *Елисеев А. Б.* Концепт «Образ Ленина» в дискурсивной практике первой половины 1920-х // Человек в мире культуры. Региональные культурологические исследования. 2017. № 2/3 (21). С. 61–65.
11. *Кошут Д.* Искусство после философии // Искусствознание. 2001. № 1. С. 543–563.
12. Ленинский трип, или воронежец показывает портрету Ленина наше время // LIFE.ru: информационный портал. URL: https://www.facebook.com/lifenews.ru/videos/1574270905928263/?redirect=false (дата обращения: 10.01.2021).
13. *Мамаева О.* «Соединенные Штаты Сибири» уполномочены заявить // Republic. ru: информационный портал. URL: https://republic.ru/posts/l/920922 (дата обращения 10.01.2021).
14. Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма / *Р. Ван ден Аккер* и др. М.: РИПОЛ классик, 2019. 494 с.
15. *Москвин Д. Е.* «Долгая лениниана»: эволюция образа Ленина в отечественной визуальной культуре // Символическая политика: сб. науч. тр. М.: ИНИОН РАН, 2014. С. 128–145.
16. *Орлова Е.* Участник группы «Синие носы» Вячеслав Мизин: Наша ТРИВА не хуже вашего Ларса фон Триера // Ogirk.ru: областная газета. URL: http://www.ogirk.ru/2016/07/20/uchastnik-gruppy-sinie-nosy-vyacheslav-mizin-nasha-triva-ne-huzhe-vashego-larsa-fon-triera/ (дата обращения: 01.10.2021).
17. Официальная группа «ВКонтакте» проекта «Ленинский трип». URL: https://vk.com/lenin_trip (дата обращения 10.01.2021).
18. Официальная страница «Вконтакте» Маяны Насыбулловой. URL: https://vk.com/mayanich (дата обращения 10.01.2021).
19. *Павельева Л.* Маяна Насыбуллова о проекте «Ленин для души». Svoboda.ru: радио Сибирь. URL: https://www.svoboda.org/a/28519911.html (дата обращения 10.01.2021).
20. Соединенные Штаты Сибири: Сибирский иронический концептуализм. Каталог выставки / авт. вступ. ст. *А. Шабуров*. Томск: Сибирский филиал Государственного центра современного искусства, 2014. 238 с.

21. *Спиридонова В. А.* Перспективы развития «сибирского иронического концептуализма». «Постсоветский тотемизм» Маяны Насыбулловой // Новое искусствознание. 2019. № 1. С. 114–119.
22. *Тумаркин Н.* Ленин жив! Культ Ленина в Советской России. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1997. 285 с.
23. *Тупицын В.* «Другое» искусство. Беседы с художниками, критиками, философами: 1980–1995 гг. М.: Ad Marginem, 1997. 352 с.
24. *Филимонов А.* «Ленин для души»: проект художницы Маяны Насыбулловой. Интервью от 22 апреля 2020 года // Sibreal.org: информационный портал. URL: https://www.sibreal.org/a/30570486.html?fbclid=IwAR3Iu_328rM2bNafqCz5urRWX1_33fKSGXSVjnF5hMUmi1vLKF5dPBbmF7Y (дата обращения: 10.01.2021).
25. *Шалаева Н. В.* Механизм формирования образа власти в советской культуре 1920-х годов (к вопросу о культе В. Ленина) // Вестник Саратовского государственного социально-экономического университета. 2009. № 5. С. 196–200.
26. *Шестакова А.* Пиксель на свободе. Иван Тузов в «Культурном альянсе» // Коммерсантъ. 02.06.2014. № 93. С. 11.
27. *Эннкер Б.* Формирование культа Ленина в Советском Союзе. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН); Фонд «Президентский центр Б. Н. Ельцина», 2011. 438 с.
28. *Эпштейн М.* От великого почина — к великому почиву. Что осталось от Ленина // Snob.ru: электронный журнал. URL: https://snob.ru/profile/27356/blog/83380?v=14583038o8&v=1458303808&v=1458303808&v=1458303808 (дата обращения: 10.01.2021).
29. *Alberro A., Stimson B.* Conceptual Art: A Critical Anthology. London: MIT Press, 1999. 624 p.
30. *Hutcheon L.* Irony, Nostalgia and the Post-modern// Modern Language Association conference. San Francisco. December 1997. P. 6–14.

References:

Alberro A.; Stimson B. *Conceptual Art: A Critical Anthology*. London, MIT Press Publ., 1999. 624 p.

Andrianova N. Iu. *Kontseptsiia "proletarskoi kul'tury" i monumental'naia leniniana kak otrazhenie ideologicheskikh i mental'nykh ustanovok v obshchestve v pervye gody sovetskoi vlasti (1917–1927) (The Concept of "Proletarian Culture" and Monumental Leniniana as a Reflection of Ideological and Mental Attitudes in Society in the First Years of Soviet Power (1917–1927))*. Moscow, Triada-farm Publ., 2008. 142 p. (in Russian)

Boim S. *Budushchee nostal'gii (The Future of Nostalgia)*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2019. 680 p. (in Russian)

Bonch-Bruevich V. D. *Nash Il'ich. Vospominaniia (Our Ilyich. Memories)*. Moscow, Detskaia literatura Publ., 1976. 59 p. (in Russian)

Briantsev M. V. Lenin after Death (Visions of Soviet Provincial Population). *Izvestiia vysshikh uchebnykh zavedenii. Povolzhskii region (University proceedings. Volga Region)*, 2017, no. 2 (42), pp. 62–76. DOI: 10.21685/2072-3024-2017-2-6 (in Russian).

Bykova A. Portrait of the Artist in His Youth: Ivan Tuzov. *Aroundart.org*: web magazine. 2013. Available at: http://aroundart.org/2013/10/31/portret-hudojnika-tuzov/ (accessed 01 February 2021). (in Russian)

Dobriakova E. Ivan Tuzov: They are Pixelated. And not Scary at All. *Ok-inform.ru*: information portal. 2014. Available at: https://ok-inform.ru/obshchestvo/11646-ivan-tuzov-oni-pikselnye-i-sovsem-ne-strashnye.html (accessed 10 February 2021). (in Russian)

Eliseev A. B. The Concept of "The Image of Lenin" in Discursive Practices the First Half of the 1920s. *Chelovek v mire kul'tury. Regional'nye kul'turologicheskie issledovaniia (Man in the World of Culture. Regional Cultural Studies)*, 2017, no. 2/3 (21), pp. 61–65. (in Russian)

Ennker B. *Formirovanie kul'ta Lenina v Sovetskom Soiuze*. Moscow, Rossiiskaia politicheskaia entsiklopediia (ROSSPEN); Fond Prezidentskii tsentr B. N. El'tsina Publ., 2011. 438 p. (in Russian)

Epshtein M. From a Great Initiative — to a Great Rest. What is Left of Lenin. *Snob.ru*: web magazine. Available at: https://snob.ru/profile/27356/blog/83380?v=14583038o8&v=1458303808&v=1458303808&v=1458303808 (accessed10 February 2021). (in Russian)

Filimonov A. "Lenin for the Soul": a Project by the Artist Mayana Nasybullova. *Realii.ru*: information portal. Available at: https://www.sibreal.org/a/30570486.html?fbclid=IwAR3Iu_328rM2bNafqCz5urRWX1_33fKSGXSVjnF5hMUmi1vLKF5dPBbmF7Y (accessed 10 February 2021). (in Russian)

Galkin D. V.; Kuklina A. Iu. Development of Contemporary Art in Russian Regions: Global Context and Local Projects. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta (The Bulletin of Tomsk University)*, 2015, no. 397, pp. 65–74. (in Russian)

Golomshtok I. N. *Totalitarnoe iskusstvo (Totalitarian Art)*. Moscow, Galart Publ., 1994. 296 p. (in Russian)

Grois B. E. *Gesamtkunstwerk Stalin*. Moscow, Ad Marginem Publ., 2013. 168 p. (in Russian).

Hutcheon L. Irony, Nostalgia and the Post-modern. *Modern Language Association Conference*, San Francisco, December 1997, pp. 6–14.

Koshut D. Art after Philosophy. *Iskusstvoznanie (Art Studies)*, 2001, no. 1. pp, 543–563. (in Russian)

Lenin trip, or Voronezh Shows Our Time to a Portrait of Lenin. *LIFE.ru*: information portal. 2014. Available at: https://www.facebook.com/lifenews.ru/videos/1574270905928263/?redirect=false (accessed 10 February 2021). (in Russian)

Mamaeva O. The United States of Siberia is Authorized to Declare. *Republic. ru*: information portal. Available at: https://republic.ru/posts/l/920922 (accessed 10 February 2021). (in Russian)

Moskvin D. E. "Long Leniniana": the Evolution of the Image of Lenin in the Domestic Visual Culture. *Simvolicheskaia politika (Symbolic Politics)*. Moscow, INION RAN Publ., 2014, pp. 128–145. (in Russian)

Official page Vkontakte of Mayana Nasybullova. Available at: https://vk.com/mayanich (accessed 10 February 2021). (in Russian)

Official page Vkontakte of Project Leninsky trip. Available at: https://vk.com/mayanich (accessed 10 February 2021). (in Russian)

Orlova E. Member of the Group "Blue Noses" Viacheslav Mizin: Our TRIVA is not Worse than Your Lars von Trier. *Ogirk.ru*: information portal. Available at: http://www.ogirk.ru/2016/07/20/uchastnik-gruppy-sinie-nosy-vyacheslav-mizin-nasha-triva-ne-huzhe-vashego-larsa-fon-triera/ (accessed: 10 February 2021). (in Russian)

Pavel'eva L. Mayana Nasybullova about the Project "Lenin for the Soul". *Svoboda.org*: information portal. Available at: https://www.svoboda.org/a/28519911.html (accessed 10 February 2021). (in Russian)

Shaburov A. (intr.) *Soedinennye Shtaty Sibiri: Sibirskii ironicheskii konceptualizm. Katalog vystavki (The United States of Siberia: Siberian Ironic Conceptualism. Exhibition catalog)*. Tomsk, Siberian Branch of the National Centre for Contemporary Arts Publ., 2014. 238 p. (in Russian)

Shalaeva N. V. The Mechanism of the Formation of the Image of Power in the Soviet Culture of the 1920s (On the Question of the Cult of V. Lenin). *Vestnik Saratovskogo gosudarstvennogo sotsial'no-ekonomicheskogo universiteta (Bulletin of the Saratov State Social and Economic University)*, 2009, no. 5, pp. 196–200. (in Russian)

Shestakova A. Pixel at Large. Ivan Tuzov in the "Cultural Alliance". *Kommersant*, 2014, no. 93, p. 11. (in Russian)

Spiridonova V. A. Prospects of Development of "Siberian Ironic Conceptualism". Mayana Nasybullova's "Post-soviet Totemism". *Novoe iskusstvoznanie (New Art Studies)*, 2019, no. 1, pp. 114–119. (in Russian)

Tumarkin N. *Lenin zhiv! Kul't Lenina v Sovetskoi Rossii (Lenin is Alive! The Cult of Lenin in Soviet Russia)*. Saint Petersburg, Gumanitarnoe agentstvo Akademicheskii proekt Publ., 1997. 285 p. (in Russian)

Tupitsyn V. *"Drugoe" iskusstvo. Besedy s khudozhnikami, kritikami, filosofami: 1980–1995 gg. ("Another" Art. Conversations with Artists, Critics, Philosophers: 1980–1995)*. Moscow, Ad Marginem Publ., 1997. 352 p. (in Russian)

Van den Akker R. (ed.). *Metamodernizm. Istorichnost', Affekt i Glubina poste postmodernizma (Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth After Postmodernism)*. Moscow, RIPOL klassik Publ., 2019. 494 p. (in Russian)

УДК 7.01
DOI 10.24412/2658-3437-2021-3-100-105

Киселева-Аффлербах Евгения Игоревна, кандидат культурологии, заведующая Отделом междисциплинарных проектов. Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, Россия, Москва, Волхонка, 12. 119019. Evgeniya.Kiseleva@pushkinmuseum.art

Kiseleva-Afflerbach, Evgeniya Igorevna, PhD in Cultural Studies, head of Interdisciplinary projects Department. The Pushkin State Museum of Fine Arts, Volkhonka 12, 119019 Moscow, Russian Federation. Evgeniya.Kiseleva@pushkinmuseum.art

ОТ «ГАПТИЧЕСКОГО» ЗРЕНИЯ К «ОСЯЗАТЕЛЬНОЙ ЭСТЕТИКЕ». О СООТНОШЕНИИ ВИЗУАЛЬНОГО И ТАКТИЛЬНОГО ОПЫТА В ПАРТИЦИПАТОРНЫХ МУЗЕЙНЫХ ПРАКТИКАХ

FROM HAPTIC VISION TO TOUCH-AESTHETICS. ON THE VISUAL AND TACTILE EXPERIENCES IN PARTICIPATORY MUSEUM PRACTICE

Аннотация. Статья посвящена проблеме соотношения визуального и осязательного восприятия в партиципаторных, инклюзивных и социальных практиках, осуществляемых современным художественным музеем. Появление в плоскости визуальных искусств понятий «гаптический/хаптический», «тактильный», «осязательный», «сенсорный» и трансформация комплекса идей, стоящая за этими понятиями, рассматриваются маждисциплинарно в аспекте институционального развития музея и формирования новых выставочных и образовательных трендов. Термин «гаптическое» зрение, пришедший в искусствоведение в XIX в. из естествознания, в трудах Алоиза Ригля обозначает «ближнее» зрение — неиллюзионистское, материальное, которое противопоставляется «оптическому», «дальнему» зрению, ориентированному на пространство и передачу абстрактных идей. Идею «тактильного сознания» применительно к пластическим искусствам развивают Адольф фон Гильдебрандт и Бернадр Беренсон. В XX в. соотношение визуального и осязательного восприятия проблематизируется с точки зрения феноменологии (М. Мерло-Понти, М. Фуко), деконструкции (Ж. Деррида), постструктурализма (Ж. Делез) и других подходов. В современных визуальных исследованиях понимание культуры как медиальной предполагает переосмысление взаимоотношений между художником, зрителем и произведением. Рост интереса к прикосновению, тактильности и мультисенсорному восприятию в визуальном и медиаискусстве начала XXI в. приводит к появлению термина «осязательная эстетика» (Л. Маркс). Институциональное развитие музея на рубеже XX–XXI вв. вызывает активизацию партиципаторных практик (равно задействующих зрительное и телесное восприятие) как в отношении художественных проектов, так и в плоскости посетительского опыта. Также в контексте заявленной темы рассматривается тенденция включения новых аудиторий в жизнь музея, реализация тактильных программ для незрячих и слабовидящих посетителей в рамках инклюзивных музейных проектов. Статья обращается к российским и зарубежным музейным проектам, предполагающим неразрывность визуального и тактильного опыта и реализующим эксперименты с невизуальной передачей художественного опыта в контексте «осязательной эстетики» и «эстетики переживаний».

Ключевые слова: осязательная эстетика; гаптическое зрение; хаптика; эстетика переживаний; современное искусство; музеология; мультисенсорное искусство; инклюзия; партиципаторные практики.

Abstract. The author explored the relationship of visual and tactile perception in participatory, inclusive, and social practices offered by the modern-day art museum. The topic is considered from an interdisciplinary perspective in relation to the institutional development of the museum and the formation of new educational and exhibition trends. The term “haptic” vision was borrowed from the natural sciences and began to appear in art history in the 19th century. In the writings of Alois Riegl, the term signifies a closer vision — a non-illusionary, “material” vision, which is in contrast with an optical, distant vision that focuses on the expanse and communication of abstract ideas. Adolf von Hildebrandt and Bernadre Berenson developed the idea of “tactile imagination” in relation to the plastic arts. In the 20th century the relationship of visual and tactile perception was problematized from the viewpoint of phenomenology (M. Merleau-Ponty, M. Foucault), deconstruction (J. Derrida), post-structuralism (G. Deleuze), and other movements. In contemporary visual studies, the appreciation of culture as a central factor implies a reinterpretation of the relationship between the artist, viewer, and work. The increased interest in touch, tactility, and multisensory perception in visual and media art in the early 21st century has led to the emergence of the term “tactile aesthetics” (L. Marks). The institutional development of the museum in the 21st century has propelled the incorporation of participatory practices (equally employing visual and physical perception) both in relation to artistic projects and through the lens of visitors’ experiences. The trend of including new audiences in museum life and introducing tactile programs for blind and visually impaired visitors as part of inclusive museum initiatives has also been considered in the context of this topic. The author analysed Russian and global museum projects that propose the inseparability of the visual and tactile experience and conduct experiments with non-visual communication of the artistic experience in the context of “tactile aesthetics” and “experiential aesthetics”.

Keywords: haptic aesthetics; haptic vision; touch; multi-sensory art; experiential aesthetics; participatory practice; contemporary art; museology; inclusion.

В конце XX и в течение первых десятилетий XXI в. соотношение визуального и мультисенсорного способов восприятия искусства в музейных и галерейных проектах подвергается трансформации. Зрение перестает быть ключевым способом

Илл. 1. Юрий Альберт. Экскурсия с завязанными глазами. Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, Москва (2015). Фото автора

восприятия художественного высказывания. С развитием медиа этот процесс поддерживается все новыми техническими возможностями — звук, запах, кинестезия, тактильность и их сочетания становятся частью механики и концепции произведения современного искусства. Возникает стремление к созданию синестетического ощущения, «в котором ни один элемент чувственного опыта не является доминирующим» [3, с. 137]. Эти изменения касаются и выставочных, и образовательных проектов. Мы предлагаем проследить, какой путь прошла идея тактильного взгляда от «гаптической» концепции Алоиза Ригля до иммерсивных и партиципаторных практик современности.

«Художник ориентируется в пространстве как слепой. В кромешной тьме чистого холста он продвигается при помощи своего осязания», — такими словами Анри-Жорж Клузо начинает знаменитый фильм «Тайна Пикассо» (1956 года), созданный при участии художника [12, S. 18]. Как известно, Пабло Пикассо, испытывавший острый страх слепоты, нередко обращается к образу слепого художника в своих мыслях и текстах. Критика зрения и как результат идея отказа от визуального восприятия в пользу тактильного проксимального чувства становится художественным жестом, выражением стремления к противоположному.

Термин «гаптическое» [16, p. 19] зрение, пришедший в искусствоведение в XIX в. из естествознания, в трудах Алоиза Ригля обозначает «ближнее» зрение — неиллюзионистское, материальное, которое противопоставляется «оптическому», «дальнему» зрению, ориентированному на пространство и передачу абстрактных идей. Концепция «психологии восприятия» в XIX в. предлагает характеризовать произведения искусства в соответствии с тем, как они соотносятся с визуальностью в пространстве. Так, немецкий художник и исследователь Адольф Хильдебранд различает способы, какими объекты окружающего мира воспринимаются дальним и ближним взглядом. Швейцарский искусствовед Генрих Вёльфлин предпринимает попытку охарактеризовать визуальные качества искусства эпохи Возрождения и барокко в соответствии с набором бинарных пар — (линейность/живописность, единство/множественность, плоскость/глубина, закрытая/открытая форма и т. д.). Американский искусствовед Бернард Беренсон в своих трудах по итальянскому Ренессансу приходит к утверждению, что наиболее важным для живописи качеством является «способность стимулировать тактильное сознание» [9, p. 5].

В XX в. соотношение визуального и осязательного восприятия проблематизируется с точки зрения разных философских подходов. Феноменологическая концепция Эдмунда Гуссерля, Мориса Мерло-Понти, Мишеля Фуко впервые затрагивает идею осязательной эстетики, в которой субъект и объект зрения переплетаются между собой. Мерло-Понти писал о том, что, хотя зрение с его способностью распространяться на расстояние позволяет нам «похвалиться, что мы сами конституируем мир», тактильный опыт «плотно прилегает к поверхности нашего тела, мы не можем его развернуть перед собой, он не становится полностью объектом». В критике и переосмыслении этого подхода активно участвуют школы деконструкции Жака Дерриды и постструктурализма Жиля Делеза. Все эти размышления в целом в том числе способствуют формирова-

нию в современных визуальных исследованиях понимания культуры как медиальной и в этой связи приводят к переосмыслению взаимоотношений между художником, зрителем и произведением, а соответственно, включению других способов восприятия наряду со зрением или взамен зрения.

Стремление увидеть нечто за пределами визуально доступного охватывает многих художников XX в. Как и Пабло Пикассо, многие авторы говорят об этом, пишут и даже экспериментируют со зрением и тактильностью в буквальном смысле. Некоторые доводят себя до изнеможения, работая в мастерской по сорок-пятьдесят часов, чтобы добиться эффекта ослабевающего зрения. Этот прием используют, например, Альберто Джакометти и австрийский художник Арнульф Райнер. Появляется так называемое «слепое рисование», когда художник рисует с закрытыми глазами либо в абсолютно темной комнате. Эту практику применяют, к примеру, немецкий художник XX в. Ханс Рихтер и современный русский художник Юрий Альберт (Илл. 1). Концептуализм сам по себе является критикой визуальности, перенося содержание работы из визуальной области в текстуальную. С 80–90-х гг. XX в. появляются работы, исследующие, как видят слепые, и предлагающие зрителю испытать опыт слепоты. Проекты Софи Каль, Грегора Шнайдера, Доминик Гонзалес-Фёрстер, Олафура Элиассона, Тино Сегала и многих других авторов обращаются к этой теме, предлагая зрителю ощутить пространство с закрытыми глазами.

Развитие хаптических [8, с. 16] и мультисенсорных способов передачи эстетического опыта в современном искусстве подробно исследует историк искусства и киновед из США Лора Маркс. В своей книге 2002 г. «Осязание: чувственная теория и мультисенсорные медиа» она рассматривает иерархические перестановки в истории пяти чувств от Аристотеля до наших дней, а также прослеживает взаимосвязь между видением и пониманием этой иерархии в разных культурах, в разные периоды истории человечества. Лора Маркс обращается к примерам из исламских, синтоистских, африканских и других культурных практик древности и современности, чтобы напомнить нам, что зрение не всегда и не везде было главным из чувств. Специально для кино- и художественных экспериментов конца XX — начала XXI в. исследовательница использует феноменологическое понятие «осязательная эстетика» [15, p. 20]. Возможность «проживания чего-то хрупкого и конечного», по мнению Маркс, может возникнуть в большей мере посредством осязательного восприятия, не зрительного. Помимо исследований Л. Маркс современные сенсорно-ориентированные художественные практики во многом обращаются и к «действию созерцания» Михаила Бахтина, и к концепции «художественного отстранения» Виктора Шкловского, и ко многим другим эстетико-философским концепциям XIX–XX вв.

Инструментарий восприятия художественной работы невозможно сегодня рассматривать не междисциплинарно, без отсылок к нейробиологии, психологии, антропологии и другим дисциплинам. Какие чувства кроме зрения участвуют в формировании переживаний зрителя? Какими методами достигается эффект погружения в художественный проект? Рост интереса к прикосновению, тактильности и мультисенсорному восприятию в визуальном и медиаискусстве начала XXI в. приводит к появлению отдельных направлений, таких как саунд-арт или ольфакторное искусство, где создаются произведения, в которых звук или запах выступают носителями художественного смысла. Прикосновение, обладая потенциалом создавать эмоциональное воздействие благодаря краткому взаимодействию с кожей рук и тела [3, с. 37], становится одним из важных инструментов современного искусства, в том числе за пределами перформанса. Среди органов чувств, которые оказываются сверхважными для восприятия художественного произведения, обязательно надо упомянуть проприоцепцию, то есть мышечное чувство, или ощущение себя в пространстве. Проприоцепцией называется комплекс ощущений, возникающих благодаря работе мышечной системы организма. Этот термин, введенный Иваном Сеченовым для обозначения особой формы познания пространственно-временных отношений тела и окружающей среды, нам сегодня приходится все чаще вспоминать применительно к произведениям пространственного и перформативного искусства. Слабая осознаваемость сигналов проприоцепции, этого мышечного чувства, и его «темнота» дали, согласно Сеченову [5, с. 256], повод Канту считать пространство и время априорными формами созерцания [2, с. 403].

Важность проприоцепции как отдельного способа восприятия становится очевидна, например, в произведениях Брюса Наумана, создающих сложные сенсорные эффекты у зрителя — чувство фрустрации, тревоги, клаустрофобии, скованности и эмоционального стресса. Тут можно вспомнить и «Записанный вживую видеокорридор» (“Live Taped Video Corridor”, 1969–1970), и «Заходя за угол» (“Going Around the Corner Piece”, 1970), где зритель находится в условиях ограниченных возможностей передвижения, плохой видимости и проприоцептивных сбоев. Целью Наумана не было исследование инвалидности, но все типы тревоги, которые он разрабатывает, свойственны людям со сниженным порогом сенсорной чувствительности, которая проявляется, например, в спектре аутизма, при некоторых формах ДЦП и других особенностях развития, а также при посттравматических стрессовых расстройствах. Науман, познакомившийся в 1967 г. с гештальт-терапией, на протяжении десятилетий затем использует взаимосвязь пространства и ментального состояния “materials and mental activity” [14] в экспериментах с коридорами, клетками, тоннелями и прочими сенсорными, звуковыми и пространственными раздражителями для достижения определенных зрительских ощущений. Его работы выбивают зрителя из потока «нормальности», при этом используя достаточно будничные средства, которые мы встречаем в обычной жизни.

Очень эмоциональным и ориентированным на проприоцепцию является эффект многих работ Даниэля Бюрена, также активно использовавшего зависимость ментального состояния от пространственных решений. Начиная с 1970-х гг. процесс ощущения себя частью пространства становится частым сюжетом его работ. Сам художник нередко использует понятие «ощущение»/«переживание» в качестве толкования своих идей [17, p. 126]. Длящееся во времени перемещение внутри работы, физическое ощущение себя внутри цвета и конструкций, телесное участие — необходимые условия восприятия его работ, как и в работах Брюса Наумана, только со знаком «эмоциональный плюс». Список произведений, которые используют проприоцепцию не менее, а часто и более зрения, — поистине огромен, здесь можно вспомнить и произведения ленд-арта таких художников, как Роберт Смитсон, Майкл Хайзер, Ричард Лонг, или спациалистические эксперименты Лучо Фонтаны и Эннио Финци. Говоря о таких работах, нам придется признать, что зрения недостаточно для восприятия сообщения художников, что в каких-то случаях зрение даже уступает по важности в возможности пространственного восприятия работы.

Роль незрительных способов восприятия произведения искусства в XX в. была ярко показана на выставке «Мир без внешнего. Иммерсивные пространства с 1960-х годов» (2018) в Мартин-Гропиус-Бау, Берлин, кураторами Томасом Оберендером и Тино Сегалом. В экспозиции были представлены работы художников разных поколений — Ларри Белла (Илл. 2), Лучо Фонтаны, Нанды Виго, Карстена Хёллера, Нонни делла Пенья, Доминик Гонсалес-Фостерс, Вольфганга Георгсдорфа, Михаела Хелланда, Сибель Кавалли Бастос и других. «Мир без внешнего» — выставка энциклопедического типа, которая последовательно систематизировала пространственные ощущения как художественный прием конца XX — начала XXI в. В течение второго десятилетия XXI в. выставки, посвященные этой теме, прошли сразу в нескольких крупнейших музеях мира.

Можно вспомнить и Олафура Элиассона «Твой слепой пассажир» (“Din blinde passager”, 2010), где зритель передвигается по длинному коридору сквозь плотный туман, не видя ничего на расстоянии вытянутой руки. Метафора тоннельного зрения здесь относится к бесконечному процессу перенастройки чувств — ощущение внезапной слепоты и дезориентации активизирует все остальные сенсорные возможности человека и обостряет восприятие собственного тела и пространства. Здесь

Илл. 2. Ларри Белл. 6 x 8: Импровизация. 1994. Выставка «Мир без внешнего. Иммерсивные пространства с 1960-х годов» (2018) в Мартин-Гропиус-Бау, Берлин. Фото автора

можно вспомнить и работу Энтони Гормли «Слепой свет» (“Blind Light”, 2007) где также используется туман, войдя в который, зритель переживает опыт собственного исчезновения.

Институциональное развитие музея на рубеже XX–XXI вв. приводит к активизации партиципаторных практик, равно задействующих зрительное и телесное восприятие как в отношении художественных проектов, так и в плоскости посетительского опыта. Тенденция включения новых аудиторий в жизнь музея, реализация тактильных программ для незрячих и слабовидящих посетителей в рамках инклюзивных музейных проектов также представляются частью глобального тренда, который пока не имеет единого обозначения. Возможно, одним из наиболее точных является выражение «эмпирический поворот» [7, с. 61], которое вводит немецкая исследовательница и куратор Доротея фон Хантельманн, анализируя проблематику перформативности, а также обобщая стремление к передаче ощущений, переживаний и аффектов в современном искусстве. «Не бывает перформативного произведения искусства потому, что не бывает неперформативного», — утверждает фон Хантельманн. Занимаясь исследованием в рамках научного проекта «Культуры перформативности» в Свободном университете Берлина, а также суммируя свой кураторский и научный опыт при Музее современного искусства (MoMA), Музее Людвига и других музейных и театральных институциях, Фон Хантельманн отмечает, что слово «перформативное» применяется сейчас к очень широкому спектру творческих форм, в том числе к произведениям искусства, которые каким-либо содержательным или формальным образом подразумевают вовлечение зрителя, театральность, игру, но не являются при этом перформансом. Исследовательница выделяет отдельно работы, где переживания являются смыслообразующим элементом, где ощущения зрителя и есть произведение искусства, а зритель — соавтор художника. Для обозначения перехода от того, что произведение изображает, к создаваемым им ощу-

щениям и переживаниям фон Хантельман предлагает новый термин — «эстетика переживаний» [7, с. 65]. Одним из ключевых моментов в истории этого процесса фон Хантельман считает манифестацию Роберта Морриса 1971 г.: «Я хочу создать ситуацию, в которой люди смогут больше понять о себе и своих переживаниях, чем познакомиться с одной из версий моих собственных переживаний» [10, p. 97]. Эта идея Морриса, поддержанная стремлением освободить произведение искусства от предметности, присутствует в его многочисленных работах и работах многих его современников.

С 1970-х гг. необходимость исключительно зрительного восприятия произведения искусства представляется некоторым авторам концептуальным рудиментом, формой принуждения и диктатуры. В работе «Долой тиранию» (“Enough Tiranny”, Serpentine Gallery, 1972) Марк Камиль Хаймовиц буквально принуждает зрителя слушать, обонять и соприкасаться с частями инсталляции, испытывать разные, иногда противоречивые ощущения. Запах увядающих цветов, блики дискошара, журчание воды, необходимость огибать горы бытовых предметов создают «осязательную реальность», где каждое из чувств — зрение, слух, обоняние и осязание — задействованы в равной степени. Управление ощущениями, совместный опыт переживания, «антиотчуждение» – такие характеристики начинают применяться к работам реляционного [1, с. 863] характера, фокусирующимся на прямом взаимодействии с людьми. Наряду со зрением художники «эстетики взаимодействия» начинают активно и постоянно использовать другие сенсорные возможности — звук, тактильность, обоняние, вкус, передавая свои послания мультисенсорным способом.

Обобщая все выше сказанное, можно сказать, что совмещение радикально противоположных способов восприятия или замещение одно другим на рубеже XIX–XX вв. становится ключевым приемом или методом современного искусства. Начиная с 1990-х гг., социальные, диалогические работы эстетики взаимодействия обращаются в том числе к теме телесной, социальной и культурной инаковости [11, p. 178]. Инвалидность, болезнь, телесные или ментальные особенности как альтернатива тоталитарности «нормы» попадает в фокус художественных проектов сразу с нескольких ракурсов. Говоря сегодня о тактильности в сфере искусства и художественных музеев, невозможно не говорить об очень важном и разноплановом тренде, который касается в большей степени образовательных проектов и посетительского опыта, но стремительно расширяет свой ареал.

Последние тридцать лет в мире и последние десять лет в России мы наблюдаем тенденцию использовать искусство в качестве инструмента для «реабилитации» [6] или включения в социум людей с инвалидностью. Эта тенденция распространяется на многие другие группы и сообщества, нуждающиеся в поддержке, в зависимости от этнических, социальных и культурных специфик каждого отдельного региона. Нередко выход находится в области «арт-терапии» и «инклюзивных инициатив», когда люди с инвалидностью и опытом социального неравноправия приглашаются к художественному и перформативному творчеству с целью «реабилитации» и «абилитации». Внедрение идеи инклюзивности в посетительский менеджмент современных культурных институций приводит к появлению тактильных программ и экскурсий, предназначенных для незрячих и слабовидящих, но также доступных в принципе всем посетителям музея. На первый взгляд эти внедрения главным образом влияют на корректировку посетительских правил и запретов в музее, где еще вчера «ничего нельзя было трогать». Но при более пристальном рассмотрении этот процесс является органичной частью «эмпирического поворота», когда дистанцированного, оптического контакта недостаточно не только зрителю, но и художнику, в связи с чем музейной институции остается искать баланс и форму для осуществления этого контакта.

Список литературы:

1. *Буа И.-А., Фостер Х., Краусс Р., Бухло Б., Джослит Д.* Искусство с 1900 года. Модернизм, антимодернизм, постмодернизм. М.: Ad Marginem, 2015. 895 с.
2. *Кант И.* О форме и принципах чувственно воспринимаемого и умопостигаемого мира // *Кант И.* Сочинения: в 6 т. М., 1964. Т. 2. С. 381–426.
3. *Линден Д.* Осязание. Чувство, которое делает нас людьми. М.: Синдбад, 2018. 310 с.
4. *Пол К.* Цифровое искусство. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. 272 с.
5. *Сеченов И. М.* О предметном мышлении с физиологической точки зрения // Русская мысль. М., 1894. Год пятнадцатый, кн. I. С. 255–262.
6. Федеральный закон от 01.12.2014 № 419-ФЗ. URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_171577/
7. *Хантельманн Д., фон.* Эмпирический поворот // Художественный журнал. 2017. № 103. С. 60–79.
8. *Эпштейн М.* Хаптика. Человек осязающий // М. Н Эпштейн. Философия тела / Г. Л. Тульчинский. Тело свободы. СПб.: Алетейя, 2006. С. 16–38.
9. *Berenson B.* The Florentine Painters of the Renaissance. New York: G. P. Putnam’s Sons, 1896. 164 p.
10. *Bird J.* Minding the Body: Robert Morris’s 1971 Tate Gallery Retrospective // *Newman M., Bird J.* Rewriting Conceptual Art. London: Reaktion, 1999. P. 88–106.
11. *Bishop C.* The Social Turn: Collaboration and Its Discontents // Artforum. 2006. February. P. 178–183.
12. *Fleck R.* Von allen Sinnen. Wahrnehmung in der Kunst. Wien; Hamburg: Edition Konturen, 2016. 136 S.
13. *Levent N.; Pascual-Leone A.* The Multisensory Museum: Cross-Disciplinary Perspectives on Touch, Sound, Smell, Memory, and Space. Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2014. 383 p.
14. *Bruce Nauman.* Make Me Think Me / Ed. by *L. Sillars*. Liverpool: Tate Gallery, 2006. 96 p.
15. *Marks L. U.* Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002. 288 p.
16. *Rigl A.* Stilfragen. Grundlegungen zu einer geschichte der ornamentik. Berlin: Verlag von Georg Siemens, 1893. 377 S.
17. *Sans J.* Daniel Buren: Au sujet de…: Entretien avec Jérôme Sans. Paris: Flammarion, 1998. 237 p.
18. Sensing Spaces. Exhibition catalogue. London: Royal Academy of Arts, 2014. 192 p.

References:

Berenson B. *The Florentine Painters of the Renaissance*. New York, G. P. Putnam’s Sons Publ., 1896. 164 p.

Bishop C. The Social Turn: Collaboration and Its Discontents. *Artforum*, 2006, February, pp. 178–183.

Fleck R. *Von allen Sinnen. Wahrnehmung in der Kunst*. Wien, Hamburg, Edition Konturen Publ., 2016. 136 S. (in German)

Foster H.; Krauss R.; Bois Y.-A. et al. *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London, Thames&Hudson Publ., 2005. 688 p.

Hantelmann D., von. The Experiential Turn. *Khudozhestvennyi zhurnal (Art Magazine)*, 2017, no. 103, pp. 60–79. (in Russian)

Kant I. On the Form and Principles of the Sensuously Perceived and Intelligible World. *Collected Works in 6 vols*. Vol. 2. Moscow, 1964, pp. 381–426. (in Russian)

Levent N.; Pascual-Leone A. *The Multisensory Museum: Cross-Disciplinary Perspectives on Touch, Sound, Smell, Memory, and Space*. Lanham, MD, Rowman & Littlefield Publ., 2014. 383 p.

Linden D. *Osyazanie. Chuvstvo, kotoroe delaet nas lyud'mi (Touch. The Science of the Sense that Makes Us Human)*. Moscow, Sindbad Publ., 2018. 310 p. (in Russian)

Marks L. U. *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis, University of Minnesota Press Publ., 2002. 288 p.

Newman M.; Bird J. *Rewriting Conceptual Art*. London, Reaktion Publ., 1999. 264 p.

Paul C. *Tsifrovoe iskusstvo (Digital Art)*. Moscow, Ad Marginem Press, 2017. 272 p. (in Russian)

Rigl A. *Stilfragen. Grundlegungen zu einer geschichte der ornamentik*. Berlin, Verlag von Georg Siemens Publ., 1893. 377 S. (in German)

Sans J. *Daniel Buren: Au sujet de…: Entretien avec Jérôme Sans*. Paris, Flammarion Publ., 1998. 237 p. (in French)

Sechenov I. M. About Objective Thinking from a Physiological Point of View. *Russkaia mysl' (Russian Thought)*. Moscow, 1894, book 1, pp. 255–262. (in Russian)

Sensing Spaces. *Exhibition catalogue*. London, Royal Academy of Arts Publ., 2014. 192 p.

Sillars L. (ed.). *Bruce Nauman. Make Me Think Me*. Liverpool, Tate Gallery Publ., 2006. 96 p.

Tul'chinskii G. L.; Epshtein M. N. *Filosofiia tela / Telo Svobody (Philosophy of the Body / Body of Freedom)*. Saint Petersburg, Aleteiia Publ., 2006. 432 p. (in Russian)

УДК 726.5; 77.04
DOI 10.24412/2658-3437-2021-3-106-115

Гусева Светлана Владимировна, кандидат исторических наук, автор Церковно-научного центра «Православная энциклопедия». Россия, Москва, ул. Нижняя Сыромятническая, д. 10А, стр. 1. guseva-svetlana-v@yandex.ru

Guseva, Svetlana Vladimirovna, PhD in History, author of the Orthodox Encyclopedia Church Research Center. Nizhniaia Syromiatnicheskaia ul., 10A–1, 105120 Moscow, Russian Federation. guseva-svetlana-v@yandex.ru

ФОТОГРАФ И. Ф. БАРЩЕВСКИЙ: ВЗГЛЯД НА ЦЕРКОВНУЮ АРХИТЕКТУРУ

PHOTOGRAPHER I. F. BARSHCHEVSKY: A LOOK AT CHURCH ARCHITECTURE

Аннотация. Фотограф Иван Федорович Барщевский (1851–1948) является основоположником русской архитектурной фотографии. Это был редкий человек, владевший различными науками и видами искусств. При фотографировании он сочетал научный подход в фиксации памятника и создание художественного образа. Древнерусская архитектура представлена в основном церковным зодчеством, поэтому подавляющее большинство его снимков — это кафедральные городские соборы, небольшие церкви, монастырские ансамбли. В течение 20 лет И. Ф. Барщевский совершал поездки по историческим городам России, участвовал в экспедициях крупнейших искусствоведов своего времени, он являлся штатным фотографом Императорской Академии художеств. В статье анализируются методы работы фотографа, особенности его личности, сопоставляются фотографии разных лет и снимки, сделанные в разных городах. В исследовании используются материалы малоизученной и практически не введенной в научный оборот коллекции И. Ф. Барщевского в Московском государственном объединенном музее-заповеднике, которая носит неповторимый мемориальный характер. Музейные предметы, относящиеся к И. Ф. Барщескому, хранятся в различных фондах музея-заповедника: фотофонд, дерево, металл, графика, научный архив, фонд редких, рукописных и старопечатных книг и фонд разное. Анализируя творчество И. Ф. Барщевского, можно сделать главный вывод о том, что своими снимками церковной архитектуры он создал новую реальность, предопределившую жизнь отечественной культуры середины — второй половины XX в. Он впервые убедительно представил памятник русской церковной архитектуры как произведение искусства.

Ключевые слова: фотоискусство в России; древнерусская архитектура; православный храм; И. Ф. Барщевский; П. Д. Барановкий; церковь Вознесения Господня в Коломенском; церковь Ильи Пророка в Ярославле; Московский государственный объединенный музей-заповедник.

Abstract. A photographer Ivan Fedorovich Barshchevsky (1851–1948) was the founder of Russian architectural photography. For 20 years, he traveled to historical cities of Russia and participated in expeditions of the largest researchers of Russian art. In 1883, he became a staff photographer at the Imperial Academy of Arts. In his work, the photographer combined scientific and artistic approaches. Barshchevsky's photographs of ancient Russian churches played a very significant role in Russian and Soviet art criticism. In the article, the author analyzed the methods of his work and the traits of his personality, compared photos from different years and pictures taken in different cities. The study was on the basis of the little-studied archival material presented in the collection of the Moscow State Integrated Museum-Reserve. This is a unique memorial collection. It contains photographs, negatives, manuscripts, documents, and I. F. Barshchevsky's personal belongings. Museum items are stored in various collections of the Moscow State Integrated Museum-Reserve: the photo repository, wood, metal, graphics, scientific archive, the repository of rare, handwritten and old printed books, and the miscellaneous repository. Having analyzed the work of I. F. Barshchevsky, we drew the main conclusion — with his photographs of church architecture he created a new reality. Since that, church buildings have been recognized as monuments of art, worthy of careful treatment and a scientific approach to their study.

Keywords: photo art in Russia; ancient Russian architecture; orthodox temple; I. F. Barshchevsky; P. D. Baranovsky; Church of the Ascension in Kolomenskoye; Church of Elijah the Prophet in Yaroslavl; Moscow State Integrated Museum-Reserve.

Фотограф И. Ф. Барщевский (1851–1948) является основоположником русской архитектурной фотографии. Фотография И. Ф. Барщевского архитектурных памятников прошлого оформилась как особое направление в русском фотоискусстве в конце 80-гг. XX в. и почти сразу заняла свое почетное место в русской культуре. Она быстро преодолела свою первоначальную роль фиксации и получила признание как художественное произведение и как исторический источник. «Барщевский был первым фотографом-профессионалом, занявшимся исключительно архитектурной сьемкой» [16, с. 17]. О высоких заслугах фотохудожника свидетельствуют многочисленные грамоты, полученные им на конкурсах от ведущих научных организаций. Его яркая жизнь и подвижнический труд по фотографированию памятников русской старины вызывают восхищение и в наши дни.

И. Ф. Барщевский, по сути самоучка, начавший трудиться в юности слесарем на железной дороге, в императорской России стал членом известнейших научных обществ: Московского археологического общества, Русского географического общества, Русского археологического общества, Московского общества распространения технических знаний, Общества поощрения художеств, Ярославской, Смоленской, Костромской ученых комиссии, был избран фотографом Академии художеств[1]. В конце его долгого жизненного пути советская власть отметила труды И. Ф. Барщевского. В 1944 г. он был принят в Союз советских архитекторов. В 1946 г. Президиум Верховного совета РСФСР присвоил ему звание заслуженного деятеля искусств «за выдающиеся заслуги в воспроизведении памятников древнерусского искусства»[2]. Это был редкий человек, в личности которого сочеталось одинаковая увлеченность различными науками и видами искусств. Помимо фотографии это были химия, керамика, реставрация, музейное дело, музыкальная культура, архитектура, философия, археология. И. Ф. Барщевский самостоятельно учился всю жизнь, а в 67 лет получил диплом о высшем образовании археолога.

Среди самых первых отзывов о И. Ф. Барщевском особенную ценность представляют высказывания В. В. Стасова, одного из известнейших искусствоведов XIX в., заведовавшего Художественным отделом Публичной библиотеки в Санкт-Петербурге. Им подчеркивалось новаторство фотографа в поиске натуры для фотографирования, по его словам, он решился снимать «все замечательное по части древней русской архитектуры, все, что в ней важно и интересно для этой науки, но до сих пор нигде не было издано» [21, с. 70]. На протяжении XX в. творчество И. Ф. Барщевского оказывалось в сфере внимание исследователей из самых различных областей: фотографии, архитектуры, истории и краеведения, музейного дела, русской культуры [1; 9; 10; 12, с. 54–56; 15]. На современном этапе творчество И. Ф. Барщевского было проанализировано в диссертационном исследовании О. С. Головиной [6, с. 87–102]. Его фотографии и в наши дни служат прекрасными иллюстрациями для изданий по истории архитектуры [8, с. 74–85, 252–254; 14, с. 190, 231, 293; 17]. Авторы сходятся во мнении, что залогом успеха фотографии И. Ф. Барщевского стало качество ее выполнения, базирующее на сочетании как научного подхода к изображаемому объекту, так и стремления к раскрытию его высокой художественной ценности. Ценитель и продолжатель дела И. Ф. Барщевского в деле архитектурной съемки памятников русской архитектуры В. М. Рудченко так писал о вкладе И. Ф. Барщевского в историю отечественной фотографии: «Прекрасный знаток древнерусского искусства, Барщевский как никто другой сумел выявить пластичность древних памятников, богатство их декора, и что самое важное, — почувствовать и подчеркнуть в каждом из портретируемых зданий его индивидуальные черты» [18, с. 354]. М. Г. Рогозина, исследователь его коллекции в Государственном научно-исследовательском музее архитектуры им. А. В. Щусева, описывала метод работы фотографа: «И. Ф. Барщевский разработал собственный принцип съемки памятника архитектуры: здание фиксировалось с нескольких наиболее важных сторон, потом снимались детали внешнего вида, потом — интерьер и его фрагменты. Затем он фотографировал произведения декоративного искусства, наполнявшие интерьер: росписи, утварь, мебель, вообще все, что могло представлять художественную и историческую ценность» [17, с. 109].

Древнерусская архитектура представлена в основном церковным зодчеством, поэтому подавляющее большинство его снимков — это кафедральные городские соборы, небольшие церкви, монастырские ансамбли. Но И. Ф. Барщевский также снимал фортификационные сооружения старины и гражданские здания.

Выбор темы для исследования предопределяет то, что обращение к образу храма в творчестве фотографа наиболее полно раскрывает его как художника. Русская православная церковь всегда играла определяющую роль в русской культуре, являлась доминантой ее художественного мира, поэтому для фотохудожника конца XIX в. русская старина и церковь были тождественны. После революции 1917 г. церковь потеряла свое значение, многие храмы были разрушены, погибли произведения церковного искусства. Но следствием секуляризации культуры было и то, что церковное искусство стало открыто для научного знания. Советское искусствоведение предложило новый взгляд на церковное искусство как на результат труда и мастерства народного гения. Храмы были признаны памятниками архитектуры, а реставрация подарила зданиям новую жизнь, предметы интерьеров и содержание ризниц было перенесено в музейные хранилища и экспозиции.

Деятельность И. Ф. Барщевского по фотографированию церквей старинных русских городов сыграла очень значимую роль в деле формирования образа храма как памятника. Его снимки дали огромную базу данных, легли в основу многочисленных публикаций по истории русского искусства, подготовленных как его современниками: И. Э. Грабарем, А. А. Бобринским, А. М. Павлиновым, М. В. Красовским, так и многочисленными последующими исследователями XX и XXI в. Этот материал оказался во второй половине XX в. очень востребованным историками, искусствоведами, реставраторами, потому что многие памятники архитектуры погибли в 20–30-е гг. XX в., а также в 1940-е гг. Профессор Московского архитектурного института И. В. Рыльский писал И .Ф. Барщевскому в 1946 г., поздравляя фотографа с 90-летием: «Мы на Ваших работах учились, приобретали понимание нашей архитектуры и потом передавали наш опыт молодежи, которая уже половины того, что Вы зафиксировали, лишена возможности увидеть в натуре»[3].

И в наше время восхищают «гигантские масштабы деятельности И. Ф. Барщевского» [18, с. 355]. В течение 20 лет И. Ф. Барщевский совершал поездки по России, участвовал в экспедициях крупнейших искусствоведов своего времени: В. В. Суслова, Н. В. Султанова, П. С. и А. С. Уваровых, Н. П. Кондакова (Сирия и Палестина), А. М. Павлинова. И. Ф. Барщевский путешествовал с дорожной камерой по крупнейшим историческим городам России: Москве, Владимиру, Суздалю, Костроме, Новгороду, Пскову, Казани. В течение 15 лет на свои деньги он издавал альбомы своих снимков «Русская архитектура», которые приобретались как частными лицами, так и крупными архивами и библиотеками.

Жизнь фотографа была проникнута самым глубоким диалогом с древнерусским городом и его архитектурой. Он не только очень много путешествовал, но и жил в исторических городах России. Получив образование и опыт работы в фотоателье в Петербурге, в 1877 г. И. Ф. Барщевский переехал в Ростов Великий, где организовал фотомастерскую. В Ростове фотограф влился в круг людей, увлеченных историей [9]. В 1881 г. по просьбе Комиссии по восстановлению Ростовского кремля он отснял памятники, нуждающиеся в скорейшем восстановлении. Успех это такого фотографического документирования был огромен: «Снимки Барщевского послужили в свое время убедительным документом для принятия решения о реставрации ростовского кремля» [12, с. 54]. Уже с самого начала работы над фотографированием памятников старины стало очевидно, что эта деятельность в конце XIX в. имела широкой общественный резонанс и определяла особый статус автора снимков. Позже фотограф жил и работал в Ярославле, Смоленске, в Подмосковье.

Большая часть наследия И. Ф. Барщевского хранится в Государственном научно-исследовательском музее архитектуры им. А. В. Щусева (2717 негативов и авторские отпечатки к ним) [15, с. 156; 16, с. 15]. Музеем архитектуры была организована первая монографическая выставка фотографа [13, с. 4]. Сотруднику Музея архитектуры М. Г. Рогозиной принадлежит основная заслуга в изучении, публикации и популяризации наследия фотографа. Данная статья будет проиллюстрирована фотографиями из коллекции Музея архитектуры, отвечающей теме исследования (Илл. 1–6).

Также фотоальбомы И. Ф. Барщевского находятся в Российской национальной библиотеке. Фотографии представлены в Российской академии художеств, Государственном историческом музее, Институте истории материальной культуры РАН. Фонд И. Ф. Барщевского в Государственном историческом музее насчитывает 48 альбомов, отражает сотрудничество фотографа с Московским археологическим обществом [3, с. 33].

В данном исследовании используются материалы малоизученной и практически не введенной в научный оборот коллекции И. Ф. Барщевского в Московском государственном объединенном музее-заповеднике (далее — МГОМЗ). Описанию коллекции посвящена статья хранителя фотофонда Л. П. Савостьяновой [19]. Также часть документов из коллекции была опубликована в каталоге к выставке, проходившей в Государственном историческом музее, посвященной княгине М. К. Тенишевой [11, с. 150–164][4]. Московским государственный объединенный музей-заповедник обладает уникальным собранием — личной коллекцией фотографией, документов и вещей выдающегося фотографа. По приглашению создателя музея в селе Коломенском архитектора-реставратора П. Д. Барановского И. Ф. Барщевский с женой приехал жить и работать в Подмосковье. С 1933 по 1938 г. И. Ф. Барщевский трудился в музее-заповеднике, принимал активное участие в формировании музея. В 1923 г. в селе Коломенском, известном с XIV в., прославленном своим архитектурным шедевром церковью Вознесения Господня 1532 г., загородной резиденции первых Романовых, был открыт музей. П. Д. Барановский стремился сделать Музей архитектуры под открытым небом. Церкви Коломенского были взяты под охрану государства, начались реставрационные работы и археологические раскопки. Сюда свозились памятники архитектуры и их элементы со всей страны.

Илл. 1. И. Ф. Барщевский. Церковь Спаса Преображения на Нередице близ Новгорода (1198). Общий вид с юга. 1885–1886. Фотобумага, отпечаток коллодионовый, сепия. 16,8 х 22 см © Государственный научно-исследовательский музей-архитектуры им. А. В. Щусева, Москва

В данном случае совпали интересы создателя музея П. Д. Барановского и незабвенная преданность эстетике архитектуры со стороны И. Ф. Барщевского. В Коломенском И. Ф. Барщевский пришел к практике того, чем всегда занимался в теории всю жизнь. Это популяризация знаний об архитектуре. Помимо хранительской музейной работы он создал фотолабораторию, много фотографировал, снимки использовались в музейных экспозициях для освещения разделов по истории архитектуры. В экспозициях стояли сделанные им его макеты церквей храма Вознесения Господня, церкви Иоанна Предтечи в Дьякове[5].

Коллекция МГОМЗ носит неповторимый мемориальный характер. Она была передана в музей вдовой фотохудожника Е. И. Барщевской. Сейчас музейные предметы, относящиеся к И. Ф. Барщескому, хранятся в различных фондах Московского государственного объединенного музея-заповедника: фотофонд, дерево, металл, графика, научный архив, фонд редких, рукописных и старопечатных книг и фонд разное. По заключению хранителя фотофонда Л. П. Савостояновой: «В фондах музея хранятся 641 негатив и авторские отпечатки к ним, более 300 отдельных фотографий…» [19, с. 117]. В фонде редких, рукописных и старопечатных книг представлены 75 рукописных документов: почетные грамоты, свидетельства, дипломы. Папки научного архива содержат личную переписку, сочинения И. Ф. Барщевского, блокноты, визитки, приглашения, трудовой список. Личные вещи фотографа находятся в различных фондах музея, это строительные инструменты, канцелярские принадлежности, модель надпрестольной сени, муляжи экспонатов. Как сотрудник отдела хранения и выставочной работы МГОМЗ я в 2018–2019 гг. работала над концепцией выставки «И. Ф. Барщевский — фотограф русских древностей», которая успешно прошла защиту на заседании научно-методического совета музея в августе 2019 г. Подготовка экспонатов к выставке вызвала глубокую работу хранителей фондов с коллекцией И. Ф. Барщевского, изучение, описание, реставрацию предметов, послужила стимулом к дальнейшему изучению его наследия. Много фотографий было введено в единую электронную базу Государственного каталога. В Московском государственном объединенном музее-заповеднике проходит выставка «Иван Федорович Барщевский. Фотограф русской старины» (25.05.2021 — 05.09.2021).

Большое значение как исторический источник к биографии И. Ф. Барщевского имеет коллекция рукописных документов из фонда редких, рукописных и старопечатных книг МГОМЗ. Свидетельство Императорского Московского археологического общества от 1 марта 1884 № 41 дает представление о широких полномочиях фотографа: «Императорское Московское Археологическое Общество, на основании 4 параграфа своего Устава, препоручило своему члену-корреспонденту и фотографу Ивану Федоровичу Барщевскому осмотреть и фотографировать памятники древности в губерниях: Новгородской, Тверской, Псковской, Владимирской, Ярославской и Костромской, с покорнейшею просьбой об оказании г. Барщевскому со стороны местных властей законного содействия к исполнению возложенного на него Обществом поручения»[6]. Также представляет права фотографа И. Ф. Барщевского и другой документ от 18 мая 1899 г.: «Свидетельство Императорской Академии Художеств фотографу оной Ивану Федоровичу Барщевскому в удовлетворении

того, что ему поручено осматривать, обмеривать и фотографировать памятники и предметы искусства, находящиеся в храмах Божиих, в ризницах и в других помещениях, как правительственных, так и частных. По сему Императорская Академия Художеств просит, в виду научной цели, оказывать г. Барщевскому всякое содействие к успешному исполнению вышеобъясненного поручения...»[7].

Фотографии из фотофонда МГОМЗ представляют творчество и материалы к биографии художника на широком временном отрезке. В фонде представлены несколько портретов И. Ф. Барщевского, его жены, родственников, коллег. Но наибольший интерес представляют фотографии памятников церковной архитектуры из различных городов конца XIX в. Большое число фотографий являются снимками музея-заповедника в Коломенском в 30-е гг. XX в.

Фотокамера И. Ф. Барщевского передает взгляд исследователя. С. А. Морозов в обзоре по истории фотоискусства в России писал о И. Ф. Барщевском: «К съемке архитектуры он подходил как археолог и историк искусств, стремясь по возможности точно, документально передать памятник старины» [12, с. 56]. Он снимал памятник церковной архитектуры с разных ракурсов, дробил на детали. Его архитектурный пейзаж почти лишен людей. Его интересовала архитектура, а не жизнь церкви. Около церквей на фотографиях И. Ф. Барщевского чаще всего нет прихожан, церковных ходов, в интерьерах нет богослужений. Фотография И. Ф. Барщевского формировала ясный и бесстрастный взгляд на храм как на памятник культуры. Здесь можно привести в пример серию снимков церквей Ярославля, Ростова Великого, Углича, Костромы из собрания МГОМЗ[8]. На снимки попадали не только церкви с различных фасадов, но и наличники окон, гирьки-свесы, колокольни, галереи.

Большинство фотографий носят фиксационный характер, поэтому виды церквей представлены не всегда с самой выигрышной стороны, нетрудно заметить частичное обветшание зданий. Но те снимки, которые преподносят зрителю художественный образ храма, великолепно передают величие и строгость русской церковной архитектуры, мощь тех творческих сил, благодаря которым возникли эти храмы-богатыри и «Китеж-грады» монастырских комплексов. Примером таких величественных образов архитектурных памятников могут служить снимки из Государственного научно-исследовательского музея архитектуры им А. В. Щусева: церковь Спаса Преображения на Нередице (Илл. 1) и Лужецкий монастырь в Можайске (Илл. 2)[9]. Также это в полной мере подходит к фотографии Борисоглебского монастыря в Ростове[10], снимкам церквей Николы Мокринского и Ильи Пророка в Ярославле из коллекции МГОМЗ[11]. Также коллекция И. Ф. Барщевского в МГОМЗ содержит ряд фотографий соборов Москвы: Архангельский и Благовещенский соборы Московского Кремля, Покровский собор на Красной площади[12]. Они выполнены в прекрасном качестве и с большим художественным вкусом.

На материале МГОМЗ я не представляю возможным противопоставлять снимки, сделанные И. Ф. Барщевским, провинциальных и московских памятников, как это делается в исследовании О. С. Головиной. По мнению автора диссертации, на фотографиях конца XIX в., включая и работы И. Ф. Барщевского: «Древнерусский памятник культуры, находящийся в провинции, представал одиноким, позабытым, возможно, обветшалым, но светлым и спокойным» [6, с. 92]. Москву же снимали уже в рамках сформировавшегося к 1870-м гг. образа величественной, древней столицы, тогда как «памятники провинции в массе своей только с конца 1890-х гг. удостоились художественного прочтения» [6, с. 158]. О. С. Головина сделала вывод: «На видовых фотографиях Москвы отношение к памятнику временами принимает оттенок отстраненности при сохранении доминантной позиции памятника в кадре и восхищения его красотой» [6, с. 95–96]. Она анализирует ряд фотографий И. Ф. Барщевского Московского Кремля. Я считаю, более ценным является вывод О. С. Головиной о том, что бурная практика фотографов и в первую очередь И. Ф. Барщевского предвосхитила оформившийся в публицистике взгляд на фотографию как на сочетание художественной выразительности и научного подхода, возникла убежденность «что только личный, субъективный взгляд на объект может привести к истинному пониманию его сути» [6, с. 155].

Менялся ли взгляд фотохудожника на церковную архитектуру со временем? И да, и нет. Он оставался верен своим

Илл. 2. И. Ф. Барщевский. Лужецкий монастырь в Можайске. Общий вид построек монастыря с северо-запада. 1891–1894. Фотобумага, отпечаток коллодионовый, сепия. 12,8 х 21 см © Государственный научно-исследовательский музей-архитектуры им. А. В. Щусева, Москва

Илл. 3. И. Ф. Барщевский. Церковь Вознесения в Коломенском, Москва (1528–1532). Общий вид с юго-востока. 1891–1894. Фотобумага, отпечаток коллодионовый, сепия. 21,4 x 17 см, паспарту 34,7 x 26,5 см © Государственный научно-исследовательский музей-архитектуры им. А. В. Щусева, Москва

принципам фиксации памятника, начиная от общего вида до деталей. Но после 1917 г. И. Ф. Барщевский видел в линзы своей камеры уже совсем другое время. В течение его жизни резко изменилось положение самих памятников. В конце XIX — начале XX в. православие было господствующей религией, а после 1917 г. церковные здания шли под слом. Из собрания МГОМЗ

Илл. 4. И. Ф. Барщевский. Грановитая (Владычная) палата в Новгородском кремле (1433). Главный зал. 1891–1894. Фотобумага, отпечаток коллодионовый, сепия. 16,3 х 22 см © Государственный научно-исследовательский музей-архитектуры им. А. В. Щусева, Москва

здесь в качестве примера можно привести прекрасный снимок Симонова монастыря и негативы фотографий из Высоко-Петровского. Если Симонов монастырь представлен на фото XIX в. как единый величественный ансамбль[13], то съемка Московского Высоко-Петровского монастыря 1936 г. — это наскоро сделанная документальная фиксация[14]. Фотографии И. Ф. Барщевского запечатлели изменения, которые проходили с архитектурой в 1930-е гг. Так, например, он отснял выполненную П. Д. Барановским в Коломенском разборку стены между колокольней XVI в. и трапезной церкви Святого Георгия XIX в.[15], раскопки на Вознесенской площади под руководством К. Я. Виноградова[16] и т. д. Под влиянием XX в. менялось и восприятие художником объекта съемки, появлялись другие черты, снимок нес уже совсем другое настроение. Это очень хорошо иллюстрируют фотографии шедевра русской архитектуры церкви Вознесения Господня в Коломенском. Храм, построенный в 1532 г. итальянским зодчим по заказу великого князя Василия III, стал уникальным явлением в русской культуре, превратилась в символ русской государственности.

Интересно сравнить фотографии храма разного времени, сделанные И. Ф. Барщевским. На фото конца XIX в. представлен величественный образ — это твердыня православия, высокий шатер уходит в мрачное, грозовое небе. Фотография подчеркивает неприступность строения, гордость и силу, воплощенную в архитектурных формах, олицетворяет могущество царской власти Московской Руси, смелость и новаторство архитектора, стоявшего на службе государства. В представлении И. Ф. Барщевского это великое произведение искусства, исторический символ, храм-памятник[17] (Илл. 3). Такой статус для общества он приобретет через несколько десятилетий, войдя в состав музея, а в конце XIX в. его реальное положение было куда скромнее — приходской храм села Коломенское. Фотографии И. Ф. Барщевского раскрыли художественную ценность храма, впоследствии много тиражировались. Таким, как на этих фотографиях, видел церковь Вознесения Господня известный советский искусствовед Н. Н. Воронин: «Гордый и напряженный столб коломенской церкви стремительно уходит ввысь; его раскидистые галереи, подобно каменным корням прочно связывают его с землей, из которой он черпает силы для своего взлета; его острый шатер как бы растягивает наброшенную на его грани каменную сетку, а церковная главка на острое почти незрима. Энергия реального физического движения…» [5, с. 19].

Церковь Вознесения Господня И. Ф. Барщевский фотографировал особенно много в 30-е гг. XX в., когда жил в Коломенском. На лучших фотографиях этого периода храм уже другой, красота церковной архитектуры хрупкая и поэтическая. Это в чем-то «Китеж-град», который готов растаять в тумане над Москвой-рекой, дивное видение может унести ветер перемен. Тонкий силуэт храма завораживает, он олицетворяет беззащитностью прекрасного в этом мире, его надо спасти, сохранить, защитить[18]. В этих снимках выражено то общее настроение фотографии начала XX в. О. С. Головина писала: «Нарастала тревога деятелей фотоискусства за исчезающее прошлое, за разрушающуюся старину “Руси уходящей”. Все ее памятники нужно было максимально полно сфотографировать» [6, с. 155]. Новая трактовка образа церкви Вознесения Господня у И. Ф. Барщевского передает огромное волнение за историческое прошлое и русскую культуру в эпоху станов-

Илл. 5. И. Ф. Барщевский. Св. Дометиан, Амфилохий и Власий. Деталь росписи апсиды церкви Спаса Преображения на Нередице близ Новгорода (1199). 1885–1886. Фотобумага, отпечаток коллодионовый, сепия. 16,5 x 21,7 см, паспарту 26 x 34 см © Государственный научно-исследовательский музей-архитектуры им. А. В. Щусева, Москва

ления советской власти. В это время создавался музей в Коломенском, П. Д. Барановский вел борьбу за сохранение памятников прошлого, экспонаты вывозились из разрушенных храмов и монастырей. Сравнение двух снимков церкви Вознесения Господня прекрасно показывает абсолютную верность вывода С. Сонтаг: «Фотографии свидетельствовали не только о том, что “там”, но и о том, что видит индивидуум; они не просто регистрация, но и оценка мира» [20, с. 119–120]. Один фотограф, один и тот же объект съемки, один и тот же жанр — архитектурная фотография. На этих фотографиях церкви Вознесения Господня нет признаков времени, людей и изменения физического состояния здания, отсутствуют видимые признаки «эпохи». Но образ храма отличен, фотографии передают разные смыслы.

Творчество И. Ф. Барщевского всегда представляет собой и документальную, и художественную фотографию. Это также очень хорошо показывает пример снимков церкви Вознесения Господня из собрания МГОМЗ. Фотограф протоколировал состояния памятника, фиксировал реставрационные работы. Так, в собрании МГОМЗ есть серия фотоснимков, отражающих реставрационные работы Б. Н. Засыпкина на церкви Вознесения Господня в 1914–1916 гг.[19] Но одновременно он как художник преподносил зрителю, возможно покупателю сувенирных открыток, образ шедевра архитектуры. Например, фотографии церкви Вознесения Господня со стороны Москвы-реки 1930-х гг. абсолютно четко отсылают нас к живописным картинам XIX в., когда парадный вид усадьбы Коломенское было принято изображать со стороны Москвы-реки[20].

Для творчества И. Ф. Барщевского здание церкви и ее интерьеры — это неиссякаемая художественная сокровищница. Памятник — это все то, из чего он состоит: конструкция, отделка, интерьер и малые архитектурные формы. Это прекрасно иллюстрируют снимки из собрания Государственного научно-исследовательского музея архитектуры им. А. В. Щусева[21] (Илл. 4–6). Для фотографа и археолога — это все объекты изучения. Он всю жизнь фотографировал то, чем впоследствии П. Д. Барановский наполнял хранилище созданного им музея в Коломенском. И. Ф. Барщевский тщательно изучал то, что снимал. Надо напомнить, что он был знатоком русского искусства, создателем коллекции и музея княгини М. К. Тенишевой в Смоленске. Именно его фотографии предметов русской старины стали отправной точкой плодотворного сотрудничества с М. К. Тенишевой. Княгиня вспоминала свое впечатление от фотографий: «Во мне закричал какой-то счастливый голос, я увидела то, что смутно искала столько лет» [22, с. 181].

Степень увлеченности И. Ф. Барщевского исследованием культуры показывает история двух экспонатов из фондов МГОМЗ. Так, в издании «История русского искусства» И. Э. Грабаря приведены фотографии Георгиевского собора в Юрьеве Польском XIII в., выполненные И. Ф. Барщевским [7, с. 316–319]. В фонде дерева МГОМЗ хранится сделанная И. Ф. Барщевским деревянная пластина с рельефной резьбой конца XIX — начала XX в. Ажурная резьба представляет собой переплетение растительных побегов и птиц сиринов. В нижней части дощечки надпись «Узоры обризной работы на стенах собора в Юрьеве Польском 1234 года»[22].

Целый комплекс музейных предметов из фондов МГОМЗ связан с изучением И. Ф. Барщевским надпрестольной сени из церкви Ильи Пророка в Ярославле. Фотограф очень много снимал этот выдающийся памятник зодчества XVII в., один из самых известных соборов Ярославля. Церковь также интересна и своими интерьерами. Внимание И. Ф. Барщевского привлекла сень середины XVII в. из этого храма. Этот замечательный памятник резьбы по дереву был оценен исследователями и почитателями русской старины. Сень представлена в каталоге А. А. Бобринского фототипией П. Павлова [2, с. Табл. 175]. Также в фонде МГОМЗ есть рисунок сени А. М. Павлинова «Сень напрестольная 1657 г. ц. Ильи Пророка в Ярославле XIX в.»[23]

Этот уникальный предмет снимал и И. Ф. Барщевский. Реставрационные работы позволили ему подробно сфотографировать предмет, разобранный на детали [17, с. 109]. Видимо, благодаря этой съемке И. Ф. Барщевским была выполнена модель сени размером в ¼ величины. Она поступила из Политехнического музея в Государственный исторический музей в 1929 г., а потом оказалась в собрании Коломенского, являвшегося его филиалом. Тщательно проработанный в деталях уникальный экспонат дает представление о богатстве декора образца и потрясающем искусстве И. Ф. Барщевского как автора архитектурных моделей[24]. Модель сени была представлена в экспозиции музея в 30-х гг. XX в. [19, с. 127]. Также в фондах сохранилась фотография, на которой И. Ф. Барщевский снят вместе со своей моделью[25]. Очевидно, что он гордился своей работой. Сейчас сень находится в фондах, изучается хранителем фонда дерева С. М. Передерой и готовится к реставрации.

В Коломенском опыт И. Ф. Барщевского оказался очень востребованным. Он был окружен глубоким уважением коллег, признававшим его заслуги перед российской культурой. Так, сотрудники Государственного исторического музея поздравляли Ивана Федоровича с 90-летием: «Широко известен Ваш труд по собиранию и изучению памятников искусства и архитектуры, и на этих работах учились мы, и учится молодое поколение. Ваше прекрасное собрание снимков с памятников архитектуры и искусства во многих случаях является сейчас первоисточником по истории русского искусства и зодчества, сохранив для будущих поколений образцы высокого народного творчества»[26]. И. Ф. Барщевский в музее занимался хранительской работой и реставрацией. Приглашение И. Ф. Барщевского в музей очень поспособствовало развитию молодого учреждения культуры. Л. П. Савостьянова отмечала: «Благодаря Ивану Федоровичу в 1934 г. здесь была устроена фотолаборатория, которая располагалась в реставрационной мастерской» [19, с. 117]. Он много фотографировал для оформления экспозиций, для выпуска сувенирных открыток. Природа Коломенского не могла не тронуть душу художника, и в фотофонде МГОМЗ представлено много лирических пейзажных фотографий[27].

Фотографии И. Ф. Барщевского — бесценные экспонаты для музея-заповедника в Коломенском. Они отразили состояние его памятников архитектуры, фондов и первых экспозиций. Снимки И. Ф. Барщевского вошли в фундаментальный труд об истории Коломенского, подготовленный сотрудниками музея [4, с. 168, 177, 189, 207]. Фотографии И. Ф. Барщевского постоянно изучаются сотрудниками. Они используются в оформлении экспозиций: «Строитель, плаватель, Герой…», «Вехи истории Коломенского». Фотографии И. Ф. Барщевского часто входят в состав временных выставок: «Снимок на память. Фото искусство и фототехника в конце XIX — начале XX века» (2017–2018), «Загляни в сокровищницу музея» к 95-летию музея-заповедника (2018), «Декоративное убранство крестьянских домов села Коломенского XIX — первой половины XX века: плотницкое мастерство и искусство резьбы» (2019–2020); используются на стендовых выставках: «История музея-заповедника» (2018),

Илл. 6. И. Ф. Барщевский. Церковь Федора Стратилата на Ручью в Новгороде (1360–1361). Фрагмент интерьера. 1885–1886. Фотобумага, отпечаток коллодионовый, сепия. 22,5 х 16,5 см, паспарту 34 х 26 см © Государственный научно-исследовательский музей-архитектуры им. А. В. Щусева, Москва

«Памятники всемирного культурного наследия ЮНЕСКО на территории города Москвы (Церковь Вознесения Господня в Коломенском, Московский Кремль и Красная площадь — Новодевичий монастырь» (2019–2020).

Труд И. Ф. Барщевского по фотографированию памятников лег в основу современного изучения церковной архитектуры, предоставив масштабный и уникальный материал.

И. Ф. Барщевский своими снимками церковной архитектуры создал новую реальность, предопределившую жизнь отечественной культуры середины — второй половины XX в., достижения советского искусствоведения и музейного дела. Философ С. Сонтаг писала: «Фотографии уже не просто регистрировали реальность: теперь они задавали норму того, как нам видятся вещи, и тем самым меняли само понятие реальности — и реализма» [20, с. 118]. Фотограф сформировал представление о русском городе как о музей архитектуры под открытым небом за несколько десятилетий до того, как храмы и монастыри были взяты под охрану государства и стали музеями, до того, как советские архитекторы и реставраторы принялись за восстановление памятников и планировку городов во второй половине XX в., а искусствоведы стали прокладывать экскурсионные маршруты. Фотографии И. Ф. Барщевского представили русскую архитектуру вне повседневности, политической власти, церковной жизни как вечную ценность и гордость общества, заложив тем самым высокие установки отечественного искусствоведения XX–XXI в.

Примечания:

[1]Научный архив Московского государственного объединенного музея-заповедника (Далее — МГОМЗ). Ф. 2. Оп. 7. Д. 4. Папка 5. Трудовой список И.Ф. Барщевского.

[2] Там же. Папка 1. Почетная грамота заслуженного деятеля искусств РСФСР.
[3] Научный архив МГОМЗ. Ф. 2. Оп. 7. Д. 4. Папка 3. Письмо И. В. Рыльского. Л. 15.
[4] В статье будут приведены электронные ссылки на ключевые работы И.Ф. Барщевского из собрания МГОМЗ, представленные в Государственном каталоге музейного фонда РФ.
[5] МГОМЗ. Фотофонд. КП-20934/167, ФФ-1398/167; № по ГК 16727097. URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=16848811
[6] МГОМЗ. Фонд редких, рукописных и старопечатных книг. КП-111677/4, А-15034.
[7] Там же. КП-111677/25, А-1503/25.
[8] МГОМЗ. Фотофонд. ФФ 1– 36.
[9] Государственный научно-исследовательский музей-архитектуры им. А. В. Щусева (далее ГНИМА). КП. ОФ-20/667, ФТ-11046; КП. ОФ-20/596, ФТ-10975.
[10] МГОМЗ. Фотофонд. КП-19138, ФФ-36; № по ГК 8364751. URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=8471478
[11] Там же. КП-19127, ФФ-25; № по ГК 8364762. URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=8471467; КП-19125, ФФ-23; КП-19126, ФФ-24
[12] Там же. КП-20692, ФФ-1036; КП-20697, ФФ-1041; КП-20690, ФФ-1034.
[13] Там же. МФ-1583.
[14] Там же. КП-19726/51, ФФ-1757; КП-19726/52, ФФ-1758.
[15] Там же. ФФ-1842–1885.
[16] Там же. КП-21015/17, ФФ-1610; ФФ-1605.
[17] Там же. КП-20625/93, ФФ-1019/93; № по ГК 12544057. URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=12663368; КП-21015/11, ФФ-1599; ГНИМА КП ОФ-20/584, ФТ-10963.
[18] Там же. КП-20934/34, ФФ-1398/34; № по ГК 16727082. URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=16848826; КП-20959/25, ФФ-1113/25
[19] Там же. ФФ-1398/211–242.
[20] Там же. КП-20625/91, ФФ-1019/91; КП-20934/3, ФФ-1398/3.
[21] ГНИМА КП. ОФ-20/637, ФТ-110117; КП. ОФ-20/674, ФТ-11053; КП. ОФ-20/676, ФТ-11055.
[22] МГОМЗ. Фонд дерева. КП-3128/2, Д-1521.
[23] МГОМЗ. Фонд графики. КП-2852, Гр-117.
[24] МГОМЗ. Фонд дерева. КП-1150, Д-111.
[25] МГОМЗ. Фотофонд. ФФ-1113/13.
[26] МГОМЗ. Фонд редких, рукописных и старопечатных книг. КП-111677/13, А-1503/13.
[27] МГОМЗ. Фотофонд. КП-20934/3, ФФ-1398/3; КП-20934/76, ФФ-1398/76; № по ГК 16727281. URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=16848938; КП-20934/255, ФФ-1398/255

Список литературы:

1. *Беляев Л. А. Барщевский И. Ф.* // Православная энциклопедия. М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2002. Т. 4. С. 372–373.
2. *Бобринский А. А.* Народные русские деревянные изделия. Предметы домашнего, хозяйственного и отчасти церковного обихода. М: Т-во скоропеч. А. А. Левенсон, 1914. Вып. 12. 8 с., [37] л. ил.
3. *Васильченко А. О.* Видовая фотография в собрании Государственного исторического музея // Сборник докладов международной конференции «Фотография в музее» 21–23 мая 2013 г. СПб.: СПбОО «А–Я», 2013. С. 29–34.
4. *Верховская Е. А.* Государево село Коломенское и его жители. М.: Голден-Би, 2007. 256 с.
5. *Воронин Н. Н.* Любите и охраняйте памятники древнерусского искусства. М.: Искусство, 1960. 45 с.
6. *Головина О. С.* Исторические памятники Древней Руси в дореволюционной отечественной фотографии: дис. … канд. ист. наук. Санкт-Петербург, 2016. 284 с.
7. *Грабарь И. Э.* История русского искусства. М.: И. Кнебель, 1910. Т. 1. 507 с.
8. *Длужневская Г. В., Калинин В. А., Субботин А. В.* Кремли России XV–XVII вв. СПб.: Литера, 2006. 336 с.
9. *Илларионова Л. И.* Ростов Великий в творчестве фотографа И. Ф. Барщевского // История и культура Ростовской земли. Материалы научной конференции «История и культура Ростовской земли». 2000 г. Ростов Великий, 2001. С. 192–195.
10. *Илларионова Л. И.* Наследие фотографа И. Ф. Барщевского в Российских собраниях // Румянцевские чтения. Культура: от информации к знанию. Тезисы и сообщения / Сост. Л. Н. Тихонова. М.: Пашков дом, 2013. С. 89–92.
11. Княгиня Мария Тенишева в зеркале Серебряного века. М.: Государственный исторический музей, 2008. 214 с.
12. *Морозов С. А.* Русская художественная фотография. М.: Искусство, 1961. 151 с.
13. Памятники архитектуры в фотографиях И.Ф. Барщевского. М.: Государственный исследовательский музей архитектуры им. А. В. Щусева, 1982. 4 с.
14. Православный мир в фотографиях конца XIX — начала XX века / Авт.-сост. Е. П. Шелаева. СПб.: Лики России, 2001. 495 с.
15. *Рогозина М. Г.* Коллекция фотографий И. Ф. Барщевского // Памятники Отечества. 1983. № 2. С. 155–156.
16. *Рогозина М. Г.* Первый фотограф русских древностей // Фотограф Иван Барщевский. Древнерусское зодчество. Коллекция музея архитектуры им. А. В. Щусева. М.: Государственный музей архитектуры им. А. В. Щусева; Кучково поле, 2014. Т. 1 С. 6–18.
17. *Рогозина М. Г.* Деревянная архитектура и прикладное искусство в фотографиях И. Ф. Барщевского // Русское деревянное. Взгляд из XXI века. Каталог выставки / Сост. *И. В. Чепкунова*. М.: Кучково поле, 2015. Т. 1. С. 109–130.
18. *Рудченко В. М.* Фотография // История русского искусства. М.: Государственный институт искусствознания, 2014. Т. 17. С. 354–355.
19. *Савостьянова Л. П.* Иван Федорович Барщевский (1851–1948). По материалам Государственного музея-заповедника «Коломенское» // Коломенское. Материалы и исследования / Под. ред. *В. Е. Суздалева*. М.: Московская государственная школа акварели Сергея Андрияки с музейно-выставочным комплексом, 2002. Вып. 7. С. 102–127.
20. *Сонтаг С.* О фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс; Музей современного искусства «Гараж», 2018. 272. с.
21. *Стасов В. В.* Фотографическая и фототипическая коллекция Императорской Публичной Библиотеки. СПб.: Типография В. С. Балашева, 1885. 176 с.
22. *Тенишева М. К.* Впечатления моей жизни. Л.: Искусство, 1991. 285 с.

References:

Beliaev L. A. Barshchevskii I. F. *Pravoslavnaia entsiklopediia (Orthodox Encyclopedia)*. Moscow, Tserkovno-nauchnyi tsentr “Pravoslavnaia entsiklopediia” Publ., 2002, vol. 4, pp. 372–373. (in Russian)

Bobrinskii A. A. *Narodnye russkie dereviannye izdeliia. Predmety domashnego, khoziaistvennogo i otchasti tserkovnogo obikhoda (Folk Russian Wooden Products. Household, Household and Partly Church Items)*. Moscow, Tovarichshestvo A. A. Levenson Publ., 1914, issue 12. 8 p., [37] l. il. (in Russian)

Dluzhnevskaia G. V.; Kalinin V. A.; Subbotin A. V. *Kremli Rossii 15–17 vv (Russian 15th – 17th-Century Kremlins)*. Saint Petersburg, Litera Publ., 2006. 336 p. (in Russian)

Golovina O. S. *Istoricheskie pamiatniki Drevnei Rusi v dorevoliutsionnoi otechestvennoi fotografii (Historical Monuments of Ancient Russia in Pre-revolutionary Russian Photography)*: PhD Thesis. Saint-Petersburg, 2016. 284 p. (in Russian)

Grabar' I. E. *Istoriia russkogo iskusstva (History of Russian Art)*. Moscow, I. Knebel' Publ., 1910, vol. 1, pp. 316–319. (in Russian)

Illarionova L. I. Rostov the Great in the Work of the Photographer I. F. Barshchevsky. *Istoriia i kul'tura Rostovskoi zemli (History and Culture of Rostov Land)*. Rostov Velikii, 2001, pp. 192–195. (in Russian)

Illarionova L. I. The Legacy of the Photographer I. F. Barshchevsky in Russian Collections. *Rumiantsevskie chteniia. Kul'tura: ot informatsii k znaniiu (Rumyantsev Readings. Culture: from Information to Knowledge)*. Moscow, Pashkov dom Publ., 2013, pp. 89–92. (in Russian)

Kniaginia Mariia Tenisheva v zerkale Serebrianogo veka (Princess Maria Tenisheva in the Mirror of the Silver Age). Moscow, Gosudarstvennyi istoricheskii muzei Publ., 2008. 214 p. (in Russian)

Morozov S. A. *Russkaia khudozhestvennaia fotografija (Russian Art Photography)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1985. 151 p. (in Russian)

Rogozina M. G. Wooden Architecture and Applied Art in Photographs by I. F. Barshchevsky. *Russkoe dereviannoe. Vzgliad iz 21 veka. Katalog vystavki (Russian Wooden Things. A Look from the 21st Century. Exhibition catalog)*. Moscow, Kuchkovo pole Publ., 2015, vol. 1, pp. 109–130. (in Russian)

Rogozina M. G. (ed.). *Fotograf Ivan Barshchevskii. Drevnerusskoe zodchestvo. Kollektsiia Muzeia arkhitektury imeni A. V. Shchuseva (Photographer Ivan Barshchevsky. Ancient Russian Architecture. Collection of the A. V. Shchusev Museum of Architecture)*. Moscow, Kuchkovo pole Publ., 2014. 176 p. (in Russian)

Rogozina M. G. Collection of Photographs by I. F. Barshchevsky. *Pamiatniki Otechestva (Monuments of the Fatherland)*, 1983, no. 2, pp. 153–156. (in Russian)

Rudchenko V. M. Photography. *Istoriia russkogo iskusstva (History of Russian Art)*. Moscow, Gosudarstvennyi institut iskusstvoznaniia Publ., 2014, vol. 17, pp. 354–355. (in Russian)

Pamiatniki arhitektury v fotografiiakh I. F. Barshhevskogo (Architectural Monuments in Photographs by I. F. Barshchevsky). Moscow, Gosudarstvennyi issledovatel'skii muzei arhitektury imeni A. V. Shhuseva Publ., 1982. 4 p. (in Russian)

Savost'ianova L. P. Ivan Fedorovich Barshchevsky (1851–1948). Based on the materials of the State Museum-Reserve of the Kolomenskoye. *Kolomenskoe. Materialy i issledovaniia (Kolomenskoye. Materials and Research)*, 2002, no. 2, pp. 102–127. (in Russian)

Shelaeva E. P. (ed.). *Pravoslavnyi mir v fotografiiakh kontsa 19 – nachala 20 veka (The Orthodox World in Photographs of the Late 19th – Early 20th Century)*. Saint Petersburg, Liki Rossii Publ., 2001. 495 p. (in Russian)

Sontag S. *On photography*. London, Penguin Books Publ., 1977. 268 p.

Stasov V. V. *Fotograficheskaia i fototipicheskaia kollektsiia Imperatorskoi Publichnoi biblioteki (Photographic and Phototypical Collection of the Imperial Public Library)*. Saint Petersburg, Tipografiia V. V. Balashova Publ., 1885. 176 p. (in Russian)

Tenisheva M. K. *Vpechatleniia moei zhizni (Impressions of My Life)*. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1991. 285 p. (in Russian)

Vasil'chenko A. O. View Photo in the Collection of the State Historical Museum. *Fotografiia v muzee (Photography in the Museum)*. Saint-Petersburg, SPbOO A–Ja Publ., 2013. pp. 29–34. (in Russian)

Verkhovskaia E. A. *Gosudarevo selo Kolomenskoe i ego zhiteli (Gosudarev's Village Kolomenskoye and Its Inhabitants)*. Moscow, Golden-Bi Publ., 2007. 256 p. (in Russian)

Voronin N. N. *Liubite i okhraniaite pamiatniki drevnerusskogo iskusstva (Love and Protect the Monuments of Ancient Russian Art)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1985. 45 p. (in Russian)

УДК 7.097
DOI 10.24412/2658-3437-2021-3-116-123

Андреева Екатерина Валерьевна, студентка магистратуры. Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна. Россия, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18, 191186. katya63011@mail.ru

Andreeva, Ekaterina Valer'evna, master's degree student. Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design, Bolshaia Morskaia, 18, 191186 Saint Petersburg, Russian Federation. katya63011@mail.ru

ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ КОСТЮМНЫХ ОБРАЗОВ ЦАРЕВНЫ СОФЬИ В КИНОФИЛЬМЕ «ЮНОСТЬ ПЕТРА»

ANALYSIS SPECIFICS OF THE COSTUMES OF TSAREVNA SOPHIA IN THE MOVIE "PETER'S YOUTH"

Аннотация. Статья посвящена изучению стилистических особенностей костюмных образов царевны Софьи на примере экранизации С. А. Герасимова «Юность Петра» (1980). Для анализа было выделено несколько знаковых образов героини в разные моменты истории. Изучая костюмы, автор определяет название предполагаемой исторической одежды и особенности ее интерпретации. Костюмы киногероини имеют конструктивные и технологические особенности, которые не характерны экранизируемой эпохе, что подтверждается рисунком Августина Мейерберга XVII в. Отмеченные особенности изделий не привлекают внимание зрителя, но являются предметом изучения для исследователей. Создатели сообщают, что за основу портрета Софьи использовались гравюры и рисунки, на которых изображена правительница. Вследствие этого автор соотносит костюмный комплекс героини с произведениями изобразительного искусства XVII–XIX вв., выявляет схожие черты и предполагает, что подобные произведения могли стать прототипом для создания образа Софьи Алексеевны в кинофильме «Юность Петра». Художники подобрали определенную палитру для костюмов героини. На протяжении всей кинокартины ее одежда имела тоновую градацию от светлого к темному. В первой сцене костюм царевны представлен в светлых, практически белых тонах, ближе к завершению киноленты костюмы Софьи приобретают насыщенные темные цвета. В черном цвете представлен только один элемент костюма — рубаха. Исходя из исторических источников, цветовую гамму костюмов можно завершить абсолютно черным цветом. Когда Софью Алексеевну сослали в монастырь, ей пришлось облачиться в черную монашескую рясу.

Ключевые слова: костюм; интерпретация; Софья Алексеевна; образ; колорит; художник; конструкция; технология; Юность Петра; отечественный кинематограф.

Abstract. The article is about stylistic features of the costume images of Tsarevna Sophia on the example of the film adaptation "Peter's Youth" (1980) by S. A. Gerasimov. For the analysis, the author identified several iconic images of the heroine at different points in history. Studying the costumes, the author determined the name of the alleged historical clothing and the specifics of its analysis. The costumes of the heroine have design and technological features that are not typical of the filmed era, which is confirmed by Augustine Meyerberg's 17th-century drawing. The marked features of the products do not attract the attention of the viewer but are the subject of study for researchers. The creators reported that the basis of the portrait of Sophia had been engravings and drawings, which depict the ruler. As a result, the author compared the heroine's costume complex with works of the fine art of the 17th – 19th centuries, revealing similar features and suggested that such works could have become a prototype for creating the image of Sofia Alekseevna in the film "Peter's Youth". The artists selected a certain palette for the heroine's costumes. Throughout the film, her clothes had a tonal gradation from light to dark. In the first scene, the princess's costume is presented in light, almost white tones, closer to the end of the film, Sofia's costumes acquire rich dark colors. In black, only one element of the costume is represented – the chemise. Based on historical sources, the color scheme of the costumes could have been completely black. When Sophia Alekseevna was exiled to a monastery, she had to put on a black monastic robe.

Keywords: costume; interpretation; Sofia Alekseevna; image; color; artist; design; technology; Peter's youth; Russian cinema.

В настоящее время костюмы актеров кино и телевидения не менее значимы для зрителей, чем сюжет произведения. Создатели фильмов привлекают интерес зрителей к костюмам, делясь уникальной информацией о них и организовывая выставки. Однако научных трудов, посвященных анализу костюма в отечественных кинофильмах, немного. Между тем костюм является неотъемлемой частью кинокартины, помогающей раскрыть и донести идею произведения. Интерпретация русского женского костюма XVII в. в кинофильмах не выделялась в отдельную категорию изучения до настоящего времени. При этом область довольно обширная и интересная.

XVII век в Русском государстве историки называют «бунташным», переходным и даже «Новым» временем [1]. В 1680-е гг. Софья Алексеевна добилась регентства при своих братьях, несовершеннолетних царях Иване и Петре. Ее имя вошло в официальный царский титул. Историограф Н. М. Карамзин отмечал, что царевна Софья «по уму и свойствам души своей достойна была называться сестрою Петра Великого; но, ослепленная властолюбием, хотела одна повелевать, одна царствовать» [6, с. 159]. Отечественный кинематограф к образу правительницы обращался нечасто. Первый исторический фильм, где воспроизводится фигура Софьи Алексеевны, относится к 1910 г. — «Петр Великий» Кая Ганзена и Василия Гончарова. Спустя более полувека образ царевны воплощается в кинофильме Сергея Герасимова «Юность Петра» (1980). Исторический сериал «Петр Великий», снятый при участии советского кинообъединения «Совинфильм» (реж. Марвин Чомски и Лоуренс Шиллер, 1986), является еще одним примером. Список завершается работами, вышедшими на рос-

Илл. 1. Образ Софьи. Кадр из фильма «Юность Петра» (киностудия им. М. Горького, «ДЕФА» (ГДР), 1980). Режиссер С. А. Герасимов

сийском кинорынке: телевизионный фильм Николая Досталя «Раскол» (2011) и документальная драма Максима Беспалого «Романовы» (2013). Отсутствие исследований по теме интерпретации русского женского костюма в кинематографе и редкость обращения киноиндустрии к фигуре Софьи Алексеевны заставляет нас более внимательно рассмотреть костюмные образы правительницы на примере экранизации С. А. Герасимова.

Кинофильм «Юность Петра» (1980) — это совместная работа Киностудии имени М. Горького (СССР) и ДЕФА (ГДР), где основой фильма послужила первая часть романа Алексея Толстого «Петр I». «Картина о Петре — затея далеко не только историографическая. Мы рассказываем о том времени, когда формировалась личность Петра. А складывалась эта личность в борьбе, в яростной схватке. Вот это становление личности в схватке, в противоборстве кажется мне актуальным. Это с одной стороны. А с другой, одновременно происходило и формирование нового государства — и тоже в столкновениях и противоборстве», — сообщил С. А. Герасимов в одном из интервью [2]. В титрах кинофильма художниками по костюмам заявлены Гюнтер Шмидт и Элеонора Маклакова, Наталья Полях как ответственная за военный костюм. Работая над экранизацией, создатели стремились найти образ времени, выявить его дух, передать колорит, пластику [4]. «Максимальная точность, строгая достоверность, опирающаяся на литературные, научные, искусствоведческие данные» — этот принцип подхода заявлен художниками при воссоздании исторического образа [11, с. 5].

За основу портрета Софьи использовались гравюры и рисунки с изображением правительницы [13]. Наталья Бондарчук, которая сыграла роль царевны, делится своими представлениями о характерных чертах героини: «…я понимаю как трудна эта задача: создать сложный характер одной из самых образованных женщин той эпохи, властной и деспотичной и одновременно любящей и страдающей» [13]. Для анализа костюмов героини мы выделили несколько знаковых образов в разные моменты истории.

В кинофильме момент появления фигуры царевны Софьи происходит у дверей храма. Сначала можно сказать, что на плечах героини накинут плащ (Илл. 1). Внешние срезы отделаны подпушкой, пуговиц и застежек не наблюдается. Осмотрев спинку изделия, заметим длинные рукава, которые связаны между собой. По кадрам фильма не удается определить наличие продольных разрезов на рукавах, которые были характерны для верхней одежды XVII в. Предположительно, художники по костюмам имитировали русскую летнюю одежду — опашень, который зажиточные женщины и мужчины могли носить внакидку [3].

Следующий элемент, составляющий костюм героини, — распашное платье с застежкой на петли и пуговицы. Центральная часть полочки отделана кружевом. Один из кадров кинокартины демонстрирует рукава платья, длиной выше

Илл. 2. Фрагмент иллюстрации из альбома Мейерберга. Виды и бытовые картины России XVII века: Рисунки Дрезденского альбома, воспроизведенные с подлинника в натуральную величину, с приложением карты пути цесарского посольства 1661–62 гг. Опубликовано в: [10, с. 41].

Илл. 3. Царевна Софья Алексеевна. Конец XIX в. Бумага, цинкография. Государственный исторический музей, Москва. URL: https://catalog.shm.ru/entity/OBJECT/2241856

локтя. Но, изучив изделие внимательнее, можем рассмотреть длинные откидные рукава, которые сливаются по цвету с остальным костюмом. Подобное распашное платье XVII в. называлось телогрея. Нужно отметить, что технология соединения рукавов с основной частью изделия отличается от средневековой. Предположительно, телогрея героини выкроена со спущенной линией плеча, что создает эффект короткого рукава. Откидные рукава присоединены лишь к участку проймы спинки, поэтому ниспадают вдоль внешней стороны рук. Судя по рисунку XVII в. Августина Мейерберга, головка рукава телогреи охватывает плечо молодой женщины по всей окружности (Илл. 2). На рукавах мы видим продольные разрезы, предназначенные для рук.

Под верхней одеждой героини кинофильма виднеются присборенные рукава сорочки. Вероятно, костюм выполнен из шелкового материала: об этом можно судить по блеску и переливчатости фактуры ткани. У кистей рук мы видим съемное украшение. Зарукавья, как их называли в экранизируемую эпоху, вместе с ожерельем и головным убором образуют единый комплект благодаря определенному сочетанию камней и жемчуга. Ожерелье и зарукавья при этом имеют одинаковый фигурный срез. Общий колорит образа героини собран в оттенках белого.

Кинематографический образ Софьи позволяет провести параллель с портретом Софьи Алексеевны XIX в. (Илл. 3). Схожие черты прослеживаются в верхней одежде с меховой отделкой и декором по центральной части полочки, в орнаменте кокошника, богато вынизанном жемчугом, а также в форме жемчужного ожерелья. Портрет царицы Марфы Апраксиной также представляет интерес для рассматриваемого костюма киногероини [9]. Все те же аналогичные черты можно проследить в цветном варианте более раннего изображения XVIII в. (Илл. 4) Подобные работы вполне могли стать прототипами для создания художественного образа Софьи в кинокартине.

В следующей сцене костюмный комплекс царевны составляет верхняя одежда с откидными рукавами, рубашка, венец и украшения (Илл. 5). По центру полочки верхней одежды располагается ряд пуговиц. Для определения вида одежды обратим внимание на нижний срез изделия. При движении актрисы можно заметить, что ее платье распашное. Это дает нам основание назвать его телогреей. Как и в первом образе героини, рукава телогреи пристрочены лишь к пройме спинки. Однако в этой верхней одежде по плечевым швам и пройме обнаружена отделка темнее цвета основной ткани, которая указывает на членения костюма. Заметим, что отделка по соединительным швам не применялась в одежде воспроизводимого периода времени. Рукава рубахи светлых оттенков собраны в складки. Материал изделий пластичный, с легким блеском золотистого цвета и орнаментом в тон ткани. Визуально можно предположить, что это шелк.

Похожий образ встречаем в художественном произведении В. М. Васнецова «Три царевны подземного царства» (Илл. 6) [7]. Ассоциации возникают при виде царевны в золотистом платье с откидными рукавами. Точное название одежды героини не удается определить, так как не совсем ясно, какой тип одежды изобразил художник: глухой или распашной. При детальном анализе картины мы видим, что по передней части платья отсутствуют петли для пуговиц, таким образом, пуговицы являются лишь декоративным элементом костюма. Подол платья украшен расшитой полосой из другого материала. Автор живописного произведения пытался передать плотный, тяжелый материал с гладкой блестящей поверхностью и орнаментом на ней. Рукава рубахи собраны в складки, на запястьях украшения. И. Е. Забелин, говоря о шубках цариц, пишет, что «на богатых выходных и ездовых шубках всегда носили накладное ожерелье — круглый широкий воротник», как у героини картины [5, с. 635]. Заключительной деталью костюма служит головной убор царевны с ряснами, спускающимися к плечам. Художники-передвижники, к которым относился В. М. Васнецов, стремились к жизненной правде в искусстве, к детальному воспроизведению исторических памятников [12]. Поэтому многие их произведения повлияли на работы художников кино, в том числе на костюмное решение Э. П. Маклаковой.

Говоря о венце киногероини, можно предположить, что идею его воспроизведения позаимствовали с парсуны, на

Илл. 4. Неизвестный художник. Портрет царицы Марфы Апраксиной. XVIII в. Холст, масло. Государственный музей-заповедник «Гатчина», Гатчина. URL: https://www.culture.ru/materials/174311/portrety-russkikh-caric-i-careven

Илл. 5. Образ Софьи. Кадр из фильма «Юность Петра» (киностудия им. М. Горького, «ДЕФА» (ГДР), 1980). Режиссер С. А. Герасимов

которой изображена Софья Алексеевна (Илл. 7). Художники фильма стилизовали историческую форму короны, создав ее без дуг и креста.

С середины фильма колорит костюмов героини начинает темнеть. В кадре, где Софья находится с Василием Голицыным, царевна представлена в глухом платье, рубахе и шапке с меховой опушкой. Глухое платье с откидными рукавами такого типа называли накладной шубкой. Вероятно, героиня показана в облегченной шубке, которая изготавливалась без меховой подкладки. Материал изделия средней плотности с цветочным раппортным рисунком. По соединительным и окантовочным швам шубки в области плечевого ската прослеживается отделка из ткани светлых оттенков. Такая обработка, как уже было упомянуто, нехарактерна для изделий рассматриваемого периода. Собранные в складки рукава рубахи выполнены из шелкового материала, приближенного к белому цвету.

В следующей сцене верхняя одежда Софьи Алексеевны остается прежней, рубаха меняется по цвету на черную (Илл. 8). Этот костюм можно изучить более детально на фотографии выставки 2015 г. «Старинный костюм в кино» (ГУМ) [8]. По подолу изделия проложена декоративная тесьма, оставшаяся незамеченной по кадрам кинофильма. Четкое изображение фотографии позволяет увидеть, что сборка на рукавах образована не естественным способом, как это было принято в традиционном костюме. По всей видимости, по внутреннему шву рукавов проложили строчку и, стянув ее, получили сборку. Вероятно, таким технологическим приемом создатели хотели сократить время смены костюмов для актеров.

Результаты проведенного анализа позволяют сделать вывод, что для создания изучаемых костюмов царевны Софьи, художники могли использовать произведения изобразительного искусства XVII–XIX вв. Силуэты костюмов соответствуют эпохе XVII в., однако большая часть одежды с откидными рукавами имеют конструктивные и технологические особенности. Рукава таких изделий присоединяются не ко всему участку проймы, а лишь по линии проймы спинки, плечевой шов и пройма обрабатываются отделкой другого цвета. Такая типовая конструкция изделий с откидными рукавами характерна не только для костюмов образа Софьи, но и для других героинь. В последнем рассматриваемом художественном образе царевны создатели применили современный технологический прием с рукавами рубахи: собрали складки при помощи стянутой строчки. Нужно отметить, что приведенные технологические способы не привлекают внимание зрителя, но являются предметом изучения для исследователей. Примечательно, что головной убор, ожерелье и зарукавья образуют ансамбль, который прослеживается в конфигурациях срезов, орнаментальных мотивах и материалах.

В XVII столетии молодые женщины отдавали предпочтение узорным тканям с теплыми оттенками, чтобы подчеркнуть румянец на лице, который считался одним из по-

Илл. 6. В. М. Васнецов. Три царевны подземного царства. 1881. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва. URL: https://www.tretyakovgallery.ru/collection/tri-tsarevny-podzemnogo-tsarstva/

Илл. 7. Неизвестный художник. Фрагмент портрета самодержицы Софьи Алексеевны. Конец XVII – XVIII в. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург. URL: https://rusmuseumvrm.ru/data/collections/painting/17_19/neizvestniy_hudozhnik_portret_samoderzhici_sofi_alekseevni_zh_5942/index.php

казателей идеала красоты [5]. В кинематографе художники подбирают цвет костюмов чаще всего для раскрытия образа персонажа. Так, изменение колорита в костюмах Софьи Алексеевны отражает ее жизненный путь. Сюжетная линия героини начинается со времен ее правления и заканчивается лишением ее власти. В первой сцене костюм царевны представлен в светлых, практически белых тонах, впоследствии цветовая гамма ее изделий темнеет. Одежда героини имеет тоновую градацию от светлого к темному. Самый темный цвет в костюмах Софьи — черный, им окрашена рубаха царевны. Исходя из биографии правительницы, цветовое решение костюмов может увенчаться абсолютно черным цветом: исторические источники сообщают, что Софью Алексеевну сослали в монастырь, где ей пришлось облачиться в черную монашескую рясу.

Илл. 8. Образ Софьи. Кадр из фильма «Юность Петра» (киностудия им. М. Горького, «ДЕФА» (ГДР), 1980). Режиссер С. А. Герасимов

Список литературы:

1. Всемирная история: в 6 т. Т. 3: Мир в раннее Новое время / Отв. ред. *В. А. Ведюшкин, М. А. Юсим*. М.: Наука, 2013. 853 с.
2. *Герасимов С.* Актуальность истории // Искусство кино. 1980. № 9. С. 70–85.
3. Древняя одежда народов Восточной Европы: материалы к ист.-этногр. атласу / Отв. ред. *М. Г. Рабинович*. М.: Наука, 1986. 271 с.
4. *Дуленков Б., Попов А.* Современность истории // Искусство кино. 1981. № 5. С. 98–109.
5. *Забелин И. Е.* Домашний быт русских цариц в XVI и XVII столетиях. М.: Институт русской цивилизации, 2014. 704 с.
6. *Карамзин Н. М.* Избранные сочинения: в 2 т. Т. 2. М.; Л.: Худож. лит. [Ленингр. отд-ние], 1964. 591 с.
7. Картина в деталях: «Три царевны» Виктора Васнецова // Культура.РФ. URL: https://www.culture.ru/materials/154117/kartina-v-detalyakh-tri-carevny-viktora-vasnecova (дата обращения: 12.04.2021).
8. Киностудия имени Максима Горького. Women's costume, 1980 // Google Arts & Culture. URL: https://artsandculture.google.com/asset/_/UgEFRxkwfyc0-w (дата обращения: 10.04.2021).
9. Портреты русских цариц и царевен // Культура.РФ. URL: https://www.culture.ru/materials/174311/portrety-russkikh-caric-i-careven (дата обращения: 10.04.2021).
10. *Мейерберг А.* Альбом Мейерберга. Виды и бытовые картины России XVII века: Рисунки Дрезденского альбома, воспроизведенные с подлинника в натуральную величину, с приложением карты пути цесарского посольства 1661–62 гг. СПб.: Суворин, 1903. 61 с.
11. *Поволяев В.* Истории живое полотно на экране-киноэпопее С. Герасимова «Юность Петра» // Советская культура. 1981. № 20. С. 5.
12. Русский исторический костюм для сцены: Киевская и Московская Русь / Сост. *Н. В. Гиляровская* при участии *С. Богоявленского* [и др.]. М.; Л.: Искусство, 1945. 138 с.
13. *Цеюков В.* Новые роли. Наталья Бондарчук // Советская культура. 1979. № 91 (5307). С. 8.

References:

Dulenkov B.; Popov A. Modernity of History. *Iskusstvo kino (Art of Cinema)*, 1981, vol. 5, pp. 98–109. (in Russian)

Film Studio named after Maxim Gorky. Women's Costume, 1980. *Google Arts & Culture*. Available at: https://artsandculture.google.com/asset/_/UgEFRxkwfyc0-w (accessed: 10 April 2021) (in Russian)

Gerasimov S. Topicality of History. *Iskusstvo kino (Art of Cinema)*, 1980, vol. 9, pp. 70–85. (in Russian)

Giliarovskaia N. V. (ed.). *Russkii istoricheskii kostium dlia stseny: Kievskaia i Moskovskaia Rus' (Russian Historical Costume for the Stage: Kiev and Moscow Rus)*. Moscow, Leningrad, Art Publ., 1945. 138 p. (in Russian)

Karamzin N. M. *Izbrannye sochineniia: v 2 t. (Selected Works: in 2 vols.)*. Vol. 2. Moscow, Leningrad, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1964. 591 p. (in Russian)

Mejerberg A. *Al'bom Mejerberga. Vidy i bytovye kartiny Rossii 17 veka: Risunki Drezdenskogo al'boma, vosproizvedennye s podlinnika v natural'nuiu velichinu, s prilozheniem karty puti cesarskogo posol'stva 1661–62 gg. (Meyerberg's Album. Views and Everyday Paintings of 17th-century Russia: Drawings of the Dresden Album, Reproduced from the Original in Full Size, with the Appendix of the Map of the Way of the Cesar Embassy in 1661–62)*. Saint Petersburg, Suvorin Publ., 1903. 61 p. (in Russian)

Portraits of Russian Tsars and Tsarevnas. *Culture. RF*. Available at: https://www.culture.ru/materials/174311/portrety-russkikh-caric-i-careven (accessed: 10 April 2021). (in Russian)

Povoliaev V. History is a Living Fabric in S. Gerasimov's Film Epic "Peter's Youth". *Sovetskaia kul'tura (Soviet Culture)*, 1981, vol. 20, p. 5. (in Russian)

Rabinovich M. G. (ed.). D*revniaia odezhda narodov Vostochnoi Evropy: Materialy k istoriko-etnograficheskomu atlasu (Ancient Clothing of the Peoples in Eastern Europe: Materials for the Historical and Ethnographic Atlas)*. Moscow, Nauka Publ., 1986. 271 p. (in Russian)

Tseiukov V. New Roles. Natalia Bondarchuk. *Sovetskaia kul'tura (Soviet Culture)*, 1979, vol. 91 (5307), p. 8. (in Russian)

The Picture in Detail: "Three Tsarevnas" by Viktor Vasnetsov. *Culture. RF*. Available at: https://www.culture.ru/materials/154117/kartina-v-detalyakh-tri-carevny-viktora-vasnecova (accessed: 12 April 2021).

Vediushkin V. A.; Iusim M. A. (ed.). *Vsemirnaia istoriia: v 6 t. T. 3: Mir v rannee Novoe vremia (World History: in 6 vol. Vol. 3: The World in Early Modern Times)*. Moscow, Nauka Publ., 2013. 853 p. (in Russian)

Zabelin I. E. *Domashnii byt russkikh tsarits v 16 i 17 stoletiiakh (Domestic Life of Russian Tsars in the 16th and 17th Centuries)*. Moscow, Institute of Russian civilization Publ., 2014. 704 p. (in Russian)

УДК 7.036.1; 94
DOI 10.24412/2658-3437-2021-3-124-129

Тряпицына Ольга Васильевна, главный специалист отдела научно-справочного аппарата. Российский государственный архив кинофотодокументов, Россия, Красногорск, ул. Речная, 1. 143400. olvastr@yandex.ru

Tryapitsyna, Olga Vasil'evna, main specialist of scientific reference system department. Russian State Documentary Film and Photo Archive, Rechnaia ul., 1, 143400 Krasnogorsk, Russian Federation. olvastr@yandex.ru

ВЫСТАВКА ХУДОЖНИКОВ 4-ГО УКРАИНСКОГО ФРОНТА В КИНОХРОНИКЕ

EXHIBITION OF ARTISTS OF THE 4TH UKRAINIAN FRONT IN THE NEWSREEL

Аннотация. В статье приведен обзор исследовательской работы над кинодокументом периода Великой Отечественной войны из фонда Российского государственного архива кинофотодокументов. Целью исследования является источнико-архивоведческий анализ киносъемки фронтового оператора Владимира Александровича Сущинского, произведенной в мае 1944 г. и запечатлевшей фронтовую выставку военных художников. В ходе работы решена задача исследования — проведена атрибуция киносъемки передвижной выставки 4-го Украинского фронта в городе Мелитополе, установлены фамилии художников, определены названия картин, введены в научный оборот фамилии участников войны — посетителей выставки. Кроме авторского описания, при атрибутировании кинолетописи использовались материалы электронных ресурсов «Подвиг народа» и «Память народа», содержащие документы периода Великой Отечественной войны, а также официальные сайты о советских художниках и тематические печатные издания. Итогом работы явилось составление монтажного листа, аннотации к электронному кинокаталогу, обеспечена доступность документа пользователям архивной информации. Исследование позволяет сделать вывод, что организация передвижных выставок в рамках культурно-просветительной работы имела важное значение для поднятия воинского духа бойцов на фронтах Великой Отечественной войны. Для их создания привлекались фронтовые художники, многие из которых были членами Союза художников СССР или стали известными в послевоенные годы. Киносъемка В. А. Сущинского сохранила уникальные кадры произведений и тех художников, кто остался неизвестен и после войны. Установление информации о них подтверждает актуальность и новизну проведенной исследовательской работы. Произведения отечественных деятелей искусства — фронтовиков, запечатлевших моменты истории Великой Отечественной войны в живописных картинах, фотоснимках, на кадрах кинопленки, — имеют огромную ценность для новых поколений России, живущих под мирным небом.

Ключевые слова: Российский Государственный архив кинофотодокументов (РГАКФД); культурно-просветительная работа; фронтовые художники; выставка; персонаж; авиация; госпитали.

Abstract. The article provides an overview of the research work on the film document of the Great Patriotic War period from the fund of the Russian State Archive of Film and Photo Documents. The purpose of the study was a source-archival analysis of the filming of the front-line cameraman Vladimir Alexandrovich Suschinsky, produced in May 1944, and captured the front-line exhibition of military artists. During the work, the task of the study was solved — the author attributed filming of the traveling exhibition of the 4th Ukrainian Front in the city of Melitopol, established the names of artists, determined the names of paintings, and introduced into scientific circulation the names of war participants — exhibition visitors. Apart from description while attributing the film chronicle, the author used the materials of the electronic resources "Feat of the People" and "Memory of the People", containing documents from the Great Patriotic War period, as well as official sites about Soviet artists and thematic print publications. The result of the work was the compilation of an assembly sheet, annotations to the electronic film catalog, and the availability of the document to users of archival information. The author concluded that the organization of exhibitions-movements as part of cultural and educational work was important for raising the military spirit of fighters on the fronts of World War II. Front-line artists were involved in their creation, many of whom were members of the Union of Artists of the USSR or became famous in the post-war years. The filming of V. A. Suschinsky retained unique shots of works by front-line artists, many of which were previously unknown. The identification of information on them confirms the relevance and novelty of the research work carried out. The works of domestic artists — front-line soldiers who captured the moments of the history of the Great Patriotic War in paintings, photographs, and film frames — have great value for new generations of Russia living under peaceful skies.

Keywords: Russian State Documentary Film and Photo Archive (RGAKFD); cultural and educational work; frontline artists; exhibitions; character; aviation; hospitals.

Ушла в прошлое Великая Отечественная война, но ее трагический образ навсегда останется в памяти нашего народа. Фронтовые операторы запечатлели тысячи неповторимых сюжетов, которые стали неотъемлемой и важнейшей частью культурного наследия.

Российский государственный архив кинофотодокументов является крупнейшим в России хранилищем ценнейших кинодокументов периода Великой Отечественной войны, к которым не ослабевает интерес пользователей архивной информации. Более 300 фронтовых операторов вели киносъемку боевых действий. Исследованиями киноведов В. П. Михайлова и В. И. Фомина [10] установлено, что каждый четвертый из них был убит, каждый второй получил ранения. О том, в каких условиях кинооператоры снимали героизм советского народа в тяжелых боях и в тылу, трагические картины разрушенных городов и селений, выставки трофеев поверженного врага, подробно описано в книге историка кино А. С. Дерябина [8].

Важность источниковедения художественного наследия 1941–1945 гг. подчеркивается в статье кандидата исторических наук Е. В. Огарковой [13]. В отделе научно-справочного

Илл. 1. Место проведения выставки художников 4-го Украинского фронта. Мелитополь, 6 мая 1944. Кадр съемки В. А. Сущинского. РГАКФД. 1-8865

Илл. 2. Картина В. В. Титкова «Портрет Героя Советского Союза М. С. Батраковой». Мелитополь, 6 мая 1944. Кадр съемки В. А. Сущинского. РГАКФД. 1-8865

аппарата РГАКФД с 2015 г. ведется работа по редактированию кинодокументов данного периода в целях актуализации, систематизации и популяризации этих материалов. В ходе этой работы заинтересовал рукописный монтажный лист фронтового оператора Владимира Александровича Сущинского, подшитый к сопроводительной документации кинодокумента, рассказывающего о фронтовой выставке художников 4-го Украинского фронта в мае 1944 г. в городе Мелитополе, освобожденном от немецко-фашистской оккупации.

В. А. Сущинский — один из самых известных фронтовых кинооператоров. Окончив операторский факультет Всесоюзного государственного института кинематографии в 1941 г., он получил распределение в Пятигорск, откуда ушел добровольцем на фронт. В. А. Сущинский был мастером боевого репортажа. Сегодня его глазами мы можем увидеть боевые действия Волховского, Ленинградского, 1-го и 4-го Украинских фронтов: битву за Днепр, форсирование Сиваша, освобождение Крыма, Карпат, Польши, бои за Ужгород и Севастополь. Будучи признанным художником-кинодокументалистом, Владимир Сущинский запечатлел на кинопленке нетленные кадры реалий фронтовых будней. Персонажами его съемок являлись и герои войны, совершившие боевые подвиги, и рядовые бойцы, ратным трудом своим приблизившие Великую Победу. За выдающиеся съемки в 1944 г. капитан В. А. Сущинский награжден орденом Красного Знамени. 22 февраля 1945 г. во время уличного боя в предместье Бреслау (Польша) В. А. Сущинский был смертельно ранен. Умирая, он продолжал снимать наступление советских войск. Похороны кинооператора в городе Ченстохове снял фронтовой оператор Николай Владимирович Быков, тоже погибший при взятии города Бреслау 18 марта 1945 г. За проявленную безграничную храбрость и профессиональное мастерство В. А. Сущинский был награжден посмертно орденом Отечественной войны I степени [11]. Символично, что его лицо послужило образом для первого в мире памятника всем фронтовым операторам, который установлен в городе Красногорске Московской области.

Илл. 3. Фрагмент картины П. Ф. Борисенко «Проход через Сиваш». Мелитополь, 6 мая 1944. Кадр съемки В. А. Сущинского. РГАКФД. 1-8865

Известно, что на фронт были призваны и шли добровольцами люди разных профессий, около 900 из них были членами Союза художников СССР [1]. Во время фронтовых будней художники рисовали портреты бойцов, эпизоды боев для военных газет, сцены окопного быта для боевых листков. Нередко эти зарисовки служили рабочим материалом для создания живописных картин. Были еще и молодые художники, проходившие творческое становление и набиравшие необходимый опыт в агитационной и пропагандистской работе на фронте. Большинство из них в послевоенное время смогли в полной мере раскрыть свой художественный талант и стали известными мастерами изобразительного жанра.

Одной из основных форм массовой политико-просветительной работы, направленной на военно-оборонную пропаганду, которая широко применялась в годы войны, явилась организация выставок-передвижек произведений художников-фронтовиков. Описательной информации — как именно они организовывались, где, когда и в каких условиях проводились, какое имели значение для поднятия воинского духа бойцов на фронтах Великой Отечественной войны — крайне мало. Тем интереснее оказалась работа над киноматериалом о фронтовой выставке военных художников.

При визуальном изучении кинолетописи № 8865 «Фронтовая выставка» на звукомонтажном столе установлено, что на пленке действительно содержатся кадры из авторского описания В. А. Сущинского. Выяснилось, что последовательность запечатленных экспонатов и картин не соответствует порядку, указанному в авторском описании. В перепечатанном редакторском описании, состоящем из одного машинописного листа, нет описания фронтовой выставки; не указаны фамилии, имена, отчества художников, названия картин, отсутствуют инициалы военных летчиков, присутствовавших на выставке.

Историк кино В. И. Фомин обоснованно считает, что наиболее достоверная информация о съемках фронтовых операторов содержится в авторских описаниях монтажных листов [15]. Но и они бывают неполные. В монтажном листе В. А. Сущинского автором съемок сделаны карандашом короткие заметки-пояснения к снятому материалу, но порой неразборчиво и в сокращенном варианте, без инициалов художников и персонажей съемок. К заметкам приложен оригинал отпечатанного в типографии рекламного листка фронтовой выставки с перечислением художников.

Оператором В. А. Сущинским указана конкретная дата и место проведения съемки фронтовой выставки — 6 мая 1944 г., город Мелитополь, дана краткая аннотация отснятого материала: «Фронтовая передвижная выставка художников 4-го Украинского фронта, открывшаяся сейчас в городе Мелитополь, пользуется большой популярностью среди бойцов, командиров и гражданского населения. Художники выставки — фронтовики, солдаты, командиры, участники обороны, участники прорывов и наступлений, разгрома немцев от Сталинграда-Волги и до Днепра, через Сиваш, Перекоп и на Севастополь. Тематика выставки — это путь, боевой путь фронта, запечатленный кистью и маслом или акварелью на куске холста или бумаги».

В мемуарах маршала С. С. Бирюзова есть информация, что идея создать своего рода музей 4-го Украинского фронта возникла у начальника Политического управления генерал-майора М. М. Пронина и эту идею поддержали командующий фронтом генерал армии Ф. И. Толбухин, член Военного совета фронта генерал-полковник Е. А. Щаденко, военные советы армий и все политорганы. «В одном из немногочисленных просторных зданий, уцелевших в Мелитополе, мы оборудовали такой музей… Его посетили тысячи военнослужащих и местных граждан…» [5, с. 135–136].

Политуправление 4-го Украинского фронта также придало большое значение организации в музее фронтовой художественной выставки, создание которой было начато в декабре 1943 г.

В киноленте № 8865 «Фронтовая выставка» запечатлена выставка фронтовых художников, организованная в музее 4-го Украинского фронта в разрушенном войной городе Мелитополе (Илл. 1). Здесь вместе с экспонатами и красочными описаниями важнейших боев, проведенных войсками фронта, представлены многочисленные художественные произведения.

В первых кадрах кинолетописи запечатлены экспонаты выставки, искусно выполненные из папье-маше: макеты немецких могил, фигура фашистского солдата с поднятыми вверх руками. Хотя в авторском описании оператора В. А. Сущинского нет информации, кто именно является автором этих экспонатов, установлено, что они были созданы рядовым Сергеем Васильевичем Бакланом, за это представленным к медали «За боевые заслуги» (ЦА МО РФ. Ф. 33. Оп. 686044. Д. 4346. Л. 34).

В начале кинолетописи видны картины В. В. Титкова: «Крах», «Встреча двух фронтов», «Начальник политуправления фронта генерал-майор М. М. Пронин беседует с бывалым воином», портрет Героя Советского Союза Марии Батраковой.

Василий Васильевич Титков — известный советский художник, член Союза художников СССР. В сентябре 1942 г. В. В. Титков добровольцем ушел на фронт. Командир взвода ПВО 4-го гвардейского ордена Ленина Краснознаменного минометного полка гвардии старший лейтенант, В. В. Титков участвовал в боях под Сталинградом, дошел с боями до Праги [12, с. 870]. Он стал главным художником выставки 4-го Украинского фронта. Под его руководством были разработаны эскизы выставки и велась работа по ее оформлению (ЦА МО РФ. Ф. 33. Оп. 686044. Д. 4346. Л. 30). Следуя вместе с наступающими частями фронта, В. В. Титков произвел массу зарисовок эпизодов боев и портретов героев, написал маслом и акварелью крупные картины.

Одна из них — портрет Героя Советского Союза комсорга 1-го батальона 463-го стрелкового полка 118-й стрелковой дивизии 28-й армии Южного фронта гвардии младшего лейтенанта Марии Степановны Батраковой. На портрете — 22-хлетняя девушка с очень мужественным лицом (Илл. 2). В семнадцать лет Мария оказалась на фронте, была участницей двух войн: Советско-финляндской и Великой Отечественной. 30 августа 1943 г. у хутора Кислицкий Матвеево-Курганского района Ростовской области она участвовала в бою в составе роты автоматчиков, заменила раненого командира. 30 сентября 1943 г. при форсировании реки Молочной в боях за Мелитополь Батракова командовала ротой после гибели командира, отражая контратаки противника в течение пяти суток. Была дважды ранена, но не покинула поля боя. 19 марта 1944 г. за образцовое выполнение боевых заданий и проявленные отвагу и героизм М. С. Батраковой присвоено звание Героя Советского Союза [6, с. 128].

Произведения еще трех известных советских художников запечатлены в кинолетописи оператора В. А. Сущинского.

Один из них — Михаил Игнатьевич Бабич, художник Армейского дома Красной армии 4-го Украинского фронта, награжденный за свои работы в период Великой Отечественной вой-

Илл. 4. Картина И. П. Кукуя «Портрет маршала Советского Союза А. М. Василевского». Мелитополь, 6 мая 1944. Кадр съемки В. А. Сущинского. РГАКФД. 1-8865

ны медалью «За боевые заслуги». М. И. Бабич являлся ведущим художником отдела партийно-политической работы фронтовой выставки (ЦА МО РФ. Ф. 33. Оп. 690155. Д. 1518. Л. 115). За короткий срок им была написана картина, отображающая известный подвиг Героя Советского Союза старшего лейтенанта Гукаса Карапетовича Мадояна, батальон которого 8 февраля 1943 г. с боем занял железнодорожный узел — часть станции «Ростов-на-Дону» и шесть дней героически оборонял этот важный объект, отражая попытки гитлеровцев выбить советских воинов с захваченного участка. 31 марта 1943 г. Г. К. Мадояну присвоено звание Героя Советского Союза [7, с. 9].

Второй художник — Валентин Демьянович Божко. До войны окончил Ленинградское художественное училище. В период Великой Отечественной войны — начальник штаба 124-го отдельного автотранспортного батальона 24-го района авиационного базирования, дошел до Берлина. На кинопленке запечатлена его работа «Разгром вражеской переправы на Днепре». В. Д. Божко привлекался к организации и оформлению выставки, в короткий срок написал пять ценнейших картин, отражающих боевую работу героев-летчиков. За большую проделанную работу и проявленную при этом исключительную энергию В. Д. Божко был награжден орденом Красной Звезды (ЦА МО РФ. Ф. 33. Оп. 690155. Д. 2258. Л. 129).

Заслуживают внимание и картины «Проход через Сиваш» (Илл. 3), «Радостная встреча», «Бой за Котельниково» фронтового художника Павла Федоровича Борисенко — капитана, помощника начальника 2 отделения штаба стрелковой дивизии 4-го отдельного резервного полка офицерского состава. Над своими картинами П. Ф. Борисенко трудился дни и ночи, находя типажи, стремясь передать зрителю радость советских людей, освобожденных из немецкой неволи. Капитан П. Ф. Борисенко за энергичность и неутомимость в работе был награжден орденом Красной Звезды (ЦА МО РФ. Ф. 33. Оп. 686044. Д. 4346. Л. 22).

Не менее интересны кадры кинолетописи с картинами «Верблюжий караван» и «Переход через Маныч» рядового Алексея Васильевича Кедина — фронтового художника Дома Красной армии, награжденного медалью «За боевые заслуги». Являясь руководителем выставочного раздела «От Волги к Дону», он сам занимался разработкой эскиза раздела и его оформлением (ЦА МО РФ. Ф. 33. Оп. 686044. Д. 4346. Л. 46).

Среди экспонатов выставки запечатлены также указанные оператором в авторском описании картины фронтовых художников: сержанта Владимира Петровича Московченко (ЦА МО РФ. Ф. 33. Оп. 690306. Д. 2786. Л. 119), рядового Тимофея Трофимовича Гаманкова (ЦА МО РФ. Ф. 33. Оп. 686044. Д. 4346. Л. 40), сержанта Петра Аркадьевича Щелыгина (ЦА МО РФ. Ф. 33. Оп. 690306. Д. 2388. Л. 102).

Особенность вышеперечисленных картин в том, что при всей своей документальности — это не сухая фиксация событий. В них искренне передаются чувства художника, выраженные в каждой линии, в каждом штрихе: гордость за мужество и самоотверженность советских воинов, готовых на подвиг ради победы над врагом.

Портреты прославленных советских военачальников Великой Отечественной войны, размещенные на выставке, демонстрируют посетителям мужественные образы военных руководителей Красной армии — Маршала Советского Союза А. М. Василевского (Илл. 4) и командующего 4-м Украинским фронтом генерала армии Ф. И. Толбухина. Их написал фронтовой художник старший адъютант резерва инженерных войск 4-го Украинского фронта старший лейтенант Исай Петрович Кукуй (ЦА МО РФ. Ф. 33. Оп. 686044. Д. 4346. Л. 26).

Несомненно, самыми важными объектами съемок кинодокумента являются запечатленные в кадре персонажи — посетители фронтовой выставки. Среди них — военнослужащие, проходившие лечение в госпиталях после ранений. Кинодокументалист хотел этим показать, что город Мелитополь был освобожден от врага ценой больших человеческих потерь. Для многочисленных раненых военнослужащих в городе на тот период были развернуты шестнадцать госпиталей [14].

В начальных кадрах кинолетописи снят стоящий с указкой у стенда с картой боевых действий экскурсовод фронтовой выставки (Илл. 5). В авторском описании оператора В. А. Сущинского указано: «Участник большинства боевых операций майор Беляев проводит группу экскурсантов». Установлены имя и отчество этого персонажа съемок, найдена информация о нем. Михаил Константинович Беляев родился в 1901 г. недалеко от города Серпухова Московской области. В 1925 г. окончил Борисоглебскую летную школу, затем работал летным инструктором в разных авиашколах и училищах [3]. М. К. Беляев с марта 1943 г. — участник Великой Отечественной войны в должности старшего помощника начальника оперативно-разведывательного отделения штаба 6-й гвардейской истребительной авиационной Донской дивизии. Награжден орденом Красной Звезды за отличную оперативную работу в период освобождения Донбасса и города Мелитополя, за проявленные при этом мужество и творческую инициативу в сложной боевой обстановке (ЦА МО РФ. Ф. 33. Оп. 686044. Д. 3725. Л. 42–43).

Присутствуют на выставке и летчики 8-й воздушной армии, сыгравшей огромную роль в боевых операциях 4-го Украинского фронта, о чем пишет в своей книге «Битва за Мелитополь» И. С. Коротков: «Существенную помощь в борьбе за город Мелитополь оказала наша авиация. Ещё во время штурма первых укреплений немцев на реке Молочной советские лётчики успешно прикрывали наземные войска, наносили мощные удары по боевым порядкам противника...» [9, с. 22–27].

Илл. 5. Майор М. К. Беляев — экскурсовод выставки художников 4-го Украинского фронта. Мелитополь, 6 мая 1944. Кадр съемки В. А. Сущинского. РГАКФД. 1-8865

Илл. 6. Посетители выставки художников 4-го Украинского фронта, лётчики 8-й Воздушной Армии 4-го Украинского фронта: Б. С. Окрестин, М. И. Смильский, И. В. Березин, Ф. С. Бойцов. Мелитополь, 6 мая 1944. Кадр съемки В. А. Сущинского. РГАКФД. 1-8865

Особенно ценными являются кадры кинодокумента, на которых запечатлены посетившие выставку «Боевой путь 4-го Украинского фронта» четверо молодых жизнерадостных летчиков 74-го гвардейского штурмового авиационного Сталинградского полка (Илл. 6). Глядя на их улыбающиеся лица, не верится, что двое из них героически погибнут в воздушных боях через два месяца после этой съемки.

Один из них — Борис Семенович Окрестин, гвардии старший лейтенант, заместитель командира 4-й эскадрильи. Б. С. Окрестин родился в 1923 г. в Москве. После школы учился в аэроклубе «Метростроя», работал летчиком-инструктором. В 1942 г. призван в ряды Красной армии. К концу 1943 г. Борис Окрестин совершил 381 боевой вылет. В апреле 1944 г. ему было присвоено звание Героя Советского Союза. 21-летний Б. С. Окрестин погиб 6 июля 1944 г. в боях за Минск, направив свой самолет, подбитый вражеской зенитной артиллерией, на скопление войск противника. 20 августа 1944 г. был посмертно награжден орденом Отечественной войны I степени. Похоронен в Минске на военном кладбище [7, с. 194].

Второй летчик — кавалер трех орденов Красного Знамени гвардии лейтенант Иван Васильевич Березин. И. В. Березин родился в 1922 г. в деревне Полыгино Ленинградской области. При выполнении боевых заданий зарекомендовал себя, как мастер штурмовых и бомбардировочных ударов. Отлично владел техникой пилотирования, великолепно осуществлял маневр самолета с его грозным вооружением (ЦА МО РФ. Ф. 33. Оп. 686044. Д. 1983. Л. 20). 5 июля 1944 г. в боевом вылете на самолете Ил-2 в районе Смолевичи Борисовского района Минской области И. В. Березин был сбит зенитной артиллерией врага и обрушил свой горящий самолет на скопление вражеских войск. Посмертно был награжден орденом Отечественной войны I степени [4, с. 175].

Обнаружены сведения о послевоенной судьбе двух других из этих четверых летчиков, Героев Советского Союза, — гвардии капитана Михаила Ивановича Смильского и гвардии старшего лейтенанта Филиппа Степановича Бойцова.

М. И. Смильский закончил войну командиром 74-го гвардейского штурмового авиационного полка. Продолжая службу, окончил Высшие офицерские летно-тактические курсы. Смильский учил летать летчиков из Китая, был авиационным консультантом на киностудии имени Довженко. В течение десяти послевоенных лет возглавлял Центр подготовки летчиков-истребителей ВВС СССР. М. И. Смильский умер в 1990 г. Его именем названа центральная площадь города Волчанска Харьковской области [7, с. 483].

Ф. С. Бойцов, вернувшись с фронта, жил в Куйбышеве, продолжал службу в Советской армии. Окончив Краснодарскую высшую офицерскую авиационную школу штурманов Военно-воздушных сил, обучал молодых пилотов мастерству вождения боевых самолетов. После выхода в запас работал преподавателем Дома пионеров. Ф. С. Бойцов умер в 1999 г. [6, с. 909].

Интересна судьба и других персонажей и участников выставки, благополучно вернувшихся с войны.

Героиня картины художника В. В. Титкова младший лейтенант М. С. Батракова после войны жила и работала в городе Сестрорецке Ленинградской области, затем в Ленинграде, с 1993 г. — Почетный гражданин Мелитополя. Умерла в 1997 г. [6, с. 129].

Герой картины М. И. Бабича Г. К. Мадоян прошел путь от командира роты до командира стрелкового полка, участник Сталинградской битвы, имел многочисленные награды. В 1944 г. Мадоян был тяжело ранен под Дембицей в Польше. После войны работал начальником отдела Ереванского горсовета, заместителем министра торговли Армянской ССР. Пройдя обучение в

партийной школе, был назначен министром социального обеспечения Армянской ССР, с 1968 г. — Почетный гражданин Ростова-на-Дону. Г. К. Мадоян умер в 1975 г. в Ереване. Его именем названа улица в Ростове-на-Дону [7, с. 11].

Художник В. В. Титков за свои фронтовые работы награжден орденами и медалями. После войны Василий Титков соединял творческую деятельность с большой общественной работой. Избирался членом правления Новосибирской организации Союза художников РСФСР. Наиболее известные работы этого художника находятся в Новосибирском государственном художественном музее [12, с. 870].

М. И. Бабич стал членом Союза художников РСФСР, преподавал в Ростовском художественном училище, многие годы был членом правления Ростовской организации Союза художников РСФСР. Работы М. И. Бабича находятся в Центральном музее Вооруженных Сил в Москве, в Ростовском областном музее изобразительных искусств, в Сальской картинной галерее, в Азовской картинной галерее, а также в частных собраниях России, Германии, Великобритании, США [2].

Кинолетопись Великой Отечественной войны сохранила для последующих поколений подлинные кадры ратного и трудового подвига советских людей, горечь потерь и радость побед, лица героев и простых солдат.

Киносъемка выставки фронтовых художников в музее, организованном командованием 4-го Украинского фронта, уникальна не только тем, что подобных кадров до этого не было, но, прежде всего, тем, что запечатлела малоизвестную сторону истории военного времени.

Проведенный источниковедческий анализ этой хроники позволил уточнить содержание съемки и, главное, идентифицировать запечатленных в кадре людей, тем самым пополнив ряды «Бессмертного полка»...

Список литературы:

1. *Аксенова Г. В.* Предыстория студии военных художников имени М. Б. Грекова: рассказ о тех, кто воевал карандашом, красками и кистью // Вестник Липецкого государственного педагогического университета. Серия: Гуманитарные науки. 2015. № 1 (17). С. 19–28.
2. Бабич Михаил Игнатьевич // АртРу.инфо. URL: http://artru.info/ar/1350/ (дата обращения 10.03.2020)
3. Беляев Михаил Константинович // Бессмертный полк. Официальный сайт движения. URL: https://www.moypolk.ru/soldier/belyaev-mihail-konstantinovich (дата обращения 10.03.2020).
4. Бессмертные подвиги. М.: Воениздат, 1980. 351 с.
5. *Бирюзов С. С.* Когда гремели пушки. М.: Воениздат, 1961. 280 с.
6. Герои Советского Союза: краткий биографический словарь в 2-х т. Т. 1. М.: Воениздат, 1987. 911 с.
7. Герои Советского Союза: краткий биографический словарь в 2-х т. Т. 2. М.: Воениздат, 1988. 863 с.
8. *Дерябин А. С.* Создатели фронтовой кинолетописи. Биофильмографический справочник. М.: Госфильмофонд, 2016. 1032 с.
9. *Коротков И. С.* Битва за Мелитополь. М.: Госполитиздат, 1944. 36 с.
10. *Михайлов В. П., Фомин В. И.* Цена кадра. Советская фронтовая кинохроника 1941–1945 гг.: Документы и свидетельства. М.: Канон+, 2010. 1048 с.
11. Владимир Александрович Сущинский // Музей ЦСДФ. URL: https://csdfmuseum.ru/names/69 (дата обращения 10.03.2020).
12. *Ламин В. А.* Новосибирск: энциклопедия. Новосибирск: Новосибирское книжное издательство, 2003. 1071 с.
13. *Огаркова Е. В.* Актуальное источниковедение истории Великой Отечественной войны. Проблемы и перспективы изучения художественного наследия 1941–1945 годов // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 4: История. Философия. 2015. № 4 (34). С. 189–196.
14. Справочник дислокации госпиталей РККА в 1941–1945 годах. URL: http://www.soldat.ru/hospital.html (дата обращения 10.03.2020).
15. *Фомин В. И.* Плачьте, но снимайте!.. Советская фронтовая кинохроника 1941–1945 гг. Монтажные листы фронтовых кинооператоров, материалы к биографиям. Госфильмофонд России. М.: Издательство «Киновек», 2018. 960 с.

References:

Aksenova G. V. Prehistory of the Studio of Military Artists Named after M. B. Grekov: A Story About Those Who Fought with a Pencil, Paints, and a Brush. *Vestnik Lipetskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta (Bulletin of the Lipetsk State Pedagogical University)*. Serie: Humanities, 2015, no. 1 (17), pp. 19–28. (in Russian)

Babich Mikhail Ignatievich. *ArtRu.info*. Available at: https://artru.info/ar/1350/ (accessed: 10.03.2020). (in Russian)

Beliaev Mikhail Konstantinovich. *Immortal Regiment*. Available at: https://www.moypolk.ru/soldier/belyaev-mihail-konstantinovich (accessed: 10 March 2020). (in Russian)

Bessmertnye podvigi (Immortal Feats). Moscow, Voenizdat publ., 1980. 351 p. (in Russian)

Biriuzov S. S. *Kogda gremeli pushki (When Cannons Boomed)*. Moscow, Voenizdat Publ., 1961. 280 p. (in Russian)

Deriabin A. S. Sozdateli frontovoi kinoletopisi. *Biofil'mograficheskii spravochnik (The Creators of the Frontline Film Chronicle. Biofilmographic Reference Book)*. Moscow, Gosfilmofond Publ., 2016. 1032 p. (in Russian)

Directory of Dispositions of Red Army Hospitals RKKA in 1941–1945. Available at: http://www.soldat.ru/hospital.html (accessed: 10 March 2020). (in Russian)

Fomin V. I. *Plach'te, no snimaite!.. Sovetskaia frontovaia kinokhronika 1941–1945 gg. Montazhnye listy frontovykh kinooperatorov, materialy k biografiiam. Gosfil'mofond Rossii (Cry, but Shoot!.. Soviet Front-line Newsreel 1941–1945. Installation Sheets of Front-line Cameramen, Materials for Biographies. Gosfilmofond of Russia)*. Moscow, Kinovek Publ., 2018. 960 p. (in Russian)

Geroi Sovetskogo Soiuza: kratkii biograficheskii slovar' (Heroes of the Soviet Union: Brief Biographical Dictionary). Vol. 1. Moscow, Voenizdat Publ., 1987. 911 p. (in Russian)

Geroi Sovetskogo Soiuza: kratkii biograficheskii slovar' (Heroes of the Soviet Union: Brief Biographical Dictionary). Vol. 2. Moscow, Voenizdat Publ., 1987. 911 p. (in Russian)

Korotkov I. S. *Bitva za Melitopol (Battle of Melitopol)*. Moscow, Gospolitizdat Publ., 1944. 36 p. (in Russian)

Lamin V. A. *Novosibirsk: entsiclopediia (Novosibirsk: Encyclopedia)*. Novosibirsk, Novosibirskoe knizhnoe izdatel'stvo Publ., 2003. 1071 p. (in Russian)

Mikhailov V. P.; Fomin V. I. *Tsena kadra. Sovetskaia frontovaia kinokhronika 1941–1945 gg.: Dokumenty i svidetel'stva (The Price of a Frame. Soviet Front-line Newsreel of 1941–1945: Documents and Certificates)*. Moscow, Canon+ Publ., 2010. 1048 p. (in Russian)

Ogarkova E. V. Actual Source Studies of the History of the Great Patriotic War. Problems And Prospects of Studying the Artistic Heritage of 1941–1945. *Vestnik Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta (Bulletin of the Volgograd State University)*. Seriye 4: History. Philosophy. 2015, no. 4 (34), pp. 159–196. (in Russian)

Vladimir Aleksandrovich Suschinsky. *Central Documentary Film Studio*. Available at: https://csdfmuseum.ru/names/69 (accessed: 10 March 2020). (in Russian)

УДК 745/749+069.02:93/99
DOI 10.24412/2658-3437-2021-3-130-136

Калистратов Алексей Валерьевич, независимый исследователь. ООО «Воздушные ворота Северной столицы», Россия, Санкт-Петербург, Пулковское шоссе, д. 41ЗИ. 196140. nebel-werfer@yandex.ru

Тимофеева Римма Александровна, кандидат искусствоведения, доцент. Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, Россия, Санкт-Петербург, Большая Морская ул., д. 18. 191186. rimma.a.timofeeva@gmail.com ORCID 0000-0002-9051-0391

Kalistratov, Aleksei Valer'evich, independent scientist. Northern Capital Gateway LLC, Pulkovskoe sh., 41ZI, 196140 Saint Petersburg, Russian Federation. nebel-werfer@yandex.ru

Timofeeva, Rimma Aleksandrovna, PhD in Art History, associate professor, Saint Petersburg State University of Technology and Design, Bol'shaia Morskaia ul., 18, 191186 Saint Petersburg, Russian Federation. rimma.a.timofeeva@gmail.com ORCID 0000-0002-9051-0391

АТРИБУЦИЯ ПРЕДМЕТОВ БРОНЕЗАЩИТЫ СТАЛЕДЕЛАТЕЛЬНЫХ ЗАВОДОВ 1890-Х – 1917 ГОДОВ: НОВЫЕ АСПЕКТЫ И УТОЧНЕНИЯ

ON THE ATTRIBUTION OF THE OBJECTS OF AN ARMOR PROTECTION OF STEEL MILLS OF THE 1890S – 1917: NEW ASPECTS

Аннотация. В В статье приводятся результаты работы с архивными фондами, выполненной в процессе атрибуции средств индивидуальной бронезащиты русского пехотинца 1890–1918 гг., хранящихся преимущественно в фондах оружия и/или инженерно-технических фондах государственных музеев: отечественных (Государственный исторический музей (Москва), Военно-исторический музей артиллерии, инженерных войск и войск связи (Санкт-Петербург), Кингисеппский историко-краеведческий музей (Кингисепп), Государственный художественно-архитектурный дворцово-парковый музей-заповедник «Царское село» (Пушкин) и др.), зарубежных (Королевская оружейная палата (Лидс, Великобритания), Музей ветеранов штата Висконсин (Мэдисон, США)), и в частных коллекциях. Работа с названными собраниями обусловила перечень источников для выявления истории создания изучаемых предметов, их описаний, технических условий на изготовление и приемку, имеющихся графических материалов (чертежей, рисунков, фотоизображений). Первый этап исследования заключался в изучении опубликованных законодательных актов и документов органов государственной власти, мемуарной литературы, трудов по истории промышленности, технологий и предприятий, периодической печати и справочных изданий. Второй этап исследования заключался в работе с архивными источниками. Была проведена работа с зарубежными фондами. В первую очередь это документы архива Гуверовского института войны, революции и мира (Станфорд, Калифорния, США) и архива Конгрегации Воскресения (Рим, Италия)). Далее были изучены отечественные собрания. Рассматривались документы архивов ведомственных (Центральный научно-исследовательский институт материалов (Санкт-Петербург), Научный архив ВИМАИВиВС (Санкт-Петербург)), региональных (ЦГИА СПб., ЦГА СПб., ЦГАУР (Ижевск), ГАПК (Пермь), ЦГАНО (Нижний Новгород), ЦГАКФФД (Санкт-Петербург)) и федеральных (РГАВМФ (Санкт-Петербург), РГВИА (Москва), ГАРФ (Москва), ЦГИА (Санкт-Петербург)). В результате проведенного обзора были выявлены основные группы источников по рассматриваемой теме, определено местонахождение имеющихся графических материалов.

Ключевые слова: атрибуция; музейное дело; 1890–1910-е гг.; сталеделательные заводы; техническая эстетика; оружие; броня.

Abstract. In the report, the authors summarized the results of work with archival funds carried out in the process of attribution of individual armor protection equipment of the Russian infantryman of the 1890s–1918, stored mainly in weapon repositories and / or engineering and technical repositories of state Russian museums — State Historical Museum (Moscow), The Military History Museum of Artillery, Engineering and Signal Corps (St. Petersburg), the Kingisepp Museum of History and Local Lore (Kingisepp), the Tsarskoye Selo State Museum and Heritage Site (Pushkin), etc.; foreign museums — The Royal Armouries Museum (Leeds, UK), The Wisconsin Veterans Museum (Madison, USA)), and in private collections. The first stage of the study was the examination of published laws and documents of state authorities, memoirs, works on the history of the industry, technology and enterprises, periodicals, and reference books. The second stage of the study was the work with archival sources. In the research, we used the materials of foreign funds. First of all, these are documents of the archive of the Hoover Institution on War, Revolution and Peace (Stanford, California, USA) and the Roman Archive of the Congregation of the Resurrection (Rome, Italy). A further study covered Russia-based collections. There are the documents of departmental archives (Central Research Institute for Materials (St. Petersburg), Scientific Archive of VIMAIViVS (St. Petersburg)), regional (TsGIA SPb., TsGA SPb., TsGAUR (Izhevsk), GAPK (Perm), TsGANO (Nizhny Novgorod), TSGAKFFD (St. Petersburg)) and federal (RGAVMF (St. Petersburg), RGVIA (Moscow), GARF (Moscow), TsGIA (St. Petersburg)). After conducting the research, the authors identified the main groups of sources on the topic and indicated the location of the available graphic materials. This stage is the basis for the subsequent attribution of museum objects.

Keywords: attribution; museum; steel mills; technical aesthetics; 1890–1910s; weapons; body armor.

Илл. 1. Переносной крепостной стрелковый щит. 1915. Сталь, штамповка. Частное собрание

Изучение предметов конца XIX — начала XX в., хранящихся в фондах оружия государственных музейных собраний и в частных коллекциях, представляется актуальной проблемой. Прежде всего, в сфере внимания в данной публикации находятся средства индивидуальной бронезащиты — такие как индивидуальные стрелковые щиты и стальные нагрудники. Их специфические особенности (с точки зрения атрибуции) заключаются в следующих аспектах. В первую очередь, это широкие датировки, которые используются в актуальных каталогах и учетных карточках для тождественных предметов: от 1900-х гг. (например, «Щит нагрудный», 1914–1918 гг. ФГБУК «Государственный исторический музей», ГИМ 85687, № 82430р) до середины XX в. («Бронежилет пехотный нагрудный», СССР, 1940 г. Кингисеппский филиал ГБУК ЛО «Музейное агентство» — Кингисеппский историко-краеведческий музей, КФ КП-13294, ИБ-1806). Во-вторых, следует отметить отсутствие в публикациях информации о происхождении предметов, несмотря на относительную «современность» данных изделий. В-третьих, определенную сложность представляет отсутствие единой терминологии при описании и названии такого рода музейных предметов в исследовательской литературе и в документах рассматриваемого периода. Данный аспект требует отдельного уточнения — преимущественно речь идет об образцах средств бронезащиты, рассматривавшихся на момент своего создания в рамках Инженерного ведомства (Главное инженерное управление Военного министерства, с 1913 г. переименовано в Главное военно-техническое управление) и Главного артиллерийского управления. Хранение изделий в фондах оружия обусловило дополнительный этап работы с источниками архивного характера в рамках поиска и атрибуции их принадлежности.

Таким образом, целью данной работы является выявление и систематизация основного круга источников и методов работы с ними при атрибуции средств индивидуальной бронезащиты, созданных в Российской империи в 1900-х гг.

Данная цель обусловила следующие задачи: выявить особенности изучения рассматриваемых предметов, определить перечень архивных собраний, содержащих тематические документы, выработать схему атрибуции изделий и при необходимости определить возможность обращения к методам и данным смежных дисциплин, в частности, рассмотреть потенциал использования исторического материаловедения.

Первый этап работы заключался в выявлении репрезентативной выборки основных типов изделий, для чего было произведено обращение к следующим группам музеев. В первую очередь, это крупнейшие исторические, военно-исторические, краеведческие музеи и музеи-заповедники — такие как ФГБУК «Государственный исторический музей», ФГБУК «Государственный художественно-архитектурный дворцово-парковый музей-заповедник «Царское Село»», ОГБУК «Смоленский государственный музей-заповедник», ФГБУ «Военно-исторический музей артиллерии, инженерных войск и войск связи МО РФ» (Санкт-Петербург), Кингисеппский филиал ГБУК ЛО «Музейное агентство» и др.

Второй этап работы заключался в выявлении и систематизации исследовательской литературы. После изучения опубликованных исследований (начиная с 1890-х гг.) было выявлено, что изданий, содержащих описание и анализ основных типов изделий такого рода, нет. Систематическое изучение подборок «Инженерного журнала» [4] и «Артиллерийского журнала» [1] также показало отсутствие целостной картины эволюции средств индивидуальной бронезащиты. Упоминания о них встречаются в работах общего характера [2, с. 32–39; 3, с. 82–83]. Встречаются сведения, характеризующие промышленное производство в целом, общие статистические данные о наличии таких образцов вооружения в Русской армии в указан-

Илл. 2. Свидетельство на право исключительного пользования рисунком или моделью. 1913. Фотография. ЦГА СПб. Ф. Р-1550. Оп. 1. Д. 12. Л. 14–17

ный период [5, с. 146–147] без описаний предметов. Представленные в виде редкого исключения атрибуции [7, с. 29] и графические материалы [7, с. 31] во многом повторяют друг друга [10, p. 162], то есть возникает вопрос о наличии общего источника информации у независимых авторов. Упоминания отдельных предметов встречаются в рамках узко специализированной исследовательской литературы, в частности, в связи с историей технологий [10, p. 177]. Таким образом, проведенный этап исследования позволил выявить необходимость обращения к архивным данным.

Следовательно, третий этап работы состоял в определении основного перечня архивных материалов, использование которых позволило бы выполнить атрибуцию исследуемых изделий. Отсутствие единой системы учета и наличие предметов, созданных около 1917 г., обусловило многообразие привлекаемых фондов и коллекций. Среди них следует выделить следующие группы.

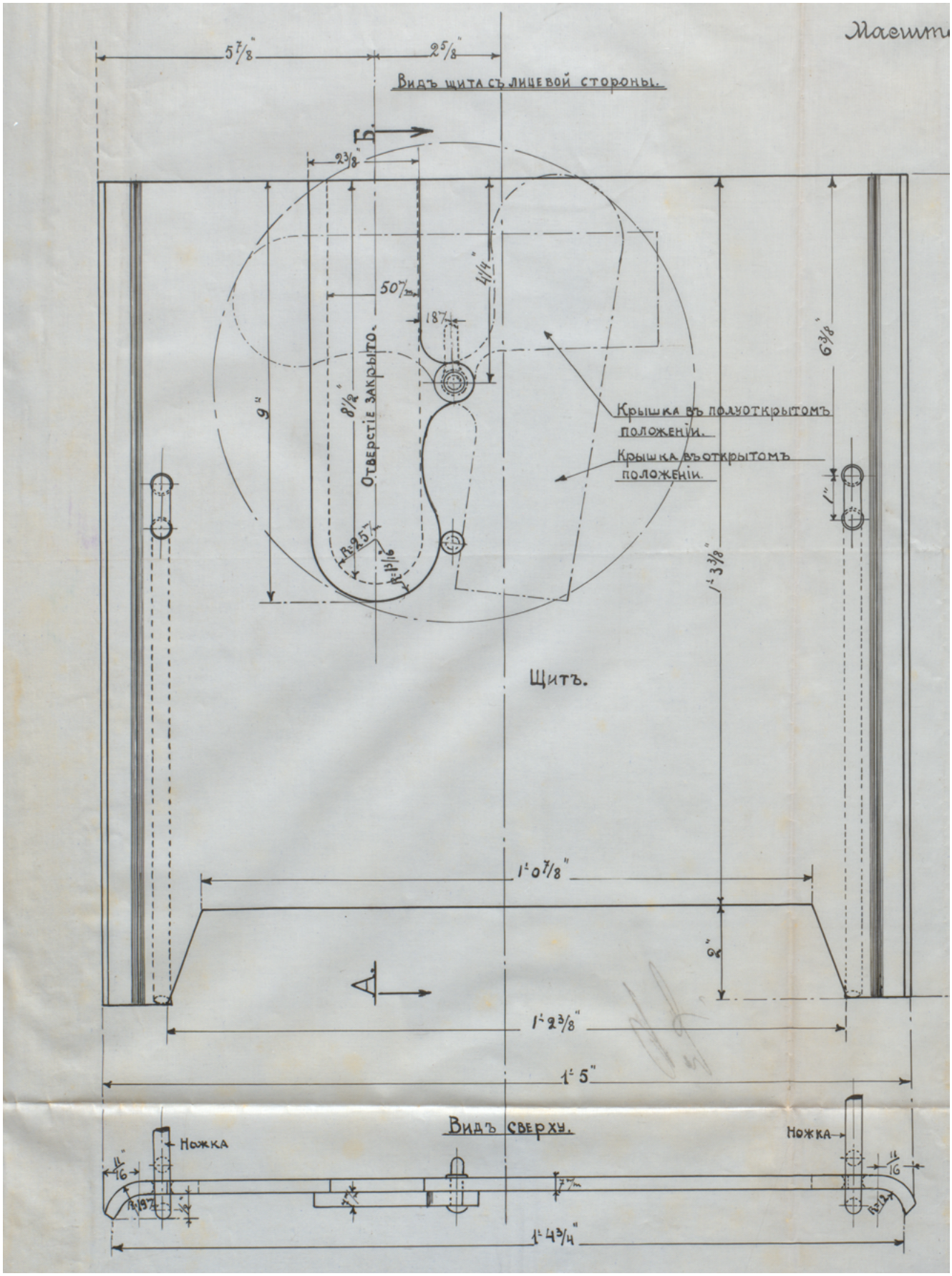
1. Федеральные архивы: Российский государственный военно-исторический архив (Москва), Российский государственный архив военно-морского флота (Санкт-Петербург), Российский государственный исторический архив (Санкт-Петербург), Государственный архив Российской Федерации (Москва), Российский государственный исторический архив Дальнего Востока (Владивосток).

2. Региональные архивы: Центральный государственный архив Удмуртской республики (Ижевск), Центральный государственный архив Нижегородской области (Нижний Новгород), Государственный архив Алтайского края (Барнаул), Государственный архив Пермского края (Пермь), Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга, Центральный государственный архив Санкт-Петербурга.

3. Зарубежные архивы мы сочли возможным рассматривать в рамках единого блока, методически это не вполне корректно и обусловлено привлечением узкого круга данных в рамках подбора сведений для атрибуции «панцырей» 1904–1908 гг. Среди иностранных архивных фондов следует отметить материалы Архива Гуверовского института войны, революции и мира (Станфорд) и Архив конгрегации Воскресения (Рим).

Последующая работа с данными проводилась по следующей схеме: сначала — изучение документов, хранящихся в фондах Главного артиллерийского управления (отдельно следует отметить фонд Артиллерийского комитета) и Главного инженерного управления, далее — работа с личными фондами, в частности А. Чемерзина, и с производственной и технической документацией из фондов заводов. Время от времени возникала необходимость обращения к периодике 1900–1910-х гг., содержащей рекламные объявления, описания изделий в рамках полемики и испытаний, проводимых в частном порядке или Военным ведомством.

Рассмотрим пример атрибуции предмета из собрания Государственного исторического музея (ГИМ 68257, № 82540р). Выявленные аналогии в графических источниках позволяли определить данный предмет как «панцырь» Чемерзина, разработанный до 1905 г. Для подтверждения были использованы данные спектрального анализа, полученные в рамках исследования 1915 г. и опубликованные в периодической печати [9, p. 3]. Сопоставление с данными современного спектрального анализа аналогичного предмета выявило расхождения, выходящие за



Илл. 3. Щит Офицерской стрелковой школы. 1915. Чертеж. РГВИА. Ф. 802. Оп. 2. Д. 538. Л. 97

рамки погрешности, поэтому атрибуция была пересмотрена. Изучение материалов РГВИА и данных ЦАНО позволило определить, что в конце 1914 г. к изготовлению «панцырей» приступило Общество железоделательных, сталелитейных и механических заводов «Сормово» по личному обращению «нескольких офицеров действующей армии». Причем после неудачных испытаний (отраженных в периодике указанного времени) производство было прекращено, всего успели выпустить 192 изделия. Эта информация была сопоставлена с фотографиями из собрания музея завода «Красное Сормово» и актом испытаний нагрудника, в котором перечислены типы предохранительных «панцырей» (массой около 10 фунтов, 13,5 фунтов и 18,5 фунтов с пулестойкостью на дистанции 300, 75–100 и 100–120 аршинов соответственно). Таким образом, были определены время создания и производитель рассматриваемого предмета.

Рассмотрим далее вариант уточнения атрибуции переносного крепостного стрелкового щита (Илл. 1), находящегося в частной коллекции. Отметим, что встречается большое количество изделий подобного рода в государственных музейных собраниях, поэтому определение точного названия и выявление даты производства актуально и для них. Изделие имеет сохранившееся клеймо с номером плавки (требование технических условий) и названием завода (Акционерное общество Петроградского механического и литейного завода). Отметим, что в фондах этого предприятия было обнаружено свидетельство на право исключительного пользования рисунком или моделью крепостного переносного стрелкового

Илл. 4. Наружейный щит доктора Кочкина. 1915–1916 . Металл, заводское производство. Военно-исторический музей артиллерии, инженерных войск и войск связи МО РФ, Санкт-Петербург. Инв. №2/6

Илл. 5. Стрелковый щит системы Евмения Качуровского. 1910-е. Металл, заводское производство. Военно-исторический музей артиллерии, инженерных войск и войск связи МО РФ, Санкт-Петербург. Инв. №2/16 КЕУ1192

щита от 31 июля 1913 г. (Илл. 2). Таким образом, все изделия, имеющие последующую дату выпуска, принадлежат именно данному производителю.

Результаты спектрального анализа, выполненного в НИЦ «Курчатовский институт» — ЦНИИ КМ «Прометей», были сопоставлены с журналом анализов и механических испытаний стали и с журналом технической экспертизы стали. Состав фрагмента щита и сертификат производителя совпадают в рамках допустимой погрешности (заключение предоставлено руководителем ЦКП «Состав, структура и свойства конструкционных и функциональных материалов» С. Н. Петровым). Таким образом, были подтверждены происхождение и датировка предмета. Поскольку был определен завод-производитель стали (Адмиралтейские Ижорские заводы) и в процессе изучения качеств металла были выявлены высокие качества проката, это дало возможность для расширения темы в область исторического материаловедения.

Помимо описанных выше примеров, в рамках проводимого исследования по схожей методике была проведена атрибуция предметов инженерно-технического фонда Военно-исторического музея артиллерии, инженерных войск и войск связи МО РФ: Крепостной переносной стрелковый щит (№ 2/52 КЕУ2638); Полевой переносной стрелковый щит (№ 2/13 КЕУ1189); Щит Офицерской стрелковой школы (№ 2/7 КЕУ1183) (Илл. 3); Наружейный щит доктора Кочкина (№ 2/6) (Илл. 4); Наружейный щит Бобровского (№ 2/8 (вариант К-4) КЕУ1184; № 2/9 КЕУ1185 (вариант Е), № 2/11; Стрелковый щит системы Евмения Качуровского (№ 2/16 КЕУ1192) (Илл. 5). Период создания названных бронещитов — 1913–1915 гг. Их серийное производство было реализовано на частных и казенных заводах Петрограда. Именно в их фондах были выявлены чертежи и технические условия на изготовление и приемку. Особенности конструкции частично соответствовали требованиям Технического комитета ГВТУ, выработка которых связана с деятельностью 1900-х гг. В то же время проявились новые технические решения, вызванные применениям образцов в боевых условиях. Масштабные боевые действия обусловили возрастающую потребность в средствах бронезащиты такого рода, поэтому массовое производство было начато преимущественно с 1915 г.

Уточняющими методами на этапе атрибуции стали анализ химического состава материала предметов и технические испытания стали, которые сопоставлялись с правилами приемки 1910-х гг., включавшими наружный осмотр, поверку размеров, испытание в нагретом состоянии и холодном состоянии, испытание гибом, на разрыв и ударом (ЦГИА СПб. Ф. 1349. Оп. 1. Д. 48. Л. 13–14).

Для сравнения был выполнен также анализ состава бронещита немецкого происхождения. Выявленные существенные расхождения позволили найти метод достоверного определения страны-производителя. Это обусловлено как доступом к применению широкой номенклатуры легирующих элементов, который в рамках российской промышленности был ограниченным, так и модернизацией Крупповской технологии производства брони после ее внедрения на отечественных предприятиях.

Использование данных анализа химического состава предметов позволяло уточнить датировки, так как при отсутствии сохранившегося клейма сопоставление данных с данными архивного источника совпадало.

Например, анализ фрагмента наружейного щита доктора Кочкина с несохранившимся клеймом показал наличие в составе молибдена, что соответствует определенному номеру плавки из журнала 1915 г. Более того, информация о добавлении данного элемента в состав стали зафиксирована еще в ряде документов с точным указанием временного промежутка.

Подводя итоги, отметим, что результаты выполненной работы заключаются в подготовке источниковой и методологической базы для составления определителя средств индивидуальной бронезащиты русского воина 1900–1910-х гг. При этом условием методической адекватности атрибуции становится комплексный подход: анализ графических источников (изображения, чертежи, технические эскизы); изучение производственной документации, включающей технические условия на изготовление и приемку; изучение описаний и отчетов заказчиков (Военное ведомство, мемуарная литература, переписка авторов-изобретателей); использование методов исторического материаловедения (в частности, сопоставление данных спектрального анализа с журналами экспертизы стали рассматриваемого периода); анализ изменений конструкции рассматриваемых предметов. Необходимость использования данных методов обусловлена спецификой и местом изучаемых образцов вооружения в рамках современных музейных собраний. Так как это образцы промышленного производства, выполненная атрибуция является универсальной в рамках рассмотренного временного интервала.

Дальнейшее проведение анализа состава и качеств изделий рассматриваемых предметов позволит определить, какими технологическими приемами достигаются такие качества, при этом в сферу внимания попадает не только состав, а в большей степени — способ выделки.

Список литературы:

1. Артиллерийский журнал. 1808–1812, 1839–1911.
2. *Барсуков Е.* Подготовка России к Мировой войне в артиллерийском отношении. М.; Л.: Государственное военное издательство, 1926. 216 с.
3. *Бескровный Л. Г.* Армия и флот России в начале XX в. Очерки военно-экономического потенциала. М.: Наука, 1986. 239 с.
4. Инженерный журнал. СПб.: Инженерное отделение Военно-ученого комитета, 1857–1922.
5. *Козлов Н.* Очерк снабжения русской армии военно-техническим имуществом в Мировую войну. Ч. 1: От начала войны до половины 1916 г. М.: Государственное военное издательство, 1926. 176 с.
6. *Маниковский А. А.* Боевое снабжение русской армии в 1914–1918 г. М.: Комиссия по исследованию и использованию опыта Мировой и Гражданской войны, 1922. 184 с.
7. *Унгерман Н. И.* Легкие броневые закрытия (краткий очерк развития). М.: Издание военно-инженерной академии РККА им. В. В. Куйбышева, 1939. 42 с.
8. *Яблоновский А.* Панцыри г. Чемерзина // Киевская мысль. 1915. 28 февраля. С. 3.
9. *Bashford D.* Helmets and Body Armor in Modern Warfare. London: Oxford University Press, 1920. 325 p.
10. *Lotysz S.* Tailored to the Times: The Story of Casimir Zeglen's Silk Bullet-Proof West // Arms and Armour. 2014. No. 11 (2). P. 164–186.

References:

Artilleriiskii zhurnal (Artillery magazine). 1808–1812, 1839–1911. (in Russian)

Barsukov E. *Podgotovka Rossii k Mirovoi voine v artilleriiskom otnoshenii (Preparing Russia for World War II in Artillery Terms).* Moscow, Leningrad, Gosudarstvennoe voennoe izdatel'stvo Publ., 1926. 216 p. (in Russian)

Bashford D. *Helmets and Body Armor in Modern Warfare.* London, Oxford University Press Publ., 1920. 325 p.

Beskrovnyi L. G. *Armiia i flot Rossii v nachale 20 v. Ocherki voenno-ekonomicheskogo potentsiala (Army and Fleet of Russia in the Early 20th century. Essays on Military and Economic Potential).* Moscow, Nauka Publ., 1986. 282 p. (in Russian).

Iablonovskii A. The Armour of Mr. Chemerzin. *Kievskaia mysl' (Kiev Thought),* 1915, p. 3. (in Russian)

Inzhenernyi zhurnal (Engineering Journal). Saint Petersburg, Inzhenernoe otdelenie Voenno-uchenogo komiteta Publ., 1857–1922. (in Russian)

Kozlov N. *Ocherk snabzheniia russkoi armii voenno-tekhnicheskim imushchestvom v Mirovuiu voinu. Ch. 1. Ot nachala voiny do poloviny 1916 g. (Essay on the Supply of Military-Technical Property to the Russian Army in the World War. Part 1: From the Beginning of the War to the Middle of 1916)*. Moscow, Gosudarstvennoe voennoe izdatel'stvo Publ., 1939. 42 p. (in Russian)

Lotysz S. Tailored to the Times: The Story of Casimir Zeglen's Silk Bullet-Proof West. *Arms and Armour*, 2014, no. 11 (2), pp. 164–186.

Manikovskii A. A. *Boevoe snabzhenie russkoi armii v 1914–1918 g. (Combat Supply of the Russian Army in 1914–1918)*. Moscow, Komissiia po issledovaniiu i ispol'zovaniiu opyta Mirovoi i Grazhdanskoi voiny Publ., 1922. 184 p. (in Russian)

Ungerman N. I. *Legkie bronevye zakrytiia (kratkii ocherk razvitiia) (Light Armor Closures (a Brief Outline of Development))*. Moscow, Izdanie voenno-inzhenernoi akademii RKKA im. V. V. Kuibysheva Publ., 1939. 42 p. (in Russian)