



ЛЕТ ВХНРЦ
ИМЕНИ АКАДЕМИКА И.Э. ГРАБАРЯ

№4(11) 2018

ИСКУССТВО ЕВРАЗИИ

НАУЧНОЕ СЕТЕВОЕ ИЗДАНИЕ

Международный журнал о теории и истории изобразительного и декоративно-прикладного искусства, дизайна и архитектуры

**Сохраняя культурное наследие:
Всероссийскому художественному
научно-реставрационному центру
имени И. Э. Грабаря 100 лет**

© Редакция журнала «Искусство Евразии», 2018
Дата публикации: 27 декабря 2018 г.

eISSN 2518-7767

THE ART OF EURASIA

International
scientific
electronic
journal

www.eurasia-art.ru

Контакты
редакции:
+7 3852 29-08-77
eurasia-art@yandex.ru



РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ:

Зураб Константинович Церетели – Председатель
Михаил Юрьевич Шишин – заместитель председателя
Татьяна Александровна Кочемасова
Маргарита Валериановна Хабарова
Ом Чанд Ханда (профессор, Индия)
Уранчимэг Доржсурэн (профессор, Монголия)
Фу Цзяожэнь (КНР, Президент Китайско-Российской
академии изобразительных искусств)
Елена Олеговна Романова

РЕДАКЦИЯ:

Михаил Юрьевич Шишин – главный редактор
Елена Владимировна Макарова – выпускающий
редактор
Софья Михайловна Белокурова – редактор отдела
иностранных авторов
Ирина Валерьевна Фотиева – редактор-стилист,
научный перевод текстов
Карина Алексеевна Каменская – художественный
редактор

КОРПУНКТЫ ЖУРНАЛА:

По Дальневосточному региону:
Ольга Ивановна Зотова
e-mail: zotova-o@yandex.ru тел. 8 (423) 241-11-94
По Индии: профессор П.М. Гупта
e-mail: pkrmahajan@yahoo.co.in

Журнал зарегистрирован в Министерстве связи и массовых коммуникаций Российской Федерации 26.10.2017, номер свидетельства ЭЛ № ФС 77 – 71452.

Журнал представлен в Российской базе данных РУНЭБ и включен в специализированную информационную систему Российский индекс научного цитирования (РИНЦ) на платформе eLIBRARY.ru, научную электронную систему «КиберЛенинка», в базу данных EBSCO Publishing, научным статьям присваиваются индексы DOI (Digital Object Identifier).

Публикуемые статьи рецензируются.

Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов статей.

Ответственность за достоверность изложенной в статьях информации несут авторы.

Работы публикуются в авторской редакции.

При перепечатке ссылка на журнал обязательна.

В оформлении обложки номера: фото Георгия Проценко, ВХНРЦ имени академика И.Э. Грабаря.

© Авторы статей, 2018

© Редакция журнала «Искусство Евразии», 2018

Дата публикации: 27 декабря 2018 г.

БЛАГОДАРНОСТИ:

ГУ «Российской академии
художеств»

Государственному художественному
музею Алтайского края

Алтайскому государственному
институту культуры

Алтайскому государственному
техническому университету
им И.И. Ползунова.

АДРЕС РЕДАКЦИИ:

656038, Алтайский край,
г. Барнаул, пр-т Ленина 46,
международная кафедра ЮНЕСКО
тел. +7 3852 29-08-77
e-mail: eurasia-art@yandex.ru

Адрес страницы в сети Интернет:
www.eurasia-art.ru

The Art of Eurasia No 4(11) 2018

Electronic journal
www.eurasia-art.ru
ISSN 2518-7767
Publication date: 27.12.2018

Contacts

46 Lenina Avenue,
room 101 (The international UNESCO chair)
656038, Barnaul,
Russian Federation
phone: +7 (3852) 29-08-77
e-mail: eurasia-art@yandex.ru

The Art of Eurasia Journal was established in 2015 by S.M. Belokurova, Russian Academy of Arts, Altai state Institute of culture, Altai state technical University, Altai regional state art Museum, Mikhail Shishin (Editor-in-Chief).

The scientific e-journal «The Art of Eurasia» is a specialized academic periodical on the theory and history of fine and decorative arts, design and architecture. The Art of Eurasia Journal welcomes research papers, analytical reviews of exhibitions, specialized competitions and forums, the results of theoretical and applied research, scientific and educational materials corresponding to the journal's topics: theory and history of art, architecture, design.

The journal provides members of the scientific community with the opportunity to publish the results of their research, creates a platform for the presentation of the works of artists, architects, sculptors, representatives of various artistic movements in the Eurasian space. The journal aims to cover the issues of art, its essence, tasks and problems, as well as to recall how these issues were solved in the works of outstanding thinkers of different times. The journal also provides information exchange between researchers of scientific schools of different regions and States, promotes cultural dialogue, joint projects in the field of art.

The Art of Eurasia Journal has a wide Russian speaking audience, living both in Russia and abroad. Its main target group comprises research scholars, university professors, post-graduates, undergraduates, artists, art critics, art managers and others who are interested in art criticism, theory and history of art.

The Art of Eurasia Journal is indexed by Russian science citation index, Digital Object Identifier (DOI), EBSCO Publishing.

The Art of Eurasia is a journal published every three months in four issues (March, June, September and December).

The Art of Eurasia Journal provides permanent free access to all issues in PDF. The journal applies blind peer-review procedures. All papers are subject to editing, proofreading, and professional design layout. Guidelines for authors: <http://eurasia-art.ru/en>.

All issues of The Art of Eurasia journal are always open and free access. The authors are responsible for the accuracy and legality of the information contained in the articles. When quoting or reprinting the materials of the journal, reference to the journal «The Art of Eurasia» is required.

Editors

Editor-in-chief: Mikhail Shishin (Russia)
Managing editor: Elena Makarova (Russia)
Editor: Sophia Belokurova (Russia)
Design and layout: Karina Kamenskaya (Russia)
Editorial staff: Irina Fotieva (Russia)

International Editorial Council

Zurab Tsereteli (Russian Academy of Arts)
Mikhail Shishin (Russian Academy of Arts)
Tatiana Kochemasova (Russian Academy of Arts)
Margarita Khabarova (Russian Academy of Arts)
Elena Romanova (Russian Academy of Arts)
Om Chand Handa (International NGO «Infinity Foundation», «Kalp» society, India)
Uranchimeg Dorjsuren (Mongolian State University of Culture, Mongolia)
Jiaozhen Fu (China-Russian Academy of Fine Arts, China)

Correspondent offices:

In Far Eastern region: Olga Zotova
e-mail: zotova-o@yandex.ru
phone: +7 (423) 241-11-94

In India: Prof. P. M. Gupta
e-mail: pkpmahajan@yahoo.co.in

Cover illustration: photo by Georgy Protsenko,
The Grabar art conservation center.

СОДЕРЖАНИЕ

Вступительное слово редактора (Шишин М.Ю.)	8
ЕВРАЗИЙСКОЕ НАСЛЕДИЕ	
<i>Абова Л.В., Панкина А.И.</i> Мальтинская орнитоморфная пластика как культурный код палеолитического населения Сибири	12
<i>Байтенов Э.М.</i> «Лабиринты» Молдажара	27
<i>Белокурова С.М.</i> Основные композиции комплекса Зуун хух хотол: семантический анализ	37
ИСКУССТВО XX-XXI ВЕКОВ	
<i>Абакумова М.Г.</i> Возрождение древних традиций и поиск нового художественного языка в искусстве резной иконы: на примере творчества Рашида и Инессы Азбухановых	46
<i>Романова Е.О.</i> Книжки поп-ап, или «книжки-забавы», вчера и сегодня	56
<i>Филишова О.Н.</i> Портрет в творчестве Александра Головина	68
ПО ЗАПАСНИКАМ И ЭКСПОЗИЦИЯМ МУЗЕЕВ И КАРТИННЫХ ГАЛЕРЕЙ	
<i>Батырева С.Г.</i> Буддийский образ в народных традициях женского рукоделия	86
<i>Метелкина А.Г.</i> Материалы о творчестве художника-литографа А. Г. Петровского	95
СЛОВАРЬ БУДДИЙСКОЙ ИКОНОГРАФИИ А. ЧАНДРЫ	
Ситипати	104
ФОРУМ	
<i>Садарова А.А., Семечкин П.А., Темерина О.С.</i> Сто лет Реставрационному центру имени И.Э. Грабаря	107
<i>Горматюк А.А.</i> Реставрация и исследование комплекса расписного «неба» конца XVIII века из Кенозерского национального парка	152
<i>Киселева А.Р.</i> Об отделе научной экспертизы Реставрационного центра имени Грабаря	164
<i>Кунтина А.И., Савинкина А.А.</i> «Век ради вечного». Выставка отреставрированных шедевров из российских музеев в Центре имени Грабаря	171
<i>Мазина А.Я.</i> Жалованная грамота Петра I надворному советнику Савве Рагузинскому за верную и усердную службу, 1710 г. Часть 1. Предреставрационные исследования и демонтаж	180
<i>Мырина Е.В.</i> Мастерская реставрации графики Центра Грабаря: история и современность	192
<i>Никитина М.А.</i> «Подлежит возврату»: попытка реконструкции истории перемещений картины Н.С. Гончаровой «Портрет трех персон» из собрания Тотемского музейного объединения	213
<i>Семечкина Е.В.</i> Реставрация двусторонней хоругви «Спас Нерукотворный» из Сольвычегодского историко-художественного музея	227
<i>Холопова В.А.</i> Атрибуция резного ларца из коллекции Вятского художественного музея имени В.М. и А.М. Васнецовых	240

<i>Шаркова Е.Н.</i> Методика консервации и реставрации фонаря матового стекла с росписью холодным способом	249
ФИЛОСОФИЯ И ТЕОРИЯ ИСКУССТВА	
<i>Трубцкой Е.Н.</i> Два мира древнерусской иконописи	261
ВЕСТНИК АКАДЕМИИ	
«Россия и россияне»: выставка Николая Иванова	273
«Остановись, мгновенье»: выставка Артура Фонвизина	275
Конкурс детского рисунка «Моя Росгвардия». Церемония награждения победителей и мастер-класс Зураба Церетели	278
Презентация иллюстрированной энциклопедии «Русская художественная керамика VIII-XXI века»	280
«АртРитмия»: выставка Виктора Корнеева	281
«Познание добра»: выставка произведений Зураба Церетели из «Евангельского цикла»	284
«Выход в Свет»: выставка Омара Чхаидзе	286
Мастер-класс З.К. Церетели для участников V Московского фестиваля «Нить Ариадны»	288
«Метод. Грани»: выставка Никиты Черноризского	290
Выставка «Знаки бытия»: Ирина Старженецкая и Анатолий Комелин	292
Выставка «Иконы Каргополья. Возрождение»	295
«Работа года 2018»: выставка Отделения скульптуры РАХ	298
К юбилею Таира Теймуровича Салахова	299
«Красные ворота / Против течения – 2018»	301
«Годы»: выставка Бориса Непомнящего	304
«Династия. Пути и миры Путинцевых»	306

CONTENTS

Introductory remarks	8
EURASIAN HERITAGE	
<i>Lbova L.V., Pankina A.I.</i> Malta's ornithomorphic sculptures as a cultural code of the paleolithic Siberian population.	12
<i>Baitenov E.M.</i> «Labyrinths» of Moldazhar	27
<i>Belokurova S.M.</i> The basic compositions of the Zuun Khukh Khotol Complex: semantic analysis	37
ART OF THE XX-XXI CENTURIES	
<i>Abakumova M.G.</i> The renaissance of ancient traditions and the search for a new artistic language in art carved icon: Rashid and Inessa Azbuhanyov's art works	46
<i>Romanova E.O.</i> Pop up books, or «Fun books», yesterday and today	56
<i>Filippova O.N.</i> The portrait in the creative work of A.Y. Golovin	68
IN STOREROOMS AND EXPOSITIONS OF MUSEUMS AND ART GALLERIES	
<i>Batyreva S.G.</i> Buddhist image in the folk traditions of female crafts	86
<i>Meteolkina A.G.</i> Discovered records on the oeuvre of Lithographer Alexey Petrovsky	95
DICTIONARY OF BUDDHIST ICONOGRAPHY BY L. CHANDRA	
Citipati	104
FORUM	
<i>Sadarova A.A., Semechkin P.A., Temerina O.S.</i> On the centenary of the Grabar Art Conservation Center	107
<i>Gormatyuk A.A.</i> Restoration and study of the painted «heavens» complex of the late 18th century from the Kenozersky National Park	152
<i>Kiseleva A.R.</i> About Department of scientific examination of the Grabar Art conservation Center	164
<i>Kuntina A.I., Savinkina A.A.</i> «Age for eternal». Exhibition of restored masterpieces from Russian museums at the Grabar Art Conservation Center	171
<i>Mazina A.Ya.</i> The Letters patent of Peter I to court counselor Savva Raguzinsky for faithful and diligent service, 1710. Part 1. Pre-restoration research and dismantling	180
<i>Mymrina E.V.</i> Graphics Restoration Workshop of Grabar Center: history and modernity	192
<i>Nikitina M.A.</i> «Subjected to return»: an attempt to reconstruct the relocation history of the «Portrait of three personages» by N.S. Goncharova from the collection of the Totma museum association	213
<i>Semechkina E.V.</i> Restoration of the two-sided «The Vernicle» gonfalon from the Solvychegodsky Historical and Art Museum	227
<i>Kholopova V.A.</i> Attribution of a carved chest from the collection of the Vyatka Art Museum named after V.M. and A.M. Vasnetsov	240
<i>Sharkova E.N.</i> Methodology of a glass lantern conservation and restoration painted by cold technique	249

PHILOSOPHY AND THEORY OF ART

- Trubetskoy E.N.* The Two Worlds in Ancient Russian Iconpainting 261

ACADEMY NEWS

- «Russia and the Russians»: the exhibition of Nikolai Ivanov 273
«Hold the moment»: the exhibition of Arthur Fonvizin 275
Children's drawing contest «My Rosguard». Winners awarding ceremony and
Zurab Tsereteli's master class 278
Presentation of the illustrated encyclopedia «Russian Art Ceramics of the VIII-
XXI Century» 280
«ArtRhythmia»: the exhibition of Viktor Korneev 281
«The Knowledge of Good»: the exhibition of works by Zurab Tsereteli from the
«Gospel Cycle» 284
«Entry into the Light»: the exhibition of Omar Chkhaidze 286
Master class by Z.K. Tsereteli for the participants of the 5th Moscow festival
«Ariadne's thread» 288
«Method. Facets»: the exhibition of Nikita Chernoritsky 290
The exhibition «Signs of Being»: Irina Starzhenetskaya and Anatoly Komelin 292
The exhibition «Icons of the Kargopol area. Revival» 295
«Artwork of the Year 2018»: the exhibition of the Department of sculpture of
the Russian Academy of Arts 298
To the 90th anniversary of Tahir Teymurovich Salakhov 299
«Red Gate / Against the Current – 2018» 301
«Years»: the exhibition of Boris Nepomnyashchy 304
«Dynasty. Ways and spaces of Putintsevs» 306

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА



Михаил Шишин
Главный редактор

Дорогие читатели!

В канун Нового года мы публикуем очередной номер «Искусства Евразии». Это замечательный повод поблагодарить за сотрудничество наших постоянных и новых авторов. От имени редакции мы шлем им – а также, конечно, и всем нашим читателям – пожелания крепкого здоровья, счастья и благополучия в наступающем году и, кроме того, много открытий и радостных встреч с Прекрасным, в чем мы, по мере сил, постараемся помочь.

Номер открывают статьи в разделе «Евразийское наследие», посвященные традиционной для нашего журнала теме – первобытному искусству, громадной и по продолжительности, и по географии распространения странице общечеловеческой культуры. Это действительно искусство, и можно ясно видеть, как в труднейших условиях жизни древний художник, обладая высочайшей наблюдательностью и точной памятью, стремился к художественной выразительности и глубине своих рисунков.

Раздел «Искусство XX – XXI веков» в этот раз оказался очень разнообразным по материалам, что, собственно, и отражает сложный характер искусства нашего времени. Знакомясь со статьями, вы увидите, как традиционный материал для русского искусства – дерево – превращается в икону. Известный художник Серебряного века в своих замечательных портретах выступит тонким психологом. Дизайнерской выдумкой, находками отмечены удивительные книжки-игрушки. О сложном искусстве литографии и о творчестве А.Г. Петровского, а также о древнем искусстве женского рукоделия – аппликации и лицевом шитье в буддийской иконе, получивших распространение в Калмыкии, читайте в рубрике «По запасникам и экспозициям музеев и картинных галерей».

Традиционный выпуск «Вестника Академии» дает возможность, пусть заочно, побывать на многочисленных и разнообразных вернисажах, проходящих в залах Российской академии художеств, узнать о событиях, ставших особенно значимыми в академической среде. Когда не по отдельности, а сразу просматриваешь этот фейерверк выставок, то испытываешь восторг от силы творческого горения и мастерства художников и в очередной раз убеждаешься в громадной роли Академии, объединяющей самые различные линии художественного творчества. Но каждая выставка – это еще и факт высочайшего признания художника, его победа и открытие новой страницы в искусстве.

Главной же темой выпуска стала реставрация произведений искусства, а поводом к этому послужил замечательный юбилей – 100-летие Всероссийского художественного научно-реставрационного центра имени академика И.Э. Грабаря. К этому событию была приурочена выставка отреставрированных произведений искусства, получившая очень точное и образное название «Век ради вечности». Когда читаешь статьи коллег, то хочется сказать: этого не может быть, это чудо и подвиг. И это не преувеличение.

Действительно чудо, когда из ставни возвращается к жизни выдающаяся икона, когда из воды поднимается книга XVII века, пролежавшая под волнами 300 лет. Тысячи открытий и возвращенных к жизни вещей связаны с научно-реставрационным центром. В нем работают преданные своему делу люди и уникальные специалисты. Одному из них – А.Н. Овчинникову, с которым мы уже знакомили читателей, мы предоставим слово прямо из его мастерской. При знакомстве с выставкой, с историей центра возникает много и благодарных мыслей, и философских размышлений. Все, кто возвращает произведения в буквальном смысле из небытия, – не только профессионалы. Они обладают высочайшей интуицией, потому что по миллиметру, по одному мазку восстанавливается порой огромное произведение. Но делать это невозможно без любви и величайшего уважения к прошлому, к творениям художников далеких эпох. Во всех спасенных произведениях пробуждается творческий дух автора, более того, они наполняются душевным теплом реставраторов. Сколько же радости они несут в музеи и другие коллекции, сколько зрителей на выставках испытают восторг от новых открытий.

Возрождаются не только произведения искусства – преображается духовный мир человека. На память приходит известное стихотворение А.С. Пушкина – поэта и пророка нашей страны, которое по праву можно отнести к тем, кто стал героем нашего журнала.

Возрождение

«Художник-варвар кистью сонной
Картину гения чернит
И свой рисунок беззаконный
Над ней бессмысленно чертит.
Но краски чуждые, с годами,
Спадают ветхой чешуей;
Созданье гения пред нами
Выходит с прежней красотой...».

INTRODUCTORY REMARKS

Mikhail Shishin
Editor-in-chief

Dear colleagues,

On the eve of the New Year, we publish the next issue of «The Art of Eurasia» journal. This is a great opportunity to thank our regular and new authors for the cooperation. On behalf of our editorial board we wish them and also, of course, to all our readers a good health, happiness and well-being in the coming year and, moreover, many discoveries and joyful meetings with the Beautiful, in which we, as best we can, will try to help.

This issue is opened by the articles in the rubric «Eurasian heritage», devoted to the traditional for our journal topic – ancient primitive art, huge both in duration and geography of distribution page of universal culture. It is really an art, and it is possible to see clearly how in the most difficult conditions of life the ancient artist, possessing the highest observation and exact memory, aspired to artistic expressiveness and depth of the drawings.

The «Art of the XX – XXI Centuries» rubric this time is very diverse in materials, which, in fact, reflects the complex nature of the art of our time. Reading the articles, you will see how the traditional material for Russian art – wood – turns into an icon. The famous artist of the Silver Age in his wonderful portraits will be an astute psychologist. Amazing toy-books marked with designer imagination and discoveries.

About the difficult art of lithography and the artworks by A.G. Petrovsky, as well as about the ancient art of female needlework – appliqués and facial embroidery in a Buddhist icon which became widespread in Kalmykia, see in the «In storerooms and expositions of museums and art galleries» rubric.

The traditional digest «Academy news» gives an opportunity, without any doubt, to visit the most different and diverse vernissages taking place in the Russian Academy of arts, to learn about the events that have become especially important in the academic environment. When you look through this fireworks exhibitions not separately, but at once, you feel delight from the power of creative burning and skill of artists and once again you are convinced of the huge role of the Academy uniting the most various lines of art creativity. But each exhibition is also a fact of the highest recognition of the artist, his victory and the opening of a new page in art.

But the main theme of the issue is the restoration of artworks, and the reason for this is a wonderful anniversary – the 100th anniversary of the Grabar Art Conservation Center. This event was timed exhibition of restored works of art which received a very accurate and imaginative name «Age for eternal». When I read the articles of colleagues, I want to say: this cannot be, this is a miracle and a feat. And this is not an exaggeration. Indeed, it is a miracle when an outstanding icon returns to life from a shutter, or when a book of the XVII century, lying under the waves for 300 years, was raised from under the water. Thousands of discoveries and things brought back to life are connected with this scientific and restoration center. It employs dedicated people and unique professionals. We will give the floor directly from his workshop to one of them – A.N. Ovchinnikov, with whom we have already introduced our readers earlier. There are many grateful thoughts and philosophical reflections when meeting with the exhibition and with the history of the center. All those who return works literally from non-existence are not only professionals. They have the supreme intuition,

because by millimeter, one stroke after another, they sometimes restore a huge work. But this cannot be done without love and the greatest respect for the past, for the works of artists of distant ages. In all the rescued works, the creative spirit of the author awakens, moreover, they are filled with the heart warmth of the restorers. How much joy they bring to museums and other collections, how many viewers at exhibitions will be delighted with the new discoveries.

Not only works of art are being revived – the spiritual world of man is being transformed. Therefore, the well-known poem «Revival» by A.S. Pushkin, the poet and prophet of our country, who can rightly be attributed to the heroes of our journal, comes to mind.

Евразийское наследие

EURASIAN HERITAGE

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.04.001

УДК 903.08 + 7.031

МАЛЬТИНСКАЯ ОРНИТОМОРФНАЯ ПЛАСТИКА КАК КУЛЬТУРНЫЙ КОД ПАЛЕОЛИТИЧЕСКОГО НАСЕЛЕНИЯ СИБИРИ

Лбова Людмила Валентиновна
Доктор исторических наук, профессор,
главный специалист Регионального
отделения Урала, Сибири и Дальнего
Востока Российской академии художеств в
г. Красноярске; профессор Гуманитарного
института Новосибирского
государственного университета.
Россия, г. Новосибирск.
lbovarpr5@gmail.com

Панкина Анна Ильинична
Магистрант кафедры археологии и
этнографии Гуманитарного института
Новосибирского государственного
университета.
Россия, г. Новосибирск.
pankina1995b@mail.ru

Работа выполнена в рамках проекта РНФ
18-78-10079 «Разработка технологий и
информационной системы
документирования и научного обмена
археологическими данными»
(ресурс <http://artemiris.org>).

Аннотация

Комплексный анализ палеолитической пластики современными методами археологии, микроскопии, искусствоведения, этнографии позволяет конструировать новые основания для прочтения семантических текстов и кодов культуры палеолитического населения Сибири. Коллекция орнитоморфной скульптуры верхнепалеолитической Мальтинской культуры Сибири насчитывает 20 изображений птиц, выполненных на заготовках из бивня мамонта. «Классический» культурный слой датируется в пределах 23–19 т. л. н. В статье представлены результаты морфологического, технологического и стилистического анализов орнитоморфных мальтинских скульптур, предложено несколько версий интерпретации полученных результатов. Семиотический анализ позволяет предложить варианты прочтения образа птицы как специфического

культурного знака, символа идей или событий, закрепленных через культурную традицию в мобильной скульптурной форме.

Ключевые слова: первобытное искусство, орнитоморфная скульптура, технология, верхний палеолит, Мальта, Сибирь.

Библиографическое описание для цитирования:

Лбова Л.В., Панкина А.И. Мальтинская орнитоморфная пластика как культурный код палеолитического населения Сибири // Искусство Евразии. – 2018. – №4(11). – С. 12-26. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.04.001. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1214115/7/>

Введение

Изображение птицы является одним из самых распространенных образов художественного творчества культур эпохи палеолита. От палеолита до этнографической современности птица становится объектом изображения в мобильном искусстве, петроглифических композициях, элементом узора на ткани и ковровой вышивке [1, 2, 3, 8, 9, 13, 17, 18, 22], выражая определенный семантический смысл.

Наиболее ранние скульптурные изображения птиц, известные на сегодняшний день, найдены на памятниках Европы – Хохле Фельс и Дольни Вестонице, которые датируются ранним этапом верхнего палеолита 40 – 25 т. л. н., хотя и присутствуют в единичных экземплярах [26, 27]. В следующий хронологический период классического этапа верхнего палеолита – 25–17 т. л. н. – орнитоморфные скульптуры представлены целыми сериями изделий (памятники Мальта, Костенки 1, Мезинская стоянка) [1].

Коллекция орнитоморфной скульптуры палеолитического местонахождения Мальта уникальна тем, что в ее составе представлены две традиции изображения птицы: серийные изображения летящих водоплавающих, обладающие единством морфологии и стилистики, и индивидуальные изображения птиц [15].

Под культурным кодом бесписьменных сообществ нами понимаются уникальные культурные проявления, особенности, формы представления и прочтения информации, позволяющие идентифицировать конкретную культуру как самостоятельное таксономическое явление. Культурный код определяет набор образов, которые связаны с каким-либо комплексом стереотипов (или архетипов) в сознании, определяющий поведенческие реакции, идентичность историко-культурной общности и устойчивую ментальность носителей культуры. Современная этнографическая практика показывает, что символ как универсальная категория художественного творчества функционирует на всех уровнях организации языковой системы бесписьменных народов.

Методы

Первоначальный этап работы с орнитоморфной скульптурой подразумевает под собой сравнительный морфологический анализ изделий с целью выявления основных характеристик: параметров скульптур, детализации, стилистического сходства целых предметов или отдельных частей. На последующих этапах были использованы материалы микроскопического анализа, выполненного с помощью микроскопа, цифровой камеры, программного обеспечения Altami. На основе микроскопического

исследования проведен технологический анализ, позволяющий выявить различные этапы технологического цикла, технические приемы, инструменты, свойства материала, мастерство автора [5, 6, 28].

В статье использован метод инвариантного анализа изобразительных стилей, предложенный Я.А. Шером и в дальнейшем развитый И.В. Ковтуном. Суть метода заключается в выявлении изобразительных инвариантов в коллекции предметов искусства определенной культуры или памятника. Ими являются способы сочетания элементов изображений, которые при образовании других способов сочетания элементов остаются неизменными и устойчиво повторяются на разных по содержанию изображениях [14, 24]. Таким образом, изображение состоит из содержательных и выразительных элементов, представляя собой единство того, что изображено и в каком стиле. Распознаваемость стиля основана на повторяемости и неизменности изобразительных элементов плана выражения [19]. Использование данного метода дает возможность достаточно полно изучить определенные элементы зооморфной пластики палеолитической стоянки Мальты в целом, выявить единство стиля и существующие отклонения.

Известно, что эстетическая информация в искусстве народов Севера передается развитым комплексом выразительных и изобразительных средств, создающих систему образов при помощи сложной системы знаков [17]. В качестве универсальной категории художественного творчества выступает символ, который функционирует на всех уровнях организации языковой системы культуры. Среди обширного перечня знаков, систем сигналов, символов, понятных носителям культуры, в художественном творчестве народов Севера наиболее информативными являются символы орнитоморфной пластики [8, 11, 17, 21, 23].

Материалы и их обсуждение

Коллекция орнитоморфной пластики Мальтинской культуры насчитывает 20 экземпляров скульптур, хранящихся в фондах Государственного Исторического музея (8 ед.), Государственного Эрмитажа (9 ед.), Музея археологии и этнографии РАН (Кунсткамеры) (2 ед.) и в коллекции Иркутского художественного музея (1 ед.). В научных исследованиях [1, 12, 15, 16] предложено несколько классификаций мальтинских орнитоморфных скульптур, основанных на морфологическом анализе, в результате которого выделены группы «летающих» (рис. 1) и «сидящих» (рис. 2, 3, 4) птиц.

Предметы орнитоморфной скульптуры «летающего» вида, представленные 17 экземплярами, выполнены в единой технике и обладают принципиальным единством технологии и морфологии, хотя отмечаются незначительные вариации по форме (форма крыльев или головки, размер, контур хвостовой части), о которых речь пойдет чуть позже [12]. Характерные для этих птиц черты: удлиненные пропорции, прямая тонкая шея, вытянутая головка, объемное туловище, выделенные ножки, хвостовая часть с отверстием или без такового и достаточно малых размеров крылья [15] (рис. 1).



Рис. 1. Типичные изображения
летающих птиц
(1. ПИМ 1820-194; 2. ГЭ 38-VI;
3. МАЭ РАН 408-10; ГЭ 370-
742). Фото: А.В. Лбова.

В совокупной коллекции выделяются заготовки скульптуры и предметы разной степени завершенности. Заготовкой для таких изделий являлись пластины или удлиненные стержни, полученные путем продольного раскалывания сырья (размеры 5-6 см до 12-15 см). Для изготовления этой группы скульптур основными инструментами являются: строгальный нож, скобель, резчик, в редких случаях резец, провертка-развертка и абразивы для шлифовки [6].

Таблица 1. Основные признаки и их варианты серии «летающих» орнитоморфной скульптуры стоянки Мальта.

Форма головы		Форма крыльев		Форма туловища				
	Овальная			Круглые				
	4	26,6 %		3	18,75 %		Круглое	
	Полуовальная			Овальные				Овальное
	2	13,3 %		3	18,75 %	5		31,25 %
	Конусообразная			Трапециевидные			Полуовальное	
	6	40 %		7	43,75 %		5	31,25 %
	Ромбовидная			Прямоугольные			Трапециевидное	
	3	20 %		1	6,25 %		2	12,5 %
			Квадратные					
			2	12,5 %				

Скульптурные изображения группы «летающие» имеют различия по вариантам трех признаков (табл. 1):

1. форма головы (овальная, полуовальная, конусообразная, ромбовидная);
2. форма крыльев (круглые, овальные, трапециевидные, квадратные, прямоугольные);
3. форма туловища и хвостовой части (круглое, овальное, полуовальное, трапециевидное).

Все они имеют разные случаи повторяемости, например, наиболее распространенным вариантом формы головы можно назвать конусообразную – 6 случаев из 15 (в связи с отсутствием у одной из скульптур головы), что составляет 40%. Для крыльев наиболее распространенным вариантом являются трапециевидные крылья – 7 случаев из 16 (43,75%). В формах хвостовой части наиболее повторяющийся вариант: овальная и полуовальная формы, имеют по пять случаев каждая (31,25%).

Таким образом, для каждого признака серии «летающих» можно выделить наиболее характерные варианты, представленные большинством повторений, и исключительные варианты, представленные 1-2 случаями. Однако, в ходе изучения частоты совпадения и сочетаемости вариантов трех признаков не удалось выявить хотя бы дважды повторившееся сочетание.

Случаи повторения имеются только у сочетаний вариантов двух признаков (каждый признак сочетался с двумя другими отдельно). Наиболее частым случаем является сочетание конусообразной формы головы и трапециевидных крыльев – 4 раза (29%), все остальные случаи сочетания вариантов двух признаков встречаются либо дважды, либо единично. Таким образом, можно наблюдать равномерное распределение вариантов трех признаков у всей группы «летающих» птиц. Наиболее распространенные варианты одного признака не совпадают с распространенными вариантами другого признака.

«Индивидуальные изделия» представлены тремя предметами, которые не входят в основную, стилистически единую группу и обладают индивидуальными специфическими стилистическими, морфологическими и технологическими признаками. Основу таких изделий представляет заготовка типа бруска длиной до 5–10 см. Для их изготовления использовался иной набор инструментов (строгальный нож, резчик, скобель, резец, приспособления для шлифовки и полировки) [15].

Например, скульптура птицы, которая интерпретируется как «полярная куропатка», или «жаворонок». Туловище имеет бочонкообразную форму, каплевидная головка с четко выделенным клювом. Крылья покрыты орнаментом «полумесяц», который также располагается и на расширяющейся части у хвоста. Брюшко практически плоское, имеется отверстие между ножек (рис. 2).

Вторая скульптура из этой группы – изображение птицы, названное М.М. Герасимовым «кормящийся лебедь» (рис. 3). Имеет подовальную форму тела и изогнутую шею. По всей поверхности имеются следы полировки и шлифовки (фрагмент 4), выполненной мелкозернистым абразивом (фрагмент 5). В нижней части имеется петлеобразное отверстие овальной формы, двухсторонне обработанное.



Рис. 2. Скульптура «Полярная куропатка» (ГИМ 1820-192). 1. Общий вид; 2. Следы скобеля (увеличение 15x); 3. Следы ножа, использовавшегося как пила (увеличение 20x). Фото: А.В. Лбова; трасологическое определение: П.В. Волков.

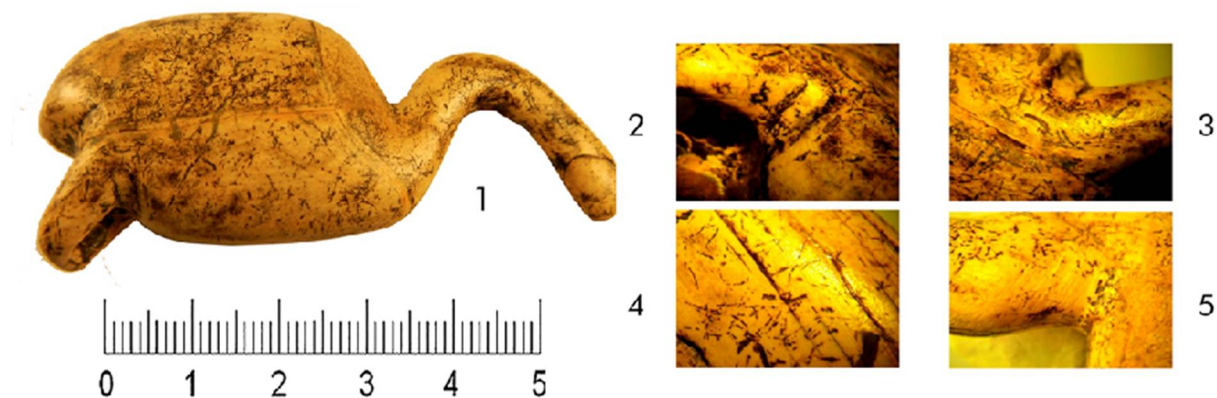


Рис. 3. Скульптура «Лебедь» (ГИМ 1822-623). 1. Общий вид; 2,3. Следы использования стругального ножа при формовке шеи, ножек, туловища; 4. Полировка; 5. Обработка абразивом (увеличение). Фото: А.В. Лбова; трасологическое определение: П.В. Волков.



Рис. 4. Скульптура «Гагара» (ГЭ 370-768). 1. Общий вид; 2. Следы скобления; 3. Следы работы стругальным ножом (увеличение). Фото: А.В. Лбова; трасологическое определение: П.В. Волков.

Третья фигурка птицы (гагара-?) – с петелькой, выступающей в средней части спины (рис. 4). Тело имеет округлую форму, удлиненная головка с довольно мощным клювом, короткая шея, сильно выгнутая. Крылья слабо выражены, слегка отделены от туловища. Хвостовая часть короткая, но хорошо смоделирована, загнута вверх. Петелька в хвостовой части технологически близка петельке у фигурки лебедя (рис. 4, фрагменты 2 и 3).

Следует отметить, что мальтинские изображения птиц имеют несколько способов изображения крыльев.

1. Крылья малых форм – встречаются у 18 изделий (89,5%). Это характерная и устойчивая мальтинская традиция изображения крыльев несоизмеримо малых форм имеется у представителей серии «летающих» и одной «сидящей» птицы с петелькой на спине.

2. Крылья, соразмерные туловищу, – имеются у одной объемной птицы, интерпретируемой как полярная куропатка.

3. Отсутствие крыльев – имеется у птицы, называемой кормящимся лебедем с изогнутой шеей, крылья отсутствуют, хотя и подразумеваются древним мастером, причем соразмерной туловищу величины, но никак не обозначены у скульптуры.

Утверждать, что подобная ситуация представляет собой пример развития абстрактного мышления у древнего человека (изображение реалистичных размеров крыльев, стилизованных малых и, наконец, их полное отсутствие) не представляется корректным ввиду единичности находок и отсутствия хронологических доказательств. Вполне возможно, что все три способа изображения крыльев сосуществовали на всем протяжении существования Мальтинской стоянки. Стоит также отметить, что малая форма крыльев вполне возможно не является стилизацией, а вполне реалистична. Вторая версия объяснения малых крыльев и отсутствия стандарта в их оформлении может объясняться технологической необходимостью. Фигурки птиц с маленькими крыльями могут изображать реальных птиц в период ежегодной линьки [25] или являться технологически необходимыми элементами, предполагающими использование выступов для крепления крыльев, выполненных из иного материала (перьев, кожи, травы и т.д.).

Дискуссия

Обобщая имеющиеся данные об орнитоморфных изображениях памятника Мальта, следует отметить имеющееся четкое разделение коллекции на две группы, которые обладают как сходными, так и различными, иногда, прямо противоречащими друг другу признаками.

Главным отличительным признаком можно назвать форму заготовки, которая диктует все морфологическое строение скульптуры: серийная группа «летающие» выполнена на пластинах или удлиненных стержнях, индивидуальные изделия выполняются на технологически иной форме заготовки типа бруска. Следующим отличительным признаком является преобладание размера тела скульптур над остальными частями, в том числе шеи и головы, который отмечается у «сидящих» птиц. В то время как «летающие» имеют преобладание размеров головы и шеи над размером тела.

Среди общих черт орнитоморфной пластики Мальты можно указать следующие: серийные скульптуры стилизованы, имеют сглаженные и округлые формы, без резких углов, у некоторых из них имеются отверстия, что может служить основанием для предположения, что они были использованы как подвески, либо насаживались на шест.

О причинах образования различных групп орнитоморфной скульптуры можно высказать несколько предположений, имеющих право на существование. Например, в связи с вероятной многослойностью «классического комплекса» Г.И. Медведевым и Е.А. Липниной был выдвинут тезис о расположении орнитоморфной скульптуры в разных стратиграфических слоях. Причем временное расстояние между предположительно наиболее ранними и поздними статуэтками может составить не менее 2000 лет [12]. Также установлено, что орнитоморфная скульптура имеет неравномерное планиграфическое расположение как внутри жилищного комплекса, так и по всей площади поселения в целом, что тоже может объясняться различной хронологической принадлежностью скульптур.

Согласно другой версии, образование различных групп орнитоморфной пластики, а также неравномерное ее расположение на памятнике может объясняться разной функциональной направленностью этих скульптур. Эта идея базируется на том, что посредством трасологического анализа установлено отсутствие у изображений птиц следов свободного подвешивания [6]. В связи с чем можно, прибегая к аналогиям этнографических культур, предложить несколько способов применения орнитоморфной пластики: подвешивание к одежде, хранение в связке, нанизывание на шест или палку [3, 4, 10, 11, 17, 21, 23]. Однако имеющиеся данные о мальтинских скульптурах не позволяют отдать предпочтение какому-либо одному способу использования этих предметов и дают основания ставить тезис о возможной многофункциональности орнитоморфных изображений.

М.М. Герасимов отмечает планиграфическую приуроченность большинства мальтинских фигурок птиц «в местах, огороженных плитами, в специально отведенном для них пространстве» [7]. Только восемь скульптур найдены в составе жилищных комплексов, четыре на производственной площадке и одна в погребении детей [12]. Данная ситуация близка к традиции «хоронить» скульптуры у многих поздних археологических культур, имеющих достаточно представительные серии мелкой пластики. Эти скульптуры были приурочены к особым культовым местам или событиям, когда одни статуэтки заменялись новыми. Например, такая традиция отмечается у трипольской культуры, когда во время весеннего праздника умышленно ломали глиняные скульптуры и сразу же изготавливали новые [20, 25]. Похожие ситуации можно встретить и в этнографическом материале, например, у многих народов Севера России в годы плохого промысла изображение священной птицы (гагары) изображалось повсеместно: в жилищах, жертвенных местах, образ птицы многократно проявлялся в одежде, предметах быта, орудиях труда и оружии [11, 17].

Индивидуальные изделия могли иметь совершенно иное функциональное назначение: выполнять роль детской игрушки [30], быть элементом связки [4, 10], частью подвесок на культовом костюме [10, 11, 17, 23].

Еще одной важной особенностью расположения орнитоморфной скульптуры на памятнике Мальта является их определенная ориентация. В шести случаях статуэтки летящих водоплавающих имеют общую ориентацию на юг, в трех из которых

зафиксированы очень точно показатели север-юг [7]. Наличие определенной ориентации орнитоморфной пластики север-юг дает возможность высказать идею о наличии особого отношения жителей Мальты к весенне-осенним перелетам птиц. В данных этнографии немало примеров таких представлений. Например, у кетов, ненцев, среднеобских хантов использовался обычай провожать и встречать перелетных птиц, сопровождающийся произнесением определенных словесных формул и совершением ритуальных действий, таких как установление специального чума, кормление перелетных птиц, шаманское камлание, «окончательное» захоронение и поминовения усопших [2, 8, 17].

Заключение

Скульптурное изображение птицы в каменном веке, вероятно, имеет сложное семиотическое значение. Имеющаяся серия скульптур мальтинской палеолитической культуры (Мальта и Буреть), с одной стороны, представляет собой повторение устойчивых формул, продиктованное стремлением древнего человека сохранить и воспроизвести нечто содержательно значимое, определенный смысл или идею. В то же время не было найдено ни одной скульптуры, которая могла бы послужить эталонным изображением к имеющимся повторениям. Результаты стилистического анализа подводят к тому, что каждое орнитоморфное изображение является уникальным, со своей неповторимой комбинацией вариантов признаков, однако выполненных в рамках одной технологической и культурной традиции. На памятнике найдены три нетипичных изображения птиц, которые в то же время составляют группу уникальной зооморфной мальтинской скульптуры на объемных заготовках, имеющих ряд сходных признаков по технологии изготовления и орнаментации.

Тем не менее, необходимо констатировать, что в целом коллекция орнитоморфной скульптуры выполнена в рамках гомогенной мальтинской культуры [16, 28], хотя стилистически коллекция неоднородна. Технологическая устойчивость этапов производства изделий из бивня, повторяемость элементов декорирования изделия [29] свидетельствуют о серийном, стабильном технологическом цикле в рамках единой культурной традиции.

Литература

1. Абрамова З.А. Палеолитическое искусство на территории СССР. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1962. – 85 с., 63 табл.
2. Алексеенко Е.А. Культы у кетов // Памятники культуры народов Сибири и Севера (вторая половина XIX – начало XX в.) / Сборники МАЭ, Т. 33. – Ленинград: Наука, 1977. – С. 29-65.
3. Анисимов А.Ф. Шаманский чум у эвенков и проблема происхождения шаманского обряда // Сибирский этнографический сборник. – 1952. – Т.18. – С. 199-238.
4. Богораз-Тан В.Г. Чукчи. Ч. II. Религия. – Л.: Издательство Главсевморпути, 1939. – 211 с.
5. Волков П.В. Инструментарий скульптора с поселения Мальта // Проблемы археологии, этнографии, антропологии Сибири и сопредельных территорий: Мат-лы

итоговой сессии Ин-та археологии и этнографии СО РАН 2013 г. – Новосибирск: Изд-во Ин-та археологии и этнографии СО РАН, 2013. – Т. XIX. – С. 39-42.

6. Волков П.В., Лбова Л.В. Технологические приемы оформления орнитоморфной скульптуры из мальтинской коллекции // Проблемы археологии, этнографии, антропологии Сибири и сопредельных территорий: Мат-лы итоговой сессии Ин-та археологии и этнографии СО РАН 2013 г. – Новосибирск: Изд-во Ин-та археологии и этнографии СО РАН, 2013. – Т. XIX. – С. 43-47.

7. Герасимов М.М. Мальта. Палеолитическая стоянка (предварительные данные): результаты работ 1928/29 г. – Иркутск: Власть труда, 1931. – 34 с.

8. Головнев А.В. Говорящие культуры: Традиции самодийцев и угров. – Екатеринбург: ИИА УрО РАН, 1995. – 606 с.

9. Гурина Н.Н. Водоплавающая птица в искусстве неолитических лесных племен // КСИА. – 1972. – Вып. 131. – С. 36-45.

10. Дмитриева Т.Н., Щербакова Т.И. Животные в чукотских связках семейных охранителей (по материалам коллекции И.П. Лаврова) // Бестиарий III. Зооморфизмы в традиционном универсуме. – СПб.: МАЭ РАН, 2014. – С. 179-193.

11. Иванов С.В. Скульптура народов севера Сибири XIX – первой половины XX вв. – Л.: Наука, 1970. – 296 с.

12. Каменный век Южного Приангарья. Бельский геоархеологический район: монография. – Иркутск: Изд-во ИГУ, 2001. – Т. II. – 242 с.

13. Кашина Е.А., Емельянов А.В. Костяные изображения птиц финала каменного века Мещерской низменности. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.historyryazan.ru/> (дата обращения: 25.08.2018).

14. Ковтун И.В. Инвариантный анализ изобразительных стилей // Археология, этнография и антропология Евразии. – 2005. – № 1(21) – С. 40-50.

15. Лбова Л.В., Волков П.В., Панкина А.И. Технологические аспекты производства мобильной пластики в верхнем палеолите (зооморфная скульптура Мальты) // V (XXI) Всероссийский археологический съезд. – Барнаул: ФГБОУ ВО «Алтайский государственный университет», 2017. – С. 608-609.

16. Липнина Е.А., Мальтинское местонахождение палеолитических культур: современное состояние изученности и перспективы исследования Автореф. дис. на соиск. учен. степ. к.ист.н. : Спец. 07.00.06. – Новосибирск, 2002. – 24 с.

17. Лукина О. Г., Лазутина Т. В. Процесс превращения образа птицы (гагары) в символ в искусстве народов Севера России // Социально-гуманитарные технологии. Известия Томского политехнического университета, 2014. – Т. 324. № 6. – С. 89-95.

18. Ошибкина С.В. Об изображениях птиц на керамике эпохи бронзы в Восточном Прионежье // КСИА. – 1980. – Вып. 161. – С. 46-51.

19. Первобытное искусство: проблема происхождения / Н.С. Бледнова, Л.Б. Вишняцкий, Е.С. Гольдшмидт, Т.Н. Дмитриева, Я.А. Шер; Под ред. Я.А. Шера. – Кемерово: Никалс, 1998. – 211 с.

20. Формозов А. А. Памятники первобытного искусства на территории СССР.- М.: 1980. – 136 с.

21. Хомич Л.В. Религиозные культы у ненцев // Сборник музея Антропологии и этнографии, Т. 33. Памятники культуры народов Сибири и Севера (Вторая половина XIX – начало XX в.). – Ленинград: Наука, 1977. – С. 5-28.

22. Царёва Е.Г. Образы птиц на туркменских коврах XVI-XIX веков // Бестиарий II. Зооморфизмы Азии: движение во времени. – СПб: МАЭ РАН. 2012.- С. 111-136.
23. Шаманский костюм / О.А Чернявская, А.А. Дурасов, С.Н. Мурзин. – Иркутск: Артиздат, 2004. – 78 с.
24. Шер Я.А. Петроглифы Средней и Центральной Азии. – М.: Наука, 1980. – 328 с.
25. Шмидт И.В. Об одной забытой гипотезе и возможности ее развития (на примере сибирской орнитоморфной пластики палеолита) // Археология, этнография и антропология Евразии. – 2008. – № 1 (33). – С. 109-114.
26. *Enzeit: Kunst und Kultur.* – Stuttgart: Archäologisches Landesmuseum Konstanz, 2009. – 540 p.
27. *Ice Age art: arrival of the modern mind.* – L.: British Museum; Jill Cook, 2013. – 240 p.
28. Lbova L., Volkov P. Processing Technology for the Objects of Mobile Art in the Upper Paleolithic of Siberia (the Malta Site) // *Quaternary International.* – 2016. – P. 16-22.
29. Lbova L. Technological Features of Decorated Ivory Artifacts in the “Classic” Collection from the Mal’ta Site (Siberia, Upper Paleolithic). // *Annales d’Université Valahia Targoviste, Section d’Archéologie et d’Histoire, Tome XIX.* – 2017. – Pp. 7-17
30. Nelson, E.W. *Eskimos about the Bering Strait.* – Washington: Government printing office, 1990. – 518 p.

Статья поступила в редакцию 25.09.2018 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.04.001

MALTA'S ORNITHOMORPHIC SCUIPTURES AS A CULTURAL CODE OF THE PALEOLITHIC SIBERIAN POPULATION

Lbova Liudmila Valentinovna
Doctor of history, Professor. Researcher
of the Regional Branch of the «Urals, Siberia
and the Far East» of the Russian Academy
of Arts; Full professor of Novosibirsk State
University.
Russia, Novosibirsk.
lbovapnr5@gmail.com

Pankina Anna Ilyinichna
Graduate student of the Department
of Archeology and Ethnography
of the Humanitarian Institute
of Novosibirsk State University
Russia, Novosibirsk.
pankina1995b@mail.ru

The work is done in the framework
of the RSF project 18-78-10079
«Development of technologies
and information systems documentation and
scientific exchange of archaeological data»
(resource <http://artemiris.org>).

Abstract

Complex analysis of Paleolithic sculptures with modern methods of archeology, microscopy, art history, ethnography allows us to construct new grounds for reading semantic texts and codes of Paleolithic Siberian population's culture. The collection of the ornithomorphic sculpture of the Upper Paleolithic culture Malta of Siberia has 20 images of birds that are made on billets from the mammoth tusk. The «classical» cultural layer is dated up 23 to 19 thousand years ago. The article presents the results of morphological, technological and stylistic analyzes of ornithomorphic sculptures of the Malta and there are versions of the interpretation of the results obtained. Semiotic analysis allows us to propose options for reading the bird's image as a specific cultural sign, symbol of ideas or events that are fixed through a cultural tradition in mobile sculptural form.

Keywords: primitive art, ornithomorphic sculpture, technology, Upper Paleolithic, Malta, Siberia.

Bibliographic description for citation:

Lbova L.V., Pankina A.I. Malta's ornithomorphic scuiptures as a cultural code of the paleolithic Siberian population. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2018, No. 4(11), pp. 12-26. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.04.001. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1214115/7/> (In Russian).

References

1. Abramova Z.A. *Paleoliticheskoe iskusstvo na territorii SSSR. Svod arkeologicheskikh istochnikov* [Paleolithic art on the territory of the USSR. Archaeological Sources]. Moscow-Leningrad, Izdatel'stvo AN SSSR, 1963, iss. A 4-3. 86 p.
2. Alekseenko E.A. *Kultu y ketov* [Ket's cults]. *Pamyatniki kulturu narodov Sibiri i Severa (vtoraya polovina XIX – nachalo XX v.)* [Cultural monuments of the peoples of Siberia and the North (the second half of XIX-early XX century)]. Collected MAE, Vol. 33. Leningrad, Nauka Publ. 1977, pp. 29-65. (In Russian).
3. Anisimov A.F. *Shamanskii chum y evenkov i problema proishojdenia shamanskogo obryada* [Shaman's tent of the Evenks and the origin of the shaman's ritual]. *Sibiskii etnograficheskii sbornik – Siberian ethnographic collection*, vol. 18, 1952, pp. 199-238. (In Russian).
4. Bogoras-Tan V.G. *Chukchi. Chast II. Religiya* [Chukchi. Part II. Religion]. Leningrad, Izdatel'stvo Glavsermorputi, 1939, 211 p.
5. Volkov P.V. [Tools of the sculptor from the settlement of Malta]. *Problemi arkeologii, etnografii, antropologii Sibiri i sopredel'nykh territorii: materialy itogovoi sessii Istituta Arkeologii i Etnografii SORAN 2013* [Problems of archeology, Ethnography, anthropology of Siberia and adjacent territories: Mat-ly of the final session of the Institute of archeology AND Ethnography SB RAS 2013]. Novosibirsk, Izdatel'stvo of the Institute of archeology AND Ethnography SB RAS. Vol 19, 2013, pp. 39-42 (In Russian).
6. Volkov P.V., Lbova L.V. [Technological methods of design Malta's ornithomorphic sculptures collection]. *Problemi arkeologii, etnografii, antropologii Sibiri i sopredel'nykh territorii: materialy itogovoi sessii Istituta Arkeologii i Etnografii SORAN 2013* [Problems of archeology, Ethnography, anthropology of Siberia and adjacent territories: Mat-ly of the final session of the Institute of archeology AND Ethnography SB RAS 2013]. Novosibirsk, Izdatel'stvo of the Institute of archeology AND Ethnography SB RAS. Vol 19, 2013, pp. 43-47. (In Russian).
7. Gerasimov M.M. *Malta. Paleoliticheskaiia Stoianka (predvaritel'nyi daniy): rezultaty rabot 1928/29* [Paleolithic Station (preliminary data): findings of excavations in 1928/29]. Irkutsk, Vlast' truda Publ., 1931, 34 p.
8. Golovnev A.V. *Govoryashchie kultury: Traditsii samodiytsev i ugrov* [Talking Cultures: Traditions of Samoyed and Ugric peoples]. Ekaterinburg, IIA UrO RAS, 1995. 606 p.
9. Gurina N.N. *Vodoplavanchaya ptitsa v iskusstve neoliticheskikh lesnih plemen* [Waterfowl in the art of Neolithic forest tribes]. *Kratkie soobshcheniya Instituta arkeologii – Brief reports of the Institute of archaeology*, 1972, issue 131, pp. 36-45.
10. Dmitrieva T.N., Cherbakova T.I. *Jivotnii v chukotskikh svyazkakh semeinikh obranitilei (po materialam kollektsii I.P.Lavrova)* [Animals in Chukchi ligaments of family guards (based on the materials of I.P. Lavrov's collection)]. *Bestiarii III. Zoomorfizmi v tradicionnom yuniverume – Bestiary III. Zoomorphisms in the traditional universe*. St.-Petersburg, MAE RAS, 2014, pp. 179-193 (In Russian).
11. Ivanov S.V. *Skulptura narodov severa Sibiri XIX – pervoy poloviny XX vv.* [The sculpture of the peoples of the North Siberia XIX – first half of XX centuries]. Leningrad, Nauka Publ., 1970. 296 p.
12. *Kamennyi vek Yuzhnogo Priangar'ya. Bel'skii geoarkheologicheskii raion* [Stone age of the South Angara region. Belsky geoarchaeological region]. Irkutsk, Izdatel'stvo Irkutskogo gosudarstvennogo universiteta, 2001, vol. II. 242 p.

13. Kashina E.A., Emelianov A.V. *Kostiannie isobrajenia ptitz finala kamenogo veka Meshcherskoi nismennosti* [Bone bird images of the final stone age Meshchera lowland]. Available at: <http://www.historyryazan.ru/> (Accessed 25.08.2018) (In Russian).
14. Kovtun I.V. *Invariantnyi analiz izobrazitel'nykh stilei* [Invariant analysis of visual styles]. *Arkheologiya, etnografiya i antropologiya Evrazii – Archeology, ethnography and anthropology of Eurasia*, 2005, No. 1(21), pp. 40-50.
15. Lbova L.V., Volkov P.V., Pankina A.I. *Tekhnologicheskie aspekty proizvodstva mobilnoi plastiki v verbnem paleolite (zoomorfnai skulptura Maltu)* [Technological aspects of mobile plastic production in the upper Paleolithic (zoomorphic sculpture of Malta)]. *V (XXI) Vserossiiskii arkheologicheskii siesd – V (XXI) All-Russian archaeological Congress*. Barnaul, 2017, pp. 608-609 (In Russian).
16. Lipnina E.A. *Maltinskoe mestonabojdenie paleoliticheskikh kultur: sovremennoe sostoianie isuchenosti i perspektivu issledovaniya. Astoref. diss. kand. istorii 07.00.06.* [Maltese location of Paleolithic cultures: current state of knowledge and prospects of research. Author's abstract of PhD in history]. Novosibirsk, 2002. 24 p. (In Russian).
17. Lukina O.G., Lasutina T.V. *Process prevrasheniya obrasa ptitci (gagaru) v simbol v iskusstve narodov Severa Rossii* [Converting bird (loon) image to symbol in the art of the Russian North people]. *Isvestia Tomskogo politechnicheskogo universiteta – News of Tomsk Polytechnic University*, vol. 324, No. 6, pp. 89-95.
18. Oshibkina S.V. *Ob isobrajeniah ptits na keramike epokhi bronzi v Vostochnom Prionezhie* [About images of birds on ceramics of the bronze age in East Prionezhye]. *Kratkie soobshcheniya Instituta arkheologii – Brief reports of the Institute of archaeology*, vol. 161, 1980, pp. 46-51.
19. Blednova N.S., Vishniatskii L.B., Gol'dshmidt E.S., Dmitrieva T.N., Sher J.A. *Pervobitnoe iskusstvo: problema proishojdeniya* [Primitive art: the problem of origin]. Kemerovo, Nicals Publ., 1998, pp. 211.
20. Formosov A.A. *Pamiatniki pervobitnogo iskusstva na teritorrii SSSR* [Monuments of primitive art in the Soviet Union]. Moscow, 1980, pp. 136.
21. Homich L.B. *Religiosnii kultu y nentsev* [Religious cults in the Nenets]. *Sbornik musea Antropologii i etnografii – Collection of the Museum of Anthropology and Ethnography*, vol. 33, Leningrad, 1977, pp. 5-28.
22. Tzareva E.G. *Obrasi ptitcz na turcmenskih kovrah XVI-XIX* [Images of birds on Turkmen carpets of XVI-XIX centuries]. *Bestiary II. Zoomorphisms of Asia: movement in time*. St.-Petersburg, MAE RAS, 2012, pp. 111-136 (In Russian).
23. Cherniavskaia O.A., Durasov A.A., Mursin S.N. *Shamanskii kostum* [Shamanic costume]. Irkutsk, Artisdats Publ., 2004. 78 p.
24. Sher Ya.A. *Petroglify Srednei i Tsentral'noi Azii* [Petroglyphs of Central and Central Asia]. Moscow, Nauka Publ., 1980. 328 p.
25. Shmidt I.V. *Ob odnoi zabutoi gipoteze i vosmozhnosti ee rasvitiya (na primere sibirskoi ornitomorfnoi plastiki paleolita)* [On a forgotten hypothesis and the possibility of its development (by the example of the Siberian ornithomorphic Palaeolithic plastics)]. *Arkheologia, etnografiya i antropologia Eurasii – Archaeology, Ethnography and anthropology of Eurasia*, vol. 1 (33), 2008, pp. 109-114. (In Russian).
26. *Enzzeit: Kunst und Kultur*. Stuttgart, Archäologisches Landesmuseum Konstanz, 2009. 540 p.
27. *Ice Age art: arrival of the modern mind*. L., British Museum; Jill Cook, 2013. 240 p.

28. Lbova L., Volkov P. Processing Technology for the Objects of Mobile Art in the Upper Paleolithic of Siberia (the Malta Site). *Quaternary International*, 2016, pp. 16–22.

29. Lbova L. Technological Features of Decorated Ivory Artifacts in the “Classic” Collection from the Mal’ta Site (Siberia, Upper Paleolithic). *Annales d’Université Valahia Targoviste, Section d’Archéologie et d’Histoire*, Tome XIX, 2017, pp. 7-17.

30. Nelson, E.W. Eskimos about the Bering Strait. Washington, Government printing office, 1990. 518 p.

Received: September 25, 2018.

«ЛАБИРИНТЫ» МОЛДАЖАРА

Байтенов Эскандер Муслимович
доктор архитектуры РФ и РК, профессор,
Казахская головная архитектурно-
строительная академия.
Казахстан, г. Алматы.
bajte@mail.ru

Аннотация

В наскальном искусстве западной части хребта Тарбагатай (Восточный Казахстан) выявлены спиралевидные фигуры, которые, по-видимому, изображали лабиринты – такие фигуры достаточно распространены в петроглифах Евразии и обычно связываются с представлениями о потустороннем мире. В рамках общепринятой концепции рассматриваются особенности этих изображений.

Ключевые слова: лабиринт, архар, горный баран, горный козел, верблюд, душа, спираль.

Библиографическое описание для цитирования:

Байтенов Э.М. «Лабиринты» Молдажара // Искусство Евразии. – 2018. – №4(11). – С. 27-36. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.04.002. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1214115/8/>

В наскальном искусстве хребта Тарбагатай встречаются петроглифы с планами жилищ, рек, дорог, иногда довольно запутанных, но среди этих рисунков выделяются особые, почти правильные спиралевидные фигуры, обычно нанесенные точечной выбивкой на патинированные скальные поверхности. В Западном Тарбагатае нами было выявлено два спиралевидных «лабиринта» на вершине горы Акберлы (N47 16.946 E81 47.362) и еще один летом 2018 г. в местности Молдажар (N47 41.856 E81 39.726), все они находятся в окружении большого количества петроглифов, относящихся преимущественно к эпохам бронзы и ранних кочевников. «Лабиринты» Акберлы [1, рис.17; 2, рис.16] отличаются от молдажарского тем, что к многовитковой спирали каждого из них в нижней части со стороны «входа» примыкает какой-то продолговатый элемент, внутри спиралей никаких изображений не прослеживается (рис.1.1, 1.2).

Молдажарский же «лабиринт», напротив, насыщен животными: центральной фигурой является архар, «заблудившийся» в центре лабиринта, два других находятся на внешней левой стороне спирали; между рогами и спиной второго животного вписано еще одно, но меньшего размера, да и сама спираль не отличается правильностью построения (рис. 2.1, 2.2).



*Рис.1.1. «Лабиринт» на вершине Акберлы.
Западный Тарбагатай.*



*Рис.1.2. «Лабиринт» на вершине Акберлы.
Западный Тарбагатай.*



Рис. 2.1. Молдажарский «лабиринт».



*Рис. 2.2. Молдажарский «лабиринт».
Прорисовка автора.*

Под спиралью изображено самое крупное животное, из основания его шеи и начинается линия спирали «лабиринта» в два витка, интересно решен завершающий участок этой спирали – благодаря дорисованным коротким линиям, обозначающим ноги, морду и спинной горбик, этот участок напоминает горного козла, скорее всего, эти элементы были добавлены несколько позже, а их непропорционально малые размеры вызваны необходимостью вписаться в узкую полосу между дугами «лабиринта». По изящно выгнутой шее в животном, изображенном под «лабиринтом», можно узнать верблюда, но горбы у него не обозначены, а ноги – непропорционально коротки (животное как будто бы стоит на дуге). Трудно заподозрить древнего мастера в некомпетентности – «полнокомплектные» рисунки верблюдов есть на окрестных камнях (рис. 3.1, 3.2), поэтому можно предположить, что шея и голова верблюда были добавлены позже (как продолжение головы архара), во всяком случае, узкий промежуток между спиной животного и дугой «лабиринта» не был рассчитан на горбы.

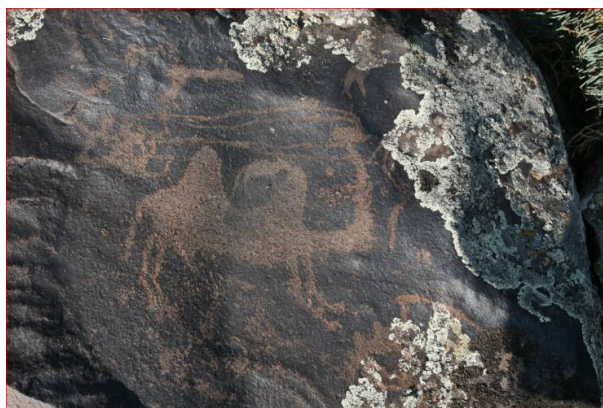


Рис. 3.1. Верблюды. Молдажар.



Рис. 3.2. Верблюды. Молдажар. Рогатая змея над верблюдом – хтонический персонаж.

Таким образом, весьма вероятно, что первоначально мог быть нарисован не верблюд, а архар с большим спиральным рогом, да и пропорции ног более приемлемы для архара, нежели верблюда. Несмотря на отличие акберлинских изображений «лабиринтов» от молдажарского, структура их схожа – это спираль и примыкающий к ней снизу продолговатый элемент, только у первых двух он «нефигуративный», а в последнем – это реалистичное изображение животного. Если наши рассуждения верны, и в Молдажаре животное под «лабиринтом» первоначально действительно было архаром, тогда понятна и логика спирали – это рог архара, более того, нельзя исключить, что примыкающий снизу элемент в «лабиринтах» Акберлы мог также обозначать архара, но в стилизованной форме.

Евразийский ареал спиралевидных сооружений и рисунков, существовавших с древности и до этнографического времени, свидетельствует об устойчивости этой темы и, следовательно, о каких-то константных представлениях, связанных с ними. С другой стороны, волюта, спираль – это также и стадия освоения геометрической формы, и раз возникнув, она могла воспроизводиться в разных контекстах, наполняясь соответствующим содержанием. Но сама организация этой феноменальной формы, вероятно, накладывала как подсознательные ограничения, так и типологически близкие смыслы, впрочем «функциональный» диапазон этой фигуры был достаточно широким¹.

¹ Так, в архитектуре Древней Греции характерным спиральным элементом была волюта в капителях ионического ордера. В античной ордерной системе в целом художественное выражение работы конструкций – тектоника – проявлялась в «деформации» несущих элементов храма от вертикальной нагрузки, поэтому упругую форму приобрели эхин, база колонны, появился энтазис. В этом отношении интересен пример, касающийся спиральных волют особых ионических капителей храма Аполлона в Бассах – волютам капителей *полуколонн* придан крутой, необычайно высокий пластический изгиб, архитектор тем самым намекнул, что основная нагрузка приходится не на колонну, а на стену. То есть «пружина» волюты, не испытывая нагрузки, свободно выгнулась, тогда как обычно в капителях отдельно стоящих колонн ионического ордера волюты «сжаты», символизируя тем самым давление на них архитрава. Примерно в это же время в евразийских петроглифах мощные мышцы груди и задних ног животных часто обозначались спиралью (напр., в пазырыкской культуре), редуцировавшейся в декоративный завиток. Таким образом, и в том, и в другом случае независимо друг от друга спираль была символом напряжения (ср. спиральные пружины механических часов и заводных игрушек в недавнем прошлом). Изображения сакральных жезлов и передних конечностей антропоморфных существ (петроглифы в местностях Карасай, Тамгалы в Казахстане) также были в той или иной степени спиральными, спирали наносились на таштыкские погребальные маски (нельзя исключить, что в этом случае есть связь

Наряду с различными интерпретациями спиральных лабиринтов (календарная, ориентационная, рыболовная), наиболее распространена гипотеза, объясняющая их назначение как связь между мирами. Считается, что это мог быть путь героя, преодолевающего препятствия (О.С. Советова), или путь человека, закончившего земное существование (Д.Г. Савинов, Е.А. Окладникова) [8, с. 99]. Главное отличие лабиринтов в наскальных рисунках от разного рода спиралей в том, что они изображались как планы каких-то сооружений, об их относительно больших размерах можно судить по находящимся обычно в непосредственной близости изображениям животных и антропоморфов.



Рис. 4.1.



Рис. 4.2.

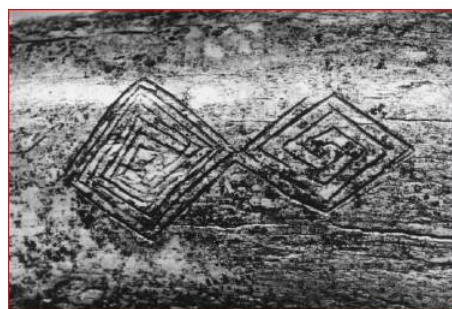


Рис. 4.3.

Рис. 4.1 – 4.3. Мезинские «лабиринты» (по Л.А. Яковлевой).

Известно особое отношение к архарам (баранам) в евразийском регионе – по представлениям горных таджиков, мясо горного барана святое, а рога – чистые. Они также считали, что овца спустилась с неба, по погибшей овце устраивали поминки и оплакивали, как человека. У туркмен считалось, что душа барана помогает душе человека пройти мост, ведущий в рай [4, с. 95-98], по казахскому преданию, кстати, записанному в Тарбагатае, баран сделан из неба [7, с. 153], так что не будет неожиданностью, если и в древности у предков современных ираноязычных и тюркоязычных народов тонкая субстанция человека в потустороннем мире могла представляться в виде этого животного. Интересно, что к его рогам было особое отношение: надгробия выдающихся личностей в Средней Азии увенчивались рогами архаров, и даже сами надгробия выполнялись в виде стилизованной скульптуры барана (полуостров Мангышлак, Казахстан), где рога, чаще всего, были показаны реалистично. Поэтому неслучайным, наверное, является сходство закрученного рога архара со спиралью лабиринта и связь того и другого с миром мертвых². Козел же (как, с лабиринтами) и т.д. Вообще же спиралью, как видно, обозначались наиболее важные участки изображения.

² Судя по палеолитическим гравировкам на бивнях мамонта, нечто похожее на лабиринт появилось уже в верхнем палеолите в Мезине (рис.4), базовым элементом такого орнамента является многократно повторяющийся спиральный ромбовидный элемент, неслучайно, наверное, он изображался и обособленно. В фарватере наших рассуждений, один из источников этого элемента можно видеть в стилизованном изображении *закручивающегося* бивня мамонта, а в подобных символах - связь с потусторонним миром [ср. 10, рис.7]. Возможно, что мамонт в представлениях неолита (а может быть, уже и неандертальца) как-то был связан с потусторонним миром, поскольку даже в тех регионах, где он не являлся основным объектом охоты, не только изделия из бивня, но и его отдельные кости с завидным постоянством использовались в погребениях, а в пещере Куньяк (Франция) даже совмещены изображения мамонта и "раненого" антропоморфа. Представления о посмертном

наверное, и все подсемейство козьих) также был связан с потусторонним миром [5, с. 144-147], являясь хтоническим животным [6, с. 94].

Возвращаясь к «лабиринту» из Молдажара, можно предположить, что это как раз и есть «путь в один конец», а архар в центре спирали в таком случае как-то замещает человека (душа, кут, фарн, жертва), отправившегося в посмертное путешествие. Такой вывод, по-видимому, находит поддержку и в расположении петроглифа, он находится на каменной гряде на южном склоне холма, возвышающегося над долиной с захоронениями. В этой связи представляет интерес странный элемент, «пристроенный» к спирали с левой стороны (между архарами и крупом верблюда), это овал с точкой в центре, что несколько напоминает планировку погребальных сооружений долины в виде каменной выкладки в центре круглой ограды (рис. 5).



Рис. 5. Погребальное сооружение эпохи ранних кочевников. Молдажар. Западный Тарбагатай.

На невозможность архару выбраться из лабиринта, возможно, указывает и еще одна, отмеченная выше деталь – это завершающий участок спирали, который был превращен в изображение козерога посредством добавленных морды и конечностей, но эти линии еще и перекрыли участок между дугами лабиринта, по которому архар мог «вернуться» (козерог «запер» собой выход). Похоже, лабиринт был закрыт и в его начале, это выбитое пятно над холкой верблюда. А все это, наверное, означало, что больше никто не мог ни выйти оттуда, ни зайти. Как уже было отмечено, эти добавления, а также дорисованная шея и голова верблюда, судя по параметрам спирали, первоначально не планировались (может быть, чтобы не спугнуть «душу?»), но и по цвету патины они никак не отличаются от самой спирали. Вероятно, действия по созданию петроглифа были фазами единого погребального ритуала, а заключительной фазой и было создание этих преград (верблюды, по казахским преданиям, также связан с погребальным культом).

Если изображения лабиринтов предназначались для связи с другими мирами, то нельзя исключить, что некоторые из них могли восприниматься и как «порталы» в иной

существовании у неандертальцев отражены в многочисленных захоронениях, в том числе и в широко известном, в пещере Тешик-Таш, где, кстати, *рога* горного козла *дугой* огораживали погребение.

мир, из которого, по примеру шаманов и Одиссея, преодолев все препятствия, можно было вернуться. В молдажарском «лабиринте» трудно заподозрить возможность возврата, но в «лабиринтах» на вершине Акберлы это допустить вполне возможно – внутри них нет каких-либо персонажей или преград. На одном вообще нет реалистичных изображений, второй же таковые включает, но они находятся вне его – это антропоморф, «подходящий» ко входу в «лабиринт»; поодаль также находятся *горный козел*, всадник и другие персонажи.



Рис. 6. «Спиральное» изображение на стеле жертвенника в сакском некрополе Бешшатыр. Семиречье, Казахстан.

Как интересный аналог спиральным лабиринтам приведем два загадочных изображения, похожих на *улитку* (рис. 6), обнаруженные нами на вертикально установленном камне жертвенника около одного из бесшатырских курганов – выдающихся сакских «пирамид» Семиречья. Хотя рядом с этими «минилабиринтами» (6,5 x 13,0 см) нет других рисунков, но изображения архаров и козерогов, выполненные в разной стилистике, встречаются на покрытых патиной камнях соседних жертвенников, что, конечно, соответствует поминальному назначению этих сооружений (кстати, под одним из самых больших курганов была обнаружена сеть *подземных тоннелей*). Примечательно, что спиралевидные изображения находят аналог и в «рогообразном» орнаменте [3, рис. 2,а], что, может быть, свидетельствует о глубинных связях этого орнаментального мотива.

Наверное, путешествие героя в мир иной не обязательно должно было проходить в спиральном лабиринте, или «типология» путешествий была разветвленной – на вершине Акберлы на огромных глыбах начертаны карты с дорогами, животными, всадниками, постройками и т.д., то есть, буквально, подробные маршруты странствий [2, рис. 16]. В плане многообразия «лабиринтов» показательно, что в Молдажаре было выявлено изображение и другого типа «планировки» в виде прямоугольной решетки

с квадратными ячейками, что многочисленностью «клетей» напоминает планы сооружений типа Аржан (размеры 36 x 43 см, по восемь клеток с каждой стороны, как в шахматах), к середине одной из сторон примыкает окружность, а вблизи смежной стороны нарисован архар (рис. 7).



Рис. 7. Решетка. Молдажар.



Рис. 8. Решетка. Акберлы.

Подобные решетки встречаются в наскальном искусстве Казахстана, быть может, некоторые из них действительно могли предназначаться для игр (в настольной игре «тогыз-кумалак» использовались шарики овечьего помета, к ним относились, как к священным предметам, этими же шариками осуществляли и гадание – «кумалак ашу», что еще раз свидетельствует о культовой роли барана и всего, связанного с ним). Молдажарская решетка для игры вполне «подходит», она нанесена на горизонтальной поверхности камня, но учитывая расположение решетки в непосредственной близости к некрополю, можно предположить и ритуальный ее характер, о чем, может быть, свидетельствует и «приблизившийся» к ней *архар*. На вершине Акберлы также выявлена подобная решетка (8 x 9 клеток) и там есть изображение козла (?), может быть, даже расчлененного, но, в отличие от молдажарского, он находится внутри решетки (рис. 8).

Кстати, из старинных европейских сказок известно, что персонажи иного мира любили проводить время за играми, и если там оказывался человек (ср., Рип ван Винкль), то пребывание в компании духов оборачивалось тем, что на следующий день

в мир людей (где, как оказывается, прошли уже десятилетия) он возвращался уже стариком. Тема потустороннего мира является одной из самых многослойных в наскальном искусстве, в том числе и благодаря своей метафоричности – глобальные символы, которыми жили люди тех эпох и «бессознательно воодушевлялись их смыслом» [9, с. 89], выражались не только через специфические образы вроде спиральных лабиринтов [там же, с. 214-215] или фантастических существ, но и в виде вполне реалистических образов (архар, «человек» и т. д.). Это лишний раз свидетельствует о скрытых для современного миропонимания смыслах даже в обыденных, казалось бы, сценах. Спиральная же фигура, наряду с кругом, квадратом, это одна из универсальных базовых «протоформ», которая, возникнув еще в древности, постоянно всплывала вновь, наполняясь соответствующим контексту содержанием от самых глубинных, жизненно важных идей до барочных завитков угасающих стилей.

Фотографии Э.М.Байтенова и А.Э.Байтенова.

Литература

1. Байтенов Э.М. Новые материалы по древнему наследию Тарбагатая // Вестник КазГАСА. – 2016. – №3(61). – С. 5-22.
2. Байтенов Э.М. Новые данные о древнем культурном наследии в верхнем Прииртышье // Вестник КазГАСА. – 2018. – №1(67). – С. 5-25.
3. Белокурова С.М. Тамговые знаки в культуре номадов как предмет искусствоведческого анализа (к постановке вопроса) // Искусство Евразии. – 2016. – №3. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/575921/8/> (Дата обращения: 01.12.2018).
4. Литвинский Б.А. Кангюйско-сарматский фарн (к историко-культурным связям племен южной России и Средней Азии). – Душанбе: «Дониш», 1968. – 120 с.
5. Литвинский Б.А. Древние кочевники «Крыши мира». – М.: 1972. – 272 с.
6. Полосьмак Н.В. «Стерегищие золото грифы» (ак-алахинские курганы). – Новосибирск, 1994. – 125 с.
7. Потанин Г.Н. Очерки Северо-Западной Монголии. Результаты путешествий, исполненных в 1876–1877 и 1879–1880 гг. – Вып.2. – Спб., 1881.
8. Савинов Д.Г. Минусинская провинция Хунну (по материалам археологических исследований 1984–1989 гг.). – СПб., 2009. – 226 с.
9. Юнг К.Г. Человек и его символы. Пер. с англ. – СПб.: Б.С.К., 1996. – 454 с., ил.
10. Otte M. Mythic codes of the Mezinian // Quaternary International. Pp. 359-360 (2015), pp. 510-519. (In English)

Статья поступила в редакцию 10.12.2018 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.04.002

«LABYRINTHS» OF MOLDAZHAR

Baitenov Eskander Muslimovich
Doctor of Architecture of the Russian
Federation and the Republic of
Kazakhstan, Professor,
Kazakh Leading Academy of Architecture
and Civil Engineering.
Kazakhstan, Almaty.
bajte@mail.ru

Abstract

There have been discovered some figures of spiral shape among rock paintings of the Western part of the Tarbagatay mountains (East Kazakhstan), which are supposed to depict the so called labyrinths. Such kind of figures are quite common for the petro glyphs of Eurasia and are usually associated with the idea of the spirit world. The author considers the figures, mentioned above, within the frames of this generally accepted concept.

Keywords: labyrinth, argali, mountain sheep, mountain goat, camel, soul (spirit), spiral.

Bibliographic description for citation:

Baitenov E.M. «Labyrinths» of Moldazhar. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2018, No. 4(11), pp. 27-36. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.04.002. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1214115/8/> (In Russian).

References

1. Baitenov E.M. *Novye materialy po drevnemu naslediyu Tarbagataya* [New materials on the ancient heritage of the Tarbagatay mountains]. *Vestnik KazGASA – Bulletin of Kazakh Leading Academy of Architecture & Civil Engineering*, 2016, No. 3(61), pp. 5-22. (In Russian)
2. Baitenov E.M. *Novye dannye o drevnem kulturnom nasledii v verkhnem Priirtysh'e* [New data as per ancient cultural heritage of the Irtyah river upstream]. *Vestnik KazGASA – Bulletin of Kazakh Leading Academy of Architecture & Civil Engineering*, 2018, No.1(67), pp. 5-25. (In Russian)
3. Belokurova S.M. *Tamgo nye znaki v kulture nomadov kak predmet iskusstvedcheskogo analiza (k postanovke voprosa)* [Tamga signs in the nomads culture as the subject of art research analysis (applied to the theme of research)]. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2016, No.3, p. 8. Available at: <https://readymag.com/u50070366/575921/8> (accessed 01.12.2018).
4. Litvinsky B.A. *Kanguisko-sarmatsky farn (k istoriko-kulturnym svyazyam plemyon uzbnoy Rossii i Sredney Azii)* [Kanguisko-sarmatsky farn (as per historical & cultural ties of the tribes of Southern Russia & Middle Asia). Dushanbe, Donish Publ., 1968. 120 p. (In Russian)
5. Litvinsky B.A. *Drevniye kochevniki «Kryshy mira»* [Ancient nomads of «the World's roof»]. Moscow, 1972. 272 p.

6. Polos'mak N.V. «*Steregushiye zoloto grify*» (*ak-alakhinskiye kurgany*) [Vultures guarding the gold (ak-alakhinsk kurgans)]. Novosibirsk , 1994. 125 p.
7. Potanin G.N. *Ocherki Severo-Zapadnoy Mongolii* [Profiles of the North West Mongolia. Results of trips, implemented during the periods of 1876–1877, 1879–1880]. Issue 2. Saint-Petersburg, 1881.
8. Savinov D.G. *Minusinskaya provintsiya Khunnu (po materialam arkeologicheskikh issledovaniy 1984–1989 gg.* [Minusinsk province of the Khunnu (as per the materials of archeological researches handled during the period of 1984–1989)]. Saint-Petersburg, 2009.
9. Jung K.G. *Chelovek i yego simvol'y* [The man & his symbols]. Translated from English. Saint-Petersburg, BSK, 1996. 454 p. (in Russian)
10. Otte M. Mythic codes of the Mezinian. *Quaternary International*, pp. 359-360 (2015), pp. 510-519. (In English)

Received: 10.12.2018.

ОСНОВНЫЕ КОМПОЗИЦИИ КОМПЛЕКСА ЗУУН ХУХ ХОТОЛ: СЕМАНТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ

Белокурова Софья Михайловна
Кандидат философских наук,
доцент Алтайского
государственного технического
университета им. И.И. Ползунова.
Россия, г. Барнаул.
belle.sonet312@gmail.com

Аннотация

Статья посвящена предварительному описанию петроглифического комплекса Зуун хух хотол, обнаруженного в 2017 году на территории Баян-Ульгийского аймака Монголии. Рассматриваются наиболее значимые составляющие, предпринимается попытка семантического анализа образов, особенностей композиционного построения.

Ключевые слова: Зуун хух хотол, петроглифы, семантический анализ, монгольский Алтай.

Библиографическое описание для цитирования:

Белокурова С.М. Основные композиции комплекса Зуун хух хотол: семантический анализ // Искусство Евразии. – 2018. – №4(11). – С. 37-45. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.04.003. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1214115/9/>

Небольшой комплекс Зуун хух хотол (Зуун хөх хөтөл) является ранее не описанным в науке и представляет собой писаницу, включающую 8 крупных композиций. Комплекс находится в сомоне Алтанцогц Баян-Ульгийского аймака (Монголия). Предварительно он был обследован в октябре 2017 года. Безусловно, требуется дальнейшее его исследование со стороны специалистов-историков и археологов, мы же рассмотрим отдельные композиции с точки зрения художественных образов и семантики отдельных композиций.

Следует отметить, что алтайская петроглифика, как российская, так и монгольская, исследована достаточно хорошо, причем изучение алтайских петроглифов продолжается уже почти два столетия. Наиболее фундаментальными трудами можно назвать работы А.П. Окладникова, В.Д. Кубарева, Э.А. Новгородовой, Д. Цэвээндоржа и др. [5; 6; 7; 8]. Кроме того, предпринимаются попытки осмысления петроглифов русского и монгольского Алтая в качестве художественных произведений, появляются исследования, посвященные специфике и семантике древнего искусства [2; 12]. Но, несмотря на достаточно глубокую исследованность петроглифов Алтая, небольшой

комплекс Зуун хух хотол пока не попал в сферу внимания ни археологов, ни искусствоведов.

Семантический анализ петроглифов – одна из интереснейших задач современной науки, соединяющая интересы археологии, культурологии, философии, искусствоведения. Несмотря на весьма скромные размеры, Зуун хух хотол содержит целый ряд специфичных сюжетов и образов, подлежащих анализу.

Все значимые композиции расположены на вертикальных плоскостях, ориентированных на восток. С точки зрения ориентации здесь есть один интересный нюанс. Все рисунки обращены на главную географическую доминанту – вершину Цамбагарав. Данная вершина входит в «13 священных Алтаев» – тринадцать вершин Монгольского Алтая, считающихся сакральными согласно представлениям западных монголов. Следует отметить, что на нее сориентирована и группа из семи тюркских изваяний, находящаяся ниже. Учитывая тот факт, что данные памятники находятся в непосредственной близости от Цамбагарав, такое их расположение дополнительно усиливает статус вершины.

Практически все рисунки относятся к периоду бронзы. Интересно, что в комплексе почти отсутствуют (или не сохранились) сцены охоты и военных действий. По характеру сюжетов в Зуун хух хотол преобладают сцены кочевков, многочисленные изображения животных и колесниц. Рассмотрим несколько композиций, представляющих наибольший интерес.

1. Композиция с контуром животного (рис. 1)

Эта композиция находится в самой высокой части комплекса, представляет собой многочисленные изображения животных (быков, козлов, баранов, лошадей) и людей (всадник на быке, ведущий лошадь, идущий человек, мужские изображения и др.).



Рис. 1. Композиция с контуром животного. Комплекс Зуун хух хотол (Зуун хөх хөтөл), Монголия. Фото: С.М. Белокурова.

Все изображения являются одиночными по характеру или объединены в группы по 2-3 рисунка. Однако главным объединяющим моментом является контурное изображение огромного животного. Голова животного напоминает лошадь, однако для эпохи бронзы сакрализация лошади не является характерной, в отличие от быка или оленя. В связи с этим можем сделать предварительное предположение, что это лосиха. На это указывает ряд признаков: удлинённая форма головы, характерные борозды в районе шеи. Контур охватывает большинство рисунков или включается в их композиционное решение. Так, например, линия живота лосихи представляет собой дорогу, по которой идет человек, в другом месте – это тело небольшого козлика. Контур не акцентирован, но он отчетливо просматривается. Данное композиционное решение не является уникальным для петроглифов Алтая. Так, в комплексе Калбак-Таш есть несколько сюжетов с контурным изображением маралухи, в которое включено несколько образов. Калбак-ташская композиция трактуется как модель мироздания в представлениях древних кочевников. Маралуха – это материнское начало, которое порождает Мир. Вполне возможно, что в композиции комплекса Зуун хух хотол отражена та же система – Небесная лосиха как дух, творящий мироздание. Кроме того, можно предположить, что данная композиция, расположенная выше остальных, объединяет комплекс семантически и является своего рода алтарным образом.

2. «Бегущие» (рис. 2)

Композиция «Бегущие» представляет интерес, поскольку содержит редко встречающиеся изображения – двух бегущих человек. Наиболее близко с художественной и семантической точки зрения к ним подходят изображения бегущих воинов из комплекса в Суханихе (Хакассия), которые относятся к таштыкской культуре (II в. до н.э. – V в. н.э.) [4].



Рис. 2. Композиция «Бегущие». Комплекс Зуун хух хотол (Зуун хөх хөтөл), Монголия.
Фото: С.М. Белокурова.

Композиция сравнительно небольшая, но по расположению фигур может быть трактована с разных позиций. Основные сохранившиеся изображения антропоморфны. В правой верхней части композиции – схематично выбитые две фигуры людей, бегущих справа налево. В центральной части – три фигуры, движущиеся слева направо, одна из которых – лучник. И, наконец, в нижней левой части – две, видимо, танцующие фигуры с характерной формой рук-крыльев.

Несмотря на то, что в композиции несколько изображений практически исчезнувших (антропоморфное изображение справа, изображение животного сверху – лошадь? – и др.), мы можем проследить логику композиции. Общее расположение фигур наводит на мысль о ритуале, а композиция, разделенная на три ряда по вертикали, отражает представление древнего человека о мире. В нижней части, символизирующей подземный мир, населенный хтоническими существами, расположены танцующие зооантропоморфные фигуры. Средняя часть – непосредственно сам ритуал. Три фигуры, двигающиеся в одном направлении, символизируют имитацию охоты. Можем предположить, что первая фигура слева направо – шаман (он в длинной одежде и грибовидной шапке), центральная фигура – лучник (также в грибовидной шапке), третья фигура, с трудом идентифицируемая, напоминает зооантропоморфное существо, возможно, это человек, одетый в шкуру животного (об этом говорят рога на шапке, характерно изображенные кисти рук, похожие на звериные лапы). Двое бегущих в верхнем регистре вызывают вопросы, так как их достаточно трудно идентифицировать: они схематичны, не имеют никаких атрибутов, что позволяло бы определить их как воинов, охотников или отнести к любой другой категории. В данной композиции «бегущие» занимают верхний уровень, что может косвенно указывать на их высокий статус. В целом композиция довольно интересная. Она динамично и красиво построена: от статичной нижней точки, через центр, движущийся слева направо, к верхней точке, где фигуры бегут справа налево.

3. Композиция с тамгами (рис. 3)

Тамги, или тамговые знаки, представляют собой отдельный и значительный пласт традиционной художественной культуры кочевников Центральной Азии. Этими знаками, как правило, помечали скот и другие предметы. Энциклопедический словарь дает следующее определение: «Тамга (тюрк. монг.) знак собственности (тавро), имевший распространение у монгольских скотоводов. Ставился на деревьях, оружии, коже (шкурах) животных и др.» [11]. У каждого, например, монгольского рода был свой знак, по которому легко определялась принадлежность животного. В некоторых местах в Монголии этот обычай сохранен до сих пор.

Что представляет собой тамга? Как правило, это достаточно простой по исполнению знак, за которым угадывается исходный образ действительности (солнце, луна, меч, животное и т.д.). Этим знакам присущ высокий уровень обобщения, художественной выразительности, и, кроме того, они обладают очевидной символичностью. Тамги напоминают иероглифику, так и не оформившуюся в самостоятельную письменность. Учитывая художественность, наличие семантической составляющей позволяет сделать вывод о продуктивности искусствоведческих изысканий по теме тамгообразных знаков.

Надо отметить, что они уже давно, без малого два века назад, судя по первым публикациям, привлекли к себе внимание различных исследователей [1; 3; 9; 10].



*Рис. 3. Композиция с тамгами
Комплекса Зуун хух хотол
(Зуун хөх хөтөл), Монголия.
Фото: С.М. Белокурова.*

Композиция с тамгами (комплекс Зуун хух хотол, Монголия) представляет интерес не только с исторической, но и с искусствоведческой точки зрения. По характеру это геральдическое изображение, которое, возможно, фиксировало территории (охотничьи угодья) конкретных родов. В композиции сплетены фигуры птицы, козлика, всадника и двух тамгообразных знаков.

Эта композиция интересна тем, что она гармонично выстроена: рисунки все соразмерны друг другу и вписаны в квадрат. Тамга янгир, вертикально расположенная и находящаяся в центральной части всей композиции, объединяет верхний и нижний ярус изображений. Два верхних рисунка – козлик и всадник – повернуты друг к другу, а два нижних – птица и тамгообразный знак, напоминающий аргали, «смотрят» в противоположные стороны. Уже на примере этого небольшого фрагмента мы видим, что древний художник, возможно интуитивно, пытался найти композиционные приемы, на которых строятся произведения изобразительного искусства: баланс основных элементов, направление силовых линий, акцент на центре композиции и др.

4. Нижняя стена комплекса Зуун хух хотол (рис. 4)

Эта часть представляет собой несколько примыкающих друг к другу скальных поверхностей, размером примерно 2,5 x 4 метра, ровная поверхность которых сплошь покрыта рисунками. Это, прежде всего, изображения животных: быки, козлы, олени, верблюды.

Изображения не сгруппированы в сюжетные композиции, они сплошным орнаментом или рельефом покрывают поверхность скалы. Кроме того, на поверхности этой скалы достаточно много палимпсестов, это говорит о том, что в древности художники не однажды возвращаются к этому месту и вновь высекают фигуры животных. Такие скалы встречаются в нескольких местах на Алтае, например,

в комплексе Шивээт хайрхан. И, учитывая расположение скалы, можем предложить следующее объяснение: при восходе солнца эта поверхность ярко освещена, и каждый рисунок максимально высвечен. Обилие изображений животных символизирует богатство жизни, расцветающей под лучами солнца.



Рис. 4. Зуун хух хотол, нижняя часть комплекса. Монголия. Фото: С.М. Белокурова.

В заключение можем сказать, что предварительный анализ комплекса выявил несколько проблемных точек, требующих дальнейшего исследования. Ряд изображений не имеет аналогов в комплексах на территории Монгольского Алтая («Бегущие»). Вызывает интерес и несколько сюжетов, имеющих более архаичное происхождение (контурное изображение лосихи). Это говорит о том, что богатство петроглифического наследия Алтая позволяет со всей серьезностью отнестись и к таким небольшим комплексам, как Зуун хух хотол.

Литература

1. Вайнберг Б.И., Новгородова Э.А. Заметки о знаках и тамгах Монголии // История и культура народов Средней Азии (древность и средние века). – М., 1976. – С. 66-179.
2. Дулам С. Культурный код «танцующего человека» петроглифического комплекса Рашаан-Хад // Искусство Евразии. – №3. – 2016. [Электронный ресурс] URL: <http://eurasia-art.ru/archive/page/2/> (дата обращения: 01.12.2018).
3. Дулам С. Монголын бэлгэдэл зүй. Дүрсийн бэлгэдэл зүй дохио зангааны бэлгэдэл зүй. Боть-Х. – УБ., 2007. – 280 х. (На монгольском языке)
4. Дэвлэт Е.Г. Хакасско-Минусинская котловина [Электронный ресурс] URL: http://rockart-studies.ru/?page_id=47 (дата обращения: 01.12.2018).
5. Кубарев В.Д., Маточкин Е.П. Петроглифы Алтая. – Новосибирск, 1992. – 123с.

6. Кубарев В.Д., Цэвээндорж Д., Якобсон Э. Петроглифы Цагаан-Салаа и Бага-Ойгура (Монгольский Алтай). – Новосибирск: Изд-во Института археологии и этнографии СО РАН, 2005. – 640с.
7. Новгородова Э.А. Древняя Монголия (некоторые проблемы хронологии и этнокультурной истории). – М.: «Наука» Главная редакция восточной литературы, 1989. – 384с.
8. Окладников А.П. Петроглифы Монголии. – Л.: «Наука», 1981. – 228с.
9. Ольховский В.С. Тамга (к функции знака) // Историко- археологический альманах. – №7. – Армавир, 2001. – С. 75-86.
10. Пэрлээ Х. Монгол түмний гарлыг тамгаар хайж судлах нь. Бүтээлийн чуулган. Боть-II. – УБ., 2012. (На монгольском языке).
11. Тамга // Большая советская энциклопедия [Электронный ресурс] URL: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/bse/171050/тамга> (Дата обращения: 01.12.2018).
12. Шишин М.Ю. Новые петроглифы в комплексе Рашаан-хад в Монголии // Искусство Евразии. – №1. – 2015. [Электронный ресурс] URL: <http://eurasia-art.ru/archive/page/2/> (Дата обращения 01.12.2018).

Статья поступила в редакцию 10.12.2018 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.04.003

THE BASIC COMPOSITIONS OF THE ZUUN KHUKH KHOTOL COMPLEX: SEMANTIC ANALYSIS

Belokurova Sophia Mikhailovna
PhD in Philosophical sciences,
Associate professor of
Altai State Technical University.
Russia, Barnaul.
belle.sonet312@gmail.com

Abstract

This article is devoted to a preliminary description of the petroglyphic complex, discovered in 2017 on the territory of the Bayan-Ulgii aimag, Mongolia. The most significant components are considered, an attempt of semantic analysis of images and features of compositional construction is made.

Keywords: Zuun Khukh Khotol, petroglyphs, semantic analysis, Mongolian Altai.

Bibliographic description for citation:

Belokurova S.M. The basic compositions of the Zuun Khukh Khotol Complex: semantic analysis. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2018, No. 4(11), pp. 37-45. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.04.003. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1214115/9/> (In Russian).

References

1. Vainberg B.I., Novgorodova E.A. *Zametki o znakah i tamgah Mongolii* [Notes about Mongolian signs and stamps]. *Istoria i kultura narodov Srednei Azii (drevnost' i srednie veka)* [History and culture of folks of Middle Asia (Ancient Times and Middle Ages)]. Moscow, 1976, pp. 66-179.
2. Dulam S. *Kul'turny kod «tantsuyushogo cheloveka» petroglificheskogo kompleksa Rashaan-Khad* [Cultural code of “dancing man” from petroglyphic complex Rashaan-Khad]. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, No.3, 2016. Available at: <http://eurasia-art.ru/archive/page/2/> (accessed 01.12.2018)
3. Dulam S. *Mongolian symbols. Symbolic of form*, Vol. 10. Ulaan-Baatar, 2007, 280 p.
4. Devlet E.G. *Khakassko-Minusinskaya kotolovina* [Khakassko- Minusinskaya valey]. Available at: http://rockart-studies.ru/?page_id=47 (accessed 01.12.2018).
5. Kubarev V.D., Matochkin E.P. *Petroglyphy Altaya* [Petroglyphes of Altai]. Novosibirsk, 1992, 123 p.
6. Kubarev V.D., Tseveendorj D., Jakobson E. *Petroglify Tsagaan-Salaa i Baga-Oigura (Mongol'skiy Altay)* [Tsagaan-Salaa and Baga-Oigur petroglyphes(Mongolian Altai)]. Novosibirsk, 2005, 640 p.

7. Novgorodova E.A. *Drevn'yaya Mongolia (nekotorye problemy bronologii i etnokulturnoy istorii)* [Ancient Mongolia (some problems of chronology and ethno-cultural history)]. Moscow, Nauka Publ., 1989, 384 p.

8. Okladnikov A.P. *Petroglify Mongolii* [Petroglyphes of Mongolia]. Leningrad, Nauka Publ., 1981, 228 p.

9. Olkhovskiy V.S. *Tamga (k funktsii znaka)* [Tamga (about function of sign)]. *Istoriko-arheologicheskii al'manah – Historical and archeological almanach*, No.7, 2001, Armavir, pp.75-86.

10. Perlee Kh. Research of Mongolian stamps, Vol.2. Ulaan-Baatar, 2012.

11. *Tamga* [Stamp]. *Bol'shaya Sovetskaya entsiklopedia* [Great Soviet Encyclopedia]. Available at: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/bse/171050/tamga> (accessed 01.12.2018).

12. Shishin M.Yu. *Novye petroglify v komplekse Rashaan-Khad v Mongolii* [New petroglyphes in the complex Rashaan-Khad in Mongolia]. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, No.1, 2015. Available at: <http://eurasia-art.ru/archive/page/2/> (accessed 01.12.2018).

Received: December 10, 2018.

Искусство XX-XXI веков

ART OF THE XX-XXI CENTURIES

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.04.004

УДК 7.072.2/ 7.021.7/ 7.021.7

ВОЗРОЖДЕНИЕ ДРЕВНИХ ТРАДИЦИЙ И ПОИСК НОВОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЯЗЫКА В ИСКУССТВЕ РЕЗНОЙ ИКОНЫ: НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА РАШИДА И ИНЕССЫ АЗБУХАНОВЫХ

Абакумова Марина Германовна
Искусствовед,
Государственная Третьяковская галерея.
Россия, г. Москва.
marinagalerya@gmail.com

Аннотация

Статья посвящена описанию и анализу произведений известных российских художников. Рашид и Инесса Азбухановы создают резные деревянные иконы, продолжая древние традиции. Статья раскрывает основные черты стиля этих художников. Показано, что их творчеству присущ метасимволизм, стремление к идеальному.

Ключевые слова: традиции, художественный язык, резная икона, Азбухановы, творческий поиск, анализ произведений, резной рельеф, метасимволизм.

Библиографическое описание для цитирования:

Абакумова М.Г. Возрождение древних традиций и поиск нового художественного языка в искусстве резной иконы: на примере творчества Рашида и Инессы Азбухановых // Искусство Евразии. – 2018. – №4(11). – С. 46-55. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.04.004. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1214115/11/>

Деревянная резьба, низкий деревянный рельеф в контексте исторического развития этого вида изобразительного искусства имеет древние корни. Резьба по дереву существовала, прежде всего, в рамках религиозного искусства, сохраняя глубокие консервативные традиции почитания деревянной сакральной скульптуры и строгого канона.

При этом активность поиска новых художественных средств является неотъемлемой частью эволюции творчества этих художников. Рассмотрение нескольких произведений

известных отечественных художников – Рапида и Инессы Азбухановых – позволяет проследить эту эволюцию.



Рис. 1. Икона «Милостивая Богоматерь». 1995 г., 66 x 52 см, липа. Источник фото: <http://www.azbubanov.ru>.

Икона «Милостивая Богоматерь» (тип Кикской, 1995 г.) (рис. 1). В этом утонченном произведении открывается глубина духовного прочтения образа, воплощенная с блистательным техническим совершенством. В иконе самодостаточное значение имеют как сам образ Богородицы с его тонкой образно-стилистической цельностью, полнокровным эмоциональным переживанием, национальной созерцательной интонацией и характерной монументальностью, так и богатое декоративное убранство. Особое внимание важно обратить на орнамент, который на этой иконе существует как фон, помогающий раскрытию образа, а цвет «белого» дерева (липы) становится дополнительным выразительным средством.

Следующая стадия эволюции художественного языка Азбухановых отражена в работе «Богоматерь державная» (2001 г., рис. 2). В процессе совершенствования мастерства Азбухановы выработали свой творческий метод, в котором достигли характерного, оригинального, узнаваемого художественного стиля. В рамках этого стиля начались эксперименты по использованию тонкого цветового решения. Это стало особенно характерным для работ Инессы Азбухановой, которая, используя полихромную роспись в ряде рельефов, как будто бы снимает всякие следы объема. Роспись на барельефе передает не только эмоциональное состояние изображенного святого или сюжета, но стремление мастеров сохранить его мистическое наполнение, украшая многоцветные ризы земной красотой. Возможно, на первый взгляд, эти работы поражают своей неканонической яркостью. Но магия образа начинает возникать при общении с живым произведением.

Художники имеют свой собственный индивидуальный стиль и взгляд. Современные мастера, осваивая огромное наследие прошлого по принципу мимесиса,

перерабатывают его, трансформируют, но утверждают при этом право на свою собственную творческую реализацию – именно в этом и состоит подлинное творчество.



*Рис. 2. «Богоматерь державная», 2001 г.
106 x 66 см. Дерево, резьба, натуральные
пигменты, полихромная роспись, золочение.
Источник фото: <http://www.azbuhanov.ru>.*

В иконе «Богоматерь державная» (2001 г., рис. 2) выразительным становится растительный орнамент, соединяющий простоту и архаичность с торжественным, полным царственного достоинства образом Богородицы, где фигура Богородицы, держащей младенца Христа и регалии царской власти, напоминая историю обретения иконы, символизирует наследие Богородицей самодержавной власти России. Мощный, как бы прорастающий из земли образ Древа подталкивает наше воображение к восприятию именно такого интенсивного цветового решения, которое избрали художники.

Дальнейшая эволюция творчества Азбухановых показала развитие орнамента в резных иконах как элемента самостоятельного, эстетически сильного и равновесного самому образу, при этом не подавляющего образ святого.

Особенное развитие орнаментальное оформление получает в иконе Богородицы «Прибавление ума» (рис. 3).



Рис. 3. Икона Богородицы «Прибавление ума». 2014 г. 85 x 145 см, дерево, резьба. Фрагмент.

Известно, что иконографическим прототипом этой иконы является статуя Богородицы из Лорето. На иконе Богоматерь и спеленутый фелонью младенец – в царских венцах и окружены орнаментальным пейзажем городов Древней Руси. Серафимы и херувимы воспевают славу Спасителю и Богородице. Изображение кажется очень плотным, наполненным многочисленными деталями, но при этом не перегруженным. При взгляде на оригинал открывается сложность перспективных построений пейзажного фона, утонченная детализация, вызывающая ассоциации с кружевом, ювелирным искусством, книжной миниатюрой. В этой иконе орнаменту становится как будто бы тесно, он стремится выйти за пространство образа.

С этой иконой связано реальное событие, когда соединилось два мнения: Азбухановых, почувствовавших, что в религиозном творчестве они достигли очень высокого уровня, требующего выхода в другие виды изображения, и мнение знаменитого хранителя произведений древнерусского искусства, знатока этого фонда Анатолия Михайловича Лукашева, дружившего с художниками и увидевшего, что они подошли к некоей пластической точке, которая либо требует тиражирования этих произведений, либо дальнейшего роста. В память об Анатолии Михайловиче Лукашеве хочется подчеркнуть, что именно он подсказал художникам Азбухановым, что им нужно перейти к геометрическим композициям. По воспоминаниям самих художников, Анатолий Михайлович говорил, что их искусство настолько феноменально по качеству, что им необходимо проиллюстрировать «Песнь песней». Находясь в пространстве великого духовного текста, дающего сильнейшие импульсы к воображению, художники смогли бы в таком случае наиболее полно раскрыть свой творческий, личностный, эмоциональный потенциал и темперамент.

Выполняя эту сложнейшую по тематике и воплощению художественную геометрическую композицию, Азбухановы не отказываются от фигуративности религиозного искусства, которое своей сакральной интимностью обращено к конкретному образу и конкретному человеку, являясь своеобразным микрокосмом. При этом геометрическая структура со всеми ее захватывающими ритмами, внутренними напряженными движениями, распадающимися на элементы и вновь синтезирующимися в сложнейших комбинациях, становится макрокосмом, отражающим вселенское ощущение пространства.

Это позволяет в последних исследованиях определить творчество художников как направление «метасимволизм». Прежде всего, чертами метасимволизма можно назвать стремление к идеальному, как через воздействие на подсознание воспринимающего произведение искусства зрителя, так и через творческую интуицию самого художника и диалог между ними, в котором происходит расширение сознания и зрителя, и художника, способных вместе в процессе создания и восприятия произведения приблизиться к открытию макрокосма как пространства Бесконечной Вселенной. Таким образом, эффект смотрения обретает совершенно иное качество и дает новую жизнь произведению искусства в результате подлинного сотворчества.

Ярким примером метасимволизма в творчестве Азбухановых стал цикл «Ход времени», состоящий из 12 работ, посвященных истории XX века. Глубина символов, ассоциативные ряды и возникающие коннотации смыслов, которые заложены в работах этого цикла, таковы, что, безусловно, заслуживают отдельного кропотливого исследования. Возможно, не только искусствоведческого, но и культурологического, психологического, исторического. Этот цикл наиболее конкретно характеризует знаковые события XX века. Часто возникают прямые ассоциации с теми образами, которые создают композицию того или иного резного панно.

Проанализируем, например, резное панно «XX век. 1914 год. Россия. Первая мировая война (2011 г., рис. 4).



Рис. 4. Панно «XX век. 1914 год. Россия. Первая мировая война. 2011 г., 40 x 40 см., дерево, резьба, пигменты, золото, серебро, медь. Источник фото: <http://www.azbuhanov.ru>.

Общий эмоциональный характер произведения создает впечатление остроты и напряжения, отраженного в ритмах и цветовых сочетаниях терракотово-красного, оранжевого, решенного на оливковом фоне, передающем интенсивное внутреннее кипение этого исторического события. В основе формы располагается символ георгиевского креста. Квадрат, переходящий в восьмигранник, делит форму на жесткие строгие ритмы. Если привести музыкальные ассоциации, возникающие при восприятии этих ритмов, то точнее всего их можно сравнить с ритмом военного марша и печатного шага солдатских колонн. Цвета обретают дополнительное свойство трагического ощущения пролитой крови, огромных жертв Первой мировой войны. Знаком,

подчеркивающим это, являются пуговицы с солдатских шинелей, которые также воспринимаются и как память о безымянных погибших.



Рис. 5. Панно «Россия. Дмитров». Серия «Путешествие». 2008 г., 40 x 40 см, дерево, резьба, пигменты, цветные металлы, золото. Источник фото: <http://www.azbuhanov.ru>.

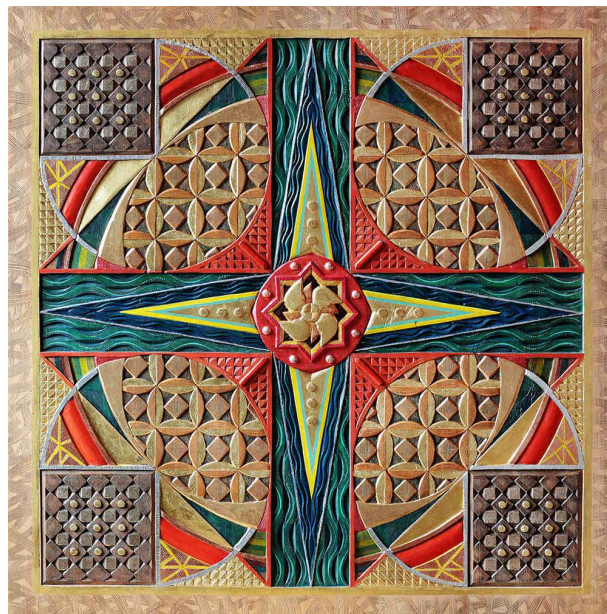


Рис. 6. Панно «Италия. Венеция». Серия «Путешествие». 2013 г., 75x75 см, дерево, резьба, пигменты, цветные металлы, золото. Источник фото: <http://www.azbuhanov.ru>.

Следующим этапом метасимволистских работ Азбухановых становятся еще более абстрактные по ощущениям работы цикла «Путешествие», в который вошло 5 работ (80 x 80 см, 2014 г., дерево, резьба, пигменты, полихромная роспись), где впечатление о городе воспринимается как индивидуальный характер человека с иронией, с юмором, либо с жесткой холодноватой структурой, с жаром солнца, древностью и новизной (рис. 5, 6).

Каждая из вошедших в этот цикл работ выразительна, полна чувств, индивидуальных впечатлений и ассоциаций с конкретным местом. Будь то подмосковный Дмитров на светлой неделе или Египет, в котором древность и тайна, стихия реки, папирусы, солнце...

Непостижимая красота древнего Рима с его четкой структурой и логикой и интрига коварной Венеции, жаркая Испания, математический расчет и образ часового механизма в Цюрихе – все это лишь некоторые общие характеристики работ этого цикла. Особенно важно здесь и индивидуальное зрительское переживание. Может быть, раскрыть его и есть главная задача художников, которые стремятся осуществить взаимопроникновение эстетики работы, ее восприятия и подсознания зрителя.

Цикл «Путешествие» обрел особенную утонченность колорита и значительно больший формат, чем первоначальные работы. Произведения как бы расширяются, требуют другого масштаба, монументальности. Опыт работы по созданию иконостасов здесь реализуется в крупном формате.

Следующим этапом творческой эволюции Азбухановых стали циклы «Эмоции» (75 x 75 см, 2014 г., дерево, резьба, натуральные пигменты) и «Чувства» (55 x 55 см, 2014 г., дерево, резьба, натуральные пигменты).



Рис. 7. Панно «Крик». Серия «Метасимволизм. Эмоции». 2012 г., 75 x 75 см, дерево, резьба, пигменты, цветные металлы, золото. Источник фото: <http://www.azbubanov.ru>.



Рис. 8. Панно «Шепот». Серия «Метасимволизм. Эмоции». 2014 г., 75 x 75 см, дерево, резьба, пигменты, цветные металлы, золото. Источник фото: <http://www.azbubanov.ru>.



Рис. 9. Панно «Четыре времени года». Серия «Метасимволизм. Эмоции». 2011 г., 80x80 см, дерево, резьба, пигменты, цветные металлы, золото. Источник фото: <http://www.azbubanov.ru>.



Рис. 10. Панно «Роза Пифагора». Серия «Метасимволизм. Чувства». 2014 г., 55x55 см, дерево, резьба, пигменты, цветные металлы, золото. Источник фото: <http://www.azbubanov.ru>.

В работе «Крик» (рис. 7) цвет становится настолько резким, настолько громким, звучащим, как бы вырываясь из недр души, что некоторый колористический диссонанс, который мы видим, воспринимается как абсолютно оправданный.

В парной вещи – «Шепот» (рис. 8) – раскрыты тончайшие цветовые сочетания, которые в точности ощущений тишины, легкой вибрации слова, невероятной внутренней гармонии, целостности образа открываются зрителю.

«Четыре времени года» (2011 г., рис. 9) – работа, в определенном смысле напоминающая ребус. Ассоциативный ряд настолько индивидуален, что нет единого мнения, где какое время года на резном панно. Оказывается, эти произведения являются еще и поводом для разрушения стереотипов зрительского восприятия. Но все они очень эмоционально притягательны и радостны.

К трем работам, посвященным красоте чистой геометрии, достаточно трудно найти краткие адекватные афористические формулы. Мы опять можем апеллировать только к нашему эмоциональному восприятию.

В «Розе Пифагора» это магия пространства, втягивающего в бесконечность (рис. 10).

Знаковыми для творчества самих художников и для характеристики их внутренней жизни стали две работы.

Это «Ангел-хранитель» (2012 г., рис. 11) и «Вижу» (2014 г., рис. 12).



Рис. 11. Панно «Ангел хранитель. Ход времени». 2012 г., 75x75см, дерево, резьба, пигменты, цветные металлы, золото.
Источник фото: <http://www.azbubanov.ru>.

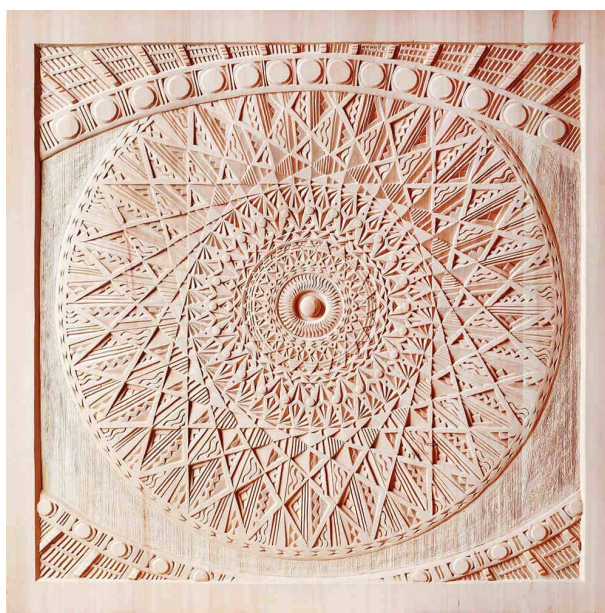


Рис. 12. Панно «Вижу». 2014 г., 75x75см, дерево, резьба. Источник фото: <http://www.azbubanov.ru>.

Эти работы, как и многие другие, созданы на досках правильной квадратной формы, которая является в мировом искусстве наиболее стационарной формой. При этом в творчестве Азбухановых квадрат наполняется делящими его элементами, каждый раз передающими своеобразие, эмоциональную глубину и наполненность внутренней пульсации произведения. Квадратная форма снимает барьер между разными реальностями, открывая пространство произведения как самостоятельно существующее.

Рискнем предположить, что интуитивно найденное гармоничное сочетание строгой, нарочито симметричной формы квадрата с мощной иррациональной экспрессией содержания произведения дает необходимый баланс рационального, логического, сдержанного со стихийным творчеством. Это позволяет художникам создать подлинное произведение искусства.

Панно «Ангел-хранитель» завораживает удивительной пространственной глубиной, которая дает и ощущение движения времени, духовных переживаний, рассматривания кристаллической структуры. Об этих работах невозможно говорить сухим научнообразным языком, они требуют поэтических эпитетов и метафор. Это произведение находится в собственности художников и является действительно ангелом-хранителем их семьи и творчества.

«Вижу» – произведение, созданное в конце 2014 года. По сути, перед нами Око Господне, всевидящее, всепроникающее, но и всепрощающее. Техническое совершенство этой работы потрясает. В резьбе применяется свойственный только этим художникам прием, когда глубина резьбы в каждой линии разная, и создается впечатление, как от золотого фона иконы. Здесь можно говорить о том, что создан эффект непроницаемости и в то же время бесконечности простирающейся Вселенной.

Цвет дерева, его теплота, соединяясь с феноменальным по техническому качеству орнаментом, вводит нас в особое состояние, сравнимое с молитвенным, т.е. состоянием, раздвигающим пространство сознания человека.

Человечество всегда пыталось постигнуть высший закон созидания Вселенной, и примеры этого мы обнаруживаем в мировом художественном процессе, включающем деревянную скульптуру Египта, античности, Средневековья, памятники Древней Руси, творчество выдающегося российского скульптора С.Т. Конёнкова. В данном контексте хочется вспомнить и о том, что древнейший монастырь Св. Екатерины на Синае имеет на внешней стороне храма геометрические композиции. Видимо, это какие-то зашифрованные тексты, которые были обращены не внутрь монастыря, где была высокая духовная культура, а во внешний архаический, подчас дикий мир – в надежде, что именно этот язык станет понятен тем, кто обитает в нем.

Таким образом, в эволюции художественного языка Инессы и Рашида Азбухановых присутствуют два равноценных направления – икона и геометрические композиции, которые сосуществуют, не отрицая друг друга, но становятся средством постижения мира в разной пластической образности. Это еще раз свидетельствует о многогранности и широте творческих поисков, масштабе таланта этих художников.

Заслуженные художники России, почетные члены Российской академии художеств Инесса и Рашид Азбухановы признаны в пространстве современного искусства. Выставки Азбухановых прошли во всех центральных музеях Москвы – Музее Кремля, Музее им. Андрея Рублева, в Коломенском, Музее декоративно-прикладного искусства. В Третьяковской галерее выставка Азбухановых состоялась в 2009 году. Более 20 выставок этих художников прошли в различных европейских странах. Рашид и Инесса Азбухановы работают вместе уже четверть века. Художники по образованию, они закончили в середине 1980-х годов Абрамцевское художественно-промышленное училище имени Виктора Михайловича Васнецова и, обратившись к резной иконе, увидели в этом древнем виде искусства богатые художественные возможности.

Статья поступила в редакцию: 29.09.2018 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.04.004

THE RENAISSANCE OF ANCIENT TRADITIONS AND THE SEARCH FOR A NEW ARTISTIC LANGUAGE IN ART CARVED ICON: RASHID AND INESSA AZBUHANOV'S ART WORKS

Abakumova Marina Germanovna
Art historian,
State Tretyakov Gallery.
Russia, Moscow.
marinagalerya@gmail.com

Abstract

The article is devoted to the description and analysis of famous Russian artists' works. Rashid and Inessa Azbukanov create carved wooden icons continuing the ancient tradition. The article reveals the basic features of their style. It is shown that their creativity is inherent meta-symbolism, the pursuit to the ideal.

Keywords: tradition, the language of art, carved icon, Azbukhanov, creative research, analysis of the art works.

Bibliographic description for citation:

Abakumova M.G. The renaissance of ancient traditions and the search for a new artistic language in art carved icon: Rashid and Inessa Azbukanov's art works. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2018, No. 4(11), pp. 46-55. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.04.004. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1214115/11/> (In Russian).

Received: September 29, 2018.

КНИГИ ПОП-АП, ИЛИ «КНИГИ-ЗАБАВЫ», ВЧЕРА И СЕГОДНЯ

Романова Елена Олеговна
Советник Отделения искусствоведения
и художественной критики РАХ,
член-корреспондент РАХ.
Россия, г. Москва.
art-rah@mail.ru

Аннотация

Прошедшие в Москве в 2018 году выставки книг в технике поп ап (поп-ап) пробудили интерес к бумажной детской книге со сложной конструкцией и высокохудожественными иллюстрациями. Обратившись к истории развития этого жанра в искусстве книги, автор статьи рассматривает книги в технике поп ап в конце XIX – начале XX веков в Европе, а также в России в начале XXI столетия. Раскрывается технологический процесс создания книги поп-ап на примере работ современных российских художников-иллюстраторов.

Ключевые слова: детские книги, техника поп ап, книги со сложной конструкцией, коллекционер Ирина Стежка, технологический процесс.

Библиографическое описание для цитирования:

Романова Е.О. Книги поп-ап, или «книги-забавы», вчера и сегодня // Искусство Евразии. – 2018. – №4(11). – С. 56-67. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.04.005. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1214115/12/>

Нынешний 2018-й год был отмечен особым всплеском интереса со стороны музейного сообщества и зрителей к бумажной детской книге. Но к книге не привычной, а сложной, инженерной и высокохудожественной. И этому не смогли помешать, вопреки распространенному мнению, ни безграничные возможности компьютерной графики, ни электронные книги. Впервые в Москве зрителю и читателю были представлены уникальные детские издания с иллюстрациями в формате 3D, которые появились в Европе более 150 лет назад, а затем получили свое дальнейшее развитие в XX веке, продолжив его в XXI-ом.

Обычно такие издания специалистами по праву считаются уникальными, обладанием ими гордятся крупнейшие библиотеки мира. В частности, в российской столице собрания подобных книг имеются в Российской государственной детской библиотеке и в Библиотеке иностранной литературы. В этот раз встреча с подобными экземплярами состоялась на выставочной площадке Дарвиновского музея и в детском

зале Библиотеки иностранной литературы³. Инициатором и куратором обеих выставок выступила коллекционер из Германии Ирина Стежка, представив книги из своего собрания.

Изначально книгами в технике *pop up* (в переводе с английского – «всплывать», «появляться») называли издания, созданные в результате синтеза искусства инженера и художника. В этом случае изображения создаются с механизмами, благодаря которым при открывании книги или ее страницы изображения мгновенно выдвигаются вперед, вверх, вбок и приобретают объем, то есть герои сказки оживают. Однако в XX веке книгами поп-ап стали называть все книги со сложными конструкциями.

Самые ранние книги со сложной конструкцией относятся к эпохе Средневековья, причем тогда эти книги предназначались для взрослых. Так, в XII веке увидела свет книга на латинском языке «Хроники», охватывающая время от Рождества Христова до 1120 года и содержащая сведения по истории Франкского государства и Сент-Омера. Написанная монахом Ламбертом из Сент-Омера, книга была изготовлена с раскрываемыми клапанами. В дальнейшем книги со сложной конструкцией были посвящены географии, астрономии, медицине – это были в основном атласы со все так же раскрываемыми клапанами. В то время все книги изготавливались вручную, поэтому не имелось существенной разницы между ее изготовлением как таковым и созданием иллюстраций и конструкций.

В конце XVIII века подобные книги стали изготавливать и для детей. Эпоха Просвещения принесла понимание того, что одним из основных источников влияния на детское сознание выступает литература. Тогда литература, создаваемая для детей, пребывала под воздействием математических, астрономических и географических открытий. Именно в этот период были написаны книги «на все времена» – «Робинзон Крузо», «Гулливер», «Дон Кихот», которые носили не только назидательный характер, но были и очень интересными. Однако издавались они, как правило, в той же стилистике, что и религиозная литература. Ситуация резко меняется в следующем, XIX столетии, с наступлением эпохи романтизма, когда возникает жанр авторской сказки, основоположниками которой стали Шарль Перро, Ганс Христиан Андерсен, братья Гримм...

Сегодня технологиями 3D трудно кого-либо удивить, но книгам, исполненным в технологии *pop up*, это по-прежнему удастся. Причем как старинным, так и современным, хотя сегодня их создавать, конечно, проще с лазерной техникой. При этом – признаем – лазер облегчил создание книг с «кружевной» резкой (книг-каруселей или туннелей), но без объемных элементов (например, книга современного художника Я. Пьенковски, посвященная Рождеству). Также лазерная вырубка используется в открытках. Для поп-ап книг лазер не используется, потому что с его помощью можно только резать, а биговать (делать разметку для сгибов) нельзя.

Тем не менее, независимо от техники, используемой при создании книги поп-ап, каждый раз захватывает дух, когда во «всплывающем» окне книжного разворота на читателя выдвигается сцена со сказочными персонажами. По сути, мы имеем дело, говоря сегодняшним языком, с интерактивной книгой, которая располагает

³ Выставка «Животные в сказках» в Дарвиновском музее 1 апреля – 2 мая 2018 года и выставка «Живые картинки pop up!» в Библиотеке иностранной литературы 25 сентября – 1 декабря 2018 года.

разнообразным арсеналом средств влияния на читателя и зрителя, превращает его в соучастника творческого процесса. Это стремление «оживить» мир литературного произведения наиболее ярко выразилось в книге поп-ап, в которой, благодаря использованию скрытых механизмов и применению специального технологического процесса, фигуры персонажей, элементы пейзажа или интерьера начинают двигаться.

Девятнадцатый век по праву считается золотым веком техники. Первые книги в технике *pop up* в середине XIX столетия выглядели следующим образом: у книги с нижней стороны имелся язычок, ребенок дергал за него, и картинка на странице менялась. Со временем книги становились все сложнее. Одним из первых инженеров того времени, чье имя навеки осталось в истории книжного искусства, был Лотар Меггендорфер из Германии. При этом его имя связано больше не с объемными иллюстрациями, а с язычком, при дергании за который обеспечивалось движение картинки.

Подобные книги сразу стали востребованными в Европе и Америке, в Россию их привозили из Европы, у царских детей имелись подобные книги. Еще в 1801 году император Александр I специальным указом разрешил ввозить в Россию иностранные издания, что прежде было запрещено Павлом I.

Одним из самых талантливых последователей Меггендорфера стал английский художник Луи Жиро (рис. 1), сделавший новый шаг в развитии технологии «движущихся картинок» в 20-е годы прошлого века. Именно он запатентовал термин «*pop up*», который появился в 1929 году и относился только к определенным книгам. Сегодня же, как было сказано выше, термин «*pop up*» относится ко всем книгам с подвижными конструкциями и механизмом внутри.



Рис. 1. «Жизнь животных».
Луи Жиро. С. 40.
«Жизнь животных». 1938 г.
(первое издание). 26 x 20,5 см.
Издательство: Daily Sketch and
Sunday Graphic. Лондон,
Великобритания. Pop-Up Book™.
ANIMAL LIFE in Fact, Fancy
& Fun'. 1st edition – no repairs.
Editor and producer Giraud,
M.R.S.L. of the Bookano «Living»
Models Series, published by Daily
Sketch and Sunday Graphic
London, Great Britain.

Именно эти талантливые изобретатели сделали возможным появление в дальнейшем книг-каруселей итальянца Марио Зампини (рис. 2), «панаскопических моделей» чешского художника и архитектора Войцеха Кубашты, знаменитой раскладывающейся книжки с «живыми картинками» «Дом с привидениям» польско-английского художника Яна Пьенковски, завоевавшей в 1979 году медаль Британской библиотечной ассоциации, и т.д.

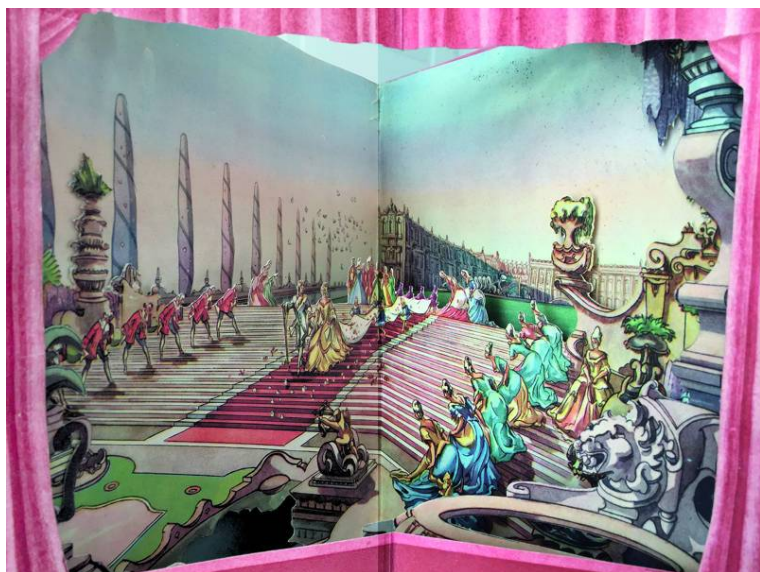


Рис. 2. «Золушка». Книга-карусель.
Дизайн и иллюстрации – Марио
Зампини. Цветовое решение
Раймондо Центурионе. 1941.
Издательство: *Mediterranea
Verlag, Leipzig, Германия.*
Peep Show Book 'Aschenbrödel'
[Krenn's Theater Album N. 1].
*Mediterranea Verlag, Leipzig,
Germany, by Mario Zampani.*



Рис. 3. «Золушка». С. 17.
«Золушка». Книга-пантомима.
Цветные литографии. 1891.
29,5 × 25,5 см. *Pantomime Book,*
«Cinderella» published by
McLoughlin Brothers, USA.



Рис. 4. «Пиноккио». С. 43.
«Пиноккио». Художник – Гарольд
Ленц. 17 × 22 см. Издательство:
*Blue Ribbon Books, Нью-Йорк,
США. 1932-1933 (первое
издание). Pop-Up Book™.*
«PINOCCHIO» published by *Blue
Ribbon Books, N.Y., USA, by
Harold Lentz.*

С именем Войцеха Кубашты (1914–1992) связано послевоенное возрождение и расцвет книги в технике *pop up*. Архитектор по образованию, он сочетал сложную механику с иллюстрациями, которые делал сам же. В Советском Союзе его книги были очень популярны. В 1980-е годы в Америке появилось много художников, работающих в этой технике. Вскоре сложилось две школы: американская (представитель – Роберт Сабуда, например) и французская, которая отличалась более простыми конструкциями и лаконичностью рисунка (Марион Батай, Луи Риго).

Детские издания, и особенно со сложной конструкцией, сохранять крайне сложно, и главными «виновниками» здесь выступают сами дети. Тем сложнее задача для взрослых – сберечь уникальные произведения книжного искусства. В своем фундаментальном труде «Гирлянда из книг и картинок: детское чтение в дореволюционной России», посвященном истории детской книги в нашей стране, библиофил Михаил Сеславинский утверждает: «Жизнь собирателей детских книг трудно назвать легкой. Выбранное библиофильское направление – одно из самых малодоступных». И тут же приводит причины такого положения вещей: «Во-первых, детские книги не ценились, а следовательно не хранились и не собирались в современную им эпоху. Во-вторых, маленькие читатели, как известно, находятся в первых рядах врагов библиофилов. <...> В-третьих, редкие детские книги настолько желанны для коллекционеров, что в отличие от массовых изданий, они редко становятся объектом вторичной продажи» [1, с. 13].

Далее М.В. Сеславинский приводит характерную ремарку: «Во многих книготорговых каталогах знаменитых букинистов <...> при упоминании многих детских книжек первой половины XIX века ставилась стандартная пометка “редка, как все детские иллюстрированные издания”» [1, с. 13].

В России в частных собраниях у коллекционеров мало хорошо сохранившихся детских книг. Ирине Стежке удалось собрать коллекцию детских книг в технике *pop up* в хорошем состоянии в Америке, Англии и Германии, что позволило коллекционеру, по сути, представить мировую историю развития книг со сложной конструкцией.

«Мы постарались представить их в исторической перспективе, – говорит коллекционер, – от Лотара Меггендорфера до Луи Жиро – художника, который в 1920-е годы продолжил работы в технике *pop up* и изобрел способ представлять “живые” иллюстрации в книге, которые поднимались бы на странице под 180 градусов. Он использовал достаточно тонкую бумагу для того, чтобы книга затем закрывалась и имела свою нормальную форму. Эти книги Жиро запатентовал. Мы их называем книгами с “живыми картинками” или в технике *pop up*, но в разных странах они имеют и другие названия».

В коллекции И. Стежки представлены и современные книги поп-ап. В Америке ежегодно присуждается премия Меггендорфера за лучшую книгу художника-иллюстратора в технике поп-ап. Например, этой престижной премии удостоилась книга «Завтрак Ботичелли», которую создал американский художник Ян Пьенковски, и она тоже присутствовала на московских выставках. На большом экране демонстрировалось, как разворачивается каждая книжка, как ее можно читать, как с ней можно играть.



Рис. 5. «Рождество». Книга-карусель. С. 85. «Рождество». Художник – Ян. Пьенковски. 14,5 × 25 см. Издательство: Лондон, Carousel Book. '2004. The First Noël' Walker Books, London, Great Britain, Illustrated by Jan Pieńkowski.



Рис. 6. «Красная шапочка». Художник – Патрисия Тернер. Лондон, Англия, 1947. Little Red Riding Hood. Folding Book LTD. Patricia Turner. PeepShow Book.



Рис. 7.1. «Дюймовочка». С. 78. «Дюймовочка». Художник – Линда Гриффит. 13,5 × 17,5 см. Издательство: Шато и Виндус Лондон, 1976. PeepShow Book, «Thumbelina», Chatto & Windus, London, Great Britain, by Linda Griffith.

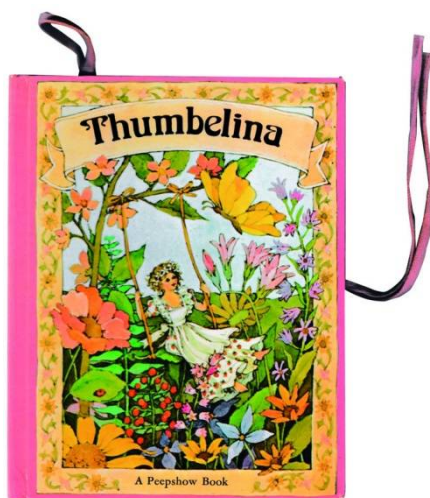


Рис. 7.2. «Дюймовочка». Обложка. «Дюймовочка». Художник – Линда Гриффит. 13,5 × 17,5 см. Издательство: Шато и Виндус Лондон, 1976. PeepShow Book, «Thumbelina», Chatto & Windus, London, Great Britain, by Linda Griffith.

Для нашей страны выставки детской книги из коллекции Ирины Стежки уникальны. С одной стороны, существует интерес к такой сложно-структурной, сложно-композиционной книге. С другой стороны, для такой книги в русском языке даже нет своего названия – ее называют то книга в технике поп-ап, то книга-карусель, то театральная книга. Представленная коллекция показала развитие этого жанра в динамике. Зрители увидели на выставках книги старинные и современные, книги, которые кропотливо вырезались мастерами вручную, и те, которые созданы уже с помощью новых технологий, когда лазер позволяет делать удивительные бумажные силуэты. Это книги, которые бросают своего рода вызов не просто бумажной книге, но и компьютерной книге 3D. Поэтому это не просто книжка-игрушка, представленная на выставке, но и современная художественная лаборатория.

Помимо книг, выполненных в технике *pop up*, существовало и существует много различных изданий, которые можно обозначить как книга-игрушка, или «книга-забава», как ее назвал автор первого послереволюционного каталога детской литературы, опубликованного во втором выпуске «Материалов по истории русской детской литературы (1750–1855)», – «Библиография русской детской книги (1717–1854)» О.В. Алексеевой [1, с. 20]. Хотя и сама книга в технике *pop up*, несомненно, относится к категории «книги-забавы».

Рассматривая книгу-игрушку, читатель младшего возраста получает возможность, например, самому поменять наряд у куклы, который она, по замыслу автора, должна менять на каждой странице. Неизбежно внимание и детей, и взрослых привлекают книжки-«тоннели» – редкое для российского читателя издание, когда, глядя в отверстие на первой странице, можно увидеть, как разворачивается действие всей книги сразу. Принцип создания такой книги состоит в том, что делается несколько сцен, которые соединяются единым тоннелем. В первой сцене делается окошечко с увеличительным стеклом, глядя в которое, ребенок может увидеть в панорамном виде весь сюжет книги. Будь это книга «Загадочный лес» или книга, посвященная Рождеству Христову. Так, в игровой форме книга-забава позволяет самым юным читателям познавать мир, знакомиться с неведомыми им героями и сюжетами.

Традиции художников разных стран, которые работали с книгой поп-ап, сегодня продолжают их коллеги по цеху и в России.

Ольга Моница – художник-иллюстратор, преподаватель предмета «Искусство книжной иллюстрации» в Институте графики и искусства книги имени В. Фаворского Московского политехнического университета (б. Полиграфический институт) – считает создание для детей книг в технике *pop up* очень важным, и название, по ее мнению, не имеет значения: «Эти книжки можно называть поп-апом, или книжкой с вырубкой, или “ширмочкой” (как во времена моего детства), – говорит Ольга, – они обладают каким-то магическим воздействием на ребенка. Думаю, это связано с тем, что каждый маленький читатель мечтает о том, что в книжку можно было бы войти, залезть. Недаром много сказочных сюжетов основано на том, что ребенок или во сне, или в своих мечтах попадает в ожившую книгу. Там можно погулять, войти в контакт с ее персонажами. Думаю, в каком-то смысле они воздействуют на человека: книжка с картинками – это прекрасно, но когда перед тобой встает с каждого разворота огромный осязаемый мир, в этом есть особая прелесть...».

Испытывая к книгам *pop up* огромный интерес с детства, благодаря книгам Войцеха Кубашты, которые поступали в продажу в «братский» Советский Союз, в наше время О. Монина и ее коллеги по кафедре иллюстрации явились инициаторами разработки для студентов 5-го курса учебного курса «Книги поп-ап и книги со сложной конструкцией». По нашей просьбе Ольга рассказала о процессе создания книги в технике *pop up*.

«Работа начинается с общей композиционной идеи, – рассказывает О. Монина. – Книга – это цельный организм, и он не может быть монотонным, в нем должны присутствовать начало, кульминация и конец. Иначе говоря, общий системный подход к книжке поп-ап такой же, как и ко всем остальным. Мы обычно говорим студентам, что художник-иллюстратор – сам себе режиссер. При этом при работе с техникой поп-ап существуют ограничения из-за сложности технологического процесса. Мы следим за тем, чтобы каждый следующий разворот по композиции отличался от предыдущего. Ведь любой поп-ап, даже самый “навороченный”, если он однообразен по композиционному подходу, становится скучным.

В книге все должно быть подчинено общей композиционной мысли, – продолжает Ольга. – Как ни странно, чисто технологические и инженерные навыки осваиваются довольно легко. Современные молодые люди мгновенно усваивают эту информацию и легко находят в информационном пространстве то, что им нужно. Любую картинку надо придумать, сконструировать, проверить на складываемость и раскладываемость, сделать оригинал. Потом оригинал сканируется, печатается на качественной бумаге или картоне. С помощью макетного ножа делаются нужные разрезы, и картинка из плоской становится объемной».



Рис. 8.1. Работа Саши Сидорцовой.
Курсовые работы: книги в технике поп-ап студентов 5 курса кафедры «Иллюстрация и эстамп» Института графики и искусства книги имени В. Фаворского Московского политехнического университета.



Рис. 8.2. Работа Юлии Кривошееенко.
Курсовые работы: книги в технике поп-ап студентов 5 курса кафедры «Иллюстрация и эстамп» Института графики и искусства книги имени В. Фаворского Московского политехнического университета.



Рис. 8.3. Работа Юлии Кривошеенко.
Курсовые работы: книги в технике поп-ап студентов 5 курса кафедры «Иллюстрация и эстамп» Института графики и искусства книги имени В. Фаворского Московского политехнического университета.

Ольга Мони́на вспоминает, как поразили ее и ее коллег студенты, активно откликнувшиеся на вызов создания книги в технике *pop up* и предложившие интереснейшие замыслы: «Например, был поп-ап, сделанный в гравюре. Каждый разворот был как минимум трехслойный. Три черно-белые гравюры составляли один разворот, очень сложно вырезанные. К тому же там имелись и другие подвижные части, персонажи появлялись и исчезали, двигали руками и ногами».

Отвечая на вопрос, насколько книги поп-ап сейчас востребованы, художница утверждает: «Они востребованы всегда. Другой вопрос – насколько они издаются». Конечно, для издателя это всегда издательский подвиг – делать поп-ап книги. Несмотря на новые технологии, которые облегчают и удешевляют издательский процесс, книги в технике поп-ап по-прежнему вырубаются ножами, однако это не самая дорогая часть процесса. Ножи используются для всего тиража так же, как и пластины для печати. И в этом нет большого отличия с печатью и резкой обычных книг. Самая дорогая часть при изготовлении книг поп-ап – ручная сборка и приклейка. При этом в качестве материала используется именно бумага, просто очень плотная, иногда по толщине, как тонкий картон. Но это все равно бумага, у картона другие свойства, не подходящие для изготовления поп-апа.

На выставках редких детских книг из коллекции Ирины Стежки книги, созданные нашими соотечественниками, не представлены, что неудивительно – ведь коллекция собиралась в странах Европы и Америки. Однако приятно осознавать, что нынешнее поколение российских художников-иллюстраторов детской книги работает в этом жанре, и их книги издаются.

Так, выпускница кафедры «Иллюстрация и эстамп» молодая художника Екатерина Казейкина работает в технике объемного поп-ап, ее книги издаются в России и во Франции. Вышли в свет ее книги, в которых Екатерина выступала и автором текста, и художником, – «Цирк» и по мотивам английской народной сказки «Джек и бобовый стебель», а также открытки поп-ап. Казейкину интересовало книжное пространство, которое она досконально изучила, прежде чем приступить к работе с книгой поп-ап. Теперь у художницы выработался собственный методологический подход, которым она охотно делится. «Главный принцип таких книг – сохранить цельность, так как

пространство порой уводит в излишнюю декоративность, – считает Е. Казейкина. – Поп-ап помогает подчеркнуть пластику иллюстраций». Тот факт, что Екатерина сама пишет тексты для своих книг, логичен для художника книги поп-ап. По ее мнению, другому человеку порой сложно понять, что надо акцентировать в коротком тексте для того, чтобы то же самое затем смог акцентировать художник в своих иллюстрациях.

Е. Казейкина с гордостью рассказывает об ее самом сложном на сегодня проекте – о книге поп-ап, состоящей из одного разворота. В данном случае ей пришлось выполнять функции не художника, а конструктора. Речь идет о корпоративном издании, посвященном электростанции, предназначенном для детей сотрудников компании. В один разворот включены маленькие информационные книжечки с иллюстрациями в технике поп-ап.

В заключение отметим, что в настоящее время производственный процесс книг поп-ап сосредоточен в Китае, где подобные издания выходят тысячными тиражами. Тем не менее, в России в последние годы тоже стали появляться издательства, готовые выпускать книги поп-ап, спрос на них большой. Опыт прошедших в Москве выставок детской уникальной книги говорит о том, что для того, чтобы через много лет книга стала выставочным экспонатом, она изначально должна быть произведением искусства. И только художники могут создать такую книгу.

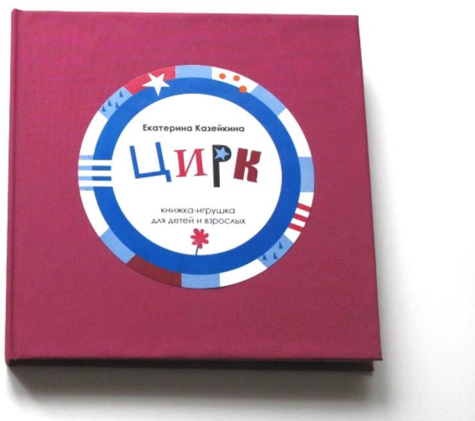


Рис. 9.1. «Цирк», поп-ап книга художницы Екатерины Казейкиной.



Рис. 9.2. «Цирк», поп-ап книга художницы Екатерины Казейкиной.



Рис. 9.3. «Цирк», поп-ап книга художницы Екатерины Казейкиной.



Рис. 9.4. «Цирк», поп-ап книга художницы Екатерины Казейкиной.



Рис. 9.5. «Джек и бобовый стебель», поп-ап книга художницы Екатерины Казейкиной.



Рис. 9.6. «Джек и бобовый стебель», поп-ап книга художницы Екатерины Казейкиной.



Рис. 9.7. «Джек и бобовый стебель», поп-ап книга художницы Екатерины Казейкиной.

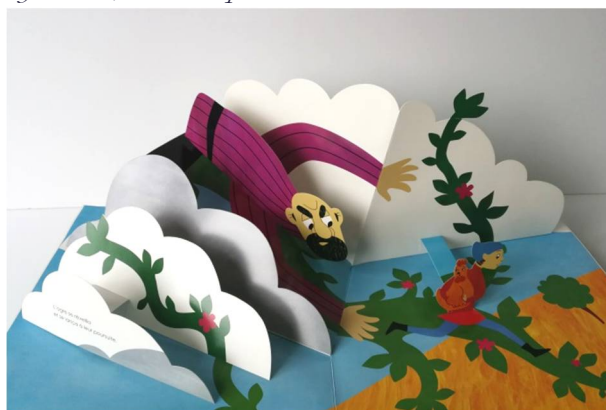


Рис. 9.8. «Джек и бобовый стебель», поп-ап книга художницы Екатерины Казейкиной.



Рис. 9.9. Поп-ап работа художницы Екатерины Казейкиной.



Рис. 9.10. Поп-ап работа художницы Екатерины Казейкиной

Литература

1. Сеславинский М.В. Гирлянда из книг и картинок: детское чтение в дореволюционной России. В 2 т. – М.: Детская литература; Дизайн-студия «Самолет», 2011.

Статья поступила в редакцию 19.11.2018 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.04.005

POP UP BOOKS, OR «FUN BOOKS», YESTERDAY AND TODAY

Romanova Elena Olegovna

Art critic, Advisor to the President on Art

History, Russian Academy of Arts,

corresponding member of the Russian Academy
of Arts.

Russia, Moscow.

art-rah@mail.ru

Abstract

Exhibitions of pop up books being hold in Moscow in 2018 have sparked an interest to a children's paper book with a complex construction and highly artistic illustrations. Having looked over the history of this genre in the art of books, the author takes a close look on pop up books of the end of the 19th and beginning of the 20th centuries in Europe as well as in Russia in early 2000s. Technological process of making such a book is demonstrated and is based on samples created by the modern Russian artists.

Keywords: children's book, pop up technology, art collector Irina Stezhka, books with a complex construction, technological process.

Bibliographic description for citation:

Romanova E.O. Pop up books, or «Fun books», yesterday and today. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2018, No. 4(11), pp. 56-67. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.04.005. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1214115/12/> (In Russian).

References

1. Seslavinsky M.V. *Girlyanda iz knig i kartinok: detskoe chtenie v dorevolyutsionnoi Rossii. V 2 t.* [A garland of books and pictures: children's reading in pre-revolutionary Russia. In 2 vol.]. Moscow, Detskaya literatura; Dizain-studiya «Samolet», 2011.

Received: November 19, 2018.

ПОРТРЕТ В ТВОРЧЕСТВЕ АЛЕКСАНДРА ГОЛОВИНА

Филиппова Ольга Николаевна
Искусствовед, член Ассоциации
искусствоведов.
Россия, г. Москва.
iscusstvo0891@mail.ru

Аннотация

Александр Яковлевич Головин (1863–1930) принадлежит к числу крупнейших деятелей русской художественной культуры конца XIX – начала XX века. Его искусство получило широкую известность и признание. О А.Я. Головине написаны книги, очерки, немало статей. Но искусство А.Я. Головина-портретиста – это малоисследованная область творчества этого замечательного живописца. Обширное портретное наследие художника не только не изучено в значительной своей части, но до сих пор еще малоизвестно. Оно оказалось распыленным, разбросанным по частным коллекциям и многочисленным музеям. Ряд первоклассных работ находится в зарубежных музейных собраниях. Немало головинских портретов – в запасниках столичных музеев. Цель данной публикации – это анализ его портретного творчества, который даст возможность по-новому взглянуть на этого интересного живописца.

Ключевые слова: творчество А.Я. Головина, монументальное искусство, декоративная живопись, станковые картины, художник театра, оформление опер и балетов, портреты актеров, певцов, художников-декораторов, режиссеров; салонные портреты дам, автопортреты.

Библиографическое описание для цитирования:

Филиппова О.Н. Портрет в творчестве Александра Головина // Искусство Евразии. – 2018. – №4(11). – С. 68-85. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.04.006. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1214115/13/>

Александр Яковлевич Головин родился 17 февраля (1 марта) 1863 года в Москве. Его отец преподавал в Петровской сельскохозяйственной академии. Семья жила при академии в Петровском-Разумовском, вблизи Москвы. Первые яркие впечатления и наблюдения будущего художника были связаны с романтической и своеобразной красотой старинного русского парка, петровским дворцом, руинами парковой архитектуры. Следы минувших времен будили воображение. С детства, исподволь воспитывался дар А.Я. Головина – это удивительная способность проникаться духом эпохи, чувствовать стиль. Склонность к рисованию у него проявилась рано, и на рисунки мальчика стали обращать внимание даже посторонние. Но в семье к ней относились скорее отрицательно.

Мать мечтала о преподавательской карьере для сына. Его отдали в Катковский лицей, а затем, после смерти отца, в 1873 году из-за недостатка средств ему пришлось

перейти в частную гимназию А.И. Поливанова (1838–1899). Изучение любого предмета в гимназии А.Я. Головин воспринимал как повод для рисования. В особенности вдохновляли его уроки словесности. Пятнадцати лет он иллюстрировал «Портрет» Н.В. Гоголя [9, с. 8]. После долгих колебаний в семье было принято компромиссное решение: Александр будет архитектором. В 1881 году юношу принимают на архитектурное отделение Московского училища живописи, ваяния и зодчества. Два года он успешно занимается, получает шесть первых номеров за классные работы. На него обращает внимание крупный художник-передвижник И.М. Прянишников (1840–1894), по совету которого А.Я. Головин переходит на живописное отделение.

Дружественное расположение И.М. Прянишникова продолжалось недолго. Молодой А.Я. Головин начинает испытывать тяготение к «модерну» [9, с. 8]. Написанная в «новой манере» его дипломная картина «Снятие с креста», представленная в 1890 году на соискание золотой медали, вызвала бурное негодование учителя [9, с. 8]. Получив лишь серебряную медаль, А.Я. Головин тем самым лишился заграничной командировки, о которой он мечтал. Еще в 1884 году, когда умерла его мать, А.Я. Головин живет из милости у родни. По окончании художественной школы нужда заставляет его пойти в кабалу к модному «уборщику-декоратору», «комнатному живописцу» А.А. Томашко (1857 – после 1917) [9, с. 8]. Семь лет А.Я. Головин служит подмастерьем у этого посредственного ремесленника, набившего руку на декоративных росписях. Полуголодное существование, унижения, изнурительная работа, не приносящая творческой радости, – все это было трудным испытанием для молодого художника. Уж если тогда не угасла его любовь к искусству – значит, она была действительно велика.

Более того, у него еще хватало силы духа писать «для себя» [9, с. 8]. В 1892 году он исполнил картину «Средневековый монах» [9, с. 8]. В 1893 году – вечерами и даже ночами писал картину «Юный пианист» [9, с. 8]. По свидетельству С.К. Маковского (1877–1962), картину видел и одобрил сам В.М. Васнецов (1848–1926). А.Я. Головин мечтал ее показать на Передвижной выставке. В 1894 году он участвовал на выставке, организованной И.Е. Репиным (с картинами «Ведьма» и «Щемит») [9, с. 9]. Несмотря на то, что большинство ранних работ А.Я. Головина не сохранилось, можно судить о направлении, взятом художником. Характерно, что столкновение с И.М. Прянишниковым еще не означало разрыва с передвижниками. Показательны желание А.Я. Головина выставляться вместе с ними, дружеские отношения с В.М. Васнецовым (1848–1926).

Позднее, уже во второй половине 1890-х годов, после поездки за границу, А.Я. Головин постоянно встречался с С.И. Мамонтовым (1841–1918), М.В. Якунчиковой (1870–1902), В.Д. Поленовым (1844–1927), Е.Д. Поленовой (1850–1898). Он разделял их убеждения, сочувствовал просветительской деятельности, сам участвовал в их опытах в области декоративного искусства (работал у С.И. Мамонтова в абрамцевской гончарной мастерской, создал и осуществил вместе с Е.Д. Поленовой проект оформления столовой в русском стиле для дома Якунчиковых).

В середине 1890-х годов всегда чуткий к творческим индивидуальностям С.И. Мамонтов предоставил А.Я. Головину интересный заказ – это исполнение картин по библейским эскизам А.А. Иванова (1806–1858) для церкви близ Костромы. Это был прекрасный урок монументального искусства. В 1897 году одновременно с декоративной живописью А.Я. Головин много работает над станковыми картинами. Он участвует

в исторической выставке в Москве («Видение Зосимъ», «Плач Ярославны»), соседствуя с С.А. Коровиным (1858–1908), В.Д. и Е.Д. Поленовыми [9, с. 9]. В 1898–1899 годах А.Я. Головин вместе с К.А. Коровиным (1861–1939) работает над оформлением кустарного отдела русского павильона на Всемирной выставке в Париже 1900 года. А.Я. Головин проявляет при этом поразительную изобретательность в убранстве интерьера, создании новых моделей русской мебели, образцов майоликовых изделий, сочинении орнаментов.

Все это в стилевом отношении носило отпечаток модерна. Таким образом, уже в дотеатральный период творчества у А.Я. Головина проявляются некоторые характерные особенности и качества, которые помогли ему позднее как художнику театра. Прежде всего – это тяготение к декоративному. Декоративность становится присуща его станковым произведениям. И хотя поиски идут в разных направлениях – монументальной и станковой живописи, прикладном и оформительском искусствах, это не мешает складываться целостной художественной манере мастера.

В 1898 году наступил знаменательный перелом в творчестве А.Я. Головина. Отныне его жизнь была отдана театру, и через призму театра он начинает видеть окружающий мир и все, чем занимается. Театральная судьба А.Я. Головина определилась В.А. Теляковским (1860–1924), в 1898 году назначенным на пост управляющего Московской конторой императорских театров. Энергичный и предприимчивый В.А. Теляковский решил заняться реформой московских казенных театров, заметно отстающих от частных, таких как Русская частная опера С.И. Мамонтова и Московский художественный театр во главе со К.С. Станиславским и В.И. Немировичем-Данченко.

Оба театра стремились к психологической, бытовой и исторической правде, выраженной художественными средствами. С.И. Мамонтов привлек на сцену художников, и ее украсила высококачественная живопись, передающая дух музыки, драмы. Спектакль стал красочным зрелищем, привлекающим синтезом музыки, слова, пластики, подчиненными единой сути. В казенных же театрах в особенном загоне было оформление сцены, состоявшее часто из случайных типовых декораций, например, «сад», «комната» и т.д., кочевавших из спектакля в спектакль [4, с.12]. Так же обстояло дело и с костюмами. В Большом театре декорации создавал машинист К.Ф. Вальц (1846–1929), никакого отношения к искусству не имевший. В.А. Теляковский обратился за помощью к основоположникам реформы театра – В.Д. Поленову и В.М. Васнецову.

По их совету он пригласил в Большой театр сначала К.А. Коровина, а затем и А.Я. Головина. Нельзя сказать, что А.Я. Головин пришел в театр как случайный, не имеющий к нему никакого отношения человек. С детства он был завсегдатаем Малого театра, мальчиком смотрел там спектакли из оркестровой ямы и был знаком со многими артистами и с драматургом А.Н. Островским (1823–1886). Большую роль в его увлечении театром сыграло и то обстоятельство, что в Поливановской гимназии, где он учился, был культ У. Шекспира и на ученических спектаклях ставились его драмы. А.Я. Головин выступал в них в роли персонажа без речей.

Объяснения Л.И. Поливанова, знатока театра, дали А.Я. Головину много ценного. Его театральные вкусы были воспитаны домашними спектаклями и Русской частной оперой С.И. Мамонтова. Получив приглашение, А.Я. Головин первоначально испытывал чувство крайней неуверенности в своих силах, панический ужас. Ему казалось, что он берется за непосильное дело, от которого лучше ему отказаться, пока не поздно, но, начав

работу, он забыл о своих страхах. До 1902 года А.Я. Головин выступал совместно с К.А. Коровиным. По отдельным актам они оформили балеты: «Дон Кихот» Л. Минкуса, «Лебединое озеро» П.И. Чайковского, оперы «Демон» А.Г. Рубинштейна, «Руслан и Людмила» М.И. Глинки и другие [4, с. 12].

Нельзя сказать, что это лишило постановку стилистической цельности, поскольку на первых порах А.Я. Головин находился под влиянием пленэрной живописи К.А. Коровина, вернее, оба они использовали приемы оформления, принятые в Мамонтовской опере. Первым самостоятельным опытом А.Я. Головина в Большом театре стали декорации и костюмы к сложному многокартинному спектаклю «Ледяной дом» (1900) [5, с. 156]. Казалось бы, художник десятилетиями искал повода высказать свои заветные мысли, населить сцену своими образами. Невыразительная музыка А.Н. Корещенко на сюжет одноименного популярного исторического романа И.И. Лажечникова служила ему лишь канвой, позволяющей в полную силу голоса рассказать о мрачной године бирюзовщины. Сюита северных пейзажей была дана в декорациях обобщенно, без назойливого выпячивания деталей. Она обладала единством тона, живописного почерка, общим настроением, грустным и задумчивым. Век пудренных париков и великолепия барских палат предстал в окружении еще не устроенной столицы, в дымке пасмурных рассветов и зимних морозных ночей. Триумфально завершила московский период жизни А.Я. Головина опера Н.А. Римского-Корсакова «Псковитянка» (1901) [5, с. 157]. В истории русского театра – это классический пример декораций большого оперного стиля. Прошлое под кистью художника будто выросло из самой псковской земли вместе с белокаменным детинцем и куполами соборов. Особенно поражала сцена веча, где в отблесках костров и мерцании лампад надвратной иконы, в необъятном просторе ночного неба, в движениях и возгласах смятенной толпы, как явь сегодняшнего дня, вставала драма истории.

К концу 1890-х годов стало очевидным, что К.А. Коровин и А.Я. Головин – это лучшие театральные художники страны. Вот почему В.А. Теляковский, ставший директором Императорских театров России, вскоре назначил К.А. Коровина главным декоратором Москвы, а А.Я. Головина – Петербурга. Огромная мастерская на самом верху Марининского театра стала творческой лабораторией А.Я. Головина. Здесь на полу лежали декорации, над которыми он работал с помощниками, но всегда сам прописывал часть холста, чтобы показать, как надо исполнять его эскиз.

Мастерская была расположена над самой сценой, и во время представления было слышно все, что там происходит. Здесь царил совершенно особенная атмосфера. «Пахнет пылью, скипидаром, белилами. Издалека доносятся овалы. Балкончик с шаткими перилами, чтобы смотреть на полу декорации», – так написал о мастерской частый ее посетитель, любимый поэт А.Я. Головина – М.А. Кузмин (1872–1936) [4, с. 15]. Вскоре она стала одним из художественных центров Петербурга. Здесь охотно собирались не только люди театра – певцы, музыканты, актеры, режиссеры, но и поэты. Сюда приходил А.А. Блок (1880–1921). Здесь А.Я. Головину позировали люди искусства, простые работницы театра, знатные аристократы, светские дамы. Интерьер мастерской становится важной смысловой частью многих портретов – служащих Петербургских Императорских театров (1906), художника Н.К. Рериха (1907), графа В.И. Канкрин (1909), М.А. Кузмина (1910) (рис. 1-4).



Рис. 1. А.Я. Головин. Групповой портрет служащих Петербургских Императорских театров. 1906 г. Х., темпера, пастель, 107,0 x 151,0 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва).

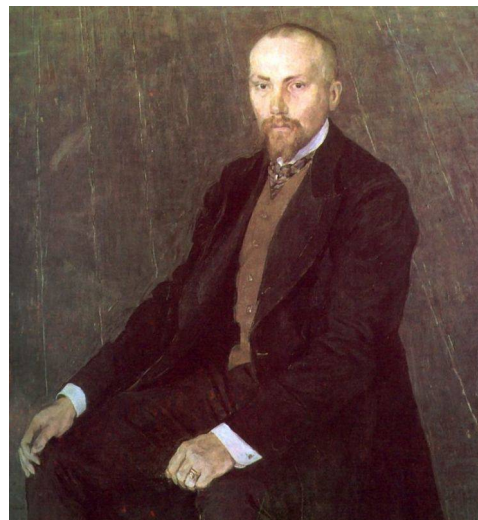


Рис. 2. А.Я. Головин. Портрет Н.К. Рериха. 1907 г. Х., темпера, пастель, 104,0 x 104,0 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва).



Рис. 3. А.Я. Головин. Портрет В.И. Канфрина. 1909 г. Х., темпера, пастель, 89,0 x 89,0 см. Государственный Русский музей (Санкт-Петербург).

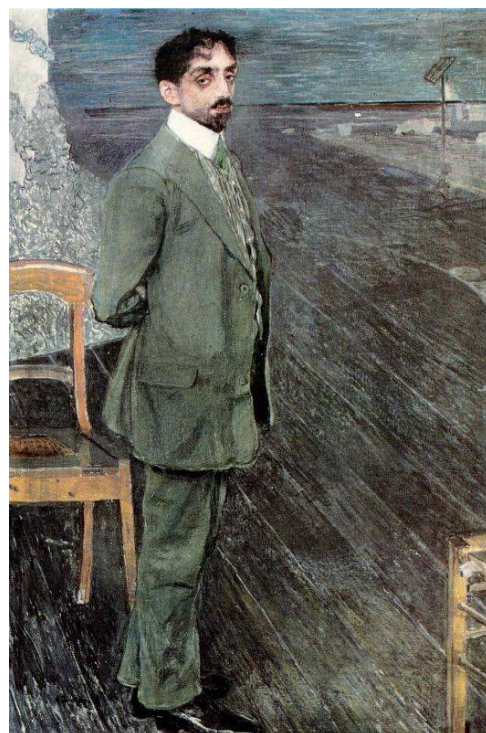


Рис. 4. А.Я. Головин. Портрет М.А. Кузмина. 1910 г. Х., темпера, пастель, 178,0 x 169,0 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва).

Все эти люди были написаны объективно. В отличие от В.А. Серова, говорившего, что его интересует не сам человек, а то, какую характеристику в портрете из него может сделать, А.Я. Головина интересовал сам человек. Художник пристально всматривался в лицо, подмечая тончайшие нюансы его выражения, сохраняя его сложность и многозначность. Как когда-то говорил И.Е. Репин, он прямо и честно исходит от натуры. Фон этих портретов – это просторы мастерской, ее дощатый пол, предметы, в ней находящиеся.

Обобщенно написанный интерьер теряет бытовую конкретность и становится неким загадочным пространством, окружающим фигуры. В портретах возникает атмосфера тайны, свойственная символизму. Именно здесь сложился тот своеобразный тип театрализованного портрета, который определил особое место А.Я. Головина среди портретистов его времени. К изображению костюмированной модели часто прибегали современники А.Я. Головина (на примере портретов К.А. Сомова и М.А. Врубеля). А.Я. Головина же интересовал сценический образ актера, то есть как выглядел в свете рампы данный конкретный человек в costume, предназначенном для определенной роли и часто сочиненном А.Я. Головиным, каков был грим и как он преображал внешность. Художник писал свои модели теми же красками, которыми выполнял декорации, – в смешанной технике темперы, гуаши, пастели, для подготовительного рисунка используя кусок декорационного угля.

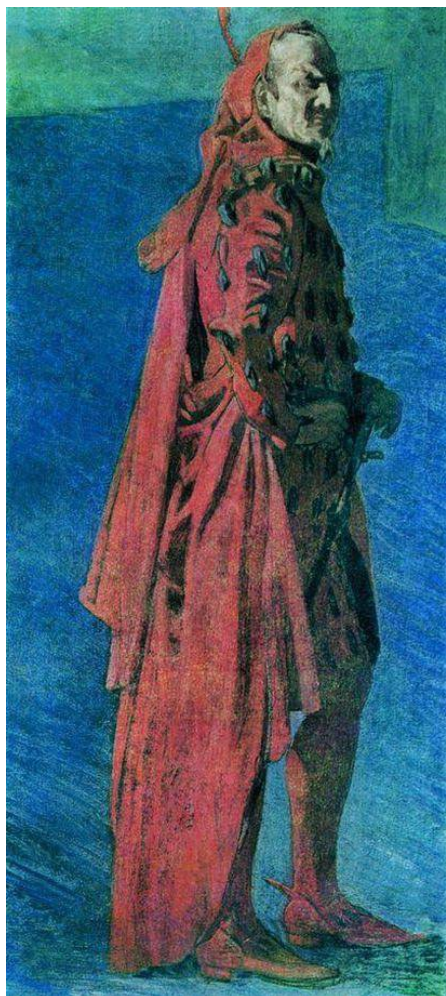


Рис. 5. А.Я.Головин. Портрет Федора Ивановича Шаляпина в роли Мефистофеля в опере Ш. Гуно «Фауст». 1905 г. Х., пастель, 225,0 x 109,0 см. Музей-квартира И.И. Бродского (Санкт-Петербург).

В лучших своих театрализованных портретах он сумел передать самый нерв творчества актера. Таковы его портреты Ф.И. Шаляпина (1873–1938). А.Я. Головин безгранично восхищался голосом, драматическим и музыкальным даром певца, его художественным вкусом. Он написал несколько его портретов. «Портрет Федора Ивановича Шаляпина в роли Мефистофеля» в опере Ш. Гуно «Фауст» (первая постановка состоялась 19 марта 1859 года в театре «Лирик» в Париже) дает нам не только уникальную возможность узнать, как выглядел великий актер в опере, но и ощутить силу его перевоплощения [4, с. 15] (рис. 5). Удлиненный формат холста подчеркивает высокий рост и худобу актера. Его фигура в огненно-красном платье вырисовывается обобщенным силуэтом на синем фоне. Боковой свет выявляет лепку хищного горбоносого лица, недобрый прищур глаз, циничную сатанинскую усмешку.

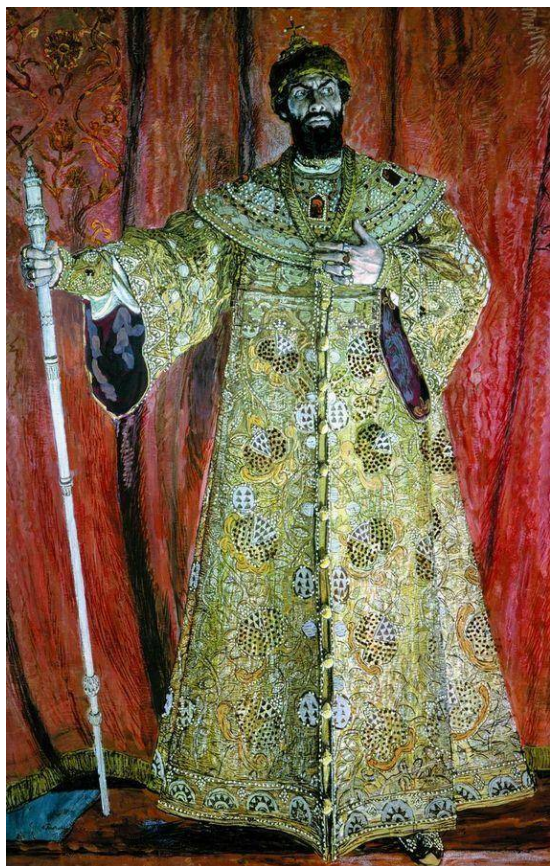


Рис. 6. А.Я. Головин. Портрет Ф.И. Шаляпина в роли Олоферна. 1908 г. Х., темпера, гуашь, пастель, 163,0 x 212,0 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва).

«Портрет Ф.И. Шаляпина в роли восточного деспота Олоферна» (1908) в опере А.Н. Серова «Юдифь» (Петербург, Мариинский театр, 1863) – это лучшее в русском искусстве изображение певца, несмотря на то, что артиста писали такие замечательные портретисты, как В.А. Серов и К.А. Коровин [4, с. 16] (рис. 6). В портрете мощь шаляпинской лепки образа облечена в формы великолепного декоративного панно, где все превращено в причудливый узор, в котором тусклое золото оттенено чернью и синевой. Даже лицо и руки Ф.И. Шаляпина в гриме В.А. Серова, стилизованном под древнюю Ассирию, распластаны на плоскости и органически вплетены в плавную ритмику разнообразных орнаментов одежды, деревянного ложа, занавеси.

Такого рода растворение фигуры человека в узоре было свойственно модерну. Чистейший образец этого стиля – это работы Густава Климта (1862–1918). В русском же искусстве только А.Я. Головин с такой чистотой и яркостью воплотил черты модерна. Но декоративность портрета не самодовлеющая, в облике певца художник сумел показать такие стороны его таланта, как внутренняя сила, мятежный бунтарский дух, способность пластикой тела, жестом вылепить нужный образ. Русский советский композитор, музыкальный критик Б.В. Асафьев (1884–1949) считал, что декоративность – это свойство, не присущее дарованию Ф.И. Шаляпина. Он сетовал на то, что в «миriskусническую эпоху» портрет «терял осязаемость в декоративности» [4, с. 16]. Примером «безусловной антитезы декоративности сущности шаляпинского искусства» был для него головинский портрет Ф.И. Шаляпина в роли Бориса Годунова: «На портрете – это человеческий живописный рельеф, возникающий из декоративного фона и от него не оторвавшийся. А в реальности, каждый сценический характер, созданный Ф.И. Шаляпиным, был абсолютным отрицанием декоративности, как художественного принципа. Пение, всегда обоснованное живой интонацией, весь облик, все детали грима и костюма – это всегда жизненная лепка, все осязаемо, конкретно. Монолитность фигуры, напряженность и гибкость каждого мускула в сочетании с крепким «капитальным» костяком, пронизательные, жадные до окружающих явлений глаза – вот Ф.И. Шаляпин. Смотреть на него, только смотреть, уже было впитыванием жизни в ее конкретности – исторической, социальной, бытовой» [2, с. 62]. Портрет Ф.И. Шаляпина в роли Бориса Годунова выглядит, как огромная, сверкающая золотом и самоцветами икона (рис. 7). Орнамент здесь не является

эмоциональной стихией, как в Олоферне, это просто драгоценная вышивка на платье Бориса, занимающем большую часть полотна. Лицо, освещенное светом лампы, выражает царственную мощь, но теряется в блеске околичностей.



*Рис. 7. А.Я. Головин. Портрет
Ф.И. Шаляпина в роли Бориса Годунова.
1912 г. Х., темпера, гуашь, кл. краска, мел,
золото, серебряная фольга, 211,5 × 139,5 см.
Государственный Русский музей (Санкт-
Петербург).*

В 1910-е годы А.Я. Головин часто пишет салонные портреты дам. Прельщенные изысканной декоративной красотой его живописи, ему заказывают портреты самые красивые женщины Серебряного века – это М.Э. Маковская (1912), Е.П. Носова (1916), Н.Г. Высоцкая (1915) (рис. 8-9). Художник создает портреты-картины, в которых красавицы позируют в мастерской или богато убранном интерьере. Портреты интересно построены, красивы по цвету, но нелицеприятны.

Художник пользовался неограниченным доверием В.А. Теляковского и завладел не только монтировочной частью, но и сферой режиссуры. Огромный труд он вкладывал в перестройку многогранного аппарата, участвующего в создании материальной стороны спектакля. Он добился создания новых мастерских – бутафорской, красильной, костюмерной. В Петербурге он на первых порах продолжал разрабатывать свой вариант русского сказочного стиля.

Так, был оформлен балет А.Н. Корещенко «Волшебное зеркало», не имевший успеха в Петербурге, но на протяжении многих лет шедший в Москве (был поставлен в Большом театре в 1905 году) [4, с. 18]. Иные задачи ставила перед ним работа над пьесами норвежского драматурга Г. Ибсена (1828–1906). А.Я. Головин побывал в Норвегии и основательно познакомился с ее пейзажем, архитектурой, современным искусством. Отзвуки преображенного собственным видением северного скандинавского модерна особенно были ощутимы и в интерьерах ибсеновских драм.



Рис. 8. А.Я. Головин. Портрет М.Э. Маковской. 1912 г. Х., темпера, 194,0 x 97,0 см. Государственный Русский музей (Санкт-Петербург).

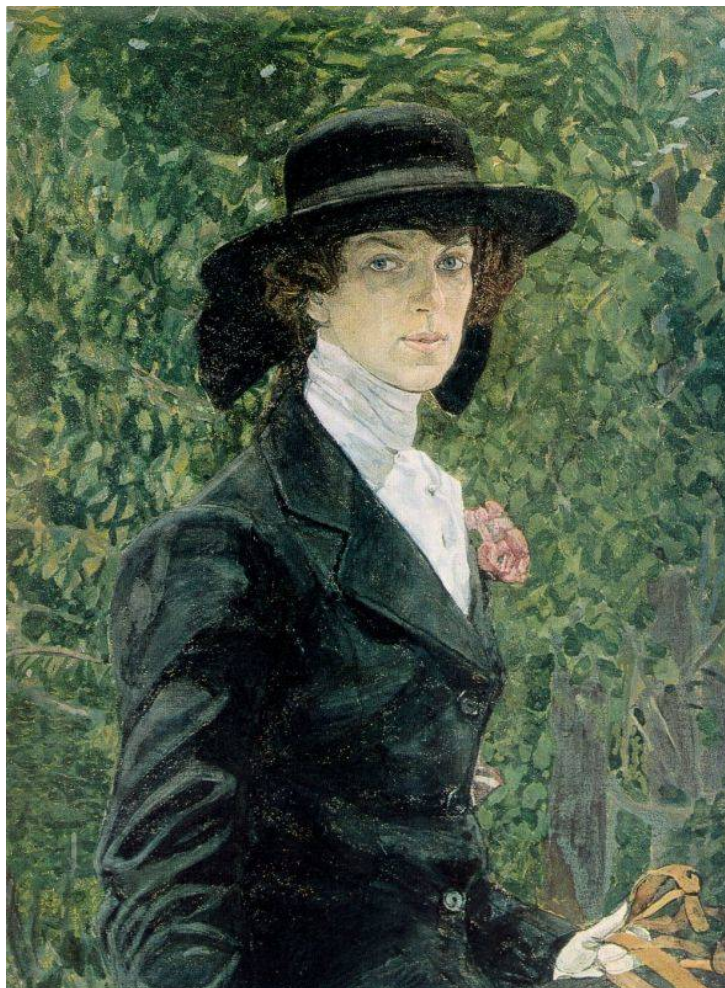


Рис. 9. А.Я. Головин. Портрет Е.П.Носовой. 1916 г. Х., темпера, гуашь, 289,0 x 224,0 см. Государственный Исторический музей (Москва).

Но ничего из увиденного он не переносит в свои эскизы буквально. Они представляют синтез его впечатлений, выразительную квинтэссенцию их, пропущенную через призму индивидуального стиля. Интерьеры А.Я. Головина к «Маленькому Эйольфу» (1907) и «Женщине с моря («Дочери моря»)» (1905) словно взяты из одного спектакля, они похожи обилием света, струящегося из больших окон, декоративностью и орнаментальностью декора интерьера, более или менее проявленной, исходящей от комнат поэтичностью и светлой одухотворенностью [4, с. 18].

Одной из самых грандиозных и красивых постановок А.Я. Головина стала опера Ж. Бизе «Кармен» (1908) [4, с. 18]. Здесь проявилось его страстное увлечение Испанией. Эта страна после первого знакомства с ней поразила художника в самое сердце и осталась величайшей привязанностью на всю жизнь. Впервые в балете А.Ф. Минкуса «Дон Кихот» (1900) он воплотил свою романтическую любовь к Испании в картине старой площади Барселоны, заполненной вихрем цветных, развевающихся знамен, штандартов, навесов из пестрых тканей [4, с. 18]. Инициатива выбора оперы «Кармен»

принадлежала художнику [4, с. 18]. Идущая едва ли не во всех музыкальных театрах России и Европы, она успела обрести назойливыми оперными штампами. А.Я. Головин задумал передать в декорациях и костюмах «настоящую Испанию без прикрас», свои личные впечатления от этой выжженной солнцем, нищей и гордой страны [4, с. 18].

В годы работы над «Кармен» художник создает серию портретов, получившую название «Испанки» [4, с. 21] (рис. 10-15).

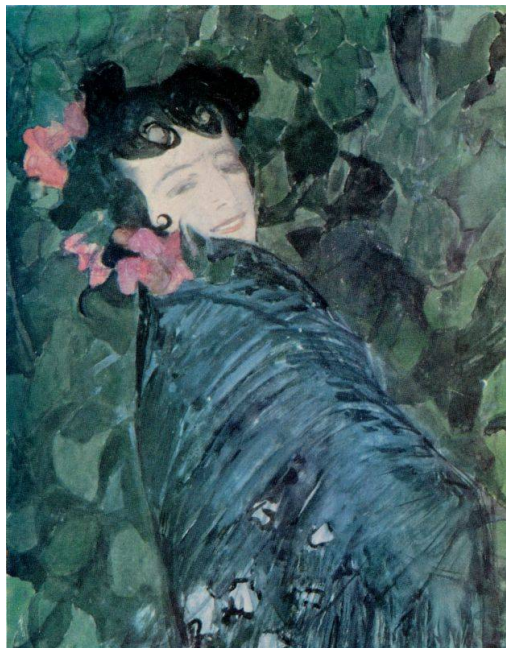


Рис. 10. А.Я. Головин. Испанка. 1902 г. Б., к., акв., белила, тушь, 68,6 x 54,4 см. Государственный Русский музей (Санкт-Петербург).

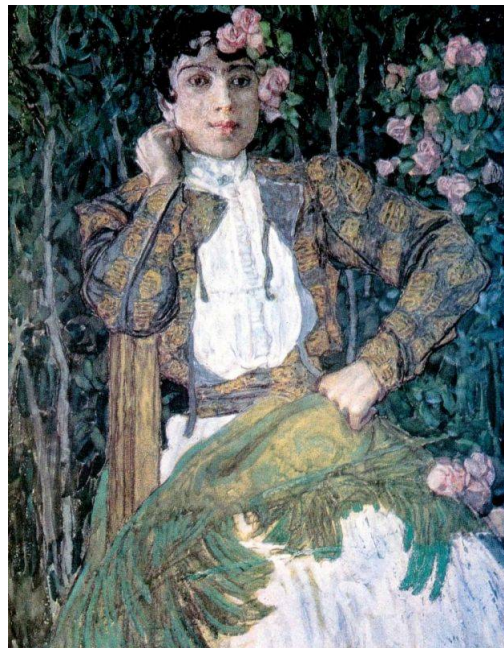


Рис. 11. А.Я. Головин. Испанка в зеленом. 1906-1907 гг. К., темпера, 86,0 x 69,0 см. Государственный Русский музей (Санкт-Петербург).

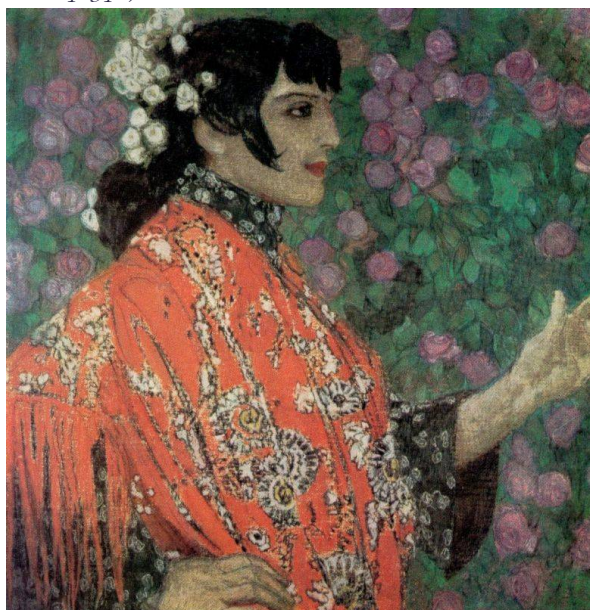


Рис. 12. А.Я. Головин. Испанка в красной шали. 1906-1907 гг. Х., темпера, пастель, 71,0 x 70,0 см. Государственный Русский музей (Санкт-Петербург).

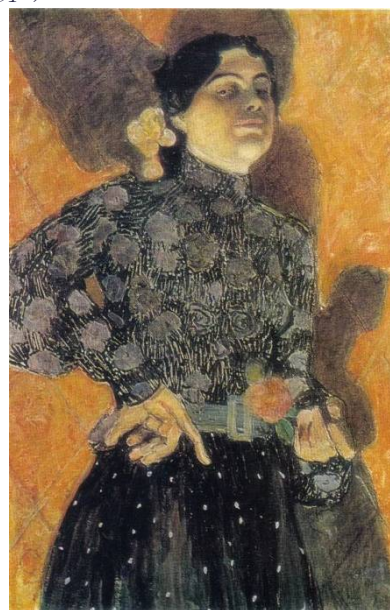


Рис. 13. А.Я. Головин. Испанка в пестрой кофте. 1907-1908 гг. Бумага на картоне, акв., гуашь, 95,0 x 76,0 см. Нижегородский государственный художественный музей.



Рис. 14. А.Я. Головин. Испанка с букетом желтых цветов. 1907-1908 гг. Б., темпера, гуашь, пастель, 89,0 x 62,0 см. Государственный Русский музей (Санкт-Петербург).

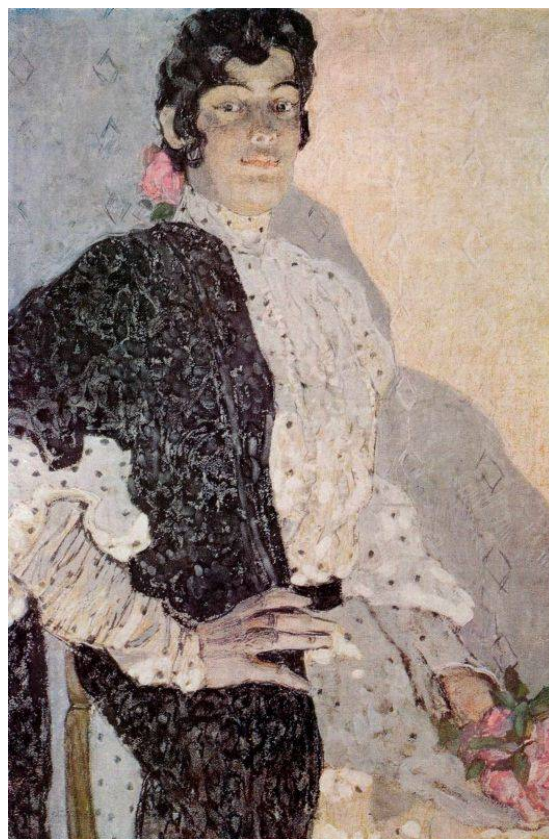


Рис. 15. А.Я. Головин. Испанка с черной шалью. 1908 г. К., темпера, пастель, уголь, 96,5 x 60,7 см. Государственный Третьяковская галерея (Москва).

Он изображал простых работниц театральных мастерских, часто совсем не облагораживая их грубоватые лица и большие натруженные руки, а словно бы любуясь ими. Именно такой девушкой из народа была его Кармен. По его эскизам для «испанок» выполнялись специальные костюмы, которые позже он дарил своим моделям [4, с. 21]. Каждый портрет превращен художником в изысканное по колориту декоративное панно. Цветы в руках, прическах девушек, в фонах картин часто становятся колористической доминантой образа или дополнением к основному цвету, вносят в портрет красоту и поэзию.

В качестве фонов используется также условная зелень декораций. Портреты полны напряженной внутренней жизни, динамичны. Художник активно использует позу, жест, мимику для создания образа смелой, темпераментной, гордой девушки. Цвет в портретах обладает своей жизнью, его движение, ритмическая переключка, необычные созвучия играют не только декоративную, но и эмоционально-экспрессивную роль. Ни один из портретов не похож на другой ни по формальному решению, ни по характеру образа. Лучшие из них по художественным качествам – это «Испанка с черной шалью» (1908), «Испанка в зеленом» (1906–1907), «Испанка в красной шали» (1906–1907) [4, с. 21].

Вскоре А.Я. Головину довелось принять участие в «экзамене на аттестат зрелости перед лицом всего мира» – так А.Н. Бенуа называл Дягилевские сезоны в Париже

[4, с. 21]. С 1906 года С.П. Дягилев начал планомерное покорение Парижа русской культурой. Начало ему положила грандиозная выставка в залах Осеннего салона, на которой было показано два века русского изобразительного искусства. В 1907 году он устроил концерты русской музыки, открывшие Парижу имена русских композиторов. В следующем году С.П. Дягилев решил познакомить парижан с русской оперой и выбрал для этого «Бориса Годунова» М.П. Мусоргского (1839–1881) [4, с. 22]. В главной роли выступил Ф.И. Шаляпин, художником стал А.Я. Головин. С 1909 года начинаются знаменитые Русские балетные сезоны С.П. Дягилева в Париже, завершившие завоевание этой художественной столицы мира. Они прославили имена художников Л.С. Бакста, Н.К. Рериха, А.Н. Бенуа, Б.И. Анисфельда, Н.С. Гончаровой, М.Ф. Ларионова, балетмейстера М.М. Фокина, композитора И.Ф. Стравинского, танцовщиков В.Ф. Нижинского, Т.П. Карсавиной, А.П. Павловой и других.

Сам же С.П. Дягилев считал, что основная заслуга принадлежала художникам: «... Революция, которую мы произвели в балете, касается, может быть, всего менее специальной области танцев, а больше всего декораций и костюмов. Французы с изумлением впервые узнали от нас, что декорация вовсе не должна давать иллюзию природы или обстановки, а создать условную, художественно условную рамку для содержания пьесы» [7, с. 85].

Именно такой оказалась декорация А.Я. Головина к балету «Жар-птица» (1910), который продержался до самого конца Русских сезонов, пользуясь неизменным успехом [4, с. 22]. В нем художник еще использовал стилистику, сложившуюся под воздействием Мамонтовской частной оперы. Непосредственными предшественниками этого головинского варианта неорусского стиля в его собственном творчестве были декорации к «Волшебному зеркалу» (1903) А.Н. Корещенко и к «Руслану и Людмиле» (1913) [4, с. 23].

Новый этап в творчестве А.Я. Головина начинается с приходом В.Э. Мейерхольда (1874–1940) в Императорские театры. Первая встреча режиссера и художника произошла в 1907 году, когда В.Э. Мейерхольд еще работал в театре В.Ф. Комиссаржевской (1864–1910). Их содружество началось в 1908 году работой над постановкой пьесы Г. Ибсена «У врат царства» (1895) и продолжалось до 1917 года [4, с. 24]. По настоянию А.Я. Головина В.Э. Мейерхольд был взят в Императорские театры. Они нашли друг в друге то, в чем каждый из них нуждался. Их взгляды в искусстве совпали, «затеи и выдумки шли рука об руку» [4, с. 24]. А.Я. Головин называл В.Э. Мейерхольда «гениальным выдумщиком» [4, с. 24]. Щедрость воображения была одним из отличительных свойств их обоих. Ко времени встречи оба они сложились как творческие индивидуальности. Роднило их одинаковое понимание синтетической природы театра. Одним из высших достижений художника и режиссера стала постановка «Дон Жуана» (1910) Мольера, где щедрая изобретательность А.Я. Головина проявилась в сочинении костюмов [4, с. 24].

Обликом придворного щеголя наделил художник Дон Жуана. Громадный золотистый парик, обилие бантов и кружев в самых немислимых местах превращали его в подобие пестрой экзотической птицы, порхавшей из края в край просцениума. Эскизы костюмов «Дон Жуана» сохранили облик его исполнителя – красавца Ю.М. Юрьева, впрочем, в исполнении художника, лишённого всякой идеализации [4, с. 27]. Принципы оформления, найденные в драме, В.Э. Мейерхольд и А.Я. Головин переносят в оперу

«Орфей и Эвридика» (1911) [4, с. 27]. Постановка К.В. Глюка отличалась дороговизной и роскошью.

Около шести лет, с 1911 по 1917 год, В.Э. Мейрхольд и А.Я. Головин готовили постановку «Маскарада» М.Ю. Лермонтова в Александринском театре [4, с. 29]. Для его постановки А.Я. Головин также сделал огромное множество костюмов, по несколько для главных действующих лиц. Целых двести статистов были заняты в сценах маскарада и бала, и каждый из них был одет по эскизу художника, задававшему характер образа и в то же время предусматривающему самые его мелкие детали. В сцене маскарада сменяли друг друга герои сказок, опер, итальянской народной комедии, карточные персонажи, любимые художником испанки, «Ночь», «Фантом», «Амур» и многие другие [4, 34]. Другим итогом сотрудничества А.Я. Головина и В.Э. Мейрхольда стал замечательный портрет режиссера. Он оригинален по композиции. В портрете два В.Э. Мейрхольда – он сам и его двойник, отражение в зеркале (рис. 16).



Рис. 16. А.Я. Головин. Портрет В.Э.Мейрхольда. 1917 г. Дерево, темпера, 80,0 x 67,0 см. Государственный музей театрального и музыкального искусства (Санкт-Петербург).

Режиссер предстает в облике Пьеро. Он одет в голубовато-белый бесформенный балахон с черным бантом. На его голове красная феска. Безвольность образа персонажа итальянской комедии масок подчеркнута пассивностью его позы – опущенными плечами, жестом рук, вяло сложенных на коленях. В лице, смоделированном короткими штрихами, слегка акцентирована его характерность: крупный нос, изящно очерченный рот, большое розовое ухо. Глаза смотрят спокойно и внимательно. Пестрая драпировка, отражение которой видно в зеркале, вносит в портрет праздничные ноты. Тема двойника, возникающая в портрете, не используется А.Я. Головиным для того, чтобы показать разные лики режиссера. Гораздо более его увлекает сложная эстетическая игра цвета и форм. Изображая гениального выдумщика, как он называл В.Э. Мейрхольда, художник прибегает к затейливой выдумке.

После революции для А.Я. Головина началась другая жизнь. В 1920-е годы художник мало работал в театре, временами он был отлучен от него. Писание заказных

портретов (на примере портретов Н.Е. Добычиной и Л.Я. Рыбаковой с дочерью Олей) становится средством поддержания благосостояния семьи. Важными художественными документами его духовной жизни в послереволюционное десятилетие являются три автопортрета (1919, 1920 и 1927). В 1919–1925 годах им было написано около тридцати портретов. Как и ранее, это были люди театра – артисты Н.М. Калинина, Н.П. Ефимов, Ю.М. Юрьев, дирижер Э.А. Купер, а также искусствовед Э.Ф. Голлербах, автор первой монографии о художнике, ученый-географ М.А. Сергеев и др. Все его работы отличали прежний уровень мастерства и прежние черты модерна, органично сплавленного с элементами неоклассики (рис. 17-22).

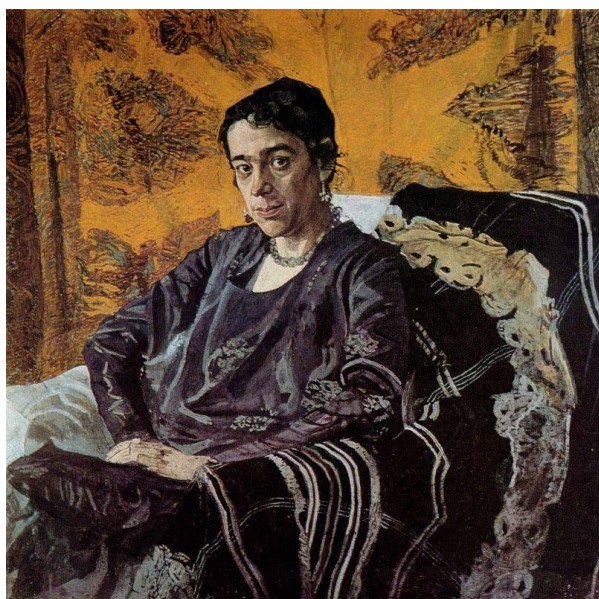


Рис. 17. А.Я. Головин. Портрет Н.Е.Добычиной. 1920 г. Х., темпера, 96,5 x 98,2 см. Государственный Русский музей (Санкт-Петербурге).



Рис. 18. А.Я. Головин. Портрет Л.Я. Рыбаковой с дочерью Олей. 1923 г. Х., темпера, 166,0 x 113,0 см. Собрание О.П.Рыбаковой (Санкт-Петербурге).

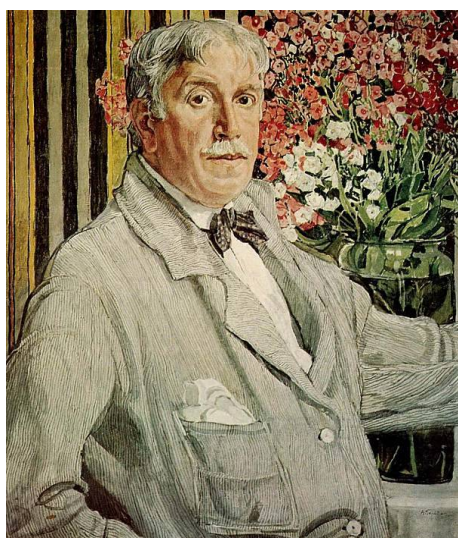


Рис. 19. А.Я. Головин. Автопортрет с полосатой тканью. 1927 г. Х., темпера, 81,0 x 73,0 см. Собрание О.П.Рыбаковой (Санкт-Петербурге).



Рис. 20. А.Я. Головин. Портрет Ю.М. Юрьева. 1923 г. Ф., темпера, пастель, 88,0 x 66,0 см. Государственный центральный театральный музей имени А.А.Бахрушина (Москва).



Рис. 21. А.Я. Головин. Портрет Э.А.Купера. 1919 г. Ф., темпера, 87,8 x 70,0 см. Государственный Русский музей (Санкт-Петербург).



Рис. 22. А.Я. Головин. Портрет Э.Ф.Голлербаха. 1923 г. Х., темпера, 84,0 x 75,0 см. Государственный Русский музей (Санкт-Петербург).

Таким образом, портреты кисти А.Я. Головина ценны не только как содержательные документы, как художественные материалы по истории русского театра, дающие изобразительное представление о многих выдающихся актерах. Они выражают определенную тенденцию нашей портретной живописи 1900-х годов – развитие реалистического декоративного портрета. В этом направлении А.Я. Головин – это одна из наиболее ярких фигур.

Литература

1. Александр Головин: Путь художника. Художник и время. Альбом / Авт.-сост.: М.Н. Пожарская. – М.: Изд-во: «Советский художник», 1990. – 264 с.: ил. (Новая галерея. XX век).
2. Асафьев Б.В. (Игорь Глебов). Русская живопись. Мысли и думы. – Л.-М.: Изд-во: «Искусство», 1966. – 243 с.: ил.
3. Гофман И.М. Головин-портретист. – Л.: Изд-во: «Художник РСФСР», 1980. – 164 с.: ил.
4. Гусарова А. Александр Головин. – М.: Изд-во: «Белый город», 2003. – 48 с.
5. Живописец театра. К столетию со дня рождения А.Головина // Альфред Иосифович Бассехес. За сорок лет. Сборник искусствоведческих работ. Театр, скульптура, живопись, графика. – М.: Изд-во: «Советский художник», 1976. – С. 155-160.
6. Круглов В. Александр Головин как портретист // Творчество Александра Головина в контексте художественной культуры Серебряного века. Тезисы

международной научной конференции. 14.10-15.10 / Государственная Третьяковская галерея. – М.: Б.и., 2014. – С. 47-53.

7. Пожарская М.Н. Русские сезоны в Париже. Эскизы декораций и костюмов. 1908–1929. – М.: Изд-во: «Искусство», 1988. – 292 с.

8. Рыбакова О.И. О Головине-портретисте // Александр Яковлевич Головин. Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине. – Л.-М.: Государственное изд-во: «Искусство», 1960. – С. 333–337.

9. Сыркина Ф.Я. Александр Яковлевич Головин // Александр Яковлевич Головин. Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине. – Л.-М.: Государственное изд-во: «Искусство», 1960. – С. 5-18.

Статья поступила в редакцию: 08.10.2018 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.04.006

THE PORTRAIT IN THE CREATIVE WORK OF A.Y. GOLOVIN

Filippova Olga Nikolaevna
Art critic,
member of the Association of art critics.
Russia, Moscow.
iscusstvo0891@mail.ru

Abstract

Alexander Yakovlevich Golovin (1863–1930) is one of the greatest figures of Russian art culture of the late XIX – of the early XX century. His art became widely known and recognized. Books, essays, a lot of articles are written about. But, the art of Golovin – a portrait painter – is a little studied area of creativity of this wonderful painter. Extensive portrait heritage of the artist is not only not studied in large part, but still little known. It was dispersed, scattered throughout private collections and numerous museums. A number of first-class works are in foreign Museum collections. Many portraits by A.Y. Golovin are in the vaults of the capital's museums. The purpose of this publication is to analyze his portrait work, which will give an opportunity to take a fresh look at this interesting painter.

Keywords: the creative work of A.Y. Golovin, monumental art, decorative painting, easel paintings, theatre artist, design of operas and ballets, portraits of actors, singers, artists-decorators, directors, salon portraits of ladies, selfportraits.

Bibliographic description for citation:

Filippova O.N. The portrait in the creative work of A.Y. Golovin. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2018, No. 4(11), pp. 68-85. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.04.006. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1214115/13/> (In Russian).

References

1. *Aleksandr Golovin: Put' hudozhnika. Hudozhnik i vremya. Al'bom / Avt.-sost.: M.N.Pozharskaya* [Alexander Golovin: The way of the artist. Artist and time. Album]. Moscow, Sovetskij hudozhnik Publ., 1990. 264 p., ill.
2. Asafiev B.V. (Igor Glebov). *Russkaya zhivopis'. Mysli i dumy* [Russian painting. Thoughts and thoughts]. Leningrad, Moscow, Iskusstvo Publ., 1966. 243 p., ill.
3. Gofman I.M. *Golovin-portretist* [Golovin – portrait painter]. Leningrad, Hudozhnik RSFSR Publ., 1980. 164 p., ill.
4. Gusarova A. *Aleksandr Golovin* [Alexander Golovin]. Moscow, Belyj gorod Publ., 2003. 48 p.

5. *Zhivopisets teatra. K stoletiyu so dnya rozhdeniya A. Golovina* [Painter of the theatre. To the centenary of the birth of A. Golovin]. *Al'fred Iosifovich Bassekbes. Za sorok let. Sbornik iskusstvedcheskikh rabot. Teatr, skul'ptura, zhivopis', grafika* [Alfred Iosifovich Basseches. For forty years. Collection of art works. Theater, sculpture, painting, graphics]. Moscow, Sovetskij hudozhnik Publ, 1976, pp. 155-160.

6. Kruglov V. *Aleksandr Golovin kak portretist* [Alexander Golovin as a portrait painter]. *Tvorchestvo Aleksandra Golovina v kontekste hudozhestvennoj kul'tury Serebryanogo veka. Tezisy mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii. 14.10-15.10 / Gosudarstvennaya Tretyakovskaya galereya* [Creativity Alexander Golovin in the context of artistic culture of the Silver Age. Abstracts of the international scientific conference. 14.10-15.10 / State Tretyakov Gallery]. Moscow, 2014, pp. 47-53.

7. Pozharskaya M.N. *Russkie sezony v Parizhe. EHskizy dekoracij i kostyumov. 1908-1929* [Russian seasons in Paris. Sketches of scenery and costumes. 1908-1929]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1988. 292 p.

8. Rybakova O.I. *O Golovine-portretiste* [About Golovin portraitist]. *Aleksandr YAKovlevich Golovin. Vstrechi i vpechatleniya. Pis'ma. Vospominaniya o Golovine* [Alexander Yakovlevich Golovin. Meetings and impressions. Letters Memories of Golovin]. Leningrad, Moscow, Iskusstvo Publ., 1960, pp. 333-337.

9. Syrkina F.Ya. *Aleksandr Yakovlevich Golovin* [Alexander Yakovlevich Golovin]. *Aleksandr YAKovlevich Golovin. Vstrechi i vpechatleniya. Pis'ma. Vospominaniya o Golovine* [Alexander Yakovlevich Golovin. Meetings and impressions. Letters Memories of Golovin]. Leningrad, Moscow, Iskusstvo Publ., 1960, pp. 5-18.

Received: October 08, 2018.

По запасникам и экспозициям музеев и картинных галерей

IN STOREROOMS AND EXPOSITIONS OF MUSEUMS AND ART GALLERIES

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.04.007

УДК 7746:069.51

БУДДИЙСКИЙ ОБРАЗ В НАРОДНЫХ ТРАДИЦИЯХ ЖЕНСКОГО РУКОДЕЛИЯ

Батырева Светлана Гарриевна
доктор искусствоведения,
ведущий научный сотрудник отдела
истории, археологии и этнологии,
Калмыцкий научный центр РАН.
Россия, г. Элиста.
sargerel@mail.ru

Статья подготовлена при финансовой
поддержке РФФИ, проект №18-011-00128
«Женщина в буддийской культуре:
традиции и современность».

Аннотация

Статья посвящена локальному своеобразию калмыцкого женского рукоделия – произведений буддийского искусства, выполненных в технике аппликации и лицевого шитья. Автор отмечает особенности этой синкретичной формы искусства, ее культурный потенциал, художественно-прикладное и культовое значение. Отмечена специфика калмыцкой вышивки цветной шерстяной нитью, комбинированной техники шелковой аппликации и стачивания цветных пшуров, тесьмы и позументов, кантов и подкладного фона вышивки. Автор подчеркивает параллели живописных, скульптурных, аппликативных и вышитых произведений с архитектурой храмов, создающие целостный художественный ансамбль.

Ключевые слова: калмыцкая икона-аппликация, буддийская икона, аппликация, лицевое шитье.

Библиографическое описание для цитирования:

Батырева С.Г. Буддийский образ в народных традициях женского рукоделия // Искусство Евразии. – 2018. – №4(11). – С. 86-94. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.04.007. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1214115/15/>

Искусство буддизма с пышностью ритуала, праздничным декором храмового интерьера и экстерьера, яркостью живописи и скульптуры образным строем совпадало с тенденциями народного искусства, тяготевшего к декоративному изображению. Справедливо замечает Н. Жуковская: «...в силу своей “изначальности” в системе традиционной культуры, народное объемлет все структурные подразделения культуры, т.е. культуру производства, культуру жизнеобеспечения, познавательную и соционормативную культуру, функционирование которых обеспечивает самопроизводство общества того или иного типа» [3, с. 3; 6]. В традиционной культуре «комбинаторика элементов опыта», концентрирующаяся в локальных традициях, выявляется «причиной индивидуальности культур», формирующей этническое начало [5, с. 28]. Устойчивость последнего можно видеть в такой области старокалмыцкого искусства, как иконопись, выполненная в технике аппликации и лицевого шитья.

Это синкретичная форма искусства, имевшая параллели бытования и у других монгольских народов. Истоки ее – в концентрации художественных ремесел, иконописных и бурханных мастерских при хурулах, буддийских монастырях. Изготовлением вышитых и апплицированных икон занимались мастерицы, работавшие под руководством зурачи, духовного лица с художественным образованием. Поэтому трудно согласиться с Д. Сычевым, строго разграничивающим калмыцкое изобразительное искусство на народно-прикладное и культовое как «два резко очерченных раздела, где у каждого свои задачи и цели, свои методы и мировоззрения» [9, с. 38]. Отвечая словами самого автора, подчеркнем: «одни и те же умельцы могли вышивать изображение бурхана под наблюдением и по шаблонам хурульного зурачи и в то же время вышить для себя жизнерадостный «зег» на свадебном или нарядном платье» [9, с. 39]. Достаточно размыты границы творческой деятельности, трудно дифференцируемой на профессиональную и собственно народную традиции.

В отличие от мужского ремесла, связанного с обработкой металла, на долю женщин приходилась работа по производству и художественному оформлению мягких предметов быта, и среди них – одежда. Народный костюм несет особенности эстетического идеала, сформированного средой обитания народа, уровнем ремесленного производства и культуры в целом, его этнокультурными связями. В вышитом декоре, придающем стилистическую завершенность костюму, выражено неповторимое своеобразие искусства народа, указывающее на творческую природу его деятельности. Калмыцкая вышивка цветной шерстяной нитью «удивляет своей уникальностью, не имеющей ничего подобного у ближайших соседей калмыков или у народов, с которыми соприкасались калмыки» [4, с. 33]. Здесь синтезировано самобытное мировидение, сформированное в преемственности и дальнейшем развитии художественной традиции, используемой в сфере религиозной.

В комбинированной технике шелковой аппликации и стачивания цветных шнуров, тесьмы и позументов, кантов и подкладного фона вышивки использовались различные вариации растительного и геометрического орнамента с широкой тональной разработкой цвета. Искусство выделки позументов, шерстяной и шелковой тесьмы, образующих накладной декор ткани, было распространенным ремеслом калмычек-рукодельниц, поставлявших свой товар и за пределы степи. Этот же материал с большим мастерством использовался ими в создании культовых произведений, дошедших до нашего времени.

Монументальное, вышитое шелком произведение хранится в Ставропольском государственном объединенном краеведческом музее имени Г. Праве. Оно поражает диапазоном колорита, построенного на тончайших тональных переходах цвета в воспроизведении образа Зеленой Тары (калм. «Нoһан Дэрк гегэн»). Солнечным спектром от темно-фиолетового до желтого показаны радиальные полосы эманации бодхисаттвы. Вместе с тем общая гамма не создает многокрасочного хаоса, с большим тактом все сгармонировано в единую, глубоко и мажорно звучащую симфонию цвета. По свидетельству очевидцев «исполняется работа замечательно искусно, не сразу разберешь, что бурхан вышит, а не нарисован блестящими красками, так хорошо подобраны цвета и так тонка работа в деталях» [2, с. 78].

В основе вышивки шелком использовались двусторонний шов набором, счетная и многослойная гладь, тамбурный и стебельчатый швы. Издревле известные предкам калмыков приемы в новых условиях получили дальнейшее развитие под влиянием соседей, оседлых народов Нижнего Поволжья. Бытовало также шитье бисером и стеклярусом, особым декоративным эффектом обладает рельефная вышивка золотыми и серебряными нитями по подстилу. Сочетание разных материалов и приемов в техническом исполнении вышивки реализуется в сотворении образов буддизма. Орнаментальные мотивы вышитой или апплицированной иконописи свидетельствуют о традиционной основе мировидения, позволяющей рассматривать декоративизм исполнения своеобразным историко-художественным источником атрибуции того или иного образа культового искусства.

Тональное богатство колорита произведений достигается искусным подбором нитей, окрашиваемых светоустойчивыми красителями. Необыкновенно трудоемка техника исполнения вышитых шелком, золотом и серебром панно. Они стоили очень дорого и изготавливались по заказам хурулов и богатых владельцев. Работа мастериц под руководством зурачи-иконописца растягивалась на несколько лет. Девушки и вдовы в процессе изготовления произведения жили при хуруле в специально отведенной для этой цели кибитке, а замужние женщины брали работу на дом [2, с. 45]. Участие девушек в вышивании подобных икон для храмов было своеобразным испытанием в мастерстве рукоделия, как правило, перед скорым замужеством.

Изображения бурханов в технике аппликации и лицевого шитья отличаются от живописных материалом исполнения. Художественный эффект такой иконописи строится на звучности цветовых пятен, сочетании фактуры шелка, парчи и мерцающем блеске золотых и серебряных нитей, проложенных по контуру изображения и в орнаменте деталей. Параллелью может служить особое декоративное богатство монгольской аппликации «шелковый зурэг», сочетающей обычную технику с инкрустацией кораллов, жемчуга, драгоценного камня.

Калмыцкая икона-аппликация отличается от барочной пышности монгольской лаконизмом композиции, четким контуром благородного рисунка, сдержанной звучностью колорита. Таково монументальное полотно-аппликация из трех частей, выполненное в 1913–1914 гг. группой мастериц под руководством иконописца Эркетинского хурула Киирба Бадакова. Он создал композицию полотна, разметил и подобрал общую цветовую раскладку и в деталях. В семье внуков одной из мастериц – Эренджен Васькиной, принимавшей участие в изготовлении иконы, оно и хранится, вернувшееся с народом из депортации в Сибирь. Сохранилась лишь центральная часть

триптиха с изображением Будды Шакьямуни в момент «просветления», боковые части монументального произведения, к сожалению, утрачены в перипетиях ссылки.

Разносторонними знаниями обладали калмыцкие священнослужители. Одним из них был лама Войска Донского Дамбо Ульянов (1844–1913), по инициативе которого в свое время было создано панно-апликация «Будда Шакьямуни» в Эркетеновском хуруле.

В процессе создания аппликации «зегт нээмл» (буквально «окаймленная клееная работа») вырезанные из шелка и парчи формы и фигуры композиции крепились по краям шнуром, свитым из шелковых нитей, а также золотыми и серебряными позументами, в выделке которых калмычки славились за пределами степи [2, с. 78]. В изготовлении иконы сочетались традиционные приемы: шитье нитками «хатхмр», нашивки из позумента «күсм», нашивки из шелка, парчи (сукна, хлопчатобумажных тканей, войлока и меха) «чимкэр», обшивка из шнурка «утцн», окаймляющая края полотна.

Будда, увенчанный нимбом, сидит в падмасане, левая рука у лона с патрой, правая в бхумиспарша-мудре. По внешнему краю мандорлы, строго по центральной вертикали, изображены цветок лотоса и гроздь плодов персика. Фоном служит условный пейзаж: вытянутые облака с дисками луны и солнца, зеленые холмы и голубой водоем. В цвете мажорное сочетание песочно-желтого тела Будды, его черных волос и патры, серо-зеленого нимба и охристо-красного плаща. Гамма повторяется в лotosовом подножии с разноцветными лепестками. Колорит созвучен ясному и приветливому выражению лица Шакьямуни, далекому от канонизированной в искусстве буддизма отрешенности аскета. Изображая Учителя (калм. «Бурхн багшин гегэн») добрым и физически совершенным человеком, народные мастера исходили из своего понимания божественной красоты. Сохраняя требования пропорционального и композиционного канона в символике цвета и атрибутов, они вместе с тем лишили образ холодной потусторонности нирваны, вдохнув в него живое чувство сострадания ближнему. В народной эстетике красота и добро – понятия взаимообусловленные, отображаемые в калмыцком искусстве.

Орнаментальные мотивы мастерски вводятся в создание художественного образа, подчеркнута объемного в строгом линейном изображении. Стержнем выложенной полихромной композиции является черный контур рисунка, расцвеченный тональными вариациями нескольких цветов. Декоративные принципы изначальной изобразительной системы народа, развитой в вышивке «зег», лежат в основе иконописи, выполненной в технике аппликации и лицевого шитья. Художественное совершенство исполнения позволяет говорить о его этнической выразительности.

Вышитыми были и знамена, под которыми выступали калмыцкие конники, участвовавшие во многих российских войнах. Так, в технике гладьевой вышивки выполнено Знамя 3-го Донского калмыцкого полка, датируемое первой четвертью XX века. Оно является собственностью Новочеркасского музея истории донского казачества и представляет собой надернутое на деревянный брусок светло-серое полотнище квадратной формы. На лицевой стороне знамени, продублированной с обратной стороны шелком и парчой, – многофигурная композиция с изображением Лхамо (калм «Окн-Теңгр»). Образ Девы-воительницы окружают Гаруда, птица с головой животного, всадник в боевом вооружении, а также барс, конь, везущий чинтамани,

и дракон. Изображение их близко по стилю народной живописи, сопровождается надписями на старокалмыцком «тод бичг», разъясняющими композицию и сюжет, с информацией о воинском подразделении. Инициатором создания знамени был лама донских калмыков Менке Борманжинов, имя которого упоминается в вышитых надписях. В центре обратной стороны знамени – герб Войска Донского, изображающий раненного стрелой оленя, символа воинской доблести казаков России. Вышивка золотой крученой нитью эффектно выделяется на темно-синем бархате фона, своеобразно сочетаясь с иконописным образом буддийского пантеона. Лицевое шитье шелком с элементами тканевой аппликации представляет традиционную технику исполнения калмыцких знамен, имеющих древнее ойратское происхождение [10].



*Рис. 1. Знамя калмыцкое
в реконструкции Г.О. Рокчинского.*

С такими знаменами выступали калмыки в Отечественной войне 1812 года, и одно из них хранилось в главном сюме Тюменевского хурула (рис. 1). По свидетельству Г. Прозрителева, это было изображение небесного всадника, покровителя воинов (калм. «Дээчн Теңгр»). С величавым спокойствием несет он знамя, над ним парят три птицы, внизу пять животных, символизирующих его власть на Небе и Земле [8]. Старинные иконописные изображения Дайчин-Тенгри, связанные с добуддийским культом предков, были описаны Г. Потаниным у дербетов Северо-Западной Монголии еще во второй половине XIX века [7] и воспроизведены в творчестве народного художника России Г. О. Рокчинского (1923–1993). Калмыцкие знамена – интереснейшая область

иконографии буддизма, имеющая выраженное этническое своеобразие художественной традиции.

Подчеркнутый декоративизм стиля, неизбежные при этом метафорическая условность и символика художественного образа – особенности старокалмыцкого искусства. В преемственности традиций выполнены вышитые и аппликативные произведения, имеющие древнее происхождение в культуре кочевников. Каноничные образы искусства буддизма одухотворены этническим мироощущением мастеров, животворной силой народного творчества.

Живописные, скульптурные, аппликативные и вышитые произведения удивительно созвучны архитектонике храмов. Воспринимаясь в синтезе с архитектурой, являются декоративным фоном храмового интерьера и в то же время непосредственными объектами почитания верующих. Икона или скульптура в алтарной композиции – смысловой центр храмового или жилого пространства, концентрирующий мироощущение и эстетические представления народа.

В традиционной культуре храм – не только архитектурное сооружение, органичное в синтезе с другими видами пространственного искусства, но еще и место сосредоточения культового искусства и художественного ремесла. Достаточно вспомнить мастерские при ойратских крепостях-монастырях XVII века, Дунду-хуруле Малодербетовского улуса XVIII века, Тюменевском хуруле XIX века или деревянном храме Платовского хурула донских калмыков начала XX века. Здесь руками безымянных мастеров создавалось декоративное убранство храма, монументальные и станковые формы иконописи и пластики, воспринимаемые сегодня культурным наследием народа.

Пространство храма, в структуре выражающее единство микро- и макрокосма, обретает смысловое значение в станковых произведениях живописи и скульптуры. В пространстве архитектуры создано декоративное оформление скульптурной или живописной алтарной композиции, являющейся центром всего художественного ансамбля. Духовная суть буддизма получает материальное выражение в объектах почитания верующих, какими являются иконопись и культовая скульптура. Произведения старокалмыцкого искусства несут печать народных художественных традиций, наглядно демонстрируя творческую трактовку буддийского изобразительного канона.

Литература

1. Батырева С.Г. Старокалмыцкое искусство. Альбом. – Элиста: Калм. кн. изд-во, 1991. – 127 с., 102 ил.
2. Житецкий И.А. Астраханские калмыки. Наблюдения и заметки в 2-х очерках. – Астрахань, 1892. V. – 214 с., 1892. – С. 78.
3. Жуковская Н.А. Категории и символика традиционной культуры монголов. Отв. ред. А.П. Деревянко / АН СССР. Институт этнографии им. Н.Н. Миклухо-Маклая. – М.: Наука, Гл. ред. вост. литературы. – 1988. – 196 с. – С. 3.
4. Кочешков Н.В. 1988. Этнические традиции в декоративном искусстве монголоязычных народов МНР и СССР (XIX – 70 гг. XX вв.). Академия Наук СССР. Институт этнографии им. Н.Н. Миклухо-Маклая. Автореферат на соискание ученой степени доктора исторических наук.– М., 1980. – 48 с.– С. 33.

5. Маркарян Э.С. Соотношение формационных и локальных исторических типов // Этнографические исследования развития культуры. Отв. ред. Першиц А.И., Тер-Акопян Н.Б. – М.: Наука, 1985. – С. 7–30. – С. 28.

6. Мкртумян Ю.И. Основные компоненты культуры этноса // Методологические проблемы исследования этнических культур. – Ереван, 1978. – С. 42–46.

7. Потанин Г.Н. Очерки Северо-Западной Монголии. – Вып.2. Материалы этнографии с 26 табл. и рис. Результаты путешествия, исполненного в 1876–1877 годах.– СПб., 1881. – 181 с.

8. Прозрителев Г.Н. Военное прошлое наших калмыков: Ставропольский калмыцкий полк и Астраханские полки в Отечественную войну 1812 года. Ставрополь. Труды Ставропольской ученой архивной комиссии. Вып. III. – 1912. – 346 с. – С. 90-92.

9. Сычев Д.В. Заметки о калмыцком орнаменте // О калмыцком прикладном искусстве. – Волгоград, 1967. – С. 36-52.

10. Batyreva S. The Kalmyk battle banners // Second International Conference «Past and Present of the Mongolic Peoples». – Ulaanbaatar, August 28–30, 2007. – P. 21-22.

Статья поступила в редакцию 10.07.2018 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.04.007

BUDDHIST IMAGE IN THE FOLK TRADITIONS OF FEMALE CRAFTS

Batyreva Svetlana Garrievna
Doctor of Arts, Leading research associate,
Department of history, archaeology and
ethnology, Kalmyk Scientific Center
of the Russian Academy of Sciences.
Russia, Elista.
sargerel@mail.ru

The article was prepared with the financial
support of RFBR, project № 18-011-00128
«Woman in Buddhist culture:
traditions and modernity».

Abstract

The article is devoted to the local originality of Kalmyk women's needlework – works of Buddhist art, made in the technique of application and facial embroidery. The author notes the features of this syncretic art form, its cultural potential, artistic, applied and cult significance. The specificity of the Kalmyk embroidery with colored wool thread, the combination of silk application technique and the stitching of colored cords, braid and braids, edgings and backing embroidery background are noted. The author emphasizes the parallels of pictorial, sculptural, applicative and embroidered works with the architectonics of temples, creating a holistic artistic ensemble.

Keywords: Kalmyk icon- application, Buddhist icon, application, facial embroidery.

Bibliographic description for citation:

Batyreva S.G. Buddhist image in the folk traditions of female crafts. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2018, No. 4(11), pp. 86-94. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.04.007. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1214115/15/> (In Russian).

References

1. Batyreva S.G. *Starokalmytskoe iskusstvo. Al'bom* [Old Kalmyk art. Album]. Elista: Kalmyk book publishing, 1991. 127 p., 102 ill.
2. Zhitetskiy I.A. *Astrakhanskije kalmyki. Nablyudeniya i zametki v 2-eh ocherkakh* [Astrakhan Kalmyks. Observations and notes in 2 essays]. Astrakhan, 1982. V. 214 p.
3. Zhukovskaya N.L. *Kategorii i simbolika traditsionnoi kul'tury mongolov. Otv. red. A.P. Derevyanko* [Categories and symbolism of the traditional culture of the Mongols. Ed. By A.P. Derevianko]. Moscow, Nauka Publ., 1988. 196 p.
4. Kocheshkov N.V. *Etnicheskie traditsii v dekorativnom iskusstve mongoloyazychnykh narodov MNR i SSSR (XIX – 70 gg. KbKb vv.). Akademiya Nauk SSSR. Institut etnografii im. N.N. Miklukho-Maklaya. Avtoreferat na soiskanie uchenoi stepeni doktora istoricheskikh nauk* [Ethnic traditions in the decorative art of the Mongol-speaking peoples of the Mongolian People's

Republic and the USSR (XIX – 70 years of the twentieth century). Academy of Sciences of the USSR. Institute of Ethnography. N.N. Miklouho-Maclay. Author's abstract of Doctor of Arts]. Moscow, 1980. 48 p. (In Russian)

5. Markaryan E.S. *Sootnoshenie formatsionnykh i lokal'nykh istoricheskikh tipov* [Correlation of formational and local historical types]. *Etnograficheskie issledovaniya razvitiya kul'tury. Otv. red. Pershits A.I., Ter-Akopyan N.B.* [Ethnographic studies of the development of culture. Ed. By Pershits A.I., Ter-Akopyan N.B.]. Moscow, Nauka Publ., 1985, pp. 7-30.

6. Mkrtumyan Yu.I. *Osnovnye komponenty kul'tury etnosa* [The main components of the culture of the ethnos]. *Metodologicheskie problemy issledovaniya etnicheskikh kul'tur* [Methodological problems of the study of ethnic cultures]. Yerevan, 1978, pp. 42-26..

7. Potanin G.N. *Ocherki Severo-Zapadnoi Mongolii. Vyp.2. Materialy etnografii s 26 tabl. i ris. Rezul'taty puteshestviya, ispolnennogo v 1876–1877 godakh* [Essays on the North-Western Mongolia. Issue 2. Ethnography materials with 26 tables and figures. The results of the trip, executed in 1876–1877]. St.-Petersburg, 1881. 181 p.

8. Prozritelev G.N. *Voennoe proshloe nashikh kalmykov: Stavropol'skii kalmytskii polk I Astrakhanskie polki v Otechestvennuyu voinu 1812 goda. Stavropol'. Trudy Stavropol'skoi uchenoi arkhivnoi komissii* [The military past of our Kalmyks: the Stavropol Kalmyk regiment and the Astrakhan regiments in the Patriotic War of 1812. Proceedings of the Stavropol Academic Archival Commission]. Stavropol, 1912, issue III, pp. 90-92.

9. Sychev D.V. *Zametki o kalmytskom ornamente* [Notes on Kalmyk ornament]. *O kalmytskom prikladnom iskusstve* [About Kalmyk applied art]. Volgograd, 1967, pp. 36-52.

10. Batyreva S. The Kalmyk battle banners. Second International Conference «Past and Present of the Mongolic Peoples». Ulaanbaatar, August 28-30, 2007, pp. 21-22.

Received: July 10, 2018.

МАТЕРИАЛЫ О ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКА-ЛИТОГРАФА А.Г. ПЕТРОВСКОГО

Метелкина Анна Геннадьевна
Старший научный сотрудник отдела
гравюры XVIII-XXI вв.,
Государственный Русский музей.
Россия, г. Санкт-Петербург.
Meteolcina@yandex.ru

Аннотация

Статья посвящена творчеству русского литографа середины XIX века Алексея Гавриловича Петровского (1817 – ?). Он вошел в историю русской литографии как автор иллюстраций издания «Историческое описание одежды и вооружения Российских войск» (СПб., 1841–1862).

Ключевые слова: русская литография, литограф Алексей Гаврилович Петровский; издание «Историческое описание одежды и вооружения Российских войск» (СПб., 1841–1862).

Библиографическое описание для цитирования:

Метелкина А.Г. Материалы о творчестве художника-литографа А. Г. Петровского // Искусство Евразии. – 2018. – №4(11). – С. 95-103. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.04.008. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1214115/16/>

Статья приурочена к 200-летию юбилею со дня рождения художника Алексея Гавриловича Петровского, входившего в число талантливых литографов Временной мастерской, специализировавшейся на изготовлении иллюстраций издания А.В. Висковатова «Историческое описание одежды и вооружения Российских войск» (СПб., 1841–1862)⁴ [6, с. 82].

В конце XIX – начале XX вв. в связи со службой А.Г. Петровского в этом привилегированном литографском заведении его имя упоминают в своих трудах многие

⁴ «Историческое описание одежды и вооружения Российских войск» (СПб., 1841–1862) – крупнейшее издание середины XIX в. выходило под покровительством императоров Николая I и Александра II. К работе над иллюстрациями издания привлекались лучшие отечественные и иностранные художники и литографы.

известные исследователи отечественной печатной графики: Д.А. Ровинский⁵ [18] (можно сказать, что он положил начало изучению творческого наследия художника), Е.Н. Тевяшов [20, с. 158], Н.П. Собко [19], С.Н. Кондаков [4, с. 151] и Н.А. Обольянинов [7, с. 82, № 378].

Художник не оставил автобиографии, а потому сведения о нем крайне скупы. Известность пришла к А.Г. Петровскому в 1847 г. после выхода в свет литографий с оригиналов Ф.А. Бруни: «Вакханка» и «Моление Христа на горе Елионской» (последняя была выполнена совместно с пенсионером ОПХ литографом С.Ф. Кружкиным⁶). Оба эстампа были изданы на средства художника А.А. Козлова и вышли с посвящениями: первый – Президенту ИАХ герцогу Максимилиану Лейхтенбергскому, второй – его супруге великой княгине Марии Николаевне. С тех пор за А.Г. Петровским закрепилась слава одного из лучших литографов Петербурга. На протяжении всего творческого пути его интересы совпадали с требованиями времени. В 1840–1850-х гг. он литографировал иллюстрации таких изданий, как «Историческое описание одежды и вооружения Российских войск» (СПб., 1841–1862), «Портреты лиц, отличившихся заслугами и командовавших действующими частями в войне 1853, 1854, 1855 и 1856 годов» (СПб., 1858–1861), «Военные формы» (СПб., 1850-е – первая половина 1860-х). В течение многих лет он совмещал деятельность в казенной литографской мастерской с частными заказами. Портретный жанр раскрыл еще одну грань его дарования. В 1860-е гг. художник увлекся фотографией.

Разыскание новых сведений об А.Г. Петровском было связано с поисками документов, относящихся к его обучению в Императорской Академии художеств и к его службе во Временной мастерской. Восстановить творческую биографию художника позволила работа в архивах Москвы и Петербурга. Материалы о литографе хранятся в Отделе рукописей РНБ (фонд «Н.П. Собко»), в РГИА (фонды: «Академия художеств МИДВ», «Художественные заведения МПС», «Полиции исполнительной») и в РГВИА (фонд «Редакция Российской военной хроники. 1855–1868»).

В метрическом свидетельстве художника указано, что он родился в 1817 г. [14, л. 3] от жителя г. Аккермана Гавриила Петровского, «без означения происхождения»⁷ [8, л. 42 об., л. 49]. В официальных документах А.Г. Петровский значился как «бессарабский уроженец, отыскивающий дворянское свое происхождение». Сам художник считал себя дворянином. Он писал: «Аттестат о службе моей, в котором значится, что я происхожу из дворян, находится в деле, об определении Художников в Департамент Искусственных Дел Главного Управления Путей Сообщения и Публичных Зданий ...» [14, л. 2]. Из послужного списка А.Г. Петровского известно, что родового и благоприобретенного имени он не имел. Достаточно быстрому продвижению по служебной лестнице по сравнению с другими художниками

⁵ Д.А. Ровинский ввел в научный оборот издание «Портреты лиц, отличившихся заслугами и командовавших действующими частями в войне 1853, 1854, 1855 и 1856 годов» (СПб., 1858–1861), но не указал имена художников.

⁶ Кружкин Сергей Федорович (? – 1846) – живописец, литограф, печатник. С.-Петербургский мещанин. С 1840 г. вольноприходящий ученик ИАХ.

⁷ Метрическое свидетельство от 4-го сентября 1833 года за № 4738.

А.Г. Петровский был обязан покровительству над ним бессарабского военного губернатора П.И. Федорова⁸.

Первоначальные художественные навыки Алексей Петровский, скорее всего, получил в Аккерманском уездном училище. В августе 1833 г. по окончании курса наук он был приглашен секретарем для «занятий письменными делами» к уездному судье титулярному советнику Ф.П. Снежкову⁹ [2, с. 417], состоявшему в должности аккерманского уездного предводителя дворянства. В октябре 1836 г. Петровский переехал из Аккермана в Кишинев, где «по способности его к рисовальному искусству» был принят в литографскую мастерскую, учрежденную при канцелярии бессарабского военного губернатора П.И. Федорова. В обязанности А.Г. Петровского входило литографирование бланков. Мастерская при канцелярии была открыта в 1830-х гг., как тогда говорили, «в виде опыта» для сокращения расходов на нужды казенного заведения. Без сомнения, искусству художественной литографии А.Г. Петровский мог обучиться только в Одессе в заведении уроженца Царства Польского А. Брауна¹⁰ [10, л. 118].

Спустя два года, продолжая работать в литографской мастерской, согласно прошению он был допущен, с утверждения попечителя одесского учебного округа Д.М. Княжевича, к исправлению должности надзирателя за воспитанниками в Благородном пансионе при кишиневской гимназии [5, с. 651]. Можно предположить, что в этом учебном заведении А.Г. Петровский поддерживал знакомство с учителем рисования Р.П. Односумовым¹¹, с которым его могли связывать отношения, основанные на общности интересов. Летом 1839 г. он уволился из Благородного пансиона «для приискания другого рода службы». Из послужного списка художника известно, что с 31 августа 1840 г. по 10 августа 1842 г. он был в отставке [8, л. 36]. Его увольнение от службы совпало с открытием в Кишиневе в июне 1840 г. литографской мастерской григориопольского гражданина Акима Попова [10, л. 264; 21], где, вполне вероятно, он продолжил совершенствоваться в искусстве литографии. Существовало предположение, что А.Г. Петровский переехал в столицу, где в качестве вольноприходящего посещал занятия в Воскресной рисовальной школе, открывшейся в мае 1840 г. В настоящее время эта версия не подтвердилась.

В августе 1842 г. по протекции бессарабского военного губернатора П.И. Федорова, который положительно характеризовал художника, отметив, что он «... вел себя очень хорошо и делаемые ему поручения исполнял с усердием и прилежанием», А.Г. Петровский в Петербурге был определен во Временное литографское заведение Департамента военных поселений [12, л. 23], а затем в 1844 г. переведен во Временную

⁸ Федоров Павел Иванович (1791–1855) – генерал от инфантерии, бессарабский военный губернатор (1836–1854), сенатор (с 1854).

⁹ Снежков Федор Петрович, участник Отечественной войны 1812 года, был награжден орденом Св. Георгия и серебряными медалями за 1812 и 1814 гг. Аккерманский уездный судья (1833–1837).

¹⁰ В 1829 г. первая литографская мастерская в Одессе была открыта уроженцем Царства Польского Александром Брауном на улице Дерibasовской в доме купца Гуровича.

¹¹ В 1834 г. Роман Павлович Односумов был удостоен званием свободного художника живописи портретной.

мастерскую Главного управления путей сообщения и публичных зданий. За долгие годы работы он налитографировал около 200 рисунков¹².

Служба в мастерской дала А.Г. Петровскому право на беспрепятственное проживание в столице [14, л. 2 об.]. В свободное от должности время он в качестве вольноприходящего ученика посещал натуральный класс в ИАХ. В мае 1850 г. А.Г. Петровский представил на суд Совета ИАХ для получения звания художника «по акварельной живописи» не только акварели, но и литографии. Их выбор не был делом случая. Среди работ были два портрета акварелью с натуры: «один семейный», писанный в 1848 г., «а другой с одного лица» – в 1850 г. Но наряду с оригинальными работами А.Г. Петровский как профессиональный литограф показал эстампы с картин Ф.А. Бруни: «Моление Христа на горе Елионской», «Вакханка» и «очерк с колоссальной картины Бруни, изображающей “Воздвижение Моисеем Медного змия”, для исполнения в таком формате литографии», а также «две эскизные литографии из Римской истории»¹³ [22, с. 111, 116] и «...портрет поэта Пушкина, рисованный италийским карандашом для литографии».

В 1855 г. А.Г. Петровский был зачислен в литографское заведение Редакции Российской военной хроники, «младшим художником», а с 1858 по 1864 г. работал при этой мастерской как «вольнонаемный» литограф [8, л. 43].

В 1860-х гг. А.Г. Петровский посвятил себя искусству фотографии. Он открыл в Петербурге фотографическое заведение (совместно с купцом Ф. Денисовым) и выполнял заказы художника В. Прохорова для ИАХ [14, л. 1]. Известно, что в 1861 г.

¹² Список работ А. Г. Петровского составлен по экземпляру издания «Историческое описание одежды и вооружения Российских войск» (СПб., 1841–1862), хранящемуся в библиотеке Государственного Русского музея. Издание «Историческое описание одежды и вооружения Российских войск»: Часть 3 (1842): как литограф – № 310, № 329, № 337, № 344, № 348, № 351, № 358, № 382, № 390, № 401, № 403, № 466, № 468, № 472, №№ 478 – 479; Часть 4 (1843): как литограф – № 504, № 506, № 516, № 521, № 525, № 530, № 534, № 538, № 541, №№ 553 – 554, № 563, № 565, № 570, № 580, № 584, № 586, №№ 588 – 589, № 605; Часть 5 (1844): как литограф – № 609, № 614, № 646, № 648, №№ 678 – 680, №№ 684 – 685, № 690, № 697, № 702, № 705, № 709, № 712, № 714, №№ 722 – 723, № 739, № 748, № 764; Часть 6 (1847): как литограф – № 774, № 789, № 791, № 793, № 807, № 812, № 819, № 823, № 825, № 839, №№ 843 – 845, № 856, № 865, № 905; Часть 7 (1848): как литограф – № 931, № 933, № 936, № 945, №№ 965 – 966, № 972, № 993, № 996, № 1009, № 1015; Часть 8 (1849): как литограф – № 1026, № 1028, №№ 1041 – 1042, № 1046, № 1060, № 1074, № 1076, № 1090, № 1096, № 1102; Часть 9 (1850): как литограф – №№ 1122 – 1124, № 1137, № 1163, №№ 1165 – 1166, № 1205, №№ 1210 – 1211; Часть 10 (1851): как литограф – №1277, № 1286, № 1302, № 1304, № 1318, № 1335, № 1340, № 1363, № 1384; Часть 13 (1857): как литограф – № 1780, № 1785, № 1797, № 1810, № 1813, № 1819, № 1825, №№ 1830 – 1831, №№ 1837 – 1838, №№ 1842 – 1843, № 1849, №№ 1851 – 1852, №№ 1859 – 1860, №№ 1869 – 1870; Часть 14 (1859): как литограф – №№ 1880 – 1881, №№ 1889 – 1890, №№1902 – 1903, № 1915, № 1917, № 1928, № 1930, №№ 1939 – 1940, № 1947, №№ 1956 – 1957, № 1970, № 1972; Часть 15 (1858): как литограф – №№ 1988 – 1989, № 1993, № 1997, №№ 2026 – 2027, № 2036, № 2039, № 2047 Б, № 2055, № 2089, № 2116; Часть 16 (1859): как литограф – №№ 2145 – 2146, №№ 2164 – 2165, №№ 2179 – 2180, № 2196, № 2212, №№ 2262 – 2263, №№ 2275 – 2276, № 2288; Часть 17 (1860): как литограф – № 2339, № 2391, № 2411, № 2413, №№ 2415 – 2416; Часть 18 (1860): как литограф – № 2437, № 2442, № 2444, № 2449, № 2455, №№ 2473 – 2474, № 2481, № 2488, № 2546 А, № 2549, № 2558, № 2564; Часть 19 (1861): как литограф – № 42, № 60, № 68, № 74, № 99; Часть 20 (1861): как литограф – № 179, № 200.

¹³ А.Г. Петровский исполнил две литографии с оригиналов Б. Пинелли: «Сабинки, останавливающие битву между сабинянами и римлянами» и «Похищение сабинок римлянами». Обе – 1850 г.

ИАХ утвердила за А.Г. Петровским право собственности на издание в свет фотографий с рисунка, исполненного им с картины Ф.А. Бруни «Воздвижение Моисеем Медного змия» [14, л. 1; 16, л. 2-2об.]. Этим свидетельством художник оградил свое «предприятие ... от контрафакции и недозволенного воспроизведения на основании 3-й статьи Конвенции, заключенной весной 1865 г. между Россией и Францией «о литературной и художественной собственности». Помимо этого он исходатайствовал в ИАХ дозволение посвятить императору Александру II «светописное воспроизведение картины» Ф.А. Бруни «Воздвижение Моисеем Медного змия» [16, л. 4-5 об.]. Дела шли у А.Г. Петровского настолько хорошо, что в 1864 г. он уже числился владельцем собственной мастерской, располагавшейся на Васильевском острове на Кадетской линии в доме № 31 [11, л. 61. № 93].

26 октября 1864 г. он был произведен в чин коллежского секретаря X класса [9, л. 29], а в марте 1865 г. – представлен к производству в следующий чин за выслугу лет по Редакции Российской военной хроники [9, л. 28] и к Высочайшей награде [9, л. 20]. В 1865 г. художник был принят на службу в Окружное интендантское управление Петербургского военного округа [9, л. 56], а в 1867 г. – проживал в Петербурге на Покровской площади в доме № 90. кв. 6 [3, с. 368]. В 1880-х гг. художник выслужился до чина коллежского советника¹⁴ и проживал по адресу: Каменноостровский проспект, дом № 22/2, квартира № 4, напротив Лицея [17, л. 1].

Среди вновь выявленных материалов о художнике особый интерес вызывает упоминание о портрете А.С. Пушкина, рисованном итальянским карандашом. Необходимо напомнить, что этот портрет был представлен в 1850 г. на суд Совета ИАХ. До настоящего времени никто из ученых не говорил о А.Г. Петровском как об авторе портрета А. С. Пушкина. Единственным источником сведений об этом портрете были архивные документы, хранящиеся в РГИА.

Безусловно, А.Г. Петровский не создавал самостоятельного портрета А.С. Пушкина, а выполнил подготовительный рисунок для литографии с чужого живописного оригинала. Рисунки, выполненные итальянским карандашом для дальнейшего перевода их в гравюру или литографию, были обычным явлением того времени¹⁵.

Вопрос об осуществлении А.Г. Петровским своего намерения тиражировать портрет оставался открытым. Из архивных материалов известно, что в 1850 г. портрет А.С. Пушкина не был представлен на рассмотрение в Петербургский цензурный комитет, а значит – не был официально тиражирован [13, л. 1-93]. В обширной иконографии А.С. Пушкина, составленной известным коллекционером русской литографии В.Я. Адарюковым, эстамп с подписью А.Г. Петровского не указан [1]. В настоящее время литография отсутствует в крупных собраниях печатной графики Петербурга: ГРМ, РНБ и ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом).

Есть основание предположить, что этот портрет был выполнен А.Г. Петровским по предложению адъютанта лейб-гвардии Конного полка И.В. Анненкова, который в конце 1840-х гг. близко общался или, как тогда говорили, «пользовался доверием»

¹⁴ Коллежский советник – гражданский чин VI класса в Табели о рангах. Должности VI класса награждались личным дворянством.

¹⁵ К примеру, художник К.Я. Афанасьев нарисовал итальянским карандашом портрет князя П.А. Вяземского, а впоследствии выполнил со своего оригинала гравюру, прилагавшуюся ко 2-й части «Собрания образцовых сочинений».

командира полка П.П. Ланского, второго мужа Н.Н. Пушкиной. Поскольку первое посмертное издание сочинений А.С. Пушкина было распродано, в 1849 г. Ланские задумали осуществить его переиздание, положившись на И.В. Анненкова¹⁶. Ланские остановили свой выбор на И.В. Анненкове как на возможном издателе сочинений А.С. Пушкина, поскольку он считался в военном кругу «литератором». И.В. Анненков был автором четырехтомной «Истории лейб-гвардии Конного полка от 1731 по 1848 год»¹⁷. Иллюстрации этого издания были переведены на литографский камень и отпечатаны в привилегированной Временной мастерской ГУПС и ПЗ, в штате которого состоял А.Г. Петровский¹⁸. Скорее всего, тогда и могло состояться его личное знакомство с И.В. Анненковым¹⁹. Бессарабский уроженец мог заинтересовать И.В. Анненкова как человек, знавший людей, общавшихся с А.С. Пушкиным в декабре 1821 г. во время его посещения Аккермана и пребывания в Кишиневе²⁰. И.В. Анненков принял во внимание профессионализм А.Г. Петровского, отмеченный Советом ИАХ²¹ [14, л. 5; 8, л. 49], а также характеристику, составленную на него директором Временной мастерской Карлом Полем: «...г-н Петровский, как по ревности и усердию к службе, так и по отличному поведению за время служения его в Литографии с 10-го августа 1842 года удостоился получить восемь Монарших награждений и в последнее время прибавку жалования: почему и заслуживает справедливую признательность начальства»²² [12, л. 139].

Можно высказать предположение о том, что портрет А.С. Пушкина, выполненный А.Г. Петровским итальянским карандашом, после перевода в литографию и предназначался для издания, которое должно было с небольшими поправками повторять первое посмертное издание сочинений А.С. Пушкина 1837–1841 гг. Несмотря на то, что разрешение на издание было дано в августе 1850 г., оно в это время не было осуществлено. Сочинения А.С. Пушкина, подготовленные уже братом И.В. Анненкова П.В. Анненковым, вышли в свет только в 1855 г. с портретом, гравированным Н.И. Уткиным.

¹⁶ Весной 1851 г. И.В. Анненков подписал с Н.Н. Ланской договор, по которому получил право на издание сочинений А.С. Пушкина.

¹⁷ Труд был приурочен к юбилейным торжествам, посвященным 50-летию со дня назначения полковником и шефом лейб-гвардии Конного полка будущего императора Николая I.

¹⁸ На литографиях под изображениями посередине имеется надпись: «Лит. Главн. Управл. Путей Сообщ. и Публич. Зданий (К. Польш Дир.)».

¹⁹ А.Г. Петровский был не единственным литографом в штате Временной литографской мастерской ГУПС и ПЗ, исполнившим портрет А.С. Пушкина. В настоящее время известны портреты поэта, выполненные художниками этой мастерской И.А. Клюквиным и А.И. Клиндером.

²⁰ С 21 сентября 1820 г. по начало июля 1823 г. А.С. Пушкин жил в Кишиневе.

²¹ Советом ИАХ А.Г. Петровский был удостоен звания художника и получил аттестат за №1087 от 7 октября 1850 г.

²² Об этом можно судить по характеристике, переданной в Совет ИАХ.

Литература

1. Адарюков В. Я. Указатель гравированных и литографированных портретов А.С. Пушкина. – М. 1926.
2. Адрес-календарь. – СПб., 1833. – Часть 2. LIV Бессарабская область. Аккерман.
3. Всеобщая адресная книга С.-Петербурга, с Васильевским островом, Петербургской и Выборгской сторонами и Охтой : В 5 отд-ниях / [С предисл. Гоппе и Корнфельда]. – Санкт-Петербург: Гоппе и Корнфельд, 1867–1868. III отдел. Общий алфавитный указатель.
4. Кондаков С.Н. Список русских художников. К юбилейному справочнику Императорской Академии художеств. – СПб., 1914.
5. Месяцеслов и общий штат Российской империи на 1839 г. Часть первая. – СПб. Отделение VIII. Министерство Народного образования. Одесский учебный округ. В Бессарабской области. В гимназии кишиневской.
6. Метелкина А.Г. К истории оформления русской военной книги: Временная литография Главного управления путей сообщения и публичных зданий и ее частные заказы с 1844 по 1856 год // Книга в пространстве культуры. [Сб. ст.]. Выпуск 1 (8) 2011 / Рос. гос. б-ка; [отв. сост. О. Р. Хромов]. – М., 2011. (Прил. к журналу «Библиотекосведение»).
7. Оболянинов Н.А. Каталог русских иллюстрированных изданий 1725–1860 гг. – М.: Товарищество типографии А.И. Мамонтова, 1914. – Т. 1.
8. Российский государственный военно-исторический архив. Ф. 374, оп. 1, д. 25, 1863 г.
9. Российский государственный военно-исторический архив. Ф. 374, оп. 1, д. 31, 1865 г.
10. Российский государственный исторический архив. Ф. 1286, оп. 52, д. 12, 1862-1864 гг.
11. Российский государственный исторический архив. Ф. 1286, оп. 52, д. 77, 1864 г.
12. Российский государственный исторический архив. Ф. 209, оп. 1, д. 4, 1846.
13. Российский государственный исторический архив. Ф. 777, оп. 2, д. 5, 1850 г.
14. Российский государственный исторический архив. Ф. 789, оп. 14, Литера «П», д. 92.
15. Российский государственный исторический архив. Ф. 789, оп. 3, д. 121, 1860 г.
16. Российский государственный исторический архив. Ф. 789, оп. 3, д. 133, 1861 г.
17. Российская национальная библиотека, Отдел рукописей. Ф. 708, д. 1163.
18. Ровинский Д.А. Подробный словарь русских гравированных портретов. – СПб., 1889. – Т. IV. Ст.134-135. 1857–60 гг.
19. Собко Н. П. Словарь русских художников. – Т. III. Вып. 1. – СПб., 1899. – Ст. 186.
20. Тевяшов Е.Н. Описание нескольких гравюр и литографий. Составил по своему собранию Е.Н. Тевяшов. – СПб., 1903.
21. Фаньян Дж. Первопечатник Кишинева Аким Попов // Պատմա-բանասիրական հանդես. – № 3. – 1974. – С. 266-269.
22. Ярцева А. В. «Римская история» Бартоломео Пинелли: взгляд из России // Российская Национальная библиотека и отечественная художественная культура. Сборник статей и публикаций. Выпуск II / Составитель и научный редактор О.С. Острой. – СПб., 2002.

Статья поступила в редакцию 22.11.2018 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.04.008

DISCOVERED RECORDS ON THE OEUVRE OF LITHOGRAPHER ALEXEY PETROVSKY

Meteolkina Anna Gennadijevna
Senior researcher at the Department of Prints
of XVIII-XXI Centuries,
State Russian Museum.
Russia, St.-Petersburg.
Meteolkina@yandex.ru

Abstract

The article deals with the oeuvre of Alexey Petrovsky (1817 – ?), Russian lithographer from the middle of XIX century. He came down in the history of Russian lithography as the author of edition of «Historical Description of Clothing and Weapons of Russian Troops» (St. Petersburg, 1841–1862).

Keywords: Russian lithography; Lithographer Alexey Petrovsky; edition of «Historical Description of Clothing and Weapons of Russian Troops» (St Petersburg, 1841–1862).

Bibliographic description for citation:

Meteolkina A.G. Discovered records on the oeuvre of Lithographer Alexey Petrovsky. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2018, No. 4(11), pp. 95-103. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.04.008. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1214115/16/> (In Russian).

References

1. Adaryukov V.Ya. *Ukazatel' gravirovannykh i litografirovannykh portretov A.S. Pushkina* [Index of engraved and lithographed portraits of A.S. Pushkin]. Moscow, 1926.
2. *Adres-kalendar'* [Address calendar]. St.-Petersburg, 1833. – Part 2. LIV Bessarabian region. Ackermann.
3. *Vseobshchaya adresnaya kniga S.-Peterburga, s Vasil'evskim ostrovom, Peterburgskoi i Vyborgskoi storonami i Okhtoi : V 5 otd-niyakh / S predisl. Goppe i Kornfel'd* [The general address book of St. Petersburg, with Vasilyevsky Island, the Petersburg and Vyborg sides and the Okhta: In 5 divisions / With the preface. Goppe and Kornfeld]. St.-Petersburg, Goppe i Kornfel'd Publ., 1867–1868. III department. General alphabetical index.
4. Kondakov S.N. *Spisok russkikh khudozhenikov. K yubileinomu spravochniku Imperatorskoi Akademii khudozhestv* [List of Russian artists. For the anniversary reference book of the Imperial Academy of Arts]. St.-Petersburg, 1914.
5. *Mesyatseslov i obshchii shtat Rossiiskoi imperii na 1839 g. Chast' pervaya* [Menology and the general staff of the Russian Empire in 1839. Part One]. St.-Petersburg. Ch. VIII. Ministry of Public Education. Odessa school district. In the Bessarabian region. In Kishinev gymnasium.

6. Metelkina A.G. *K istorii oformleniya russkoi voennoi knigi: Vremennaya litografiya Glavnogo upravleniya putei soobshcheniya i publichnykh zdaniy i ee chastnye zakazy s 1844 po 1856 god* [On the history of the design of the Russian military book: Temporary lithography of the Main Directorate of Communications and Public Buildings and its private orders from 1844 till 1856]. *Kniga v prostranstve kul'tury. [Sb. st.]. Vypusk 1 (8)'2011* [Book in the cultural space [Collection of articles]. Issue 1 (8) '2011]. Moscow, 2011.

7. Obolyaninov N.A. *Katalog russkikh illyustrirovannykh izdaniy 1725–1860 gg.* [Catalog of Russian illustrated editions of 1725–1860]. Moscow, Tovarishchestvo tipografii A.I. Mamontova, 1914, vol. 1.

8. *Rossiiskii gosudarstvennyi voenno-istoricheskii arkhiv* [Russian State Military History Archive]. F. 374, inv. 1, d. 25, 1863.

9. *Rossiiskii gosudarstvennyi voenno-istoricheskii arkhiv* [Russian State Military History Archive]. F. 374, inv. 1, d. 31, 1865.

10. *Rossiiskii gosudarstvennyi istoricheskii arkhiv* [Russian State Historical Archive]. F. 1286, inv. 52, d. 12, 1862-1864.

11. *Rossiiskii gosudarstvennyi istoricheskii arkhiv* [Russian State Historical Archive]. F. 1286, inv. 52, d. 77, 1864.

12. *Rossiiskii gosudarstvennyi istoricheskii arkhiv* [Russian State Historical Archive]. F. 209, inv. 1, d. 4, 1846.

13. *Rossiiskii gosudarstvennyi istoricheskii arkhiv* [Russian State Historical Archive]. F. 777, inv. 2, d. 5, 1850.

14. *Rossiiskii gosudarstvennyi istoricheskii arkhiv* [Russian State Historical Archive]. F. 789, inv. 14, Letter «P», d. 92.

15. *Rossiiskii gosudarstvennyi istoricheskii arkhiv* [Russian State Historical Archive]. F. 789, inv. 3, d. 121, 1860.

16. *Rossiiskii gosudarstvennyi istoricheskii arkhiv* [Russian State Historical Archive]. F. 789, inv. 3, d. 133, 1861.

17. *Rossiiskaya natsional'naya biblioteka, Otdel rukopisei* [National Library of Russia, Department of Manuscripts]. F. 708, d. 1163.

18. Rovinsky D.A. *Podrobnyi slovar' russkikh gravirovannykh portretov* [Detailed dictionary of Russian engraved portraits]. St.-Petersburg, 1889, vol. IV, art. 134-135. 1857–60.

19. Sobko N. P. *Slovar' russkikh khudozhnikov* [Dictionary of Russian artists]. Vol. III, iss. 1. St.-Petersburg, 1899, art. 186.

20. Tevyashov E.N. *Opisanie neskol'kikh gravyur i litografiy. Sostavil po svoemu sobraniyu E.N. Tevyashov* [Description of several prints and lithographs. Compiled by its collection E.N. Tevyashov]. St.-Petersburg, 1903.

21. Fanyan J. *Pervopechatnik Kishineva Akim Popov* [Chisinau pioneer printer Akim Popov]. *Պատմա-քաղաքագիտական հանդես – Historical and philological journal*, No. 3, 1974, pp. 266-269.

22. Yartseva A. V. «*Rimskaya istoriya*» Bartolomeo Pinelli: *vzglyad iz Rossii* [«Roman history» Bartolomeo Pinelli: the view from Russia]. *Rossiiskaya Natsional'naya biblioteka i otechestvennaya khudozhestvennaya kul'tura. Sbornik statei i publikatsii. Vypusk II* [Russian National Library and Russian Artistic Culture. Collection of articles and publications. Issue II]. St.-Petersburg, 2002.

Словарь буддийской иконографии Л. Чандры

DICTIONARY OF BUDDHIST ICONOGRAPHY BY L. CHANDRA

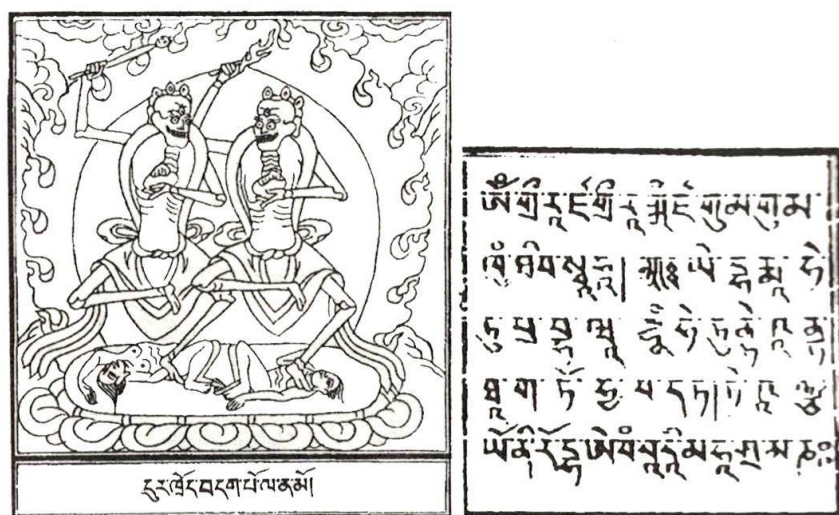
ОТ РЕДАКЦИИ: Уважаемые читатели!

По разрешению выдающегося ученого Локеша Чандры мы продолжаем публиковать статьи из его «Словаря буддийской иконографии» (Нью-Дели, 2005) в переводе С.М. Белокуровой. Предыдущие публикации – в №4, №5, №6, №8, №9 и №10 журнала «Искусство Евразии».

**Локеш Чандра «Словарь буддийской иконографии»
Т. 3, с. 831-832.**

Ситипати

Ситипати – (тиб. Dur.khod.bdag.po) два скелета, мужской и женский, изображенные танцующими на двух телах. Их руки и ноги переплетены, оба держат в руках хаккара (ритуальные жезлы), увенчанные черепом и раковиной [1, с. 171]. Ситипати символизирует пляску смерти. Две фигуры означают вечно дуалистическую природу смерти. На дальнем плане изображения хищных животных, ищущих трупы. Такая иконография утверждает конец бытия. Ситипати играет важную роль в монастырских ритуальных танцах (рис. 1-2).



300 Icons.253 (с. AD 1751).

Рис. 1. Изображение Ситипати.

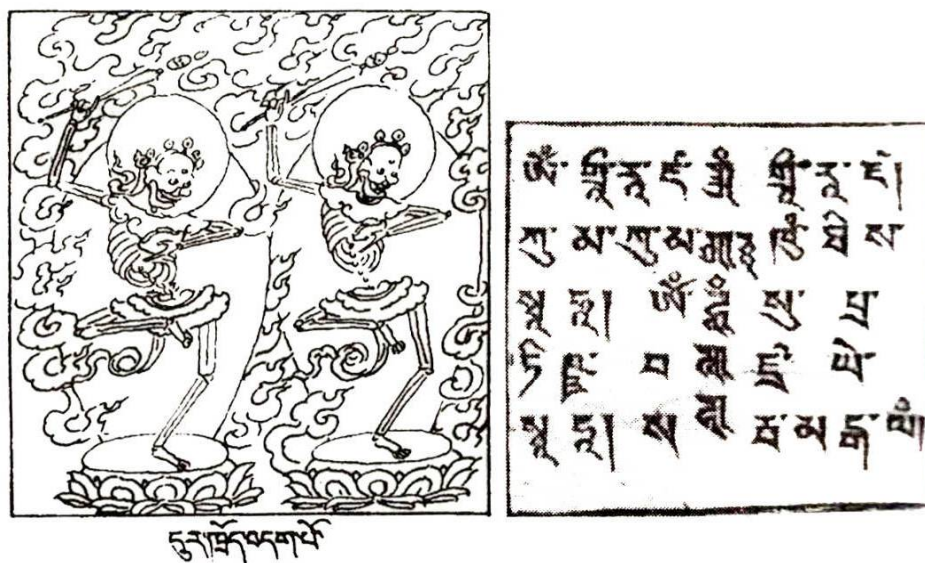
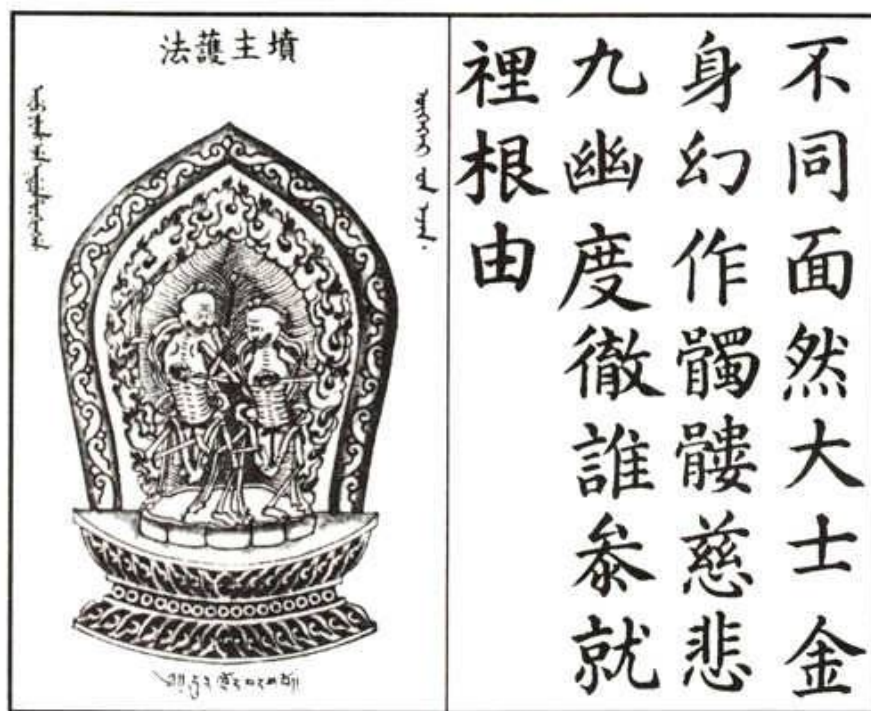


Рис. 2. Изображение Ситипати.

В сборнике «500 Icons. 138b 1810 г. (=R.L.I.44b3)» фигуры скелетов изображены ОТДЕЛЬНО.

В сборнике «360 Icons». 337 (1761 г.) (Кит. Fen-chu hu-fa, маньчж. Eifu yafan-I ejen akadasin tuwakiyanga, монг. Ukeger-un ejen, тиб. Dur.khod.bdag.po) Ситипати изображается следующим образом (рис. 3).



360 Icons.337

Рис. 3. Изображение Ситипати в сборнике «360 Icons». 337 (1761 г.).

Ситипати представляют собой «сам драб» – брата и сестру (яма – ями), яб юм. Мужской скелет обладает особенно пугающим обликом. Он держит булаву с черепом и раковину с кровью. Оба скелета окружены многочисленными изображениями дакини [2, с. 86]. Цветное изображение содержится у Ли [3, с. 142] (танка в монастыре Са-скья), у Цултэма [4, с. 35-36] (рис. 4) (Музей-дворец Богод-хана, частная коллекция Дашбалдана).

2. Ситипати является одним из восьми сопровождающих Панджары Махакалы в монгольском Ганджуре (1717–1720 г.) [5, с. 328], монг. *Ukeger-un ejen*, в правой и левой руках – копьа со знаменем, стоит в позе алидха (рис. 5).



Рис. 4. Цветное изображение Ситипати.



Рис. 5. Изображение Ситипати в монгольском Ганджуре (1717-1720 г.)

Литература

1. Alice Getty. The Gods of Northern Buddhism, photographic reprint of the second edition of 1928, Tokyo 1962 (Charles Tuttle Co).
2. Rene de Nebesky-Wojkowitz. Oracles and Demons of Tibet, The Hague, 1956 (Mouton&Co).
3. Li Jicheng. The Realm of Tibetan Buddhism, New Delhi, 1986 (UBS Publishers Distributors Ltd.).
4. N. Tsultem. Development of the Mongolian National Style Painting “Mongol Zurag” in Brief, Ulanbbator, 1986 (State Publishing House).
5. Lokesh Chandra. Buddhist Iconography, Satapitaka Series №342, New Delhi, 1991 (Aditya Prakashan).

Форум

FORUM

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.04.009

УДК 7.025 [069.8 + 069.44]

СТО ЛЕТ РЕСТАВРАЦИОННОМУ ЦЕНТРУ ИМЕНИ И.Э. ГРАБАРЯ

Садарова Анна Альбертовна
Научный редактор,
Всероссийский художественный
научно-реставрационный центр имени
академика И.Э. Грабаря.
Россия, г. Москва.
sadarovaa@yandex.ru

Семечкин Павел Андреевич
Заведующий фототекой,
Всероссийский художественный
научно-реставрационный центр имени
академика И.Э. Грабаря.
Россия, г. Москва.
pawel.sem.foto@yandex.ru

Темерина Ольга Сергеевна
Заместитель директора по научно-
методической и выставочной работе,
Всероссийский художественный
научно-реставрационный центр имени
академика И.Э. Грабаря.
Россия, г. Москва.
temerina@yandex.ru

Аннотация

Статья посвящена истории и современному развитию основанного в 1918 году Всероссийского художественного научно-реставрационного центра имени академика И.Э. Грабаря. За 100-летнюю историю сотрудникам ВХНРЦ удалось сохранить тысячи памятников искусства, среди которых иконы соборов Московского Кремля, иконы «Богородица Владимирская» (первая треть XII в.) и «Троица» кисти Андрея Рублева (XV в.), живопись и графика из собраний Дрезденской галереи и галереи Уффици, экспонаты из коллекций Государственной Третьяковской галереи, ГМИИ имени А.С. Пушкина,

Государственного исторического музея и многое другое. Сейчас ВХНРЦ располагает реставрационными мастерскими, отделами физико-химических исследований, научной экспертизы, архивом и фототекой. Все это позволяет Центру осуществлять реставрацию и научную экспертизу памятников истории и культуры, вести научно-исследовательские работы (физико-химические и рентгенографические исследования), проводить курсы повышения квалификации для реставраторов.

Ключевые слова: Центр им. И.Э. Грабаря, ВХНРЦ, реставрация, экспертиза произведений искусства, архив.

Библиографическое описание для цитирования:

Садарова А.А., Семечкин П.А., Темерина О.С. Сто лет Реставрационному центру имени И.Э. Грабаря // Искусство Евразии. – 2018. – №4(11). – С. 107-151. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.04.009. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1214115/20/>

10 июня 2018 года исполнилось сто лет со дня создания старейшей государственной реставрационной организации России – Всероссийского художественного научно-реставрационного центра имени академика И.Э. Грабаря. Его история началась с организованной выдающимся художником, искусствоведом и музейным деятелем Игорем Эммануиловичем Грабарем Комиссии по сохранению и раскрытию древнерусской живописи, объединившей в своих рядах как известных исследователей древнерусского искусства, так и опытных мастеров-иконописцев, обладавших навыками поновления икон и фресок. Создание Комиссии стало важной вехой в становлении и развитии отечественной научной реставрации.



Рис. 1. И.Э. Грабарь.
Фото из архива ВХНРЦ.

На рубеже XIX – XX вв. отсутствие в России централизованных государственных охранно-реставрационных структур почти полностью выводило из-под государственного надзора и регламентации огромную массу памятников – прежде всего, находившихся в церковной и частной собственности. Отсутствовали общие правила проведения реставрационных работ. В сфере коммерческой и церковной реставрации технологические приемы носили черты «поновительства». Ряд общественных организаций и государственных учреждений пытался взять на себя руководство по охране и реставрации памятников искусства. Важная роль в становлении первых научно обоснованных взглядов на пути дальнейшего развития как теории, так и практики реставрационного дела принадлежала Императорской археологической комиссии, археологическим

обществам, губернским ученым архивным комиссиям²³, церковно-археологическим кабинетам при монастырях, музеям и частным коллекционерам. В этот же период реставрационные мастерские крупнейших музеев – Императорского Эрмитажа, Русского Музея Императора Александра III и Городской художественной галереи Павла и Сергея Михайловичей Третьяковых – вводят обязательное документирование реставрационных работ, внедряют фотофиксацию памятников.

Особо нужно отметить деятельность И.Э. Грабаря на посту попечителя Третьяковской галереи. Выпускник Петербургского университета (1893), ученик И.Е. Репина в Академии художеств (1898), он с юности неразрывно связал свою жизнь с искусством. Художник, преподаватель живописи и рисунка, несколько лет руководивший студией в Мюнхене, один из авторов многотомного исследования «История русского искусства», с 1913 по 1925 г. Игорь Эммануилович возглавлял Третьяковскую галерею, преобразовав ее в один из передовых художественных музеев России. Реформа И.Э. Грабаря была комплексной и затронула не только экспозицию, но и всю внутреннюю жизнь музея. С 1916 г. на постоянной основе начали работать реставрационные мастерские. И.Э. Грабарь тщательно подбирал сотрудников мастерских, пригласив известных реставраторов Д.Ф. Богословского, И.К. Крайтора, А.К. Федорова, иконописцев И.Я. Тюлина и И.А. Баранова. Он лично контролировал весь ход реставрации произведений искусства, ввел в практику карточки описания сохранности, реставрационные протоколы и фотографирование, поэтапно фиксирующее выполнение реставрации. Началась разработка общих теоретических и методологических принципов научной реставрации и музейного хранения. Уделялось внимание обучению новых сотрудников, повышению их квалификации²⁴.

Проблема формирования государственной системы охраны и реставрации памятников искусства в Российской империи неоднократно рассматривалась и обсуждалась представителями научной и художественной интеллигенции, светскими и духовными чиновниками ряда ведомств, в той или иной степени отвечавших за охрану памятников. Принятию подготовленных и согласованных с правительством решений в области охраны культурного наследия помешала сначала Первая мировая война, а затем Февральская революция. В обстановке нарастающего хаоса, фактического распада властных структур, видные представители интеллигенции сочли своим долгом предпринять ряд срочных шагов, направленных на защиту памятников прошлого. В марте 1917 г. в Петроградском Институте истории искусств проходит совещание деятелей искусств и науки, в котором приняли участие семьдесят представителей научных и художественных общественных объединений. В их числе были такие известные специалисты в области исследования охраны и реставрации памятников архитектуры и изобразительного искусства, как Н.П. Кондаков, В.Т. Георгиевский, П.П. Покрышкин.

²³ Среди организаторов реставрационных мастерских В.Т. Георгиевский был одним из создателей Владимирской ученой архивной комиссии, Ю.А. Олсуфьев – Тульской, И.А. Тихомиров – Ярославской.

²⁴ Отметив склонность А.К. Федорова к реставрации масляной живописи, И.Э. Грабарь в 1913 г. рекомендовал командировать его в петербургскую Академию художеств «в целях поднятия квалификации на научной основе». В 1913–1914 гг. А.К. Федоров обучался в Петербурге технической и художественной реставрации живописи под руководством Д.Ф. Богословского и, вернувшись, он до 1917 г. был единственным реставратором в Москве по технической части.

Были обсуждены и одобрены предложения о создании на правах самостоятельного ведомства так называемого «Министерства изящных искусств» с разветвленной сетью подчиненных учреждений на местах. В качестве первоочередной задачи участники совещания назвали проведение на всей территории страны государственного учета всех движимых и недвижимых памятников, независимо от их принадлежности государству, церкви или же частным владельцам. Попечитель Третьяковской галереи И.Э. Грабарь от имени группы московских художников в телеграмме поддержал предложения петроградских коллег.

С весны 1917 г. спасением художественных ценностей от разграбления и уничтожения занялись и вновь возникшие общественные объединения: в Петрограде – «Союз деятелей искусств», в Москве – созданный И.Э. Грабарем «Союз деятелей московских художественных хранилищ». При комиссаре Временного правительства над бывшим Министерством двора Ф.А. Головине был организован Совет по делам искусств. Представителем Ф.А. Головина по Москве был назначен М.В. Челноков, а его заместителем – И.Э. Грабарь. После февраля 1917 г., в условиях продолжающейся войны, полной неспособности Временного правительства, вспыхивающих военных мятежей, И.Э. Грабарь не мог не задумываться об острой необходимости сохранения национального культурного достояния России. Тем более что *«головинский совет, в значительной степени “обязанный” своим возникновением стихийному отливу художественных ценностей из России за границу, испугавшему Временное правительство»*, для пресечения вывоза ничего не предпринял²⁵. В условиях полной недееспособности Временного правительства И.Э. Грабарь предпринимает неоднократные попытки создания организаций по охране культурного наследия и развитию музейного дела. После октябрьского переворота он, оставшись фактически руководителем Московского совета по делам искусств, обратился к художественным кругам с призывом: *«не проводить... вреднейшего саботажа, а идти работать... определенно заявив, что политическую платформу мы не разделяем, что мы не социалисты и не буржуи, а просто деятели искусства»* [30, с. 19].

В феврале 1918 г. И.Э. Грабарь пытался привлечь к решению проблемы сохранения памятников представителей Кооперативного движения²⁶, и в то же время сумел найти взаимопонимание с наркомом просвещения А.В. Луначарским, который предложил ему взяться за организацию московского отдела Всероссийской коллегии по делам музеев. Коллегия была учреждена 28 мая 1918 г. под названием **Всероссийская коллегия по делам музеев и охране памятников искусства и старины**. На первом же заседании Игорь Эммануилович сложил с себя полномочия ее председателя в пользу Натальи Ивановны Троицкой, оставаясь ее заместителем до мая 1923 г. Сотрудники Музейного отдела и всех его подразделений служили не власти, а делу, и руководствовались исключительно декретами, постановлениями и инструкциями, призванными не только сохранить и приумножить национальное художественное достояние России, но и *«исключить памятники искусства из экономической сферы и использовать их лишь в научных и просветительских целях»* [32, с. 19].

²⁵ «В дни Керенского увозили целыми поездами обстановку, картины, скульптуры, драгоценности. То же продолжалось и в начале Октябрьской революции» [28, с. 272].

²⁶ 24 февраля 1918 г. на Всероссийском кооперативном съезде в Москве директор Третьяковской галереи И.Э. Грабарь был избран Председателем Комитета по охране культурных и художественных сокровищ России.



Рис. 2. Сотрудники ЦГРМ с наркомом просвещения А.В. Луначарским. 1927 г.

Важнейшие решения, связанные с организацией охранных и реставрационных работ на всей территории РСФСР, оформлялись постановлениями Коллегии Отдела по делам музеев. По воспоминаниям Н.Н. Померанцева, в 1918–1920 гг. *«здесь был настоящий организационный штаб для И.Э. Грабаря и его сотрудников. Отдел по делам музеев разместился в уютном одноэтажном особняке, сохранившем всю стильную обстановку, включая картины, панно “Фауст и Маргарита” М.А. Врубеля, люстры с хрустальными подвесками и пр. Это помещение вовсе не походило на канцелярию, оно скорее выглядело аристократическим салоном. Особняк принадлежал М.К. Морозовой... и находился в Мертвом переулке в доме № 9 (теперь переулок Н.А. Островского²⁷), выходящем на Пречистенку. Несмотря на столь мрачное название этого переулочка, в то время Отдел музеев напоминал шумный жужжащий пчелиный улей. С утра до вечера в нем кишел народ. Кого только там не было: художники и антиквары, писатели и музейные работники. Тут можно было встретить и монаха из дальних северных скитов, и старца из Оптиной пустыни или московских старообрядцев, пекущихся о древних иконах своих молелен и старопечатных книгах. Люди то говорили друг с другом, то наводили какие-то справки, то начинали и вслух и шепотом разговаривать на злободневные животрепещущие темы, каких в то время было больше чем достаточно. Тем не менее, работа спорилась, и дела вершились большие. К этому новому делу были привлечены Грабарем крупные и довольно известные специалисты в области изучения и охраны памятников, с увлечением включившиеся в работу, которая была им по сердцу»* [17].

Составляя программу первоочередных действий для организованной им 10 июня Всероссийской комиссии по сохранению и раскрытию памятников древнерусской живописи, И.Э. Грабарь считал необходимым начать с проведения планомерных обследований древних городов – центров русской средневековой культуры. В первую очередь предполагалось обследовать «пределы былой суздальской земли» – территорию

²⁷ Ныне Пречистенский переулок.

Владимирской, Ярославской, Московской и Нижегородской губерний и «руководствуясь данными летописей, сказаний, житий и преданий, проверить на месте весь этот пестрый и в большей части мало достоверный материал» [26, с. 59]. Как писал И.Э. Грабарь, «...Я перенес всю энергию на дело создания органа, который мог бы внести порядок в общемузейное дело России и наладить охрану памятников искусства и старины... Это дело увлекло меня всецело... Одновременно в широком масштабе я веду дело научных реставраций архитектурных и живописных» [30, с. 25].

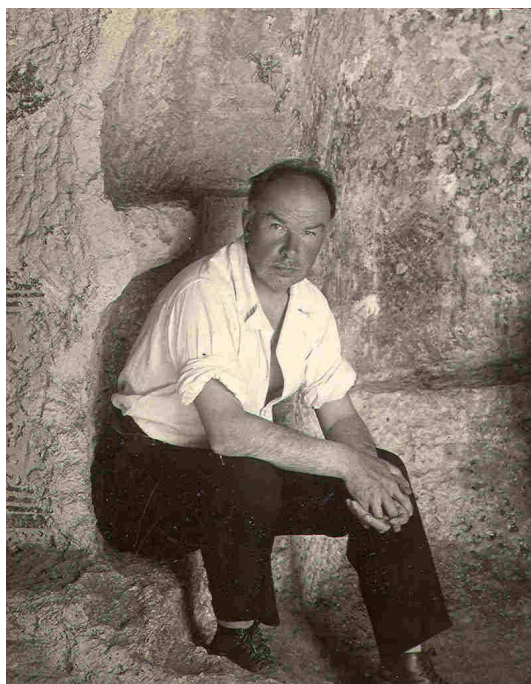


Рис. 3. А.И. Анисимов. Крымская экспедиция ЦГРМ. Склеп Деметры, 1927 г.



Рис. 4. В.Т. Георгиевский.



Рис. 5. Н.Н. Померанцев в рабочем кабинете. 1919 г.

И.Э. Грабарь привлек к работе цвет отечественной научной реставрации того времени: и выдающихся ученых-искусствоведов, и опытных реставраторов-практиков. Научное ядро Комиссии составила группа наиболее известных в то время московских и петербургских исследователей древнерусского искусства: А.И. Анисимов (рис. 3),

В.Т. Георгиевский (рис. 4), П.П. Муратов, Н.Д. Протасов, Н.М. Щекотов, А.В. Грищенко, Ю.А. Олсуфьев, Н.П. Сычев, П.И. Нерадовский. Под их наблюдением в мастерской при Комиссии работали потомственные иконописцы, не только обладавшие опытом поновления икон и фресок для церквей и монастырей, но и участвовавшие в реставрации памятников из собраний музеев и частных коллекций. Это были Г.О. Чириков, И.И. Суслов, П.И. Юкин, В.О. Кириков, братья А.И, Е.И. и Н.И. Брягины, братья Н.А. и И.А. Барановы, многочисленные представители мастерской династии Тюлиных. Большую помощь в подборе сотрудников, в ведении реставрационной документации оказывал И.Э. Грабарю приглашенный им в Комиссию выпускник Московского университета химик Николай Николаевич Померанцев, сын давнего знакомого Грабаря, священника Храма Николы в Пыжах и исследователя памятников старины (рис. 5). Деятельность Комиссии, направленная на выявление, учет охрану, исследование и реставрацию памятников древнерусской церковной живописи – икон и фресок в масштабах всей России, 31 июля 1918 г. получила благословение Святейшего Патриарха Московского и всея Руси Тихона.

За относительно недолгое время в обстановке политических потрясений И.Э. Грабарю удалось сформировать дееспособную организацию и впервые в истории России создать систему государственного управления сферой охраны и реставрации практически всех видов памятников искусства. Кроме иконописно-реставрационной мастерской при Коллегии по делам музеев при содействии И.Э. Грабаря был создан целый ряд реставрационных мастерских. В сентябре 1918 г. он принял научное руководство над созданной П.Д. Барановским Ярославской реставрационной комиссией. В Москве в ноябре 1918 г. была создана **мастерская по реставрации памятников архитектуры**, 10 июля 1919 г. – **мастерская реставрации новой русской и западной живописи**, 1 августа – **мастерская по ремонту древнего шитья** при Комиссии по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой лавры. 30 марта 1920 г. в Московском Кремле была организована **Всероссийская мастерская по шитью и металлу**, а мастерская в Лавре перешла на положение ее филиала.

24 – 27 декабря 1920 г. в Москве прошло совещание ведущих реставраторов обеих столиц. На основе московских реставрационных комиссий была создана **Всероссийская реставрационная комиссия**, состоявшая из трех секций: архитектурной реставрации, живописной реставрации (делилась на подсекции иконописи и живописи), реставрации декоративно-прикладного искусства (с подсекцией скульптуры). В 1922 г. Комиссия была преобразована в **Центральные реставрационные мастерские (ЦРМ)**, а в 1924 г. были созданы единые **Центральные государственные реставрационные мастерские (ЦГРМ), с филиалом в Ярославле.**

В 1925–1926 гг. было разработано и принято «Положение о ЦГРМ Главнауки Наркомпроса», содержание которого можно свести к нескольким тезисам. Главной задачей Мастерских оставалась *«организация практической работы по ремонту и реставрации памятников искусства, старины и быта на территории РСФСР, в соответствии с научными принципами и методами таковой охраны, вырабатываемыми Мастерскими»*. Кроме того, Мастерские должны были производить учет и регистрацию всех видов памятников искусства и старины; осуществлять научно-методическое наблюдение за проведением любых ремонтно-

реставрационных работ на территории РСФСР; вести исследовательскую работу в области теории и методики реставрации; публиковать результаты исследований в изданиях *«инструктивного и популярного характера»*, организовывать *«съезды и конференции по кругу своего ведения»* [24].

Структура ЦГРМ по сравнению с ЦРМ Всероссийской Комиссией по делам реставрации практически не изменилась. Во главе учреждения стоял директор (вплоть до 1 августа 1930 г. эту должность продолжал занимать И.Э. Грабарь). Все вопросы производственного и научного характера обсуждались Ученым советом Мастерских. Структура ЦГРМ включала в себя секцию архитектуры, живописи (с двумя подсекциями – древнерусской; новой русской и западной живописи), декоративно-прикладного искусства (в 1924–1926 гг. работала подсекция скульптуры), учета памятников. На правах самостоятельных секций были организованы библиотека и научный архив. На правах филиала Мастерских вплоть до 1930 г. продолжало функционировать Ярославское отделение ЦГРМ, в составе которого числились архитектурная и живописная секции. Значение важного реставрационного центра сохраняла и Троице-Сергиева лавра, здесь продолжали работать мастерская по реставрации памятников древнерусского шитья (филиал секции декоративно прикладного искусства ЦГРМ) и иконописно-реставрационная мастерская секции живописи.

Научное руководство секцией живописи осуществлял Ученый совет под председательством А.И. Анисимова. К участию в нем наряду с сотрудниками ЦГРМ (И.Э. Грабарем, Г.О. Чириковым, Д.Ф. Богословским, Т.Н. Александровой-Дольник) были привлечены ведущие представители петроградской реставрационной школы – П.И. Нерадовский и Н.П. Сычев, специально посещавшие Москву для участия в особо ответственных заседаниях. Реставрацию произведений живописи в ЦГРМ возглавил ученик И.Е. Репина, реставратор Эрмитажа и Русского музея Д.Ф. Богословский; в архитектурном отделении ЦГРМ работали Д.П. Сухов, И.В. Рыльский, А.А. Латков, Е.В. Шервинский, С.Ф. Кулагин, П.Д. Барановский. Реставрацией художественного металла занимался потомственный ювелир, профессор Ф.Я. Мишуков; научное руководство реставрацией тканей было поручено владельцам крупнейших в России коллекций древнерусского шитья – сестрам Н.П. Шабельской и В.П. Сидомон-Эристовой, а также исследовательнице памятников ризницы Троице-Сергиевой лавры Т.Н. Александровой-Дольник; реставрацией скульптуры занимались известные скульпторы В.Н. Домогацкий, А.Н. Златовратский, М.Д. Рыдзюнская, С.Ф. Булаковский.

С 1925 г. в ЦГРМ была создана лаборатория физико-технологических исследований, которую возглавил профессор С.А. Торопов. Именно в этой лаборатории в 1927 г., впервые в отечественной практике, были проведены опыты по использованию рентгеновских лучей для выявления позднейших записей на картине XVI в. Всего к 1929 г. С.А. Тороповым было изготовлено более 150 рентгеновских снимков с памятников темперной и масляной живописи. Изучались перспективы применения микро- и макрофотосъемки, съемки в ультрафиолетовых лучах на стадии предреставрационных исследований и в ходе реставрации икон и картин. С 1928 г. к работе в ЦГРМ в качестве химика-консультанта эпизодически привлекался А.Д. Чиварзин, работавший в то время технологом на заводе лаков и красок Мосхимтреста, – он занимался исследованиями масел, красок и лаков.

С 1926 г. приступила к работе секция учета памятников, ее возглавляли Е.И. Иваненко (1925–1929), Н.Р. Левинсон (1929–1931) и Н.Н. Померанцев (1931–1934).

С июля по декабрь 1918 г. были организованы исследовательские и реставрационные экспедиции во Владимир, Ярославль, Кириллов, Ферапонтово, Звенигород, Новгород. В 1919–1920 гг. в условиях гражданской войны И.Э. Грабарь организовал три Волжские и Северо-Двинскую экспедиции (рис. 6), а всего за период с 1918 по 1934 гг. было проведено более сорока обследовательских экспедиций по Русскому Северу, центральным губерниям, Поволжью, Новгородским и Псковским землям, Уралу, Смоленщине, Крыму, Белоруссии, Туркестану и Кавказу.



*Рис. 6. Г.О. Чириков и
П.Д. Барановский.
Северная экспедиция, 1920 г.*

«Научный материал, добытый этими экспедициями, столь огромен, что для опубликования его – к сожалению, невозможного при современной типографской, бумажной и финансовой конъюнктуре – понадобились бы десятки увесистых томов и несколько тысяч иллюстраций. Но даже и без такого опубликования уже и теперь можно сказать, что материалы эти проливают новый свет на историю русского искусства, заставляя пересмотреть многие из принятых до сих пор общих положений. Экспедиции привели к открытию не известных до того памятников архитектуры, живописи, скульптуры и декоративного искусства первостепенного значения, чрезвычайно расширив наши знания в этой области» [29].

На середину 1930-х гг. И.Э. Грабарем были намечены экспедиции по изучению раннехристианского искусства в Капподокию, турецкую Армению и окрестности Константинополя для изучения «именно глазами реставраторов» наследия Византии [35]. Итогом работы ЦГРМ стало обследование и постановка на государственный учет около восьми тысяч памятников архитектуры, около ста тысяч памятников живописи и прикладного искусства.

«Все идет так хорошо, как и выдумать нельзя, – кто-то нам ворожит. До сих пор были все холода и дожди, а с нашим приездом стало солнечно и жарко. Фотографирование идет на редкость хорошо, обмеры тоже, немало интересного (хотя и много меньше) по исконной части. Памятники совсем особенные – застывшие сказки...» [27] (рис. 7).



Рис. 7. Церковь Преображения Господня на острове Кижии. Фото Н.И. Розова из одной из экспедиций по Русскому Северу. Архив ВХНРЦ.

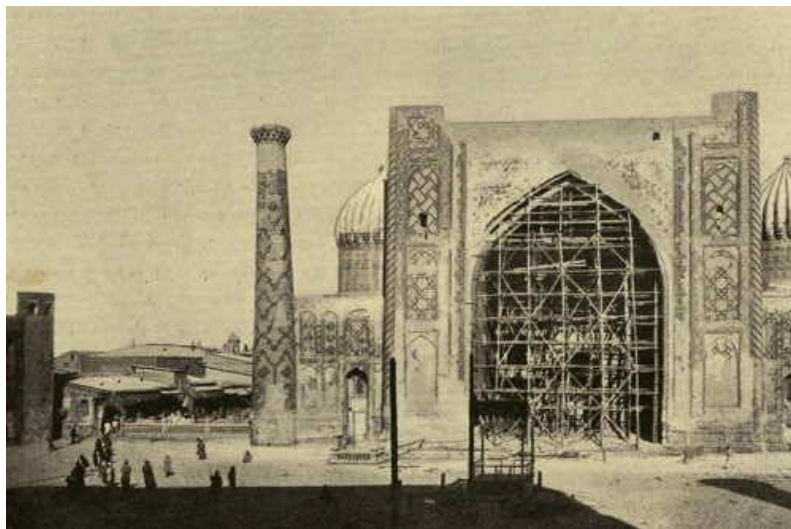


Рис. 8. Реставрация мечети Улуг-Бека под руководством сотрудника архитектурной секции ЦГРМ Б.Н. Засыпкина. Самарканд, 1925–1928 гг.

Секция архитектуры организовала реставрацию более двухсот памятников, в том числе стен, башен, храмов Московского Кремля, пострадавших от обстрела в ноябре 1917 г.; Собора Василия Блаженного, Китайгородской стены, Симонова Монастыря, свыше ста самых значимых памятников Ярославля, церкви Петра и Павла в Смоленске (XII в.), крепостных стен в Дербенте (VI–XII вв.); около двадцати памятников зодчества в городах Туркестана (Бухара, Самарканд (рис. 8), Хорезм); контролировала реставрацию скульптурных композиций на улицах и площадях Москвы, в усадьбах Архангельское, Кусково, Кузьминки.

Секция древней живописи проводила обследование и укрепление стенописей и фресок соборов Московского Кремля, древних храмов Владимира, Суздаля, Старой Ладого, Новгорода, Звенигорода, Ярославля; склепа Деметры в Керчи (III – IV вв.), базилики св. Стефана в Феодосии (XIV – XV вв.), базилики в Херсонесе (XI в.). Реставраторы взяли на государственный учет, спасли от уничтожения и раскрыли от поздних искажений более 1000 икон. В их числе были древнейшие святыни XII – XV вв., которые теперь входят в золотой фонд Третьяковской галереи, Русского музея и Музеев Московского Кремля. Среди этих памятников – иконы «Богоматерь Владимирская», «Дмитрий Солунский», «Св. Георгий» из Юрьева монастыря в Новгороде, «Благовещение Устюжское», «Богоматерь Великая Панагия (Оранта)» (XII в.); «Богоматерь Толгская», «Богоматерь Свенская», «Спас» из Ростова Великого (XIII в.), «Архангел Михаил» из Ярославля (1300 г.), «Богоматерь Донская» письма Феофана Грека (XIV в.), «Троица» письма Андрея Рублева (XV в.).

Секция новой живописи реставрировала более ста произведений, в том числе картины Я. Мостарта, Рембрандта, Я. Фейта, К.П. Берхема, К. Дольчи, Ф. Гварди; русских художников XVIII–XX вв.: Ф.С. Рокотова, Д.Г. Левицкого, Н.Е. Сверчкова, Л.Ф. Лагорио, И.Е. Репина; советских художников; панорамное полотно Ф.А. Рубо

«Бородинская битва»; стенопись Храма Христа Спасителя в Москве и собора Богоматери Владимирской Сретенского монастыря, плафоны в здании Моссовета, Большом и Малом театрах, главном зале господского дома музея-усадьбы «Кусково».

Через руки реставраторов секции декоративного искусства за это время прошло более ста экспонатов: древнерусское церковное шитье XV–XVII вв. из Оружейной палаты, Троице-Сергиевой лавры, музеев Новгорода, Вологды, Ярославля, Ростова Великого; фрагменты древнеегипетских тканей и западноевропейские ковры и гобелены из собрания ГМИИ; знамена; предметы народного быта.

И.Э. Грабарь стремился к развитию Мастерских как всероссийского научно-исследовательского и учебно-методического центра. В 1918–1920 гг. были составлены инструкции по сохранению и реставрации памятников зодчества (1918), живописи – древней (1918) и новой (1919), тканей и шитья (1920), металла (1921). Опыт практической работы обсуждался на заседаниях I Всероссийской музейной конференции (1919), I Всероссийской реставрационной конференции (1921), I Всероссийского музейного съезда (1930). Ведущие сотрудники Мастерских публиковали статьи в сборнике научных трудов ЦГРМ «Вопросы реставрации» (1926, 1928), издавали методические пособия и монографии, вели просветительскую работу на страницах периодической печати.

Всякая работа производилась после обсуждения на заседании Совета секции, на каждый памятник заводилось специальное «дело», где фиксировались сроки работ, процесс работ и конечные результаты, письменные документы дополнялись фотографиями, «устанавливающими отдельные важные моменты работы». Во второй половине 1920-х гг. в ЦГРМ утверждается единая форма реставрационного паспорта.

Активно развивалась научно-просветительская деятельность ЦГРМ, достижения реставраторов были представлены на нескольких крупных выставках. Уже 7 ноября 1918 г. отдел по делам музеев организовал «Первую выставку национального музейного фонда», представив 288 произведений живописи, в том числе иконы деисусного и праздничного рядов иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля. 25 мая – 10 июня 1920 г. в залах ВХУТЕМАСа прошла Вторая реставрационная выставка, где были представлены документы и фотоматериалы экспедиций 1918–1919 гг.; результаты работ Комиссии архитектурной реставрации в Москве и Ярославле; памятники древнерусской живописи, в том числе «Богоматерь Владимирская» из Успенского собора Московского Кремля, «Троица» кисти Андрея Рублева, Деисусный чин Благовещенского собора Московского Кремля, Звенигородский чин, Кашинский чин, «Богоматерь Одигитрия» из Кирилло-Белозерского монастыря. Две выставки были организованы в Ярославле (1924 и 1926 гг.).

С февраля по март 1927 г. ЦГРМ провели цикл бесплатных научно-популярных лекций на тему: «Древнерусское искусство, красота его памятников и их реставрация». Из-за большого наплыва желающих лекции были повторно прочитаны в апреле, и тогда же в помещениях ЦГРМ в Палатах Аверкия Кириллова на Берсеневской набережной (бывшее здание Московского археологического общества) открылась Третья реставрационная выставка, где демонстрировались работы трех секций – живописной, архитектурной и декоративного искусства (рис. 9). На выставке были представлены 32 памятника древнерусской живописи, в том числе и «Богоматерь Свенская» XIII в., 5 произведений новой живописи, в том числе «Мадонна»,

приписываемая кисти Рафаэля, 21 памятник шитья. На примере каждого экспоната посетителям выставки демонстрировались различные виды разрушений и «заболеваний» памятников и основные приемы реставрации, для этого использовались фотоматериалы, фиксирующие состояние памятника «до», «в процессе» и «после» реставрации. Сотрудники мастерских дополняли увиденное в экспозиции своими пояснениями.



Рис. 9. Интерьер Третьей реставрационной выставки ЦГРМ. 1927 г.

Мастерские старались развивать связи и с зарубежными коллегами. Велась переписка с крупнейшими музеями Европы, исследователями русского искусства, в том числе с представителями русской эмиграции. Важным событием стала подготовленная И.Э. Грабарем и А.И. Анисимовым выставка древней иконописи, с успехом прошедшая в залах ведущих музеев Германии, Австрии, Великобритании и США в 1929–1932 гг.

По самым приблизительным подсчетам, в период с 1926 по 1932 г. Мастерские провели экскурсии для 150 советских и иностранных делегаций.

Подготовка новых реставрационных кадров рассматривалась И.Э. Грабарем как одна из первоочередных задач мастерских. С 1926 г. в ЦГРМ приходят первые практиканты, среди них будущие известные реставраторы живописи (Е.А. Домбровская, С.С. Чураков, Н.И. Плеханов, Л.С. Пржелуцкая), тканей (А.Д. Барышникова и Н.С. Головина), графики (В.Н. Крылова). И.Э. Грабарь неоднократно обращался в вышестоящие инстанции с предложением создать при Мастерских аспирантуру или хотя бы реставрационное училище по образцу ФЗУ для подготовки новых специалистов, но не встретил поддержки.

Составляя в 1928 г. по распоряжению Наркомпроса план развития Мастерских на первую пятилетку, И.Э. Грабарь, С.А. Торопов и Д.Ф. Богословский наметили целый ряд шагов, усиливающих научно-исследовательскую составляющую деятельности организации. К 1931 г. предполагалось оснастить новейшим оборудованием рентгенкабинет, химическую лабораторию, отдел фотофиксации, создать энтомологический отдел с дезинфекционной камерой. Поднимался вопрос о серьезном улучшении финансирования Мастерских, о предоставлении им соответствующих помещений, ведь вся научная и производственная работа той же секции новой живописи происходила в одной небольшой комнате в Палатах Аверкия Кириллова

на Берсеневской набережной, используемой и для хранения картин, и для вспомогательных технических работ, и для проведения сложнейшей художественной реставрации. Были высказаны предложения о развитии системы обучения новых реставраторов. Предполагалось продолжить издание сборников «Вопросы реставрации», где обобщались результаты научной и практической работы Мастерских, причем отдельный выпуск (издание было намечено на 1932 г.) должен был рассматривать проблемы реставрации памятников масляной живописи [39].

Осуществлению этих планов помешало резкое ухудшение и до того непростых отношений реставраторов с властями. Само стремление сохранять памятники прошлого вызывало подозрения у представителей партийного руководства. Еще в период Гражданской войны И.Э. Грабарю нередко приходилось прибегать к заступничеству Н.И. Троцкой для защиты своих сотрудников от «красного террора». Для получения самых необходимых реставраторам материалов приходилось прибегать к авторитету Н.И. Троцкой и А.В. Луначарского. Крайне сложно обстояло дело и с помещениями Мастерских. Проведение многочисленных съездов и конгрессов в Кремле сопровождалось ужесточением пропускного режима, и реставраторы зачастую не допускались на свои рабочие места. Деятельность Мастерских прерывалась на периоды от нескольких дней до нескольких месяцев.

С 1922 г. было резко сокращено государственное финансирование всех структур Наркомпроса РСФСР, что привело к беспощадным увольнениям сотрудников. В музейном отделе из более чем 500 сотрудников, работавших по всей РСФСР в начале 1921 г., к маю 1923 г. осталось около 60 человек, главным образом, в Москве и Петрограде. В отчетах музейного отдела НКП за 1920–1924 гг. сообщения о произведенных по Республике реставрационных работах постоянно дополнялись примечаниями: *«отпуск средств на ремонтные работы в текущем году, как и в предыдущие, последовал с перебоями – финансы отпускаются поздно и крайне незначительными суммами»*, и потому *«предпринятые работы по ремонту исторических сооружений сильно тормозятся»*, *«памятники почти всецело предоставлены своей судьбе, и, разрушаясь, бесследно исчезают из культурно-исторического фонда страны»* [22; 23; 41].

Кроме общеэкономических условий на положение мастерских ощутимо влияли и политические. Позиция реставраторов, препятствовавших уничтожению памятников истории и культуры, проявлялась и во время приспособления строений Московского Кремля под нужды советских учреждений, и в ходе начавшейся в 1922 г. кампании по изъятию церковных ценностей. Если участники уже упоминавшегося выше Петроградского Совещания 1917 г., обсуждая проблему допустимости вмешательства государства в вопросы хранения памятников искусства, находящихся в руках церкви либо частных коллекционеров, отмечали *«необходимость особой щепетильности при составлении общегосударственной описи памятников применительно к собраниям частных лиц»*, то новая власть с первых дней определила изъятие памятников у прежних владельцев в качестве важнейшей задачи. Зачастую памятники рассматривались не как произведения искусства, а как определенное количество пудов и фунтов драгметалла и каратов драгкамней. После издания Декрета об отделении церкви от государства (1918) началась организация комиссий по изъятию церковного имущества, в состав

которых, как правило, привлекались сотрудники различных подразделений Отдела по делам музеев, в том числе и Центральных реставрационных мастерских.

Так, в подобной комиссии в Кремле работали Н.Н. Померанцев, Н.П. Шабельская, Ф.Я. Мишуков. Практически сразу обозначилось различие в понимании целей проводимых мероприятий у музейных работников и представителей партийно-государственного аппарата. Музейные работники, в том числе И.Э. Грабарь, объясняли свою позицию необходимостью сохранения целостности исторически сложившегося комплекса внутреннего убранства храмов. Показательны в этой связи действия А.И. Анисимова и сотрудников Ярославской реставрационной комиссии Н.Г. Первухина, К.Х. Прилепского и И.И. Князева, привлеченных к работе по изъятию церковных ценностей в марте 1922 г. Они признавали 80% ценностей музейными памятниками, которые необходимо сохранить за музеями Ярославля. Представители же партийного аппарата прямо обвиняли музейных работников в сочувствии верующим и в препятствовании «нормальному» отбору предметов церковной утвари для превращения их в пуды и фунты золотого и серебряного лома. Наиболее древние памятники были сохранены для музейных собраний Ярославля, Ростова Великого, Оружейной палаты.

Административный аппарат неоднократно демонстрировал недовольство слишком независимой позицией реставраторов. И.Э. Грабарю в течение нескольких лет, когда реставраторов пытались лишить занимаемых ими помещений в Кремле, приходилось не только отстаивать право на продолжение реставрационных работ на прежнем месте, но и заниматься поиском иных помещений в Москве²⁸.

Согласно распоряжению ВЦИК от 4 сентября 1924 г. о прекращении работ в кремлевских мастерских ЦГРМ и освобождении ими занимаемых зданий происходило без предоставления какого-либо нового помещения. Просьба Мастерских хотя бы поддержать ходатайство о поиске нового здания в Москве встретила решительный отказ. Выделение более чем скромной суммы в 1250 рублей на расходы по переезду стало единственной уступкой властей²⁹.

В 1924–1925 гг., пока шел поиск помещений, мастерская шитья полностью перенесла свою деятельность в Оружейную палату, тогда же ее сотрудницам для заседаний ученого совета и выполнения реставрационных работ пришлось использовать квартиру заведующей мастерской Н.П. Шабельской в доме 12 на Садово-

²⁸ Впервые вопрос о выселении реставрационных мастерских из Кремля был поставлен перед Коллегией Отдела по делам музеев в марте 1919 г. 3 июня 1920 г. последовал приказ комендатуры: «В недельный срок перенести работы за Кремль» [40], и более чем на месяц мастерские были закрыты. В декабре 1920 г. реставраторам снова пришлось остановить работы, очистить помещения в Синодальной конторы и перенести мастерские в Зимний сад Большого Кремлевского дворца, спешно настелив там полы из досок, снятых с реставрационных лесов Успенского Собора.

²⁹ В 1920 г. для филиала кремлевской иконописно-реставрационной мастерской и для мастерской новой живописи были с трудом найдены несколько комнат в доме №5 в Лесном проезде, рядом с храмом Христа Спасителя (ныне Соимоновский проезд, здание в настоящее время не сохранилось). Здесь работы продолжались до ноября 1922 г., когда здание пришлось освободить, а обе мастерские переместить в Кремль. А уже через несколько дней, 18 ноября 1922 г. реставраторы были ознакомлены с требованием заведующего зданиями Кремля: убрать мастерские из Зимнего сада Большого Кремлевского дворца, поскольку эти помещения срочно потребовались клубу рабочих Кремля.

Кудринской улице. Иконописная мастерская нашла пристанище в стенах Российского Исторического музея. Лишь в 1925 г. Мастерским была выделена часть здания упоминавшихся Палат Аверкия Кириллова на Берсеневской набережной. Начиная с 1921 г. здесь проводились реставрационные Ученые советы, реставраторы Мастерских также использовали в своей научной и практической работе материалы из располагавшихся в Палатах архива и библиотеки Археологического общества. Мастерские владели шестью комнатами на втором этаже и деревянным рубленным сараем во дворе (всего 200 кв. метров общей площади). Обретение Мастерскими собственного помещения на время предоставило И.Э. Грабарю и его сотрудникам возможности для развития как реставрационной и научно-исследовательской работы, так и активной научно-просветительской деятельности.

С конца 1920-х гг. сотрудники музеев и реставраторы начинают ощущать на себе возрастающее идеологическое давление. 20 августа 1928 г. выходит постановление ВЦИК и СНК РСФСР «О музейном строительстве в РСФСР», которое наряду с обоснованными рациональными предложениями об увеличении финансирования музеев, о подготовке кадров музейных работников провозглашало борьбу с «неудовлетворительным с точки зрения задач социалистического строительства» идеологическим содержанием музейного дела. Главной задачей музейных учреждений объявлялось содействие индустриализации и культурной революции, участие в антирелигиозных кампаниях и социалистическом переустройстве городов, «четкое проведение классово-политики» в музейном деле. Задача сохранения культурного наследия отодвигалась на второй план. Общее число памятников, состоявших под охраной музейных учреждений, следовало сокращать, и прежде всего за счет храмов, обреченных на снос или использование по другому назначению.

Это постановление послужило началом кампании по постепенному сворачиванию деятельности ЦГРМ, драматическим образом отразившемуся на судьбе многих их сотрудников.

Не подлежит оглашению

*ПРОЦЕСС КОММУНИЗАЦИИ РУКОВОДСТВА НАУЧНЫХ УЧРЕЖДЕНИЙ
ЗА ВРЕМЯ С 1 НОЯБРЯ 1929 Г.*

(Указаны те учреждения, где беспартийные директора заменены партийцами)

III. Искусствоведческие учреждения:

16. Гос. Реставр. Мастерск. – дир. Грабарь – т. Лецинская

Отпеч. 5 экз.

9.III. 31 г. [25].

Вслед за вынужденной отставкой Н.И. Троцкой с поста заведующей Музейным отделом Главнауки началось планомерное изгнание старых кадров из всей системы музейных учреждений Наркомпроса РСФСР. Как правило, на смену преданным своему делу специалистам приходили подобранные по принципу благонадежности чиновники от идеологии. Первые шаги по «укреплению руководства» ЦГРМ были предприняты в 1929 г., когда заместителем директора ЦГРМ стал член ВКП(б) художник В.К. Якуб, с чьим приходом началось фактическое устранение И.Э. Грабаря от руководства

Мастерскими³⁰. С февраля по март 1930 г. деятельность ЦГРМ рассматривалась «бригадой НК РКИ», указавшей на отсутствие в работе ЦГРМ «марксистской методологии» и предложившей их расформировать, а реставраторов распределить по различным музеям.

В сложившейся ситуации И.Э. Грабарь был вынужден подать прошение об отставке, объясняя свое решение желанием сосредоточиться на научной работе и занятиях живописью. Директором ЦГРМ с 1 августа 1930 г. стала Л.Н. Лещинская³¹, профессиональная революционерка, член ВКП(б) с 1905 г., участница Гражданской войны. Ее назначение было воспринято сотрудниками спокойно, было обещано повышение окладов и улучшение снабжения реставраторов материалами и инструментами (см., например, [38, с. 112]). Однако первые же шаги Л.Н. Лещинской были направлены на максимальную политизацию работы Мастерских. Был упразднен Ярославский филиал, по инициативе Л.Н. Лещинской были уволены, а затем арестованы А.И. Анисимов, Г.О. Чириков, П.И. Юкин, Н.Р. Левинсон. В ходе «чистки аппарата ЦГРМ» в апреле 1931 г., многих сотрудников обвинили в неправильном социальном происхождении, в *«переносе центра тяжести реставрации на памятники церковного и дворянско-помещичьего быта»*. Были выдвинуты требования *«изжить идеалистическую идеологию вообще и остатки анисимовщины в частности»*, *«изжить личное знаточество»*. Предлагалось *«политизировать направление работы... для перевоспитания кадров сотрудников в антирелигиозном духе»* [21]. Планы преобразования ЦГРМ в идеологический институт получили отрицательную оценку со стороны представителей музейной сферы, в частности, ведущего сотрудника Академии истории материальной культуры М.В. Фармаковского, указавшего, что ЦГРМ необходимы именно как производственная реставрационная организация.

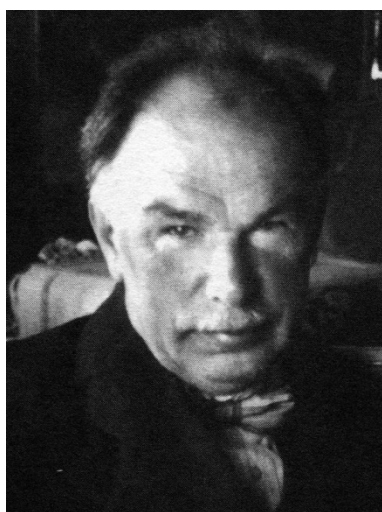
Пришедший 1 февраля 1932 г. новый директор – бывший красный латышский стрелок Я.Г. Лидак, человек достаточно далекий от искусства вообще и от реставрации в частности, тем не менее, старался исправить перегибы, допущенные Л.Н. Лещинской.

³⁰ В.К. Якуб решительно взял курс на «оздоровление обстановки» в Мастерских. Оздоровление это выразилось, прежде всего, в попытках преобразования привычного Ученого совета ЦГРМ в некий «общественно-политический совет», в проведении многочисленных общих собраний сотрудников, на которых одобрялись политические резолюции, и в кадровых перестановках. Так, в мае 1930 г., в отсутствие И.Э. Грабаря, во время очередного собрания В.К. Якуб сообщил реставраторам об отстранении А.И. Анисимова и Д.Ф. Богословского от руководства секциями древнерусской и новой живописи, ибо «необходимы марксисты, а не воинствующие идеалисты». От реставраторов требовали, «отбрасывая буржуазный хлам», «вскрывать сущность памятников» «в разрезе марксистско-ленинского мировоззрения».

³¹ Лещинская (Мямлиня) Лидия Николаевна (1891–1966) – художник-декоратор, член КПСС с 1905 г. Из дворян. Вместе с мужем Оскаром Моисеевичем Лещинским (профессиональным революционером) проживала в Париже, училась во французской Академии Художеств, работала художником-декоратором. В 1910–1913 гг. училась в студии изобразительного искусства Русской Академии («Академия рюсс»), созданной обществом русских политэмигрантов. Вместе с мужем и И.Г. Эренбургом в 1913–1914 гг. редактирует литературно-художественный журнал «Гелиос» («Солнце») – издание коллегии художников при Русской Академии (всего вышло 2 номера журнала). В 1919 г. – политработник Красной Армии на Северном Кавказе и в Астрахани. После гибели мужа (1919) вернулась в Москву. В конце 1920-х гг. окончила ВХУТЕМАС. С 1 августа 1930 г. сменила И.Э. Грабаря на посту директора ЦГРМ. В декабре 1931 г. Л.Н. Лещинская переведена на другую работу.

Он приглашал бывшего директора ЦГРМ И.Э. Грабаря в Мастерские для консультаций, подписал значительное количество документов, направленных на предотвращение сноса памятников зодчества. Как показывает анализ документов 1931–1933 гг., все значительные научно-исследовательские работы этого периода продолжали развиваться по тем направлениям, что наметил в свое время И.Э. Грабарь, а практическая деятельность ЦГРМ по-прежнему базировалась на опыте и знаниях старых специалистов – Ю.А. Олсуфьева, Д.Ф. Богословского, Д.П. Сухова, Н.Н. Померанцева, Е.С. Видоновой.

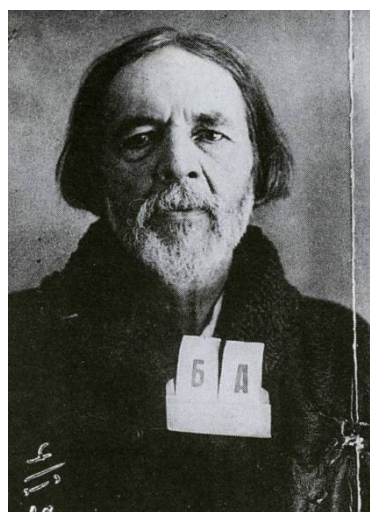
Сильным ударом по мастерским стало открытое в начале 1934 г. так называемое «второе дело ЦГРМ». 3 января ОГПУ арестовало ведущих работников Мастерских: Н.Н. Померанцева, Д.Ф. Богословского и Б.Н. Засыпкина, обезглавив сразу три секции (рис. 10–18). 16 июня 1934 г. ЦГРМ были расформированы.



*Рис. 10. А.И. Анисимов.
Растрелян в 1937 году.*



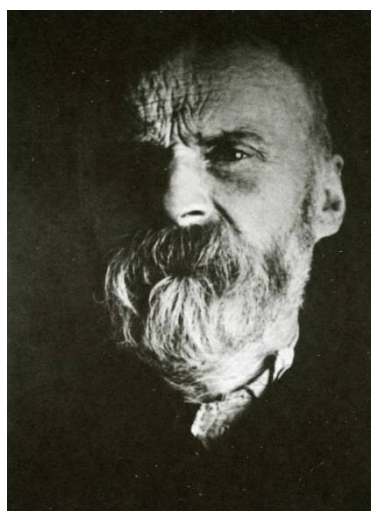
*Рис. 11. П.Д. Барановский.
Арестован в 1933 году.*



*Рис. 12. Д.Ф. Богословский.
Арестован в 1934 году.*



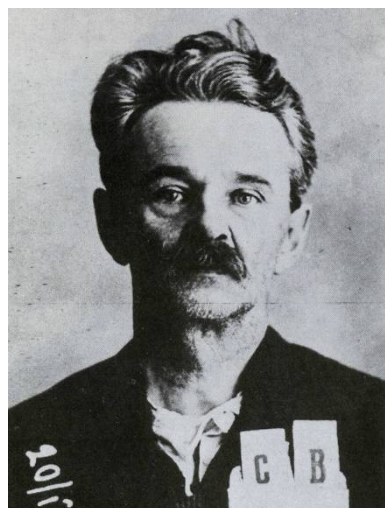
*Рис. 13. Б.Н. Засыпкин.
Арестован в 1934 году.*



*Рис. 14. Ю.А. Олсуфьев.
Растрелян в 1938 году.*



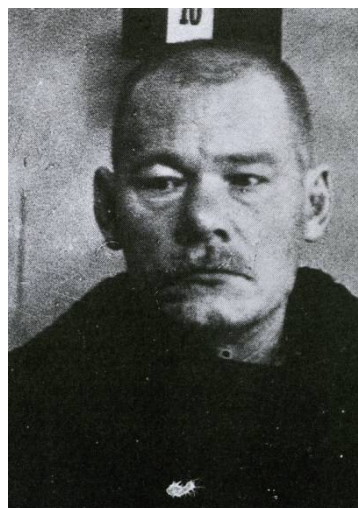
*Рис. 15. Н.Н. Померанцев.
Арестован в 1934 году.*



*Рис. 16. Н.П. Сычев.
Арестован в 1933 году.*



*Рис. 17. Г.О. Чириков.
Арестован в 1931 году.*



*Рис. 18. П.И. Юкин.
Арестован в 1931 году.*

Предлогом стала необходимость передачи занимаемого ими здания под общежитие дворников Дома Правительства. Учет и реставрация памятников зодчества поручалась Академии архитектуры, реставрация древнерусской живописи отходила в ведение Государственного Русского музея и ГТГ, новая живопись поручалась реставраторам ГМИИ, декоративное искусство – ГИМу³².

Закрытие ЦГРМ в 1934 г. разрушило выстроенную И.Э. Грабарем систему единого руководства делом охраны и реставрации памятников истории и культуры во всероссийском масштабе. Однако работа основных отделов Мастерских, включенных в состав центральных столичных музеев, продолжалась практически в тех же масштабах, что и ранее. Секция древнерусской живописи во главе с Ю.А. Олсуфьевым (до его ареста в 1938 г.) и Е.А. Домбровской практически в полном составе перешла в ГТГ, сохранив и все основные направления научных исследований, продолжая работу над памятниками иконописи и фресковой живописи, начатую в ЦГРМ. В Третьяковскую галерею был переведен и научно-исследовательский отдел ЦГРМ вместе со своим оборудованием, а в 1936 г. в фототеку ГТГ поступила и часть фотоархива Мастерских – в основном негативы, фиксирующие реставрацию памятников древнерусской живописи. Секция декоративного искусства (Ю.С. Карпова, Е.С. Видонова, М.Н. Рождественская) перенесла свою работу в стены ГИМа, там же до 1937 г. трудился и руководитель секции новой живописи Д.Ф. Богословский. Часть сотрудников архитектурной секции перешли на службу либо в Музеи Московского Кремля, либо в Академию архитектуры.

Уход И.Э. Грабаря не был бегством с тонущего корабля, что очень скоро стало очевидно, его имя упоминалось следователями в протоколах допросов сотрудников Мастерских, в свое время стоявших вместе с И.Э. Грабарем у истоков Всероссийской комиссии по сохранению и раскрытию древнерусской живописи. Следствие старательно подбирало материалы, указывающие на политическую нелояльность

³² Во исполнение приказа зам. Наркома просвещения Н.К. Крупской от 17.07.1934 произошло следующее распределение штата Мастерских между музеями: ГИМ – 16 сотрудников, ГТГ – 10 сотрудников, ГМИИ – 3 сотрудника, ГРМ – 2 сотрудника, Гос. опытно-показательный музей в г. Истра – 2 сотрудника.

бывшего директора. И.Э. Грабарь и его сотрудники, такие как А.И. Анисимов, Ю.А. Олсуфьев, П.Д. Барановский, Г.О. Чириков, несмотря на достаточно частые научные споры, иногда приводившие и к открытым столкновениям, были едины в защите памятников искусства. В этих условиях показательна позиция И.Э. Грабаря: отвечая на обвинения «Комиссии по чистке», он не подписал ни единого покаянного документа, защищая позицию мастерских по всем вопросам. В 1934–1941 гг. И.Э. Грабарь, несмотря на загруженность творческой работой, неоднократно обращался к правительству, доказывая ошибочность решения о расформировании ЦГРМ, поскольку местные музеи были в значительной степени предоставлены сами себе, в ряде случаев вынуждены были производить реставрацию экспонатов «кустарным способом», что представляло серьезную опасность для сохранности памятников. С каждым годом сокращалось количество реставраторов, так как больше не существовало ни системы подготовки новых специалистов, ни порядка переквалификации и проверки старых кадров. И.Э. Грабарь настаивал на реорганизации системы охраны и реставрации памятников: совершенствовании законодательства, возобновлении работы по учету памятников по всей территории СССР и *«организации всесоюзного органа охраны памятников»* с воссозданием при нем Центральных реставрационных мастерских [36].

Предложения И.Э. Грабаря были услышаны властью в годы Великой отечественной войны. Масштабы гибели памятников культуры на территории Советского Союза были огромны. Разрушены были не только отдельные памятники, но и целые исторические районы и города. На начало 1941 г. в СССР насчитывалось около тысячи музеев, уже к декабрю их количество сократилось в пять раз. Были уничтожены и разграблены коллекции 427 музеев, оказавшихся в оккупированных областях СССР, из них 173 – на территории РСФСР. Более двухсот тысяч произведений искусства было вывезено оккупационными войсками [33, с. 58-59]. В большинстве из 172 музеев, продолжавших работу в советском тылу, количество сотрудников резко уменьшилось, что ограничило возможность музеев обеспечивать сохранность экспонатов [19, с. 471].

Главным направлением государственной политики в области сохранения культурно-исторического наследия становилось принятие самых срочных и неотложных мер по его спасению. И.Э. Грабарь вновь сыграл исключительно важную роль в создании системы государственных учреждений, руководивших обследованием и реставрацией памятников. С момента организации «Чрезвычайной Государственной Комиссии по установлению и расследованию злодеяний немецко-фашистских захватчиков» (2 ноября 1942 г.) И.Э. Грабарь являлся ее активным сотрудником, а 8 сентября 1943 г. он был назначен председателем Бюро экспертизы при Комиссии. В задачи Бюро входило составление списка «уничтоженных, разрушенных и похищенных захватчиками художественных, исторических и научных ценностей» [5]. В 1942 г. И.Э. Грабарь возглавил и Комиссию по учету и охране памятников при Комитете по делам искусств СССР, которая немедленно приступила к изучению масштабов ущерба, нанесенного оккупацией культурному достоянию страны. В 1943 г., также при участии И.Э. Грабаря, было организовано Главное управление охраны памятников при Комитете по делам архитектуры. Только за 1944 г. Управление осуществило более 50 экспедиций в наиболее пострадавшие от войны районы, в том числе в Новгород и Псков, где в полуразрушенных храмах под угрозой уничтожения оказалась фресковая живопись XII – XV вв.

По распоряжению Совета народных комиссаров СССР № 17765 от 1 сентября 1944 г. за подписью заместителя Председателя СНК В.М. Молотова была открыта **Государственная центральная художественно-реставрационная мастерская (ГЦХРМ)** «для проведения реставрационных работ над произведениями изобразительного искусства музеев союзного, республиканского и местного подчинения». Научно-художественным руководителем ГЦХРМ был назначен И.Э. Грабарь, директором – Вера Николаевна Крылова (рис. 19).



Рис. 19. Реставратор масляной живописи А.К. Крайтор, академик И.Э. Грабарь и директор ГЦХРМ В.Н. Крылова. 1947 г.

Согласно распоряжению Комитета по делам искусств от 22 октября 1944 г., в структуру Мастерской должны были войти отделы реставрации древней живописи, новой живописи, графики, скульптуры, прикладного искусства, методики реставрации и научно-технического анализа памятников искусства, фототека и научный архив, библиотека и административно-хозяйственная часть. Время с октября 1944 до начала 1947 г. в документах ГЦХРМ определяется как *«организационно-подготовительный период»* в жизни Мастерской [37]. Согласно отчетам ГЦХРМ, в 1945 г. приступили к работе **отделы реставрации древнерусской и новой живописи, научно-исследовательский отдел**, с 1946 г. – **отделы реставрации прикладного искусства и скульптуры, хранения, фотолаборатория и фототека**, в 1948 г. – **отдел реставрации графики**.

В течение 1945–1947 гг. удалось воссоздать Мастерскую практически «с нуля» и приступить к работе. К началу 1947 г. было налажено финансирование Мастерской, решен вопрос с помещениями. Получив 10 марта 1945 г. полностью разоренное здание Покровского собора Марфо-Мариинской обители, ГЦХРМ в основном завершила его ремонт к середине 1946 г. В эти годы благодаря энергии и организаторским способностям И.Э. Грабаря и В.Н. Крыловой формируется кадровая основа ГЦХРМ. Если на 1 января 1945 г. вся Мастерская состояла из двух человек, то уже к концу 1945 г. в штат были зачислены 35 научных сотрудников и 15 сотрудников административно-хозяйственных служб.

В 1944–1947 гг. реставрационные отделы возглавили опытные специалисты, работавшие в мастерских до расформирования или известные И.Э. Грабарю

и В.Н. Крыловой по работе в ведущих музеях страны. Из ГМИИ были приглашены А.Д. Корин, который возглавил отдел новой живописи (май – октябрь 1945 г.) и П.Д. Корин, ставший научным консультантом отдела древней живописи. Из довоенного состава сотрудников Мастерских Ф.А. Модоров, а затем Н.П. Сычев заведовали отделом древнерусской живописи (апрель – октябрь 1945 г.; октябрь 1945–1948 г., до своего повторного ареста) (рис. 20), Ф.Я. Мишуков стал заведующим отделом прикладного искусства (1945–1947), С.А. Торопов – заведующим научно-исследовательским отделом (1945–1947), Е.Ф. Комовская – главным хранителем (1945–1954), П.И. Нерадовский – заведующим филиалом ГЦХРМ в Загорске, А.Д. Белякова-Меркулова – заведующей мастерской по реставрации тканей в Загорске.



Рис. 20. И.Э. Грабарь и Н.П. Сычев. 1957 г.



Рис. 21. Отдел реставрации темперной живописи. 1948 г.

Закономерно, что опытные сотрудники мастерских первого состава стали основой для формирования нового состава всех подразделений ГЦХРМ. В 1945–1948 гг. в работах отдела древнерусской живописи участвовали бывшая сотрудница ЦГРМ Е.А. Домбровская и потомственные иконописцы, получившие свой профессиональный опыт еще в начале XX в.: Д.М. и М.И. Тюлины, Н.Я. Епанечников (Епанешников), В.О. Кириков, И.И. Суслов, братья И.А. и Н.А. Барановы, И.Я. Челноков (рис. 21).

Преемницей Н.П. Сычева во главе отдела реставрации древней живописи стала искусствовед, сотрудница отдела древнерусского искусства ГТГ Надежда Евгеньевна Мнева. Николай Николаевич Померанцев, один из ближайших соратников И.Э. Грабаря

с 1918 г., в 1945–1953 гг. активно участвовал в деятельности Ученого совета Мастерской как представитель Комиссии по охране памятников искусства, а с 1953 г. был зачислен в штат ГЦХРМ. В 1950–1960-х гг. он возглавлял реставрационные комиссии трех отделов – темперной живописи, скульптуры и прикладного искусства.

Среди сотрудников отдела новой живописи в 1945–1948 гг. также преобладали реставраторы старшего поколения, получившие специальное образование еще в 1910–1920-е гг.: А.А. Федоров, А.К. Крайтор, Е.В. Кудрявцев, братья Чураковы – Степан и Сергей Сергеевичи, П.И. Спасский, Е.П. Гриднев, А.Л. Кузнецов, С.Р. Литовкин, Н.Г. Тилинин, Л.С. Пржелуцкая, Н.И. Плеханов (возглавлял отдел в 1945–1947 гг.)³³ (рис. 22).

В созданный В.Н. Крыловой отдел реставрации графики пришла ее ученица Е.А. Костикова, которая в скором времени сама стала наставницей для молодых коллег: Т.С. Жуковой, И.П. Нечасовой, М.П. Филатовой, С.П. Тихомировой, Е.М. Тарасовой, Л.Л. Метлицкой.



*Рис. 22. Отдел реставрации
масляной живописи ГЦХРМ.
1948 г.*



*Рис. 23. Реставратор металла
Ф.Я. Мишуков. 1947 г.*

³³ Е.П. Гриднев, А.Л. Кузнецов, Н.И. Плеханов, Л.С. Пржелуцкая были в 1920–1930-е гг. штатными сотрудниками секции новой живописи ЦГРМ и учениками ее создателя, Д.Ф. Богословского. П.И. Спасский, С.Р. Литовкин, Н.Г. Тилинин работали под руководством Д.Ф. Богословского на договорной основе, главным образом, на реставрации памятников монументальной живописи.

Как подтверждают документы, в первые годы становление коллектива ГЦХРМ происходило достаточно сложно: *«кадры подбирались с огромным трудом, была значительная текучесть личного состава»* [8]. С момента возобновления работы мастерской И.Э. Грабарь и В.Н. Крылова стремились привлечь молодых специалистов, способных воспринять опыт «стариков». В январе 1945 г. в отдел новой живописи переходит из Комитета по делам искусств В.Н. Карасева, в марте 1945 г. в отдел древней живописи поступает В.Г. Светличная-Брюсова. В.Г. Брюсова уже обладала опытом работы в реставрационных мастерских ГТГ (с 1943 г.), участвовала в реставрационных экспедициях в Новгород (лето 1944 г.) и ей доверили обучение новых сотрудников – М.Н. Тихомирова, бывшего театрального художника (был старше Брюсовой на двадцать семь лет), и вчерашнего фронтовика В.В. Филатова, выпускника московского текстильного института, художника-технолога по образованию.

В один день с В.В. Филатовым, 9 ноября 1945 г. в отдел древней живописи поступила А.Н. Баранова, дочь известного мастерского реставратора икон Н.А. Баранова, а в феврале 1946 г. – ее двоюродная сестра Е.И. Лукашева, дочь И.А. Баранова. Через некоторое время в ГЦХРМ были зачислены представители другой знаменитой мастерской реставрационной династии – четверо сыновей Е.И. Брягина, работавшего в ЦГРМ в 1918–1934 гг.: Борис, Виктор, Дмитрий и Павел Брягины пришли в ГЦХРМ после демобилизации из рядов Советской Армии. С 1946 г. к работе приступили и выпускницы Палехского художественного училища В.Н. Зиновьева, дочь известного палехского художника Н.М. Зиновьева, и М.А. Пинаева.

В 1946–1948 гг. в отдел новой живописи пришли Г.А. Богданов, М.Х. Бутаков, А.П. Карпов, Л.В. Кирикова (дочь В.О. Кирикова, реставратора иконописи ГЦХРМ), Н.А. Савари-Маренникова, И.М. Тихомирова (дочь Михаила Николаевича, уже работавшего в Мастерских), Н.А. Гагман.

Молодые сотрудники, пришедшие в Мастерскую, учились у реставраторов старшего поколения, но многое постигали на собственном опыте. Многие из тех, кто был зачислен в ГЦХРМ в конце 1940-х – 1950-е гг. помощниками реставраторов, впоследствии стали признанными мастерами и сами возглавили обучение новых поколений «грабаревцев». В.Н. Крылова уделяла большое внимание творческому и культурному развитию молодежи, стремясь воспитать из них широко образованных реставраторов. Уже в 1946 г. была сформирована научная библиотека, получены из ГМИИ слепки со скульптур мастеров возрождения и античности, ставшие неотъемлемой частью обстановки отдела масляной живописи. С февраля 1946 г. Н.Е. Мневa проводила с начинающими сотрудниками занятия по истории развития древнерусской живописи, ее школ и иконографии, а И.А. Баранов знакомил с практической реставрацией икон. Новое поколение мастеров, как правило, обладавших высшим или средним специальным образованием, считало необходимым с первых же шагов сочетать приобретение навыков практической работы с получением необходимых искусствоведческих знаний и изучением технологических основ реставрации. В мастерской проводились уроки рисования и живописи, прекратившие существование после ухода В.Н. Крыловой. 1 сентября 1947 г. в ГЦХРМ было принято «Положение о художниках-реставраторах», вменявшее в обязанность каждому мастеру постоянное совершенствование а) в вопросах истории и теории искусства; б) в сфере методики реставрационных процессов; в) общего художественного уровня (выполнение

творческих работ в соответствии со своей специальностью – по рисунку, живописи, лепке, копированию и т. д.) [9]. Ведущие специалисты читали лекции по истории и технологии искусства, велись семинары, организовывались выездные экскурсии. Благодаря этой продуманной политике подбора и воспитания кадров, сохранения традиций и преемственности уже к 1948 г. в основном сложился коллектив ГЦХРМ.

Особая роль в разработке общей стратегии развития теории, методики сохранения памятников культуры и искусства и практической реставрации принадлежала Ученому совету Мастерской и его председателю – научно-художественному руководителю ГЦХРМ. Занимая эту должность с 1 января 1945 г., И.Э. Грабарь возглавлял всю научно-исследовательскую и художественно-производственную работу Мастерской до самой своей смерти. Его преемником на этом посту с 1960 по 1964 г. был П.Д. Корин.

И.Э. Грабарь стремился привлечь к работе Ученого совета наиболее авторитетных представителей науки: искусствоведов, химиков, физиков; известных и опытных реставраторов-практиков. В состав первого Ученого совета, утвержденного 31 мая 1945 г., входили: председатель – И.Э. Грабарь, научно-художественный руководитель ГЦХРМ, ученый секретарь – С.П. Григоров, директор ГЦХРМ – В.Н. Крылова, руководители отделов и наиболее опытные сотрудники ГЦХРМ, реставраторы московских музеев. Все направления деятельности Мастерской были представлены в совете авторитетными специалистами. Вопросы реставрации памятников монументальной и станковой живописи рассматривались при участии членов совета – сотрудника отдела новой живописи ГЦХРМ и заведующего реставрационной мастерской ГТГ Е.В. Кудрявцева, научного консультанта ГЦХРМ П.Д. Корина, реставратора отдела древней живописи Е.А. Домбровской. Обсуждение реставрации предметов прикладного искусства проходило при участии заведующего мастерской реставрации металла Оружейной палаты Московского Кремля профессора Ф.Я. Мишукова, реставратора металла и керамики ГМИИ М.А. Александровского, реставратора по тканям ГИМа и в прошлом сотрудницы ЦГРМ Ю.С. Карповой, профессора Академии истории материальной культуры в Ленинграде М.В. Фармаковского. В состав совета входили заведующий научно-исследовательским отделом Мастерской профессор С.А. Торопов, искусствоведы В.Н. Лазарев, А.В. Филиппов и Н.М. Чернышев, скульптор В.Н. Мухина.

С течением времени происходила ротация состава Ученого совета. В 1950 г. в его работе принимали участие Н.Н. Померанцев; руководители московских художественных вузов Г.И. Мотовилов (заведующий кафедрой скульптуры МВХПУ – б. Строгановское) и М.В. Алпатов (профессор МХИ им. В.И. Сурикова); научные консультанты отделов ГЦХРМ – сотрудница отдела древней живописи ГТГ Н.Е. Мнева, П.Д. и А.Д. Корины, Ф.Я. Мишуков, реставратор ГМИИ В.Н. Яковлев, заведующий отделом Института дезинфекции Минздрава СССР А.Н. Трегубов; художники и искусствоведы – А.Н. Тихомиров и М.А. Добров. В 1952 г. в совет вошли также профессор Н.Н. Воронин, известный исследователь древнерусского зодчества, В.С. Левинсон-Лессинг, председатель реставрационного совета Эрмитажа, Б.Р. Виппер, заместитель директора ГМИИ им. А.С. Пушкина по научной работе, В.О. Кириков и М.И. Тюлин, старейшие сотрудники отдела древней живописи ГЦХРМ.

Совет рассматривал вопросы научно-исследовательской работы мастерской, разрабатывал программы реставрации наиболее значительных памятников, утверждал присвоение квалификаций молодым специалистам. Под руководством И.Э. Грабаря

заседания проходили один или два раза в неделю за рабочим столом в алтарной части Покровского храма Марфо-Мариинской обители. По воспоминаниям Н.А. Гагмана, на этих заседаниях должны были присутствовать все научные сотрудники и реставраторы, а любые работы в ГЦХРМ в эти часы полностью приостанавливались [20, с. 154]. В конце 1950-х гг. в Ученом совете ГЦХРМ помимо его председателя, действительного члена АН СССР И.Э. Грабаря состояли один член-корреспондент АН СССР, два доктора наук, профессор, два кандидата наук и девять крупнейших в СССР специалистов реставрационного дела. В подготовке материалов совета и разработке разнообразных научно-исследовательских тем в Мастерской принимали участие 17 сотрудников со специальным высшим образованием в различных сферах науки и искусства. В 1970-х гг. произошли изменения в организации Ученого совета, его деятельность была преобразована: начали работать секции по видам реставрации и научных исследований.

Первые реставрационные работы были связаны с восстановлением памятников, пострадавших во время войны в результате либо боевых действий, либо неправильного хранения во время эвакуации. Отдельным направлением работы стало спасение произведений, вывезенных из музеев и храмов России оккупационными властями, их состояние вызывало особое беспокойство. В 1945 г. во время командировки в Петрозаводск реставратор отдела древнерусской живописи В.Г. Светличная-Брюсова провела укрепление 150 икон из карельских музеев, вывезенных в 1943 г. оккупантами в Финляндию [16]. В январе 1947 г. мастерская приняла на реставрацию 35 икон из Новгородского и Псковского музеев, из Софийского собора и новгородских церквей Рождества Богородицы и Петра и Павла в Кожевниках, в том числе иконы Покрова Богородицы и Бориса и Глеба (XIII – XIV вв.) и Корсунскую икону «Петр и Павел» (XII в.). В акте приема памятников на реставрацию отмечалось, что *«большая часть икон находилась в тяжелом состоянии: имеется большое количество осыпей красочного слоя, вздутие левкаса, царапины, во многих местах повреждена басма, многие иконы покрыты плесенью»* [15].

Чрезвычайно важным направлением работы ГЦХРМ в первые послевоенные годы стала реставрация памятников монументальной живописи. И.Э. Грабарь считал необходимым уделить особое внимание фрескам храмов Новгорода и Пскова: *«От артиллерийского обстрела расшатывались стены, отслоилась штукатурка, грозила отпадением живопись... В Новгород и Псков были срочно направлены бригады искуснейших специалистов, обеспечивших сохранение фресок, оставшихся еще на стенах и извлекавших из-под развалин и груды мусора драгоценные остатки упавшей живописи»* [31]. Первая Новгородская экспедиция ГЦХРМ продолжалась с 12 по 6 сентября 1947 г. В.Н. Крылова, лично наблюдавшая за работой экспедиции, отмечала *«исключительно тяжелые условия труда и не менее тяжелые бытовые условия в разрушенном городе... Сам город к моменту нашего приезда представлял собой сплошную руину, поросшую бурьяном. В Юрьевом соборе до сих пор торчал в стене неразорвавшийся снаряд, во время нашей работы в храме Рождества на кладбище около самого храма саперами были подорваны 47 мин; в раскопе Нередицы при нас была открыта фугасная неразорвавшаяся бомба. Архитектура была разрушена настолько, что приходилось сначала самим реставраторам делать новую кладку и затем прикреплять к ней штукатурный слой с живописью»* [14].

Руководителем экспедиции был профессор Н.П. Сычев. Наряду с опытными реставраторами В.О. Кириковым, Ф.А. Модоровым, Н.Я. Епанешниковым, Е.А. Домбровской в экспедиции участвовали и молодые мастера: В.В. Филатов, Д.Е. и В.Е. Брягины. В.Н. Крылова особо подчеркивала, что *«работы над фресковой росписью были серьезной пробой сил для наших молодых работников... и все они вышли с честью из этого испытания»* [14]. За документирование работ отвечала Н.Е. Мнева; фотографы В.В. Робинов и М.Н. Перевезенцев обеспечивали подробную фиксацию реставрационных процессов, химик Т.И. Шашкина проводила оптический анализ образцов штукатурки с фресковой росписью. Результатом экспедиции стало обследование и детальное описание состояния сохранности, а также укрепление фресковой живописи в Софийском и Знаменском соборах, церквях Рождества Богородицы на Красном поле, Спаса Преображения на Ильине, в храме Спаса на Нередице. Кроме того в результате реставрационной разведки в жертвеннике храма Благовещения в Аркажах *«был раскрыт целый цикл композиций из жизни девы Марии»* – фресковая роспись, которую Н.П. Сычев определил как *«уникальную для Новгорода»*, принадлежащую мастеру, *«равновеликому художникам, исполнителям мозаик в Палермо»* [7].

В июне 1947 г. Н.П. Сычев возглавил группу сотрудников отдела, направленную во Владимирскую область. Ф.А. Модоров, В.В. Филатов, Д.Е. Брягин провели раскрытие из-под цементного слоя фрески и орнамента XII в. в храме Бориса и Глеба в Кидекше [6].

В Москве группа сотрудников отдела работала в Кремле (бригадир – И.А. Баранов, М.Н. Тихомиров, В.Е. Брягин, А.М. Казанская, М.А. Пинаева, В.Н. Зиновьева, Г.С. Лукашева). В Благовещенском соборе была «промыта от грязи и копоти и расчищена от позднейших наслоений первоначальная живопись Феодосия, сына Дионисия (1508 г.)», в Успенском – промыты и тонированы стенописи XVII в. В Новоспасском монастыре Ф.А. Модоров и В.В. Филатов под руководством Н.Н. Померанцева укрепляли штукатурный и красочный слой в галерее и раскрыли участок галереи, замурованный в XVII в. В Троицком соборе Троице-Сергиевой лавры П.И. Нерадовский и Ф.А. Модоров провели промывку и дезинфекцию ранее раскрытых фресок [6].

Сотрудники отдела масляной живописи А.Д. Корин, П.И. Спасский, Е.П. Авиллов, С.Р. Литовкин, Н.Г. Тилинин, А.Л. Кузнецов, В.Г. Евдохин, Н.П. Милованов принимали участие в реставрации росписей М.В. Нестерова в Марфо-Мариинской обители; плафона работы Доменико Скотти в здании института имени Склифосовского; плафона в здании Моссовета; росписи в теремах Московского Кремля; плафона дворца в Кусково; плафона театра в музее-усадьбе Останкино и других подобных работах.

Реставрация и консервация стенописей в 1949 г. была исключена из ведения ГЦХРМ, ряд сотрудников Мастерской, специализировавшихся на фресковой живописи (в их числе В.Н. Крылова), перешли в архитектурные реставрационные мастерские. Однако именно работы ГЦХРМ 1947 г. заложили основы для последующей реставрации и консервации памятников монументальной живописи и в Московском Кремле, во Владимире и в Новгороде.

В первое послевоенное десятилетие были восстановлены и приведены в порядок экспозиции и фонды музеев разрушенных войной городов РСФСР и союзных республик. Помимо работы в Мастерской, реставраторы регулярно выезжали

в командировки, и значительное количество экспонатов было отреставрировано прямо на местах. Целью командировок было также обследование состояния сохранности произведений и условий их хранения, отбор произведений для реставрации в мастерской. Реставраторы участвовали в создании новых музеев на территориях, вошедших в состав СССР после войны, и организации в них реставрационных отделов: в Ужгороде, Вильнюсе, Каунасе, Риге, Тукуме, Таллине, Тарту. Особо нужно упомянуть проведенную сотрудниками мастерской сложную реставрацию трофейных произведений из Особого Фонда (экспонаты Дрезденской галереи, музеев Польши, Венгрии, Румынии).

С конца 1940-х гг. в Мастерской установился порядок подготовки музейных реставраторов, сохраняющийся в ВХНРЦ и до настоящего времени. *«Мастерская принимала по ходатайству музея стажеров из числа музейных сотрудников с высшим художественным или, как исключение, со средним художественным образованием. В зависимости от образования, фактических знаний и опыта работы в музее, составлялась программа индивидуального стажирования, рассчитанная на несколько лет»* [4].

В 1948 г. в каждом из отделов ГЦХРМ были составлены программы курсов повышения квалификации реставраторов. Программа лекций по истории древнерусского искусства, составленная Н.Е. Мневой, была рассчитана на 150 часов в год. Предусматривалось знакомство с архитектурой, живописью, скульптурой XI – XVII вв., при этом *«особое внимание уделялось живописи»*, всем основным иконописным школам средневековой Руси. По окончании теоретических занятий *«каждый слушатель должен был самостоятельно проработать две темы по анализу и датировке отдельных памятников живописи со стороны содержания и стиля, техники и сохранности»*. Практические занятия должны были проводиться в течение трех лет. В результате реставратор должен был освоить способы укрепления и расчистки стенописей и икон, подготовку штукатурки, доски и левкаса под живопись, приготовление красок и реставрационных материалов, *«научиться копированию древних образцов с переводами и без них»* и *«дописывать утраченные части живописи»*; изучить палеографию, технологию красок и лечение заболеваний живописи [11].

К середине 1950-х гг. ГЦХРМ стал признанным центром обучения и повышения квалификации реставраторов музейных мастерских. С каждым годом Мастерская расширяла работу с музеями: в 1954 г. была проведена месячная стажировка 17 реставраторов из 11 музеев; в 1961 г. стажировку прошли 35 реставраторов из 27 музеев. Как правило, *«учитывая различный уровень знаний стажеров, занятия велись индивидуальные, занятия проводили старшие реставраторы отделов под наблюдением заведующих»*. Начиная с 1953 г. в ГЦХРМ проводились занятия по повышению квалификации музейных хранителей [34, с. 45].

Крайне важная для развития системы подготовки новых специалистов-реставраторов работа была проведена ГЦХРМ в 1955 г. Постановлением Совета Министров СССР № 2282 от 28 октября 1954 г. и Приказом Министра культуры СССР № 5 от 6 января 1955 г. под председательством И.Э. Грабаря создавалась Комиссия по аттестации реставраторов произведений живописи при Главном управлении

изобразительных искусств МК СССР, «для аттестации всех лиц, выполняющих реставрацию произведений живописи» [13]. 18 февраля 1955 г. Положение о комиссии обсуждалось и редактировалось на совещании сотрудников ГЦХРМ, в котором участвовали Н.Н. Померанцев, ученый секретарь мастерской А.Б. Зернова, заведующий отделом темперной живописи В.В. Филатов и заведующий отделом масляной живописи С.С. Чураков. Был установлен порядок присвоения реставраторам трех степеней квалификации: реставратор, старший реставратор и реставратор высшей квалификации [12]. Первые аттестации реставраторов живописи по вновь установленным правилам были проведены в Государственном Эрмитаже, ГРМ и ГТГ к декабрю 1955 г., к этому же времени Е.А. Костиковой была подготовлена программа по аттестации реставраторов графики, а М.А. Александровским – по прикладному искусству. С 1955 г. и по сей день реставраторы ГЦХРМ-ВХНРЦ традиционно участвуют в работе секций Аттестационной комиссии Министерства Культуры.



Рис. 24. Преподаватели и выпускники двухгодичных реставрационных курсов при ГЦХРМ (1955–1957).

В том же 1955 г. по постановлению СМ СССР и приказу Министра культуры СССР при ГЦХРМ были организованы двухгодичные курсы (рис. 24). С 1 сентября в мастерской началось обучение группы из 8 московских и 12 иногородних стажеров. «Основной задачей курсов было подготовить реставраторов широкого профиля (станковая масляная, темперная живопись, офорт, рисунок), обладающих необходимыми знаниями в области дисциплин, необходимых в практической работе реставратора. Поскольку до того не существовало специального учебного заведения подобного профиля был разработан учебный план, в работе над которым приняли участие профессора высших учебных заведений, научные сотрудники исследовательских институтов и работники ГЦХРМ»³⁴. Фактическими

³⁴ Учебный план устанавливал 707 часов лекций и лабораторных занятий и 2092 часа практики в ГЦХРМ, кроме того, после II и IV семестра было решено проводить практические занятия в музеях. На консервацию и реставрацию памятников живописи отводилось 172 часа лекций и 1534 часа практических занятий, изучению техники и технологии живописи и графики – 100 часов лекций и 290 — практических занятий. Большое внимание уделялось лекциям и лабораторным работам по физике (50 часов лекций, 25 часов практики), химии (соответственно, 143 и 34 часа), биологии (34 и 18 часов); основам физической и химической

руководителями курсов стал заведующая научно-исследовательским отделом А.Б. Зернова и профессор химии Е.Б. Тростянская. Занятия проводили ведущие специалисты ГЦХРМ, имевшие к тому времени значительный опыт работы с индивидуальными стажерами: В.В. Филатов, С.С. Чураков, Е.А. Костикова, Н.Н. Померанцев. Для проведения занятий отвели часть трапезной Покровского собора, временно «уплотнив» отделы реставрации масляной и темперной живописи.

Итогом деятельности курсов стала обучение целой группы реставраторов, ставших впоследствии выдающимися мастерами своего дела. В ВХНРЦ работали выпускники курсов Н.В. Дунаева, О.А. Пригородова (отдел темперной живописи), С.С. Галушкин и В.М. Танаев (отдел масляной живописи), О.Н. Трофимов (отдел деревянной скульптуры), С.М. Анненская (мастерская керамики), И.И. Штокман (отдел графики). Среди выпускников курсов были будущие руководители музейных реставрационных мастерских. В.М. Чехонадский многие годы руководил реставрацией в Новгородском музее-заповеднике, М.С. Тминова – в Хабаровском музее. Гражина Дремайте стала ведущим реставратором в Литовской ССР и руководителем службы охраны памятников в независимой Литве, Э.Д. Романеску – самым знаменитым реставратором Молдавии, Фархад Ибрагим Оглы Гаджиев создал в Баку действующий до настоящего времени республиканский реставрационный центр. Некоторые из выпускников не связали свою жизнь с реставрацией, но прославились как художники: А.П. Собакин стал заслуженным деятелем искусств Якутии, а Чары Амангельдыев – народным художником Туркмении.

Начало 1960-х гг. – время установления связей советских музеев с международным музейным сообществом. Еще до создания советского отделения ИКОМ ЮНЕСКО, ГЦХРМ содействовала зарождению и развитию этих связей, прежде всего, поддерживая начавшийся между СССР и Западом обмен информацией о методических и практических реставрационных разработках. 19 – 23 сентября 1956 г. В.В. Филатов представлял ГЦХРМ на конференции ИКОМ ЮНЕСКО в Амстердаме и сделал там сообщения о материалах укреплений штукатурок и красочного слоя фресковой живописи и об укреплении орнаментальных миниатюр на пергаменте.

С середины 1950-х гг. важным направлением участия мастерской в международном музейном сотрудничестве становится ознакомление иностранных специалистов с методами работы, консультирование и разработка необходимых рекомендаций, проведение лекций и практических занятий осуществлялось и в ходе зарубежных командировок сотрудников. К началу 1980-х гг. обучение у сотрудников ВХНРЦ прошли более сотни реставраторов из Польши, Чехословакии, Венгрии, Румынии, Кубы.

Показателем международного признания высокого уровня проводимой в Мастерской реставрации и квалификации его специалистов стало приглашение группы реставраторов – В.Н. Карасевой, А.А. Зайцева и И.А. Тарасова – для оказания помощи музейным собраниям Флоренции после наводнения 1966 г.

В конце 1940-х гг. была возобновлена практика исследовательских экспедиций реставрационной мастерской, проводившихся в 1920–1930-х гг. И.Э. Грабарем, А.И. Анисимовым, Ю.А. Олсуфьевым, Н.Н. Померанцевым. Обследование музейных

экспертизы памятников (65 часов). Материаловедению отводилось 143 часа, истории искусства – 93 часа, музееведению – 26 часов. Ведение реставрационной документации усваивалось в течение 80 часов, фотодокументированием стажеры знакомились за 16 часов лекций и 36 часов практических занятий. Учебный план двухгодичных курсов реставраторов живописи на 1955–1956 гг. [10].

фондов и экспозиций в Ярославле, Туле, Арзамасе, Ростове Великом, Саранске, Архангельске, Ташкенте, Иванове позволило сотрудникам отдела древней живописи выявить значительное количество памятников иконописи, составить их научные описания и провести первичную атрибуцию, подготовить к отправке на реставрацию в ГЦХРМ. В 1953 г. Н.Н. Померанцев и В.В. Филатов организовали первую экспедицию в Белоруссию. Ее маршрут охватил музеи Минска, Гомеля, Могилева, Витебска, Гродно. Ряд обследованных экспедицией икон XVI – XVII вв. поступил в 1954 г. на реставрацию в ГЦХРМ. Впоследствии Н.Н. Померанцев организовал шестнадцать крупных экспедиций: Онежские (1958, 1962, 1967, 1971) (рис. 25); Псковские (1961, 1963, 1964), Вологодские (1963, 1965, 1966), Северные (1968, 1969, 1972), Вычегодскую (1966), Новгородскую (1963), Нижегородскую (1970). Участниками экспедиций были реставраторы отделов темперной живописи и скульптуры ГЦХРМ – И.М. Громова, Р.А. Попов, О.Н. Трофимов, Г.Н. Кузнецов, Н.А. Крошечкин, Г.В. Цируль, фотограф И.Н. Петров. В 1970–1980-е гг. экспедиционная работа ВХНРЦ была продолжена Г.С. Клоковой, проводившей обследование памятников в Рязанской (1976–1979), Калининской (1983–1985), Липецкой (1981), Ярославской (1981–1983) областях, Красноярском крае (1983–1985).



Рис. 25. Икона «Св. Дмитрий Солунский» (XVII в.), использованная в качестве ставня. Обнаружена и вывезена Н.Н. Померанцевым во время Первой Онежской экспедиции (1958), реставрирована в ГЦХРМ.

С проведения в 1949 г. отчетной выставки отдела реставрации графики возобновилась выставочная деятельность мастерской. В 1963 г. в Ленинграде состоялась IV Международная конференция ИКОМ по проблемам реставрации и консервации памятников изобразительного искусства и материальной культуры. Сотрудники ГЦХРМ

приняли участие в ее работе. К открытию конференции в Ленинграде и Москве были организованы реставрационные выставки. В залах ГМИИ в 1964 г. прошла выставка, названная IV реставрационной, с нее началось возрождение прерванной после закрытия ЦГРМ традиции проведения отчетных реставрационных выставок (1918, 1920, 1927 гг.). Главными экспонатами стали музейные предметы, реставрированные в ГЦХРМ, впервые с 1927 г. были представлены работы всех отделов. В 1960–1980-х гг. ГЦХРМ–ВХНРЦ провели более двадцати крупных отчетных выставок как в помещениях ВХНРЦ, так и в залах ведущих музеев Москвы и Ленинграда. Большой вклад в развитие выставочной деятельности Центра в 1970-е гг. внес реставратор и искусствовед, сотрудник отдела темперной живописи Савва Васильевич Ямщиков. Он провел много времени в командировках, обследуя музейные запасники для реставрационной «Описи произведений древнерусской живописи, хранящихся в музеях РСФСР» и отбирая иконы для восстановления в Москве. С.В. Ямщикову удалось организовать в Москве многочисленные выставки, на которых демонстрировалась древнерусская живопись Карелии, Пскова, Ростова Великого; русских портретов XVIII – XIX вв. из различных музеев России. Каждая выставка становилась значительным событием в культурной жизни страны.

Постепенно решался вопрос с помещениями Мастерской, но, как правило, реставраторам передавались здания храмов, памятники архитектуры: Владимирский собор Сретенского монастыря, церковь Воскресения в Кадашах, церковь Святой великомученицы Екатерины «что на Всполье». Передаваемые Мастерской здания храмов никогда не воспринимались большинством сотрудников ВХНРЦ как казенные «производственные помещения». Сознвая их архитектурную ценность, реставраторы не могли произвольно приспособлять их к собственным потребностям, если возникала угроза искажения исторического облика³⁵. Заселение в каждое новое получаемое здание реставраторы начинали с участия в его ремонте и реставрации. Достаточно показателен в этом отношении Акт приема земельного участка и строений бывшей Марфо-Мариинской обители комиссией ГЦХРМ от 17 января 1945 г. Стройконтора, поликлиника, детский сад, расположенные в зданиях рядом с Покровским собором, в течение ряда лет произвольно пристраивали к его стенам временные деревянные сараи и мусорные ящики. Внешняя скульптурная отделка и наружная роспись храма были повреждены. Внутри храма, где располагались кладовые дома санпросвета, большая часть росписи М.В. Нестерова исчезла под слоем масляной и клеевой краски. Оконные стекла были выбиты, часть окон была наглухо заложена кирпичом, кровля протекала во многих местах. Электропроводка, водопровод и канализация были выведены из строя, центральное отопление находилось в неисправности. Здание церкви совершенно не охранялось, и потому было сильно захламяно и приведено в запустение; посреди разоренного алтаря возвышалась

³⁵ Все храмы, которые ВХНРЦ получил после 1944 г., в 1920-х гг. обследовались его же сотрудниками, специалистами секций учета, архитектурной и живописной реставрации ЦГРМ и заносились в списки объектов, подлежащих государственной охране. Храм Воскресения в Кадашах был обследован и зафиксирован на чертежах еще в 1920 г. Церковь святой великомученицы Екатерины на Большой Ордынке была обследована после упразднения прихода в апреле 1930 г., при этом сотрудниками ЦГРМ был поднят вопрос о передаче в музей некоторых икон, приписываемых кисти Антропова. Собор Богородицы Владимирской Сретенского монастыря в течение 1920–1930-х гг. обследовался неоднократно, в 1931 г. часть украшавшей его стенописи реставрировалась сотрудниками секции новой живописи ЦГРМ.

гипсовая статуя И.В. Сталина высотой в два человеческих роста. Флигель также был приведен в абсолютно нежилое состояние: *«разрушены и расхищены часть кровли, оконные переплеты, перегородки, печи, перекрытия, двери»*. В акте особо подчеркивалось, что *«описанное состояние... являлось результатом владения санпросвета Москворецкого района, а не результатом военных действий»*. Первые реставрационные работы Мастерской после 1944 г. были направлены на очищение стен собора от уродовавших его деревянных пристроек, а также на раскрытие от штукатурки и укрепление стенописи М.В. Нестерова, причем к этой работе были привлечены братья Александр и Павел Дмитриевичи Корины, в 1916 г. участвовавшие в росписи храма [2].

В справке, составленной Н.Н. Померанцевым и Л.Б. Максимовой в конце 1960-х гг., отмечалась особая заслуга сотрудников Мастерской по возрождению сада Марфо-Мариинской обители в послевоенный период. За время, прошедшее с момента упразднения общины, сад был практически уничтожен: *«земельный участок был не огражден, превращен в проходной двор, использовался соседним заводом “ВАРЗ” как свалка утиля – неисправных автомашин»*. В середине лета 1951 г. по инициативе ГЦХРМ была создана «Ячейка добровольного общества содействия озеленению Москвы», причем в нее вступили не только сотрудники Мастерской, но и члены их семей, и люди, проживавшие или работавшие в соседних с ГЦХРМ зданиях, и сотрудники ряда московских музеев – всего 44 человека. Ячейка взяла на себя обустройство территории Марфо-Мариинской обители. Чтобы *«уменьшить пыль, вредно влияющую на сотрудников ГЦХРМ и на реставрируемые произведения искусства, освежить воздух и создать цветовую гамму, на которой глаз реставратора, утомленный напряженной работой, мог бы отдохнуть»*, было решено не только сохранить *«остатки когда-то прекрасного сада»*, но по возможности и восстановить его в прежнем виде. Воссоздание сада производилось силами сотрудников мастерских в свободное от работы время, под научным руководством Семена Васильевича Шубникова. С.В. Шубников, один из известных советских растениеводов, основатель целого ряда селекционных станций (в частности, Грибовской и Корневской), товарищ по работе и личный друг И.П. Мичурина и академика В.Р. Вильямса, в начале 1950-х гг. выйдя на пенсию, служил в ГЦХРМ сторожем. Он передавал для возрождения сада растения из собственного питомника, так же, как В.В. Филатов, А.Д. Белякова-Меркулова, Ф.М. Хотинский и многие другие работники Мастерской. Некоторые семена и саженцы привозились реставраторами из экспедиций в отдаленные районы страны (Средняя Азия, Крым, Кавказ) [1].

Церковь Воскресения в Кадашах, одна из самых красивых церквей Замоскворечья, была закрыта властями в 1926 г., и с этого времени ее помещение использовалось и в качестве клуба сотрудников колбасной фабрики, и различными подразделениями органов госбезопасности. В конце 1940-х – начале 1950-х гг. хозяином храма было Главное архивное управление МВД СССР. Состояние памятника в этот период зафиксировано в письме председателя Комитета по делам архитектуры при СНК СССР А.Г. Мордвинова на имя главы НКВД, маршала Л.П. Берии от 5 октября 1945 г.: *«Редкий по своей архитектуре памятник – бывшая церковь Воскресения в Кадашах XVII в. ... имеет беспризорный и запущенный вид. Центральная и алтарная части не имеют кровли... своды поросли травой, белокаменные резные карнизы*

разламываются дождем и, падая вниз, разрушают крышу галереи» [18]. С момента выезда архива в середине 1950-х гг. и вплоть до передачи здания церкви ГЦХНРМ имени И.Э. Грабаря (1965) в храме разместился вещевой склад КГБ СССР, и все помещения были завалены ящиками и кирзовыми сапогами, которые реставраторам пришлось выносить из здания на протяжении полугода после переезда. В 1965–1967 гг. сохранившуюся настенную живопись храма исследовала специальная комиссия Научно-методического совета по охране памятников культуры МК СССР под председательством Н.Н. Померанцева. В состав комиссии входили начальник Инспекции по государственной охране памятников архитектуры г. Москвы Н.Н. Соболев, руководитель сектора живописи ВСНРПМ Л.А. Соболева, заведующий отделом реставрации ГТГ М.Ф. Иванов-Чурунов и ведущие специалисты отдела темперной живописи ГЦХНРМ Н.А. Гагман и А.Н. Баранова. Согласно рекомендациям комиссии, живопись в алтаре и центральном помещении храма была полностью сохранена после промывки, укрепления и тонирования утрат. В других помещениях церкви было решено закрасить стены, оставив лишь отдельные контрольные участки живописи на фигурах хорошей сохранности: так, в комнате под северной галереей было сохранено после промывки и укрепления стенописи изображение центрального старца и Богоматери, а на стенах трапезной – фигуры митрополита Петра и митрополита Алексея. Только за 1966–1967 гг. в реставрацию церкви Воскресения в Кадашах было вложено около 200 000 рублей [3], кроме того, реставраторы собственными силами восстановили Царские врата конца XVII в. в алтаре (в настоящее время находятся в церкви Троицы в Останкино).

С 1944 по 1986 г. во главе реставрационной организации сменилось восемь директоров и исполняющих обязанности директоров. Неожиданными для коллектива Мастерской стали уход в апреле 1948 г. В.Н. Крыловой с поста директора ГЦХРМ, увольнение заведующей темперным отделом Н.Е. Мневой и научного консультанта отдела Н.П. Сычева. Это нанесло ощутимый удар организации. После профессионального реставратора и энергичного руководителя В.Н. Крыловой административное управление ГЦХРМ нередко осуществляли люди, достаточно далекие от проблем реставрации. Развитие Мастерской продолжалось во многом благодаря усилиям научных консультантов ГЦХРМ И.Э. Грабаря и П.А. Корина и заведующих отделами.

В этот период ГЦХРМ было **присвоено имя академика И.Э. Грабаря** (1961); сформированы новые подразделения. В **отделе реставрации скульптуры**, созданном в 1958 г. по инициативе Н.Н. Померанцева, работали в 1960–1970-е гг. реставраторы деревянной скульптуры Р.А. Попов, А.П. Егоров, Н.А. Крошечкин, В.К. Филимонов, Л.А. Дунаев, О.Н. Трофимов, А.К. Лисицын, Г.В. Прушинский (рис. 26). В 1958 г. в составе прикладного отдела была организована московская **мастерская реставрации тканей**, где трудились Н.Т. Осмоловская, Р.А. Петрова, О.Г. Вольнцева (рис. 27). В 1962 г. с приходом в ГЦХРМ М.Н. Козиной возникло новое направление в отделе прикладного искусства – **реставрация кости**.

В 1966 г. произошло переименование Мастерской в **Государственную центральную художественно-научную реставрационную мастерскую (ГЦХНРМ) имени академика И.Э. Грабаря**. В 1965 г. в отделе скульптуры был создан сектор реставрации камня в составе двух человек: скульптора-керамиста А.С. Антоняна

и художника, искусствоведа, реставратора деревянной скульптуры Ф.Ф. Ляха. Позже к этой группе присоединились искусствовед и реставратор О.В. Яхонт и художники-реставраторы А.Д. Тропивская, В.И. Черемхин, Ю.А. Любченко. В 1965 г. в составе научно-исследовательского отдела А.Б. Зерновой, Г.Н. Томашевич и Е.В. Сорокиной была организована **лаборатория техники живописи**. С этого времени начались масштабные работы по исследованию полотен советских художников на выставках для закупочной комиссии Министерства культуры РСФСР. Изучались произведения русских и западных авторов XVIII – XIX вв. в столичных музеях.



Рис. 26. Реставраторы отдела скульптуры. 1968 г.



*Рис. 27. Реставраторы тканей
Н.Т. Осмоловская и
Р.А. Петрова. 1967 г.*

Конец 1960 – начало 1970-х гг. стали для всех отделов ГЦХРМ временем напряженной научно-исследовательской работы. 8 – 20 ноября 1968 г. в Москве прошла Всесоюзная конференция «Теоретические принципы реставрации древнерусской станковой живописи»; в 1972 г. – первый профильный семинар по проблемам музейного хранения, консервации и реставрации произведений декоративно-прикладного искусства, организованный Министерством культуры СССР и Советом по художественным музеям при АХ СССР.

С этого момента конференции и совещания с участием «грабаревцев» стали проходить достаточно регулярно, в различных регионах СССР, а публикация материалов в реферативных сборниках, периодических изданиях, трудах отечественных музеев и каталогах реставрационных выставок позволяли специалистам обсуждать возникавшие в работе проблемы и находить оптимальные пути для их решения.

В 1971 г. накопленный научно-исследовательским отделом опыт исследования памятников живописи позволил создать в Мастерской новый **отдел научной экспертизы**, объединивший усилия художников-реставраторов, искусствоведов и специалистов по физико-химическим исследованиям. Большой вклад в становление и развитие экспертизы как отдельного направления деятельности внесли Г.Г. Карлсен, В.П. Титов, А.П. Владимиров, А.Р. Киселева, И.Е. Ломизе, И.В. Геращенко, Л.В. Гельенек, Е.Н. Седова, Н.С. Игнатова, Э.М. Бурцева. В том же 1971 г. в структуре организации был создан **научный архив**, работа которого стала большим подспорьем для реставраторов и исследователей. В этот период на недолгое время был воссоздан **отдел архитектурной реставрации** (1969–1972) под руководством Э.П. Гончарова. В его штат вошли известные архитекторы М.И. Семенов и В.П. Смирнов, а также специалист по парковой архитектуре К.И. Минеева.

В 1970-е гг. произошло повышение статуса Мастерской. В целях совершенствования работы по аттестации, усилению контроля за научно-методической и практической стороной реставрации Приказом Министра культуры СССР от 6.06.1974 был образован Президиум Комиссии по аттестации реставраторов Управления изобразительных искусств и охраны памятников. Постановлением Коллегии Министерства культуры РСФСР на ГЦХНРМ возлагались функции научно-методического центра по сохранению и реставрации художественных произведений Российской Федерации, при этом было изменено название мастерской, которая стала с 1974 г. именоваться **Всероссийским художественным научно-реставрационным центром имени академика И.Э. Грабаря**.

Тогда же была сделана первая попытка укрепить связи с музеями РСФСР путем создания на местах сети филиалов ВХНРЦ. В 1975 г. в Иркутске был организован **Восточно-Сибирский филиал ВХНРЦ**, действовавший там до 1992 г. В том же 1975 г. на базе научно-исследовательского отдела был создан **сектор физико-структурных исследований**, его сотрудники М.Г. Кононович и Г.Н. Горохова изучали памятники в УФ- и ИК-диапазонах, исследовали пигменты, связующие грунты живописных произведений.

Был образован **отдел химических исследований и приготовления реставрационных материалов**; его возглавила И.М. Еремина. В состав отдела вошла микробиологическая лаборатория.

С 1985 по 2010 г. ВХНРЦ имени академика И.Э. Грабаря руководил заслуженный работник культуры РФ, художник, искусствовед Алексей Петрович Владимиров, до этого – заместитель директора по научной работе, глава отдела научной экспертизы произведений искусств (рис. 28). Ему пришлось возглавить Центр в тяжелые и ответственные годы перестройки, развала Советского Союза, потрясений 1990-х гг. Под его руководством ВХНРЦ смог не только сохранить ядро коллектива, но и расширить свое присутствие в регионах: были созданы действующие и поныне филиалы Центра в Вологде (1985), Костроме (1986), Архангельске (1989).



Рис. 28. Директор ВХНРЦ им. академика И.Э. Грабаря А.П. Владимиров знакомит королеву Испании Софию с экспозицией выставки «Иконы и лицевое шитье Святой Руси». Мадрид, 1991 г.

В структуре самого ВХНРЦ также происходили изменения, появлялись новые отделы. В мае 1991 г. сектор **физико-химических методов исследования** был преобразован в **отдел**. Успешная и плодотворная работа Центра была бы невозможна без помощи химиков Г.Н. Гороховой, В.Н. Барсуковой, М.Г. Кононович, Е.А. Хайбуллиной, А.Я. Мaziной, П.Ю. Смирновой, физика Е.В. Кугучевой, рентгенологов Л.И. Башмаковой, И.Ю. Беляевой, Н.М. Устиновой.

К середине 1980-х гг. в отделе скульптуры был накоплен значительный опыт практической и исследовательской работы с памятниками из дерева. Свой вклад в развитие отдела внесли несколько поколений специалистов: наряду с основателями этого направления (Н.Н. Померанцевым, Р.А. Поповым, О.Н. Трофимовым) и реставраторами старшего поколения (В.К. Филимоновым, А.П. Егоровым, А.К. Лисицыным, Л.А. Дунаевым, Н.А. Крошечкиным, Г.В. Прушинским, Ф.Ф. Ляхом) с памятниками русской и зарубежной церковной скульптуры, народного искусства, мебелью работали и реставраторы, пришедшие в 1970–1980-е гг.: А.М. Молчанова, В.Ю. Бараненков, С.С. Безбородов, М.А. Овчинников, В.Г. Симонов, Л.П. Сеницына, Б.С. Сергеев, С.А. Красавин, Б.А. Дергачев, научный сотрудник-искусствовед Н.Н. Банковский, химик И.С. Сумакова. В конце 1980-х – 1990-х гг. отдел пополнился новыми сотрудниками: реставраторами А.Р. Князевым, Р.С. Студенниковым, С.В. Лапшиным, И.Д. Барабановым, И.А. Федоровой, Ф.Д. Царегородцевым, Е.С. Колоколовой, хранителем Н.В. Сорокиной. В 1992 г. был создан самостоятельный **отдел деревянной полихромной скульптуры**, его возглавил художник-реставратор,

научный сотрудник Б.А. Дергачев. В 1990-х и в начале 2000-х гг. были организованы командировки в различные музеи РФ (в Архангельск, Сольвычегодск, Вельск, Шенкурск, Каргополь, Великий Устюг, Петрозаводск и Марциальные воды, Петергоф, Мураново, Сергиев Посад, Серпухов, Муром, Кострома, Касимов, Белгород, Моршанск, Пермь, Казань). Важной вехой в истории ВХНРЦ стала реставрационная выставка «Резные иконостасы и деревянная скульптура Русского Севера», проходившая в 1995 г. в Архангельске и Москве³⁶, и состоявшаяся в этот же период научная конференция. Многие из представленных на выставке памятников были найдены и спасены Н.Н. Померанцевым, над ними работали реставраторы нескольких поколений³⁷.

В 1992 г. сектор **реставрации каменной скульптуры** также был преобразован в **отдел**. До 2010 г. им руководил заслуженный работник культуры А.С. Антонян. В настоящее время ученики А.Н. Антоняна – Д.Е. Котов, Т.А. Пименова, К.Г. Синявин продолжают традиции своих предшественников. Реставраторы каменной скульптуры работали с памятниками из собраний ГТГ, ГМИИ имени А.С. Пушкина, ГИМа, Государственного музея А.С. Пушкина, музеев Московского Кремля, мемориальных музеев-мастерских А.С. Голубкиной, С.Т. Коненкова, музеев-усадеб «Архангельское», «Останкино», «Кусково», Серпуховского историко-художественного музея-заповедника и многих других.

В 1992 г. в ВХНРЦ заслуженным работником культуры Г.З. Быковой был организован **отдел реставрации рукописей**, сотрудницы которого Г.З. Быкова, Н.А. Петрова, Т.Г. Рогозина уже в 1994 г. были удостоены Государственной премии РФ в области науки и техники за разработку и практическое применение методики реставрации рукописных памятников на пергаменной основе.

В 1999 г. был реорганизован единый отдел прикладного искусства: из него выделились четыре **отдельные мастерские: металла, керамики, тканей и резной кости**. Реставраторы металла А.И. и И.Б. Сивовы продолжили совершенствовать и развивать методики реставрации, многие годы формировавшиеся выдающимися практиками и исследователями, заслуженными работниками культуры В.Е. Петровым и Ю.И. Кузнецовым. Реставрацией керамики и стекла под руководством Ю.Н. Устиновой занимались Л.Н. Андреева, Е.Н. Шаркова, И.Ю. Макарова, Е.М. Надышнева, О.А. Чекалова, Е.О. Минина, научным сотрудником мастерской осталась М.А. Крюкова. Мастерской тканей с 1999 г. руководила заслуженный деятель искусств Е.В. Семечкина, в отделе работали реставраторы нескольких поколений: Т.А. Горошко (самый опытный сотрудник мастерской, работала здесь с 1955 по 2008 г.), И.В. Михайлова, С.М. Королькова, А.Г. Лобанова, Г.В. Безрукова, В.С. Букреева, К.А. Гра и А.Н. Рябцева. Исследовательскую работу продолжал вести кандидат искусствоведения А.В. Силкин. Реставрацией кости до 2009 г. продолжала руководить М.Н. Козина, вместе с ней

³⁶ На выставке были представлены: 41 памятник храмовой скульптуры XVI–XIX вв., 70 резных икон, крестов и складней, 60 предметов скульптурного и орнаментального декора иконостасов (царские врата).

³⁷ И.Д. Барабанов, В.Ю. Бараненков, Б.А. Дергачев, Л.А. Дунаев, Н.В. Дунаева, А.П. Егоров, Р.В. Замковой, А.Р. Князев, Н.А. Крошечкин, С.В. Лапшин, А.К. Лисицын, Ф.Ф. Лях, А.М. Молчанова, М.А. Овчинников, Р.А. Попов, Г.В. Прушинский, В.Г. Симонов, Р.С. Студенников, А.Д. Тропивская, О.Н. Трофимов, В.К. Филимонов, Ф.Д. Царегородцев.

в мастерской работали ее ученицы Л.В. Гетьман, Е.Н. Рябцева, И.А. Левашова, С.В. Медведева.

В 2003 г. реставраторами полихромной деревянной скульптуры высшей категории В.Г. Симоновым и Л.П. Сеницыной в рамках отдела реставрации деревянной скульптуры был организован **сектор нетрадиционных технологий** для работы с необычными произведениями искусства, выполненными из нестандартных материалов в редких техниках. В 2006 г. сектор обрел статус самостоятельного **отдела реставрации полихромной деревянной скульптуры и нетрадиционных технологий в реставрации**. В 2009 г. в отделе нетрадиционных технологий был создан **сектор консервации археологической кожи** под руководством реставратора высшей категории Н.П. Сеницыной, с 2010 г. этот сектор получил статус самостоятельного **отдела**. Здесь проводится разработка методик первичной обработки кожи и археологического текстиля, структурно-технологический анализ тканей. Специалисты мастерской осуществляют реставрацию сложных объемных экспонатов – предметов одежды и мебели – из кожи и комбинированных материалов (меха, тканей, дерева, металла), археологических предметов из кожи и тканей, а также этнографических памятников (предметы быта).

Активно развивалась выставочная деятельность. Регулярно проводились отчетные выставки музейных экспонатов, отреставрированных ВХНРЦ, с показом реставрационной документации широкому кругу зрителей, а также реставрационные выставки русских икон в Ватикане, Флоренции, Генуе, Париже, Женеве, Берне, Мадриде, пяти городах Японии. С 1993 г. по инициативе А.П. Владимирова регулярно проводились общероссийские выставки – Триеналле «Реставрация музейных ценностей», и издается вестник «Реставрация музейных ценностей».

В 1990–2000-е гг. сотрудниками научного архива Центра – заведующей Л.Н. Крыловой и архивистом В.П. Потемкиной – была проделана большая работа по сбору документальных материалов по истории ЦГРМ–ВХНРЦ. Документы и фотографии были представлены в экспозициях ряда выставок и публиковались в научных изданиях Центра, использовались кинодокументалистами.

Продолжалась активная деятельность **научно-методического отдела**, обеспечивавшего реставраторов квалифицированными переводами иностранной научной литературы, готовившего издание методик и сборников статей по итогам конференций. Здесь работали редакторы И.В. Селищева, Е.Н. Хрущева, О.И. Михайлова, Г.П. Игращенко, переводчик К.Н. Дорин.

В целях расширения научных возможностей Центра и укрепления его связей с музейным сообществом с 1993 г. регулярно проводится конференция «Грбаревские чтения», посвященная вопросам исследования и реставрации музейных экспонатов с обязательным последующим изданием сборника докладов.

С начала 2000-х гг. издается серия публикаций под названием «Исследование и реставрация одного памятника», позволяющая ознакомить широкий круг читателей с научными наблюдениями специалистов и методикой реставрации на примере работы с конкретным произведением искусства.

В 2006 г. все подразделения ВХНРЦ переехали в новое помещение на ул. Радио – памятник промышленной архитектуры эпохи конструктивизма (арх. А.В. Кузнецов при участии академика С.А. Чаплыгина, 1927 г.). Этот бывший корпус ЦАГИ,

где располагался цех по испытанию авиационных двигателей, был реконструирован в соответствии с нуждами реставраторов. Центр получил 8000 кв. м площади, включая специально оборудованные хранилища, а кроме того, обрел собственные выставочные залы, позволявшие устраивать экспозиции реставрированных произведений и проводить в стенах организации научные конференции. В ноябре 2008 г. здесь состоялась выставка, посвященная 90-летию Центра.

Реставрационный центр принял активное участие в масштабном проекте по возрождению разрушенного в ходе боевых действий музея в Грозном. К выставке отреставрированных памятников из собрания музея, прошедшей в 2002 г. в залах ГТГ, был выпущен каталог «Вернем Грозному музей». Сотрудники ряда отделов ВХНРЦ под руководством А.А. Горматюка, совместно с Центром египтологических исследований РАН приняли в 2004 – 2008 гг. активное участие в международном проекте по изучению и реставрации культурно-исторического наследия Египта древней, раннехристианской и средневековой эпох. Работы велись, в частности, в усыпальнице 1212–1202 гг. до н.э. в Луксоре, в коптском монастыре и некрополе I – IX вв. в Фаюме, в храме Эль-Муаллака IX – XIX вв. в Каире. Реставраторы Центра Д.В. Кирсанов, С.А. Субочев, И.А. Левашова и В.В. Занозин под руководством Г.Э. Вересоцкой (Государственный музей искусства народов Востока) в 2007 – 2008 гг. участвовали в консервации и подготовке к передаче в национальный музей Республики Тува фрагментов росписи археологического памятника «Крепость Пор-Бажын» VIII в. В 2007 – 2009 гг. совместно со специалистами ряда реставрационных организаций сотрудники ВХНРЦ Д.Е. Котов, А.Н. Кленчев, А.А. Горматюк восстанавливали из руин жилой корпус св. архидиакона Стефана на Афоне и реставрировали комплекс росписей келейной церкви (1760 г.). В 2008 г. сотрудники **сектора деревянной скульптуры отдела реставрации темперной живописи** С.А. Субочев и И.Н. Тяпкина участвовали в совместном проекте с Кенозерским национальным парком и издательской программой «Интерроса» «Небеса Кенозерья», направленном на исследование и реставрацию памятников деревянного зодчества в деревне Зихново и селе Вершинино Плисецкого сектора Кенозерского парка. В январе 2010 г. в ВХНРЦ состоялась масштабная выставка «Небеса ручной работы. Расписные потолки и иконы из храмов Кенозерского национального парка».

5 июня 2010 г. в здании ВХНРЦ вспыхнул пожар, спасая сотрудников ВХНРЦ, трагически погибли два офицера МЧС. От воздействия огня и примененных средств пожаротушения серьезно пострадала часть экспонатов, проходящих реставрацию в помещениях мастерских. Самому зданию Центра требовался капитальный ремонт. Реставраторам пришлось временно продолжать работы на арендованных территориях.

В этот тяжелый период организацию возглавил Александр Николаевич Лесовой. Несмотря на ограниченные возможности, сотрудники Центра продолжали заниматься как практической работой, так и научными исследованиями. Было подготовлено несколько выставочных проектов в рамках общей темы «Сохраняя культурное наследие»: «Гравюры старых мастеров», «Акварели и рисунки А.П. Боголюбова», «Живопись и графика старых мастеров». В стенах музея ДПИ в сентябре – октябре 2013 г. успешно прошла приуроченные к 95-летию ВХНРЦ выставка «95 лет научной реставрации: открытия и повседневность» и VIII Грабаревские чтения. В декабре 2014 г. реставраторы вернулись в восстановленные после пожара помещения на ул. Радио. Первыми проектами в родных стенах стали выставки творческих работ сотрудников. Следующий

выставочный проект «Икона XII века Богоматерь Боголюбская. 100 лет исследований. Ответы реставрации» (2016) стал лауреатом всероссийской премии «Хранители наследия» в номинации «Возрождение» и премии «Реставрация года» от издания «The art newspaper Russia». В июне того же года ВХНРЦ было передано здание бывшей мастерской Веры Мухиной на Пречистенке для организации в нем нового подразделения Центра – Иконотеки Адольфа Николаевича Овчинникова. Заслуженный деятель искусств, один из старейших реставраторов Центра, начавший работать еще в 1956 г., автор более шестидесяти научных публикаций, он возвратил к жизни множество памятников восточнохристианской живописи и разработал особый метод создания копий-реконструкций произведений в авторских материале и технике. Иконотека стала новой площадкой для проведения выставок, мастер-классов по реставрации и копированию, лекций по истории искусства, встреч с выдающимися художниками и реставраторами.

В декабре 2016 г. директором ВХНРЦ был назначен Дмитрий Леонидович Сергеев. При нем продолжила развиваться выставочная и издательская деятельность. Выставкой и научной конференцией отметил Центр 125-летие со дня рождения одного из своих основателей – Н.Н. Померанцева (декабрь 2016 – январь 2017). Итогом многолетней работы отделов графики и масляной живописи по реставрации произведений Н.И. Фешина стала выставка «Николай Фешин: Живопись и графика русского периода после реставрации в Центре имени Грабаря» (февраль – март 2017). Следующим крупным проектом стала выставка «Мелётово. Время решений» (март – июль 2017). На приуроченном к ее проведению круглом столе с участием представителей Псковского музея-заповедника, Института Истории материальной культуры (Санкт-Петербург), Государственного Русского музея, Межобластного научно-реставрационного художественного управления (МНРХУ) и Союза реставраторов России обсуждалась необходимость принятия срочных мер по спасению уникального псковского памятника зодчества и монументальной живописи. В октябре 2017 г. открылась выставка вееров из собрания музея-усадьбы «Останкино», с которым мастерская реставрации резной кости ВХНРЦ сотрудничает на протяжении десятилетий³⁸.

Первой выставкой из цикла мероприятий, приуроченных к празднованию столетия Центра, стала выставка памятников древнерусского лицевого шитья, прошедших реставрацию в мастерской тканей ВХНРЦ за все время ее существования (февраль – март 2018). Ключевым событием юбилейного года стала выставка «Век ради вечного», на которой были представлены результаты многолетней работы всех мастерских Центра, а также трех его филиалов в Архангельске, Вологде и Костроме. В экспозицию вошли около 150 экспонатов из 40 российских музеев, в разные годы прошедших реставрацию и атрибуцию в Центре имени Грабаря. Программу юбилейных мероприятий продолжат IX конференция «Грабаревские чтения» и ряд выставочных проектов.

В коллективе ВХНРЦ имени И.Э. Грабаря сохраняется и поддерживается курс на преемственность. Много лет в Центре трудятся реставраторы и научные сотрудники

³⁸ Масштабная коллекция вееров музея-усадьбы «Останкино» была создана во многом благодаря усилиям бывшего заведующего отделом прикладного искусства ВХНРЦ, а с 1975 г. – научного сотрудника музея А.Ф. Червякова.

старшего поколения: Г.В. Цируль, А.Н. Овчинников, Л.А. Миронова, О.А. Пригородова, М.В. Наумова, Т.А. Милова, М.С. Трубачева, Е.В. Рыжакова, Н.Г. Тимофеев, С.Н. Добрынин, Е.А. Саленкова, Е.В. Цапаева – в отделе темперной живописи; Н.С. Кошкина, В.Д. Егоров, Н.Д. Вихрова, Ю.М. Кузнецов – в отделе масляной живописи; Е.В. Семечкина, И.В. Михайлова, А.В. Силкин – в отделе тканей; Н.А. Костерева, И.С. Белякова и О.В. Дунаева – в отделе реставрации графики; Е.Н. Рябцева и Л.В. Гетьман – в отделе кости; Л.Н. Андреева и М.А. Крюкова – в отделе керамики; И.Б. Сивова – в отделе металла; В.Г. Симонов и Л.П. Синицына – в отделе полихромной деревянной скульптуры; А.Р. Киселева, И.В. Геращенко, Н.С. Игнатова – в отделе научной экспертизы, историк-архивист В.П. Потемкина; химики И.М. Еремина, Г.Н. Горохова, В.И. Барсукова, А.Я. Мазина; рентгенологи И.Ю. Беляева и Н.М. Устинова; фотографы Е.М. Сухарева, Т.А. Дьякова, А.А. Смирнов. Доброй традицией ВХНРЦ остается сочетание опыта и мастерства реставраторов старшего поколения и энергии и творческих поисков молодых сотрудников, приходящих в Центр после окончания высших и специальных учебных заведений.

Остается выразить уверенность в том, что празднование столетия ВХНРЦ открывает новый этап сложной, но радостной работы по сохранению для будущих поколений нашего общего культурно-исторического наследия, а второй век истории Центра благодаря усилиям его талантливых и трудолюбивых реставраторов, научных сотрудников, экспертов, фотографов будет не менее ярким и значительным.

Литература

1. Архив ВХНРЦ. МК-Д. Д. 289.
2. Архив ВХНРЦ. МК-Д. Д. 86. Л. 1.
3. Архив ВХНРЦ. Пост. Д. 329.
4. Архив ВХНРЦ. Ф. 1. Д. 422. Л. 3.
5. Архив ВХНРЦ. Ф. 1. Пост. Д. 128. Л. 4.
6. Архив ВХНРЦ. Ф. 1. Пост. Д. 17. Л. 13.
7. Архив ВХНРЦ. Ф. 1. Пост. Д. 17. Л. 3.
8. Архив ВХНРЦ. Ф. 1. Пост. Д. 17. Л. 9. Отчет ГЦХРМ за 1947 г.
9. Архив ВХНРЦ. Ф. 1. Пост. Д. 411. Л. 3-4. Положение о художниках-реставраторах ГЦХРМ.
10. Архив ВХНРЦ. Ф. 1. Пост. Д. 411. Л. 61.
11. Архив ВХНРЦ. Ф. 1. Пост. Д. 411. Л. 7–7об.
12. Архив ВХНРЦ. Ф. 1. Пост. Д. 480. Л. 1.
13. Архив ВХНРЦ. Ф. 1. Пост. Д. 480. Л. 5.
14. Архив ВХНРЦ. Ф. 1. Пост. Д. 600.
15. Архив ВХНРЦ. Ф. 1. Пост. Д. 600. Л. 4.
16. Архив ВХНРЦ. Ф. 1. Пост. Д. 9. Л. 1.
17. Архив ВХНРЦ. Фонд Н.Н. Померанцева. Оп. 1. Д. 277 вр. Л. 6.
18. Архив ГНИМА им. А.В. Шусева. Ф. 30. Оп. 1. Д. 148. Л. 100.
19. Великая Отечественная война 1941–1945 гг. Энциклопедия. – М., 1985.
20. Гагман Н.А. О ГЦХРМ (ВХНРЦ). Интервью // Марфо-Мариинская обитель и Реставрационный центр имени И.Э. Грабаря. Страницы истории. – Т. II. – М., 2012.

21. ГАРФ. Ф. 406. Оп. 12. Д. 1939. Л. 4-6.
22. ГАРФ. Ф. А.-2307. Оп. 1. Д. 58. Л. 353.
23. ГАРФ. Ф. А.-2307. Оп. 1. Д. 61. Л. 123, 143.
24. ГАРФ. Ф. А.-406. Оп. 12. Д. 1939.
25. ГАРФ. Ф.А.-2307. Оп. 16. Ед. хр. 3. Л. 119.
26. Грабарь И.Э. Андрей Рублев // Вопросы Реставрации. – Вып. I. – М., 1926.
27. Грабарь И.Э. Из письма к В.М. Грабарю из Онежской экспедиции от 15 августа 1926 г.
28. Грабарь И.Э. Моя жизнь. Автобиография. – М.-Л., 1937.
29. Грабарь И.Э. Новые методы охраны и изучения памятников искусства // По поводу второго выпуска сборника «Вопросы реставрации». – М., 1928. / Отдел рукописей ГТГ, ф. И.Э. Грабаря. [Электронный ресурс] URL: <http://art-con.ru/node/5780> (дата обращения: 18.10.2018).
30. Грабарь И.Э. Письма. – Т. 1. – М., 1974.
31. Грабарь И.Э. Реставрация произведений искусства в Советском Союзе / Архив ВХНРЦ. Ф. 1. Пост. Д. 45. Л. 12.
32. Жуков Ю.Н. Операция Эрмитаж. – М., 1993.
33. Зинич М.С. Похищенные сокровища: вывоз нацистами российских культурных ценностей. – М., 2003.
34. Марфо-Мариинская обитель и Реставрационный центр имени И.Э. Грабаря. Страницы истории. – Т. II. – М., 2012.
35. ОР ГТГ Ф. 106. Д. 1090. Письмо С.А. Торопова И.Э. Грабарю от 02 апреля 1929 г.
36. ОР ГТГ. Ф. 106. Д. 1257. Л. 1-3.
37. Отчет ГЦХРМ за 1947 г. / Архив ВХНРЦ. Ф. 1. Пост. Д. 17. Л. 1.
38. Письмо П.И. Юкина И.В. Федышину от 3 октября 1930 г. // Из истории реставрации древнерусской живописи: Переписка И.В. Федышина (1924–1936) / сост. Г.И. Вздорнов. – М., 1975.
39. Пятилетний план ЦГРМ на 1928–1933 гг. ГАРФ. Ф. А.-2307. Оп. 14. Д. 37.
40. ЦМAM. Ф. Р.-1. Оп. 1. Д. 108. Л. 6.
41. ЦМAM. Ф. Р.-1. Оп. 1. Д. 456. Л. 19.

Статья поступила в редакцию 21.11.2018 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.04.009

ON THE CENTENARY OF THE GRABAR ART CONSERVATION CENTER

Sadarova Anna Albertovna
Editor in The Grabar Art Conservation Center.
Russia, Moscow.
sadarovaa@yandex.ru

Semechkin Pavel Andreevich
Head of photo collection department
of The Grabar Art conservation Center.
Russia, Moscow.
pawel.sem.foto@yandex.ru

Temerina Olga Sergeevna
Deputy director for research and exhibitions
in The Grabar Art conservation Center.
Russia, Moscow.
temerina@yandex.ru

Abstract

The article is about the history and modern development of the Grabar Art Conservation Center, founded in 1918. Over the 100-year history, the Center's employees have managed to preserve thousands of monuments of art, including the icons of the Moscow Kremlin cathedrals, the icons “Mother of God of Vladimir” (the first third of the 12th century) and the “Trinity” painted by Andrey Rublev (15th century), paintings and drawings from the collections of the Dresden Gallery and the Uffizi Gallery, exhibits from the collections of the State Tretyakov Gallery, The Pushkin Museum of fine arts, State historical Museum and much more. Now the Grabar Art Conservation Center has restoration workshops, departments of physical and chemical research, scientific expertise, an archive and a photo library. All this allows the Center to carry out the restoration and scientific examination of historical and cultural monuments, conduct research projects (physical, chemical and X-ray studies), conduct advanced training courses for restorers.

Keywords: the Grabar Art Conservation Center, restoration, examination of works of art, archive.

Bibliographic description for citation:

Sadarova A.A., Semechkin P.A., Temerina O.S. On the centenary of the Grabar Art Conservation Center. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2018, No. 4(11), pp. 107-151. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.04.009. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1214115/20/> (In Russian)

References

1. Archive of the Grabar Art Conservation Center. MK-D, d. 289.
2. Archive of the Grabar Art Conservation Center. MK-D, d. 86, l. 1.
3. Archive of the Grabar Art Conservation Center. Const., d. 329.
4. Archive of the Grabar Art Conservation Center. F. 1, d. 422, l. 3.
5. Archive of the Grabar Art Conservation Center. F. 1. Const., d. 128, l. 4.
6. Archive of the Grabar Art Conservation Center. F. 1. Const. D. 17, l. 13.
7. Archive of the Grabar Art Conservation Center. F. 1. Const. D. 17, l. 3.
8. Archive of the Grabar Art Conservation Center. F. 1. Const. D. 17, l. 9. Report of the State Central Art and Restoration Workshop for 1947.
9. Archive of the Grabar Art Conservation Center. F. 1. Const. D. 411, l. 3-4. Regulations on Artists-Restorers of the State Central Art and Restoration Workshop.
10. Archive of the Grabar Art Conservation Center. F. 1. Const. D. 411, l. 61.
11. Archive of the Grabar Art Conservation Center. F. 1. Const. D. 411, l. 7–7rev.
12. Archive of the Grabar Art Conservation Center. F. 1. Const. D. 480, l. 1.
13. Archive of the Grabar Art Conservation Center. F. 1. Const. D. 480, l. 5.
14. Archive of the Grabar Art Conservation Center. F. 1. Const. D. 600.
15. Archive of the Grabar Art Conservation Center. F. 1. Const. D. 480, l. 4.
16. Archive of the Grabar Art Conservation Center. F. 1. Const. D. 9, l. 1.
17. Archive of the Grabar Art Conservation Center. N.N. Pomerantsev's Fund. Inv. 1, d. 277 temp., l. 6.
18. Archive of the State Museum of Architecture named after A.V. Schusev. F. 30, inv. 1, d. 148, l. 100.
19. *Velikaya Otechestvennaya voina 1941–1945 gg. Entsiklopediya* [The Great Patriotic War of 1941–1945 Encyclopedia]. Moscow, 1985.
20. Gagman N.A. O GTsKbRM (VKbNRTs). *Interv'yu* [About the State Central Art and Restoration Workshop (the Grabar Art Conservation Center). Interview]. *Marfo-Mariinskaya obitel' i Restavratsionnyi tsentr imeni I.E. Grabarya. Stranitsy istorii* [Marfo-Mariinsky monastery and the Grabar Art Conservation Center. Page of history]. Moscow, 2012, vol. 2.
21. State Archive of the Russian Federation. F. 406, inv. 12, d. 1939, l. 4-6.
22. State Archive of the Russian Federation. F. A.-2307, inv. 1, d. 58, l. 353.
23. State Archive of the Russian Federation. F. A.-2307, inv. 1, d. 61, l. 123, 143.
24. State Archive of the Russian Federation. F. A.-406, inv. 12, d. 1939.
25. State Archive of the Russian Federation. F. A.- 2307, inv. 16, st. unit 3, l. 119.
26. Grabar I. E. *Andrei Rublev* [Andrey Rublev]. *Voprosy Restavratsii – Restoration Questions*, iss. 1. Moscow, 1926.
27. Grabar I.E. From a letter to V.M. Grabar from the Onega expedition on August 15, 1926.
28. Grabar I.E. *Moya zhizn'. Avtomonografiya* [My life. Automanography]. Moscow, Leningrad, 1937.
29. Grabar I.E. *Novye metody okhrany i izucheniya pamyatnikov iskusstva* [New methods of protection and study of monuments of art]. *Po povodu vtorogo vypuska sbornika «Voprosy restavratsii»* [Regarding the second issue of the collection «Restoration Questions»].

Department of Manuscripts of the State Tretyakov Gallery, f. I.E. Grabar. Available at: <http://art-con.ru/node/5780> (accessed 18.10.2018).

30. Grabar I.E. *Pis'ma* [The Letters]. Vol. 1. Moscow, 1974.
31. Grabar I.E. *Restavratsiya proizvedenii iskusstva v Sovetskom Soyuzе* [Restoration of works of art in the Soviet Union]. Archive of the Grabar Art Conservation Center. F. 1. Const. D. 45, l. 12.
32. Zhukov Yu.N. *Operatsiya Ermitazh* [Operation the Hermitage]. Moscow, 1993.
33. Zinich M.S. *Pokhishchennye sokrovishcha: vyvoz natsistami rossiiskikh kul'turnykh tsennostei* [Stolen treasures: the Nazis exported Russian cultural property]. Moscow, 2003.
34. *Marfo-Mariinskaya obitel' i Restavratsionnyi tsentr imeni I.E. Grabarya. Stranitsy istorii* [Marfo-Mariinsky monastery and the Grabar Art Conservation Center. Page of history]. Moscow, 2012, vol. 2.
35. Department of Manuscripts of the State Tretyakov Gallery. F. 106, d. 1090. Letter of S.A. Toropov to I.E. Grabar on April 02, 1929.
36. Department of Manuscripts of the State Tretyakov Gallery. F. 106, d. 1257, l. 1-3.
37. Report of the State Central Art and Restoration Workshop for 1947 / Archive of the Grabar Art Conservation Center. F. 1. Const. D. 17, l. 1.
38. *Pis'mo P.I. Yukina I.V. Fedysbinu ot 3 oktyabrya 1930 g.* [Letter of P.I. Yukin to I.V. Fedyshin from October 3, 1930]. *Iz istorii restavratsii drevnerusskoi zhivopisi: Peregiska I.V. Fedysbina (1924–1936)* [From the history of the restoration of ancient Russian painting: Correspondence I.V. Fedysbyn (1924–1936). Compiled by G.I. Vzdornov]. Moscow, 1975.
39. *Pyatiletnii plan TsGRM na 1928–1933 gg.* [Five-year plan of the State Central Art and Restoration Workshop in 1928-1933]. State Archive of the Russian Federation. F. A.-2307, inv. 14. d. 37.
40. Central Municipal Archive of Moscow. F. R.-1, inv. 1, d. 108, l. 6.
41. Central Municipal Archive of Moscow. F. R.-1, inv. 1, d. 456, l. 19.

Received: November 11, 2018.

РЕСТАВРАЦИЯ И ИССЛЕДОВАНИЕ КОМПЛЕКСА РАСПИСНОГО «НЕБА» КОНЦА XVIII ВЕКА ИЗ КЕНОЗЕРСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО ПАРКА

Горматюк Александр Анатольевич
Кандидат искусствоведения,
художник-реставратор высшей
квалификации, заведующий
реставрационной мастерской,
Всероссийский художественный
научно-реставрационный центр имени
академика И.Э. Грабаря.
Россия, г. Москва.
1rg@bk.ru

Аннотация

Статья посвящена реставрации и исследованию Всероссийским художественным научно-реставрационным центром имени академика И.Э. Грабаря расписного «неба» из деревни Хвалинская национального парка «Кенозерский». «Хвалинское небо» является самым ранним из семнадцати сохранившихся в Кенозерье. Традиция наиболее распространенной иконографической программы – «Небесное воинство», которая сформировалась в соседних регионах – районах Каргополя и низовьев Онеги во второй половине XVIII века, здесь реализована уникальным образом. В статье описаны техники восстановления памятника и представлен анализ изображения, композиционных особенностей и стиля росписи, создающих впечатляюще сильный образный эффект. Первое экспонирование отреставрированных Хвалинских «небес» на выставке к 100-летнему юбилею ВХНРЦ позволило по достоинству оценить значение этого произведения, определить его место среди памятников культуры Русского Севера.

Ключевые слова: реставрация, ВХНРЦ, расписные «небеса», роспись по дереву, иконография, Кенозерский национальный парк.

Библиографическое описание для цитирования:

Горматюк А.А. Реставрация и исследование комплекса расписного «неба» конца XVIII века из Кенозерского национального парка // Искусство Евразии. – 2018. – №4(11). – С. 152-163. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.04.010. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1214115/21/>

Введение

В Центре им. И.Э. Грабаря завершилась реставрация расписного «неба» из часовни Тихвинской иконы Божией Матери из деревни Хвалинская национального парка «Кенозерский» (рис. 1). Это уже десятый подобный живописный комплекс, с которым работают специалисты центра.



Рис. 1. Расписное «небо» (центральный медальон, 12 радиальных и 4 угловых граней). Конец XVIII в. Из часовни Тихвинской иконы Божией Матери д. Хвалинская Каргопольского района Архангельской области. Сосна, смешанная техника. Национальный парк «Кенозерский». После реставрации. Общий вид. 2018. Фото ВХНРЦ.

Расписные небеса, вместе с деревянными часовнями, в которых они служили аналогом монументальных купольных росписей, присущих каменным храмам, – это своеобразная визитная карточка Русского Севера, свидетельство самобытной замкнутой патриархальной культуры крестьянского мира, сформировавшейся под влиянием старообрядческих общин.

Само название – «небо» – впервые встречается в 1759 году в надписи, сделанной на балке Преображенского собора в Кижях и сообщающей о «возобновлении сих небес».

Это своеобразное перекрытие потолка распространилось на Русском Севере в конце XVII века. Конструкция была связана, с одной стороны, с новым типом деревянных храмов большего, чем прежде, объема, с другой – со стремлением создать подобие купола в подражание каменным церквам. Перекрытие имеет форму усеченной пирамиды, состоящей из радиальных граней – огромных иконных досок трапециевидной формы – обычно их 8, 12 или 16. Они крепятся на потолочные балки – тябла, собранные в конструкцию, напоминающую солнце с расходящимися лучами.

Иконографическая программа «небес» имеет несколько типов. В XVII-XVIII веках в Заонежье (территория современной Карелии) были распространены «небеса» с изображением праотцев и Божественной литургии, а в Каргополье и бассейне реки Онеги – «Небесного воинства». В Кенозерье заонежские программы не встречаются, зато распространены иконографические вариации «Небесного воинства», дополненные фигурами евангелистов, апостолов и композицией Распятия. По составу и иконографии

они соответствуют деисусному чину иконостаса, что, однако, не исключало наличие повторного апостольского ряда и в иконостасе этого же храма, например, в часовне в Рыжкове. Среди «небес» Кенозерья встречаются и редкие иконографические программы.

Хвалинские «небеса» – самые ранние сохранившиеся на территории парка. В 1790 году хвалинские крестьяне построили часовню. Поставили ее на берегу озера, в центре деревни, «иконами украсив изрядно» [4]. Исторический облик часовни сильно искажен перестройками XIX и XX веков. В тридцатых – сороковых годах XX века ее приспособили под магазин. Сейчас здание представляет собой прямоугольный в плане объем, завершенный двухскатной крышей. Время создания живописи восходит к дате строительства часовни – концу XVIII века. Хвалинские «небеса» при поступлении в реставрацию находились в очень тяжелом состоянии сохранности, что не позволяло судить о составе иконографической программы и художественном стиле.

Сохранность

Комплекс «небо» находился в крайне аварийном состоянии со значительными повреждениями и утратами древесины. Вся древесная основа была поражена жуком точильщиком *Priobium confusum* (Кт.), устойчивым к северным морозам. Из восьми радиальных граней в трех были разрушены конструктивные связи, и они были разделены на отдельные фрагменты, часть из которых была утрачена. Одна угловая грань сохранилась лишь на 20%.

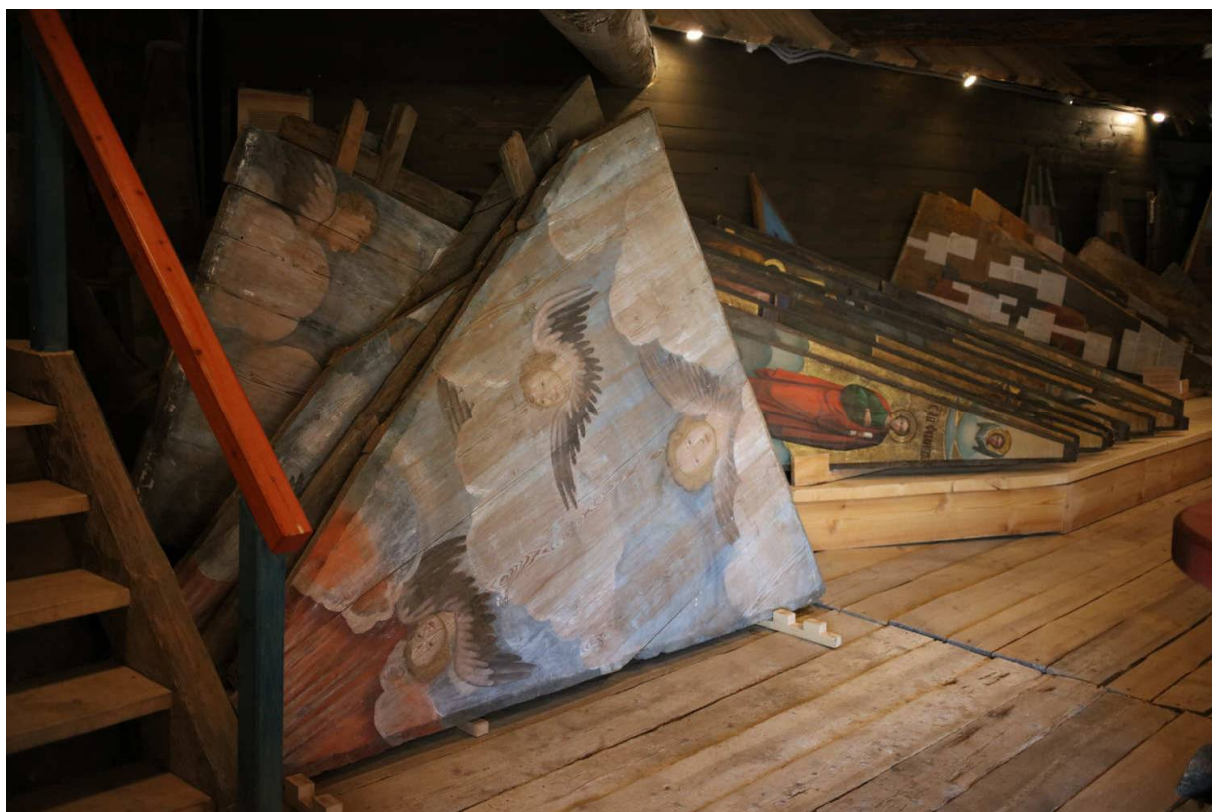


Рис. 2. Расписные «небеса» в открытом хранении. Музей «Рухлядный амбар». Деревня Вершинино. Национальный парк «Кенозерский». 2016. Фото ВХНРЦ.



Рис. 3. Музей «Ружлядный амбар». Деревня Вершинино. Национальный парк «Кенозерский». 2016. Фото ВХНРЦ.

Деревянная основа многих граней значительно повреждена, с признаками грибной деструкции. Живопись, выполненная в смешанной темперно-масляной технике поверх древесины без подготовительного слоя, находилась под слоем потемневшей олифы. В 1930–1940-е гг. свод часовни был неоднократно покрыт побелкой, и в результате ее непрофессионального удаления в ходе самодеятельной реставрации 1970–1980-х гг. живопись практически полностью смыта и имела вид полупрозрачного распыленного красочного слоя, сквозь который проступал рисунок годичных колец древесины. Первоначальные характеристики живописного слоя сохранились лишь на фрагментах, расположенных по периметру граней, закрывавшихся тяблами. Все поверхности находились под плотным слоем загрязнений.



Рис. 4. Антисептическая обработка древесины радиальных граней. На фото А. Горматюк – реставратор высшей квалификации Центра Грабаря и А. Анциферова – главный хранитель Национального парка «Кенозерский». Деревня Вершинино. 2016. Фото ВХНРЦ.



Рис. 5. Пропитка древесины радиальных граней укрепляющим составом в мастерских Центра Грабаря. 2017. Фото ВХНРЦ.

Реставрация

Катастрофическое состояние основы и красочного слоя потребовало поиска нетривиальных решений, новых методических разработок, найденных в тесном сотрудничестве отделов реставрации темперной живописи, реставрации мебели и реставрации произведений графики ВХНРЦ им. И.Э. Грабаря. В проекте участвовали реставраторы А.А. Горматюк (руководитель проекта), Р.А. Носов, А.В. Фролкин, Р.С. Студенников, С.В. Александрюшкин, А.С. Михайлов.

Первичные реставрационные мероприятия – дезинфекция и дезинсекция, удаление загрязнений и восковых затеков, первичное укрепление деструктурированной древесины – были проведены на месте хранения «небес» в национальном парке «Кенозерский» (рис. 4-5).

В «стационаре» мастерских Центра были проведены одни из самых трудоемких операций – по многослойному восполнению утраченного слоя древесины, с использованием укрепляющей пропитки алифатической углеводородной смолы с низким молекулярным весом *Regalrez 1126* и восполняющей двухкомпонентной безусадочной массы *Balsite® (W + K)* в местах мелких утрат (рис. 6-9). После проведения монтажа щита основы с лицевой стороны были удалены следы плесени, загрязнения и потемневшая олифа, и проведено укрепление красочного слоя. Для восполнения утрат красочного слоя с частичной реконструкцией была использована методика тонировок графических произведений, с применением смесевых колеров пастельных мелков в порошковой консистенции, с последующей фиксацией. Лицевая и оборотная поверхности были покрыты защитным слоем (рис. 10-14).



Рис. 6. Восполнение фрагментов утраченной древесины в мастерских Центра Грабаря. На фото А. Михайлов – реставратор отдела реставрации мебели. 2017. Фото ВХНРЦ.



Рис. 7. Радиальная грань расписного «неба» до реставрации – лицевая сторона. 2016-2017. Фото ВХНПЦ.



Рис. 8. Радиальная грань расписного «неба» до реставрации – оборот. 2016-2017. Фото ВХНПЦ.



Рис. 9. Радиальная грань расписного «неба» в процессе реставрации – после укрепления и восполнения фрагментов утраченной древесины. 2016-2017. Фото ВХНПЦ.



Рис. 10. Фрагмент радиальной грани расписного «неба» до реставрации. 2016. Фото ВХНРЦ.

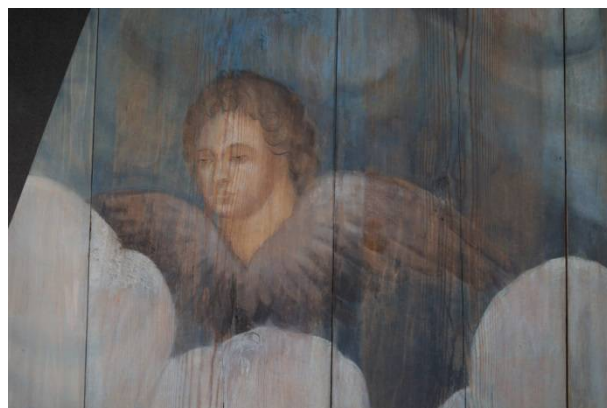


Рис. 11. Фрагмент радиальной грани расписного «неба» после реставрации. 2018. Фото ВХНРЦ.



Рис. 12. Фрагмент радиальной грани расписного «неба» до реставрации. 2016. Фото ВХНРЦ.

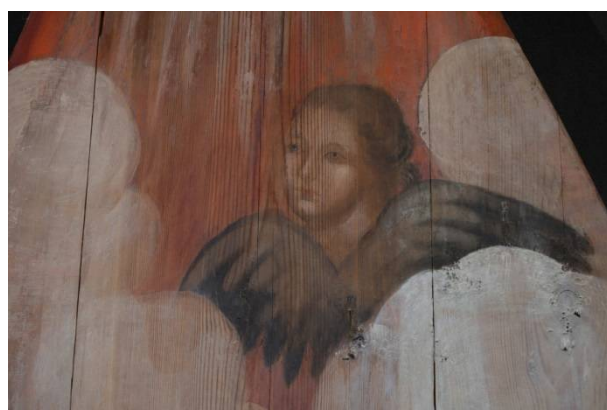


Рис. 13. Фрагмент радиальной грани расписного «неба» после реставрации. 2018. Фото ВХНРЦ.



Рис. 14. Фрагмент радиальной грани расписного «неба» после реставрации. 2018. Фото ВХНРЦ.

После проведенных реставрационных работ была проведена компьютерная реконструкция совмещения радиальных граней в общую композицию. В дальнейшем с использованием этой виртуальной модели была создана каркасная система для фиксации отдельных частей «неба» в единое визуальное поле и его экспонирования на выставке, посвященной столетнему юбилею Реставрационного центра – «Век ради вечного» (рис. 15). Во многом именно это первое экспонирование Хвалинских «небес» позволило, наконец, по достоинству оценить значение данного произведения, определить его место среди памятников культуры Русского Севера.



Рис. 15. Экспонирование расписного «неба» на выставке «Век ради вечного». 100 лет ВХНРЦ имени академика П.Э. Грабаря. Москва. 2018. Фото ВХНРЦ.

Исследование

Итак, представленное расписное «небо» состоит из центрального медальона, обрамленного крепежным кольцом, восьми радиальных граней и четырех угловых. Особый интерес представляет иконография росписи: в центре медальона изображен благословляющий Саваоф, над ним в виде голубя – Святой Дух, их окружают звезды (роспись кольца медальона) и небесные силы – херувимы, парящие в облаках (радиальные грани). Композицию довершают символы четырех евангелистов (угловые грани). На окрашенных в оранжевый цвет вершинах граней изображены лучи света, исходящие от Творца.

«Хвалинское небо» является самым ранним из семнадцати сохранившихся в Кенозерье. Практически во всех них без исключения отражена традиция наиболее распространенной иконографической программы – «Небесное воинство», которая сформировалась в соседних регионах – районах Каргополя и низовьев Онеги во второй половине XVIII века³⁹. Иконография сюжета восходит к литургическому гимну небесных Сил: «Свят, Свят, Свят Господь Саваоф, исполнь небо и земля славы Твоя» – текст, который часто пишется вокруг центрального медальона. Многочастная по своей структуре композиция, где центральное место занимает Христос Вседержитель или Троица Новозаветная в окружении небесных сил – херувимов, серафимов, архангелов,

³⁹ Исследователь Т.М. Кольцова связывает ее появление с работой иконописной артели И.И. Богданова-Карбатовского, работавшей в этот период в Каргополе и его окрестностях.

обладает обширной дидактически-смысловой насыщенностью. Эта схема, дополненная по желанию заказчиков образами апостолов, святых, сюжетных сцен, еще более усложняясь, придавала каждому «небу» индивидуальный характер и неповторимость, не теряя приверженности к сложившейся традиции.

Содержание же «Хвалинского неба» ограничено изображениями благословляющего мир Творца, Святого Духа и херувимов. Вместо традиционно конструктивно подчеркнутого деления «неба» на грани, а их – на отдельные тематические зоны, автор старается создать визуально единое зеркало свода. Помимо этого, художник использует в композиции столь невероятное перспективное сокращение, что лики на медальоне – перспективном центре – меньше по размеру, чем изображения глаз херувимов на условном переднем плане.

Такими совершенно неизвестными в северной глубинке художественными средствами мастер добивается не только впечатляюще сильного образного эффекта «бездонного неба» – иллюзорной обманки, но и обманки смысловой, до некоторой степени подменяя традиционную тему.

Сюжет находит много общего с иконографией «Сотворения мира», распространенной в искусстве XVIII в. Эту лаконичную композицию, в которой существенную драматическую роль играют образы парящих херувимов и спирально закрученные гряды облаков, можно интерпретировать как первый день творения. Именно тогда, по толкованию Святых Отцов, Бог сотворил Небо Небес – невидимый мир ангелов, а видимое, физическое небо – во второй и четвертый дни.

Однако и при таком прочтении становится очевидным отсутствие второго лица Троицы – Христа, а такая ситуация мало приемлема для местной традиции. Спаситель непременно входил в состав композиции «небес» и изображался как Вседержитель или как Ветхий Денми (с подписью Саваоф, но обязательными атрибутами Христа), либо в составе Троицы Новозаветной и на расположенном на радиальной грани Распятии. На основании этого можно гипотетически предположить, что смысловым центром художественной декорации Тихвинской часовни было Распятие с предстоящими, ныне утраченное, а «небеса» были драматической кулисой, передающей состояние скорби мира по распятому Богу (Рим. 8:19–22: «вся тварь стенает и мучится») и знамения, случившиеся при Его крестном страдании (Мф.27:45–46: «От шестого же часа тьма была по всей земле до часа девятого»). При любом из возможных вариантов реконструкции первоначального замысла автора перед нами – пример уникальной иконографической программы «небес», не встречавшейся более нигде на всем протяжении ее развития.

Обращаясь к результатам научных исследований технологии живописи, необходимо отметить, что немаловажной особенностью росписи является выполнение письма без подготовительного слоя грунта, с рисунком, выполненным чернилами и пером (!), а также применение смешанной техники. Наконец, невзирая на то, что от первоначальной живописи в результате бытования остался лишь призрачный след, этого достаточно, чтобы отнести к ряду особенностей стиль, сходный со светской росписью плафонов второй половины XVIII в. Вероятно, ведущим исполнителем «Хвалинского неба» мог быть художник, абсолютно не связанный с местной художественной средой (например, с современниками – «иконописцем онегской округи Чекуевской волости» или артелью иконописцев И.И. Богданова-Карбатовского),

но знакомый с образцами западноевропейской живописи и по-своему воплотивший ее художественные и композиционные приемы. Художественная манера этого мастера определяется тонким пониманием колорита, проявившимся в разнообразии теплых и холодных оттенков в изображении облаков, и применением большого количества белил в моделировке ликов, о которых можно судить по микроскопическим участкам, сохранившим первоначальную авторскую стратиграфию живописных слоев. Он создал ряд психологически глубоких, индивидуальных образов. На основе стилистического и технико-технологического анализа можно выявить и художественные приемы подмастерья, явно работавшего по клише (прорисям) в более примитивной манере. Проведенное исследование позволяет отнести «Хвалинское небо» к произведениям конца XVIII в., что соответствует времени постройки часовни.

Литература

1. Кольцова Т.М. Небеса и икона Кенозерья, Кенозерский мастер Фёдор Захаров Иок, статьи о небесах и иконах Кенозерья (свод памятников) // Небеса и окрестности Кенозерья. Расписные потолки, иконы, деревенские часовни и церкви, составляющие историко-культурный ландшафт Национального парка «Кенозерский». – М., 2009.
2. Кольцова Т.М. Небо и его росписи в деревянных храмах Русского Севера. Архангельск, 1993
3. Кольцова Т.М. Расписные «небеса» в культовых памятниках Кенозера // Культура Русского Севера: Сб. ст. – Л., 1988.
4. Национальный архив Республики Карелия. Ф 25. Оп.15. д. 54/1182. Л.47 об., 50., 1854 г. Цит. по: Кольцова Т. Небеса ручной работы. – М., 2009. – С. 72-77.
5. Небеса ручной работы. Расписные потолки и иконы из храмов Кенозерского национального парка. – М., 2010.
6. Шаповалова Л. И все красота поднебесная // Архангельский епархиальный вестник. – №2. – 2009.

Статья поступила в редакцию 06.11.2018 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.04.010

RESTORATION AND STUDY OF THE PAINTED «HEAVENS» COMPLEX OF THE LATE 18TH CENTURY FROM THE KENOZERSKY NATIONAL PARK

Gormatyuk Aleksandr Anatolyevich
Ph.D. in Arts,
artist-restorer of the highest qualification,
Head of the restoration workshop in
The Grabar Art conservation Center.
Russia, Moscow.
1rg@bk.ru

Abstract

The article is about the restoration and research by the Grabar Art conservation Center painted «heavens» from the Khvalinsky village, National Park «Kenzersky». The Khvalinsky «heaven» is the most early from seventeen surviving ones in Kenozero. The tradition of the most common iconographic program – «The Heavenly Host», which was formed in the neighboring regions – areas of Kargopol and the lower reaches of the Onega in the second half of the 18th century, is realized here in a unique way. The article describes the techniques of restoration of the monument and presents an analysis of the image, compositional features and style of painting, creating an impressively strong figurative effect. The first exposure of the restored the Khvalinsky «heavens» at the exhibition to the 100th anniversary of the Grabar Art conservation Center allowed to appreciate the significance of this work, to determine its place among the cultural monuments of the Russian North.

Keywords: restoration, the Grabar Art conservation Center, painted «heavens», painting on wood, iconography, Kenozersky National Park.

Bibliographic description for citation:

Gormatyuk A.A. Restoration and study of the painted «heavens» complex of the late 18th century from the Kenozersky National Park. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2018, No. 4(11), pp. 152-163. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.04.010. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1214115/21/> (In Russian)

References

1. Koltsova T.M. Heaven and icon of Kenozero, Kenozersky master Fyodor Zakharov Iok, articles about the heavens and icons of Kenozero (collection of monuments). *Nebesa i okrestnosti Kenoz'er'ya. Raspisnye potolki, ikony, derevenskie chasovni i tserkvi, sostavlyayushchie istoriko-kul'turnyi landshaft Natsional'nogo parka «Kenzerskii»* [Heaven and the environs of Kenozero.

Painted ceilings, icons, village chapels and churches that make up the historical and cultural landscape of the Kenozersky National Park]. Moscow, 2009.

2. Koltsova T.M. *Nebo i ego rospisi v derevyannykh kbramakh Russkogo Severa* [The sky and its paintings in the wooden churches of the Russian North]. Arkhangelsk, 1993.

3. Koltsova T.M. Painted «heavens» in Kenozer's iconic monuments. *Kultura Russkogo Severa. Sbornik statei* [Culture of the Russian North. Collection of articles]. Leningrad, 1988.

4. National Archives of the Republic of Karelia. F 25, inv.15, d. 54/1182, 1.47 rev., 50., 1854. Quoted by: Koltsova T.M. *Nebesa ruchnoi raboty* [Handmade heaven]. Moscow, 2009, pp. 72-77.

5. *Nebesa ruchnoi raboty. Raspisnye potolki i ikony iz kbramov Kenozerskogo natsional'nogo parka* [Heaven handmade. Painted ceilings and icons from the temples of the Kenozersky National Park]. Moscow, 2010.

6. Shapovalova L. And all the beauty of heaven. *Arkhangel'skii eparhial'nyi vestnik – Arkhangel-diocesan Bulletin*, No. 2, 2009.

Received: November 06, 2018.

ОБ ОТДЕЛЕ НАУЧНОЙ ЭКСПЕРТИЗЫ РЕСТАВРАЦИОННОГО ЦЕНТРА ИМЕНИ ГРАБАРЯ

Киселева Анна Рудольфовна
Заведующая отделом научной экспертизы,
Всероссийский художественный научно-
реставрационный центр имени академика
И.Э. Грабаря.
Россия, г. Москва.
arkiseleva@list.ru

Аннотация

Статья посвящена организации, истории и современной деятельности отдела научной экспертизы Всероссийского художественного научно-реставрационного центра имени академика И.Э. Грабаря. Главное направление работы отдела – это исследование произведений изобразительного искусства, определение их подлинности и принадлежности к художественным школам и отдельным мастерам. С 1965 г. проведена экспертиза около 35 тысяч произведений. В статье приведены примеры экспертизы работ А.П. Боголюбова, И.И. Левитана, А.М. Васнецова, С.К. Зарянко, И.А. Владимирова, В.Е. Маковского, В.И. Шухаева, представленных на выставке «Век ради вечного» (Москва, 2018), посвященной 100-летию ВХНРЦ.

Ключевые слова: ВХНРЦ, экспертиза, научно-исследовательская работа музеев.

Библиографическое описание для цитирования:

Киселева А.Р. Об отделе научной экспертизы Реставрационного центра имени Грабаря // Искусство Евразии. – 2018. – №4(11). – С. 164-170. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.04.011. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1214115/22/>

Отдел научной экспертизы является неотъемлемой частью Всероссийского художественного научно-реставрационного центра имени академика И.Э. Грабаря и органично вписан в столетнюю историю организации. Первые технологические экспертизы живописных произведений были проведены в ВХНРЦ в 1956 году. В конце 1960-х годов сформировалась концепция комплексной технико-технологической и историко-искусствоведческой экспертизы живописи и графики, а также заложены ее теоретические и практические основы, распространенные в дальнейшем на другие профильные центры страны. Начало работам было положено в научно-исследовательском отделе (НИО), далее в лаборатории техники живописи в рамках НИО, позднее переименованной в отдел экспертизы и выделившейся из НИО в самостоятельную структуру.

Работа эксперта интересна и чрезвычайно насыщена. Сотрудники отдела обладают бесценным опытом ежедневного многолетнего научного исследования

произведений и одним из самых больших банков эталонов. Всего к настоящему времени сделано около 35 тысяч экспертиз произведений живописи и графики.

Отдел работает для физических и юридических лиц в сотрудничестве с физико-химическим отделом, рентгеновской лабораторией, реставрационными отделами и связан тесными профессиональными оперативными контактами с коллегами в стране и за рубежом.

На юбилейной выставке «Век ради вечного» (Москва, 2018) было представлено восемь произведений с краткими аннотациями. Все работы поступили в Центр из частных собраний. Они прошли полный комплекс исследований. Методом сравнительного анализа с эталонным материалом было установлено или подтверждено авторство, определены сюжеты и личности портретируемых, выдвинуты или подтверждены датировки, в отдельных случаях выявлены особенности художественных методов авторов, прослежены истории бытования произведений.



*Рис. 1. Зарянко С.К. Портрет А.С. Танеева.
1854. Холст, масло. 83,8 x 63,8 (овал).
Частное собрание. Фото ВХНРЦ.*

В самой ранней из представленных на выставке картин (рис. 1) экспертом Анной Бахромкиной было подтверждено авторство Сергея Константиновича Зарянко, и определена иконография портрета Александра Сергеевича Танеева – государственного деятеля, действительного тайного советника, члена Государственного совета. По стилистическим и технологическим признакам подтверждена дата, имеющаяся на полотне, – 1854 год. Портрет является авторским повторением произведения, хранящегося в Государственном Русском музее и выполненного на год раньше экспертируемого, в 1853 году. На нем А.С. Танеев представлен как государственный деятель в мундире члена Государственного совета. Несмотря на более камерный замысел экспертируемого портрета, он несет в себе черты строгого и немного суховатого академического стиля. Эксперт также проследил выставочный и научный провенанс произведения. В частности, исследуемый портрет экспонировался в 1958 году на выставке «Русский портрет XVIII – XX вв.», проходившей в залах Научно-исследовательского музея Академии художеств, и вошел в каталог выставки.



Рис. 2. Боголюбов А.П. Прачки на берегу моря. 1870-е (до 1976 г.) Холст, масло. 45,5 x 71. Частное собрание. Фото ВХНРЦ.



Рис. 3. Боголюбов А.П. Фекан. Строительство дамбы. 1870-е. Холст, масло. 45,2 x 73,3. Частное собрание. Фото ВХНРЦ.

Мощным виртуозным исполнением привлекают внимание зрителей два пейзажа Алексея Петровича Боголюбова (рис. 2, 3), созданные им во Франции в 1870-е годы, в период наивысшего творческого расцвета художника. Эксперт Наталья Игнатова, кроме подтверждения подлинности картин и времени их создания, уточнила выставочный провенанс картины «Прачки на берегу моря». Эта работа экспонировалась на пятой выставке Товарищества передвижных художественных выставок в 1876-77 гг. Тогда же в газете «Голос» от 26 апреля 1876 года картину оценивали как лучшую среди работ Боголюбова.



Рис. 4. Левитан И.И. Лунный вечер. 1892 г. Холст, масло. 49 x 61. Частное собрание. Фото ВХНРЦ.

В картине «Лунный вечер» автором данной статьи (эксперт Анна Киселева) было подтверждено авторство Исаака Ильича Левитана (рис. 4), а также установлено изображенное место – дом Ларионовых в деревне Городок Владимирской губернии, в которой художник жил с середины мая до начала декабря 1892 года. Известна фотография 1892 года, где Левитан сидит на ступенях крыльца этого дома. Эта же дача была изображена с противоположной стороны в картине художника «На даче в сумерки» из Ярославского художественного музея. Проведенные исследования позволили более точно датировать картину из Ярославля 1892 годом. В музее она датируется 1890-ми годами. Были отмечены определенные особенности творческого метода художника, выраженные в существенных переделках тональной гаммы в пределах заданной композиции. (К сожалению, картину не удалось представить на выставке, но материалы исследований вошли в каталог).

На выставке «Век ради вечного» необычно представлено творчество Апполинария Михайловича Васнецова (рис. 5), младшего брата Виктора Михайловича. Экспертом Ириной Геращенко были подтверждены авторство Васнецова А.М., время создания – 1907 год, трактован неожиданно редкий для художника сюжет картины «Декамерон», а также рассказано о взаимосвязи даты создания работы с другими творческими событиями в жизни автора. Так, дата 1907 год совпадает с получением художником первой премии Московского архитектурного общества за проект доходного дома П.Н. Перцова. Однако заказчик отдал предпочтение проекту художника и архитектора С.В. Малютина. Экспертируемая картина, поступившая на исследование от потомков Перцова, видимо, в 1907 году была заказана и приобретена П.Н. Перцовым у А.М. Васнецова в знак некоей творческой и материальной компенсации за отказ от его проекта.



Рис. 5. Васнецов А.М. Декамерон. 1907. Холст, масло. 71 x 84,5. Частное собрание. Фото ВХНРЦ.

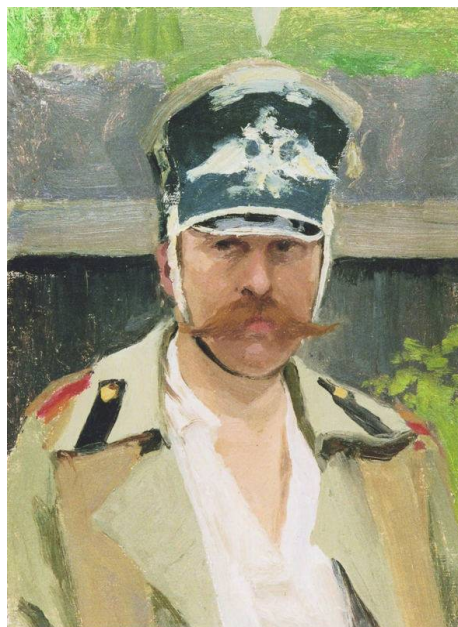


Рис. 6. Владимиров П.А. Автопортрет в шинели и кивере. Конец 1900-х – начало 1910-х. Холст, масло. 38,3 x 28. Частное собрание. Фото ВХНРЦ.



Рис. 7. Маковский В.Е. Пасхальное приношение бедным. 1914. Картон, смешанная техника. 26,5 x 36. Частное собрание. Фото ВХНРЦ.

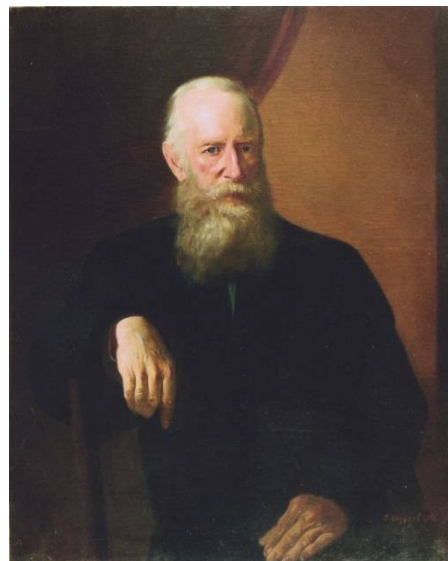


Рис. 8. Шухаев В.И. Портрет В.В. Стасова. 1956 г. Холст, масло. 100 x 79,5. Частное собрание. Фото ВХНРЦ.

Автором статьи, экспертом Анной Киселевой, установлено, что «Портрет военного в кивере» является костюмированным автопортретом художника Ивана Алексеевича Владимирова (рис. 6). Вероятно, при работе над автопортретом художник использовал постановочные фотографии с собственным изображением в различных костюмах и театральных позах. Выдвинута предположительная датировка концом 1900-х – началом 1910-х годов.

В графической работе Владимира Егоровича Маковского (рис. 7) эксперт Дарья Сергеева подтвердила авторство художника, дату создания – 1914 год, уточнила название – «Пасхальное приношение бедным», нашла воспроизведение экспертируемой работы в дореволюционной периодической печати. В Пасхальном журнале «Огонек» от 6(19) апреля 1914 года эта работа опубликована как иллюстрация к рассказу А. Кондратьева «В ночь на светлую заутреню». Работа является вариантом картины художника «Посещение бедных» 1874 года, хранящейся в Государственной Третьяковской галерее.

Интересна экспертиза Натальи Шишкиной, подтвердившей подлинность картины Василия Ивановича Шухаева (рис. 8), поступившей в работу как «Мужской портрет». Эксперт установил, что на портрете изображен художественный критик Владимир Васильевич Стасов. Дата – 1956 год, стоящая на полотне, связана с 50-летней годовщиной со дня смерти Стасова, что было отмечено установлением мемориальной доски в Ленинграде на доме, где жил критик, и выпуском почтовой марки с его портретом кисти Репина. С этой датой логично связать выполнение Шухаевым заказа.

Следует обратить внимание, что формулировка «подтверждено авторство и время создания» подразумевает не только визуальное впечатление о подлинности произведений, а методичное сопоставление стилистических и технологических данных работ с эталонным материалом в процессе иконографического, стилистического, микроскопического, рентгенографического анализа, исследования в ультрафиолетовом и инфракрасном излучении, анализа фактуры живописной поверхности. Важно, что

подтвержденные произведения перешли в статус эталонов и существенно пополнили базу ВХНРЦ. Кроме того, некоторые ранее известные специалистам работы впервые были всесторонне исследованы, что обогатило наши знания о творчестве выдающихся русских художников.

Статья поступила в редакцию 30.10.2018 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.04.011

ABOUT DEPARTMENT OF SCIENTIFIC EXAMINATION OF THE GRABAR ART CONSERVATION CENTER

Kiseleva Anna Rudolfovna
Head of Department of scientific artworks
examination, The Grabar Art conservation
Center.
Russia, Moscow.
arkiseleva@list.ru

Abstract

The article is about the organization, history and modern activities of the Department of scientific artworks examination of The Grabar Art conservation Center. The main direction of the department's work is the study of works of art, the determination of their authenticity and belonging to art schools and individual masters. Since 1965, the department carried out an examination of about 35 thousand works. The article provides examples of the examination of the works by A.P. Bogolyubov, I.I. Levitan, A.M. Vasnetsov, S.K. Zaryanko, I.A. Vladimirov, V.E. Makovsky, V.I. Shukhaev, presented at the exhibition «A Century for the Eternal» (Moscow, 2018) dedicated to the 100th anniversary of The Grabar Art conservation Center.

Keywords: The Grabar Art Conservation Center, expertise, scientific artworks examination, museums research work.

Bibliographic description for citation:

Kiseleva A.R. About Department of scientific examination of the Grabar Art conservation Center. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2018, No. 4(11), pp. 164-170. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.04.011. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1214115/22/> (In Russian)

Received: October 30, 2018.

«ВЕК РАДИ ВЕЧНОГО».
ВЫСТАВКА ОТРЕСТАВРИРОВАННЫХ ШЕДЕВРОВ
ИЗ РОССИЙСКИХ МУЗЕЕВ В ЦЕНТРЕ ИМЕНИ ГРАБАРЯ

Кунтина Александра Ильинична
Специалист по экспозиционно-выставочной
деятельности, Всероссийский
художественный научно-реставрационный
центр им. академика И.Э. Грабаря.
Россия, г. Москва.
aleksandrakuntina@gmail.com

Савинкина Анна Андреевна
Научный сотрудник, Всероссийский
художественный научно-реставрационный
центр им. академика И.Э. Грабаря.
Россия, г. Москва
savinkina.ann@yandex.ru

Аннотация

Выставка к столетию старейшего реставрационного учреждения в России – Всероссийского художественного научно-реставрационного центра им. академика И.Э. Грабаря представила работу организации на примере наиболее интересных произведений искусства, в разные годы прошедших реставрацию в мастерских Москвы, Вологды, Архангельска и Костромы. Выставка продемонстрировала труд специалистов всех отделов Центра: реставрационных мастерских, лабораторий, отдела экспертизы памятников искусства и др. Выставленные произведения искусства с XIII до XX вв. – иконы, живопись и графика, мебель и фарфор, работы из кости и камня – все это стало предметом восстановления и научных исследований Центра. Новейшие технологии в экспозиции, мультимедийный гид с функцией дополненной реальности наглядно демонстрируют зрителям весь комплекс работ, проясняя тонкости труда специалистов.

Ключевые слова: ВХНРЦ, выставка, реставрация, экспертиза.

Библиографическое описание для цитирования:

Кунтина А.И., Савинкина А.А. «Век ради вечного». Выставка отреставрированных шедевров из российских музеев в Центре имени Грабаря // Искусство Евразии. – 2018. – №4(11). – С. 171-179. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.04.012. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1214115/23/>

В Реставрационном центре имени академика И.Э. Грабаря с 21 сентября по 30 ноября 2018 года прошла историческая выставка, посвященная столетнему юбилею старейшего реставрационного учреждения в России. Этот проект стал возможным благодаря трудам многих поколений специалистов разного профиля. Экспозиция рассказывала о работе сотрудников Центра на примере наиболее интересных произведений искусства, в разные годы прошедших реставрацию в мастерских, причем не только московских, но и в трех филиалах в Вологде, Архангельске и Костроме (рис. 1-7).



Рис. 1. Экспозиция выставки «Век ради вечного» в Реставрационном центре имени Грабаря. Фото: Георгий Проценко, ВХНРЦ.



Рис. 2. Экспозиция выставки «Век ради вечного» в Реставрационном центре имени Грабаря. Фото: Анна Савинкина, ВХНРЦ.

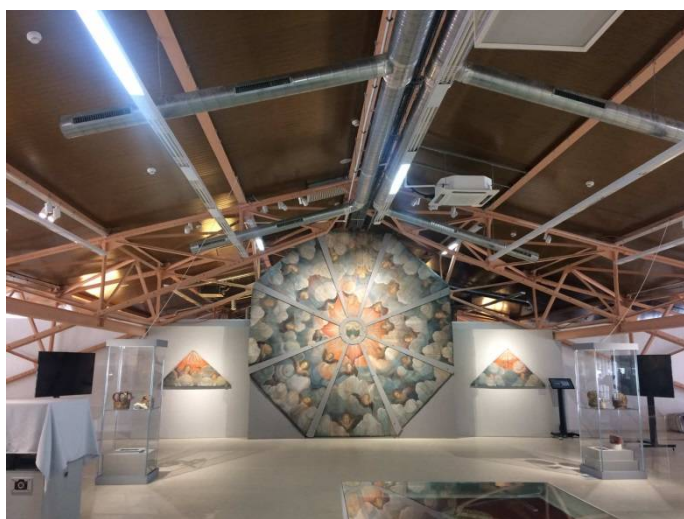


Рис. 3. Экспозиция выставки «Век ради вечного» в Реставрационном центре имени Грабаря. Фото: Георгий Проценко, ВХНРЦ.



Рис. 4. Экспозиция выставки «Век ради вечного» в Реставрационном центре имени Грабаря. Фото: Анна Савинкина, ВХНРЦ.



Рис. 5. Экспозиция выставки «Век ради вечного» в Реставрационном центре имени Грабаря. Фото: Георгий Проценко, ВХНРЦ.



Рис. 6. Экспозиция выставки «Век ради вечного» в Реставрационном центре имени Грабаря. Фото: Георгий Проценко, ВХНРЦ.



Рис. 7. Экспозиция выставки «Век ради вечного» в Реставрационном центре имени Грабаря. Фото: Георгий Проценко, ВХНРЦ.

Выставка получилась масштабной, под стать юбилею – в залах были собраны более 140 экспонатов из 50 российских музеев. Два больших зала, в которых разместилась экспозиция, представляли сакральное и светское искусство.

Столетие Центра – юбилей не только одной организации, но и всей российской школы научной реставрации, принципы которой были заложены при основании и в первые годы работы Центра художником и историком искусства Игорем Эммануиловичем Грабарем. Первой в 1918 году по инициативе академика была образована мастерская темперной живописи, следом один за другим возникали отделы, специализирующиеся на разных художественных техниках. Заслугой Грабаря стало формирование единой государственной системы учета памятников культуры и классификация существующих исследований для понимания реставрации как науки. Тогда же появилась традиция проведения выставок отреставрированных экспонатов как лучший способ представления проведенных работ как в научной, так и в практической сфере [1, с. 40].

Сейчас в структуре Центра имени Грабаря двенадцать реставрационных мастерских, охватывающих все виды движимых памятников искусства. Предреставрационные исследования – физико-химический анализ, рентгенографию – проводят лаборатории. И уже более полувека работает отдел экспертизы памятников искусства. Главной задачей выставки было показать работу всех отделов Центра. Были представлены древнейшие артефакты (например, мешок шамана XV в. до н.э., прибывший в реставрационную мастерскую сразу после Чукотской экспедиции, в ходе которой он был найден) и памятники начала и середины XX столетия (акварели М.А. Волошина, рисунки Н.И. Фешина и А.М. Родченко), предметы мебели и фарфоровые вазы, произведения из кости и камня.

Среди экспонатов, потребовавших основательной реставрации, можно отметить икону «Богоматерь Одигитрия» из Псковского музея, которая датируется XIII веком и принадлежит к редким и ценным домонгольским иконам. При рентгенографировании было обнаружено восемь слоев разновременных записей, которые необходимо было удалить. Раскрытие иконы выполнялось под микроскопом буквально миллиметр за миллиметром, так что реставрационный процесс растянулся на десятилетия (рис. 8).



Рис. 8. «Богоматерь Одыгтрия». XIII в. Псков. Дерево; наволока, левкас, темпера. 148 x 123,5. Псковский государственный объединенный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Фото ВХНРЦ.



Рис. 9. Фужер с гербом Ржевских. Первая четверть XIX в. Россия. Бесцветное стекло; гравировка. 15, Ø 8. Государственный музей А.С. Пушкина. Фото ВХНРЦ.

Фужер с фамильным гербом Ржевских – яркий пример работы с экспонатом в аварийном состоянии сохранности. Пострадавший в процессе бытования предмет связан с родом Пушкиных: Ржевские были родственниками поэта по материнской линии. В реставрационную мастерскую керамики и стекла фужер поступил разбитым на множество мелких фрагментов, и перед реставраторами встала необходимость разработки специальной методики для его восстановления. Прежде всего было необходимо удалить следы предыдущей реставрации – некорректную склейку и потемневшие деформированные восполнения. Склейка имеющихся фрагментов проводилась поочередно и позволила добиться желаемой ровности швов. Для восполнения больших утрат были изготовлены гипсовые модели, с которых были сняты силиконовые формы (рис. 9).

Мастерскую каменной скульптуры на выставке представлял изящный портрет внучки писателя Максима Горького Марфы Пешковой работы Сергея Коненкова. С Горьким скульптор познакомился в конце 1920-х годов в Италии, выполнил его портрет и, вероятно, пообещал сделать портреты его семьи. Бюст Марфы относится уже к 1951 году, когда Коненков вернулся в Советский Союз из Соединенных Штатов (в 1945 году для его возвращения по личному приказу Сталина был зафрахтован специальный пароход) и работал в мастерской на Тверском бульваре. Тогда же Коненков создал портрет старшей дочери Марфы Нины и матери Надежды Пешковой, объединив их в цикл «Три возраста». За портреты Марфы и Нины Коненкову была вручена Сталинская премия. Существует несколько авторских повторений «Марфиньки»

в разных материалах, в том числе в дереве, на выставке была представлена мраморная скульптура из Серпуховского историко-художественного музея (рис. 10).



Рис. 10. Коненков С.Т. Марфинька. 1951. Мрамор; вырубка. 48 x 46 x 26,5. Серпуховской историко-художественный музей. Фото ВХНРЦ.



Рис. 11. Вербрюгген К. Натюрморт с цветами и женской полуфигурой. XVII в. Холст, масло. 203 x 150,5. Муромский историко-художественный музей. Фото ВХНРЦ.

Непростая история у парных натюрмортов из Муромского музея, принадлежащих кисти фламандского художника XVII века Каспара Вербрюггена. Их реставрация проходила в мастерской масляной живописи. Во время исследования была выявлена необычная деталь – в процессе бытования одной из картин лицо изображенной на ней женщины было существенно переписано. Благодаря хорошей сохранности авторской живописи стало возможным восстановить первоначальный облик героини (рис. 11).

Нередко сотрудники Центра имеют дело с памятниками искусства, которые не подходят ни под одну из существующих категорий и выполнены в необычной, часто уникальной технике. Для работы с ними в Центре существует мастерская нетрадиционных технологий в реставрации. Таково, например, панно с изображением оленя из усадьбы «Кусково», декорированное перламутром и раковинами. Панно происходит из знаменитого грота, устроенного графом Петром Борисовичем Шереметевым в любимой усадьбе во второй половине XVIII века по последней моде. Сейчас в гроте ведутся работы по восстановлению сложного декора, а в Центр поступили украшавшие его панно и скульптуры. Утраты на шкуре оленя, изначально выложенные раковинами, были восполнены схожими по форме и размеру деталями для создания целостности восприятия художественного образа (рис. 12).



Рис. 12. Панно с изображением оленя. XVIII в. Германия. Холст, ракушки, перламутр, мастика, масло, наборная работа. 103 x 136,5. Государственный музей керамики и «Усадьба Кусково XVIII века». Фото ВХНРЦ.



Рис. 13. Шкаф охотничий. Вторая половина XIX в. Западная Европа. Дерево, камень, металл, стекло; столярная работа, резьба. 310 x 225 x 78. ГУК ТО «Объединение «Историко-краеведческий и художественный музей». Фото ВХНРЦ.

Мастерскую мебели представляет охотничий шкаф из Тульского областного музея, который был сделан европейским мастером на заказ в Германии, а позже перевезен в усадьбу в Тульской области. На рубеже XIX-XX веков усадьбу приобрел меценат, искусствовед Юрий Олсуфьев, который и переместил шкаф в местный Оружейный клуб для любителей охоты. По аналогии с имеющимися деталями, были восполнены множественные утраты резьбы и укреплен конструкция шкафа (рис. 13).

Центр Грабаря сегодня – организация с активной научной жизнью и крупная выставочная площадка. На базе Центра организуются мастер-классы, лекции и научные конференции, где специалисты мирового уровня обмениваются опытом и знаниями в деле сохранения культурного наследия.



Рис.14. Посетитель на выставке «Век ради вечного» в Реставрационном центре имени Грабаря. Фото ВХНРЦ.

В рамках развития выставочной деятельности Центр Грабаря интегрирует в экспозиции новейшие технологии. Все последние выставочные проекты Центра сопровождаются мультимедийным гидом с функцией дополненной реальности ARTEFACT. Дополнительная текстовая и визуальная информация помогает зрителям проследить путь произведения искусства от его попадания в реставрационную мастерскую, нередко в руинированном состоянии, до завершения реставрационных процессов. Дополненная реальность отражает весь комплекс работ, наглядно показывая и проясняя тонкости труда специалистов. Таким образом выстраивается логическая пара «предмет – процесс» [2, с. 32].

С успехом прошедшая юбилейная выставка в Реставрационном центре имени И.Э. Грабаря позволила широкому кругу зрителей оценить не только конкретные произведения, выполненные известными художниками, но и кропотливый труд реставраторов, который часто остается в тени.

Литература

1. Крылова Л.Н. 90 лет ВХНРЦ в документах его научного архива – М, 2008. – 88 с.
2. Лебедев А.В. Информационные технологии и современная музейная экспозиция // Российское экспертное обозрение. – 2007. – № 6 (23).

Статья поступила в редакцию 21.11.2018 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.04.012

«AGE FOR ETERNAL».
EXHIBITION OF RESTORED MASTERPIECES FROM RUSSIAN
MUSEUMS AT THE GRABAR ART CONSERVATION CENTER

Kuntina Aleksandra Ilinichna
Exhibition expert,
The Grabar Art Conservation Center.
Russia, Moscow.
aleksandrakuntina@gmail.com

Savinkina Anna Andreevna
Research fellow,
The Grabar Art Conservation Center.
Russia, Moscow.
savinkina.ann@yandex.ru

Abstract

The exhibition on the centenary of the oldest restoration institution in Russia – the Grabar Art Conservation Center were restored in different years in the workshops of Moscow, Vologda, Arkhangelsk and Kostroma. The exhibition demonstrated the work of specialists from all departments of the Center: restoration workshops, laboratories, department of scientific artworks examination, etc. Exhibited works of art from XIII to XX centuries – icons, painting and graphics, furniture and porcelain, works made of bone and stone – all this has become the subject of restoration and scientific research of the Center. The latest technology in the exhibition, a multimedia guide with the function of augmented reality, demonstrates to the audience the whole complex of works, clarifying the subtleties of the work of specialists.

Keywords: The Grabar Art Conservation Center, exhibition, restoration, scientific artworks examination.

Bibliographic description for citation:

Kuntina A.I., Savinkina A.A. «Age for eternal». Exhibition of restored masterpieces from Russian museums at the Grabar Art Conservation Center. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2018, No. 4(11), pp. 171-179. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.04.012. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1214115/23/> (In Russian).

References

1. Krylova L.N. *90 let VKhRNTs v dokumentakh ego nauchnogo arkhiva* [90 years of the Grabar Art Conservation Center in the documents of its scientific archive]. Moscow, 2008. 88 p.
2. A. Lebedev. Information technologies and modern museum exposition. *Rossiiskoe ekspertnoe obozrenie – Russian expert review*, No. 6(23), 2007.

Received: November 21, 2018.

ЖАЛОВАННАЯ ГРАМОТА ПЕТРА I НАДВОРНОМУ СОВЕТНИКУ САВВЕ РАГУЗИНСКОМУ ЗА ВЕРНУЮ И УСЕРДНУЮ СЛУЖБУ, 1710 Г. ЧАСТЬ 1. ПРЕДРЕСТАВРАЦИОННЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ И ДЕМОНТАЖ

Мазина Анна Якубовна
эксперт по технико-технологической
экспертизе, заведующая сектором
лаборатории физико-химических
исследований, Всероссийский
художественный научно-реставрационный
центр им. академика И.Э. Грабаря.
Россия, г. Москва.
amazina@mail.ru

Аннотация

Для выявления технологических особенностей Жалованной грамоты Петра I были проведены оптико-физические (ИК-рефлектография, микроскопическое исследование с последующей фотофиксацией), а также комплексные физико-химические исследования проб основы, красочных слоев, связующих. Используются методы микроскопии в отраженном свете, микрохимии, ретгенофлюоресцентного анализа, ИК Фурье спектроскопии, морфологического анализа для определения материалов по волокну. На основании полученных данных была разработана реставрационная программа. На первом этапе выполнен демонтаж грамоты, включающий отделение тканевой обложки со шнурами и печатью от пергаментных листов с текстом.

Ключевые слова: грамота Петра I, технико-технологические исследования, пигменты, материалы, реставрация.

Библиографическое описание для цитирования:

Мазина А.Я. Жалованная грамота Петра I надворному советнику Савве Рагузинскому за верную и усердную службу, 1710 г. Часть 1. Предреставрационные исследования и демонтаж // Искусство Евразии. – 2018. – №4(11). – С. 180-191. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.04.013. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1214115/24/>

В 2018 году на реставрацию в ВХНРЦ поступил документальный памятник – Жалованная грамота царя Петра I надворному советнику Савве Рагузинскому «за верную его и усердную службу во многих случаях» на владения (местности), принадлежавшие изменникам бывшему генеральному обозному Ломиковскому в Стародубовском, Черниговском и Прилуцком полках и бывшему генеральному судье Чюкевичу

в Галицком полку. Москва, 27 февраля 1710 г. Подписана государственным канцлером графом Г.И. Головкиным, заверена печатью. Данные этого экспоната из реставрационного паспорта следующие: подлинник, пергамен, рукопись, орнамент – творенные золото и серебро, гуашь; между листами прокладки малинового шелка; переплет серебряная парча с золотым узором; вислая красновосковая печать на шнурах из золотных нитей в серебряной позолоченной кустодии. Размеры: 38,5 x 29,0 см, в разворот 59 см, диаметр кустодии – 11,2 см. Инвентарный номер ГИМ 61936/арх. 970/1172. ОПИ ГИМ. Ф. 388. Ед. хр. 226. Л. 1–4. № спецучета 587 кн. 1 СВ. (вес серебра 191 гр.) (рис. 1, рис. 2).



Рис. 1. Жалованная грамота царя Петра I надворному советнику Савве Рагузинскому. Москва, 27 февраля 1710 г., пергамен, рукопись, орнамент, переплет серебряная парча с золотым узором; вислая красновосковая печать на шнурах из золотных нитей в серебряной позолоченной кустодии. 38,5 x 29,0 см, в разворот 59 см, диаметр кустодии – 11,2 см. ГИМ. Внешний вид (лицевая сторона). Фото: ВХНРЦ.



Рис. 2. Жалованная грамота царя Петра I надворному советнику Савве Рагузинскому. Москва, 27 февраля 1710 г., Внешний вид (оборотная сторона). Фото: ВХНРЦ.

Интересны персонажи, упоминаемые в грамоте.

Савва Лукич Рагузинский-Владиславич (серб. *Сава Владиславић Рагузински*; 16 января 1669, Рагуза (Дубровник) – 17 июня 1738, мыза Матокса, С.-Петербургская губерния), граф (диплом на графский титул получил от правительства Рагузской республики), рагузский негоциант, состоявший на дипломатической службе в Российской империи. С.Л. Рагузинский-Владиславич был потомком боснийских князей Владиславичей. Его отец, притесняемый на родине турками, переселился с семьей в Рагузу и взял двойную фамилию. В годы юности Савва Лукич занимался торговлей во Франции, Испании и др., а российскую дипломатическую службу начал в Константинополе, где выполнял неофициальные поручения князя В.В. Голицына и Е.И. Украинцева. Впервые посетил Москву он лишь в 1703 году. Петр I выдал ему жалованную грамоту на десять лет, предоставляя право свободной торговли в России с уплатой пошлины наравне с русскими купцами, монополию на продажу в течение трех лет лисьего меха из Сибирского приказа, право ввозить в Россию и вывозить из нее товары. В 1703–1708 гг. С.Л. Рагузинский-Владиславич был тайным агентом украинского гетмана И. Мазепы в Турции.

В 1708 г. Савва получает двор на Покровке, обосновывается в Москве и в 1710 г. уже получает чин надворного советника. В 1711 г. служит представителем России в Черногории и Молдавии, а в 1716–1722 гг. в качестве представителя Петра I ведет переговоры в Риме и Венеции. По наставлению Петра I Савва Лукич заказал в Италии скульптуры для Летнего сада, отправил в Санкт-Петербург итальянских специалистов, а также прислал инструменты и приборы для мастерской Петра. В подарок от Папы Римского он получил античную статую Венеры Таврической, которая сейчас хранится в Эрмитаже.

В 1725 г. был назначен полномочным послом России в Китае, заключил вначале Буринский трактат (1727), а затем на его основании Кяхтинский договор (3 апреля 1728 г.). По возвращении в 1728 г. в Петербург был награжден орденом Св. Александра Невского и произведен в действительные статские советники. Составил для российского правительства подробную записку о Цинской империи. Позднее участвовал в различных переговорах и обсуждениях проблем российско-китайской торговли.

Умер С.Л. Рагузинский-Владиславич на мызе Матокса и был похоронен в Благовещенской церкви Александро-Невской лавры, на стене которой в память о нем 24 сентября 2010 г. повешена памятная доска. Первый памятник Савве Рагузинскому был установлен в июне 2011 г. в Шлиссельбурге.

Иван Васильевич Ломиковский (1654–1714), генеральный обозный, генеральный есаул, генеральный хорунжий и генеральный писарь. Был одним из главных сторонников Мазепы. В 1702 г. Ломиковский получил «земельные пожалования» от гетмана. После Полтавской битвы Ломиковский бежал вместе с Мазепой, захватив с собой одного из сыновей в Яссы. Здесь Ломиковский прожил до 1714 года, погребен в Яссах. Все имения, нажитые им за длительную службу, были конфискованы и розданы впоследствии другим лицам, включая Савву Рагузинского, о чем свидетельствует исследуемый исторический документ.

Василий Никифорович Чуйкевич (укр. *Василь Чуйкевич*; 1642 – после 1710), генеральный судья Войска Запорожского. Родился на Полтавщине, принадлежал к роду

Чуйкевичей. Служил дворовым у гетмана Ивана Мазепы, потом полковым писарем в Полтавском полку, был войсковым канцеляристом. В 1706–1709 г.г. был генеральным судьей. Поддерживал гетмана Мазепу, но в день Полтавской битвы вместе с несколькими старшинами покинул Мазепу и перешел на сторону московского царя Петра. Чуйкевич был арестован и отправлен в ссылку в Сибирь, где через некоторое время постригся в монахи. Согласно грамоте его имения были розданы.

Интересна история этого памятника. Согласно записи в Книге поступлений Государственного Исторического музея грамота приобретена 23 декабря 1927 г. за 15 рублей у Елизаветы Григорьевны Алексеевой из месткома газеты «Рабочая Москва» по словесному распоряжению Главнауки. Возможно, что ранее данная грамота находилась в коллекции Императорской археологической комиссии.

Грамота выполнена на четырех пергаменных листах, скомплектованных в одну тетрадь. Оформление грамоты выполнено согласно канцелярскому протоколу. Стилистика художественного оформления документа представляет яркий пример работы золотописной мастерской Посольского приказа второй половины XVII века. Такой тип оформления характеризуется широкими цветочными каймами, обилием золота и серебра, богатой цветовой палитрой. На титульном листе текст включен в рамку, составленную из клейм с эмблемами земель, входивших в состав Российского государства; каждое изображение обрамлено картушем и снабжено подписью с названием территории. Внутренняя кайма имеет растительный орнамент из ярко окрашенных цветов и ягод (рис. 3).



Рис. 3. Титульный лист. Жалованная грамота царя Петра I надворному советнику Савве Рагузинскому. Москва, 27 февраля 1710 г. Фото: ВХНРЦ.

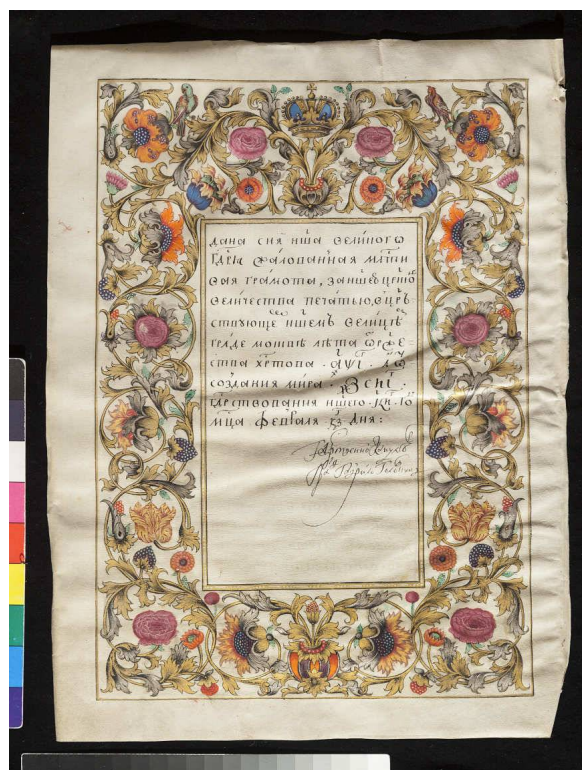


Рис. 4. Внешний вид. Лист 8. Жалованная грамота царя Петра I надворному советнику Савве Рагузинскому. Москва, 27 февраля 1710 г. Фото: ВХНРЦ.

На остальных страницах грамоты текст находится в широкой рамке, орнаментальный стиль которой был широко распространен в книжном декоре второй половине XVII в. в России (рис. 4).

Было проведено **оптико-физическое исследование** грамоты в ИК-диапазоне спектра (рис. 5.1, 5.2), которое прояснило, что на титульной странице грамоты текст написан золотом; рисунок декоративной рамки с эмблемами земель выполнен с большим мастерством четкой и твердой рукой. Остальные страницы с широкой декоративной рамкой с растительным орнаментом, яркими цветами и листьями выполнены пигментами различной природы, например, киноварью ртутной. Для написания текста использованы сажевые чернила (тушь). На последнем листе грамоты подпись графа Гаврилы Головкина, тоже выполненная сажевыми чернилами. На снимках хорошо видно, что пергамен имеет разную толщину, т. к. неравномерно просвечиваются буквы с оборота листа. В дальнейшем результаты ИК рефлектографии были уточнены и дополнены физико-химическими исследованиями материалов памятника.



Рис. 5.1. Титульная страница. Съемка в ИК-диапазоне излучения. Фото: ВХНРЦ.

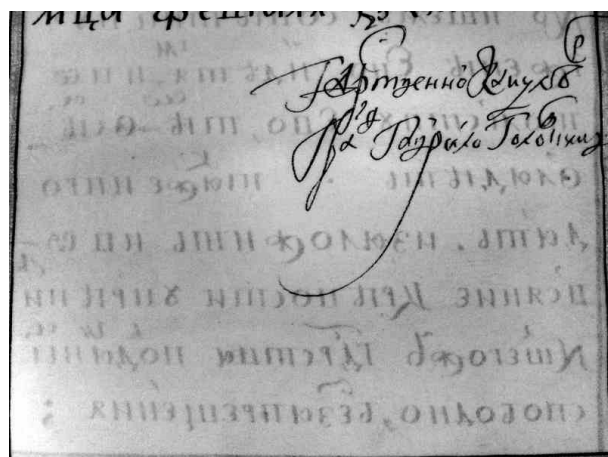


Рис. 5.2. Фрагмент последней страницы. Съемка в ИК-диапазоне излучения. Фото: ВХНРЦ.

Далее было проведено **микроскопическое исследование** с помощью стереомикроскопа Stemi-2000C. Основа грамоты – пергамен. Волосяная и мясная стороны пергамена имеют хорошую выделку, так как были специально подготовлены для написания текста. Листы шелковистые, достаточно мягкие на ощупь. Однако, одна сторона более гладкая, а у другой – более шершавая поверхность. Ввиду специфики

материала листы грамоты неравномерны по толщине. Текст на титульной странице написан золотом, а на остальных – сажевыми чернилами (тушью) (рис. 6).



Рис. 6. Буквы грамоты. Фото: А.Я. Мазина.

Красочные слои находятся в удовлетворительном состоянии, они плотные и имеют хорошее сцепление с основой. На местах жестких изломов и деформаций основы наблюдаются сильные потертости и осыпи красочного слоя, механического характера. Красочные слои наносились в несколько приемов, на цветах и ягодах живопись многослойная. Рисунок сделан твореным золотом, которое положено на пергамен без грунта. На титульном листе основа более гладкая, поэтому красочный слой лежит плотно, а на обороте листа, напротив, сцепление менее плотное (рис. 7.1, 7.2, 7.3, 7.4).



Рис. 7.1. Фрагменты красочных слоев грамоты. Красный красочный слой. Фото: А.Я. Мазина.



Рис. 7.2. Фрагменты красочных слоев грамоты. Синий красочный слой. Фото: А.Я. Мазина.

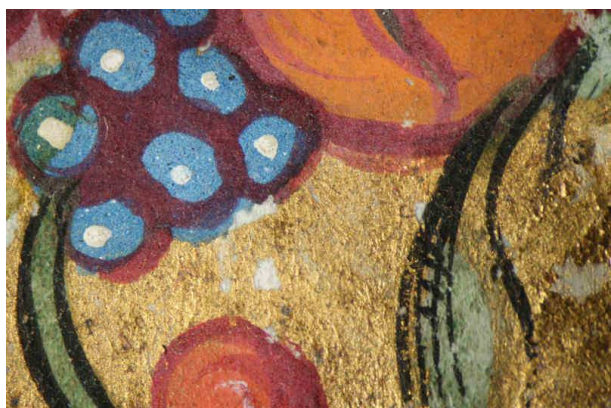


Рис. 7.3. Фрагменты красочных слоев грамоты. Золотой красочный слой. Фото: А.Я. Мазина.

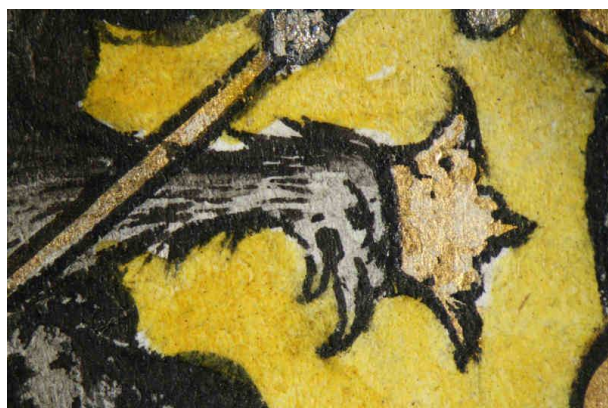


Рис. 7.4. Фрагменты красочных слоев грамоты. Желтый красочный слой. Фото: А.Я. Мазина.

При микроскопическом изучении эмблем наблюдаются очень колоритные и выразительные лица. А при изучении образа Георгия Победоносца, находящегося в центральной части грамоты на красном фоне, при всем стилистическом разнообразии его иконографии на рисунке можно увидеть черты, явно не соответствующие каноническому образу. Например, корона, длинные кудрявые волосы, выступающие из-под короны, усы и др., а изображение лица (рис. 8) имеет портретное сходство с самим Царем Петром I.



Рис. 8. Фрагмент рисунка Георгия Победоносца.
Фото: А.Я. Мазина.



Рис. 9. Фрагмент Иконы «Иоанн Предтеча – Ангел пустыни, с предстоящими святыми», начало XVIII в., дерево, грунт, темпера, 140x87, храм Св. Иоанна Воина на Якиманке в Москве [1].

В петровские времена изображали царя в различных образах. В иконе «Иоанн Предтеча – Ангел пустыни, с предстоящими святыми», начало XVIII в., дерево, грунт, темпера, 140 x 87, находящейся в Храме Св. Иоанна Воина на Якиманке в Москве, в сцене усекновения главы Иоанна Предтечи, изображенной в левом нижнем углу, в чертах палача, одетого в воинские доспехи и держащего за волосы кровоточащую, только что отрубленную голову Предтечи, угадывается портретное сходство с Петром I [1] (рис. 9).

Икона была создана, по всей видимости, вскоре после событий стрелецкого бунта 1698 г. и его жестокого подавления. А в настенной живописи, например, в росписи Знаменского Новгородского собора, исполненной костромскими иконописцами

в начале XVIII в., в сюжете «Страшный суд», среди изображений грешников, влекомых в ад, также можно увидеть персонажа, обладающего чертами портретного сходства с царем [2]. В полихромной скульптуре «Воин» из композиции «Воскресение Христово» из Переславль-Залесского историко-архитектурного и художественного музея-заповедника (Инв. № ВП 13770) Царь представлен в виде воина. Таким образом, на титульном листе грамоты нами найдено еще одно прижизненное изображение царя Петра I.

Физико-химические исследования

Красочные слои и текст

Красочные слои плотные, находятся в удовлетворительном состоянии, поэтому для исследования химического состава был выбран неразрушающий метод анализа с помощью портативного анализатора S1 TURBO LE фирмы BRUKER AXS HANDHELD.

Было найдено, что: красный красочный слой состоит из киновари ртутной, синий красочный слой – из медьсодержащего синего пигмента (возможно, азурита), зеленый слой – из медьсодержащего зеленого пигмента (возможно, яри-медянки), для создания фиолетового красочного слоя использовали органический пигмент и свинцовые белила, для золотого слоя использовали твореное золото, а для серебряного – серебро. При анализе желтого красочного слоя (рис. 7.4) мы использовали новый подход к исследованию, т. к. при стандартной процедуре невозможно было сделать вывод о природе пигмента. Для этого после отбора микропроба была сразу помещена на подставку для исследования методом ИК спектроскопии, а затем этот же образец на подложке использован для получения рентгенофлуоресцентного спектра. Было установлено, что желтый пигмент состоит из гуммигута – вещества, выделяющегося из подсечек коры некоторых деревьев *Garcinia*, растущих в Индии, Цейлоне, Камбоджи, и представляющего собой смесь смолы (до 75%) и камеди (до 25%), которая окрашена в интенсивно желтый цвет. Этот пигмент известен с древних времен, в Европе широко использовался с середины XVII века на миниатюрах в рукописях.

Изучение кустодии и печати

На шнуре грамоты находится кустодия, внутри которой печать красного цвета. Кустодия выполнена в технике штамповки с прочеканкой из позолоченного серебра (рис. 1, 10.1, 10.2).



Рис. 10.1. Кустодия и печать. Печать в кустодии. Фото: ВХНРЦ.

Рис. 10.2. Кустодия и печать. Макросъемка фрагментов кустодии. Фото: А.Я. Мазина.

Микроскопическое исследование показало хорошую сохранность печати и однородность ее массы. Было проведено физико-химическое исследование состава печати: наполнитель печати – киноварь ртутная, связующее – смола.

Изучение обложки грамоты – ткани

Грамота находится в переплете, выполненном из серебряной парчи с золотым узором (рис. 1, 2).

Парча – это многослойная ткань. Рисунок ткани выполнен по простому полотняному переплетению из текстильных и металлических нитей. Текстильные нити основы и утка некрученые и различны по толщине. На основе с помощью прикрепок зафиксированы через промежутки по три белые металлические нити, а в полосах, где наблюдается рисунок, прикреплены по три желтые металлические нити, которые лежат на желтых нитях. Все текстильные нити состоят из волокон шелка. Серебряные и позолоченные серебряные нити круглые, их диаметр одинаковый и составляет в среднем 150 микрон (рис. 11.1, 11.2).



Рис. 11.1. Парча. Фрагмент рисунка. Фото: А.Я. Мазина.



Рис. 11.2. Парча. Макросъемка лицевой стороны парчи (фрагмент). Фото: А.Я. Мазина.

Изучение шнура и бусин

Шнур печати сплетен из золотных нитей. Нити выполнены обычным способом: на пучок текстильных нитей накручена металлическая лента. Нити шелковые, ленты серебряная и позолоченная серебряная (рис.12).



Рис. 12. Шнур. Фото: А.Я. Мазина.

Особый интерес вызвало изучение материалов бусин (рис. 13.1, 13.2).

Бусина имеет округлую форму, оплетенную желтыми шелковыми нитями. Поверх них укреплена желтая металлическая нить, которая выполнена в виде металлической спирали, намотанной на основу.

При микроскопическом исследовании было обнаружено, что в данном случае металлическая обмотка выполнена не из плоской ленты, как часто бывает в случае золотных нитей, а имеет круглое сечение, кроме того, основа, на которую была намотана проволока, имеет удивительный вид и на первый взгляд напоминает рыболовную леску (рис. 13.3). Пластмассовой лески, как мы понимаем, не могло существовать во времена создания грамоты и бусин, т. е. в 1710 году, а предположить, что бусины были добавлены значительно позже, тоже невозможно. Такая «леска» довольно упругая, и соединить ее концы очень трудно, таким образом, она должна была быть такой длины, чтобы хватило на целую бусину. После долгих и мучительных раздумий мы нашли материал, из которого сделана «леска», и доказали это анализами. Это китовый ус, а желтая металлическая проволока выполнена из позолоченного серебра, диаметр ее около 400 микрон. Китовый ус представляет собой роговые пластины, длина которых от 20 до 450 см, они свисают с нёба беззубых китов. Китовый ус используется для различных поделок; щетиной из китового уса набивают мебель и матрасы, из китового уса делают щетки и т. п. До изобретения пластмасс китовый ус применялся при шитье одежды и корсажного белья как материал для элементов, придающих определенную форму.

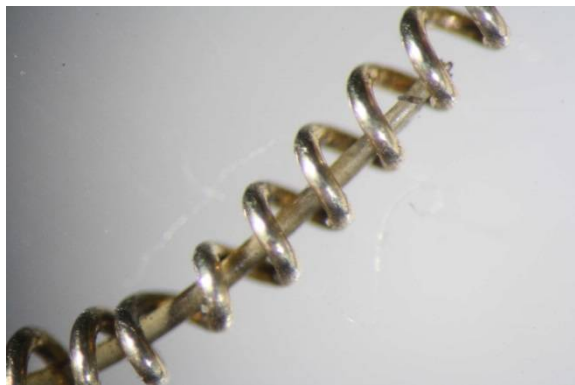


Рис. 13.1. Бусины. Фото: ВХНРЦ.



Рис. 13.2. Бусины. Макросъемка бусины.

Фото: А.Я. Мазина.



*Рис. 13.3. Бусины. Макросъемка золотной нити.
Фото: А.Я. Мазина.*

Таким образом, технико-технологическое исследование Жалованной грамоты Петра I показало высокую сложность ее создания, использование большого числа материалов, в том числе и нетрадиционных, и выдающее мастерство ее создателей.

На основании результатов исследований была создана программа реставрации, и был выполнен первый этап реставрационных мероприятий – полный демонтаж, включающий в себя отделение тканевой обложки со шнурами и печатью в кустодии от пергаментных листов с текстом. Эту работу выполнили реставратор высшей категории Е.В. Мымрина из мастерской реставрации графики и реставратор высшей категории Г.В. Безрукова-Евсеев из мастерской реставрации тканей.

Выражаю искреннюю благодарность за активное участие в совместной работе эксперту по технико-технологической экспертизе, канд. хим. н. И.В. Бурцевой.

Выражаю признательность сотруднику компьютерного отдела А.А. Кожевникову за помощь в оформлении и фотографу ВХНРЦ им. академика И.Э. Грабаря В.Горбунову.

Литература

1. Максимова Г.А. Реставрация иконы начала XVIII в. «Иоанн Предтеча – Ангел пустыни, с предстоящими святыми» из московского храма Иоанна Воина на Якиманке // Сохранение культурного наследия. Исследования и реставрация: Материалы II Международной конференции в рамках V Международного культурного форума. Санкт-Петербург, 1-3 декабря 2016 г. (сборник статей). – СПб, 2018. – С. 150-161.
2. Юхименко Е.М. Памятники выговской иконописи первой половины XIX в. Из частного собрания // Старообрядчество в России (XVII–XX вв.): Сборник научных трудов / Отв. ред. и сост. Е.М. Юхименко. – М.: Языки славянской культуры, 2013. – Вып. 5. – С. 312-325.

Статья поступила в редакцию 23.11.2018.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.04.013

THE LETTERS PATENT OF PETER I TO COURT COUNSELOR SAVVA RAGUZINSKY FOR FAITHFUL AND DILIGENT SERVICE, 1710. PART 1. PRE-RESTORATION RESEARCH AND DISMANTLING

Mazina Anna Yakubovna
scientific researcher, expert,
The Grabar Art Conservation Center.
Russia, Moscow.
amazina@mail.ru

Abstract

In order to identify the technological features of the Letters patent by Peter I, optical-physical (IR reflectography, microscopic examination and subsequent photo-recording), as well as complex physical and chemical studies of samples of the base, colorful layers, binders were carried out. The methods included microscopy in reflected light, microchemistry, x-ray fluorescence analysis, IR-Fourier spectroscopy, morphological determination of the materials of the certificate and the cover of the fiber. Based on the data obtained, a restoration program was developed. At the first stage of the conservation, the dismantling of the certificate was carried out, including the separation of the fabric cover with cords from parchment sheets with text.

Keywords: the Letter patent by Peter I, technical-technological research, pigments, materials, conservation.

Bibliographic description for citation:

Mazina A.Ya. The Letters patent of Peter I to court counselor Savva Raguzinsky for faithful and diligent service, 1710. Part 1. Pre-restoration research and dismantling. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2018, No. 4(11), pp. 180-191. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.04.013. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1214115/24/> (In Russian).

References

1. Maksimova G.A. Restoration of the icon of the beginning of the 18th century «John the Forerunner Angel of the Desert, with forthcoming saints» from the Moscow Church of John the Warrior at Yakimanka. *Sokhranenie kul'turnogo naslediya. Issledovaniya i restavratsiya: Materialy II Mezhdunarodnoi konferentsii v ramkakh V Mezhdunarodnogo kul'turnogo foruma. Sankt-Peterburg, 1-3 dekabrya 2016 g. (sbornik statei)* [Preservation of cultural heritage. Research and restoration: Proceedings of the II International Conference in the framework of the V International Cultural Forum. St.-Petersburg, December 1-3, 2016 (collection of articles)]. St.-Petersburg, 2018, pp. 150-161.
2. Yukhimenko E.M. Monuments Vygovskaya iconography of the first half of XIX century from a private collection. *Staroobryadchestvo v Rossii (XVII–XX vv.): Sbornik nauchnykh trudov / Otv. red. i sost. E.M. Yukhimenko* [The old believers in Russia (XVII–XX centuries): Collection of scientific works / Ed. and comp. E.M. Yukhimenko]. Moscow, Yazyki slavyanskoi kul'tury Publ., 2013, iss. 3, pp. 312-325.

Received: November 23, 2018.

МАСТЕРСКАЯ РЕСТАВРАЦИИ ГРАФИКИ ЦЕНТРА ГРАБАРЯ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Мырина Евгения Владимировна
художник-реставратор высшей
категории, член Союза художников
России, Всероссийский
художественный научно-
реставрационный центр имени
академика И.Э. Грабаря.
Россия, г. Москва.
schenia@inbox.ru

Аннотация

Статья посвящена деятельности мастерской реставрации графики ВХНРЦ им. академика И.Э. Грабаря в контексте актуальных задач по сохранению наследия произведений графического искусства и документальных памятников. Раскрыты основные направления работы по реставрации, исследованию и идентификации произведений из собраний музеев, а также перспективы развития. Рассказано об уникальных реализованных проектах последних лет: об исследовании, консервации и реставрации исторических документов из собрания Ульяновского областного краеведческого музея им. И.А. Гончарова; реставрации парных глобусов небесной и земной сферы из собрания Вологодского государственного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника; реставрации произведений восточной живописи – коллекции икон-тангка из собрания «Буддийская икона» Национального музея республики Калмыкия имени Н.Н. Пальмова; реставрации произведений современных художников; о проекте мастерской реставрации графики совместно со специалистами Центра подводных исследований Русского географического общества «Три века под водой. Спасение, исследование и реставрация затонувшей Библии».

Ключевые слова: сохранение культурного наследия, реставрация, консервация, физико-химические исследования, произведения графики, документальные памятники, глобус, произведения современного искусства, икона-тангка, артефакт, подводная археология, реставрация книг.

Библиографическое описание для цитирования:

Мырина Е.В. Мастерская реставрации графики Центра Грабаря: история и современность // Искусство Евразии. – 2018. – №4(11). – С. 192-212. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.04.014. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1214115/25/>

В 2018 году мастерской реставрации произведений графики Всероссийского художественного научно-реставрационного центра имени И.Э. Грабаря исполнилось 70 лет. Организация и деятельность одной из старейших мастерской тесно связана с историей развития Центра Грабаря, сформировавшего основы уникальной российской научной реставрационной школы, которая постоянно развивается.

Сотрудниками мастерской накоплен колоссальный многолетний опыт работы с графическими произведениями. Именно сюда ежегодно на реставрацию поступают руинированные и сильно разрушенные, казалось бы, обреченные на гибель произведения искусств из собраний музеев России и стран СНГ. Мастерская имеет длинную историю, в разные периоды здесь работали выдающиеся специалисты. За годы своей деятельности они сформировали основные принципы отечественной школы реставрации графики: реставрационные мастерские практически всех крупнейших музеев страны работают по разработанной ими методике. Самые первые упоминания о реставрации произведений графики появляются уже в год окончания Великой Отечественной войны и связаны с именем директора мастерских В.Н. Крыловой, имевшей большой опыт практической реставрации в этой области. Несколько позже, в 1948 году, на должность реставратора графики была зачислена Т.П. Табашникова, а с 1 ноября старшим реставратором по графике принята Е.А. Костикова. На протяжении пяти десятилетий деятельность отдела графики неразрывно связана с именем Елизаветы Андреевны Костиковой, многие годы возглавлявшей его работу. Ее огромный вклад в дело сохранения культурного наследия страны отмечен почетным званием заслуженного работника культуры РФ, многими почетными дипломами и медалями, в том числе одной из высших наград России – орденом Почета. Параллельно с плановой работой в 1956–1958 годы реставраторы отдела участвовали в выполнении правительственных заданий по приведению в порядок «особого фонда». Теперь это уже всем известные трофейные коллекции, хранившиеся в ГМИИ, Эрмитаже, Оружейной палате, Киевском музее западного и восточного искусства, которые готовились к передаче в музеи Румынии и гравюрный кабинет Дрезденской галереи в ГДР. С 1988 г. отделом руководила заслуженный работник культуры Лариса Львовна Метлицкая. Ценнейший опыт музейной реставрации с его лучшими традициями, которые были заложены при создании мастерской, бережно передается из поколения в поколение (рис.1, 2).



Рис. 1. Мастерская реставрации произведений графики. 1970-е гг. Фото ВХНРЦ.



Рис. 2. Мастерская реставрации произведений графики. 2017 г. Фото ВХНРЦ.

В настоящее время в результате реорганизации Центра имени Грабаря мастерская графики расширилась и объединяет в себе несколько направлений. В мастерской реставрации редкой книги, документов на бумажной основе и произведений графики под руководством Ю.В. Савковой работают 15 талантливых специалистов – 13 художников-реставраторов, большинство из которых имеют высшую квалификационную категорию, научный сотрудник и хранитель. Вся деятельность направлена на сохранение уникального культурного наследия – произведений графики, редких книг и архивных материалов. Специалисты мастерской находят новые пути решения сверхсложных задач. Совершенствуя традиционные, испытанные временем методы реставрации, сотрудники разработали целый ряд принципиально новых и научно обоснованных решений реставрации.

Профессиональный уровень художников-реставраторов и результаты многолетней работы наглядно демонстрирует ключевое событие юбилейного года Центра Грабаря – выставка «Век ради вечного». В экспозицию вошли экспонаты из российских музеев, в разные годы прошедших реставрацию и атрибуцию. Многие из них десятилетиями хранились в запасниках и впервые представлены широкому зрителю. Каждый экспонат сопровождается описанием процесса реставрации, а программа с элементами дополненной реальности Artefact позволяет увидеть предметы до реставрации и узнать детали.

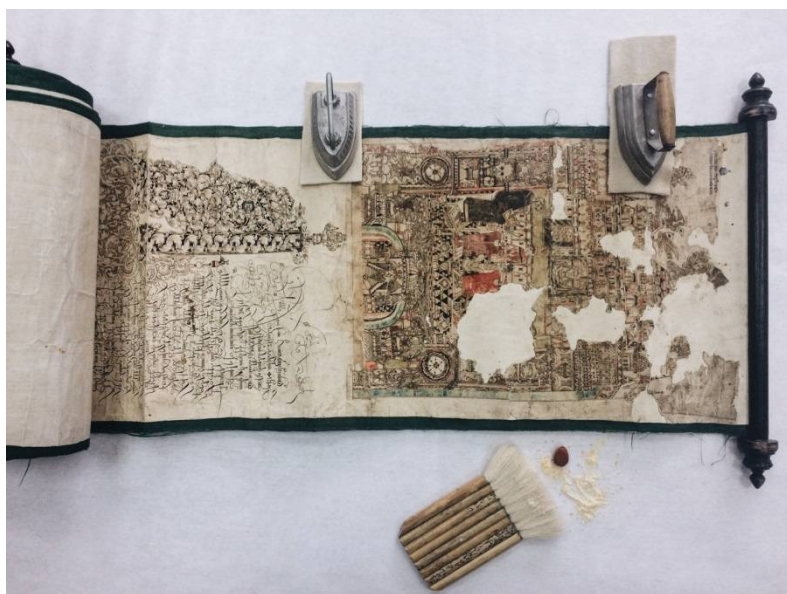


Рис. 3. В процессе реставрации. Азбука-свиток 1685 г. из собрания Библиотеки Российской академии наук. Фото ВХНРЦ.

Мастерская реставрации произведений графики представлена на выставке обширно и разнообразно. Среди наиболее выдающихся памятников изобразительного искусства, экспонируемых на выставке, пейзажи М.А. Волошина (Историко-культурный, мемориальный музей-заповедник «Киммерия М.А. Волошина»), уникальные документальные памятники – Азбука-свиток царя Алексея Михайловича 1685 года (Библиотека Российской академии наук) (рис. 3) и Жалованная грамота Ивану Ивановичу Ромодановскому (Ульяновский областной краеведческий музей им. И.А. Гончарова), восстановленный после сильного пожара «Портрет Е.П. Энгельгардт» руки К.И. Барду в технике пастель на холсте (Музей-усадьба «Мураново» им. Ф.И. Тютчева), иллюстрация В.А. Серова к басне И.А. Крылова «Лев и волк» (Смоленский государственный музей-заповедник), эскиз «Голова демона» М.А. Врубеля (Краснодарский краевой художественный музей им. Ф.А. Коваленко), восточная живопись икона-тангка «Белая тара» на шелке (Калмыцкий республиканский краеведческий музей имени профессора Н.Н. Пальмова), произведения ярких представителей «Русского авангарда» А.М. Родченко «Портрет молодой женщины» (ГУК ТО «Объединенный «Историко-краеведческий и художественный музей») и М. Шагала «Лошадь и корова» (Вятский художественный музей имени В.М. и А.М. Васнецовых). Работа с такими различными по материалам и технике исполнения произведениями требует глубоких знаний и высочайшего профессионализма.

Проблема реставрации графических произведений обусловлена, как правило, их неудовлетворительным состоянием сохранности в результате долгой истории бытования. Степень разрушения экспонатов напрямую зависит от режима хранения (свет, температурно-влажностный режим). Неправильное хранение, неквалифицированное обращение с экспонатами и их неумелое монтирование могут послужить причиной разнообразных дефектов. Традиционно, при поступлении на реставрацию, произведения находятся в руинированном и даже аварийном состоянии с характерными видами повреждений – сильные и устойчивые деформации, значительные утраты основы (в том числе с изображением), разрывы и жесткие изломы, сгибы от сложения, непрофессиональные подклейки в сочетании с обилием сложных пятен различного происхождения, интенсивного пожелтения и общего загрязнения.



Рис. 4. Художник-реставратор Е.В. Мылфина в процессе работы с применением камеры отдаленного увлажнения.

В практике мастерской реставрации графики с самого начала складывается дифференцированный подход к каждому поступившему на реставрацию произведению. Для определения концепции и единственного верного метода реставрации проводится полный спектр исследований, при этом важно учитывать их целесообразность и последовательность. Исследовательская работа проводится в тесном сотрудничестве с лабораторией физико-химических исследований. Специалисты осуществляют комплексные технико-технологические исследования произведений следующими методами: микроскопия в отраженном свете; микроскопия в проходящем и отраженном поляризованном свете; микроскопия в свете видимой люминесценции, возбуждаемой УФ-лучами; стратиграфическое исследование микропроб, микрохимический анализ, изготовление и фотофиксация шлифов; ИК-Фурье спектроскопия; рентгенофлуоресцентный спектральный анализ с отбором и без отбора проб; морфологический анализ волокон и др. Также проводятся физико-оптические исследования и фотофиксация в УФ- и ИК-диапазонах излучения, которые позволяют выявить угасшие надписи, предварительный рисунок, участки вмешательства и другие особенности. Результаты проведенных комплексных исследований дают объективную информацию о художественном произведении, позволяют определить степень реставрационного вмешательства и правильно определить основные этапы реставрации, вернуть целостность произведению, сохранив присущую технике исполнения специфику и следы истории бытования. Именно всестороннее изучение графических произведений с применением широкого диапазона естественнонаучных методов исследований позволяет развивать реставрацию как науку, разрабатывать новые методики, применять современные материалы.

Интересным опытом последних лет стало несколько реализованных проектов.

Исследование, консервация и реставрация исторических документов из собрания Ульяновского областного краеведческого музея им. И.А. Гончарова в рамках подготовки выставки, посвященной 250-летию со дня рождения Н.М. Карамзина «Возвращение к Карамзину». Уникальные документы находились в аварийном состоянии и были недоступны для исследователей. Документы имели очень специфичный набор проблем, связанных с их сохранностью, и не вписывались ни в одну стандартную методику реставрации. Поэтому был проведен комплексный физико-химический и микробиологический анализ, который позволил разработать и успешно применить для каждого индивидуальную программу реставрации. При работе были использованы специальные адаптированные методики, технологии и реставрационные материалы. Все основные реставрационные процессы проводились на вакуумном столе (стол низкого давления). Это современное полноценное комплексное рабочее место реставратора, благодаря которому такие реставрационные процессы, как устранение деформации/распрямление, закрепление красочного слоя, отдаленное увлажнение, общая и локальная водная/химическая обработка, восполнение проклейки, восполнение утраченных фрагментов бумажной массой, укрепление основы дублированием, просушивание и др. проводятся на качественно ином уровне, в более щадящем режиме, с большей степенью контроля.



Рис. 5.1. Лицевая сторона до реставрации.
Жалованная грамота царя Алексея
Михайловича боярину Ромодановскому.

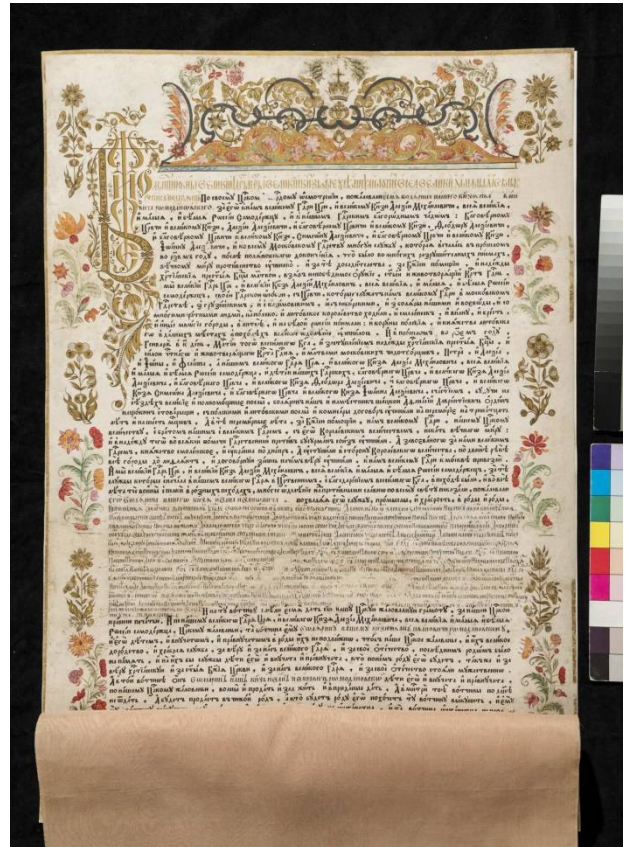


Рис. 5.2. Лицевая сторона после реставрации.
Жалованная грамота царя Алексея Михайловича
боярину Ромодановскому.

Основной реставрационной проблемой документальных памятников является сохранение рукописного текста и красочного слоя. При работе со сложно структурной Жалованной грамотой царя Алексея Михайловича боярину Ромодановскому, выполненной на бумаге с тканевой завесой и вислой печатью на шнуре, было выявлено несколько видов красочного слоя – однокрасочная печать черного цвета, чернила черного/коричневого цвета и полихромная роспись разных цветов, которые неоднородны по своему составу и находились в различном состоянии сохранности. Для закрепления красочного слоя в зависимости от вида разрушения и способа укрепления использовались высокомолекулярная и низкомолекулярная фракции 2% спиртового раствора желатина. Закрепление постоянно контролировалось с помощью наобной бинокулярной лупы с регулируемым увеличением. По совокупности технологических свойств, для укрепления отслаивающегося красочного слоя наиболее соответствовал 2% желатин, диспергированный в водно-спиртовом растворе в соотношении 2:3. В местах пастоного нанесения красочного слоя под отстающие чешуйки красочного слоя сначала подавался спирт (кисть № 00) с последующим моментальным введением фиксатива и наложением через прокладочный материал местного груза. Укрепление распыленного и шелушащегося красочного слоя успешно проводилось при помощи подачи фиксатива через ультразвуковой аэрозольный генератор AGS 2000. Данный функциональный аппарат позволяет проводить закрепление красочного слоя фиксативами очень низкой концентрации (от 0,1% и

более) с преобразованием жидкости в парообразное состояние (туман) и возможностью регулировки напора струи пара. Достигается глубинное проникновение фиксатива, при этом не происходит образования пленки. Участки, не подлежащие закреплению, защищаются фильтровальной бумагой и пленкой Hostonfan.

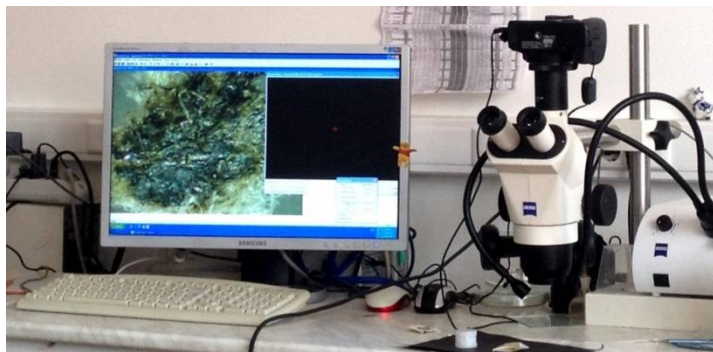


Рис.6.1. Исследование красочного слоя черного цвета. Жалованная грамота царя Алексея Михайловича боярину Ромодановскому.

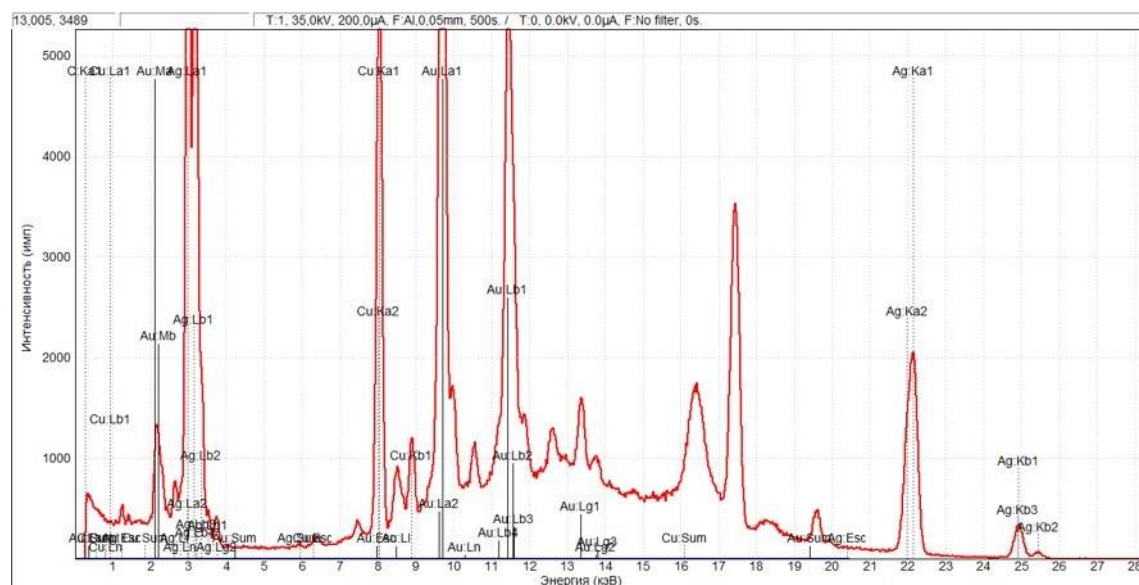


Рис.6.2. Рентгенофлуоресцентный спектр черного красочного слоя. Жалованная грамота царя Алексея Михайловича боярину Ромодановскому.

При изучении *Грамоты царя Михаила Федоровича* 1618 года установлено, что рукописный текст написан железо-галловыми чернилами, которые угасают. Ввиду уязвимости рукописного текста к воде решено было ограничиться мероприятиями консервационного характера без использования водных растворов и клеев, а сильно разрушенные фрагменты бумажной основы и разрывы зафиксированы японской бумагой 9-19 г/м² при помощи 4% Klucel (hydroxypropylcellulose) на этаноле. Для прочтения текста дополнительно проведена фотофиксация в УФ- и ИК-лучах (рис. 7.1, 7.2).

Отреставрированная коллекция документов стала доступной для широкого круга исследователей, для воспроизведения в научных изданиях и экспонирования. Также разработан оптимальный способ хранения документов – консервационный футляр, предусматривающий их хранение в развернутом виде и отдельные секции для подвесных печатей.

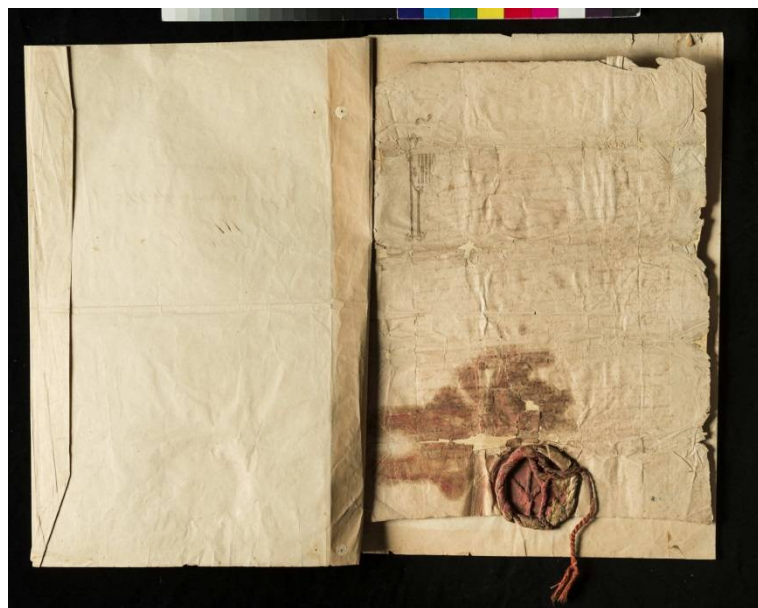


Рис.7.1. Лицевая сторона до реставрации. Грамота царя Михаила Федоровича 1618 г.

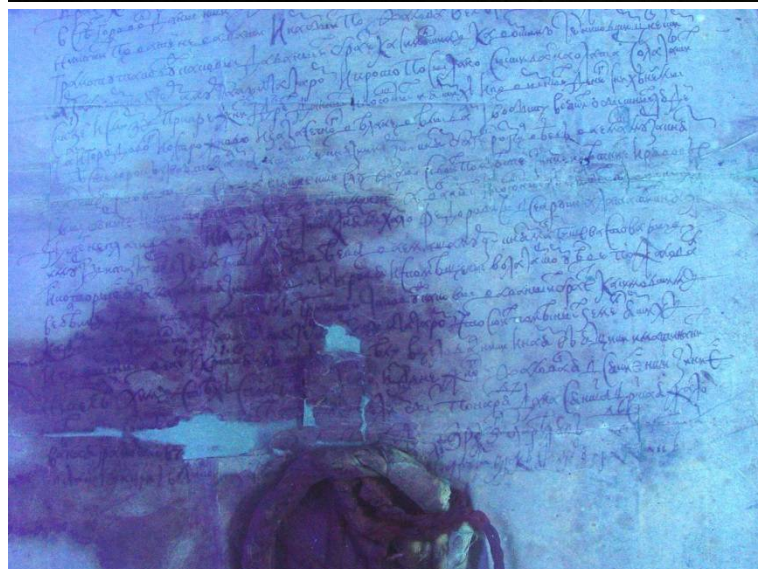
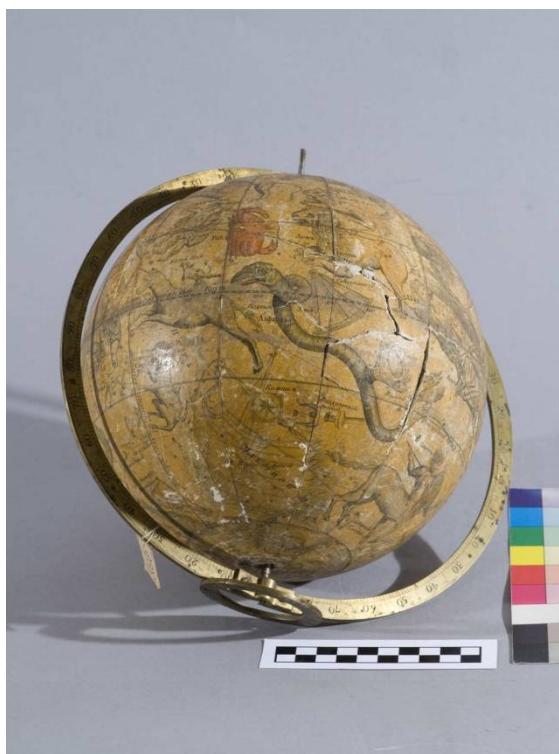


Рис. 7.2. Фрагмент. Съемка в УФ. Грамота царя Михаила Федоровича.

Реставрация парных глобусов небесной и земной сферы из собрания Вологодского государственного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника. Очень редко в музеях можно увидеть хотя бы один глобус, поэтому сохранившаяся пара представляет большой интерес для ученых, астрономов, картографов, исследователей, историков, искусствоведов и реставраторов. Глобусы – сложные трехмерные картографические конструкции. Смоделированные на сферу проекции небесного (звездного неба) и земного (карты мира) шара отражают историческую и географическую действительность конца XVIII века.

При поступлении на реставрацию глобусы находились в неудовлетворительном состоянии сохранности, что обусловлено историей их бытования и совокупностью материалов, из которых они изготовлены. Исследуемые глобусы – комплексные объекты, и по своему составу это не только сферы, но и меридианные металлические круги, оси, часовые кольца и даже, к сожалению, утраченные деревянные станки. Сфера парных глобусов размером $d=24$ см сформирована из двух полушарий, изготовленных из папье-маше, соединенных с внутренней стороны по экватору. На основу из папье-маше нанесен слой мелового грунта. Затем шар оклеен 12-ю бумажными сегментами

гравированной карты и покрыт слоем лака. Глобусы активно изучались, и от постоянного вращения шара на месте соприкосновения экватора с меридианом лаковый и красочный слои почти совсем утрачены. Также со временем образовались характерные механические повреждения – вмятины, утраты, царапины, сколы, срывы, вздутия, неустойчивое состояние грунта с образованием внутренних трещин и осыпей, повреждения водой, отслоения бумажных сегментов, лаковая пленка со временем сильно пожелтела, интенсивное поверхностное загрязнение и др.



*Вверху слева:
рис. 8.1. Глобус. Небесная сфера.
До реставрации.*

*Вверху справа:
рис. 8.2. Глобус. Земная сфера.
Фрагмент до и после реставрации.*



*Внизу:
рис. 8.3. Глобус. Небесная сфера.
После реставрации.*

Для решения таких важных реставрационных задач, как восстановление первоначального внешнего вида и функциональных возможностей глобусов, предусмотренных автором, была подробно изучена технология их изготовления с выявлением конструктивных и технологических особенностей. Результаты проведенного комплекса исследований, изучение опыта реставрации подобных объектов, а также появление новых современных реставрационных материалов, оборудования позволили переосмыслить реставрационную концепцию и разработать принципиально новую методику.

По данным исследований поверхность глобусов покрыта слоем лака различного происхождения – из натуральной смолы хвойных пород деревьев и полидиметилсилоксана. Для удаления лака необходимо было подобрать такой реагент, который работал бы только на покрывном слое, не проникая через бумажную основу в грунт и папье-маше, а также не воздействовал на раскрашенный от руки красочный слой земного шара. Применение спиртовых компрессов не только разрушало лаковую пленку, но и вместе с растворенным лаком и загрязнениями возникала возможность их проникновения в структуру бумаги, а свойство спирта быстро испаряться позволяет лишь частично удалять лаковую пленку. Реставраторами были проведены экспериментальные опыты с положительными результатами по применению раствора Klucel (hydroxypropylcellulose) в этаноле в качестве растворителя лаковой пленки. Применение данного раствора 1,5% концентрации позволило мягко удалить лаковую пленку, а также некоторые поверхностные загрязнения, работая лишь на покрывном слое. Klucel работает по принципу метилцеллюлозы и обладает одновременно как свойствами удаления поверхностных загрязнений, так и упрочнения основы при работе на поверхностях с разнообразными видами красочного слоя. В свою очередь способность растворения Klucel в спирте дает возможность растворять лаковый слой с регулировкой экспозиции (время работы). Этот метод позволил исключить необходимость применения традиционного метода реставрации с полным демонтажем всех бумажных сегментов, и появилась возможность проводить все реставрационные процессы с минимальным вмешательством в структуру объекта.

Основные процессы восстановления и укрепления структуры сфер велись поэтапно материалами, идентичными оригинальным и в соответствии с изученной исторически сложившейся схемой изготовления глобусов – слой папье-маше, грунт, бумажная основа. После восстановления физической целостности сфер были проведены необходимые минимальные тонировки, в основном, по сильным изломам и потертостям, на местах неровностей общего тона и восполненных утрат. При этом учитывалось, что каждая деталь рисунка картографического памятника несет в себе конкретное смысловое значение. В качестве защитного финишного слоя поверхности сфер было решено отказаться от применения покрывного лака, так как он глубоко проникает в бумажную основу произведения, образует плотную пленку, блокируя естественный воздухообмен для всех компонентов структуры глобуса. Также со временем лак сильно желтеет, а в случае необходимости процесс удаления лаковой пленки трудоемкий и не безопасен для красочного слоя. Завершающим слоем было решено нанести 0,5% раствор Klucel на этаноле, при многослойном нанесении образовалось тонкое равномерное прозрачное и обратимое защитное покрытие.

Консервация и реставрация металлических элементов глобусов была проведена в мастерской реставрации металла, а реконструкция деревянных станков была изготовлена в соответствии с изученными аналогами в мастерской реставрации дерева.

Заключительным ответственным этапом всех реставрационных мероприятий стала сборка всех конструктивных составляющих в единую систему глобусов. Сначала часовые круги были вставлены в пазы на внешней стороне меридиана, и все металлические элементы были закреплены болтами на оси. Затем сферы глобусов вместе с прикрепленными металлическими элементами монтировались в соответствующие прорези деревянного станка на экваторе и фиксировались на центральной опоре. После проведенных реставрационных мероприятий у музея появилась возможность экспонировать восстановленные глобусы.

К особым развивающимся направлениям деятельности мастерской относится **реставрация произведений восточной живописи** на холсте, бумаге, шелке, тетрапанаксе, а также свитков, вееров, буддийских икон (тангка). Работа по созданию методики реставрации восточных техник началась почти 60 лет назад, после первой стажировки сотрудников Центра Грабаря в Китае. Интересным опытом последних лет стала работа с коллекцией икон-тангка **из собрания «Буддийская икона» Национального музея республики Калмыкия имени Н.Н. Пальмова**.



Рис. 9.1. Лицевая сторона до реставрации.
Тангка с изображением буддийского божества.
Полотно, минеральные краски.

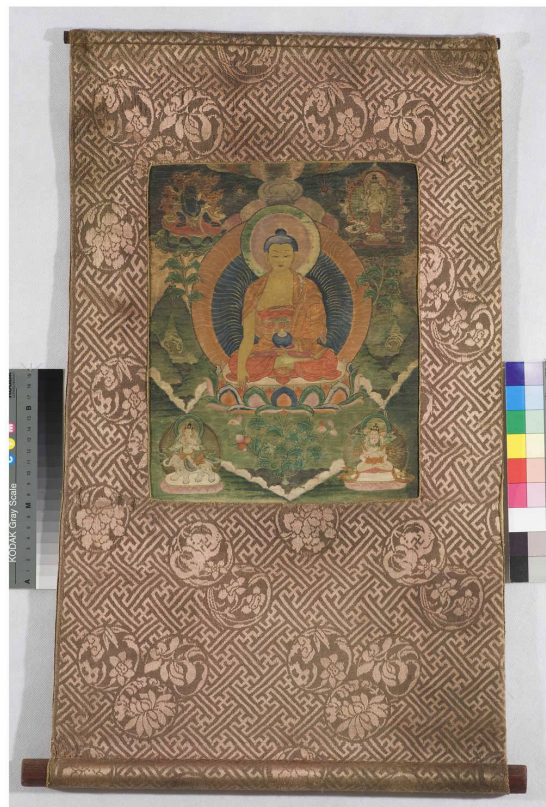


Рис. 9.2. Лицевая сторона после реставрации.
Тангка с изображением буддийского божества.
Полотно, минеральные краски.

При решении проблем сохранения буддийских икон реставраторам понадобилось много времени для углубленного изучения исторических технико-технологических особенностей процесса их создания и применяемых материалов, которые совершенно не характерны для европейской графики и требуют особого подхода в реставрации. Для написания икон-тангка в качестве основы использовали загрунтованную с двух сторон хлопчатобумажную ткань, а для нанесения изображения применяли краски, в состав которых входили минеральные и органические вещества, а иногда, для написания особо важных икон, добавлялись частицы земли и воды, собранные в святых местах, размельченное золото, драгоценные камни. Написанная икона («зеркало») вшивалась в тканевое обрамление, сверху которого прикреплялись штанга для подвешивания, а внизу отвес для ее оттягивания или сворачивания. От пыли и грязи, а также для сокрытия божества, вшивали шелковое покрывало, а рядом с изображением с двух сторон прикрепляли ленты.

В результате была разработана необходимая методика, сочетающая в себе исторически сложившиеся традиционные приемы и современные технологии реставрации с применением традиционных китайских и японских кистей, натуральных консолидантов и адгезивов в сочетании с высокотехнологичным оборудованием. Проблема упрочнения ослабленной основы икон-тангка была решена путем восполнения грунта, аналогично древней технологии. Предварительно икону нужно было растянуть на деревянную раму, что возможно было осуществить при помощи растяжки на клеммеры с нитями или на японскую бумагу. Для закрепления красочного слоя был подобран японский растительный консолидант Fu-nori на основе полисахаридов из морских водорослей, в различных комбинациях в зависимости от состояния красочного слоя и вида пигмента. Утраченный грунт восполнялся с двух сторон составом, подобранным согласно результатам проведенных исследований. Далее, следуя оригинальной технологии, с оборотной стороны проводилась располировка при помощи натурального камня округлой формы или методом прокатывания поверхности стеклянным стаканом без граней. Тонировки восполненных углублений грунта, соединенных прорывов и укрепленных изломов проводились минеральными красками. Реставраторам пришлось справиться со сложной задачей подбора и смешивания сухих минеральных пигментов и связующего для каждого определенного цвета по отдельности, но при этом необходимо было достичь единого колорита. После восстановления художественной целостности иконы были вшиты в обрамления, подготовленные для монтажа мастерской реставрации тканей. Коллекция икон-тангка была спасена – осыпавшийся красочный слой укреплен, устранены причины физико-химического разрушения основы, при этом сохранена ее эластичность и не утрачена функциональность.

Реставрация произведений современных художников стало принципиально новым направлением работы мастерской графики, но уже сформированы основные тенденции. Применяемые авторами оригинальные техники и использованные ими нестандартные материалы в качестве основы произведения ставят перед реставраторами необходимость включения в работу новых материалов, идентичных авторским, освоения их свойств и разработки новых принципов их реставрации. Уникальным опытом в работе с произведениями современных художников стала реставрация

произведения Тимура Новикова «Оркестр». Помимо колоссального для графики размера (2,35 x 2,35 м), дополнительную сложность представляла основа – нетканое синтетическое полотно желто-зеленого цвета. Коллективу реставраторов с успехом удалось совместить творческий подход с традиционными способами реставрации, в результате чего многочисленные утраты были восполнены плотной японской бумагой, великолепно имитирующей некоторую ворсистость авторской основы. Впервые в рамках опыта отдела основа произведения была укреплена общим дублированием на окрашенный шелк, а по верхнему и нижнему краям были выпущены свободные края, из которых формировались карманы для монтажа деревянных реек, существенно упрощающие экспонирование и транспортировку. На данный момент произведение находится в постоянной коллекции ММОМА и было представлено на одной из Венецианских биеннале современного искусства.



Рис.10.1. Лицевая сторона до реставрации. Тимур Новиков «Оркестр». Московский музей современного искусства.



Рис.10.2. Лицевая сторона после реставрации. Тимур Новиков «Оркестр». Московский музей современного искусства.

Недавно завершённый **проект мастерской реставрации графики совместно со специалистами Центра подводных исследований Русского географического общества «Три века под водой. Спасение, исследование и реставрация затонувшей Библии»**. Работа с таким уникальным артефактом – единичный и неординарный случай реставрации, не имеющий аналогов и опыта решения данной проблемы.

Специалистами ЦПИ РГО с 2014 г. ведутся подводные археологические раскопки на корабле «Архангел Рафаил» (1693 г., Любек). С грузом контрабанды на борту торговое судно погибло в ноябре 1724 года в акватории Березовых островов (Финский залив, Выборгский район Ленинградской области). Спустя 300 лет после гибели «Архангел Рафаил» все еще способен удивить нас количеством и разнообразием артефактов. Среди более сотни удивительным образом сохранившихся предметов, относящихся к грузу корабля, деталям такелажа, предметам быта, личным вещам и даже

продуктам питания экипажа, водолазы-исследователи ЦПИ РГО в 2017 г. нашли под тушкой потрошеного угря в смеси ила и песка фрагмент бумажного листа с текстом. Когда непонятный комок с частью грунта и тушкой угря подняли на поверхность и начали разбирать, стало явным, что это уникальная находка – печатная книга на немецком языке. При первичном рассмотрении текстовых строк бумажного фрагмента и их переводе была выявлена его принадлежность к изданию Библии Лютера, напечатанной в Германии в начале XVII века. Чудом сохранившуюся Библию, пролежавшую 300 лет под водой, необходимо было срочно спасти. Чтобы найти единственный и правильный путь сохранения такого уникального артефакта, специалисты ЦПИ РГО и ВХНРЦ им. академика И.Э. Грабаря на всех этапах работали при постоянном тесном сотрудничестве. В результате, переосмыслив стандартные подходы реставрации и аккумулировав опыт археологов-водолазов, мастера ВХНРЦ разработали методику реставрации.



*Рис. 11.1. Артефакт.
Подводная съемка
РГО ЦПИ.*



*Рис. 11.2. Книга после
подъема. РГО ЦПИ.*

Первый этап – отделение тушки потрошеного угря и удаление первого слоя песчано-глинистых отложений – проведен в хорошо оборудованных условиях полевой лаборатории Центра подводных исследований РГО. После первой «расчистки» книга представляла собой единую массу сцементированных между собой бумажных листов в смеси песка, ила, зерна и др. Переплет отсутствует. Стало очевидным, что уцелевшая часть книги сохранилась благодаря нанесенным песчано-глинистым отложениям, качеству бумаги и особым свойствам балтийской воды. Балтийская вода обладает свойствами природного консерванта – темная, малосоленая, практически круглогодично холодная с минимальным поступлением кислорода.

Выбор метода просушивания и разделения сцементированного книжного блока на отдельные листы – самая важная и сложная проблема, с которой столкнулись специалисты, не имеющие права на ошибку. В результате, учитывая специфику, решено было отказаться от высушивания книжного блока в вакуумно-сублимационной камере. Разделение книжных листов проводилось в специальном резервуаре с водой по размерам, соответствующим размеру книжного блока и дающим возможность свободного перемещения бумажных листов при их раскрытии непосредственно в воде (во всех направлениях). Подобно археологам специалисты аккуратно, с соблюдением особой осторожности, при помощи специальных инструментов и кистей удаляли чужеродные наслоения и, распрямляя сильно деформированные страницы, в том числе и с большими утратами, постепенно раскрывали листы до середины каждой тетради. В процессе раскрытия листов обнаружались двойные шнуры и льняные нити шитья книжного блока, которые были демонтированы, а оригинальная схема шитья зафиксирована графически. Далее каждый лист по отдельности просушен на подложке из фильтровальной бумаги и холитекса на сушильной сетке.



Рис. 11.3. Общий вид книги до реставрации.



Рис.11.4. Книга в процессе реставрации.

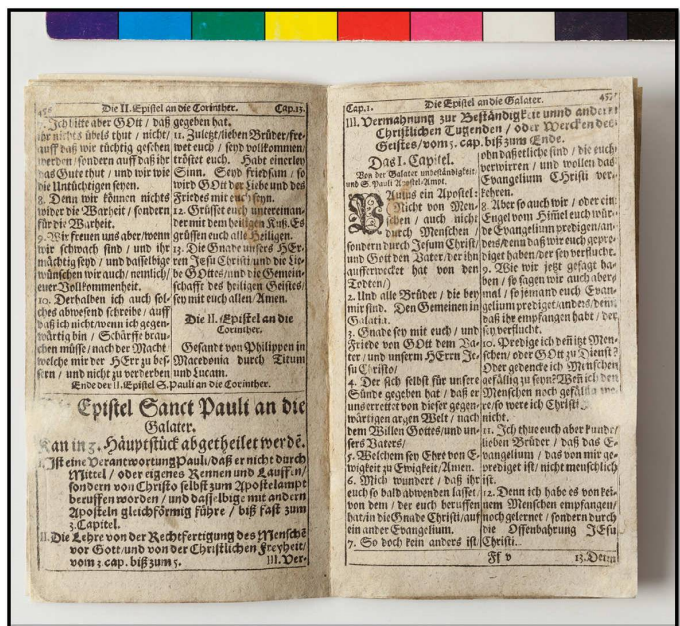
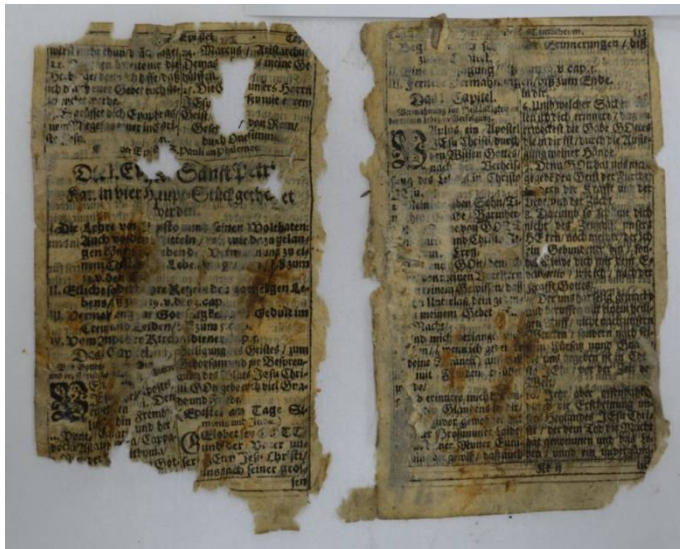
После полистного разделения книжных листов и их просушивания открылся объем механических повреждений (деформация, изломы, разрывы, утраты, прорывы), а также различного рода загрязнений, особенно интенсивных жировых пятен. Но в целом остается удивительным тот факт, что бумага, пролежав 300 лет под водой, практически не утратила своих качеств и свойств. Бумага книжного блока очень хорошего качества – льняное волокно, а печатная краска имеет хорошую связь с бумажной основой. Размер бумажного листа около 95 x 155 мм, от объема всей книги уцелело 57 листов и несколько небольших фрагментов.

Удаление многочисленных поверхностных наслоений и загрязнений проведено механически комбинированным способом, в зависимости от их вида и состояния основы – по-сухому или во влажном состоянии. В основном работа велась под микроскопом или при помощи бинокулярной лупы. Но мельчайшие чужеродные частицы песка и грязи, глубоко вошедшие в структуру бумажной основы, так и не поддавались обработке. В процессе поиска решения данной проблемы была проведена работа по изучению возможности применения ультразвуковой ванны. Экспериментальная часть проводилась с применением ультразвуковой ванны «Сапфир-22,0 ТТЦ» путем очистки образцов бумаги, идентичной исследуемой, как в воде, так и в различных очищающих составах. В результате проделанной работы установлено: очистка с применением ультразвука дает более качественный результат – происходит размягчение плотных глубинных загрязнений, которые затем легко удаляются, при этом не оказывая отрицательного воздействия на механическую прочность бумаги. Также использование ультразвуковой ванны целесообразно для увеличения эффективности обессоливания листов.

В соответствии с природой происхождения жировых пятен для их удаления были подобраны химические реактивы, которые растворяли жировые пленку пятен с выведением продуктов распада на фильтровальную бумагу. Каждый книжный лист промывался в кювете с водно-спиртовым раствором и затем с дистиллированной водой под контролем pH. Подклеивание листов осуществлялось в несколько этапов: совмещенные по волокну в соответствии с текстовыми строками разрывы и изломы

были укреплены японской реставрационной бумагой 6 г/м²; утраты основы выполнялись методом долива бумажной массой на вакуумном столе с подсветкой (стол низкого давления). Пульпа (бумажная масса) была предварительно изготовлена из бумаги, по цвету и качеству близкой оригинальной. Сильно рушированные, деструктурированные участки фрагментарно укреплялись дублированием на японскую реставрационную бумагу 6 г/м².

При проведении прессования листов особое внимание уделялось проблеме сохранения фактуры аутентичной тряпичной бумаги, а также хорошо прочитывающейся фактуры напечатанных литер – букв. Листы помещались в пресс между сукнами под небольшим давлением и выдерживались до полной стабилизации. После удаления излишков реставрационной бумаги листы книжного блока были сфальцованы и скомплектованы в тетради. Проведена консервация нитей шитья и шнуров. Для хранения изготовлена архивная коробка из бескислотного картона.



Вверху слева:
рис. 11.5. Книжный разворот в процессе реставрации.

Вверху справа:
рис. 11.6. Поклейка книжных листов на вакуумном столе.

Внизу слева:
Рис. 11.7. Книжный разворот после реставрации.

Благодаря совместным усилиям реставраторов такой уникальный артефакт спасен и стал доступен для исследования. По результатам первых изучений можно уже точно утверждать, что сохранившаяся часть книги – «Библия Лютера. Новый Завет. Второе послание к Коринфянам святого апостола Павла».

Каждый памятник культурного наследия – это особый хрупкий объект с многовековыми историческими наслоениями, поэтому прежде чем вмешиваться в его структуру, нужно убедиться в необходимости такого вмешательства. Главный принцип специалиста, занимающегося реставрационной деятельностью, – не навреди. В настоящее время существуют проверенные методики, но стандартной реставрации не бывает, все индивидуально.

Мастерская реставрации графики, редкой книги и документов на бумажной основе – передовой участок реставрационной деятельности Центра Грабаря, мы рассказали лишь о некоторых эпизодах ее многогранной и плодотворной деятельности.

Специалисты из многих музеев приезжают в мастерскую, чтобы повысить свою квалификацию. В мастерской ведется постоянная и кропотливая работа по подготовке специалистов. Сложившаяся система проведения стажировок накопила значительный опыт и приобрела законченную оптимальную форму в соответствии с квалификационными требованиями Аттестационной комиссии МК РФ. При прохождении данной формы повышения квалификации стажеры получают основательную комплексную подготовку под непосредственным руководством специалиста. Стажировки включают в себя теоретические и практические занятия, консультации по различным вопросам, в том числе по проблемам превентивной консервации, хранения и экспонирования. Опытные специалисты дают методические рекомендации, открыто делятся своими знаниями и разработками, традиционными подходами и современными достижениями, технологиями реставрационной отрасли. Также в процессе обучения стажеры знакомятся с оснащением и материальной базой Центра Грабаря, содержание которой постоянно обновляется. Стажеры осваивают широкий спектр знаний, необходимых для формирования методологического подхода к проблеме консервации и реставрации произведений графики. В настоящее время становится очевидным, что регулярное проведение мероприятий по повышению квалификации способствует активному обмену опытом, приобщению периферийных реставраторов к достижениям их коллег в центральных учреждениях и музеях. Существующая система прохождения стажировки обеспечивает высокие показатели востребованности подготовленных художников-реставраторов, что позволяет поддерживать кадровый потенциал реставрационной отрасли. Появилась возможность создать мастерские по реставрации произведений графики не только в столичных музеях (Государственном Русском музее, Государственной Третьяковской галерее, Государственном Историческом музее, Академии художеств), но и ряде провинциальных городов, а также центры реставрации графики в бывших союзных республиках.

Литература

1. Галушкин А. А., Левашова Л.Г., Шепилова Е.М. Влияние ультразвука на прочностные свойства бумаги при водной обработке бумаг // Исследования

в консервации культурного наследия: матер. междунар. научно-практической конф. – Москва: Индрик, 2008. – С. 172-179.

2. Вессели И. Э. О распознавании и собирании гравюр / Пер. С. С. Шайкевича. – Москва: Тип. М.Н. Лаврова и Ко, 1882. – 368 с.

3. Герчук Ю.Я. История графики и искусства книги. – Москва: Аспект Пресс, 2000. – 320 с.

4. Грабарь И. Э. Для чего надо охранять и собирать сокровища искусства и старины. Комитет по охране культурных и художественных сокровищ России при Совете Всероссийских Кооперативных Съездов. – Москва: Типо-литография Т-ва Кушнерев И. Н., 1919. – 32 с.

5. Костикова Е.А. Реставрация произведений графики. – Москва: ВХНРЦ им. И. Э. Грабаря, 1995. – 56 с.

6. Мырзина Е.В. Реставрация большеформатной карты островов Соловецкого монастыря // Збереження, дослідження, консервація, реставрація та експертиза музейних пам'яток: Наукові доповіді VI Міжнародної науково-практичної конференції (Київ, 27-30 травня 2008 року). – Київ: Національний науково-дослідний реставраційний центр України, 2008. – С. 54-58.

7. Темерина О.С. Реставрация произведения Тимура Новикова «Оркестр» из собрания Московского музея современного искусства // Грабаревские чтения VII. Международная науч.конф. (Москва, октябрь 2008 г.). – Москва: Сканрус, 2010. – 258 с.

8. Якубова Е.В. Сохраняя культурное наследие: гравюры старых мастеров из собраний российских музеев после реставрации в ВХНРЦ имени академика И.Э. Грабаря. – Москва: ФГБУК «ВХНРЦ им. акад. И.Э. Грабаря», 2011. – 124 с.

Статья поступила в редакцию 23.11.2018 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.04.014

GRAPHICS RESTORATION WORKSHOP OF GRABAR CENTER: HISTORY AND MODERNITY

Mymrina Evgeniya Vladimirovna
Paper conservator,
The Grabar Art Conservation Center.
Russia, Moscow.
schenia@inbox.ru

Abstract

The article is devoted to the activities of the Graphics conservation Department the Grabar art conservation center in the context of actual problems preserving the heritage of graphic arts and documents. The main directions of work on the restoration, research and identification of works from collections of museums, as well as prospects for development are described. It is told about the unique realized projects of the last years: research, conservation and restoration of historical documents from the collection of the I.A. Goncharov Ulyanovsk Regional Museum; restoration of paired globes from the collection of the Vologda State Historical-Architectural and Art Museum; restoration of works of oriental painting – a collection of icons-tangka from the collection of «Buddhist icon» of the N.N. Palmova National Museum of the Republic of Kalmykia; restoration of works by contemporary artists; the project with the Center for Underwater Research of the Russian Geographical Society «Three centuries underwater. Salvation, research and restoration of the sunken Bible».

Keywords: preservation of cultural heritage, restoration, conservation, physical and chemical research, graphic works, documents, a globe, modern art, the Thangka painting, artifact, underwater archeology, book restoration.

Bibliographic description for citation:

Mymrina E.V. Graphics Restoration Workshop of Grabar Center: history and modernity. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2018, No. 4(11), pp. 192-212. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.04.014. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1214115/25/> (In Russian).

References

1. Galushkin A. A., Levashova L.G., Shepilova E.M. *Vliyaniye ul'trazvuka na prochnostnye svoystva bumagi pri vodnoi obrabotke bumag* [The effect of ultrasound on the strength properties of paper in the water treatment of paper]. *Issledovaniya v konservatsii kul'turnogo naslediya: mater. mezhdunar. nauchno-prakticheskoi konf.* [Studies in the conservation of cultural heritage: materials of the international scientific-practical conference]. Moscow, Indrik Publ., 2008, pp. 172-179.
2. Vesseli I. E. *O raspoznavanii i sobiranii gravyur* [On the recognition and collection of engravings. Translated by S.S. Shaykevich]. Moscow: Typography of M.N. Lavrov and Co, 1882. 368 p. (In Russian)
3. Gerchuk Yu.Ya. *Istoriya grafiki i iskusstva knigi* [History of graphics and art books]. Moscow, Aspekt Press Publ., 2000. 320 p.
4. Grabar I. E. *Dlya chego nado okhranyat' i sobirat' sokrovishcha iskusstva i stariny. Komitet po okhrane kul'turnykh i khudozhestvennykh sokrovishch Rossii pri Sovete Vserossiiskikh Kooperativnykh*

S"ezdov [For what it is necessary to protect and collect the treasures of art and antiquities. The Committee for the Protection of Cultural and Artistic Treasures of Russia at the Council of All-Russian Cooperative Congresses.]. Moscow, Tipolithography of the Partnership Kushnerev I.N., 1919. 32 p.

5. Kostikova E.A. *Restavratsiya proizvedenii grafiki* [Restoration of works of graphics]. Moscow, The Grabar Art Conservation Center, 1995. 56 p.

6. Myrmina E.V. *Restavratsiya bol'sheformatnoi karty ostrovov Solovetskogo monastyrya* [Restoration of a large-scale map of the islands of the Solovki monastery]. *Zberezhennya, doslidzhennya, konservatsiya, restavratsiya ta ekspertiza muzeinikh pam'yatok: Naukovi dopovidi VI Mizhnarodnon naukovo-praktichnon konferentsin (Kiev, 27-30 travnya 2008 roku)* [Preservation, research, conservation, restoration and examination of museum monuments: Scientific reports of the VI International Scientific and Practical Conference (Kiev, May 27-30, 2008)]. Kiev, National Research Restoration Center of Ukraine, 2008, pp. 54-58 (In Russian).

7. Temerina O.S. *Restavratsiya proizvedeniya Timura Novikova «Orkestr» iz sobraniya Moskovskogo muzeya sovremennogo iskusstva* [Restoration of the work by Timur Novikov «Orchestra» from the collection of the Moscow Museum of Modern Art]. *Grabarevskie chteniya VII. Mezhdunarodnaya nauch.konf. (Moskva, oktyabr' 2008 g.)* [Grabar readings VII. International Scientific Conference (Moscow, October 2008)]. Moscow: Skanrus Publ., 2010. 258 p.

8. Yakubova E.V. *Sokhranyaya kul'turnoe nasledie: gravyury starykh masterov iz sobranii rossiiskikh muzeev posle restavratsii v VKhNRTs imeni akademika I.E. Grabarya* [Preserving the cultural heritage: engravings of old masters from the collections of Russian museums after the restoration in the Grabar Art Conservation Center]. Moscow, the Grabar Art Conservation Center, 2011. 124 p.

Received: November 23, 2018.

**«ПОДЛЕЖИТ ВОЗВРАТУ»:
ПОПЫТКА РЕКОНСТРУКЦИИ ИСТОРИИ
ПЕРЕМЕЩЕНИЙ КАРТИНЫ Н.С. ГОНЧАРОВОЙ
«ПОРТРЕТ ТРЕХ ПЕРСОН» ИЗ СОБРАНИЯ ТОТЕМСКОГО
МУЗЕЙНОГО ОБЪЕДИНЕНИЯ**

Никитина Мария Александровна
Научный сотрудник, Реставрационная
мастерская масляной живописи,
Всероссийский художественный
научно-реставрационный центр имени
академика И.Э. Грабаря.
Россия, г. Москва.
grabar.maslo@gmail.com

Аннотация

«Портрет трех персон» Н.С. Гончаровой поступил в собрание Тотемского музейного объединения в 1927 году из Центрального хранилища Государственного музейного фонда. Из книги поступлений музея известно, что ранее картина находилась в Музее живописной культуры. В данной статье осуществляется попытка восстановить историю бытования исследуемой картины. С этой целью был изучен широкий ряд разрозненных и, порой, противоречащих друг другу документов и воспоминаний, повествующих об истории перемещения произведений художницы, деятельности музейной и закупочной комиссий Отдела изобразительных искусств Наркомпроса, а также работе сотрудников Музея живописной культуры. В конце статьи коротко представлены результаты проведенной реставрации, упоминаются предварительные итоги исследования по уточнению датировок и атрибуций каждой из композиций этого двустороннего произведения.

Ключевые слова: Н.С. Гончарова, М.Ф. Ларионов, Музей живописной культуры, В.И. Шагин, А.М. Родченко, Л.Ф. Жегин, В.Н. Чекрыгин, Н.Д. Виноградов, З.Н. Страж, закупочная комиссия Отдела изобразительных искусств Наркомпроса, Центральное хранилище Государственного музейного фонда.

Библиографическое описание для цитирования:

Никитина М.А. «Подлежит возврату»: попытка реконструкции истории перемещений картины Н.С. Гончаровой «Портрет трех персон» из собрания Тотемского музейного объединения // Искусство Евразии. – 2018. – №4(11). – С. 213-226. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.04.015. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1214115/26/>

В 2016 году в реставрационную мастерскую масляной живописи ВХНРЦ им. академика И.Э. Грабаря поступило довольно необычное произведение – ранняя работа одной из амазонок авангарда Н.С. Гончаровой «Портрет трех персон» из собрания Тотемского музейного объединения (ТМО). Согласно акту приема, картина приблизительно датировалась 1907-1908 гг. В действительности произведение оказалось двусторонним. С одной из сторон (условно назовем ее лицевой) изображена дама в черной шляпе и зеленой шали, по сторонам от которой расположены две мужские фигуры (рис. 1). С другой (оборотной) стороны находится изображение неизвестной молодой женщины в красной шляпе (рис. 2), поверх которого чернилами была нанесена надпись – «N 153. ц. 300 р.» (рис. 3), которую нам впоследствии удалось идентифицировать как номер с монографической выставки художницы 1913 года. Композиция оборотной стороны была обрезана по периметру, а края живописи служили кромками для композиции, находящейся с лицевой стороны.

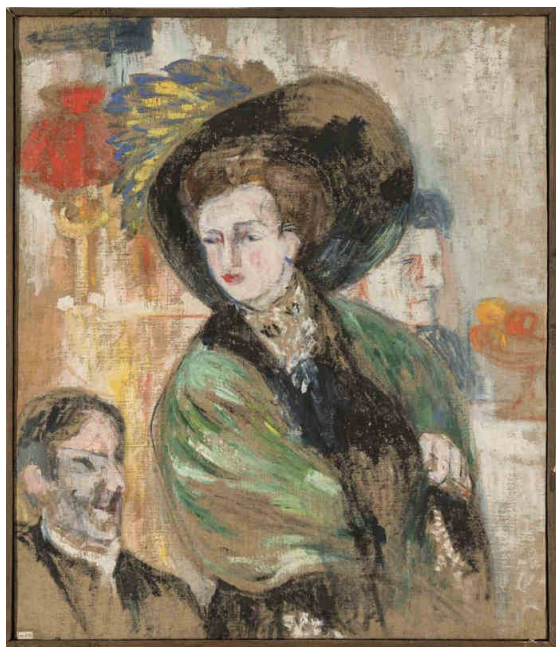


Рис. 1. Н.С. Гончарова. Портрет трех персон. 1907-1908 (по акту). В результате исследования, авторское название – «Дама в зеленом шарфе», дата создания, согласно авторскому списку, 1905. Холст, гуашь, 95 x 82, Тотемское музейное объединение, фото В.А. Горбунова. Общий вид лицевой стороны картины до реставрации.



Рис. 2. Обратная сторона картины Н.С. Гончаровой «Портрет трех персон». Неизвестный художник, возможно, ученик Училища живописи, ваяния и зодчества (?). Произведение создано, предположительно, между 1901 и 1905 гг. Холст, масло, 95 x 82, Тотемское музейное объединение, фото В.А. Горбунова. Общий вид оборотной стороны картины до реставрации.

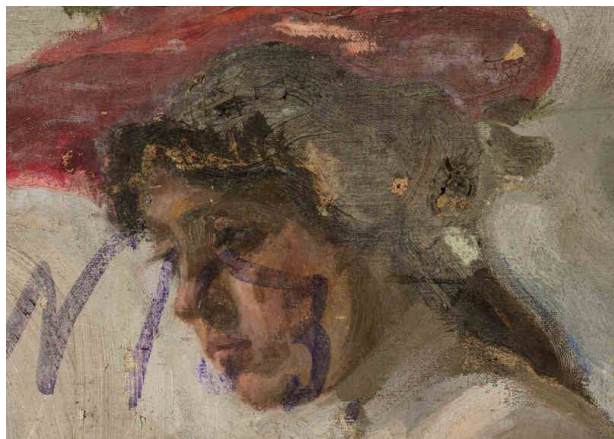


Рис. 3. Фрагмент оборотной стороны картины Н.С. Гончаровой «Портрет трех персон» до реставрации с надписью, нанесенной чернилами поверх изображения. Неизвестный художник, возможно, ученик Училища живописи, ваяния и зодчества (?). Произведение создано, предположительно, между 1901 и 1905 гг. Холст, масло, 95 x 82, Тотемское музейное объединение, фото В.А. Горбунова.

На авторском подрамнике имелся ряд надписей. Назовем те из них, которые оказались особенно важны для нашего исследования. Во-первых, это две надписи «Шагин» (рис. 4, 5), выведенные карандашами разных цветов. Они отсылают нас к соученику Н.С. Гончаровой и М.Ф. Ларионова по Училищу живописи, ваяния и зодчества (УЖВЗ) – Владимиру Ивановичу Шагину, у которого Гончарова для создания своей композиции, по всей видимости, и позаимствовала подрамник. Во-вторых, это неразборчивая надпись, в которой нам позднее удалось распознать номер – «I6281» (рис. 6).



Рис. 4. Надпись на подрамнике картины: «Шагин». Подрамник, предположительно, принадлежал В.И. Шагину и был использован Гончаровой для натяжки своего произведения. До того момента подрамник не использовался, о чем свидетельствует количество гвоздевых отверстий. Натяжка двусторонней картины также была произведена единожды. Фото С.В. Горбуновой.



Рис. 5. Надпись на подрамнике картины: «Шагин». Фото С.В. Горбуновой.



Рис. 6. Неразборчивая надпись на подрамнике картины. Впоследствии ее удалось прочесть как: «I6281». Под этим номером картина числилась в Центральном хранилище Государственного музейного фонда. Фото С.В. Горбуновой.

Когда речь заходит об истории бытования произведений Н.С. Гончаровой и М.Ф. Ларионова, ответ на вопрос об истории перемещения работ не всегда оказывается простым и очевидным. С 1920-х гг. сам М.Ф. Ларионов начинает предпринимать попытки разузнать что-то о судьбе оставленных на родине вещей. Эти многолетние поиски отразились в чередке писем, адресованных родственникам и знакомым, – порой эти искания приводили к нужному результату, однако нередко местонахождение картин установить так и не удавалось.

На момент начала нашего исследования мы получили сведения из ТМО, что, согласно книге поступлений, «Портрет трех персон» Н.С. Гончаровой поступил в музей 21.06.1927 г. из Центрального хранилища Государственного музейного фонда (ЦХ ГМФ), куда он, в свою очередь, попал из Музея живописной культуры (МЖК). Также из каталогов к выставкам Гончаровой 1913 и 1914 гг. нам было известно, что на момент проведения выставок картина не входила ни в какое собрание и оставалась в собственности художницы.

Вероятнее всего, «Портрет трех персон», как и многие другие произведения Гончаровой и Ларионова, после их отъезда в 1915 году (который тогда еще казался временным) оставался в мастерской. Доподлинно неизвестно, покидали ли какие-то вещи мастерскую в ту пору, но никаких упоминаний об этом нет, родственники об этом не пишут. Скорее всего, в этот период произведения оставались нетронутыми, ожидая скорого возвращения владельцев.

После революции мастерская художников была опечатана Н.Д. Виноградовым [3, с. 401], однако уже в 1919 г. помещение оказалось вскрыто. Сам Виноградов пишет, что вскрытие произвел брат Гончаровой Афанасий «по разрешению и настоянию Отдела Изо Наркомпроса» [3, с. 401]. Однако среди документов Отдела Изо сохранилось заявление Александры Федоровны Ларионовой, матери художника, датированное 3 июля 1919 года, позволяющее пролить немного больше света на этот эпизод. В нем она обращается с просьбой [*прим. автора: здесь и далее тексты воспроизводятся с сохранением авторской орфографии и пунктуации*] «не медленно разрешить перенести [вещи из мастерской – *прим. автора*] этажем выше в освободившееся помещение по случаю смерти домово́й хозяйки», аргументируя это тем, что «въ данное время картины и весь художественный материал могут пострадать от сырости вследствие наводнения нижнего этажа, находящегося под этой квартирой» [13, л. 9-9об]. Она пишет, что не может «проникнуть в комнаты, где находятся картины ... по случаю наложения печатей на дверях занимаемых картинами комнат, а ключи от наружных дверей находятся у исправ. должность представителя дом. ком.» [13, л. 9-9об]. Учитывая это обращение, кажутся несколько преувеличенными последующие обвинения Александры Федоровны, звучащие в адрес Афанасия Гончарова и его жены, что «печати они посрывали» и «стали все расхищать, как вороны падаль!» [5, л. 2об-3] – подобные упреки часто повторяются в ее письмах к сыну и к Н.С. Гончаровой 1920-х гг.

За заявлением А.Ф. Ларионовой 1 августа последовал ответ из Отдела Изо, в котором ее извещают, что «члены закупочной комиссии будут у вас в пятницу 9го августа⁴⁰ в 12 час. дня для отнятия печати коллекции [*неразборчиво – прим. автора*]

⁴⁰ Число в письме перепутано, в действительности в 1919 году пятница приходилась на 8 августа.

картин худ. Ларионова и Гончаровой» [13, л. 36]. 5 августа собирается заседание музейной комиссии, на котором рассматривается заявление Ларионовой о снятии печати с мастерской. Присутствовавшие в лице В.В. Кандинского, А.М. Родченко, А.В. Шевченко, В.Ф. Франкетти и представителя Выставочного бюро В.Н. Стржеминского постановили: «Быть членам Музейной Комиссии для снятия печати, осмотра и покупки произведений художников Гончаровой и Ларионова в их мастерской в пятницу 8-го Августа в 12 час. дня. Известить о приходе тов. Ларионову» [15, л. 26]. С этого момента и начинается история перемещений произведений художников.

Несколько позднее в дневнике А.М. Родченко появляется запись за 25 августа того же года. Он пишет: «Сегодня разбирали вещи (произведения) художников Ларионова М. и Гончаровой Н. Количество их работ привело меня в удивление. Две комнаты буквально битком набиты картинами... Такая плодотворность меня очень тронула... Мне захотелось, чтобы после моей жизни осталось работ не меньше, чем у них двоих» [22, с. 72].

Уже 1 сентября состоялось очередное заседание музейной комиссии, на котором В.В. Кандинский, В.Ф. Франкетти, А.В. Шевченко, А.Д. Древин и, конечно же, А.М. Родченко, рассматривали вопрос о приобретении произведений Ларионова и Гончаровой. В результате для МЖК было отобрано 6 работ первого и 9 работ второй [15, л. 32]. Исследуемого произведения в числе этих работ не оказалось.

После прошедшего заседания члены комиссии, вероятно, обратились к родственникам художников для получения разрешения на покупку их работ. Так, сохранилось письмо И.Ф. Ларионова, брата художника, в Музейную Комиссию от 22 сентября 1919 года, в котором он заявляет: «Против приобретения работ М.Ф. Ларионова и Н.С. Гончаровой, выбранных для покупки музейной комиссией, ничего не имею» [13, л. 43].

Не исключено, что помимо этих приобретений, инициированных музейной комиссией, в том году были и другие случаи продажи картин художников. Так, Л.Ф. Жегин – с 1920-х гг. ставший одним из главных адресатов Ларионова в деле по поиску оставленных на родине произведений и пересылке некоторых работ во Францию – упоминает в письме от 15 июня 1922 года о том, что «в 1919 году была устроена угол Софийки и Театр. пл. выставка приобретений в живописный фонд. Больше всего картин были там Ваших и Натальи Сергеевны, которые и были проданы кем – не знаю (м.б. родственниками)» в МЖК [6, л. 2]. Затем он, правда, добавляет, что эти сведения «не очень точны» [6, л. 2].

Из писем А.Ф. Ларионовой мы знаем, что еще в ноябре 1919 года основная часть произведений еще оставалась в мастерской, хоть и «Кандинский ... с Афонасіем орудовал около ... картин» [8, л. 2об.]. Затем Александра Федоровна уехала в деревню, где находилась до лета 1921 года, а «приехавши в Москву ... уже ничего не нашла и в <...> квартире жил какой-то милиционер» [9, л. 1об.]. Между этими двумя эпизодами произошло важное событие, а именно перевозка основной части произведений из мастерской в созданное еще в 1918 году Н.Д. Виноградовым Хранилище произведений современного искусства. Друг Ларионова, художник В.Н. Чекрыгин, писал, что орден на перевозку вещей был послан в 1919 году, и что перевозил их художник Кириллов, а также добавляет, что не исключено, что до этого что-то из вещей успело пропасть

[10, л. 1]⁴¹. Однако из документов Отдела ИЗО Наркомпроса мы знаем, что летом 1920 года в мастерской еще оставались картины [15, л. 204]. Жегин пишет Ларионову, что Виноградов «распорядился прислать подводу, все Ваши вещи, имеющие художественную ценность, погрузили на нее извозчик говорит даже сверху утробовали – картины уцелели каким-то чудом» [7, л. 3]. Если верить Чекрыгину, и перевозка состоялась все-таки в 1919 году, то выходит, что некоторые произведения были намеренно оставлены в мастерской.

Так или иначе, следующий документально известный нам факт закупки картин Гончаровой и Ларионова относится уже к 20 января 1920 года. Тогда, на заседании музейной комиссии по вопросу приобретения работ художников, было отобрано 8 работ Ларионова и 16 – Гончаровой [15, л. 80]. При этом предполагалось, что стоимость произведений, которая позже будет установлена тарифной комиссией, будет выплачена «по приезде Ларионова и Гончаровой» [15, л. 80]. На этом заседании также произошло и распределение картин: постановили отправить по 2 произведения каждого из художников в МЖК, а в провинциальный фонд передать 4 работы Ларионова и 12 – Гончаровой [15, л. 78-79].

Наконец, 2 июня 1920 года на заседании музейной коллегии⁴², где присутствовали Кандинский, Родченко и Шевченко, ставится вопрос «О доставке произведений худ. Ларионова и Гончаровой из их Мастерской, в Музейное Бюро Отдела ИЗО, для производства закупок в Государственный Художественный Фонд» [15, л. 204]. Заседание Музейной коллегии для осмотра работ было назначено на 8 июля и должно было проходить в мастерской. Нам не удалось обнаружить документов, которые бы пролили свет на результат этого осмотра. По постановке вопроса можно лишь предположить, что в конечном счете в Музейное Бюро была доставлена более крупная партия картин, из которой затем постепенно производились закупки,⁴³ однако какие-то вещи, оказавшиеся перевезенными, так и не были приобретены.

Не исключено, что с одной из вышеупомянутых партий в дом на Волхонке, 14, занимаемый Музейным Бюро, попал и «Портрет трех персон». Одно из помещений этого дома занимал «Склад произведений /картины, скульптуры/ не приобретенных Закуп. Комис., подлежащие возвращению /количество: от 500 до 1000/» [14, л. 46]. По всей видимости, именно здесь долгое время находился и «Портрет трех персон», пока, в конце концов, он не оказался в МЖК.

Показательным примером, говорящим в пользу вероятности подобного расклада, является инцидент, произошедший с другим художником – скульптором З.Н. Стражем. В июне 1923 года он обратился в администрацию МЖК с заявлением, что в декабре 1920 года закупочной комиссией были приобретены его произведения, однако деньги за них уплачены не были [13, л. 157]. После рассмотрения этого дела, юридический отдел Наркомпроса 27 мая 1924 года, наконец, дал ответ: «из четырех скульптурных

⁴¹ Насчет вероятности пропажи картин он пишет следующее: «Когда пришли на квартиру к Вам, то увидели, что квартира опустошена и вещи (картины) свалены на подводу. Возможно, что до этого времени кое-что пропало, т.к. реквизиция от Гос. Хранилища пришла несколько поздно».

⁴² В данном случае в протоколе написано именно заседание музейной «коллегии», а не «комиссии».

⁴³ Возможно, в том числе и большая закупка 18 мая 1921 года, когда Закупочная Комиссия приобрела 8 работ Гончаровой и 6 – Ларионова [17, л. 270об.].

работ Стража в 1920 г. приобретена одна... за работу было назначено 55800 р. Что же касается трех остальных работ <...> – они приобретены не были, и были причислены к возврату художнику, но в 1923 г. с разрешения художественного отдела, после публикации в газетах о том, что художники могут вязать свои произведения, не купленные музейным Бюро – обратно – были приняты в фонд Музея художественной культуры...» [13, л. 161]. Скульптуры Стража, как и «Портрет трех персон» (правда, под именем Шагина, а не Гончаровой), поступили в МЖК по одному и тому же акту – № 73 от 28 марта 1923 года. Кажется более чем вероятным, что картина Гончаровой повторила судьбу скульптур Стража, поступив на рассмотрение Закупочной Комиссии из мастерской и оставшись забытой на долгое время на складе на Волхонке.

Так или иначе, в 1923 году картина, наконец, все же поступила в МЖК. Причиной, по которой в Музей в том году была передана огромная партия произведений, а среди них и «Портрет трех персон», стала ликвидация Отдела Изо Наркомпроса в 1922 году. Процесс занял продолжительное время и завершился осенью. Обязанности по ликвидации дел Государственного Фонда и закупочной комиссии были возложены на сотрудников МЖК. В процессе ликвидации, картины и «тяжелая культура» постоянно перевозились с места на место, перетаскивались работниками «на себе <...> без всяких перевозочных средств», что, конечно, плохо сказывалось на произведениях [19, л. 34].

Ситуация была довольно критичной. 11 марта Родченко написал в рапорте: «Так как я постоянно перевожу и уплотняюсь без конца, портя художественные произведения, то дальше продолжать этого до бесконечности не могу. <...> Еще раз повторяю настоятельно и окончательно прошу или дать возможность здесь на Волхонке разобрать фонд, или снять с меня всякую ответственность за него сегодня же, ибо завтра его опять перевозят...» [19, л. 30].

3 апреля 1922 года в письме профсоюзу Рабиса отмечается, что произведения все же были перевезены на Поварскую, 52. Там из-за дефицита пространства, «приходится постоянно перебирать и переносить художественные произведения для разбора и отыскивания требуемого» [19, л. 34]. Агентам по поручениям приходилось «делать длинные концы по городу с повестками и письмами к художникам по делам Закупочной Комиссии» [19, л. 34]. С апреля в списке исходящих бумаг МЖК начинают появляться письма разным художникам о возвращении их произведений [19, л. 118].

10 августа 1922 года Родченко отправляет в Художественный отдел Главнауки письмо с просьбой о передаче Государственного Фонда бывшего Музейного Бюро, и так находящегося «в помещении и на ответственности Завед. Музеем [живописной культуры – *прим. автора*]», на полное усмотрение администрации МЖК [19, л. 105]. А уже 11 августа им составлен акт (№ 68) о том, что «проверена наличность и принято при прилагаемому списку четыреста тридцать (430) номеров картин маслян. красок, четыреста сорок (440) номеров рисунков, сорок два [исправлено на сорок шесть – *прим. автора*] номеров скульптуры и пространственных произведений, принадлежащих Государственному Фонду при бывшем Музейном Бюро. От частых перевозок без должной упаковки некоторые произведения попорчены» [16, л. 172].

Позднее Родченко уходит с должности заведующего МЖК. В конце августа 1922 г. появляется доклад нового заведующего Музеем П.В. Вильямса, в котором тот упоминает, что помимо предметов, отмеченных в 68-м акте, «в музее имеется еще много

возврата т.е. вещи не купленные у художников и не взятые ими. Из этих вещей будет произведена публикация в выдаче их обратно» [19, л. 111об.].

Постепенно в газетах публикуются заметки о возвращении художникам неприобретенных произведений. Здесь необходимо сказать, что сотрудники Музея записали в качестве автора «Портрета трех персон» Шагина, сделав это, по всей видимости, на основании надписей на подрамнике. Однако этот подающий большие надежды живописец, талантливый ученик Серова, скончался после болезни еще в 1909 году в возрасте 25 лет [20, л. 50]. Естественно, художник Шагин за своей работой вернуться не мог, как, впрочем, и находившиеся за границей Гончарова и Ларионов – за своими. Поэтому неудивительно, что «Портрет трех персон» остался в числе не востребовавшихся произведений.

Ситуация с так называемым «возвратом», наконец, находит разрешение 28 марта 1923 года, когда «Правл. Музея [живописной культуры] приняло 178 номер. картин и скульптуры в Госуд. фонд. Произведения эти не востребов. художн. обратно после забракования их Закупочн. Комисс. При осмотре произведений оказалось, что есть произведения, которые желательно поместить в Музей, а другие, не представ. для него интереса Правление полагало бы продать для покупки на вырученные деньги картин необходимых для пополнения коллекции. На основан. этого Музей просит назначить Комисс. для отбора вещей...» [11, л. 41]. Все эти предметы были приняты по акту № 73 «передачи картин и скульптуры не взятых художниками обратно после отказа в покупке их Музейным Бюро...», который в действительности насчитывает 192 пронумерованных произведения, плюс небольшой список дополнительных работ [16, л. 190-192]. Эти произведения «после публикации с объявлением срока возврата, <...> вписаны в инвентарь Государственного Фонда и приняты в распоряжение Правления Музея Художественной Культуры по указанию Завед. Худ. Учреждениями Главнауки» [16, л. 190].

В списке вещей, принятых по 73-му акту, числятся 5 произведений Гончаровой, 1 Ларионова, а также имеется работа: «3002 Шагин» [16, л. 190об.]. Сопоставление номеров из этого списка и имен авторов с данными, внесенными в инвентарные книги МЖК, выявило ряд ошибок и несоответствий номеров с указанными именами. Так, произведение, проходившее по акту как работа неизвестного художника (2979) при инвентаризации МЖК, проводившейся 2 июля 1924 года, оказалось работой Гончаровой [12, л. 84], а картина, записанная в акте как работа Гончаровой (3014), была внесена в книгу МЖК как картина «Петух» – сначала с тем же авторством, но затем имя было исправлено на «Ларионова» [12, л. 92]. Все эти ошибки, а также неточности в атрибуции работ, вполне закономерны и оправдываются чудовищными рабочими условиями, срочностью и огромным объемом материала, который требовал обработки.

В инвентарной книге МЖК картина Шагина записана следующим образом [12, л. 90]: «портрет, масло, надпись на подрамнике Шагин. На оборотной стороне инвентарные номера на ярлыке». Такое описание кажется несколько неожиданным – в нем не отображается факт наличия живописи на другой стороне картины. Возможно ли, что одна из сторон картины оказалась закрытой в целях перевозки и так и не была осмотрена сотрудниками музея в ходе инвентаризации этого масштабного поступления 1923 года? Номер этой картины по книге поступлений МЖК – 3002, как и в 73-м акте. Размеры, указанные в записи – 96 x 84 – близки к размерам произведения из ТМО (95 x 82). В графе «Способ приобретения» указано, что картина приобретена по акту

№ 73 от 28 марта 1923 года «за невостреб. худ. своих произведен. в назн. срок». Далее указано, что картина в феврале 1925 года передана в ГМФ [12, л. 91].

Мы обратились к документам, связанным с передачей интересующего нас произведения из ГМФ в ТМО. Картину удалось обнаружить в акте № 725 от 21 июня 1927 г. о выдаче Музеем г. Тотьмы предметов из ЦХ ГМФ. Там она уже – кажется, впервые – упоминается под названием «Портрет трех персон»; ее номер – 6281, что также совпадает с надписью, нанесенной на авторский подрамник I6281 (при этом I обозначает номер отдела – в данном случае, живописи). В качестве источника поступления, естественно, указан МЖК. Интересно, что в деле хранятся два варианта акта № 725. Помимо «чистового», где в качестве автора «Портрета...» указана Гончарова [21, л. 101], сохранился и черновик: в него изначально была вписана фамилия Шагина, впоследствии зачеркнутая и исправленная на Гончарову [21, л. 104].

Таким образом, «Портрет трех персон» Н.С. Гончаровой, наконец, поступил в ТМО 21.06.1927 г. из ЦХ ГМФ.

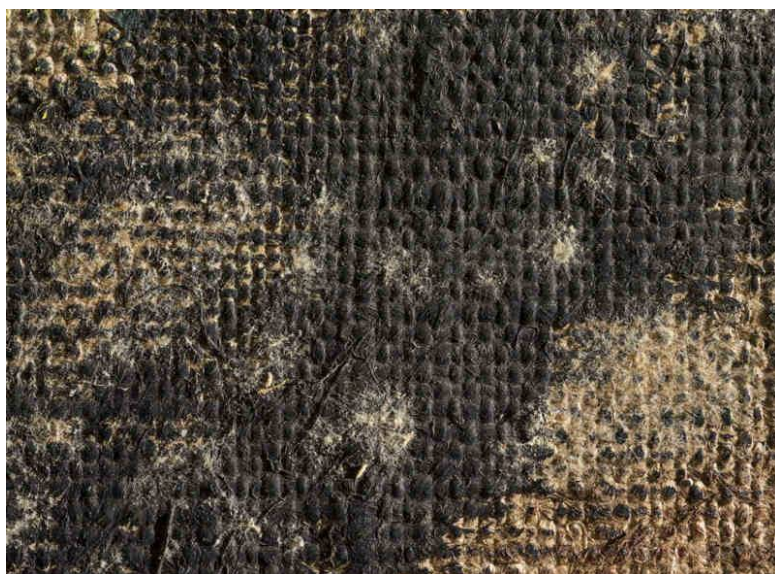


Рис. 7. Н.С. Гончарова. Портрет трех персон. 1907–1908 (по акту). Фрагмент картины до реставрации, видны колонии плесени. Фото: В.А. Горбунов.



Рис. 8. Художник-реставратор С.В. Горбунова в процессе тонирования оборотной стороны картины Н.С. Гончаровой «Портрет трех персон». Фото: В.А. Горбунов.

При поступлении произведения на реставрацию в ВХНРЦ в апреле 2016 года, оказалось, что оно было сильнейшим образом поражено плесенью (рис. 7) и нуждалось в срочном устранении биоповреждений. Реставрационные работы были выполнены художником-реставратором С.В. Горбуновой (рис. 8). Кроме ликвидации плесневых грибов, одной из главных задач проведенной реставрации являлось обеспечение возможности для дальнейшего функционирования этого необычного экспоната как двустороннего произведения, что и было реализовано – живопись с обеих сторон была укреплена, а загрязнения удалены, как и чернильная надпись, нанесенная поверх изображения неизвестной в красной шляпе. Размер картины был увеличен за счет

подведения реставрационных кромок, что позволило развернуть живопись оборотной стороны, периметр которой ранее служил кромками для «Портрета трех персон» и был скрыт за планками старого подрамника. Для экспонирования этой картины столяром Н.Б. Козловым была также изготовлена специальная конструкция, состоящая из двустороннего подрамника и закрепляющейся к нему рамы (рис. 9, 10).



Рис. 9. Н.С. Гончарова. Портрет трех персон. 1907–1908 (по акту).

В результате исследования, авторское название – «Дама в зеленом шарфе», дата создания, согласно авторскому списку, 1905 г. Холст, гуашь. Размер после реставрации: 112,2 x 100.

Тотемское музейное объединение, фото В.А. Горбунова. Общий вид лицевой стороны картины после реставрации.



Рис. 10. Обратная сторона картины Н.С. Гончаровой «Портрет трех персон». Неизвестный художник, возможно, ученик Училища живописи, ваяния и зодчества (?). Произведение создано, предположительно, между 1901 и 1905 гг. Холст, масло. Размер после реставрации: 112,2 x 100. Тотемское музейное объединение, фото В.А. Горбунова. Общий вид оборотной стороны картины после реставрации.

Как мы уже упоминали в начале статьи, в процессе исследования этого произведения нам также удалось выяснить, что чернильная надпись «N 153. ц. 300 р.» – это выставочный номер и цена картины, находящейся на лицевой стороне, которые были нанесены для участия картины в монографической выставке Н.С. Гончаровой, прошедшей в Москве в 1913 году. Тогда это произведение экспонировалось под другим названием – «Дама в зеленом шарфе» [1, с. 6]⁴⁴. Согласно приложенному к каталогу выставки списку картин с датировками, который мы, как и автор вышедшей в 2017 году монографии о художнице А.Г. Луканова [3, с. 183]⁴⁵, считаем авторскими и актуальными, это произведение относится к 1905 году и, таким образом, создано раньше, чем предполагалось ранее.

Что касается живописи оборотной стороны, то мы предполагаем, что она была исполнена одним из учеников УЖВЗ, работавших в «высшем» классе В.А. Серова⁴⁶. Учитывая, что натяжка картины на подрамник является авторской для композиции Гончаровой (но не для работы неизвестного художника), и это произведение не перетягивалось, логично заключить, что композиция, оказавшаяся на обороте, была создана до «Дамы в зеленом шарфе». Таким образом, если наше предположение о принадлежности композиции на обороте кисти одного из студентов класса Серова верно, то эта работа должна была бы быть исполнена в промежуток между 1901 и 1905 гг.

Вопросы о датировке двух композиций, а также наши предположения об авторстве живописи оборотной стороны более детально рассмотрены и впервые изложены в статье, опубликованной в журнале «Русское искусство» [4].

Отреставрированную картину можно было увидеть на выставке «Век ради вечного», которая проходила в выставочном зале ВХНРЦ им. академика И.Э. Грабаря в 2018 году. После завершения выставки произведение, наконец, вернулось в Тотемский музей.

Литература

1. Гончарова Н.С. Выставка картин Наталии Сергеевны Гончаровой. 1900-1913 / Наталия Гончарова. – М.: Типо-лит. В. Рихтер, 1913. – 12 с.
2. Вакар И.А. Наталья Гончарова. Между востоком и западом // Наталья Гончарова. Между востоком и западом. – М.: Государственная Третьяковская галерея, 2013. – С. 10-29.
3. Луканова А. Г. Наталья Гончарова, 1881 – 1962. – М.: Искусство - XXI век, 2017. – 534 с.
4. Никитина М.А. «Век ради вечного». К столетию Всероссийского художественного научно-реставрационного центра имени академика И.Э. Грабаря // Русское искусство. – 2018. – №3. – С. 100-105.
5. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 180. Е. 1143.
6. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 180. Е. 6205.
7. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 180. Е. 6214.

⁴⁴ . В Петербургском каталоге 1914 года под № 153 находится «Женщина с фруктами» (Наталья Гончарова. СПб., 1914, стр. 8).

⁴⁵ Вопреки этому приложению, И.А. Вакар полагает, что «первые ... опыты в масляной живописи» относятся скорее к 1906-7 гг. [2, с. 13].

⁴⁶ Серов начинает преподавать в этом классе с 1901 года.

8. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 180. Е. 6851.
9. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 180. Е. 6858.
10. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 180. Е. 8539.
11. Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 664, оп. 1, ед. хр. 4.
12. Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 664, оп. 1, ед. хр. 6.
13. Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 665, оп. 1, ед. хр. 4.
14. Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 665, оп. 1, ед. хр. 5.
15. Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 665, оп. 1, ед. хр. 6.
16. Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 665, оп. 1, ед. хр. 8.
17. Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 665, оп. 1, ед. хр. 14.
18. Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 665, оп. 1, ед. хр. 21.
19. Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 665, оп. 1, ед. хр. 27.
20. Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 680, оп. 2, ед. хр. 1539.
21. Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 686, оп. 1, ед. хр. 63.
22. Родченко А.М. Опыты для будущего: Дневники. Статьи. Письма. Записки. – М.: Грантъ, 1996 . – 415 с.

Статья поступила в редакцию 04.11.2018 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.04.015

**«SUBJECTED TO RETURN»:
AN ATTEMPT TO RECONSTRUCT THE RELOCATION
HISTORY OF THE «PORTRAIT OF THREE PERSONAGES»
BY N.S. GONCHAROVA FROM THE COLLECTION
OF THE TOTMA MUSEUM ASSOCIATION**

Nikitina Maria Alexandrovna
Research officer,
The Grabar Art conservation Center.
Russia, Moscow.
grabar.maslo@gmail.com

Abstract

The «Portrait of three personages» by N.S. Goncharova entered the collection of the Totma Museum Association in 1927 when it arrived from the Central Depository of the State museum fund. From the Museum's accession book we know, that formerly the painting was held in The Moscow Museum of Artistic Culture. In this article we attempt to reconstruct the provenance of the painting in question. For this purpose we've studied a wide range of diverse and sometimes contradictory documents and memories, illustrating the history of the relocations of the artist's works, the work of the Museum and the Purchasing Commissions of the Visual Art Department of the People's Commissariat of Education, and the work of the staff of the Moscow Museum of Artistic Culture. At the end of the article we briefly describe the results of the restoration of the painting, conducted at the Grabar Art Conservation Center, and also mention the preliminary results of the research, aimed to reconfirm the attributions and the dates of creation of both compositions of this two-sided exhibit.

Keywords: N.S. Goncharova, M.F. Larionov, The Moscow Museum of Artistic Culture, V.I. Shagin, A.M. Rodchenko, L.F. Zhegin, V.N. Chekrigin, N.D. Vinogradov, Z.N. Strazh, Purchasing Commission of The Visual Art Department of the People's Commissariat of Education, Central Depository of the State museum fund.

Bibliographic description for citation:

Nikitina M.A. «Subjected to return»: an attempt to reconstruct the relocation history of the «Portrait of three personages» by N.S. Goncharova from the collection of the Totma museum association. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2018, No. 4(11), pp. 213-226. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.04.015. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1214115/26/> (In Russian)

References

1. Goncharova N.S. *Vystavka kartin Natalii Sergeevny Goncharovoi. 1900-1913*. [Exhibition of works of Natalia Sergeevna Goncharova. 1900-1913]. Moscow, Tipo-lit. V. Rikhter, 1913. 12 p.

2. Vakar I.A. *Natal'ya Goncharova. Mezhdū vostokom i zapadom* [Natalia Goncharova. Between the East and the West]. *Natal'ya Goncharova. Mezhdū vostokom i zapadom* [Natalia Goncharova. Between the East and the West]. Moscow, State Tretyakov Gallery, 2013, pp. 10-29.

3. Lukanova A.G. *Nataliya Goncharova, 1881–1962* [Nataliya Goncharova, 1881–1962]. Moscow, Iskusstvo – XXI vek, 2017. 534 p.

4. Nikitina M.A. «*Vek radi vechnogo*». *K stoletiyu Vserossiiskogo khudozhestvennogo nauchno-restavratsionnogo tsentra imeni akademika I.E. Grabarya* [«A century for eternal». Devoted to the centenary of the Grabar Art Conservation Center]. *Russkoe iskusstvo – Russian art*, No. 3, 2018, pp. 98-105.

5. *Otdel rukopisei Gosudarstvennoi Tretyakovskoi galerei* [Manuscript department of The State Tretyakov Gallery]. F. 180. U. 1143.

6. *Otdel rukopisei Gosudarstvennoi Tretyakovskoi galerei* [Manuscript department of The State Tretyakov Gallery]. F. 180. U. 6205.

7. *Otdel rukopisei Gosudarstvennoi Tretyakovskoi galerei* [Manuscript department of The State Tretyakov Gallery]. F. 180. U. 6214.

8. *Otdel rukopisei Gosudarstvennoi Tretyakovskoi galerei* [Manuscript department of The State Tretyakov Gallery]. F. 180. U. 6851.

9. *Otdel rukopisei Gosudarstvennoi Tretyakovskoi galerei* [Manuscript department of The State Tretyakov Gallery]. F. 180. U. 6851.

10. *Otdel rukopisei Gosudarstvennoi Tretyakovskoi galerei* [Manuscript department of The State Tretyakov Gallery]. F. 180. U.8539.

11. *Rossiiskii gosudarstvennyi arkhiv literatury i iskusstva* [Russian state archive of literature and art]. F. 664. Inv. 1. U. 4.

12. *Rossiiskii gosudarstvennyi arkhiv literatury i iskusstva* [Russian state archive of literature and art]. F. 664. Inv. 1. U. 6.

13. *Rossiiskii gosudarstvennyi arkhiv literatury i iskusstva* [Russian state archive of literature and art]. F. 665. Inv. 1. U. 4.

14. *Rossiiskii gosudarstvennyi arkhiv literatury i iskusstva* [Russian state archive of literature and art]. F. 665. Inv. 1. U. 5.

15. *Rossiiskii gosudarstvennyi arkhiv literatury i iskusstva* [Russian state archive of literature and art]. F. 665. Inv. 1. U. 6.

16. *Rossiiskii gosudarstvennyi arkhiv literatury i iskusstva* [Russian state archive of literature and art]. F. 665. Inv. 1. U. 8.

17. *Rossiiskii gosudarstvennyi arkhiv literatury i iskusstva* [Russian state archive of literature and art]. F. 665. Inv. 1. U. 14.

18. *Rossiiskii gosudarstvennyi arkhiv literatury i iskusstva* [Russian state archive of literature and art]. F. 665. Inv. 1. U. 21.

19. *Rossiiskii gosudarstvennyi arkhiv literatury i iskusstva* [Russian state archive of literature and art]. F. 665. Inv. 1. U. 27.

20. *Rossiiskii gosudarstvennyi arkhiv literatury i iskusstva* [Russian state archive of literature and art]. F. 680. Inv. 2. U. 1539.

21. *Rossiiskii gosudarstvennyi arkhiv literatury i iskusstva* [Russian state archive of literature and art]. F. 686. Inv. 1. U. 63.

22. Rodchenko A.M. *Opyty dlya budushchego: Dnevnik. Stat'i. Pis'ma. Zapiski* [Experiments for the future : Diaries. Articles. Letters. Notes]. Moscow, Grant Publ., 1996 . 415 p.

Received: November 04, 2018.

РЕСТАВРАЦИЯ ДВУСТОРОННЕЙ ХОРУГВИ «СПАС НЕРУКОТВОРНЫЙ» ИЗ СОЛЬВЫЧЕГОДСКОГО ИСТОРИКО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ

Семечкина Елена Васильевна
Художник-реставратор высшей
категории, заведующая мастерской
реставрации тканей,
Всероссийский научно-
реставрационный центр им. академика
И.Э. Грабаря.
Россия, г. Москва.
tkani125@gmail.com

Аннотация

Двусторонняя шитая хоругвь с изображением Спаса Нерукотворного, в обрамлении барочной металлической рамы, является уникальным древним памятником, сохранившимся до наших дней без поновлений и реставрационных вмешательств. Проведенные визуальные и химико-технологические исследования позволили определить технику и материалы выполнения двустороннего лицевого шитья на одной основе и особенности изготовления двусторонней рамы из просеченного железа с полудой и золочением.

Реставрация двустороннего шитья после демонтажа рамы проводилась поэтапно. Она заключалась в выборе способа и проведении общей очистки, в подборе метода частичного дублирования с сохранением равнозначных изображений на лицевой и оборотной стороне пелены, в укреплении тканевой основы и разрушенных шелковых и золотных нитей древнерусского шитья.

Консервация и реставрация металлической рамы проводились в Костромском филиале ВХНРЦ.

Ключевые слова: реставрация, консервация, хоругвь, Спас Нерукотворный, древнерусское шитье.

Библиографическое описание для цитирования:

Семечкина Е.В. Реставрация двусторонней хоругви «Спас Нерукотворный» из Сольвычегодского историко-художественного музея // Искусство Евразии. – 2018. – №4(11). – С. 227-239. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.04.016. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1214115/27/>

Хоругвь поступила на реставрацию в мастерскую тканей в 2015 году. Это единственная известная нам древняя хоругвь, сохранившаяся как единый комплекс древнерусского шитья и художественного металла и дошедшая до наших дней без бытовых переделок и реставрационных вмешательств. Шитье представляет собой двустороннюю пелену с изображением Спаса Нерукотворного, созданную во второй половине XVII века в мастерской Анны Ивановны Строгановой [2, с. 312, кат.118]. Шитая хоругвь укреплена в двусторчатую барочную раму из просеченного железа с полудой и золочением, на которой изображено «Преображение Господне» (вверху) с двумя ангелами на облаках (один утрачен) и растительный ажурный орнамент. Более поздняя по времени изготовления рама предназначалась для обрамления именно этого шитья, о чем свидетельствуют размеры и особенности способов крепления. Созданный строгановскими мастерами памятник декоративно-прикладного искусства является уникальным явлением русской культуры, в котором гармонично объединились два произведения, принадлежащие различным художественным эпохам (рис. 1, 2).



Рис. 1. Хоругвь «Спас Нерукотворный» до реставрации. Общий вид (лицевая сторона). Фото ВХНРЦ.



Рис. 2. Хоругвь «Спас Нерукотворный» до реставрации. Общий вид (оборотная сторона). Фото ВХНРЦ.

О хоругви «Спас Нерукотворный» нет сведений ни у первых сольвычегодских летописцев А. Соскина, В. Попова, Н.Ордина, составивших в конце XVII–XIX вв. описание художественных древностей строгановской вотчины, ни в описи церковного имущества Благовещенского собора за 1854 г. (хотя в описи упоминаются более поздние живописные хоругви)⁴⁷. В 1930-е гг. сотрудники ЦГРМ обследовали и передавали в музей церковное имущество из различных храмов Сольвычегодска и близлежащих деревень. На эти предметы укреплялись этикетки с номерами, точно такая же этикетка была и на хоругви «Спас Нерукотворный». И.Г. Котова, главный хранитель музея, высказала предположение, что данная хоругвь происходит из Сольвычегодской Спассообыденной церкви. Впервые деревянный храм с таким названием возник здесь в 1571 году. Он был «обыденный», то есть сооружен в один день 16 августа «градскими и уездными людьми» для избавления от мора. В 1634 году храм перенесли на нынешнее, более высокое место, так как Вычегда сильно размывала берега; в 1654 году деревянное здание построили заново. В 1691–1697 годах на месте деревянной возникла каменная одноэтажная теплая церковь, построенная в стиле барокко. Вполне вероятно, что для престола Спаса Нерукотворного Образа этого храма и была создана хоругвь.

Пока нам известен только один из ранних документов, хранящийся в Отделе письменных источников Государственного исторического музея, в котором упоминается данная хоругвь [1]. Это опись памятников древнерусского шитья и облачений из Ризницы Благовещенского собора, составленная в августе 1932 года сотрудницами Центральных государственных реставрационных мастерских Т.Н. Александровой-Дольник и Е.С. Видоной. Опись занимает шестнадцать страниц с описанием материалов, техники, размеров, времени создания и сохранности памятников шитья. Под номером 41 числится двусторонняя хоругвь с изображением Нерукотворного Спаса, и дано следующее описание хоругви:

Материал: шито шелками и серебром. **Техника:** двусторонняя. **Надписи:** «Нерукотворный образ господа нашего». **Дата:** XVII век.

Примечание. Хоругвь в железной раме. Находится в теплом помещении придела.

Методика реставрации хоругви «Спас Нерукотворный»

Реставрация хоругви проходила в несколько этапов. Начальный этап заключался в проведении демонтажа металлической рамы, створки которой были жестко скреплены полосами железа и соединены 22-мя винтами и четырехугольными гайками. После демонтажа рамы обнаружилось, что шитье с оборотной стороны нашито льняными нитями на металлическую рамку. Демонтаж рамы и рамки сопровождался фотофиксацией, составлением схемы крепления и маркировкой винтов и гаек. Все металлические детали были переданы для выполнения консервационно-реставрационных работ в Костромской филиал ВХНРЦ⁴⁸ (рис. 3, 4).

⁴⁷ Сведения любезно предоставлены И.Г. Котовой, главным хранителем Сольвычегодского историко-художественного музея.

⁴⁸ Реставрацию рамы выполнял А.Ю. Лебедев, художник-реставратор 1 категории по металлу. Сотрудник Костромского филиала ВХНРЦ.

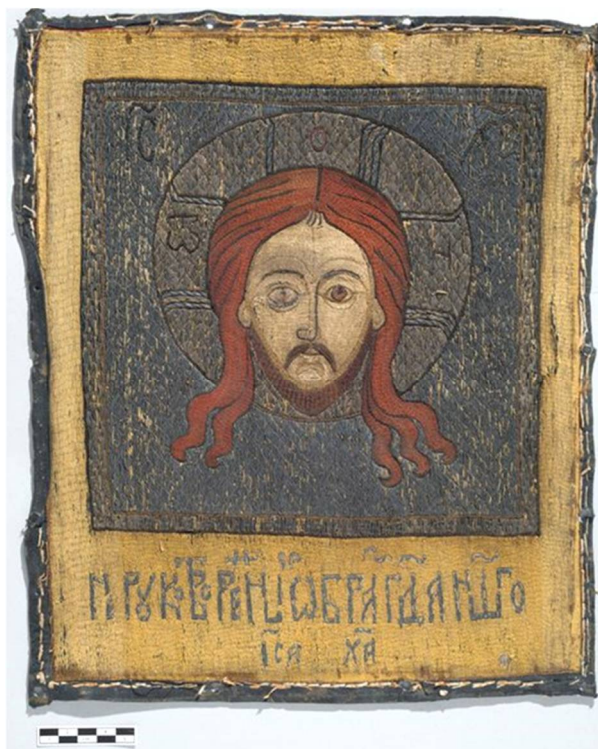


Рис. 3. Шитая хоругвь (лицевая сторона).
До реставрации. Фото ВХНРЦ.



Рис. 4. Шитая хоругвь (оборотная сторона).
До реставрации. Фото ВХНРЦ.

1. Проведение и результаты исследований

Техника выполнения шитья и состояние сохранности пелены определялись визуально с применением увеличения под стереомикроскопом. Двустороннее шитье выполнено швом «на проем», когда нить проходит насквозь через ткань основы, и на оборотной стороне создается равнозначное изображение. Было выявлено разрушение, сечение и выпадение шелковых нитей шитья на кайме и среднике; потемнение, разрушение и частичные утраты серебряных и золотных нитей; общее загрязнение, пятна воска и пятна ржавчины. Основой шитья является плотное хлопчатобумажное полотно темно-синего цвета, имеющее большой разрыв на правой кайме (около 5 см), утраты по местам крепления с рамой и многочисленные разрывы и сечения под нитями шитья.

Проведенные химико-технологические исследования позволили определить состав пряденых серебряных и золотных нитей и тканевой основы. Исследования проводились методами микроскопии в отраженном свете, микрохимии, рентгенофлуоресцентного спектрального анализа, морфологического анализа волокон⁴⁹.

Результаты исследований:

Проба 1. Исследование основы шитья. Нити, фрагмент ткани (край каймы)

Образец представляет собой кусочек ткани темно-синего цвета, ткань выполнена простым полотняным переплетением. Плотность ткани по основе и по утку составляет в среднем 25 нитей/см.

Нити ткани имеют левую крутку первого порядка и состоят из волокон хлопка=100%.

⁴⁹ Исследования выполнены к.х.н. А.Я. Мазиной, научным сотрудником отдела физико-химических исследований ВХНРЦ.

Нити равномерно окрашены синим органическим красителем, вероятно, индиго (рис. 5).



Рис. 5. Хлопчатобумажная основа шитья, окрашенная индиго. Фото ВХНРИЦ.

Проба 2. Нить серебряная (фон средника)

Золотная нить представляет собой пучок текстильных волокон, на которые намотана чуть желтоватая металлическая лента с многочисленными темными пятнами.

Металлическая лента на пучке волокон имеет левую крутку.

Лента исследована с лицевой и оборотной сторон. Обнаружено, что лента выполнена из сплава, содержащего серебро (80-90%), медь (10-15%) и, возможно, золото.

На ленте наблюдаются многочисленные поверхностные загрязнения темного цвета, возможно, сульфиды серебра и меди.

Волокна выполнены из неокрашенного шелка (рис. 6).



Рис. 6. Серебряная пряденая нить с шелковой основой. Фото ВХНРИЦ.

Проба 3. Нить золотная (нимб)

Золотная нить представляет собой пучок текстильных волокон, на которые намотана чуть желтоватая металлическая лента.

Металлическая лента на пучке волокон имеет левую крутку.

Лента исследована с лицевой и оборотной сторон. Обнаружено, что лента выполнена из сплава, содержащего серебро (80-90%), медь (10-15%) и золото (1-3%).

На поверхности ленты с обеих сторон находится тонкий слой золота (рис. 7).



*Рис. 7. Золотная пряденая нить (без шелковой основы).
Фото ВХНРИЦ.*

2. Проведение общей очистки

Сначала была проведена механическая поверхностная очистка. Обеспыливание поверхности шитья проводилось с обеих сторон с применением мягкой колонковой кисти. Пятна воска сначала удалялись тонким шпателем, затем обрабатывались чистым бензином и этиловым спиртом. Очистка от следов ржавчины проводилась обработкой чистым бензином для вымывания мельчайших частиц железной окалины без применения более активных химических реагентов.

Перед общей водной очисткой пелена была помещена в «конверт» из тонкого шелкового газа для уменьшения механического воздействия на ослабленные и разрушенные нити шитья (рис. 8). Промывка выполнялась на вакуумном столе сначала с оборотной, а затем с лицевой стороны пеной СМС методом тампонирования греческой губкой с последующей промывкой дистиллированной водой и устранением деформации. Размеры пелены после просушивания сопоставлялись с размерами по предварительно снятой кальке. Размеры не изменились.



*Рис. 8. Процесс промывки хоругви на вакуумном столе.
Фото ВХНРИЦ.*

3. Выбор способа и проведение дублирования каймы

Для экспоната, шитого «на проем» по одной основе, выбор методов укрепления является наиболее сложной и ответственной частью методики. Фотосъемка на просвет показала разрывы и утраты ткани основы в местах крепления к раме по периметру, разрушение по границам участков шитья, выполненных нитями различной жесткости – пряженными золотными и шелком, по местам изменения направления стежков (рис. 9). Задачей выбора методики укрепления двусторонней хоругви являлось сохранение равноценных изображений с обеих сторон и возможность музейного экспонирования шитья, укрепленного в раму, без видимого провисания или натяжения ткани при колебаниях температурно-влажностного режима.

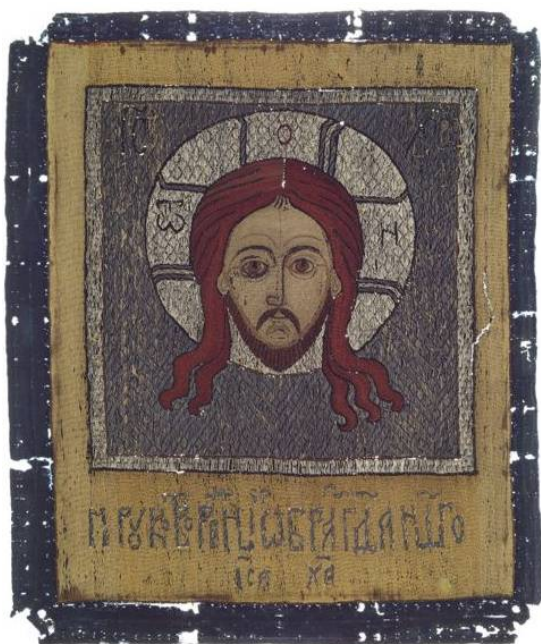


Рис. 9. Съемка на просвет, иллюстрирующая разрушение основы шитья. Фото ВХНРЦ.

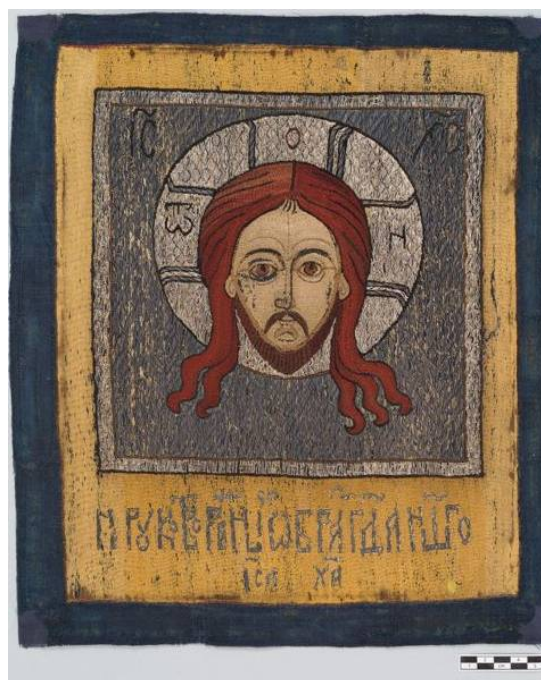


Рис. 10. Шитая хоругвь (лицевая сторона). В процессе реставрации после укрепления краев. Фото ВХНРЦ.

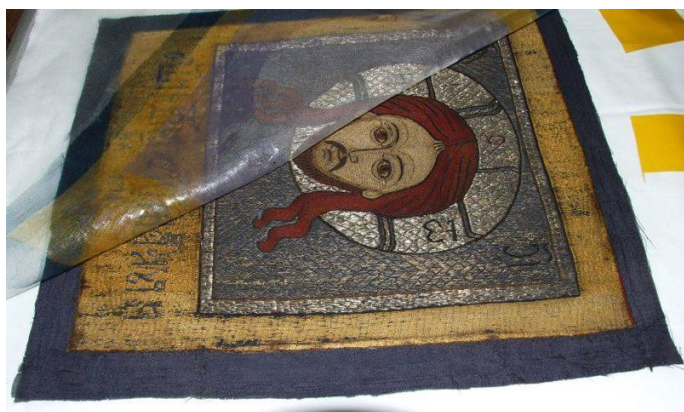


Рис. 11. Шитая хоругвь (оборотная сторона). В процессе дублирования каймы. Фото ВХНРЦ.

Вначале было проведено укрепление краев хлопчатобумажной основы по периметру. Для этого с оборотной стороны под края основы встык к шитью было подведено окрашенное в темно-синий цвет шелковое полотно и выполнено укрепление иглой с нитью из шелкового газа по краям основы, разрывам и сечениям и периметру шитой желтым шелком каймы (рис. 10).

Этап укрепления каймы проводился методом частичного дублирования. Для дублирования был выбран редкий шелковый газ, на котором была выполнена тонировка красителями для шелка желтого и синего цвета, в соответствии с контурами желтой каймы и синих краев основы (рис. 11). На окрашенную ткань был нанесен 0,5% раствор акрилового сополимера. Кайма пелены и края основы была сдублирована методом термофиксации с оборотной стороны, с последующим укреплением дублировочной ткани иглой с шелковой нитью по краям пелены и периметру средника. Лишняя дублировочная ткань, закрывающая средник с изображением Спаса, была вырезана по контуру средника и удалена.

4. Укрепление основы и нитей шитья



Рис. 12. Фрагмент правой каймы хоругви до укрепления (с лицевой стороны). Фото ВХНРЦ.



Рис. 13. Фрагмент правой каймы хоругви после укрепления (с лицевой стороны). Фото ВХНРЦ.



Рис. 14. Тот же фрагмент до укрепления (с оборотной стороны). Фото ВХНРЦ.



Рис. 15. Тот же фрагмент после укрепления (с оборотной стороны). Фото ВХНРЦ.

Для укрепления разрушенных шелковых нитей на кайме был применен следующий способ. На лицевой стороне разрушенный стежок прошивался подобранной шелковой нитью желтого цвета. Шелковая нить, выходя на оборотную сторону, захватывала одну нить переплетения редкого дублировочного газа, и затем нить выводилась обратно на лицевую сторону и прошивала следующий разрушенный стежок. Таким образом, на лицевой стороне каймы были укреплены наиболее разрушенные нити шитья, а на оборотной стороне «точечным» швом закреплена дублировочная ткань (рис. 12-15).

Укрепление отстающих шелковых и золотных нитей на обеих сторонах средника проводилось в технике шитья «в прикреп» тонкими тонированными шелковыми нитями. Швом «реставрационная сетка» выполнено укрепление сквозных сечений и разрывов хлопчатобумажной основы в местах открытого фона и под шелковыми и металлическими нитями шитья (рис. 16, 17).

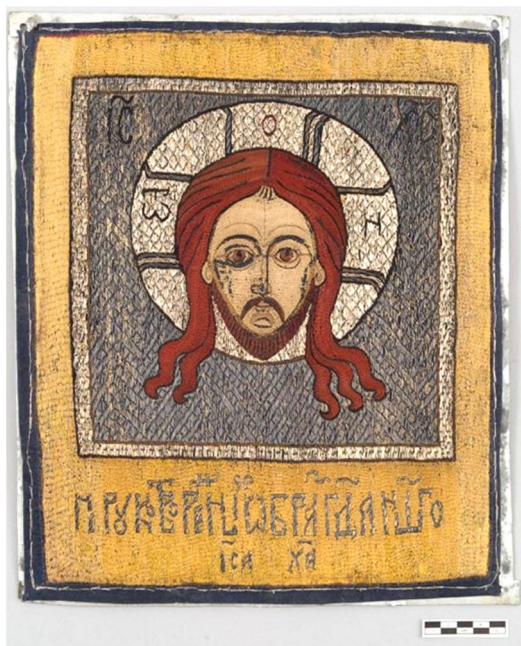


Рис. 16. Шитая хоругвь (лицевая сторона) после реставрации. Фото ВХНРЦ.



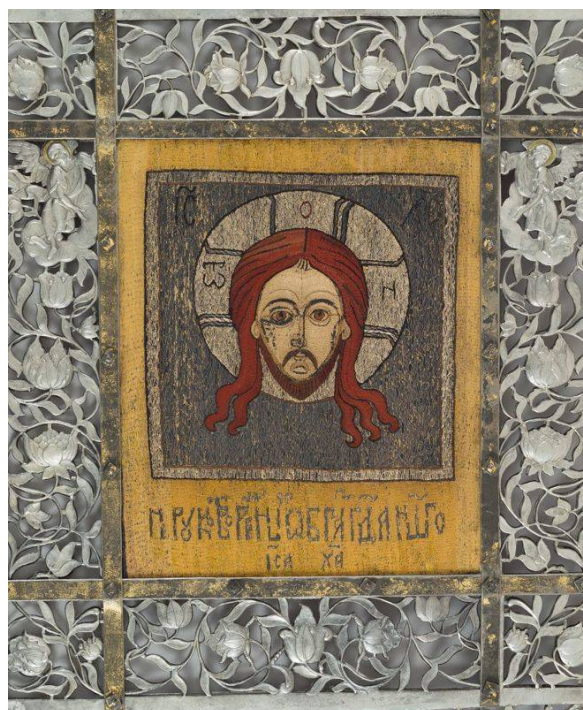
Рис. 17. Шитая хоругвь (оборотная сторона) после реставрации. Фото ВХНРЦ.

5. Реставрация металлической рамы

Детали металлической рамы и крепежа были очищены от поверхностных загрязнений и продуктов коррозии. На обеих створках рамы устранена деформация и проведена пайка разрывов со сведением трещин и восполнением утрат растительного орнамента по аналогии. Восполнены утраты и восстановлен «серебряный» цвет полуды декора. При проведении очистки железных полос были обнаружены следы золочения, которое также частично восстановлено. Утраченная фигура ангела восполнена методом гальванопластики по аналогии с сохранившейся фигурой (рис. 18, 19).



Слева: рис. 18. Фрагмент рамы с восстановленной фигурой ангела после реставрации (лицевая сторона). Фото ВХНРЦ. Справа: рис. 19. Центральный фрагмент хоругви после реставрации (лицевая сторона). Фото ВХНРЦ.



6. Монтаж шитья в металлическую раму

На оборотную сторону шитья льняными нитями по следам старых проколов была пришта металлическая рамка. Монтаж хоругви проводился совместно с реставратором по металлу А.Ю. Лебедевым. Перед монтажом шитье, в целях предохранения от случайного повреждения, было защищено с обеих сторон микалентной бумагой, временно пришта по внутреннему периметру рамки (рис. 20).



Рис. 20. Монтаж хоругви (художник-реставратор 1 категории Костромского филиала А.Ю. Лебедев, художник-реставратор высшей категории Е.В. Семечкина). Фото ВХНРЦ.

Заключение

Известно еще два памятника строгановских мастерских, выполненных в редкой технике двустороннего шитья. Это две хоругви из Нижегородского музея-заповедника – «Преображение Господне» и «Архистратиг Михаил», созданные в мастерской Анны Ивановны Строгановой, около 1672 г. [2, с. 312-320, кат. 119, 120].

Хоругвь «Спас Нерукотворный» и обе нижегородские хоругви значительно различаются по технике и материалам изготовления. Хоругвь «Спас Нерукотворный» – единственный известный памятник строгановских мастерских, шитый «на проем» и на хлопчатобумажном полотне. Общей чертой для всех трех хоругвей является полное заполнение фона шитьем, без просветов. Однако нижегородские хоругви шиты по традиционной для строгановских мастерских шелковой основе пряченым золотом и серебром «в прикреп», и не сохранилось никаких следов для возможного оформления их в металлические рамы.



Рис. 21. Хоругвь «Спас Нерукотворный» после реставрации. Общий вид (лицевая сторона). Фото ВХНРЦ.



Рис. 22. Хоругвь «Спас Нерукотворный» после реставрации. Общий вид (оборотная сторона). Фото ВХНРЦ.

Выбранный метод реставрации позволил укрепить редкий памятник древнерусского двустороннего шитья, смонтировать древнюю ткань в металлическую раму и сохранить этот уникальный памятник декоративно-прикладного искусства максимально приближенным к первоначальному виду, как он был задуман и создан (рис. 21, 22).

Литература

1. ОПИ ГИМ, Фонд 417, ед. хр.130. Описание памятников текстиля 1-3 категории из Сольвычегодска. Август 1932 г. (16 листов).
2. Силкин А.В. Строгановское лицевое шитье. - М.: Прогресс – Традиция, 2002.

Статья поступила в редакцию 20.11.2018 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.04.016

RESTORATION OF THE TWO-SIDED «THE VERNICLE» GONFALON FROM THE SOLVYCHEGODSKY HISTORICAL AND ART MUSEUM

Semechkina Elena Vasilievna
Head of textile conservation department,
The Grabar Art Conservation Center.
Russia, Moscow.
tkani125@gmail.com

Abstract

A two-sided embroidered gonfalon with the Vernicle framed by a baroque metal frame is a unique ancient monument that has survived to this day without renovations and restoration interventions. Conducted visual and chemical-technological research allowed to determine the technique and materials of performing two-sided pictorial embroidery on one basis and features of manufacturing a double-leaf frame of penetrated iron with a tinning and gilding.

The restoration of two-sided embroidered after dismantling the frame was carried out in stages. It consisted in choosing a method and carrying out a general cleaning, in the selection of the method of partial duplication with preservation of equivalent images on the front and back of the veil, in strengthening the coating fabric and the destroyed silk and gold threads of old Russian embroidery.

The preservation and restoration of the metal frame was carried out in the Kostroma branch of the Grabar Art Conservation Center.

Keywords: restoration, conservation, gonfalon, the Vernicle, Old Russian embroidery.

Bibliographic description for citation:

Semechkina E.V. Restoration of the two-sided «The Vernicle» gonfalon from the Solvychegodsky Historical and Art Museum. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2018, No. 4(10), pp. 227-239. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.04.016. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1214115/27/> (In Russian).

References

1. Department of written sources of The state historical Museum. F. 417, unit 130. Inventory of textile monuments of 1-3 categories from Solvychegodsk. August 1932. (16 sheets).
2. Silkin A.V. Stroganovskoe litsevoe shit'e [Stroganov two-sided pictorial embroidery]. Moscow, Progress – Traditsia Publ., 2002.

Received: November 20, 2018.

АТТРИБУЦИЯ РЕЗНОГО ЛАРЦА ИЗ КОЛЛЕКЦИИ ВЯТСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ ИМЕНИ В.М. И А.М. ВАСНЕЦОВЫХ

Холопова Вера Анатольевна
Хранитель музейных предметов,
Всероссийский научно-
реставрационный центр им. академика
И.Э. Грабаря.
Россия, г. Москва.
kholopova@gmail.com

Аннотация

В статье исследуется резной ларец XVIII века из Вятского художественного музея имени В.М. и А.М. Васнецовых. После реставрации предмета стало возможным полностью прочитать текст, который раскрывает имена дарителя и одариваемого, а также события, связанные с отечественной историей тяжелой промышленности.

Ключевые слова: декоративно-прикладное искусство, народное искусство XVIII века, резной ларец, Мосоловы, Мышегский завод, тульские оружейники, реставрация, художественное литье.

Библиографическое описание для цитирования:

Холопова В.А. Атрибуция резного ларца из коллекции Вятского художественного музея имени В.М. и А.М. Васнецовых // Искусство Евразии. – 2018. – №4(11). – С. 240-248. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.04.017. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1214115/28/>

*Музей есть не собрание вещей, а сбор лиц;
деятельность его заключается не в накоплении
мертвых вещей, а в возвращении жизни останкам
отжившего, в восстановлении умерших,
по их произведениям, живыми деятелями.
Н.Ф. Федоров «Музей, его смысл и назначение»*

В 2017 году в реставрационную мастерскую мебели и деревянных предметов интерьера ВХНРЦ имени академика И.Э. Грабаря из Вятского художественного музея имени В.М. и А.М. Васнецовых поступил небольшой резной ларец. Он вызывал особый интерес и как произведение прикладного искусства XVIII века, аналогов которому не было найдено, и как предмет быта, назначение которого не было однозначным. Он интриговал и изображенными сюжетами, и стилем резьбы, и размером, и еще более функцией (рис. 1).

Ларец представлял собой традиционную прямоугольную конструкцию с прямой откидной крышкой на петлях. Внутренние детали были утрачены, но оставшиеся пазы указывали на находившиеся там ранее потайные полки с выдвигаемыми элементами. Полки с секретами – достаточно распространенный элемент в подголовниках, сундуках и ларях, но в рассматриваемом произведении из-за своих размеров они казались скорее «потешной» частью, чем необходимым для сокрытия чего-либо элементом.



Рис. 1. Ларец резной. 1730. Орех, резьба. 10,5 × 14,6 × 10,4 см. Вятский художественный музей имени В.М. и А.М. Васнецовых. Фото Г.П. Проценко, ВХНРЦ им. академика И.Э. Грабаря.



Рис. 2. Ларец резной «Орленая» крышка. 1730. Орех, резьба. 10,5 × 14,6 × 10,4 см. Вятский художественный музей имени В.М. и А.М. Васнецовых. Фото В.А. Холоповой.

Двуглавый орел на крышке говорил о государственной важности⁵⁰ события и персоны, с которой был связан предмет (рис. 2). Такие элементы, как мужчина со знаменем в руке, попирающий василиска единорог, олень и лев, выступали символами силы [8, с. 426] (рис. 3, 4, 5). Солярные знаки, растительные мотивы и райские птицы указывали на пожелание счастья, добра и благополучия (рис. 5, 6). Центральное поле внутренней стороны крышки занимал мотив с Древом жизни, по сторонам которого расположились лев и единорог, по периметру изображения вырезана надпись, полное прочтение которой затруднялось состоянием памятника. Манера изображений относила произведение к народному (крестьянскому) искусству, указывая на стиль пряничных досок [8, с. 437], но качество работы, материал и сюжеты относили его к предметам иного, более высокого сословия.

⁵⁰ Исследование показало, что отмеченные на угловых клеймах внешней части крышки ларца цифры и аббревиатура – «1729», «1» и «КО» – повторяют знаки печати документов Канцелярии главной артиллерии и фортификации, в ведении которой находилось производство оружия Российской Империи (ГАТО. Ф.187. Оп.1. Д.18, Л.16).



Рис. 3. Ларец резной. Фрагмент: человек со знаменем. 1730. Орех, резьба. 10,5 x 14,6 x 10,4см. Вятский художественный музей имени В.М. и А.М. Васнецовых. Фото В.А. Холоповой.



Рис. 4. Ларец резной. Фрагмент: единорог, попирающий василиска. 1730. Орех, резьба. 10,5 x 14,6 x 10,4см. Вятский художественный музей имени В.М. и А.М. Васнецовых. Фото В.А. Холоповой.



Рис. 5. Ларец резной. Фрагмент с оленем. 1730. Орех, резьба. 10,5 x 14,6 x 10,4см. Вятский художественный музей имени В.М. и А.М. Васнецовых. Фото В.А. Холоповой.



Рис. 6. Ларец резной. Фрагмент с растительным орнаментом. 1730. Орех, резьба. 10,5x14,6x10,4см. Вятский художественный музей имени В.М. и А.М. Васнецовых. Фото В.А. Холоповой.

После сложнейшей реставрации, проведенной художником-реставратором высшей категории Р.С. Студенниковым⁵¹, стало возможным прочесть текст полностью: «Сей*спускъ*литъ*намыжевски /хъ*масаловыхъ/заводехъ*работы*ивана*перф/ильева*меньшева/1730*году*еиаему 2о ляд*//сеиларецьгригорьяфон/асьевасиापущкина» (рис. 7).



Рис. 7. Ларец резной. Внутренняя часть крышки с текстом. 1730. Орех, резьба. 10,5 x 14,6 x 10,4см. Вятский художественный музей имени В.М. и А.М. Васнецовых. Фото В.А.Холоповой.

В результате определения имен собственных и проведенного исследования можно утверждать, что текст состоит из двух частей, относящихся к разным событиям, произошедшим в одно время.

Первая часть – «сей спускъ литъ на Мыжевскихъ Масаловыхъ заводехъ работы Ивана Перфильева Меньшева 1730 году» – указывает на некий предмет (слиток, пробу металла), который был частью первого выпуска металла на построенном Масаловыми (Мосоловыми) железоделательном заводе на реке Мыжеге (Мышеге). Иван Перфильев Меньшой – один из четырех братьев, владевших и управлявших заводом [5, с. 128]. Семья Мосоловых была в числе наиболее влиятельных промышленников XVIII века наравне с Демидовыми и Баташовыми, вышедшими из тульских оружейников (ствольных заварщиков) и обеспечивающими металлом военную промышленность Российской Империи.

Вторая часть текста – «еиа ему 20 ляд» и «сеи ларець Григорья Афонасьева сна Пушкина» – указывает на двадцатилетие Григория Афанасьевича Пушкина, которому

⁵¹ Был произведен полный демонтаж, соединения очищены от деструктированного клея, устранено коробление древесины, утраченные фрагменты конструкции и декора восполнены по аналогии с сохранившимися авторскими деталями, удалены стойкие поверхностные загрязнения, проведено укрепление древесины, нанесен реставрационный воск (ВХНРЦ КП-11703, СД-2309).

принадлежал (предназначался) ларец. Архивные документы не только подтвердили это предположение, но и дали описание внешности Григория Пушкина. В розыском деле Тульской оружейной конторы читаем: «Сего февраля 24 дня ствольного дела заварщик Григорий сын Афанасьев Пушкин, который наделав стволов дачу не получал, незнаемо куда из Тулы бежал. Отроду ему Григорью тридцать лет, лицом смугл, власами и брадою рус, глаза черны, ростом средней... Февраля 28 дня 1740 года» [2, л. 47] (рис. 8). К сожалению, архивы, кроме розыского дела, которое закончилось для Григория Пушкина благополучно [2, л. 49], не раскрывают подробностей его жизни. Точно известны лишь годы его жизни, так как в книгах второй подушной переписи он уже числится умершим [9, с. 26].

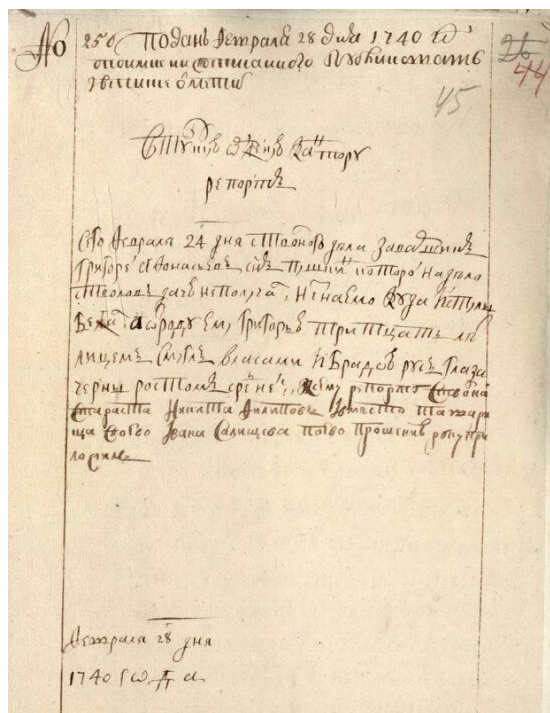


Рис. 8. Репорт о побеге Григория Афанасьева сына Пушкина. 1740.
Бумага, чернила [2, л. 45].

Факты, обнаруженные в ходе проведенного исследования, дают право предполагать, что значительное для Мосоловых событие – строительство завода и, главное, первый выпуск металла для государственных нужд – совпало с двадцатилетием оружейника, с которым, вероятнее всего, Ивана Меньшого связывали деловые и дружеские отношения. Ларец был и памятным знаком, и дружеским именованным подношением, и, возможно, являлся коммерческим предложением, так как металл, производимый на Мышегском заводе, должен был поставяться тульским оружейникам.

Помимо того, что исследованный резной ларец представляет ценность как культурный артефакт, обнаруженные документы оживили персон, связанных с ним, что направило исследование из области прикладного искусства в область истории сословных взаимоотношений в эпоху промышленного бума в России. «...*Вещь может быть ценной, если она символизирует значимые общественные отношения. Это обстоятельство позволяет выявить еще одну важную характеристику вещи в системе культуры: она начинает служить в качестве знака, символа социального положения человека*» [4, с. 60].

Удивительным образом произведение, которое попало на реставрацию как предмет обезличенный – «...упоминается имя мастера *Ивана Перфильева Меньшого*», после исследования стало мемориально-историческим, имеющим отношение к конкретному историческому событию и персоне. Иван Перфильевич Меньшой Мосолов оставил след в истории отечественной промышленности и как основатель Златоустовского завода [5, с. 137]. Его потомки унаследовали любовь к искусству [6, с. 9]. Внуки Николай Семенович (рис. 9) и Федор Семенович Мосоловы (рис. 10), внесли значительный вклад в историю искусства и культуры России как основатели одной из лучших коллекций европейской живописи и графики в XIX веке [7, с. 229]. Федор Семенович Мосолов известен и как крупнейший коннозаводчик, лошади которого побеждали два десятка лет на Московских скачках [3, с. 149].



Рис. 9. Кипренский О.А. Портрет Николая Семеновича Мосолова. 1811. Холст, масло. 94,6 x 76,3 см. Государственная Третьяковская галерея.



Рис. 10. Тропинин В.А. Портрет Федора Семеновича Мосолова со служащими конного завода. Холст, масло. 64,5 x 47,7 см. Государственная Третьяковская галерея.

Праправнук Ивана Меньшова Николай Семенович Мосолов-младший известен не только как продолжатель семейной коллекции произведений искусства, но и как признанный художник-офортист, избранный в действительные члены Академии художеств за серию гравюр выдающихся произведений, хранящихся в Эрмитаже [7, с. 226]. В конце жизни он передал богатейшую коллекцию гравюр и живописи Румянцевскому музею. Собрание графики из этой коллекции стало впоследствии основой Гравюрного кабинета ГМИИ имени Пушкина [7, с. 227] (рис. 11).

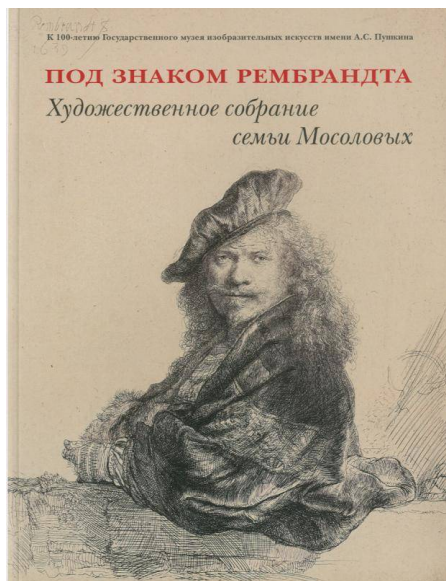


Рис. 11. Под знаком Рембрандта. Художественное собрание семьи Мосоловых. – М., Красная площадь, 2012. Обложка.



Рис. 12. Бенуа Ф. Триумфальные ворота у Тверской заставы. Бумага, литография с тоном. 39,2 x 55,3 см.

Мышегский железоделательный завод (ныне действующий Алексинский завод тяжелой промышленной арматуры) также оставил свой след в истории и искусстве, как бы странно это ни звучало. В начале XIX века завод был переориентирован на производство художественного литья купившим его А.А. Чесменским, который во время Отечественной войны 1812 года, являясь одним из руководителей Калужского ополчения, для обеспечения армии вооружением перевел завод на изготовление ядер и пушек. В послевоенное время завод был продан князю Я.Д. Бибарсову [1, с. 59], при котором вновь производилось чугунное художественное литье. На Мышегском заводе были отлиты рельефы для Триумфальной арки Осипа Бове (рис. 12) и изящные ограды Александровского сада по чертежам архитектора Е.Ф. Паскаля.

Литература

1. Гамель И.Х. Описание Тульского оружейного завода в историческом и техническом отношении. – Москва: тип. А. Семена, 1826.
2. Государственный архив Тульской области (ГАТО). Ф. 187. Оп. 1. Д. 29.
3. Кошнев Василий Иванович. Материалы для истории русского коннозаводства: Статьи Василия Ивановича Кошнев. 1847–1887 гг. – Москва: типо-лит. В.В. Чичерина, 1887.
4. Махлина С.Т. Семиотика культуры повседневности. – СПб.: Алетейя, 2009.
5. Павленко Н.И. История металлургии в России XVIII века: Заводы и заводладельцы. – Москва: Академия наук СССР, 1962.
6. Под знаком Рембрандта. Художественное собрание семьи Мосоловых. Каталог выставки. – Москва: Красная площадь, 2012.
7. Полунина Н., Фролов А. Коллекционеры старой Москвы. – Москва: Независимая газета, 1997.
8. Соболев Н.Н. Русская народная резьба по дереву. – Москва–Ленинград: Academia, 1934.
9. Тула. Материалы для истории города XVI–XVIII столетий. – Москва: Типография М.Н. Лаврова и К°, 1884.

Статья поступила в редакцию 13.11.2018 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.04.017

ATTRIBUTION OF A CARVED CHEST FROM THE COLLECTION OF THE VYATKA ART MUSEUM NAMED AFTER V.M. AND A.M. VASNETSOV

Kholopova Vera Anatolyevna
Museum curator,
The Grabar Art Conservation Center.
Russia, Moscow.
kholopova@gmail.com

Abstract

The article explores a carved chest of the 18th century from the Vyatka Art Museum named after V.M. and A.M. Vasnetsov. After the restoration of the object, it became possible to fully read the text, which reveals the names of the donor and the presentee, as well as events related to the domestic history of heavy industry.

Keywords: arts and crafts, folk art of the XVIII century, carved chest, Mosolovs, Myshega plant, Tula gunsmiths, restoration, art castings.

Bibliographic description for citation:

Kholopova V.A. Attribution of a carved chest from the collection of the Vyatka Art Museum named after V.M. and A.M. Vasnetsov. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2018, No. 4(11), pp. 240-248. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.04.017. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1214115/28/> (In Russian).

References

1. Gamel I.Kh. *Opisanie Tul'skogo oruzheynogo zavoda v istoricheskom i tekhnicheskom otnoshenii* [The description of the Tula Arms Plant in the historical and technical terms]. Moscow, A. Semen's typography, 1826.
2. *Gosudarstvennyi arkhiv Tul'skoi oblasti* [State Archive of Tula region]. F. 187. Inv. 1. D. 29.
3. *Koptev Vasilii Ivanovich. Materialy dlya istorii russkogo konnozavodstva: Stat'i Vasiliya Ivanovicha Kopteva. 1847–1887 gg.* [Koptev Vasily Ivanovich. Materials for the history of Russian horse breeding: Articles by Vasily Ivanovich Koptev. 1847–1887]. Moscow, typolithography of V.V. Chicherin, 1887.
4. Makhlina S.T. *Semiotika kul'tury povesednevnosti* [Semiotics of the culture of everyday life]. St.-Petersburg, Aleteiya Publ., 2009.
5. Pavlenko N.I. *Istoriya metallurgii v Rossii XVIII veka: Zavody i zavodovladel'tsy* [The history of metallurgy in Russia of the XVIII century: Plants and factory owners]. Moscow, Academy of Sciences of the USSR, 1962.
6. *Pod znakom Rembrandta. Khudozhestvennoe sobranie sem'i Mosolovykh. Katalog vystavki* [Guided by Rembrandt. Art collection of the Mosolov family. Catalog of the exhibition]. Moscow, Krasnaya ploshchad' Publ., 2012.

7. Polunina N., Frolov A. *Kolleksionery staroi Moskvy* [Collectors of old Moscow]. Moscow, Nezavisimaya gazeta, 1997.

8. Sobolev N.N. *Russkaya narodnaya rez'ba po derevu* [Russian folk wood carving]. Moscow, Leningrad, Academia Publ., 1934.

9. *Tula. Materialy dlya istorii goroda XVI –XVIII stoletii* [Tula. Materials for the history of the city XVI–XVV centuries]. Moscow, Typography of M.N. Lavrov and K °, 1884.

Received: November 11, 2018.

МЕТОДИКА КОНСЕРВАЦИИ И РЕСТАВРАЦИИ ФОНАРЯ МАТОВОГО СТЕКЛА С РОСПИСЬЮ ХОЛОДНЫМ СПОСОБОМ

Шаркова Екатерина Никитична
Заведующая реставрационной
мастерской керамики и стекла,
Всероссийский художественный
научно-реставрационный центр
им. И.Э. Грабаря.
Россия, г. Москва.
ceramics-grabar@yandex.ru

Аннотация

Предметом исследования и реставрации является фонарь матового стекла из коллекции музея-усадьбы Останкино. Он был частью убранства Этрусской гостиной Фонтанного дома графа Д.Н. Шереметева. Состояние сохранности плафона было удручающим, он был разбит на десятки фрагментов, живопись на стекле осыпалась.

Для определения плана и материалов консервации и реставрации были проведены физико-химические исследования, устанавливающие технику росписи – необжиговыми красками на основе органической смолы. Далее была разработана методика укрепления, очистки и восполнения красочного слоя.

После укрепления и очистки красочного слоя была проведена склейка предварительно подобранных фрагментов. Затем были восполнены утраты: небольшие – доливались по месту клеевым составом, большие – восполнялись путем снятия силиконовых форм и отливки в них восполнений. После восстановления всей формы фонаря были тонированы восполнения и клеевые швы, а также проведен монтаж предварительно очищенной бронзовой оправы.

Ключевые слова: реставрация и консервация стекла, живопись на стекле, реконструкция, музей-усадьба Останкино, «помпеянский» стиль.

Библиографическое описание для цитирования:

Шаркова Е.Н. Методика консервации и реставрации фонаря матового стекла с росписью холодным способом // Искусство Евразии. – 2018. – №4(11). – С. 249-260. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.04.018. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1214115/29/>

В отделе реставрации керамики и стекла ВХНРЦ имени академика И.Э. Грабаря одним из важнейших направлений деятельности является изучение, исследование и разработка методики консервации и реставрации произведений декоративно-прикладного искусства из стекла. Накопленный опыт позволяет решать разнообразные,

выходящие за рамки простых реставрационных процессов задачи, а именно – возникающие при реставрации стеклянных предметов. Часто реставраторы отказываются от реставрации стекла в пользу предметов из фарфора и керамики. Достичь удовлетворительных результатов реставрации на таких предметах проще, чем на изделиях из стекла. Основные проблемы реставрации стеклянных предметов связаны со свойствами самого стекла. Следы реставрации видны невооруженным глазом, поэтому задача сводится к тому, чтобы следы склейки и возможных восполнений не мешали восприятию целостности формы экспоната. Существует несколько основных проблем, которые реставратору приходится решать: различие степени преломления стекла и клеев для склейки стекла, что влияет на эстетические качества клеевого шва; прозрачность материалов для восполнения; возможность тонирования восполнений на цветном стекле при сохранении их прозрачности. В основном, качество реставрации зависит от мастерства реставратора, но нельзя забывать, что важным моментом всегда является и качество материалов, которые он использует. Экспонат, поступивший на реставрацию из музея-усадьбы Останкино, хорошо демонстрирует все тонкости реставрации предметов из стекла, такие как использование современных материалов для склейки и восполнения на стекле, исследования красочного слоя для поиска аналогии и помощи в атрибуции предмета, разработка методики тонирования утрат на стекле и многие другие.

Собрание осветительных приборов музея-усадьбы Останкино насчитывает около 1000 единиц хранения. В 2005 г. был издан каталог коллекции [1]. Предмет нашего исследования и реставрации происходит именно из этой коллекции. Но этот экспонат не был опубликован по причине его удручающего состояния сохранности и совершенно не экспозиционного вида.

Главный хранитель музея-усадьбы Останкино Ольга Ивановна Еремина делала доклад об истории этого предмета на совместной презентации результатов реставрации в центре им. И.Э. Грабаря. Архивные документы и стилистические особенности фонаря позволили ей сделать вывод, что фонарь является частью убранства Этрусской гостиной петербургского Фонтанного дома графа Д.Н. Шереметева. В 1830-х годах, после женитьбы на фрейлине императрицы Александры Федоровны Анне Сергеевне Шереметевой (представительнице неграфской ветви рода Шереметевых), граф затевает масштабные работы по переделке интерьеров Фонтанного дома в соответствии с новыми вкусами эпохи историзма. Самым оригинальным и запоминающимся стал интерьер Этрусской гостиной. Росписи полностью покрывали стены и потолок и были выполнены в черно-терракотовой гамме. Сюжеты и орнаментальные мотивы восходят к росписи южноиталийских ваз и керамике Аттики. Сохранившийся мебельный гарнитур также был выполнен в «помпеянском» стиле, как и фонарь. На сегодняшний день сохранилось 17 предметов из мебельного гарнитура, совсем недавно их можно было увидеть в Фонтанном доме на выставке «Бережная вещь», представляющей предметы, в разные годы вывезенные из Фонтанного дома.

Искусствоведы музея-усадьбы Останкино считают, что по качеству изготовления и большому размеру колбы (45 см) фонарь можно отнести к произведениям Императорского стеклянного завода. Но вопрос остается пока открытым. Фонарь в форме кратера без ручек выполнен из матового стекла и покрыт росписью черной, красной и желтой краской. Принцип декора восходит к греческим краснофигурным

вазам. В данном случае в трех резервах помещена роспись на сюжеты «Илиады» и «Одиссеи». Источником росписи послужили рисунки Джона Флаксмана, главного представителя английского неоклассицизма рубежа веков. Флакسمан был художником, скульптором и модельмейстером завода «Этрурия», который основал Джозайя Веджвуд. Обратим здесь внимание только на сюжеты в трех резервах. Из «Илиады» выбран кульминационный момент – Триумф Ахиллеса, у Флаксмана лист называется «Колесница Ахилла, объезжающая Троию с волочащимся телом Гектора». Следующий сюжет из «Одиссеи» представляет Пенелопу с женихами, раскрывшими ее обман. На фонаре он повторен не полностью – только Пенелопа на фоне ткацкого станка. Третий сюжет также из «Одиссеи», представляет Эос – богиню утренней зари. Выбор сюжетов и их связь между собой пока не выяснена, это может прояснить последующее искусствоведческое исследование.



Рис. 1. Общий вид фонаря на момент поступления в ВХНРЦ им. П.Э. Грабаря. Фото ВХНРЦ им. П.Э. Грабаря.



Рис. 2. Фрагмент нижней части фонаря до реставрации. Фото ВХНРЦ им. П.Э. Грабаря.



Рис. 3. Фрагменты фонаря до реставрации. Фото ВХНРЦ им. П.Э. Грабаря.



Рис. 4. Фрагменты фонаря до реставрации. Фото ВХНРЦ им. П.Э. Грабаря.

Состояние сохранности плафона было удручающим, он был разбит на несколько крупных и множество средних и очень маленьких фрагментов. Всего насчитывалось около 100 фрагментов (рис. 1–4). В описи дворца 1895 г. стоит пометка, одним словом характеризующая состояние фонаря, – «разбит». Таким образом, можно утверждать, что фонарь был разбит 120 лет назад. На всей поверхности стекла и живописного слоя наблюдались сильные загрязнения. Красочный слой сильно разрушен, наблюдалось

повсеместное шелушение чешуек краски, роспись постоянно осыпалась при каждом прикосновении (например, при упаковке, транспортировке, распаковке и прочих процессах). Таким образом, поверхность красочного слоя срочно требовала укрепления. Практически сразу стало понятно, что очистка поверхности стекла и живописного слоя возможна только после укрепления. Бронзовая оправа потемнела, наблюдались небольшие потертости металла и позолоты, сильное загрязнение, пятна темно-коричневого цвета.

Здесь уместно было бы сказать несколько слов о способах декорирования стекла, поскольку они напрямую связаны с поисками способов укрепления и очистки красочного слоя. В литературе точного описания подобной техники декорирования не встречалось. С точки зрения консервационно-реставрационных работ интересно знать технологию изготовления плафона, а именно, технику росписи. Судя по взаимодействию с простейшими растворителями, для росписи использовали краски холодного нанесения, а не силикатные, закрепляемые обжигом.

Для более точного определения состава красочного слоя нами были сделаны пробы и проведен их анализ в физико-химической лаборатории ВХНРЦ. Исследование было проведено И.В. Бурцевой и А.Я. Мазиной следующими методами: микроскопия в отраженном свете, микрохимия, ИК-Фурье микроспектроскопия (рис. 5). В результате проведенных исследований было установлено, что в состав черной и красной краски входят органическая смола и пигменты: черный (возможно битум) и красный (возможно кармин). Верхний слой – поверхностная пленка из белкового клея животного происхождения (соответственно, это могут быть рыбий, мездровый или костный клеи). Какая именно смола, вышеперечисленными методами исследования установить невозможно, поскольку природные смолы имеют практически одинаковый инфракрасный спектр. Для точного определения типа смолы необходимо делать газовую хроматографию, но для ее проведения в нашем распоряжении не было должного оборудования.

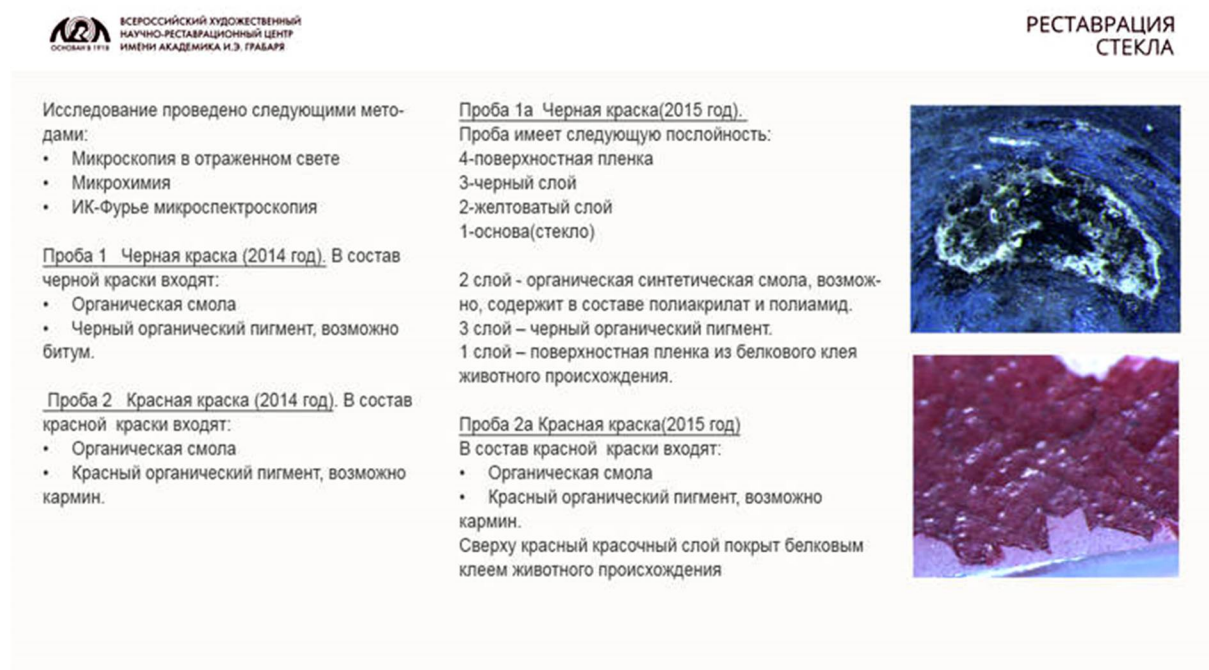


Рис. 5. Анализы проб. Фото ВХНРЦ им. И.Э. Грабаря.

Обычно, для нанесения живописи на изделия из стекла применяют краски, которые принято называть силикатными или минеральными. Они представляют собой смеси жаростойких минеральных пигментов с легкоплавкими стеклами – флюсами. В отличие от органических красителей силикатные краски обладают высокой устойчивостью против воздействия света, яркостью, разнообразием цветов и долговечностью.

В литературе есть свидетельства существования 18 различных техник обработки стекла и живописи на стекле с применением масла, темперы, водных красок или в смешанной технике – с комбинациями различных связующих. Известно, что живопись на стекле необычайно чувствительна к давлению и сотрясению. Хрупок не только несущий материал – стекло, но и красочные слои, которые имеют слабое сцепление с поверхностью стекла.

Роспись масляными красками менее прочная, но была удобнее в работе и не требовала обжига в специальных муфельных печах. В случае ошибки краска легко удалялась, и на ее место наносилась другая.

Используя довольно ограниченную цветовую палитру, народные мастера добивались замечательного декоративного эффекта. Часть красок просвечивала, а другая часть наглухо перекрывала поверхность стекла. Подобный эффект мы можем наблюдать на реставрируемом фонаре – красная просвечивающая краска накладывалась первой – она имеет местами хорошую адгезию, блеск и толщину, тогда как черная краска – тонкий слой, имеет матовую поверхность и плохо держится. В тех местах, где черная краска ложится на красную краску, она, оставаясь черной, начинает блестеть.

Масляные краски представляют собой смеси пигментов, перетертых в высыхающем масле, таком как льняное, лавандовое, ореховое или сафлоровое масла. Использование масел данных видов в качестве связующих веществ придает краскам характерный внешний вид и качества, которые значительно упрощают процесс живописи. Как утверждают специалисты, масляная роспись по стеклу была известна человечеству с древнейших времен. Еще во времена Александра Македонского и образования Александрии стекло расписывали необожженными масляными красками. В Европе роспись красками на основе смолы встречается довольно часто.

На реставрационном совете было решено сначала провести пробы на очистку, сделать анализы пигментов красочного слоя, после чего разработать технологию консервации шелушащейся поверхности живописи. И только потом укрепить весь красочный слой.

Пробы на очистку поверхности красочного слоя – красного и черного, а также поверхности стекла, были проведены с помощью этилового спирта, уайт-спирита и эмульсии ВЭПОС⁵², которая оказалась наиболее подходящей и легко очищала поверхность стекла практически сразу (рис. 6.1–6.2; рис. 7). При проведении проб на укрепление красочного слоя первая проба оказалась полностью удовлетворяющей наши потребности и решающей поставленные задачи. Таким образом, для укрепления

⁵² ВЭПОС – растворитель, созданный химической лабораторией ВХНРЦ им. И.Э. Грабаря. Успешно применяется в консервации предметов ДПИ из кости, камня, пористой керамики. Состав: Бензин (Б-10) 48,4%, олеиновая кислота 2,6%, кремнийорганическая жидкость ГЖ-94 1,5%, ПАВ типа «Прогресс» 0,5%, вода дистиллированная 7,0%.

красочного слоя был использован акрилат Paraloid B72⁵³ [2, с. 91]. После полного укрепления вся поверхность плафона была очищена эмульсией ВЭПОС с последующей нейтрализацией этиловым спиртом полусухим тампоном. После такого укрепления очистку стало возможным делать практически без утрат. Укрепление проводилось раствором Paraloid B72 слабой концентрации с кисти (3-5% в ацетоне).



Рис. 6.1. Фрагмент в процессе реставрации. Проба на очистку поверхностных загрязнений эмульсией ВЭПОС. Фото ВХНРЦ им. П.Э. Грабаря.



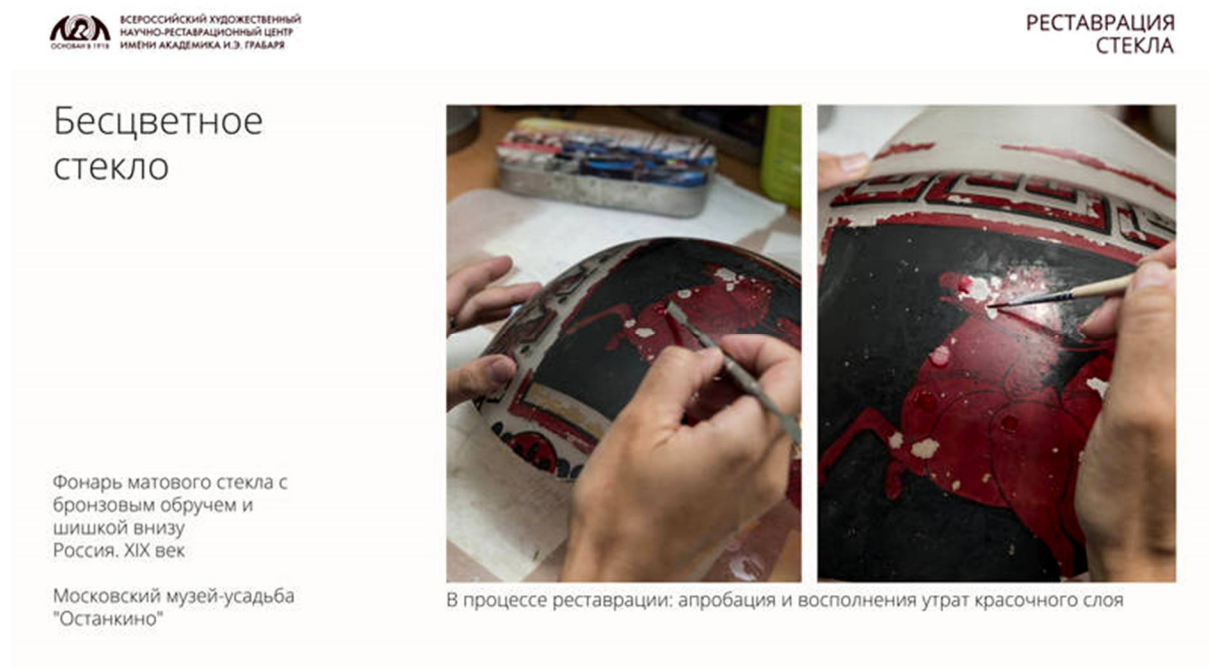
Рис. 6.2. Фрагмент в процессе реставрации. После проведения очистки поверхностных загрязнений эмульсией ВЭПОС. Фото ВХНРЦ им. П.Э. Грабаря.



Рис. 7. Фрагмент в процессе реставрации. После проведения очистки поверхностных загрязнений эмульсией ВЭПОС. Бронзовые части после очистки поверхностных загрязнений. Фото ВХНРЦ им. П.Э. Грабаря.

Следующим этапом стала разработка технологии восполнения утраченного красочного слоя. Были проведены пробы различных материалов. Проба № 1 была выполнена эпоксидной смолой Araldite 2020 с добавлением спирторастворимых пигментов, красного и оранжевого (Red BL, Orange RG). Результат имитации оказался превосходным. Но прежде чем применять на памятнике, необходимо было провести пробы на удаление. Результат эстетически прекрасный, но удаление происходило достаточно трудно. Таким образом, был сделан вывод, что этот метод не подходит. Проба № 2 была сделана акрилатом Paraloid B72, тонированным теми же спирторастворимыми пигментами (рис. 8).

⁵³ Paraloid B72 (полимер класса акрилатов) – сополимер метилакрилата с этилметакрилатом в соотношении мономеров 30х70. Растворим в ксилоле и ацетоне, производится в виде прозрачных гранул. Применяется для укрепления красочных слоев всех видов живописи, в качестве клея для стекла, в качестве связующего для восполнения утрат.



*Рис. 8. Пробы различных материалов для восполнения утраченного красочного слоя.
Фото ВХНРЦ им. И.Э. Грабаря.*

К плюсам использования Paraloid B72 можно отнести возможность одновременного укрепления красочного слоя и восполнения утрат красочного слоя. Этот полимер хорош для небольших фрагментов, для больших утрат очень трудоемок в применении, т.к. клеевая композиция высыхает слишком быстро. Кроме того, оказалось довольно трудно точно подбирать цвет каждый раз при разведении укрепляющего состава. Другим недостатком данной пробы оказалась чрезмерная прозрачность материала, что эстетически выглядело не очень хорошо. Проба № 3 была составлена из акварели, закрепленной шеллаком, тонированной с теми же спирторастворимыми пигментами. Сначала накладывался акварельный слой соответствующего цвета, после чего он закреплялся шеллаком. Подобное тонирование также показалось слишком трудоемким. Для пробы № 4 было использовано несколько цветов акриловых красок для росписи керамических изделий на водной основе с последующим просушиванием феном (рис. 9). После просушивания восполнения на красочном слое стало возможно даже протирать влажным тампоном. Но при этом эти краски легко удаляются отжатым полусухим тампоном с этиловым спиртом. Именно этот способ был избран для восполнений утрат красочного слоя как наименее трудоемкий, с хорошей адгезией к стеклу, легко обратимый и устойчивый к внешним воздействиям (влагостойкий и светостойкий).

Процесс склейки был начат с подбора фрагментов по принадлежности друг другу. Сначала подбирались самые мелкие фрагменты, они склеивались во фрагменты побольше, потом еще больше, пока не получилось несколько больших фрагментов фонаря, назовем их блоками (рис. 10). Небольшие утраты на уже склеенных мелких блоках доливались по месту клеевым составом.



Рис. 9. Фрагмент на разных стадиях реставрации: до реставрации, в процессе реставрации – после очистки и укрепления, в процессе реставрации – после частичной склейки и восполнения утрат красочного слоя по разработанной методике. Фото ВХНРЦ им. И.Э. Грабаря.

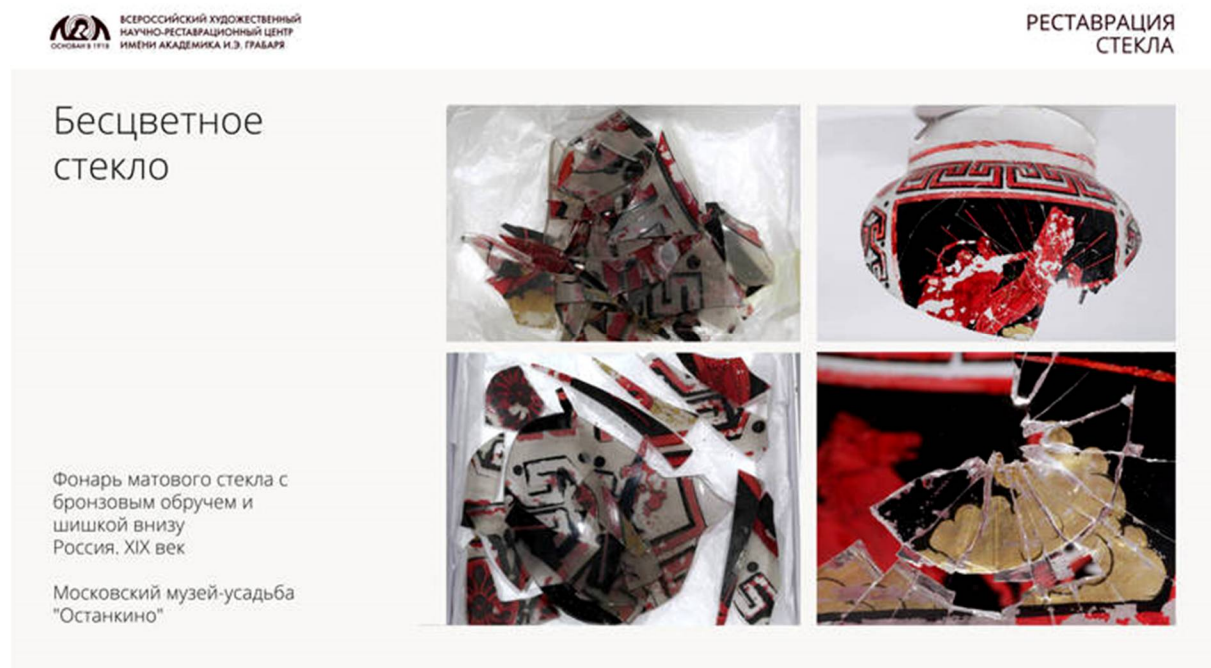


Рис. 10. Вид до реставрации и в процессе склейки и восполнения небольших фрагментов. Фото ВХНРЦ им. И.Э. Грабаря.

Материалы для склейки мы искали среди эпоксидных составов как наиболее подходящих по своим свойствам, к которым можно отнести высокую адгезию к любым материалам, высокую химическую стойкость, высокую прочность клеевого шва, минимальные незначительные усадки при отверждении. В данной работе прочность клеевого шва была очень важна из-за объемов объекта. Эпоксидные смолы давно нашли

применение в реставрации стекла, витражей, эмалей, фарфора. Как правило, для стекла применяются так называемые оптические эпоксидные смолы. Мы выбрали для работы эпоксидную смолу Araldite 2020, которая давно успешно используется нами и показала прекрасные результаты.

Вот, к примеру, характеристики из книги по реставрации стекла Стивена Куба «Консервация и хранение предметов из стекла» [3]:

– Araldit 2020: рабочее время 8-12 часов, полное отверждение 16 часов, индекс рефракции 1,553, вязкость 130 (пуаз-единица динамической вязкости), время жизни 50 лет.

– Hxtal NYL-L: рабочее время 6-10 часов, полное отверждение 48-96 часов, индекс рефракции 1,52, вязкость 200-300, время жизни 100 лет.

– ЕРО-ТЕК 301-2: рабочее время 6-8 часов, полное отверждение 16-24 часов, индекс рефракции 1,564, вязкость 300-600, время жизни 100 лет.

Эти смолы особенно подходят для склейки стекла и восполнений на стекле, т.к. их индекс светопреломления подобен индексу стекла, склейки выглядят, как тонкие волосяные линии. Но данные смолы трудно обратимы: для их удаления нужны растворители, поэтому предъявляются высочайшие требования к точности склейки и устойчивости к старению.

Восполнения делались из того же клеевого состава, что и склейка, способом прямой доливки по месту и традиционным, путем снятия силиконовых форм, отливки в них восполнений с последующей подгонкой отливок по месту утрат. Форма фонаря достаточно неровная, поэтому большие отлитые детали достаточно долго подгонялись по форме абразивной обработкой и шлифовкой (рис. 11). После восстановления всей формы фонаря, было завершено тонирование всех небольших утрат, сколов и клеевых швов по описанной методике. И последней операцией стал монтаж предварительно очищенных бронзовых частей: оправы и шишки (рис.12).

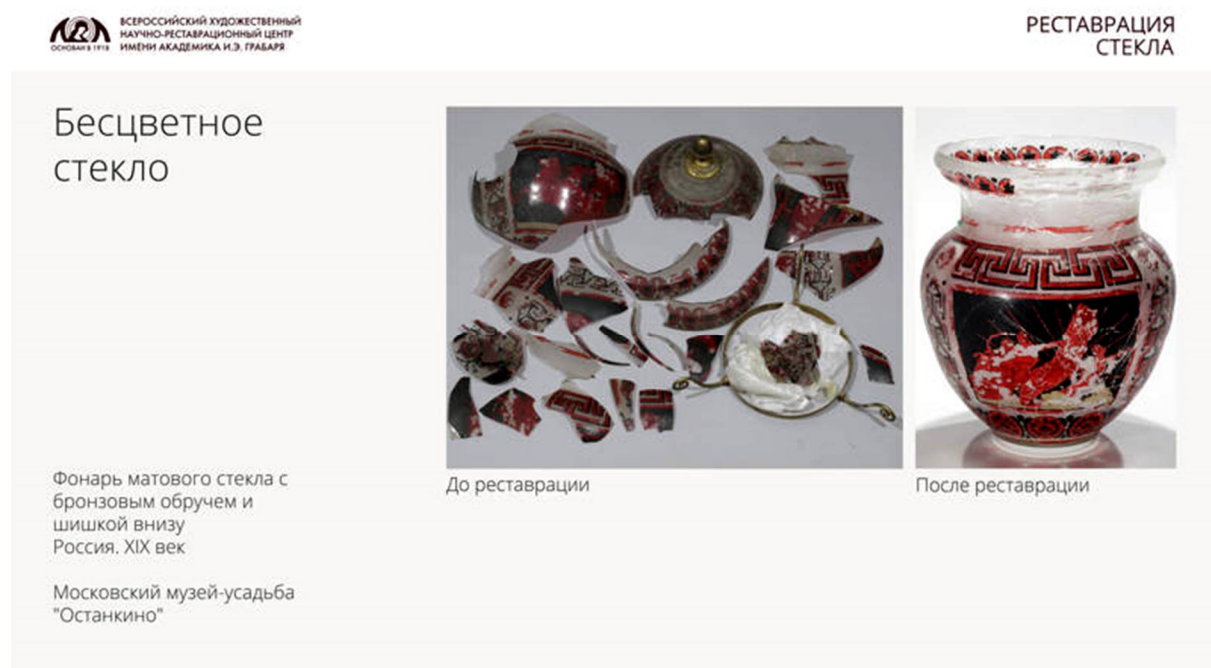


Рис. 11. Вид до реставрации и после склейки и восполнения всех фрагментов.
Фото ВХНРЦ им. И.Э. Грабаря.

РЕСТАВРАЦИЯ



Вид фонаря после реставрации

Рис. 12. Общий вид фонаря после реставрации. Фото ВХНРЦ им. И.Э. Грабаря.

В заключение выражаем надежду, что полученные результаты, подробное описание реставрационных процессов и использованных материалов поможет коллегам реставраторам в работе с музейными предметами из стекла с различным декором.

Литература

1. Ефремова И., Петухова И. Осветительные приборы: коллекция Музея-усадьбы Останкино. – Москва: Изд. дом Руденцовых, 2005 (ООО Инкомбук). – 446 с. – (Три века).
2. Федосеева Т.С. Материалы для реставрации живописи и предметов прикладного искусства / Т.С. Федосеева; Гос. науч.-исслед. ин-т реставрации. Лаб. хим. технол. реставрац. процессов. – Москва: ГосНИИР, 1999. – 119 с.
3. Stephen P. Koob. Conservation and Care of Glass Objects. London, Archetype publications, 2006. 160 p.

Статья поступила в редакцию 10.12.2018 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.04.018

METHODOLOGY OF A GLASS LATERN CONSERVATION AND RESTORATION PAINTED BY COLD TECHNIQUE

Sharkova Ekaterina Nikitichna
Head of the ceramics restoration workshop,
the Grabar Art Conservation Center.
Russia, Moscow.
ceramics-grabar@yandex.ru

Abstract

The subject of our research and restoration comes from a collection of the Ostankino Estate. This lantern is a part of decoration of the Etruscan living room of the Fountain House in St. Petersburg belonged to a count Sheremetev. The condition of safety of a lantern was disappointing, it was broken into several large and many medium and very small fragments. It consisted of 100 fragments. Many pieces were lost. On all surface of glass and a painting layer we could observe the strong pollution. The color layer was badly destroyed, the surface of the fragments was very dirty there was a widespread peeling of the paint scales, the painting was constantly crumbling at every touch.

From the point of view of conservation and restoration operations it is interesting to know the old manufacturing technology of the lantern, namely technique of painting.

Therefore at first we took samples of a paint layer and gave them on the analysis to our physical and chemical laboratory. The research was conducted by the following methods: microscopy in the reflected light, microchemistry, X-ray Fourier microspectroscopy. After that the technique of consolidation, cleaning and filling the gaps of a paint layer was developed.

The joining process was initiated with the selection of fragments belonging to each other. Gluing started with the tiny fragments, until you get several large pieces of the lantern, let's call them blocks. Small loss on the already glued small blocks was then filled in place with an adhesive composition. The next stage was making of silicone molds of lost fragments. Large missing fragments were made using Araldite 2020. After reconstruction the whole form of the lantern, was completed tinting all the small losses, chips and adhesive joints by the developed technique. And the last step was the installation of pre-treated bronze frame.

Keywords: glass conservation and restoration, reconstruction, painting on glass, the Ostankino Estate, Neo-Pompeian style.

Bibliographic description for citation:

Sharkova E.N. Methodology of a glass lantern conservation and restoration painted by cold technique. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2018, No. 4(11), pp. 249-260.
DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.04.018. Available at:
<https://readymag.com/u50070366/1214115/29/> (In Russian)

References

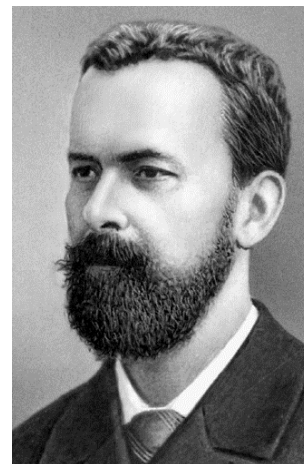
1. Efremova I., Petukhova I. *Osvetitel'nye pribory : kolleksiya Muzeya-usad'by Ostankino* [Lighting : the Ostankino Estate collection]. Moscow, Izd. dom Rudentsovykh, 2005 (OOO Inkombuk). 446 p.
2. Fedoseeva T.S. *Materialy dlya restavratsii zhivopisi i predmetov prikladnogo iskusstva* [Materials for the restoration of pictorial and applied arts]. Moscow, GosNIIR, 1999. 119 p.
3. Stephen P. Koob. *Conservation and Care of Glass Objects*. London, Archetype publications, 2006. 160 p.

Received: December 10, 2018.

Философия и теория искусства

PHILOSOPHY AND THEORY OF ART

ДВА МИРА В ДРЕВНЕРУССКОЙ ИКОНОПИСИ⁵⁴



Евгений Николаевич Трубецкой,

князь, русский философ, общественный деятель.

Источник фото: [Большая российская энциклопедия](#)

Предлагаем вниманию читателя выдержки из очерка выдающегося русского философа Е.Н. Трубецкого (1863–1920 гг.). Три очерка, посвященные художественной ценности и глубококому мировоззренческому смыслу русской иконы, были им написаны в 1915–1917 гг., в период, когда после долгого забвения и пренебрежения русская икона была «переоткрыта». Большую роль в этом сыграла выставка 1913 года в музее Александра III. Как пишет В. Лепяхин, «произведения древнерусского искусства выставляли и в XIX столетии, при этом почетное место занимали обычно образа XVI–XVII веков... И вот впервые были представлены иконы XIV–XV века, только что расчищенные от почерневшей олифы и многочисленных поздних записей... Перед зрителями предстала совсем другая икона: красочная, радостная, полная певучих линий, глубокого смысла, чистой духовности и молитвенности»⁵⁵.

Е.Н. Трубецкой в своих очерках одним из первых представил целостное, художественное и философски-религиозное толкование древней русской иконы. При этом он закономерно выходит на важнейшие смысловые проблемы современного мира, актуальные и сегодня – и, возможно, еще в большей степени, чем век назад.

⁵⁴ Трубецкой Е.Н., князь. Умозрение в красках. Этюды по русской иконописи. – М.: Издательство Московской Патриархии Русской Православной Церкви, 2012. – 152 с. – С. 65-111.

⁵⁵ Лепяхин В. Предисловие. Призвание иконы // Трубецкой Е.Н., князь. Умозрение в красках. Этюды по русской иконописи. – М.: Издательство Московской Патриархии Русской Православной Церкви, 2012. – С. 5-15.

I

...Мы проходили мимо иконы, но не видели ее. Она казалась нам темным пятном среди богатого золотого оклада; лишь в качестве таковой мы ее знали. И вдруг – полная переоценка ценностей. Золотая или серебряная риза, закрывшая икону, оказалась весьма поздним изобретением конца XVI века, она прежде всего произведение того благочестивого безвкусия, которое свидетельствует об утрате религиозного и художественного смысла. В сущности, мы имеем здесь как бы бессознательное иконоборчество: ибо заковывать икону в ризу – значит, отрицать ее живопись, смотреть на ее письмо и краски, как на что-то безразличное как в эстетическом, так и в особенности – в религиозном отношении.

...Теперь на наших глазах разрушается все то, что до сих пор считалось иконою. Темные пятна счищаются. И в самой золотой броне, несмотря на отчаянное сопротивление отечественного невежества, кое-где пробита брешь. Красота иконы уже открылась взору, но, однако, и тут мы чаще всего остаемся на полдороге. Икона остается у нас сплошь да рядом предметом того поверхностного эстетического любования, которое не проникает в ее духовный смысл. А между тем в ее линиях и красках мы имеем красоту по преимуществу смысловую. Они прекрасны лишь как прозрачное выражение того духовного содержания, которое в них воплощается.

...Когда мы расшифруем непонятный доселе и все еще темный для нас язык этих символических начертаний и образов, нам придется заново писать не только историю русского искусства, но и историю всей древнерусской культуры... Когда мы проникнем в тайну этих художественных и мистических созерцаний, открытие иконы озарит своим светом не только прошлое, но и настоящее русской жизни, более того – ее будущее. Ибо в этих созерцаниях выразилась не какая-либо переходящая стадия в развитии русской жизни, а ее непреходящий смысл.

II

...Наиболее интересными в иконописных изображениях святых являются именно те черты, которые проводят резкую грань между ними и человекообразными языческими богами.

Эти черты отличия заключаются, во-первых, в аскетической неотмирности иконописных ликов, во-вторых, в их подчинении храмовому архитектурному, соборному целому и, наконец, в-третьих, в том специфическом горении ко Кресту, которое составляет яркую особенность всей нашей церковной архитектуры и иконописи.

Начнем с пророка Илии. Новгородская иконопись любит изображать его уносящимся в огненной колеснице, в ярком пурпуровом окружении грозового неба. Соприкосновение со здешним, земным планом существования ярко подчеркивается, во-первых, русскою дугою его коней, уносящихся прямо в небо, а во-вторых, той простотою и естественностью, с которой он передает из этого грозного неба свой плащ оставшемуся на земле ученику – Елисею. Но отличие от языческого понимания неба сказывается уже тут: Илия не имеет своей воли. Он вместе со своей колесницей и молнией следует вихревому полету ангела, который держит и ведет на поводу его коней. Другое, еще более резкое отличие от богов-громовержцев бросается в глаза в пояском образе Илии в коллекции И. С. Остроумова. Здесь поражает в особенности

аскетический облик пророка. Все земное от него отсохло. Пурпуровый грозовой фон, которым он окружен, и, в особенности, мощный внутренний пламень его очей свидетельствуют о том, что он сохранил свою власть над небесными громами. Кажется, вот он встанет, загремит и низведет на землю огонь или небесную влагу. Но изможденный лик его свидетельствует, что эта власть – действие нездешней, духовной силы.

...Другое явление того же громового облика в нашей иконописи – святой Георгий Победоносец. И ослепительное блистание его вихрем несущегося белого коня, и огневой пурпур его развевающейся мантии, и рассекающее воздух копьё, которым он поражает дракона, – все это указывает на него как на яркий одухотворенный образ Божьей грозы и сверкающей с неба молнии. Но опять-таки и здесь мы видим аскетического всадника, управляющего одухотворенным конем.

...Я уже сказал, что другое отличие вышеназванных святых от языческих человекобогов – в их подчинении храмовому целому, или, что то же, в их архитектурной собранности... Все они одухотворены ярко выраженным стремлением ко Христу. В иконописи это особенно наглядно обнаруживается на примере Илии Пророка. В иконе «Преображения» он непосредственно предстоит преобразившемуся Христу, склоняясь перед Ним. И что же, в этом предстоянии он утрачивает свое специфическое световое окружение: его грозовой пурпур блекнет в соседстве с Фаворским светом. Здесь все залито блеском солнечных лучей; и самый гром небесный, подвергающий ниц апостолов, раздается не из свинцовой тучи, а из лучезарного окружения Спасителя. Весь религиозный смысл фигуры Илии в нашей иконописи всех веков – именно в подчинении ее общему «Начальнику жизни». И в этом отношении Илия, конечно, не составляет исключения. Как в православной храмовой архитектуре ее смысл выражается в том «горении ко Кресту», которое столь ярко выражается в золотых церковных главах, так и в иконах; все в них горит к тому же сверхвременному смыслу человеческого существования, и все на него указывает.

...Мы можем наблюдать совершенно то же явление, когда в иконописном изображении соприкасается с небом другой, противоположный конец общественной лестницы. Молится нищий, молится и царь; окно в другой мир открывается обоим, но неодинаково в обоих случаях его явление. В последнем случае задача иконописца – неизмеримо труднее и сложнее, ибо здесь краса небес выступает уже не на сером, будничном фоне, она вступает в спор с земным великолепием и блеском царского одеяния...

III

В этом святом горении России – вся тайна древних иконописных красок.

Ряд приведенных только что примеров показывает нам, как иконописец умеет красками отделать два плана существования – потусторонний и здешний.

Мы видели, что эти краски весьма различны. То это пурпур небесной грозы, то это ослепительный солнечный свет или блистание лучезарного, светоносного облика. Но как бы ни были многообразны эти краски, кладущие грань между двумя мирами, это всегда – небесные краски в двойном, т.е. в простом и вместе символическом, значении этого слова. То – краски здешнего, видимого неба, получившие условное, символическое значение знамений неба потустороннего.

Великие художники нашей древней иконописи так же, как родоначальники этой символики, иконописцы греческие, были, без сомнения, тонкими и глубокими наблюдателями неба в обоих значениях этого слова. Одно из них, небо здешнее, открывалось их телесным очам; другое, потустороннее, они созерцали очами умными. Оно жило в их внутреннем, религиозном переживании. И их художественное творчество связывало то и другое. Потустороннее небо для них окрашивалось многоцветной радугой поюсторонних, здешних тонов. И в этом окрашивании не было ничего случайного, произвольного. Каждый цветовой оттенок имеет в своем месте особое смысловое оправдание и значение. Если этот смысл нам не всегда виден и ясен, это обуславливается единственно тем, что мы его утратили: мы потеряли ключ к пониманию этого единственного в мире искусства.

Смысловая гамма иконописных красок – необозрима, как и передаваемая ею природная гамма небесных цветов. Прежде всего, иконописец знает великое многообразие оттенков голубого – и темно-синий цвет звездной ночи, и яркое дневное сияние голубой тверди, и множество бледнеющих к закату тонов светло-голубых, бирюзовых и даже зеленоватых. Нам, жителям севера, очень часто приходится наблюдать эти зеленоватые тона после захода солнца. Но голубым представляется лишь тот общий фон неба, на котором разворачивается бесконечное разнообразие небесных красок – и ночное звездное блистание, и пурпур зари, и пурпур ночной грозы, и пурпуровое зарево пожара, и многоцветная радуга, и, наконец, яркое золото полуденного, достигшего зенита, солнца.

В древнерусской живописи мы находим все эти цвета в их символическом, потустороннем применении. Ими всеми иконописец пользуется для отделения неба запредельного от нашего, поюстороннего, здешнего плана существования. В этом – ключ к пониманию неизреченной красоты иконописной символики красок.

Ее руководящая нить заключается, по-видимому, в следующем. Иконописная мистика – прежде всего, солнечная мистика в высшем, духовном значении этого слова. Как бы ни были прекрасны другие небесные цвета, все-таки золото полуденного солнца – из цветов цвет и из чудес чудо. Все прочие краски находятся по отношению к нему в некотором подчинении и как бы образуют вокруг него «чин». Перед ним исчезает синева ночная, блекнет мерцание звезд и зарево ночного пожара. Самый пурпур зари – только предвестник солнечного восхода. И, наконец, игрою солнечных лучей обуславливаются все цвета радуги: ибо всякому цвету и свету на небе и в поднебесье источник – солнце.

Такова в нашей иконописи иерархия красок вокруг «солнца незаходимо». Нет того цвета радуги, который не находил бы себе места в изображении потусторонней Божественной славы. Но из всех цветов один только золотой, солнечный обозначает центр Божественной жизни, а все прочие ее окружение. Один Бог, сияющий «паче солнца», есть Источник царственного света. Прочие цвета, Его окружающие, выражают собою природу той прославленной твари небесной и земной, которая образует собою Его живой, нерукотворенный храм. Словно иконописец каким-то мистическим чутьем предугадывает открытую веками позже тайну солнечного спектра. Будто все цвета радуги ощущаются им как многоцветные преломления единого солнечного луча Божественной жизни.

Этот Божественный цвет в нашей иконописи носит специфическое название «ассиста». Весьма замечателен способ его изображения. Ассист никогда не имеет вида сплошного, массивного золота; это – как бы эфирная, воздушная паутинка тонких золотых

лучей, исходящих от Божества и блистанием своим озаряющих все окружающее. Когда мы видим в иконе ассист, им всегда предполагается и как бы указывается Божество, как его источник. Но в озарении Божьего света нередко прославляется ассистом и Его окружение – то из окружающего, что уже вошло в Божественную жизнь и представляется ей непосредственно близким. Так, ассистом покрываются сверкающие ризы Премудрости Божией Софии и ризы возносящейся к небу Богоматери (после Успения). Ассистом нередко искрятся ангельские крылья. Он же во многих иконах золотит верхушки райских деревьев. Иногда ассистом покрываются в иконах и луковичные главы церквей. Замечательно, что эти главы в иконописных изображениях покрыты не сплошным золотом, а золотыми блестками и лучами. Благодаря эфирной легкости этих лучей, они имеют вид живого, горящего и как бы движущегося света. Искрятся ризы прославленного Христа; сверкают огнем облачения и престол Софии-Премудрости, горят к небесам церковные главы. И именно этим сверканием и горением потусторонняя слава отделяется от всего непрославленного, здешнего. Наш здешний мир только взыскует горнего, подражает пламени, но действительно озаряется им лишь на той предельной высоте, которой достигают вершины церковной жизни. Дрожание эфирного золота сообщает и этим вершинам вид потустороннего блистания.

Вообще, потусторонние краски употребляются нашей древней иконописью, особенно новгородской, – с удивительным художественным тактом. Мы не видим ассиста во всех тех изображениях земной жизни Спасителя, где подчеркивается Его человеческое естество, где Божество в Нем сокрыто «под зраком раба». Но ассист тотчас же выступает в Его облике, как только иконописец видит Его прославленным или хотя бы хочет дать почувствовать Его грядущее прославление.

...В других иконах Успения тот же художественный эффект отделения двух планов бытия иногда достигается другими цветами из той же гаммы небесных красок. Христос, стоящий позади овра Богоматери, отделяется от Нее не только ассистом, но и особою окраскою небесных сфер, Его окружающих. Иногда это всего одна сфера, образующая вокруг Христа темно-синий овал, в котором видны херувимы; все они кажутся нам как бы потонувшими в синеве, за исключением одного, пурпурового, пламенного херувима на самой вершине овала, над головою Спасителя. Но иногда, например, в замечательной новгородской иконе XVI века в петроградском музее Александра III, мы видим в том же овале множество небесных сфер, расположенных друг над другом. Сферы эти отделяются одна от другой множеством оттенков и отливом голубого, причем некоторые из этих сфер окрашиваются невероятными, светлыми, зеленовато-бирюзовыми тонами; зритель получает от этих тонов прямо опшеломляющее впечатление нездешнего. Я долго мучился над загадкой, где мог художник наблюдать в природе эти краски, пока не увидал их сам, после заката солнца, на фоне северного петроградского неба.

Впрочем, все это многообразие голубых, голубоватых и даже зеленоватых тонов, одухотворенных бесплотным естеством ангельских головок с крыльями, представляет собой загадку сравнительно простую и легкую. Гораздо сложнее и, пожалуй, глубже – тайна того яркого небесного пурпура, который составляет одну из величайших красот новгородского иконописного стиля. Задача здесь усложняется в особенности чрезвычайным разнообразием видов небесного пурпура, доступного наблюдению. Иконописец, как мы уже видели, знает пурпур небесной грозы, одухотворенной образом мечущего грома пророка. Он наблюдает ночное пурпуровое зарево пожара и освещает им

бездонную глубину вечной ночи во аде. Он помещает у дверей рая пурпуровое пламя огненного херувима. Наконец, в древних новгородских иконах Страшного Суда мы видим целую огненную преграду пурпуровых херувимов непосредственно под изображением будущего века, над головами сидящих на престолах апостолов. Все эти иконописные изображения небесного огня – сравнительно ясны и прозрачны. Вопрос становится неизмеримо труднее и сложнее, когда мы подходим к мистической тайне пурпура Святой Софии-Премудрости Божией.

Почему наш иконописец окрашивает ярким пурпуром лик, руки, крылья, а иногда и одеяние предвечной Премудрости, сотворившей мир? До сих пор никто не дал на этот вопрос удовлетворительного ответа. Приходится часто слышать, что пурпур Святой Софии есть пламень. Но это объяснение на самом деле ничего не объясняет, ибо, как мы уже видели, существует великое множество видов, а стало быть, и смыслов потустороннего пламени – от солнечного горения ассиста до зловещего зарева геенны огненной. Спрашивается, о каком специфическом виде пламени идет здесь речь? Что это за огонь, которым пламенеет Святая София, и в чем отличие этого пурпура от других иконописных откровений, окрашенных в тот же цвет?

Объяснение может быть найдено только в охарактеризованной выше солнечной мистике красок, символически выражающих тайны неба потустороннего. Знакомство с лучшими новгородскими изображениями Софии не оставляет в этом ни малейшего сомнения. Возьмем ли мы редкую по красоте шитую шелками икону Святой Софии XV века, пожертвованную графом А. Олсуфьевым московскому Историческому музею, или не менее дивную новгородскую «Софию» музея Александра III в Петрограде, не говоря уже о многих других изображениях пурпуровой Софии меньшего художественного достоинства, – мы найдем в них одну общую черту. Мы видим в них Софию, сидящую на престоле на темно-синем фоне ночного, звездного неба. Именно соприкосновение с ночной тьмою делает необычайно прекрасным это явление небесного пурпура; в этом же соприкосновении – объяснение символического смысла этой краски.

...Это значит, что Премудрость – именно тот предвечный замысел Божий о творении, коим вся тварь небесная и земная вызывается к бытию из небытия, из мрака ночного. Вот почему София изображается на ночном фоне. Но именно этот ночной фон и делает совершенно необходимым блистание небесного пурпура в «Софии». То – пурпур Божьей зари, зачинающейся среди мрака небытия; это – восход вечного солнца над тварью. София – то самое, что предшествует всем дням творения.

Не берусь решить, насколько в выборе краски тут участвовало сознательное размышление. Я склонен, что пурпур Софии скорее был найден непосредственным озарением творческого инстинкта, каким-то мистическим сверхсознанием иконописца. Но сути дела это не меняет. Влечение к небу и глубокое знание неба в обоих смыслах слова подсказало ему, что солнце, восходя из мрака или вообще соприкасаясь с мраком, неизбежно окрашивается в пурпур.

...Есть еще черта в названных иконах, резко подтверждающая солнечный характер явления Софии. Я уже говорил, что вся Она покрыта тонкой паутинкой ассиста, значит, и самый пурпуровый Ее Лик является иконописцу среди блистания солнечных лучей.

Сопоставим этот Лик с Ликом прославленного Христа, сидящего на престоле. Не очевидно ли, что было бы кощунственным писать пурпурового Христа! Почему же неуместное в отношении к Христу столь уместно и прекрасно по отношению к Софии?

Оттого, что в солярном круге иконописной мистики Христу-Царю не подобает какой-либо иной цвет, кроме высшего в царственной иерархии цветов: то – ослепительный свет немеркнущего дня. Напротив, Софии именно, ввиду Ее подчиненного значения в небесной иерархии, подобает пурпур, предвещающий высшее солнечное откровение.

В русской иконописи это – не единственный случай, когда пурпур отмечает собой соприкосновение солнечного света со тьмою. В собрании И. С. Остроумова есть замечательная икона Преображения устюжского письма XVI века, где можно наблюдать аналогичное явление. Обыкновенно Преображение пишется на дневном светлом фоне. Между тем в названной иконе оно изображено на ночном фоне звездного неба, причем Фаворский свет будит спящих во мраке апостолов. И что же, в этом ночном изображении цветовая гамма резко отличается от красок, употребляемых в других дневных иконах Преображения. Фаворский свет в новгородской иконописи всегда изображается в виде звезды, окружающей Спасителя. В самой сердцевине этой звезды Спаситель всегда залит золотом ассиста в соответствии с Евангельскими словами: и просияло лицо Его, как солнце и т.д. Но края звезды обыкновенно наполняются другими небесными Цветами – темно-синим, голубым, зеленоватым и оранжевым. Напротив, в ночной иконе И. С. Остроухова Фаворский свет, соприкасаясь с окружающим мраком, переходит не в синеву, а в пурпур. И в этом выражается художественный замысел, замечательно смелый и глубокий. Среди символического ночного мрака, окутавшего вселенную, молния Преображения, пробуждающая апостолов, возвещает зарю Божьего дня и тем полагает конец тяжкому сну греховному.

Есть, впрочем, одна замечательная черта, которая отличает эту зарю Преображения от явления Софии. В иконах Софии пурпуром окрашен самый Ее Лик, крылья и руки. Наоборот, в названной иконе ночного Преображения мы видим пурпур лишь в звездообразном окружении Христа, притом на самых его окраинах. В явлении Софии-Премудрости пурпур выражает самую его сущность; наоборот, в иконе Преображения это – один из подчиненных цветов небесного фона Христова явления.

В заключение этой характеристики остается упомянуть, что от иконописца не остается скрытым и самое прекрасное из всех световых солнечных явлений – явление небесной радуги. В другом месте мне уже приходилось говорить о том, как в богородичных иконах новгородского письма мир, собранный во Христе вокруг Богоматери, являет собою как бы многоцветную радуго. Замечательное изображение этой радуги и удивительно глубокое понимание ее мистической сущности можно найти в иконах Богородицы «Неопалимая Кушина», в особенности в замечательной иконе С. П. Рябушинского (псковского письма XV века). Здесь как раз изображено преломление единого солнечного луча Божьего в многоцветный спектр ангельских чинов, собравшихся вокруг Богоматери и через Нее властвующих над стихиями мира. В этом окружении каждый дух имеет свой особый цвет; но тот единый луч, с которым сочетается Богоматерь, тот огонь, который через Нее светит, объединяет в Ней всю эту духовную гамму небесного спектра: им горит в иконе весь многоцветный мир ангельский и человеческий. И таким образом, Неопалимая Кушина выражает собою идеал просветленной и прославленной твари, той твари, которая вмещает в себе огонь Божественного Слова и в нем горит, но не сгорает.

IV

От солнечной мистики древнерусской иконописи мы теперь перейдем к ее психологии – к тому внутреннему миру человеческих чувств и настроений, который связывается с восприятием этого солнечного откровения.

Мы имеем и здесь необычайно многообразную и сложную гамму душевных переживаний, где солнечная лирика светлой радости совершенно необходимо переплетается с мотивом величайшей в мире скорби – с драмой встречи двух миров. Светлый лирический подъем – радостное настроение весеннего благовеста – первое, что поражает в росписи древних царских врат. Здесь мы имеем неизменно изображения четырех евангелистов и Благовещения, как олицетворения той радости, которую они возвещают. Концепция этих фигур в различных иконах весьма разнообразна; но в ней всегда, так или иначе, выражается народно-русское понимание того праздника, о котором вся тварь радуется вместе с человеком; это – праздник прилета вешних птиц, ибо в Благовещение, согласно народному поверию, «и птица гнезда не вьет».

...В фигурах евангелистов на царских вратах мы можем наблюдать изображение тех чувств, которые вызываются этим откровением света в святых, озаренных душах. Тут нам приходится отметить одну из самых парадоксальных черт русской иконописи.

Казалось бы, световая радуга и полуденное сияние, окружающее евангелистов, есть прежде всего – праздник для глаза. И однако, всмотритесь внимательно в позы евангелистов: всем существом своим они выражают настроение человека, который смотрит, но не видит, ибо он весь погружен в слух и в записывание слышанного. Посмотрите на дугообразно согнутые спины этих пишущих апостолов: это – позы покорных исполнителей воли Божией... Но не в одной этой покорности выражается психология человеческой души, переживающей процесс откровения. Высшим обнаружением этой психологии является, без сомнения, тот внутренний слух, которому дано слышать неизреченное. Этот слух в нашей иконописи передается весьма различными способами. Иногда это – поворот головы евангелиста, оторвавшегося от работы, к невидимому для него свету или гению-вдохновителю; поворот неполный, словно евангелист обращается к свету не взглядом, а слухом. Иногда это даже не поворот, а поза человека, всецело углубленного в себя, слушающего какой-то внутренний, неизвестно откуда исходящий голос, который не может быть локализован в пространстве. Но всегда это прислушивание изображается в иконописи как поворот к невидимому. Отсюда у евангелистов это потустороннее выражение очей, которые не видят окружающего.

Самый свет, которым они освещены, получает, через сопоставление с их фигурами, своеобразное символическое значение. Это радужное и полуденное сияние, которое воспринимается не зрением апостолов, а как бы их внутренним слухом, – тем самым одухотворяется: это – потусторонний, звучащий свет солнечной мистики, преобразившейся в мистику светоносного Слова. Недаром Слово в Евангелии Иоанна именуется светом, который во тьме светит.

В этом отнесении всех красок, составляющих красу творения, к потустороннему смыслу вечного Слова заключается источник всей лирики нашей иконописи и всей ее драмы.

...Как бы ни было прекрасно и светло... проявление земной любви – все-таки оно не доводит до предельной высоты солнечного откровения. За подъемом тут неизбежно следует спуск; как бы высоко ни поднимался в небесную синеву этот весенний жаворонок,

все же до встречи с солнцем ему далеко; стремительно поднявшись, он вскоре неизбежно ниспадает на землю – клевать зерно и растить птенцов для нового полета и подъема, который опять не доведет до цели. Чтобы освободить земной мир от плена и поднять его до неба, приходится порвать эту пленительную цепь подъемов и спусков. От земной любви требуется величайшая из жертв: она должна сама себя принести в жертву. Вот почему в нашей иконописи прекрасная идиллия земного посюстороннего счастья не переходит грани между Новым и Ветхим Заветом. Это – как бы пограничное явление – лирическое вступление к последующей новозаветной драме.

Самый подъем земной любви навстречу запредельному откровению здесь неизбежно готовит трагическое ее столкновение с иною, высшею любовью, ибо эта высшая любовь в своем роде так же исключительна, как и земная любовь; она тоже хочет владеть человеком всецело без остатка... Так или иначе – в иконописи отражается та борьба двух миров и двух мироощущений, которая наполняет собою всю историю человечества. С одной стороны, мы видим миропонимание плоскостное, все сводящее к плоскости здешнего. А с другой, противоположной стороны, выступает то мистическое мироощущение, которое видит в мире и над миром великое множество сфер, великое многообразие планов бытия и непосредственно ощущает возможность перехода из плана в план.

V

Новгородские иконописные изображения Страшного Суда дают нам возможность заглянуть в самые глубокие тайники духовной жизни «святой Руси» XV и XVII веков, проникнуть в самый суд ее совести. И ценность этих ярких, красочных изображений повышается тем, что в них человеческая совесть иконописца стремится угадать Божий суд не о каком-либо частном явлении, а о человечестве, как целом, более того – о всем мире. Те образы, которыми он олицетворяет этот суд, превосходят глубиной и мощью самые вещи из человеческих слов.

В самой исходной точке своего искания иконописец встречается здесь с глубочайшей нравственной задачей, которая в пределах земного существования не поддается окончательному решению. По самой природе своей наш мир – ни рай, ни ад, а смешанная среда, где происходит ожесточенная борьба того и другого. Соответственно с этим в мире преобладают не святые и не изверги, а тот смешанный, житейский тип, о котором говорит пословица: «Ни Богу свечка, ни черту кочерга». Как рассудит их Бог в тот миг, когда наступит срок бесповоротного, окончательного отделения пшеницы от плевел?

То решение, которое здесь дает иконописец, в сущности, не есть решение: это необычайно широкая и смелая постановка задачи, которая свидетельствует о поразительной глубине жизнепонимания и проникновения в человеческую душу.

В замечательном московском собрании икон А. В. Морозова есть две иконы Страшного Суда новгородских писем XV и XVI веков. В нижней части того и другого изображения есть как бы пограничный столб, отделяющий в иконе десницу от шуйцы, – райскую сторону от адской. К столбу привязана человеческая фигура. Можно много гадать о том, что она изображает. Есть ли это тот тип «славного малого», который не годится в рай, потому что на земле он ни в чем себе не отказывал, но не годится и в ад, потому что был добр и милостив? Или, быть может, это – тип человека, не горячего и не холодного, а тепловатого, житейски праведного, корректного, но не любившего по-евангельски! Все

догадки в этом роде в большей или меньшей степени правдоподобны, но достоверно лишь одно.

Эта фигура олицетворяет тот преобладающий в человечестве средний, пограничный тип, которому одинаково чужда и небесная глубина, и сатанинская бездна. Не зная, что с ним делать и как его рассудить, иконописец так и оставил его прикованным посередине к пограничному столбу. А направо и налево от него души определяются каждая к подобающей ее облику сфере.

Влево от столба – геенский пламень мирового пожара. А вправо от него начинается шествие в рай, переданное способом, типичным для лучших образцов нашей иконописи. Мы видим перед собою не только движение тел, сколько в самом деле – движение душ, переданное поворотом глаз, устремленных вперед – к цели. Цель эта обозначается ярко-пурпуровой, огненной фигурой, которая с первого взгляда кажется как бы огненным столпом. Но смыкающиеся крылья и пламенные очи, которые из-за них выглядывают, не оставляют сомнения в том, что это – огненный херувим, стерегущий вход в рай. Пройдя через эту грань, шествие соприкасается с лоном Авраамовым, которое изображается как трапеzia трех ангелов, являвшихся Аврааму. Здесь совершается последнее и окончательное преобразование праведных душ. Иконописец понимает его по образу превращения куколки в бабочку. Коснувшись лона Авраамова, праведные души окрыляются; окруженные золотыми венцами, они грациозным полетом бабочек взмывают вверх, к судящим мир апостолам. Там, над головами апостолов, последняя огненная преграда в виде гирлянды пурпуровых херувимов. А на самом верху, над херувимами, потустороннее, солнечное видение нового неба и новой земли. На левой стороне иконы в pendant к восходящему полету праведных мы видим падение вниз головой темных бесовских фигур в бездонную адскую пучину.

Глубина мистического проникновения в человеческую душу сказывается и тут. Ниспадающие фигуры в иконе как бы связаны в непрерывную цепь, которая тянется сверху донизу – до самой глубины ада. Изгибами этой цепи достигается изумительный художественный эффект; но для иконописца тут дело не в эстетике, а в проникновении в правду Божьего суда. Он чувствует, что бесы не изолированы в своем падении; все грехи людские связаны один с другим, всякий порок и всякий грех влечет за собой бесчисленные другие. И все грешные души связаны узами общего соблазна, коим одни заражаются от других. Мы имеем здесь неумолимую цепь греховную, заковывающую в вечное рабство, – в противоположность свободному полету праведных душ

А в середине между этими двумя противоположностями извивается колоссальный змей, покрытый бесчисленными кольцами, и каждое кольцо полно каких-то темных фигур, олицетворяющих бесконечную последовательность грехов лежащего в зле мира. Эти грехи, над которыми еще не свершился суд, еще не отошли в темную область ада; они принадлежат к тому срединному царству, где вместе с плевелами растет пшеница. Как посюсторонняя праведность представляет собою лишь несовершенное начало царства правды, так и эти грехи олицетворяют ад, еще не совершившийся, по совершающийся.

В этой картине Страшного Суда мы ясно видим, как в мироощущении иконописца относятся друг к другу эти два крайних предела бытия. Это мироощущение, повышенное в самом существе своем. С одной стороны, мы имеем здесь живое, действенное ощущение совершающегося на земле ада; ясное созерцание той бездны, куда ниспадает

завязывающаяся здесь, на земле, греховная цепь, а с другой стороны, яркое конкретное видение неба, куда направляется светлый духовный подъем и полет.

VI

Таково откровение двух миров в древнерусской иконописи. Знакомясь с ним, мы испытываем то смешанное чувство, в котором великая радость сочетается с глубокой душевной болью. Понять, что мы когда-то имели в древней иконописи, – значит, в то же время почувствовать, что мы в ней утратили. Мысль о том, что этот бессмертный памятник духовного величия относится к дальнему нашему прошлому, заключает в себе что-то бесконечно тревожное для настоящего.

...В древнерусском храме не одни церковные главы – самые своды и сводики над наружными стенами, а также стремящиеся кверху наружные орнаменты зачастую принимают форму луковицы. Иногда эти формы образуют как бы суживающуюся кверху пирамиду луковицы. В этом всеобщем стремлении ко кресту все ищет пламени, все подражает его форме, все заостряется в постепенном восхождении. Но только достигнув точки действительного соприкосновения двух миров, у подножия креста, это огненное искание вспыхивает ярким пламенем – приобщается к золоту небес. В этом приобщении – вся тайна того золота иконописных откровений, о котором мы уже достаточно говорили, ибо один и тот же дух выразился в древней церковной архитектуре и живописи. В этой огненной вспышке весь смысл существования «святой Руси».

...Чтобы измерить ту бездну духовного падения, которая отделяет от этого образа современную Россию, достаточно совершить прогулку по Москве... Мы увидим классические памятники безмыслия, а потому и бессмыслия... Архитекторы, лишённые вдохновения и утратившие смысл храмовой архитектуры, всегда заменяют идейное завершение церкви или колокольни каким-нибудь внешним украшением; все их помыслы направлены к тому, чтобы чем-нибудь и как-нибудь ее изукрасить. Отсюда рождаются прямо чудовищные изобретения. Иногда завершением колокольни служит золоченая колонна в стиле Empire, которая могла бы служить довольно красивой подставкой для часов в гостинной... В этих памятниках современности ярко выразилась сущность того настроения, которое имело своим последствием гибель великого религиозного искусства; тут мы имеем не простую утрату вкуса, а нечто неизмеримо большее – глубокое духовное падение... У древних строителей в душе огонь Неопалимой Купины, а у новых – золотая корона, луженый самовар или просто репа. В этом... отражается то беспросветное духовное мещанство, которое надвинулось на современный мир. Именно благодаря ему никакой действительной встречи двух миров в нашей церковной архитектуре не происходит. Все в ней говорит только о здешнем; все выражает только плоскостное и плоское мироощущение. Падение иконописи, забвение иконы при этих условиях не требует дальнейших объяснений. То самое духовное мещанство, которое угасило огонь церковных глав, заковало в золото иконы и смешало с копотью старины их краски.

Настоящее определение этому мещанству мы найдем у тех же древних иконописцев. Его сущность прекрасно выражается той пограничной фигурой, которая стоит между раем и адом и ни в тот, ни в другой не годится, потому что ни того, ни другого не воспринимает.

Ей вообще не дано видеть глубины, потому что она олицетворяет житейскую середину. Теперь эта середина возобладала в мире, и не у нас одних, а повсеместно.

Творчество религиозной мысли и религиозного чувства иссякло всюду. Строить в готическом стиле на Западе разучились так же, как и у нас – в луковичном; также и живописцы типа фра Беато или Дюрера теперь исчезли, и исчезновение их объясняется, в общем, теми же причинами, как и падение русской иконописи. Причина этого упадка повсеместно одна: повсюду угасание жизни духовной коренится в той победе мещанства, которая обуславливается возрастанием житейского благополучия. Чем больше этого благополучия и комфорта в земной обстановке человека, тем меньше он ощущает влечения к запредельному. И тем больше он склонен к спокойному, удобному нейтралитету между добром и злом.

Бывают, однако, эпохи в истории, когда этот нейтралитет становится решительно невозможным; это – критические минуты, когда борьба между добром и злом достигает крайнего, высшего напряжения. Тогда и над житейской серединой и под ней разверзаются сразу две бездны, и человек ставится в необходимость определенного выбора между горным полетом и провалом в бездонную пучину.

Это – те времена, когда таящееся в человеке зло не сдерживается мирными, культурными формами общежития, а потому является в гигантских размерах и формах. Тогда ополчаются на брань силы небесные; человечество в громе и молнии воспринимает их высшие откровения. Это бывает в те дни, когда над землею разгорается кровавое зарево, в дни войн, великих потрясений и всяких внутренних ужасов. Тогда рушится человеческое благополучие, а вместе с тем проваливается и духовное мещанство... «Мещанство» вовсе не так нейтрально, как это кажется с первого взгляда; из недр его рождаются кровавые преступления и войны. Из-за него народы хватают друг друга за горло. Оно зажгло тот всемирный пожар, который мы теперь переживаем, ибо война началась из-за лакомого куса, из-за спора «о лучшем месте под солнцем».

Но этот спор не есть худшее, что родилось из недр современного мещанства. Комфорт родит предателей. Продажа собственной души и родины за тридцать сребреников, явные сделки с сатаной из-за выгод, явное поклонение сатане, который стремится вторгнуться в святое святых нашего храма, – вот куда, в конце концов, ведет мещанский идеал сытого довольства. Именно через раскрытие этого идеала в мире перед нами, как и перед древними иконописцами, ясно обнажается темная цепь, которая ниспадает от нашей житейской поверхности в беспросветную и бесконечную тьму.

А рядом с этим, на другом конце открывающейся перед нами картины, уже начинается окрыление тех душ, которым постыло пресмыкание нашей червеобразной формы существования... И если теперь некоторые ослабели, то другие, напротив, окрепли для высшего подвига.

Вестник Академии

ACADEMY NEWS



«Россия и россияне» Выставка произведений Николая Иванова

Российская академия художеств представила выставку произведений народного художника РФ, академика Российской академии художеств Николая Александровича Иванова «Россия и россияне» к 80-летию мастера. Выставка была открыта с 16 октября до 4 ноября 2018 года в выставочных залах Российской академии художеств.

Около 50 произведений разных лет – скульптурные портреты, композиции на исторические темы, а также пейзажные рисунки составили интереснейшую экспозицию, раскрывающую творческое кредо мастера.

Н.А. Иванов принадлежит к замечательной плеяде московских художников, чей творческий путь начался в 1960-е годы. Он родился в 1938 г. в Москве. В 1963 году окончил МВХПУ (б. Строгановское), где учился у известных мастеров: Е. Белашовой, Г. Мотовилова, Г. Шульца. Еще в годы учебы начал активно участвовать в художественных выставках. Н. Иванов, скульптор широкого творческого диапазона, известен как автор станковых и монументальных произведений, выполненных в бронзе, камне, дереве, металле. Высокий профессионализм, следование традициям русской реалистической школы и в то же время современное пластическое мышление создают особую притягательность его работ.

Выставка «Россия и россияне» – своего рода часть масштабного художественного цикла, который спонтанно складывался на протяжении всей творческой деятельности мастера, воплощая самые глубокие его чувства, духовные приоритеты. Николай Иванов создал обширную портретную галерею образов своих современников и выдающихся исторических личностей, таких как М. Ломоносов, Э. Циолковский, М. Скобелев, композиторы Н. Римский-Корсаков, С. Рахманинов, М. Мусоргский, В. Гаврилин, писатели А. Пушкин, Н. Гоголь, А. Куприн, И. Бунин, А. Твардовский, генерал-лейтенант А.П. Афанасьев и многие другие. Одной из работ последних лет стал памятник – бюст российскому государственному и политическому деятелю Е.М. Примакову. Свободная лепка в портретных работах сочетается с точностью и ясностью пластического языка.

Скульптор является автором более 10 памятников в городах России: К.А. Тимирязеву – в Калуге, Ф. Тютчеву и И.П. Бардину – в Москве, А. Фету – в Орле, драматургу А.Н. Островскому – в Кинешме, «Первой учительнице» – в Ставрополе, «Погибшим в годы Великой Отечественной войны» – в Архангельской, Белгородской, Новосибирской областях, а также целого ряда мемориальных досок: академику А.Н. Тихонову – в Москве, купцу Д.Г. Бурялину – основателю художественного музея в Иваново, Марку Шагалу – в Витебске, живописцу Ефрему Зверькову в Москве и др.

Работая над скульптурой, Н. Иванов умеет видеть и отбирать в образе главное, он убедительно строит форму, наполняя ее внутренним содержанием и смыслом. Он – автор памятников дагестанцам, погибшим в гражданскую и Великую Отечественную войны, памятника-стелы в честь 250-летия Кизляра, кизлярцам, погибшим во время чеченских событий, Петру I – в Кизляре, В.Я. Левашову – основателю города и др. В 1995 г. Н. Иванову было присвоено звание «Заслуженный деятель искусств Республики Дагестан».

Особое внимание Н. Иванов уделяет работе над скульптурой малых форм. Эти небольшие по размеру произведения обладают исключительной силой внутреннего притяжения. Художник создал пластически убедительные, порой острохарактерные, отмеченные живой эмоциональной интонацией образы духовно близких ему людей: актеров Б. Новикова и А. Папанова, режиссера-мультипликатора В. Котеночкина. В этих работах проявляется умение скульптора соединить живую непосредственность жеста, мимики, пластики человека с выверенной законченностью художественного образа. В таких работах, как «Сергей Дягилев», он успешно развивает жанр композиционного портрета, показывая человека в момент творческого созидания.

Одновременно с работой над скульптурами, художник много занимается живописью и рисунком, участвует в поездках на пленэры в разные районы России. Его рисунки: «Верея», «Опушка», «Ночь на юге», «Половодье» и др. отмечены тонким лиризмом и непосредственностью восприятия.

Н. Иванов успешно сочетает творческую работу с педагогической деятельностью, является профессором Московской государственной художественно-промышленной академии им. С.Г. Строганова. Работы Н. Иванова находятся в коллекциях многих музеев, картинных галерей и частных собраний в нашей стране и за рубежом. Художник удостоен почетных профессиональных и общественных наград.

Источник: <http://www.rah.ru/news/detail.php?ID=34323>



«Остановись, мгновенье»

Выставка произведений легендарного мастера акварели Артура Фонвизина

В Музейно-выставочном комплексе Российской академии художеств – Галерее искусств Зураба Церетели с 16 октября до 18 ноября 2018 года была представлена выставка произведений легендарного мастера акварели Артура Фонвизина (1883–1993) «Остановись, мгновенье». В экспозицию также вошли литографии Аллы Беляковой (1914 – 2006). Всего – около 70 графических листов из частных коллекций.

«Каждая выставка большого художника открывает нам что-то новое в хорошо известном, любимым мире созданных им образов. Выставка произведений А.В. Фонвизина в этом отношении не исключение. Но, что можно увидеть в его удивительных, всегда узнаваемых акварелях?»

Фигурки очаровательных наездниц и милых лошадок, по-детски наивных, кружащихся в необыкновенном мире грез и воспоминаний, или воздушные и совершенно материальные, реальные и иллюзорные, поражающие необыкновенными переливами, игрой цветовых вспышек букеты... Все это хорошо известно зрителю, как и его загадочные образы современников, запечатленные на портретах...

Фонвизин не психолог в портрете, не льстец и не восхищенный юноша. Он – любящий мастер. Цвет и краски для него азбука, их сочетания складываются в повествования о том чудесном мире, которым одарил Бог художника. Акварели А.В. Фонвизина это маленькие окошки в удивительный мир его жизни, его души...», – отмечают исследователи.

А.В. Фонвизин создал не только свой неповторимый стиль, методику, но и технику акварели. Учителя в Москве, Мюнхене, общение с современными художниками, влияние идей художественных объединений, собственная личность – истоки формирования его живописной манеры. И вместе с тем были художники, гении прошлого, чьи творения

причудливо преломились в его волшебном зрении, рождали новые ассоциации. Это Рембрандт и Веласкес. Известно, что А.В. Фонвизин делал копии с их картин, в 1920-х буквально «болеал» Рембрандтом и всю жизнь боготворил Диего Веласкеса.

До последнего времени ни одной копии, ни одной реплики с работ великого испанца А.В. Фонвизина не было известно. Настоящая выставка открывает нам эту удивительную загадку творческой работы А.В. Фонвизина, влияния на его внутренний мир творчества великого мастера. Впервые не воспоминания, а живое произведение А.В. Фонвизина свидетельствует о его отношении к любимому им произведению Веласкеса.

Представленная на выставке «Инфанта Маргарита» повторяет довольно точно композицию хорошо известного портрета Веласкеса «Инфанта Маргарита Австрийская» (1660). Но это не копия и не реплика, а своеобразное художественное исследование. А.В. Фонвизин передает в своей акварели не точные цвета Веласкеса, а их эффекты при определенном освещении, игру его блестящей живописи в солнечных лучах. Эта картина – блестящее свидетельство удивительной интеллектуальной работы А.В. Фонвизина.

Экспозицию органично дополняют цветные литографии Аллы Беяковой, ученицы А. Фонвизина и Р. Фалька, разносторонне одаренной личности, автора многочисленных акварелей, часть которых представлена в крупнейших российских музеях и зарубежных коллекциях.

Выставка напоминает об одной из интереснейших страниц истории российского изобразительного искусства.

Артур Владимирович Фонвизин родился 11 января 1883 года в Риге, в семье лесничего немецкого происхождения. По окончании пятого класса гимназии, в 1901 году Фонвизин поступил на учебу в Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Его учителями были К.Н. Горский, В.Н. Бакшеев, Н.А. Клодт. В 1904 году переехал в Мюнхен, где продолжил обучение в мастерской Геймана и Гарднера. В 1906 году вернулся в Россию и до Первой мировой войны был заметным участником российских выставок: «Голубая роза» (1907), «Стефанос» (1909), «Союз молодежи», первой выставки «Бубнового валета» (1910), выставок «Мишень» и «Ослиный хвост» (1910-1912 годы).

Фонвизин дружил с Михаилом Ларионовым, участвовал во многих напумевших выставках «Голубой розы» и «Бубнового валета», примыкал к «Союзу молодежи», был членом «Общества московских художников» и АХРР. Участвовал в работе салонов «Золотого руна» и «Венок-Стефанос», вступил в художественное объединение «Мир искусства». После начала Первой мировой войны Артур Фонвизин переехал в Тамбовскую губернию, много писал с натуры, преподавал живопись. В 1918 году заведовал студией изобразительного искусства Пролеткульта в Тамбове. В 1922 году стал членом художественного объединения «Маковец», участвовал в ее выставках. В 1927 году вернулся в Москву, в 1928 году вступил в Общество московских художников и Ассоциацию художников революционной России. В это же время перешел к технике акварели, ставшей его призванием на всю жизнь.

Первая персональная выставка состоялась в ГМИИ им. Пушкина в 1936 году. В 1937 году, во время кампании по борьбе с формализмом в искусстве, Артур Фонвизин был причислен прессой к главарям «шайки формалистов» («три Ф»: Фальк, Фаворский, Фонвизин). С начала сороковых и до смерти основной темой творчества художника

становятся портреты театральных актрис в сценических костюмах, рисунки цирковых номеров, зарисовки из дореволюционной жизни, изображения цветов и пейзажи.

В 1943 году из-за немецкого происхождения Артур Фонвизин был выслан в Казахстан. Там были начаты циклы «Старая Караганда» и «Извозчики». С 1958 года по 1960 год художник проживал в деревне Пирогово, писал пейзажи. Не прекращал выставляться – персональные выставки Артура Фонвизина прошли в 1940, 1944, 1947, 1955, 1958 и 1969 годах. В 1970 году получил звание заслуженного деятеля искусств РСФСР. Скончался мастер 19 августа 1973 года в Москве.

Источник: <http://www.rah.ru/news/detail.php?ID=34324>



Фото: Алексей Арехов (пресс-служба Росгвардии), С. Шагулашвили (Российская академия художеств).

Конкурс детского рисунка «Моя Росгвардия»

Церемония награждения победителей и мастер-класс Зураба Церетели

В Музейно-выставочном комплексе Российской академии художеств – Галерее искусств Зураба Церетели 29 октября 2018 года состоялась торжественная церемония награждения победителей Всероссийского конкурса детского рисунка «Моя Росгвардия».

Провели церемонию президент Российской академии художеств, Посол доброй воли ЮНЕСКО, народный художник СССР Зураб Константинович Церетели и статс-секретарь Росгвардии генерал-полковник Сергей Захаркин.

«Очень приятно, что конкурс детского рисунка “Моя Росгвардия” является ровесником нашей молодой структуры. В прошлом году в нем приняли участие около тысячи юных художников, в этом году – уже в два раза больше. Те рисунки, которые мы увидели, очень трогательные. Они заставляют улыбаться или грустить даже тех офицеров, которые прошли тяжёлые бои и испытания. Огромное спасибо вам за то, что вы рисуете Родину, цените своих родных и близких, которые служат в Росгвардии, и разделяете все трудности нашей интересной, но подчас опасной работы», – сказал генерал-полковник Сергей Захаркин, приветствуя победителей конкурса и их родителей. От имени главы ведомства он поблагодарил Зураба Церетели и сотрудников Музейно-выставочного комплекса Российской академии художеств, которые помогли организовать этот творческий праздник для юных талантов.

Конкурс «Моя Росгвардия» проводится Федеральной службой войск национальной гвардии Российской Федерации уже второй раз. В этом году более двух тысяч юных художников представили свои рисунки в номинациях: «На лучший образ военнослужащего и сотрудника Росгвардии», «Они сражались за Родину» и «На лучшее поздравление с Днём Росгвардии».

Финалисты конкурса – 244 автора самых интересных, ярких и оригинальных работ – были определены по итогам открытого зрительского голосования, организованного на официальном сайте Росгвардии.

Победителями конкурса стали более 40 ребят из разных регионов страны. По приглашению Росгвардии вместе с родителями они приехали на церемонию награждения в Москву. В каждой номинации победителей определили в двух возрастных категориях – от 7 до 12 лет и от 13 до 17 лет. Победителям и призерам вручили дипломы и наборы художника в стильных кейсах с карандашами, фломастерами, пастелью и красками. Самым главным подарком стал иллюстрированный сборник «Росгвардия глазами детей-2018», в котором опубликованы лучшие работы. Издание такого сборника в Росгвардии стало уже доброй традицией.

Со словами благодарности обратился к юным художникам на страницах книги директор Росгвардии генерал армии Виктор Золотов: *«Ваши рисунки наполнены эмоциями и гордостью за подвиги росгвардейцев, защитников Отечества. Свои чувства яркими и красочными образами вы передали всей стране. Вам удалось совершить свой подвиг – увлечь зрителя творчеством и вдохновением. Ваши карандаши и кисти оживили героев Великой Отечественной войны, сделали службу Росгвардии еще ближе и понятнее. Рисунки, посвященные папам и мамам в погонах, наполнены вашей искренней любовью и желанием быть на них похожими. И для нас это самая большая награда».*

«Когда я вижу холст, сразу хочется работать и рисовать с вами вместе. Я удивляюсь, как молодое поколение хорошо работает», – сказал президент Российской академии художеств Зураб Константинович Церетели, напутствуя юных художников.

После церемонии награждения известный скульптор провел для победителей и участников конкурса мастер-класс по живописи. Возможность наблюдать за работой маэстро, рисовать в его мастерской, наполненной атмосферой творчества, получили за многие годы сотни учащихся московских и подмосковных школ, юные таланты из самых разных городов нашей страны и многих зарубежных стран.

Источник: <http://rah.ru/events/detail.php?ID=34393>



«Русская художественная керамика VIII-XXI века». Презентация иллюстрированной энциклопедии

В Российской академии художеств 29 октября 2018 года состоялась презентация издания «Русская художественная керамика VIII-XXI века». Автором проекта, его составителем и научным редактором стала доктор искусствоведения, академик РАХ Мария Александровна Некрасова.

Труд представляет собой первую иллюстрированную энциклопедию по истории искусства керамики России. Новинка охватывает различные виды данного искусства: керамика гончарная, архитектурная, включая фаянсовые, фарфоровые иконостасы и иконы, скульптуру, произведения декоративного искусства в фарфорово-фаянсовой промышленности.

Читатели смогут познакомиться с различными материалами и техниками, способами декорирования. Представлены художественные школы, художественные направления, мировые стили в отражении керамики и образовательные учреждения.

Также энциклопедия включает биографии художников, технологов, мастеров, промышленников, оставивших заметный след в развитии искусства керамики. Видное место в книге заняло авторское искусство. Значительная роль отведена зрительно-иллюстративному ряду и подбору иллюстраций.

Фолиант адресован специалистам в музейной деятельности, художникам, художественным вузам и школам, коллекционерам, а также самому широкому кругу читателей, любителям изящного искусства.

Энциклопедия уже поступила в продажу и доступна в интернет-магазинах.

Источник: <https://rah.ru/news/detail.php?ID=34346>



«АртРитмия» Выставка произведений Виктора Корнеева

Российская академия художеств представила 31 октября – 18 ноября 2018 года выставку произведений заслуженного художника России, почетного члена РАХ Виктора Корнеева «АртРитмия».

Виктор Корнеев – скульптор-символист, ему присуще особое видение, проникновение в сердцевину явлений. Его произведения – сплав драматургии и философии. В художественном мире Корнеева главенствуют не сюжеты, но понятия: «В поисках света», «Полнолуние», «Равновесие», «Прикосновение», «Предстояние», «Воображение», «Воспоминание», «Общение», «Великодушие». Скульптуры с эпическими именами образуют героический ландшафт, открытый для каждого.

В. Корнеев родился 24 июля 1958 года в Тамбове. Он выпускник Пензенского художественного училища имени К.А. Савицкого и Художественно-промышленного института им. С.Г. Строганова, участник более сотни выставок на крупнейших российских и европейских площадках. Его работы находятся в коллекциях Государственной Третьяковской галереи, Государственного Русского музея, Московского Музея современного искусства, других художественных музеев и галерей России, Швеции, Хорватии, Китая, Кипра.

Живет в Москве и Швеции. В московской мастерской создает станковые, выставочные произведения. В Швеции осуществляется приверженность скульптора работать в вечных материалах, на открытом воздухе, в природной среде, в величественном северном ландшафте.

В основе творчества Корнеева лежит глубокое знание природы, мастерство документального владения скульптурной формой. Не менее значим и мир воображаемый, неуловимая материя предчувствия, неисчерпаемые возможности творческой интуиции. Виктор привержен к лаконичному, эпическому лексикону гранитных форм. Сам материал – гранит, базальт, диабаз, мрамор, равно как и дерево, внушают образы, сомасштабные

природе. В материи камня художник ощущает спрессованное время, тысячелетнюю память природы.

Каменные натюрморты кажутся уменьшенными копиями ландшафтных монументов. В них есть острое ощущение неустойчивости, ранимости, жертвенности мира, ассоциации с событиями дальними и близкими. «Натюрморт с чашей» (гранит, 2001), «Натюрморт с арбузом» (гранит, 2001), «Натюрморт с грушей» (гранит, 2010). Полированные, шероховатые, тонированные поверхности каменных пород идеально передают качества иных фактур, материй, материалов.

Юный инфант дарит юной инфанте белый цветок, две детские руки выделены как приближенный фрагмент («Цветы», 2006). Виктор изваял в мраморе кисть руки, охватывающую спелую кисть винограда («Виноград», 2010). Прикосновение рождает каскад ассоциаций: изобилие осени, праздник сбора урожая, торжество Вакха, невидимый герой достиг страны обетованной.

Слово античных мифов и Слово Библии в равной мере вдохновляют творчество Корнеева. Он по-своему интерпретирует классические сюжеты, акцентирует скрытые, неочевидные смыслы. Во всех классических картинах и скульптурах Голиаф представлен как филистимлянский воин, непобедимый, свирепый великан. Победа над Голиафом стала триумфом и почетным пьедесталом для юного Давида.

У Виктора Корнеева Давид представлен лишь фрагментом – стопой ноги, изящно поставленной на голову огромную Титана. Но Голиаф совсем иной, не воинственный, в его лице раздумье, сомнение, сожаление. Возможно, здесь метафора утраченных в истории, некогда могущественных и изобильных сверхдержав. Сила Голиафа стала силой мысли. Голова – это чисто скульптурная идея, понятие нарицательное. Огромная голова перешагивает человеческий масштаб, становится неотразимым психологическим монументом.

Антропоморфная фигура – главный объект в творчестве Корнеева. Мастерство скульптора ярко проявляется в классическом жанре обнаженной модели, в основе большинства его произведений – работа с натуры. Изначально этюд создается как образ будущей парковой, ландшафтной композиции. В больших скульптурах, как и в малых, торжествуют игра, динамика характера, яркость непосредственного восприятия природы.

Корнеева вдохновляют искусство архаики и открытия европейской пластики XX столетия. Он отдает дань уважения неоклассике – Джакомо Манцу, Марино Марини, Франческо Мессина. Его кумиры – великий метафизик Рене Магритт, великие скульпторы Альберто Джакометти, Генри Мур. От них он наследует идею одушевленного, изменчивого пространства, в центре которого психология смотрящего.

В граните и мраморе Виктор создал серию экспериментальных скульптур, обращенных к сфере ощущений, предчувствий, неуловимых явлений. Ландшафты сознания исследуют придуманные скульптором персонажи. В скульптуре «Общение» (2007) два персонажа вступают в диалог. У одного повязкой замкнут рот, у другого завязаны глаза. Однако ограничения не препятствуют движению мысли, героев объединяет магический диалог без слов. Для Виктора особо значимы образы видения, зрения, взгляда, звука и беззвучия.

Корнеев овеществляет метафоры. Он создал портреты двух необычных людей – исследователей тишины («Тишина», мрамор, гранит, 2010). Они изучают загадочную материю, вступают в тишину, погружаясь в нее всем телом до уровня глаз. Главное –

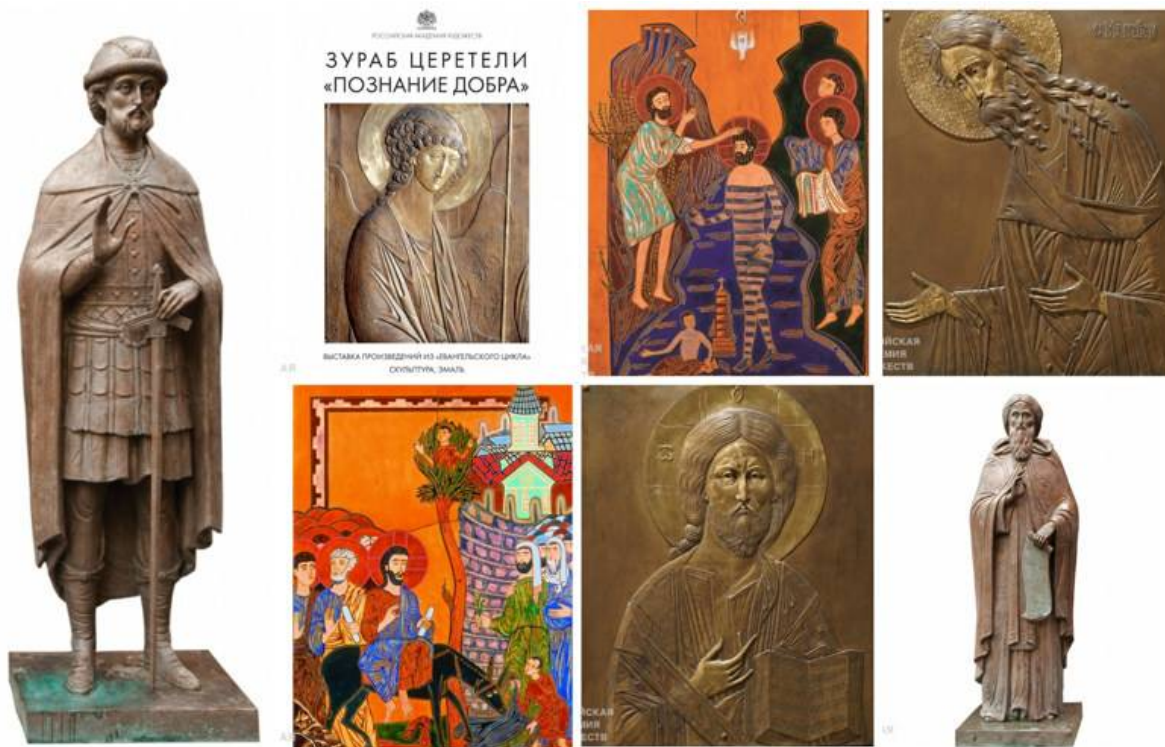
задержать дыхание, что для специалиста не составит труда. Над уровнем тишины возвышаются фрагменты двух голов. В глазах путников страх и решимость. Они идут на разведку недр тишины. Они ищут волшебный источник, куда уходит и откуда возникает благодатная река общения.

В развернутых авторских экспозициях художник выстраивает собственные метафорические пространства со сложной структурой, пластикой и глубиной, где большое значение приобретает свободное пространство между скульптурами. Паузы, цезуры создают атмосферу эмоциональной собранности, напряжения и медитации. Виктор Корнеев контрастно объединяет объемные скульптуры и серии камерных графических настенных рельефов. Создается эффект двойного повествования, диалога. Каждый проект Корнеева организуется в соответствии с заранее продуманной авторской концепцией, как единая экспозиция-инсталляция со своей режиссурой, интригой, средой размышлений, световой и музыкальной партитурами. Таковым можно назвать знаковый для мастера проект «Три комнаты», где пространство трех залов магически преобразили три скульптурные инсталляции: «Среди столпов», «Пытаясь вспомнить», «Предстояние».

Виктор Корнеев наследует, развивает художественные идеи и открытия мастеров XX столетия. Магистральные векторы его творчества – путь в лабиринте явлений, путь и возвращение, память и воспоминания, баланс и равновесие, звучание тишины и прикосновение к свету, взор, заслоненный преградой, и открытый, свободный взгляд.

Текст составлен на основании статьи члена-корреспондента РАХ, кандидата искусствоведения С.И. Орлова.

Источник: <http://rah.ru/news/detail.php?ID=34362>



«Познание добра»

Выставка произведений Зураба Церетели из «Евангельского цикла» в парке «Патриот»

В парке «Патриот» (Московская область, Одинцовский район, город Кубинка) с 4 ноября 2018 года до 20 января 2019 года открыта выставка «Познание добра». В экспозиции представлено около 30 скульптур и эмалей на религиозные сюжеты, выполненных народным художником СССР и РФ, президентом Российской академии художеств Зурабом Константиновичем Церетели.

Познание себя и мира средствами искусства – основа творческой концепции Зураба Церетели. Осмысление собственного предназначения, природы творчества, проблемы соотношения добра и зла, прекрасного и безобразного – все это в искусстве мастера существует в форме сочиненных художественных моделей, которые предстают в самых разных видах визуального искусства – живописи, скульптуре, графике, эмалях.

Религиозная тема как поиск духовности, нравственного идеала в пространстве изобразительного искусства занимает особое место в творчестве Зураба Церетели. Ей посвящены не только монументальные произведения на тему библейской истории, но и образы Святых – Николая Чудотворца, Святой равноапостольной Нины, Святого Апостола Павла, Святителя Николая, Святого Георгия, героев Куликовской битвы Александра Пересвета и Преподобного Иринарха Затворника.

Под руководством З.К. Церетели Российской академией художеств была осуществлена масштабная работа по воссозданию Храма Христа Спасителя в Москве.

Стоит отметить, что этот беспрецедентный проект стал началом национальной программы возрождения церковного искусства в России.

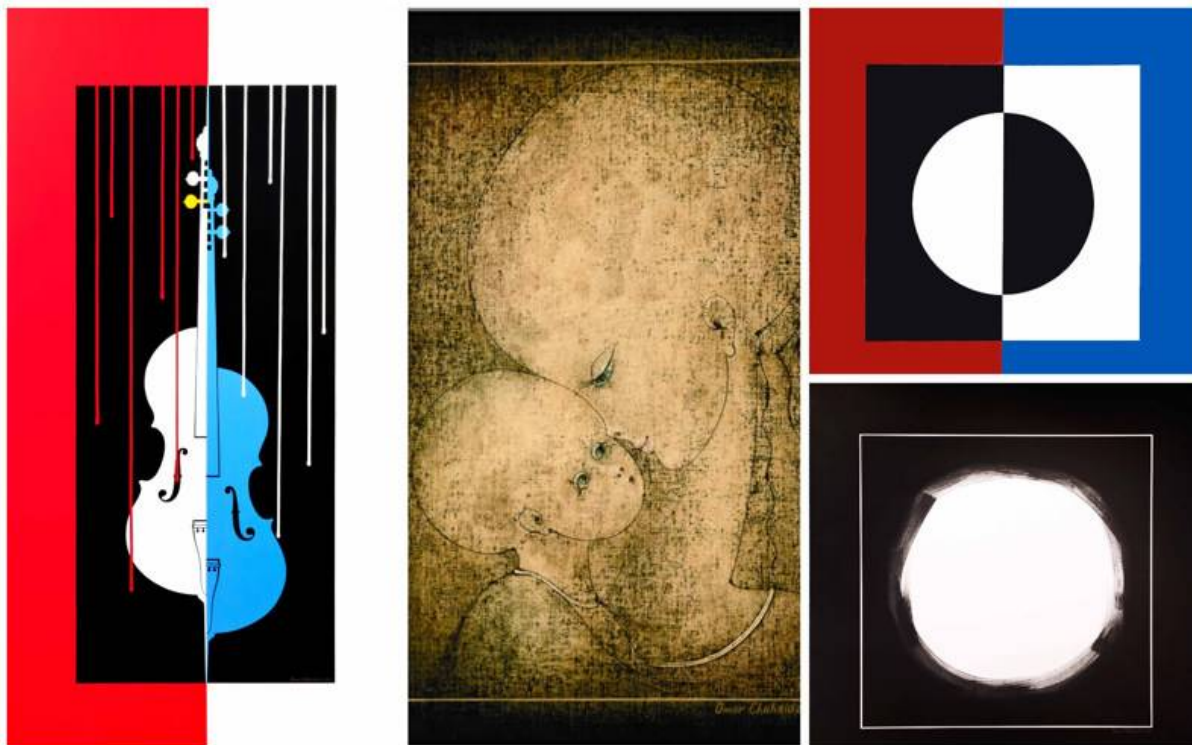
Особая страница творчества мастера – фактически возрождение техники перегородчатой эмали, расширение ее технологических возможностей и важных свойств, что позволяет художнику создавать монументальные эмалевые панно, большинство из которых посвящено библейской истории.

В скульптуре мастер создал целую серию композиций, посвященных библейской истории, сценам Ветхого и Нового Завета. Познание Добра и Зла в пространстве вечности, которое человечество проживает по бесконечной спирали истории мироздания. Уникальность этих работ – в способности преодолеть телесность, материальность, стать символами познания божьих истин и путей прозрения. Серии скульптурных композиций, таких как «Древо жизни», «Адам и Ева», «Крещение Господне», «Несение креста», «Распятие», «Вход в Иерусалим», образы святых Апостолов, многочисленные рельефы в своей пластической трактовке представляют органичный синтез византийской и древнерусской художественных традиций, а также русской академической школы. Однако, творя даже в самых классических форматах, скрепленных стройной огранкой канона, Церетели всегда остается современным мастером, художником XXI века, который имеет свой свободный, глубоко индивидуальный взгляд.

«Познание Добра» – своего рода сверхзадача, программа максимум, которую художник неустанно реализует в творчестве.

*Татьяна Кочемасова,
академик Российской академии художеств*

Источник: <https://rah.ru/news/detail.php?ID=34407>



«ВЫХОД В СВЕТ» Выставка произведений Омара Чхаидзе

В выставочных залах Российской академии художеств 13–25 ноября 2018 года работала выставка живописных произведений члена-корреспондента Российской академии художеств, члена Международной ассоциации изобразительных искусств АИАП ЮНЕСКО Омара Чхаидзе. В экспозицию ретроспективной выставки вошло 25 работ художника, созданных в разные периоды его творческой жизни.

Омар Чхаидзе родился 16 апреля 1944 года в Грузии. В 1966 году окончил художественное училище им. Я. Николадзе, а в 1973 году – факультет живописи Тбилисской Академии художеств, где руководителем его творческой мастерской был профессор Ф. Лапиашвили. С 1964 года Чхаидзе регулярно участвует в международных выставках. Работы автора находятся в музеях, галереях, многочисленных частных и корпоративных коллекциях многих стран. С 1994 года он живет и работает в Москве. Художник удостоен почетных профессиональных наград: золотых медалей Российской академии художеств, Союза художников России, Московского союза художников; медали Леонардо да Винчи, медали Василия Кандинского, почетного звания и медали «Рыцарь науки и искусств» Российской академии естественных науки и др.

Художник позиционирует себя основоположником нового направления в изобразительном искусстве – «свето-предметной живописи». Свет стал главным предметом в творчестве автора. Создав собственную эстетику Света, он показал, как Свет можно трансформировать в Цвет.

По словам художника-новатора, он развивает «чистый язык» живописи, отталкиваясь от опыта первых авангардистов. По мнению исследователей работы Чхаидзе, созданные в 2005-2018 годах, показывают, что эпоха неопластицизма и супрематизма, начатая в 1910-

1920 гг. Мондрианом и Малевичем, завершена. Они отмечают, что создав в 2013 г. картину «Выход в Свет», которая и дала название выставке, Омар Чхаидзе вырвался из «черного квадрата» Малевича, олицетворяющего Тьму, в Свет, который является субстанцией Вселенной, и начал писать только Свет, только вибрацию духовного Света.

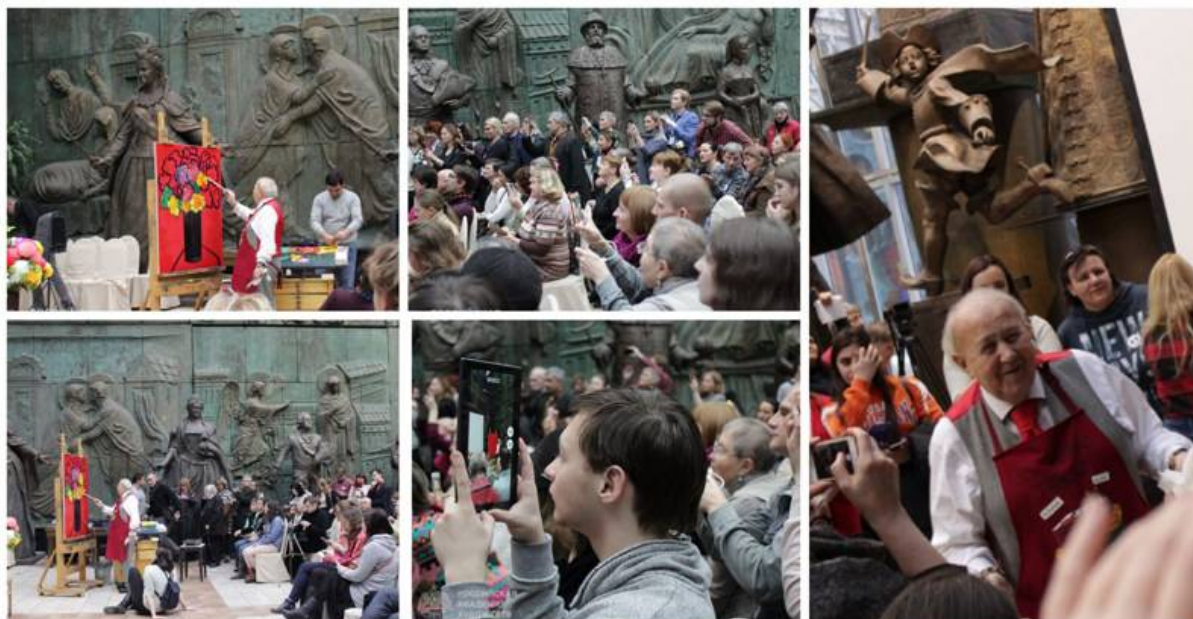
Круг интересов Омара Чхаидзе не ограничивается живописью. Он автор инновационного проекта «Центр Света», созданного в 2016 году и в 2017 году получившего государственный патент Российской Федерации.

Строя свою концепцию мироздания в русле учения В.И. Вернадского, он предложил в дополнение к понятиям биосферы, антропосферы, ноосферы еще два, относящихся к области Света и Тьмы, – люксосфера и тенебросфера, единство и гармония которых есть высшая стадия эволюции биосферы и ноосферы. За это открытие Российская академия естественных наук наградила Омара Чхаидзе золотой медалью Петра Капицы, а Европейская академия естественных наук – медалью Вильгельма Лейбница.

В своем творчестве Омар Чхаидзе стремится соединить искусство, философию и науку, подобно великим мастерам прошлого. Он уверен, что в этом единстве и только с Любовью человечество может выполнить свою миссию на нашей планете.

Представляя свой новый выставочный проект в залах Российской академии художеств, Омар Чхаидзе предлагает зрителю выйти за рамки привычного понимания живописи и цвета, «выйти в Свет».

Источник: <http://www.rah.ru/exhibitions/detail.php?ID=34370>



«Нить Ариадны» Мастер-класс З.К. Церетели для участников V Московского фестиваля

В столице с 18 по 25 ноября 2018 года прошел V Московский фестиваль творчества людей с особенностями психического развития «Нить Ариадны», организованный «Клубом психиатров» при поддержке Департамента здравоохранения, Департамента труда и социальной защиты населения города Москвы и Департамента культуры Правительства Москвы.

В программе фестиваля 7 творческих номинаций: театральное, концертное, литературное творчество, фотография, кино, изобразительное и прикладное искусство, мультимедийные проекты (журналистика). Программа фестиваля также включала в себя научно-практическую конференцию, посвященную передовым технологиям арт-терапии и серию мастер-классов.

Площадками фестиваля стали известные культурные объекты столицы. География фестиваля растет с каждым годом – участие в нем принимают творческие делегации из разных стран и городов России.

22 ноября 2018 года в рамках фестиваля «Нить Ариадны» в Музейно-выставочном комплексе Российской академии художеств состоялся мастер-класс народного художника СССР и РФ, президента РАХ, Посла доброй воли ЮНЕСКО Зураба Константиновича Церетели.

Мастер-классы являются неотъемлемой частью Международного симпозиума «Арт-терапия: синтез науки, медицины и искусства», который проводится Российской академией художеств и Международной кафедрой изобразительного искусства и архитектуры ЮНЕСКО в целях реализации программы фундаментальных научных исследований по направлению «Гуманистические основы и социальные функции искусства».

В этот день посетителей МВК РАХ и участников фестиваля ждали не только мастер-классы по арт-терапии, но и художественная выставка, выступление пластического театра,

концерт классического вокала, психологический форум студентов, тестирование и консультирование, интерактивные семинары, а также дискуссии, проводимые при поддержке международных радиостанций.

Концептуальной основой и девизом фестиваля является триада «Открытость. Творчество. Интеграция» – сближение людей на фоне общих ценностей (главным образом искусства), основанное на открытости и взаимном интересе друг к другу.

На фестивале царила творческая атмосфера, полная энтузиазма и сплоченности, потому что его участники – единомышленники, создающие культуру, как говорил Кант, при помощи удивительной способности – воображения.

Подробнее о фестивале: <https://ariadnafest.ru>

Источник: <https://rah.ru/news/detail.php?ID=34471>



«Метод. Грани» Выставка Никиты Чернорицкого

В выставочном пространстве «Смена» в Москве с 26 ноября по 7 декабря 2018 года состоялась персональная выставка Никиты Чернорицкого «Метод. Грани». Выставка является частью проекта творческого объединения «Скитальцы».

«Метод. Грани» представляет собой широкомасштабный выставочный проект, каждая часть которого сама по себе является самостоятельным элементом. В экспозицию вошли произведения живописи, авторское кино, звуковые и пространственные инсталляции, создающие особое пространство, в котором художник задает лишь один единственный вопрос, предоставляя множество путей его исследования.

«Грань – это та составляющая, которая во множественном числе наполняет каждого из нас. Ее не так просто определить, выявить, но именно грани человеческого мышления, характера, психологического типа представляют из нас то, кем мы являемся. “Методика граней” – способ познания мира, общества и самого себя», – говорят кураторы проекта Никита Чернорицкий и Елисавета Журова.

Выставочное пространство было разделено на три части: белый зал, открывающий внешнюю, социально обусловленную сторону человеческой жизни, центральный зал, имеющий 6 граней, и заключительный черный зал, характеризующий внутренний мир человека, сокрытое от посторонних глаз пространство. Переход от белого зала к черному осуществляется через граненую центральную комнату, где зритель знакомится с короткометражным фильмом, специально созданным для данного проекта. Почти полностью лишенное диалогов кино очень тонко и ненавязчиво повествует историю о становлении одной личности, но эта история может оказаться близка каждому зрителю.

В первом и конечном залах помимо живописных работ были представлены звуковые инсталляции, являющиеся не фоном, а скорее собеседниками картин художника.

Творческое объединение «Скитальцы», в рамках которого был создан проект, представляет собой общество людей различных профессий, совместно работающих над

созданием культурных проектов, включающих художественные выставки, литературные встречи, музыкальные и дискуссионные вечера и так далее. Основная задача членов объединения – создание среды, необходимой для развития творческих профессиональных навыков, обмена опытом, разработки такого направления в искусстве, в котором будут играть равные роли достижения прошлого и абсолютно современные концепции развития искусства.

Источник: <https://www.facebook.com/events/1927741760626276/>



«Знаки бытия»

Ирина Старженецкая и Анатолий Комелин

В залах Российской академии художеств с 27 ноября до 16 декабря 2018 года работала выставка произведений академика Российской академии художеств, лауреата Государственной премии Ирины Старженецкой и почетного члена РАХ Анатолия Комелина «Знаки бытия».

Зрителям была представлена живопись и скульптура знаменитого художественного дуэта. В самом названии выставки заключены не только ее концепция, но и своего рода характеристика природы творчества известных российских авторов. Исследователи отмечают способность мастеров отрешиться от всего земного и видеть мир как бы сверху, улавливая ту гармонию всего сущего, которая в повседневной жизни обычного человека распадается на множество малозначимых эпизодов. Неразгаданность, тайна, сочетание глубоко национального видения мира с общечеловеческой общностью проблематики, близости к заветам древних мастеров – с отзывчивостью на любовь и боль современности – все это в равной мере можно отнести к живописным работам И. Старженецкой и скульптуре А. Комелина. «Выразить хотя бы малую часть того, что больше тебя». В этом видят они предназначение искусства, которое рождается в бесконечном пространстве между Творцом и Творением, в котором живет художник и его произведение. Экспозиция выставки, представляя работы последних лет, расставляет главные смысловые акценты их многолетнего творчества.

Ирина Старженецкая принадлежит плеяде художников рубежа 1960-х – 1970-х годов, внесших в отечественное искусство новое мироощущение, новую стилистику. В 1968 году она окончила Московский государственный художественный институт имени В.И. Сурикова, где училась у таких крупных мастеров, как А. Грицай, Д. Жилинский, С. Шильников. В течение многих лет оформляла спектакли в музыкальных театрах страны, но всегда оставалась верна живописи, стремясь ее средствами выразить свои чувства, «сказать о том, о чем словами не скажешь», что с годами сформировало ее неповторимый стиль. Поражающий пластической свободой,

мощью живописной стихии, он явился результатом не только врожденного художнического дара, но и следствием ее незаурядного интеллекта.

«Ее живопись изначально метафорична, и оценивать ее следовало бы исключительно категориями поэтики», – отмечает искусствовед М. Лазарев. Цвет всегда являлся для Старженецкой основой ее изобразительной речи. Его тайны она постигала во все периоды своего творчества. Будучи по природе человеком музыкально одаренным, она и цвет воспринимает как зримую музыку, как взаимосвязи и взаимодействия жизни, пытаясь перевести слуховые ощущения в зрительные, используя, прежде всего, не столько изобразительные, сколько выразительные возможности цвета, от радужных сочетаний до откровенно черного, в зависимости от замысла.

Отдавая в разное время дань определенным жанрам – портрету в 1970-80-е годы, изображению цветов – в 2000-е, пейзажу, И. Старженецкая не предпочитает ни один из них, следуя, в первую очередь, стремлению передать состояние, чувство – боль, страдание, любовь, радость... Предельно укрупняя план, она создает на холсте композиции, достигая в них подлинного напряжения и драматизма, а все, что изображено в ее работах – человеческая фигура, птица, дерево, река, облако приобретают характер знака, вечного элемента жизни.

На выставке представлены работы, объединенные автором в обширные серии, определяющие географию ее путешествий, духовные и художественные приоритеты: «Греция», «Сирия», Евангельский цикл, «Таруса» и др. Воплощая в красках реальные впечатления, образы, созданные ее воображением, Старженецкая создает свою уникальную художественную историю мира, вовлекая и зрителя в занимательное странствие.

Анатолий Комелин (род. 1953) – один из наиболее ярких и самобытных современных скульпторов. Любимый материал скульптора – дерево. Он работает также с камнем, металлом, другими твердыми материалами. Избегая детализации, мастер демонстрирует силу и выразительность пластического минимализма.

Родом из Марийского края, Комелин с детства проявлял способность мастерить своими руками. В 1976 г. окончил Пензенское художественное училище имени К.А. Савицкого, получив глубокое профессиональное образование. С 1981 года живет в Москве. На протяжении нескольких десятилетий А. Комелин работает как в станковом искусстве, экспериментируя в произведениях деревянной пластики и вольных композициях-конструкциях, так и в искусстве монументальном, создавая для православных храмов каменные рельефы, иконостасы, поклонные кресты. Движение от предметных форм к условно-абстрактным, все более простым и лаконичным, позволяет ему выразить емкие, вечные смыслы и сюжеты. Дерево, камень, другие материалы и случайные предметы в руках мастера превращаются в уникальные произведения искусства. В своей работе Комелин не столько трансформирует натуру, сколько обнажает ее сущностные свойства.

В таких крупноформатных объектах, как «Воскрешение Лазаря», или станковых «Бесогол», «Театр военных действий» скульптор решает проблемы пространства, работая в условной манере, с известной долей иронии и веселой изобретательности. Создавая церковные произведения, он чрезвычайно строг к детали, тщательности исполнения, архитектонике пространственных построений, гармонии части и целого.

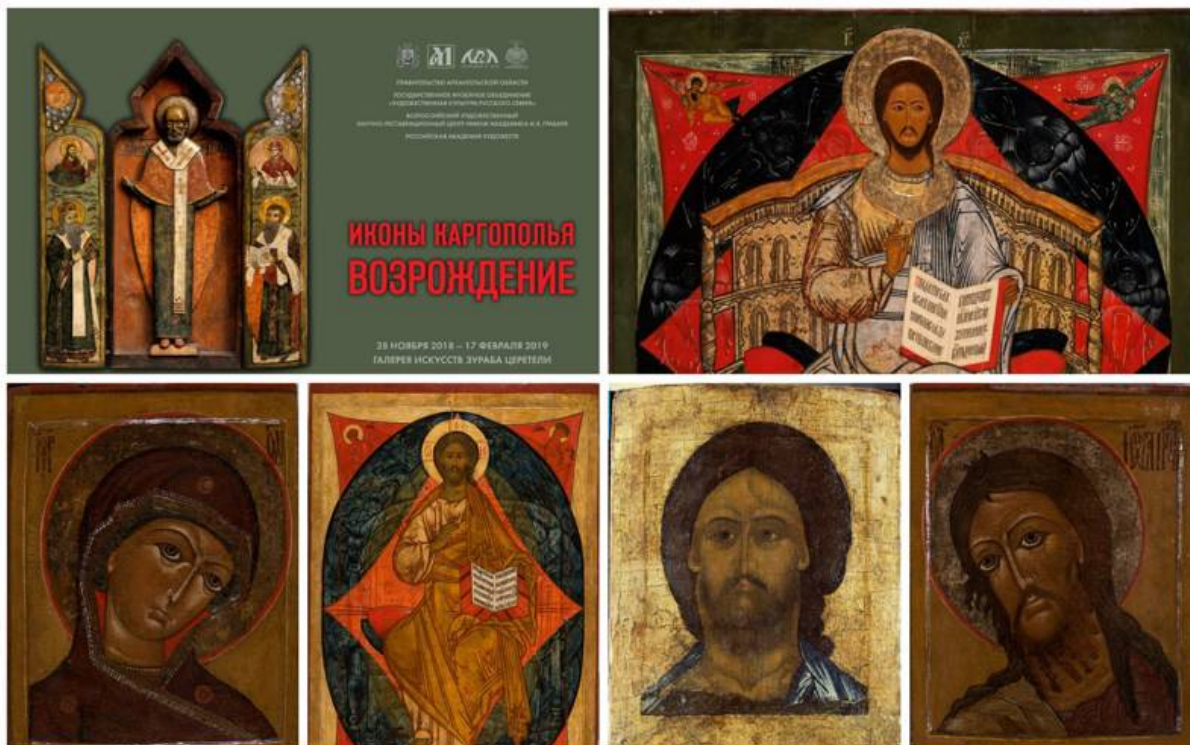
На выставке представлены композиции из камня на библейские сюжеты: «Преображение», «Благовещение», «Сретение», «Крещение» и др.

Большинство работ художников создано в Тарусе, где они подолгу живут в своем доме, ставшем их второй мастерской. С 1989 года Ирина Старженецкая и ее муж, Анатолий Комелин, участвовали в создании внутреннего убранства церкви Воскресения Христова в Тарусе, завершеном в 1998 году. Старженецкая выполнила живописную часть иконостаса, роспись стен и мозаики, Комелин — работы по дереву и камню. Они также принимали участие в украшении храма Малого Вознесения на Б. Никитской улице в Москве. Эта работа стала важнейшим этапом в творчестве художников и была связана, прежде всего, с изучением исторического опыта церковной живописи, познанием сложнейшей проблематики православных канонов. Полученное знание позволило им расширить диапазон своих творческих поисков за границы видимого, в сферу чисто духовного бытия. Поэтому произведения последних лет, независимо от сюжета и жанра, воспринимаются как многомерный символ какой-то части мироздания.

Произведения художников находятся в собраниях Государственной Третьяковской галереи, Государственного Русского музея, Московского музея современного искусства и других крупнейших музеев нашей страны и за рубежом, а также во многих частных коллекциях.

И. Старженецкая и А. Комелин награждены медалью Русской Православной церкви Преподобного Сергия Радонежского I степени, удостоены золотых медалей Российской академии художеств.

Источник: <https://www.rah.ru/news/detail.php?ID=34480>



«Иконы Каргополя. Возрождение»

Уникальная выставка «Иконы Каргополя. Возрождение» – совместный проект Государственного музейного объединения «Художественная культура Русского Севера» (Архангельск), Всероссийского художественного научно-реставрационного центра имени академика И.Э. Грабаря и Российской академии художеств – открыт для зрителей с 27 ноября 2018 до 17 февраля 2019 года.

Выставка в МВК РАХ – Галерее искусств Зураба Церетели продолжила череду проектов, посвященных христианской культуре Русского Севера, цель которых – собрать, сохранить и представить широкому зрителю раритеты малоизвестных музейных фондов Северной России. Проект показан в юбилейный для ВХНРЦ им. И.Э. Грабаря год – 100-летия со дня создания и также приурочен к 80-летию образования Архангельской области. Большая часть произведений, представленных в Музейно-выставочном комплексе Российской академии художеств, показана впервые.

Выставка – символическая веха давней истории научного и творческого сотрудничества Академии и Центра, созданного по инициативе выдающегося академика Игоря Грабаря. Один из разделов выставки посвящен истории ВХНРЦ. В фокусе экспозиции – итог многолетней реставрационной практики и научно-исследовательской работы с целью сохранения наследия Каргополя, одного из главных художественных центров Русского Севера. Среди всего разнообразия произведений живописи, представляющих «северные письма», искусство каргопольских мастеров занимает особое место. Выставка показывает, как ведущие реставраторы страны совместно с сотрудниками Архангельского музея из года в год собирали, сохраняли, реставрировали и изучали каргопольские иконы. В результате впервые 150 произведений иконописи и деревянной пластики Каргополя XV – XIX веков собраны вместе, в едином экспозиционном

пространстве залов Музейно-выставочного комплекса Российской академии художеств. Это событие стало выдающимся явлением в художественной жизни столицы.

Выставка построена по хронологическому принципу с выделением нескольких тематических комплексов: «Древнейшие иконы Каргополья», «Каргопольские мастера», «Иконы села Ошевенское», «Деревянные резные иконы», «Старообрядческие иконы».

Каргополье в древности – крупный регион, расположенный вдоль течения реки Онеги, начиная от ее истока из озера Лаче до Белого моря. Согласно современному территориальному делению, эти земли включают Каргопольский, Онежский и часть Плесецкого района Архангельской области. Река Онега – важная северная водная артерия, открывающая путь в древнее Заволочье, – привлекала русских переселенцев еще в XII – XIII веках. Первыми путь на Север, к низовьям реки Онеги, стали осваивать новгородцы, следом за ними – посланцы ростово-суздальских князей. На реке возникли посады, наиболее значительным из них был Каргополь.

Культура Каргополья многолика и разнообразна, как и удивительная природа этого края. Вдали от крупных городов, больших строек и железных дорог Каргопольская земля смогла сохранить свой неповторимый, ностальгически привлекательный облик. Христианские памятники – наиболее известная и значительная часть каргопольского наследия. Расцвет северной иконописи относится к XVI – XVIII векам. Каргопольские мастера упоминаются в документах с XVI века. Они работали в разных видах искусства: настенная роспись, иконопись, книжная миниатюра, резьба и роспись по дереву.

Круг сохранившихся произведений каргопольских мастеров довольно обширен. В 1950–1980-е годы в Каргопольский, Онежский и Плесецкий районы Архангельской области были организованы многочисленные экспедиции по сбору древних памятников. Наиболее значимые из них – Онежские экспедиции Государственной центральной художественно-реставрационной мастерской под руководством Н.Н. Померанцева в период с 1958-го по 1971 год. В сложных экспедиционных условиях реставраторы и сотрудники Архангельского музея пытались сохранить церковное наследие Каргополья. К сожалению, не все удалось сберечь, многое осталось только в фотографиях.

В собрании Государственного музейного объединения «Художественная культура Русского Севера» сосредоточена значительная коллекция каргопольских икон и деревянной скульптуры XVI – начала XX веков. Она представляет наследие не только города Каргополя, но и расположенных в его окрестностях сел и деревень: Ошевенское, Саунино, Лядины, Архангело. Жемчужина выставки – икона «Богоматерь с младенцем и пророк Илия» из Никольской часовни д. Бухалово на Кенозере, созданная во второй половине XV века. Она принадлежала первым православным переселенцам, пришедшим на Онегу из Великого Новгорода.

Среди самых ранних икон – Деисусный чин конца XV – начала XVI века, который был буквально спасен реставраторами ГЦХРМ из-под руин падающей Никольской церкви с. Астафьево. Обращает на себя внимание икона «Богоматерь Одигитрия со святителем Василием Великим» 1527 года, поставленная «на поклонение всех христиан» в церкви Рождества Богородицы села Бережная Дубрава. Точные даты и исторические надписи являются большой редкостью на иконах.

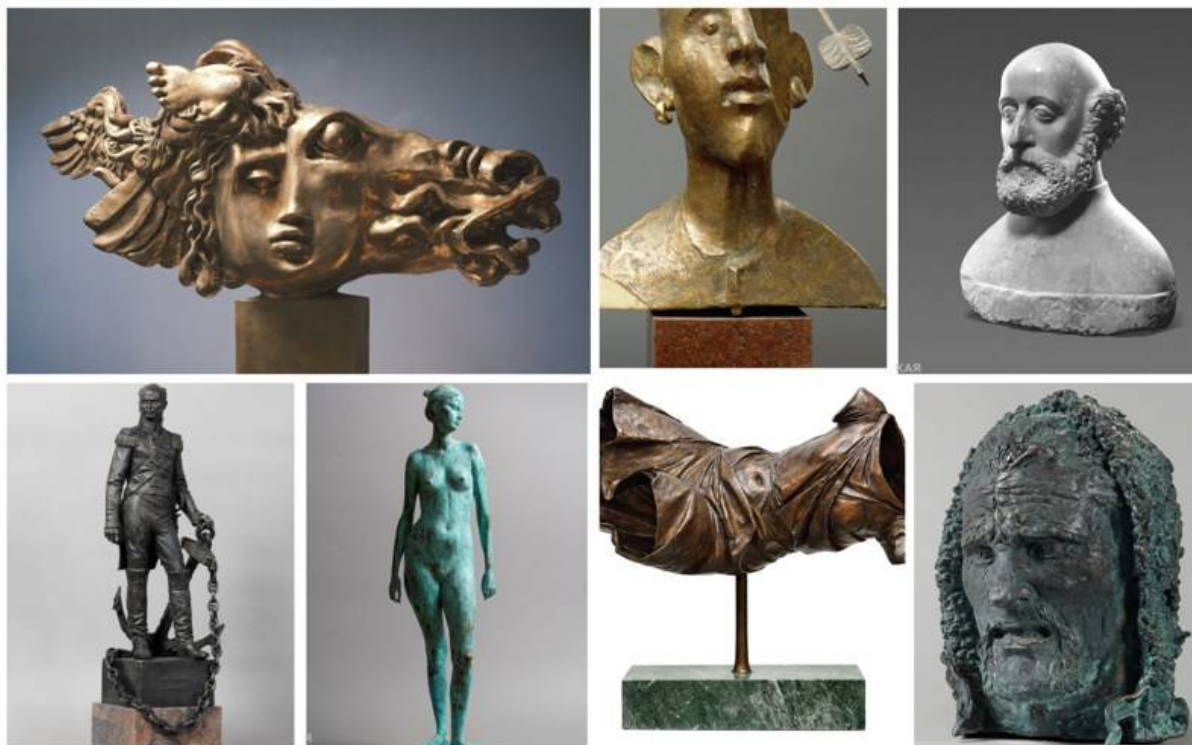
Произведения каргопольских резчиков – самобытные и редчайшие памятники средневекового искусства. Мастерами разработан особый тип образа святителя Николая (Можайского). Он стал символом русского воинства, особенно после польско-литовского

нашествия и разорения края в 1612–1614 годах. Деревянную скульптуру святого Николы помещали в киот со створами, затем ее расписывали. Этот вид совместного творчества резчиков и иконописцев процветал в Каргополье. Резные образы стояли во многих церквях и часовнях вдоль реки Онеги.

Каргополье – это былинный и песенный край. Именно сюда отправились в поисках редких этнографических типов и характерных северных пейзажей с древними церквями художники И.Я. Билибин и И.Э. Грабарь.

Выставка дополнена аннотациями о художественной ценности и судьбе представленных памятников, об истории их обретения, сохранения и реставрации, а также редкими видовыми фотографиями XX века, с утраченными храмами и интерьерами церквей.

Источник: <https://rah.ru/news/detail.php?ID=34455>



«Работа года 2018» Выставка Отделения скульптуры РАХ

В залах Российской академии художеств в Москве с 27 по 30 ноября 2018 года прошла традиционная ежегодная выставка, где мастера Отделения скульптуры РАХ представили свои станковые работы, созданные в текущем году.

В экспозицию вошли произведения президента Российской академии художеств З.К. Церетели, академиков А.В. Цигаля, А.Н. Ковальчука, Г.И. Правоторова, М.В. Переяславца, А.Н. Бурганова, А.И. Рукавишникова, С.Г. Мильченко, Д.Н. Тугаринова, М.В. Дронова, С.А. Щербакова и других известных современных мастеров скульптуры.

Произведения, представленные членами Отделения, позволяют выявить основные направления развития современной скульптуры, особенности формообразования, композиционного построения, предоставляют возможность рассмотреть разнообразие образно-стилистических решений произведений станковой пластики. Выставка раскрыла многообразие тенденций искусства нашего времени и стала прекрасной возможностью увидеть произведения крупнейших мастеров скульптуры.

В рамках выставочного проекта в Российской академии художеств также состоялась конференция, организованная Отделением скульптуры Российской академии художеств, в работе которой приняли известные исследователи-искусствоведы и ведущие российские скульпторы.

Источник: <https://rah.ru/exhibitions/detail.php?ID=34438>



К юбилею Таира Теймуровича Салахова

Вице-президент Российской академии художеств, народный художник СССР, Азербайджана и Российской Федерации, лауреат Государственных премий СССР, Азербайджана, член-корреспондент Академии изящных искусств Франции, академик-корреспондент Королевской Академии изящных искусств Сан Фернандо в Испании, действительный член Академии художеств Кыргызской республики и Академии изящных искусств Азербайджана Таир Теймурович Салахов 29 ноября 2018 года отпраздновал свое 90-летие.

Таир Теймурович родился 1928 году в Баку. Обучался в Азербайджанском художественном училище им. А. Азимзаде (1945–1950). В 1957 г. окончил Московский государственный художественный институт имени В.И. Сурикова по мастерской П.Д. Покаржевского.

Имя и творчество Таира Салахова стали знаковыми в искусстве нашего времени. Живописец, график, сценограф, педагог, общественный деятель, один из основателей сурового стиля Т. Салахов – выдающийся мастер XX-XXI веков, пользующийся всемирной известностью. Его работам свойственна внутренняя монументальность, стройность линий и напряженный колорит. Плодотворный творческий путь художника позволяет говорить об утверждении собственного художественного языка, истоками которого служат принципы «сурового стиля».

Заслужено художника считают абсолютным «классиком». Произведения Таира Теймуровича вошли в историю отечественного искусства, а сам он является создателем нового героического образа человека – мужественного и величавого. Наследие мастера

составляют непревзойденные пейзажи и портреты близких и родных, выдающихся деятелей культуры, в каждом из которых раскрыта уникальность индивидуальных черт.

Творчество Салахова отмечено многочисленными российскими и зарубежными государственными наградами. Искусство художника и его общественная деятельность вносят неоценимый вклад в развитие азербайджанской, российской и мировой культуры.

Президент Российской академии художеств З.К. Церетели, члены Президиума, научно-творческий коллектив Академии поздравляют художника с юбилеем.

«Дорогой Таир Теймурович!

Президиум, Отделение живописи, весь творческий коллектив Российской академии художеств, и я лично, с огромной радостью и любовью поздравляем Вас со славным юбилеем, Вашим девяностолетием!

Герой Социалистического Труда, народный художник СССР, Азербайджана и Российской Федерации, член многих престижнейших академий искусств, лауреат самых высоких отечественных и зарубежных наград и премий, Вы являетесь «Полномочным Послом по искусству» во многих странах и живой легендой Отечественной культуры.

Велик Ваш вклад в сокровищницу мирового и отечественного искусства. Созданные Вами произведения воспевают Человека, которого Вы показываете крупным планом, как главную ценность мироздания! Это не только максимально правдиво запечатленные внешние черты, хотя сходство с героями портретов просто поразительное, но главное – это их характерные душевные особенности, которые Вы остро и тонко заметили и показали зрителю, и именно они определяют суть личности. В этом сила и бесспорный дар выдающегося портретиста!

Несомненно, талантливо Вы проявили себя как театральный художник. Работы в театре отличаются яркой образностью, высокой культурой воссоздания духа эпохи и яркой красочностью. Вероятно, тут сыграло Ваше знание традиций Востока и Запада, ведь Баку находится в точке пересечения культур Азии и Европы, и Вы выросли на неповторимом, богатом народном искусстве Азербайджана, Вы впитали его традиции, в нем Ваши корни.

Выдающийся государственный и общественный деятель, Вы, Таир Теймурович, своим обаянием, мудростью и интеллигентностью восхищаете всех верных Ваших друзей и поклонников! Позвольте пожелать Вам крепкого здоровья, семейного счастья, неиссякаемого творческого вдохновения! Удачи Вам и радости!

Президент Российской академии художеств З.К. Церетели».

Источник: <https://rah.ru/news/detail.php?ID=34499>



«Красные ворота / Против течения – 2018»

Эстафету Пятой межрегиональной академической выставки-конкурса «Красные ворота / Против течения – 2018» Москва принимала 4 – 16 декабря 2018 года. Заключительное мероприятие масштабного исследовательского проекта проходило в Музейно-выставочном комплексе Российской академии художеств – Галерее искусств Зураба Церетели.

Основными организаторами мероприятия выступили Творческий союз художников России, Российская академия художеств, Поволжское отделение Российской академии художеств, Саратовский государственный художественный музей им. А.Н. Радищева, Музей актуального реализма (г. Тольятти), МРМИИ им. С.Д. Эрьзи (г. Саранск), Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан (г. Казань) при финансовой поддержке Министерства культуры России, министерства культуры Саратовской области, министерства культуры Республики Мордовия, министерства культуры Республики Татарстан, при участии МВК РАХ – Галереи искусств З.К. Церетели и Фонда Зураба Церетели, Московского музея современного искусства. Руководитель и автор проекта – академик Константин Худяков, вице-президент Российской академии художеств, председатель Поволжского отделения РАХ, президент Творческого союза художников России.

В основу масштабного исследовательского проекта положена методика европейского просветителя XVII века Яна Амоса Коменского, создавшего энциклопедический труд «Мир чувственных вещей в картинках» (1658). По словам организаторов, их задачей было через произведения художников начала XXI века отобразить многообразие окружающего мира, исследовать современный арт-процесс.

Можно ли сегодня проиллюстрировать хрестоматийный труд Коменского работами современных российских художников? Вспомним афоризм из его труда «Великая

дидактика»: «На каждом предмете нужно останавливаться до тех пор, пока он не будет понят». Великий мыслитель небезосновательно считал, что существуют некие непререкаемые истины, которые ставят перед обществом задачу: каждый разумный человек должен понять и усвоить эти истины как аксиомы. Любая эпоха отличается своеобразным пониманием природы вещей, их сущностью, ролью и значением. Старые аксиомы пересматриваются, формулируются новые истины. Следовательно, и сегодня на каждом привычном предмете следует остановиться, чтобы уяснить его смысл. Предметы можно взять из «списка Коменского» хотя бы для того, чтобы сопоставить понимание одних и тех же вещей.

В 2018 году в рамках академического конкурса рассматривались художественные произведения на 10 тем-объектов: Архитектура, Страна и закон, Запретный плод, Вера, Мода, Предметы домашнего обихода, Хитросплетения, Пища, Отходы, Автопортрет. В конкурсе приняли участие представители из 16 регионов России, в том числе из 13 регионов Приволжского федерального округа, Москвы, Санкт-Петербурга, приглашенные художники из Ставрополя, Волгограда, Лондона. Стратегически важной задачей было и остается исследование арт-процесса и актуализация новаторских художественных практик, которые базируются на академическом фундаменте.

Руководитель проекта К.В. Худяков и кураторская группа рассмотрели более 700 заявок от художников, 6000 произведений (живопись, графика, скульптура, цифровое искусство, фотография). Экспертный совет и жюри в данный проект отобрали более 500 работ в каталог и 200 – в передвижную выставку. В итоге были определены лауреаты конкурса «Против течения» (30 человек): 6 лауреатов Премий имени К.С. Петрова-Водкина (Алтухов Сергей, Белоусова Алина, Дроздин Александр, Карнаухов Алексей, Москвитин Александр из Саратова, Ерещук Вячеслав из Москвы), 6 лауреатов Премий имени И.Е. Репина (Киреев Максим и Новиков Алексей из Москвы, Кондулукова Вера, Кузнецов Николай, Панов Игорь из Тольятти, Романов Владимир из Самары), 8 лауреатов Премий имени Н.И. Фешина (Баранов Владислав, Вагапов Махмут, Егоров Анатолий, Новиков Александр, Самакаева Марина, Шаймарданов Альфрид из Казани, Исаева Гузель из Набережных Челнов, Фуфачев Владимир из Нижнего Новгорода), 4 лауреата Премии имени Ф.В. Сычкова (Княйкин Анатолий, Коротков Степан, Ливанов Александр, Асеев Алексей из Саранска), 6 лауреатов Премий Президента Российской академии художеств З.К. Церетели (Кузнецова Галина, Курушин Александр, Поварова Наталья, Румянцева Светлана, Суурова Полина из Москвы, Литосова Наталья из Ставрополя). В Москве состоялось вручение Дипломов лауреатов именных премий московским художникам. В выставочном проекте приняло участие более 140 московских художников, из них 8 стали лауреатами премий.

Премии конкурса «Против течения» были инициированы Поволжским отделением Российской академии художеств, Фондом Зураба Церетели и «Музеем актуального реализма» (г. Тольятти) в целях поддержки талантливых авторов. С 2014 года в финансирование проекта включились органы исполнительной власти регионов: премии К.С. Петрова-Водкина финансирует Правительство Саратовской области (2014, 2016, 2018), премии Н.И. Фешина – Правительство Республики Татарстан (2014, 2016, 2018). Премии имени Ф.В. Сычкова в 2018 году учредило (совместно с РАХ) и профинансировало Правительство Республики Мордовия. Финалисты – представители разных творческих союзов: ТСХ России, Московского союза художников и Союза

художников России. Этот факт свидетельствует о стремлении к укреплению межрегиональных связей, поддержке художников, независимо от их «союзной» принадлежности.

В экспозицию выставки в Москве вошли работы художников из Москвы, Санкт-Петербурга, Саратова, Ижевска, Пензы, Чебоксар, Уфы, Тольятти, Саранска, Казани. Более 100 художников представили порядка 200 работ. Отдельным блоком в экспозиции представлены работы московского живописца Василия Шульженко и Ларисы Наумовой из личной коллекции Виталия Вавилина, постоянного партнера и спонсора академического проекта «Красные ворота / Против течения», учредителя «Музея актуального реализма» в Тольятти.

На итоговом мероприятии в Москве состоялась презентация 3-го тома арт-энциклопедии «Против течения / Красные ворота–2018». Каждый участник академического проекта сможет получить авторский экземпляр альбома.

НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ в лице руководителя Н.В. Толстой и научных сотрудников института провел масштабную исследовательскую работу, в результате чего в альбоме представлены статьи-исследования по 10 темам.

Мордовский республиканский музей изобразительных искусств им. С.Д. Эрьзи предоставил в арт-энциклопедию шедевры своей коллекции – произведения С.Д. Эрьзи и Ф.В. Сычкова (их произведения открывают каждый тематический раздел энциклопедии), подготовлены статьи-исследования на тему музейного собрания и совместного выставочного проекта.

Традиционно был проведен розыгрыш очередной «десятки» тем из «списка Коменского» и объявлен участникам формат проведения конкурса «Против течения» в 2020 году.

5 декабря в МВК РАХ – Галерее искусств Зураба Церетели в пространстве экспозиции выставки «Красные ворота / Против течения» состоялся круглый стол на тему «Столичные и региональные музеи: опыт взаимодействия». Арт-критики, музейные работники, кураторы, члены экспертного совета РАХ, художники-участники выставочного проекта подвели итоги межрегионального исследовательского проекта «Красные ворота / Против течения», обсудили выставочные и издательские проекты ТСХР и Поволжского отделения РАХ, региональные программы художественных институций, обмен опытом.

Источник: <https://rah.ru/news/detail.php?ID=34481>



«Годы» Выставка произведений Бориса Непомнящего

«Годы» – так называлась выставка народного художника Российской Федерации, члена-корреспондента Российской академии художеств Бориса Львовича Непомнящего, прошедшая 11 декабря 2018 года – 6 января 2019 года в выставочных залах Российской академии художеств.

Борис Непомнящий – известный мастер офорта, который за свой 40-летний творческий путь создал много значительных произведений, выполненных в этой сложной и столь редкой на сегодняшний день графической технике. Глубокий философ, он соединил в своем творчестве размышления о жизни и смерти, сложностях и драматичности человеческого существования.

Борис Львович родился в городе Киеве. Окончив Ленинградское высшее художественно-промышленное училище имени В.И. Мухомовой в 1971 году, он и по сей день продолжает плодотворную творческую деятельность, поднимая в своем искусстве важные во все времена темы – взаимоотношения людей, смысла жизни, свободы. Член Союза художников СССР с 1975 года, за свое искусство Б. Непомнящий был удостоен звания заслуженного художника РСФСР. Его творчество по достоинству оценено специалистами, произведения находятся в собраниях ведущих государственных музеев, галерей и в частных коллекциях России и зарубежных стран, в частности, в Государственной Третьяковской галерее, Русском музее и музее Российской академии художеств.

Выставка в залах Академии художеств наиболее полно продемонстрировала творчество мастера за последние десятилетия. В экспозиции было представлено более 100 произведений художника, созданных с 1988 по 2018 год. Это офорты на библейские темы, натюрморты и портреты, выполненные в технике гуаши и пастели, а также

графические философские циклы, такие как «В поисках истины», «Суд дураков», «Корабль дураков», «Карусель любви», «Абсурд моды», «Полная красота», «Пассажиры».

Особое место в искусстве Непомнящего занимает мир образов Н.В. Гоголя и Ф.М. Достоевского, перипетии судеб их героев. Художник неоднократно обращался к иллюстрированию произведений этих знаковых писателей. Выставка ознакомила с работами, выполненными в технике офорта и карандашного рисунка. Листы художника поражают своей фантазмагоричностью и безупречностью, глубоким философским содержанием. Он тонко чувствует сложности взаимоотношений героев, изящно и с присущим совершенством передает их эмоциональные состояния. Изображения, словно уподобленные паутине, соответствуют узловым моментам литературных произведений. Непомнящий виртуозно работает в технике офорта, добиваясь законченности и четкости каждой части работы, каждого штриха.

Высокое художественное значение произведений Б.Л. Непомнящего позволяет сравнивать их с работами вошедших в золотой фонд мирового искусства мастеров офорта.

Экспозиция познакомила зрителей с философским осмыслением художником жизни и смерти, утраты и обретения смысла жизни. Борис Непомнящий поднимает вопросы человеческого существования, нравственных ценностей, это современный взгляд на жизнь с ее противоречиями. «Годы» художника – это его возвращение к вечным темам, которые обрели новые трактовки спустя десятилетия.

Источник: <https://www.rah.ru/exhibitions/detail.php?ID=34504>



«Династия. Пути и миры Путинцевых»

В выставочных залах Российской академии художеств 25 декабря 2018 года – 13 января 2019 года работает выставка живописных и графических произведений члена-корреспондента РАХ Эдуарда Путинцева и почетного члена РАХ Константина Путинцева. В экспозицию выставки вошли работы разных лет, созданные художниками за свою творческую жизнь. В рамках открытия выставки состоялась презентация книги К.Э. Путинцева «Слово в акварельных тонах».

Эдуард Петрович Путинцев родился в 1930 году в Москве. В 1955 году окончил Московский архитектурный институт, работал в Якутии, где занимался проектированием и строительством жилых и общественных зданий. В 1960–1961 годах учился в Высшем Королевском художественном колледже в г. Осло (Норвегия). В 1963 году защитил диссертацию по северному градостроительству.

По проектам Э. Путинцева построено свыше 50 общественных зданий и сооружений в Москве, Днепропетровске, Ульяновске, Нукусе, Новом Уренгое, Ставрополе, Бухаре, Монголии, Гане и других городах и странах. Он является автором более 70 научных трудов и книг по северному градостроительству.

Эдуард Путинцев много путешествует по России и миру, фиксируя свои впечатления в быстрых, острых и точных путевых набросках. Мастер спорта по альпинизму, он покорял горы Кавказа, Якутии, Памира. Более 50 стран мира запечатлены в его живописных и графических произведениях.

В экспозицию вошли живописные работы и акварели разных лет, охватывающие период с конца 1940-х годов по настоящее время. В гармоничных по цвету и композиционному решению работах ощущается особый, глубоко индивидуальный взгляд художника на окружающий мир. Рядом с камерными лирическими работами представлены полотна эпического звучания. Его красочные «путевые заметки», наполненные благоговением перед величием и таинственной силой первозданной природы, красотой памятников древней архитектуры, принесли Эдуарду Путинцеву широкое признание. Доктор искусствоведения Мария Чегодаева писала о творчестве

художника: «Эдуард Путинцев вскрывает в своих акварелях именно “анатомию” – не внешнюю “оболочку” природы, а конструкцию, неповторимую внутреннюю структуру всего, что предстает перед его глазами, будь то здание, гора, снежный бугор или дерево на фоне неба».

Константин Эдуардович Путинцев родился в Москве. Рисовать начал в раннем детстве. В 1980 году окончил Краснопресненскую художественную школу, а в 1987 – с отличием Московский архитектурный институт. Дипломный проект получил Золотую медаль ВДНХ.

Константин Путинцев начал выставлять свои работы еще в годы обучения в институте. Первое признание он получил за рубежом, где его графике была дана высокая оценка искусствоведами и прессой. В 1989 году работы Константина Эдуардовича были отмечены специальным дипломом Всемирного биеннале архитектуры в Софии. С тех пор они неоднократно демонстрировались российских и зарубежных выставках. Например, в 2006 и 2007 годах работы К. Путинцева представляли Россию на европейской выставке «Культурное наследие» (Париж, Франция).

Константин Путинцев, как и его отец, является страстным путешественником и много времени проводит в странствиях по России и миру. Он объездил практически весь свет от Новой Зеландии до Канады, от Китая до Шотландии, от самых удаленных уголков России до стран Африки.

Особое место в творчестве Константина Путинцева занимает тема Русского Севера. По словам самого художника, этот край близок ему, и он по-особенному его чувствует. Цикл «Волжские этюды» примечателен тем, что работы входящие в него – «сиюминутные», то есть сделанные буквально за 5-7 минут. В них художнику удалось отразить открывающуюся его взору красоту, он запечатлевает мгновение, передает состояние природы.

В пейзажах Путинцева есть и настроение, и верная передача состояния атмосферы и среды, создающая полное ощущение соприсутствия, сопереживания. В особенной лирической интонации и одухотворенности прослеживается преемственность традиций русского пейзажа, проходящая через два века – от Ильи Остроухова к В.Н. Рущаю, к Эдуарду Путинцеву и его сыну – Константину. Еще одна особенность творчества Константина Путинцева, перешедшая от отца, – погружение в поэзию и прозу, вылившееся в издание книги «Слово в акварельных тонах». Читая произведения Константина Путинцева, чувствуешь, как вместо кисти он рисует словом нематериальные, в отличие от картин, образы или пейзажи. Подборка рассказов и стихов – словно бы выставка устных картин. Попутешествовать по этой литературно-художественной галерее – дело интересное и увлекательное.

Исследователи отмечают, что произведения Константина Путинцева 2000-х годов отличаются от его работ конца 1980-х – начала 1990-х годов появлением более яркого, насыщенного цвета, темпераментных красок, резких контрастов, а вместе с тем большей лиричностью, романтизмом, глубиной внутреннего содержания.

Работы Эдуарда и Константина Путинцева находятся в собраниях государственных музеев и многочисленных частных коллекциях в России и за рубежом.

Художниками созданы сотни путевых зарисовок, в которых авторы не устают восхищаться миром, природой, историческими и архитектурными достопримечательностями. Все эти работы зрители могут увидеть на выставке в Российской академии художеств.

Источник: <https://www.rah.ru/exhibitions/detail.php?ID=34526>

Искусство Евразии

№4(11), 2018

Ежеквартальное научное сетевое издание

Адрес редакции:

656038, Алтайский край, г. Барнаул, пр-т Ленина 46,

международная кафедра ЮНЕСКО

e-mail: eurasia-art@yandex.ru

Адрес страницы в сети Интернет:

www.eurasia-art.ru

Публикуемые статьи рецензируются.

Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов статей.

Ответственность за достоверность изложенной в статьях информации несут авторы.

При перепечатке ссылка на журнал обязательна.

© Авторы статей, 2018

© Редакция журнала «Искусство Евразии», 2018