

ИСКУССТВО ЕВРАЗИИ

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



Из истории собирательства: меценаты, коллекционеры, основатели музеев

The history of collecting: philanthropists, collectors, museum founders

№4 (19) 2020

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Церетели Зураб Константинович – председатель

Шишин Михаил Юрьевич – заместитель

председателя, докт. филос. н.

Баранова Татьяна Витальевна, канд. иск.

Батырева Светлана Гарриевна, докт. иск.

Белокурова Софья Михайловна, канд. филос. н.

Бороноева Татьяна Анатольевна, канд. иск.

Будкеев Сергей Михайлович, докт. иск.

Голынец Галина Владимировна, канд. иск.

Гуменюк Алла Николаевна, канд. иск.

Кочемасова Татьяна Александровна, канд. иск.

Мушникова Елена Анатольевна, канд. иск.

Прохоров Сергей Анатольевич, докт. иск.

Романова Елена Олеговна

Усанова Алла Леонидовна, докт. иск.

Хабарова Маргарита Валериановна

Худоногова Елена Юрьевна, канд. иск.

Царева Наталья Степановна, канд. иск.

Ом Чанд Ханда, докт., профессор (Индия)

Уранчимэг Доржсурэн, канд. иск. (Монголия)

Фу Цзяожэнь, президент Китайско-Российской академии изобразительных искусств (КНР)

РЕДАКЦИЯ

Шишин Михаил Юрьевич – главный редактор

Макарова Елена Владимировна – выпускающий редактор

Белокурова Софья Михайловна – редактор отдела иностранных авторов

Фотиева Ирина Валерьевна – редактор-стилист, научный перевод текстов

Каменская Карина Алексеевна – художественный редактор

Маркин Владислав Андреевич – дизайн, верстка

Журнал представлен в Российской базе данных РУНЭБ и включен в специализированную информационную систему Российский индекс научного цитирования (РИНЦ) на платформе eLIBRARY.ru, научные электронные системы «КиберЛенинка» и Google Scholar, в базы данных EBSCO Publishing, WorldCat, научным статьям присваиваются индексы DOI (Digital Object Identifier).

Издается с 2015 года.

УЧРЕДИТЕЛИ

Российская академия художеств
Государственный художественный музей Алтайского края
Алтайский государственный институт культуры
Алтайский государственный технический университет
им. И.И. Ползунова
Белокурова С.М.
Шишин М.Ю.

АДРЕС РЕДАКЦИИ

656038, Алтайский край,
г. Барнаул, пр-т Ленина, 46,
международная кафедра ЮНЕСКО
тел. +7 (3852) 29-08-77
E-mail: publish@eurasia-art.ru
Адрес страницы в сети Интернет:
www.eurasia-art.ru

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

Категория информационной продукции: 12+

В оформлении обложки номера:

И.Е. Репин. Нищая (Девочка-рыбачка). 1874.
Иркутский областной художественный музей
им. В.П. Сукачёва.

INTERNATIONAL EDITORIAL COUNCIL

Zurab Tsereteli, Russian Academy of Arts
Mikhail Shishin, D.Sc. (Philosophy), Russian Academy of Arts
Tatyana Baranova, Ph.D. (Art History)
Svetlana Batyreva, D.Sc. (Art History)
Sophia Belokurova, Ph.D. (Philosophy)
Tatyana Boronoeva, Ph.D. (Art History)
Sergey Budkeev, D.Sc. (Art History)
Galina Golynets, Ph.D. (Art History)
Alla Gumenyuk, Ph.D. (Art History)
Tatyana Kochemasova, Ph.D. (Art History),
 Russian Academy of Arts
Elena Mushnikova, Ph.D. (Art History)
Sergey Prokhorov, D.Sc. (Art History)
Elena Romanova, Russian Academy of Arts
Alla Usanova, D.Sc. (Art History)
Margarita Khabarova, Russian Academy of Arts
Elena Hudonogova, Ph.D. (Art History)
Natalya Tsareva, Ph.D. (Art History)
Om Chand Handa (International NGO «Infinity Foundation»,
 «Kalp» society, India)
Uranchimeg Dorjsuren, Ph.D. in Arts (Mongolia)
Jiaoren Fu (China-Russian Academy of Fine Arts, China)

EDITORS

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

FOUNDERS

Russian Academy of Arts,
 Altai state Institute of culture,
 Altai state technical University,
 Altai regional state art Museum,
 S.M. Belokurova,
 Mikhail Shishin (Editor-in-Chief).

CONTACTS

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

Peer-reviewed 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 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.

Cover illustration:

Ilya Repin. Beggar (Fisher Girl). 1874.
 Irkutsk Regional Art Museum.

The Art of Eurasia Journal is indexed by Russian science citation index, EBSCO Publishing, Google Scholar, WorldCat, DOI (Digital Object Identifier) indexes are assigned to scientific articles; metadata is stored in the DataCite and Crossref repositories in Russian and English. 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>.

Вступительное слово редактора (**Шишин М.Ю.**) 8

ЕВРАЗИЙСКОЕ НАСЛЕДИЕ

Бубновене О.Д., Сваткова Н.Г. Реконструкция украшений могильника
Киньяминский II 11

Елихина Ю.И. Обзор исследований археологического памятника Ноин-Ула
(Северная Монголия) 23

Чебодаева М.П. Традиционные шкатулки абдра и ящики хайрчах у хакасов
(XVIII – начало XX века) 35

ИСКУССТВО XX–XXI ВЕКОВ

Айнутдинов А.С. Послевоенное искусство Свердловска (1946–1952 годы) 44

Батырева С.Г. Буддийские мотивы в живописи Г. Рокчинского (1960–1990-е годы) 58

Кац Л.М. Приморская государственная картинная галерея как центр
художественного пространства Дальнего Востока 68

Малкова О.П. Вопросы эволюции образа Сталинграда-Волгограда
в изобразительном искусстве 1940–2020 годов 84

Федчина И.Г. Наталья Сысоева: художник, педагог, искусствовед,
общественный деятель 102

Филиппова О.Н. Ключевые вехи творческой биографии
Василия Шешунова – «певца уссурийской тайги» 116

ФОРУМ

Федотова Е.Д. О великом деле «собрания искусств» 129

Игумнова Е.В. Роджер Фрай и Дж.П. Морган: из истории собрания европейской
живописи в музее Метрополитен 134

Козлова С.И. Герберт Хорн — историк искусства, коллекционер и основатель музея 146

Королева А.Ю. Густав Хартлауб и «новая вещественность»:
выставка, собрание коллекции, судьба 156

Неглинская М.А. Часовая коллекция Цяньлуна (1736–1795): первое собрание
европейского искусства в Китае 168

Романова Е.О. Коллекция вечных ценностей: Дом-музей З.К. Церетели
в Переделкине 176

Снытко Л.Н. Российские академики XIX – начала XX века в собрании
В.П. Сукачёва 186

Царева Н.С. Живописный фонд Валентины Диффинэ-Кристи
и Государственный художественный музей Алтайского края:
горизонты сотрудничества 216

Этингф О.Е. Николай Иванович Петров и коллекция византийских икон
Церковно-археологического музея при Киевской духовной академии 228

СЛОВАРЬ БУДДИЙСКОЙ ИКОНОГРАФИИ ЛОКЕША ЧАНДРЫ

Чандра Л. Падма

242

EX LIBRIS

249

ВЕСТНИК АКАДЕМИИ

«Изоморфная трансформация». Выставка произведений Павла Тураева в РАХ

252

«Палитра памяти». Выставка произведений Анатолия Рыбкина в РАХ

254

«Номо Ludens». Выставка произведений Анатолия Чечика в МВК РАХ

256

«Terra-bronza». Выставка произведений Андрея Щербакова в РАХ

258

«Чистая живопись». Выставка произведений Никиты Медведева (1950–2018)

260

и Татьяны Алексеевой

Introductory remarks	8
EURASIAN HERITAGE	
Bubnovene O.D., Svatkova N.G. Reconstruction of jewelry from the Kinyaminsky II burial ground	11
Elikhina Yu.I. Review of studies of the Noin-Ula archaeological site (Northern Mongolia)	23
Chebodaeva M.P. Traditional caskets Abdra and boxes Khayrchakh of Khakass (18th – early 20th century)	35
ART OF THE XX–XXI CENTURIES	
Ainutdinov A.S. Post-war art of Sverdlovsk (1946–1952)	44
Batyreva S.G. Buddhist motives in painting Garry Rokchinsky (1960–1990s)	58
Kats L.M. Primorye State Art Gallery as the center of the Far East art space	68
Malkova O.P. Issues of the evolution of the image of Stalingrad-Volgograd in fine arts 1940–2020	84
Fedchina I.G. Natalya Sergeevna Sysoeva: the artist, teacher, art critic, public figure	102
Filippova O.N. Key stages in the creative biography of Vasily Sheshunov — “the singer of the Ussurian taiga”	116
FORUM	
Fedotova E.D. On the important activity of art collecting	129
Igumnova E.V. Roger Fry and J.P. Morgan: on the history of the collection of European paintings at the Metropolitan Museum of Art	134
Kozlova S.I. Herbert Horne – the art critic, art collector and the founder of the museum	146
Koroleva A.Yu. Gustav Friedrich Hartlaub and «New Objectivity»: exhibition, collection, destiny	156
Neglinskaya M.A. Western timepieces of Qing emperor Qianlong (1736–1795): the first European collection in China	168
Romanova E.O. Collection of Eternal Values: Zurab Tsereteli House-Museum in Peredelkino	176
Snytko L.N. Russian academicians of the 19th – early 20th centuries in the collection of V.P. Sukachev	186
Tsareva N.S. The Valentina Diffine-Christie Painting Foundation and the State Art Museum of Altai Krai: horizons of cooperation	216
Etinhof O.E. Nikolay Ivanovich Petrov and collection of Byzantine icons in the Church Archaeological Museum of Kiev Theological Academy	228

DICTIONARY OF BUDDHIST ICONOGRAPHY BY LOKESH CHANDRA

Chandra L. Padma

242

EX LIBRIS

249

ACADEMY NEWS

Exhibition of works by Pavel Turaev “Isomorphic transformation” in the Russian Academy of Arts

252

Exhibition of works by Anatoly Rybkin “Palette of Memory” in the Russian Academy of Arts

254

Exhibition of works by Anatoly Chechik “Homo Ludens” in the Museum and Exhibition Complex of the Russian Academy of Arts

256

Exhibition of works by Andrey Shcherbakov «Terra-bronza» in the Russian Academy of Arts

258

Exhibition of works by Nikita Medvedev (1950–2018) and Tatiana Alekseeva “Pure painting”

260

ОТ РЕДАКТОРА



Дорогие читатели!

Приближается Новый год, мы поздравляем всех вас с наступающим праздником и с пожеланиями счастья, радости и успехов публикуем очередной выпуск журнала «Искусство Евразии». Хочется верить, что он станет интересным для многих, потому что мы стремились сделать его разнообразным по темам и обширным в географическом смысле.

Этот номер открывает рубрика «Евразийское наследие». В ней объединены статьи о явлениях в искусстве, разделенных временем и большими расстояниями Евразии: из Северной Монголии, Хакасии, Ханты-Мансийского автономного округа — Югры. Многие роднит произведения мастеров — и богатая фантазия, и высокое чувство художественной формы, стремление к художественной выразительности, и глубокий мифопоэтический пласт, который объединяет художественное наследие народов Евразии. Изучая творчество чаще всего безвестных мастеров, искусствоведы реконструируют свод канонических образов, сохранивших в веках свою символику и яркую художественную форму.

В рубрике «Искусство XX–XXI веков» можно познакомиться с выдающимися мастерами современности от Волгограда до Приморья. Мы рады, что на страницах нашего журнала развиваются исследования, начатые в предыдущих выпусках, как например о творчестве приморского художника В.Г. Шешунова, ученика И.И. Шишкина. Из других статей мы видим, как драматичная судьба калмыцкого народа волновала яркого живописца Г. Рокчинского, чье мировоззрение базировалось на буддийской философии, и это придавало сюжетам и образам художника удивительную яркость и силу. Также нашим авторам удалось приоткрыть ранее малоизвестные страницы в жизни художников одного из центров искусства нашей страны — Екатеринбурга и поделиться опытом проведения резонансных художественных проектов в Приморье.

Одна из ведущих рубрик журнала — «Форум» — посвящена теме, инициированной сотрудниками Научно-исследовательского института теории и истории

изобразительных искусств Российской академии художеств. Она о меценатах, собирателях искусства, удивительных коллекциях. С последних начинали формироваться музейные собрания, многие являются украшением и предметом гордости того или иного музея. Эта тема чрезвычайно интересна и полна сюжетов, от которых захватывает дух: здесь и драма, и детектив, и неожиданные открытия и находки, всё порой фантастически связано. Погрузившись во все хитросплетения событий, открывая вслед за авторами новые имена, судьбы отдельных произведений и даже коллекций, вы узнаете много интересного. В следующих номерах мы продолжим вас знакомить с исследованиями на эту тему.

В традиционной для нашего журнала рубрике «Словарь буддийской иконографии Локеша Чандры» дана развернутая иконография одного из центральных образов буддийского пантеона — Падмы, описанная выдающимся индийским ученым.

В разделе «Ex Libris» мы представляем ряд художественных альбомов и научных трудов, изданных в конце 2020 года. Особенно отметим те, что посвящены 75-летию Победы в Великой Отечественной войне. Монография «Палитра, опаленная войной» — это коллективный труд искусствоведов Урала, Сибири и Дальнего Востока о художниках-ветеранах, мужественно сражавшихся в боях, а в послевоенные годы, преодолевая величайшие трудности, ставших известными мастерами искусства. Памяти героев посвящен и альбом российско-монгольской выставки «Наша общая Победа». В картинах художников двух стран нашли свое отражение и восхищение мужеством и стойкостью людей, переживших страшную войну, и то нерушимое единство России и Монголии, что ярко проявилось в период военного лихолетья.

«Вестник Академии» — это всегда рассказ о выставках в Российской академии художеств, наиболее интересных и значимых. Представленные вместе, они создают впечатляющее явление в современном искусстве России. Здесь можно увидеть и произведения художников, порой малоизвестных широкому зрителю. В своей выставочной деятельности академия демонстрирует действительно передовое и перспективное в искусстве, каждая экспозиция в ее залах — это особого рода экзамен для мастеров, и поэтому представляются наиболее удачные работы. Тем самым Российская академия художеств выполняет одну из своих главных миссий — утверждать в искусстве гуманистические ценности и высокий профессионализм.

Когда завершается работа над декабрьским номером, мы подводим итоги и сверяем курс. Главным нашим ориентиром остается постижение истинного искусства, которое преображает человека, «выпрямляет» его душу, порой скомканную, как перчатка у героя очерка Г.И. Успенского, возвращает достоинство и придает сил во все времена.

Михаил Шишин
главный редактор

EDITORIAL

Dear Readers!

As the New Year approaches we congratulate all of you and with wishes of happiness, joy and success we publish the next issue of "The Art of Eurasia" Journal. We hope that it will be interesting for many people, because we have tried to make it diverse in topics and extensive in a geographical sense.

This issue opens under the heading "Eurasian Heritage". Here are combined articles about the phenomena in art, separated by time and great distances of Eurasia — from Northern Mongolia, Khakasia, Khanty-Mansi Autonomous Okrug — Ugra. These works of masters have a lot in common — a rich imagination, a high sense of artistic form, a desire for artistic expressiveness, and a deep mythopoetic layer that unites the artistic heritage of the peoples of Eurasia. Studying the work of mostly unknown masters, art historians reconstruct a set of canonical images that have preserved their symbolism and bright artistic form over the centuries.

In the section "Art of the XX–XXI centuries" you can get acquainted with the outstanding masters of modernity from Volgograd to Primorye. We are glad that the research started in previous issues, such as the work of the Primorye artist V.G. Sheshunov, a student of I.I. Shishkin, is developing on the pages of our journal. From other articles, we can see how the dramatic fate of the Kalmyk people excited the bright painter G. Rokchinsky, whose worldview was based on Buddhist philosophy, and this gave the artist's subjects and images an amazing brightness and strength. Also, our authors managed to open previously little-known pages in the life of artists of one of the centers of art of our country — Yekaterinburg and share their experience of conducting high-profile art projects in Primorye.

One of the leading sections of the magazine — "Forum" is devoted to the topic initiated by the staff of the Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts. It is about patrons, art collectors, amazing collections. From the latter, museum collections began to form, many are an adornment and a source of pride for some museum. This topic is extremely interesting and full of plots that will take your breath away: there is

a drama, a detective story, unexpected discoveries and finds, everything is sometimes fantastically connected. Plunging into all the intricacies of events, discovering new names after the authors, the fate of individual works and even collections, you will learn a lot of interesting things. This issue opens the publication of articles, and in the next issues we will continue to acquaint you with research on this topic.

In the traditional for our journal heading "Dictionary of Buddhist Iconography by Lokesh Chandra" we present a detailed iconography of one of the central images of the Buddhist pantheon — the image of Padma, described by an outstanding Indian scholar.

In the "Ex Libris" section, we present a number of art albums and scientific works published at the end of 2020. We especially note here those dedicated to the 75th anniversary of Victory in the Great Patriotic War. The monograph "Palette scorched by war" is a collective work of art historians of the Urals, Siberia and the Far East about veteran artists who bravely fought in battles, and in the post-war years, overcoming the greatest difficulties, became famous masters of art. The album of the Russian-Mongolian exhibition "Our Common Victory" is also dedicated to the memory of the heroes. The paintings of the artists of the two countries reflected their admiration for the courage and perseverance of the people who survived the terrible war, and the unbreakable unity of Russia and Mongolia, which clearly manifested itself during the war years.

"Academy News" is always a story about the exhibitions at the Russian Academy of Arts, the most interesting and significant. Presented together, they create an impressive phenomenon in contemporary Russian art. Here you can also see the works of artists, sometimes little-known to a wide audience. In its exhibition activities, the Academy demonstrates really advanced and promising art, each exhibition in its halls is a special kind of exam for masters, and therefore the most successful works are presented. Thus, the Academy fulfills one of its main missions — to affirm humanistic values and high professionalism in art.

When the work on the December issue is completed, we sum up the results of the year and check the course. Our main reference point remains the comprehension of true art, which transforms a person, «straightens» his soul, sometimes crumpled like a glove in the hero of the essay by G.I. Uspensky, returns dignity and gives strength at all times.

Mikhail Shishin
Chief Editor

ЕВРАЗИЙСКОЕ НАСЛЕДИЕ



Eurasian Heritage



**Bubnovene, Olga Dmitrievna,
Svatkova, Natalia Germanovna**

*Center for Folk Arts and Crafts,
Khanty-Mansiysk, Russian Federation*

**Бубновене Ольга Дмитриевна,
Сваткова Наталья Германовна**

*Центр народных художественных промыслов и ремесел,
г. Ханты-Мансийск, Российская Федерация*

**RECONSTRUCTION OF JEWELRY
FROM THE KINYAMINSKY II
BURIAL GROUND**

**РЕКОНСТРУКЦИЯ
УКРАШЕНИЙ
МОГИЛЬНИКА
КИНЯМИНСКИЙ II**

DOI 10.46748/ARTEURAS.2020.04.001

УДК 745:688(571.122)“04/14”

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена вопросу, который не получил достаточного освещения в научной литературе, — художественной реконструкции наконечников украшений угров в Средние века. Описаны методы, этапы экспериментальной художественной реконструкции женских украшений височных колец, шумящих подвесок могильника Киняминский II (Сургутский район, Ханты-Мансийский автономный округ — Югра). В ходе исследования была изучена графическая реконструкция украшений, выполненная В.И. Семеновой, проведен анализ музейных коллекций Югры по материалам, технологическим приемам исполнения, размерам, форме. Изучено 158 единиц женских украшений: обычные простые браслетообразные кольца, однобусинные; двухбусинное, трехбусинные, многобусинные, четырех- и пятилопастные, зооморфные с изображением стилизованных фигур зверя; а также многочисленные элементы и осколки височных колец (XII–XVI вв.). В ходе исследования выявлены отличия графической реконструкции В.И. Семеновой от исследованных украшений музейных коллекций в строении арочной основы-щитка. Выполнена графическая реконструкция височных колец из могильника Киняминский II, затем проведена экспериментальная реконструкция в материале. Результаты исследования значимы в контексте изучения этнокультурных процессов, а также развития техник декоративно-прикладного творчества, формирования традиций народного искусства.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:

Графическая реконструкция; эксперимент; украшение; металл; скань; зернь; литье; височные кольца; шумящие подвески.

ABSTRACT

The article is devoted to an issue that has not received sufficient coverage in the scientific literature — the artistic reconstruction of the Ugric jewelry in the middle ages. The methods and stages of experimental artistic reconstruction of women's ornaments of temporal rings and noisy suspensions of the Kinyaminsky II burial ground (Surgut region, Khanty-Mansi Autonomous Okrug — Ugra) are described. In accordance with the research objectives, the graphic reconstruction of jewelry made by V.I. Semenova was studied, and the analysis of Ugra Museum collections was carried out based on materials, technological methods of execution, size, and shape. 158 items of women's jewelry were studied: ordinary simple bracelet-like rings, single-bead; two-bead, three-bead, multi-bead, four- and five-lobed, zoomorphic with the image of stylized figures of the beast; as well as numerous elements and fragments of the temporal rings (XII-XVI centuries). The comparison revealed the differences in the graphic reconstruction of V.I. Semyonova from the studied items of museum collections in the structure of the arched base-shield. A graphic reconstruction of the temporal rings from the Kinyaminsky II burial ground was performed, followed by an experimental reconstruction in the material. The research results are significant in the context of the study of ethnocultural processes, as well as the development of techniques of arts and crafts, the formation of traditions of folk art.

KEYWORDS:

Graphic reconstruction; experiment; decoration; jewelry; metal; scan; grain; casting; temporal rings; noisy pendants.

Художественная реконструкция женских украшений древних обществ на основе результатов археологических исследований является наиболее актуальной для бесписьменных народов, каковым является население, оставившее могильники Киняминский I, II.

Одежда, головной убор, украшения заключали в себе «сложную знаковую систему, позволяющую различать людей по полу и возрасту, территориальной, этнической принадлежности» [6, с. 4]. Так, у остяков (хантов) «считалось неприличным задавать вопросы человеку. Общение было “немым”, то есть через определенные знаки, символы» [8, с. 3]. Эти символы содержались в конструкции костюмного комплекса, орнаменте, технологиях изготовления, стилистике декорирования украшений и т. д.

Более частыми находками археологических культур являются детали костюма воина: личины, пластины, подвески, поясные гарнитуры, шлемы и т. д. В наборе женского костюма присутствовали украшения головы и волос из металла — височные кольца, пронизки, колбочки, шумовые подвески; в одежде — накладки, отливки/нашивки и др. [3, с. 158–164]. Эти древности изучены преимущественно по погребальным памятникам. Е.П. Казаков описывает основные элементы женского костюма угров, которые формируются в VI–VIII вв. и существуют до X – начала XI вв. К ним относит налобные ленты с металлическими накладками; «...височные кольца; специфичные височные подвески, соединенные под подбородком рядами цепочек; шумящие нагрудные подвески с коньковыми или арочными щитками; браслеты, часто имитирующие змей; разнообразные (колесовидные, ромбовидные и т. д.) обереги и пр.» [7, с. 158–164].

Яркие материалы угорских могильников хорошо узнаваемы в археологических и этнографических украшениях Прикамья, Приуралья.

Ношение налобных повязок эпохи развитого Средневековья также подтверждают археологические находки на территории Западной Сибири. Так, «на усть-ишимском могильнике Паново-I в могиле № 1 в кургане 75 была обнаружена уникальная находка остатков кожаной повязки шириной 4 см, украшенной бронзовыми височными кольцами и подвесками» [5, с. 22–23].

Одним из наиболее интересных памятников является могильник Киняминский I, II, датируемый XIII – первой половиной XIV вв. (Нефтеюганский район, Ханты-Мансийский автономный округ — Югра). По археологическим материалам хорошо прослеживается развитие деталей женского костюма в пределах указанного времени. Изучив археологические находки, по исследованиям В.И. Семеновой были отобраны четыре погребения женщин из могильника Киняминского II, погребение № 2а и 2б, 15, 19. Мы предприняли попытку

интерпретировать накосные украшения с целью получить некоторое представление о костюме населения развитого Средневековья рассматриваемой территории, обобщение материалов по украшениям из металла головы и волос женского костюма.

«По локализации в пространстве костюма височные кольца, шумящие подвески чаще всего относятся к накосным (или головным) украшениям, исходя из их расположения в могиле относительно костяка, а также исходя из их количества. Парные шумящие подвески из Киняминских могильников располагались в области локтевого сустава по обе стороны от костяка; в районе тазобедренного сустава; на уровне бедер по обе стороны от скелета; на коленном суставе; в районе плечевых костей» [10, с. 81]. В.И. Семенова предположила, что «подвески крепились как на концах кос, так и в начале плетения (или на головном уборе)» [10, с. 83–84].

На начальном этапе выполнения реконструкции украшений головы и волос мы остановились на погребении № 2а могильника Киняминский II. После изучения графической реконструкции В.И. Семенович рассматриваемых украшений приступили к анализу музейных коллекций височных колец по материалам, технологическим приемам исполнения, размерам, форме, обнаруженных археологами на территории Ханты-Мансийского автономного округа — Югры. Всего было исследовано 158 единиц женских украшений: обычные простые браслетообразные кольца, однобусинные; двухбусинные, трехбусинные, многобусинные, четырех- и пятилопастные, зооморфные с изображением стилизованных фигур зверя; а также многочисленные элементы и осколки височных колец. Находки датируются XII–XVI вв.

Трехбусинные височные кольца, представленные в музейных коллекциях Югры, выполнены по единому принципу, с различиями в строении бусин. Основа — дрот, в виде кольца, диаметром от 3 до 7 см. Сам дрот — это проволока или прокованный штырек, диаметром 1,5–3 мм, круглого сечения, без расширений по всей длине. Дрот разомкнут, направление проволоки-основы «в стык». На дроте располагаются напускные бусины. Размер бусин варьируется — могут быть одного размера, есть варианты, где центральная бусина большего размера, чем крайние.

Форма бусин желудеобразная или шарообразная. Все бусины выполнены методом пайки из двух полусфер или двух полусфер и центральной плоской вставки в виде кольца. Каждая полусфера имеет отверстие для дрота.

В оформлении бусин используется сканная проволока, отдельная зернь и зернь разных размеров в виде пирамидок, в различных вариантах. Размер зерни варьируется от 0,5 до 1,5 мм.



Бусины фиксируются на дроте с помощью сканной проволоки, обернутой и припаянной вокруг дрота. Бусины могут как вращаться, так и быть припаянными к дроту.

Можно сказать, что височные кольца данного типа изготавливались по одному принципу, возможно, в одном центре, или являлись копиями одного высокотехнологичного центра, оснащенного сложнейшим ювелирным инструментарием, и высококвалифицированными мастерами — ювелирами. Подобные центры на территории Западной Сибири в Средние века не обнаружены и неизвестны. По мнению Н.В. Федоровой [13], подобные изделия являлись привозными — импортировались на территорию Югры. Е.П. Казаков в публикациях наряду с археологическими источниками средневековых памятников, культурой Волжской Болгарии рассматривает и художественный металл угров «...с последней четверти X в. В это время Волжская Болгария становится одним из важнейших торгово-ремесленных центров Восточной Европы. Болгарские ремесленники, многие из которых являлись уграми по происхождению, наладили массовое производство браслетов с кружковым орнаментом, шумящих подвесок с арочными и коньковыми щитками, различных оберегов, коньковых кресал. Такие поделки в обмен на пушнину и другие товары охотно приобретались языческими торговыми партнерами болгар. По Волжскому пути они расходились по всей северной Европе, вплоть до Скандинавии» [7, с. 8].

Художником Центра народных художественных промыслов и ремесел (далее Центр ремесел) Н.Г. Сватковой по материалам В.И. Семеновы была выполнена графическая реконструкция височных колец из могильника Киняминский II, затем проведена экспериментальная работа в материале — реконструкция разновидностей височных

колец, в том числе и трехбусинных височных колец (рис. 1, 2, 3).

Следующим этапом художественной реконструкции были шумящие подвески. «Шумящими» подвески прозвали за то, что при ходьбе подвижные элементы украшения — подвески и привески, соприкасаясь друг с другом, издают особый металлический шелест и звон, имитирующий «голос неба». Молодая красавица, выходя из дома, должна была вся сверкать и звенеть, так чтобы «слышно было за версту».

Если верхняя часть подвески была плоскостной, то украшалась спиралевидными, зерненными орнаментами, выполнялись в техниках скани, чеканки, тиснения, литья.

В верхней части подвески располагались петли или крючки, за которые украшение подвешивалось к одежде, косам, поясу. По нижнему краю основы также располагались петли или крючки, на которые, за цепочки, шнуры или же без них, подвешивались множественные привески — миниатюрные украшения. Они подвешивались на основу или использовались как отдельное украшение в виде пуговиц, бусин в ожерелье, нашивались на край одежды и даже обуви.

Составные (шумящие) подвески В.И. Семенова считает накосными украшениями, вплетаемыми в косу при помощи кожаного шнура, и относит к арочным, датируемым XIII–XIV вв., — подвескам с розеткой в центре и двойной окантовкой рубчатými валиками с разными видами привесок [10, с. 83].

В. И. Семенова отмечает, «накосные украшения могут представлять собой несколько разновидностей, известных по этнографическим материалам. Во-первых, накосники, которые крепились к косам или головному убору, прикрывая их полностью или приматываясь к ним нитками. Во-вторых, ложные

1. Изготовление трехбусинного височного кольца.
Н.Г. Сваткова. 2020.
Фото: Н.Г. Сваткова

2. Н.Г. Сваткова. Современная реконструкция трехбусинного височного кольца. 2020.
Фото: Н.Г. Сваткова

3. Реконструкция костюмного комплекса. Очелье с височными кольцами. 2020.
Фото: Н.Г. Сваткова

косы, которые крепились к волосам на затылке или головному убору и свисали наряду с настоящими косами. В-третьих, украшения могли быть вплетены в косы, так называемые косоплетки» [10, с. 84–85].

При визуальном анализе определены следующие наконечники украшения из могильника Киньяминский II:

- подвеска сложносоставная с основой-щитком в виде арки, тремя привесками — грушевидной формы на трехзвенных, в виде восьмерок, цепочках;

- основа-щиток арочная с ровным нижним краем;

- в навершии — кольцо для подвеса; кольцо с гладкими сторонами, предположительно из проволоки круглого сечения;

- по центру щитка — розетка в виде полушария (в разных источниках — умбон, или жемчужина), обрамленная девятью крупными шариками зерни или невальцованной проволокой, свернутой в виде спирали и далее в окружность вокруг розетки (не визуализируется);

- вокруг центральной вставки расположены два ряда «арок», предположительно выполненные из невальцованной проволоки, скрученной в виде спирали и изогнутой в виде арок;

- по нижнему краю щитка расположены три кольца для привесок. Кольца расположены встык к основе. Кольца из проволоки круглого сечения;

- три привески — грушевидной формы, в виде колокольчиков с петлей в навершии, из проволоки круглого сечения. Вероятнее всего привески выполнены в технике литья. По нижнему краю привески — продольное отверстие — прорезь;

- три цепочки, соединяющие щиток и привески, состоят из трех звеньев каждая. Массивные, грубые. Звенья в виде восьмерки, повернутой по центру перпендикулярно друг другу. Нижняя часть звеньев предположительно из проволоки круглого сечения. Верхняя часть — из невальцованной скани.

Для сравнения выполнен анализ 48 экспонатов музейных коллекций арочных шумящих подвесок. Выявлены наиболее схожие признаки арочных шумящих подвесок: наличие плоского щитка-основы, наличие трех привесок, наличие цепочек к привескам.

Небольшие различия наблюдаются в строении основы-щитка: различное количество и строение «арок», различное обрамление центральной вставки — умбона, а также количество звеньев-цепочек — от 1 до 3 штук или отсутствуют вообще. Наблюдается различие в строении привесок: в виде конусовидных бусин и в виде грушевидных привесок, без шумящего элемента.

В результате изучения экспонатов музейных коллекций точных совпадений с шумящей подвеской

на графической реконструкции В.И. Семеновой не обнаружено. Наиболее близкими по строению к представленному образцу являются аналоги № 1, 2, 16, 17, 30, 31 из Сайгатинского IV могильника (XI–XVI вв.), выполненные из бронзы в техниках литья и литья в двухстороннюю форму с рельефом.

Возможно предположить, что арочные шумящие подвески из погребения № 2а могильника Киньяминский II имеют размеры от 1,9 до 2,4 см по ширине щитка и от 8,6 до 10,2 см в высоту с подвесками. Материал — бронза, медь, латунь, железо, предположительно медносплав. Музейные подвески подвержены сильной коррозии, покрыты зеленым слоем, который развивается в результате окисления медносплавного сплава. Подобную коррозию вызывает карбонат меди (держится крепко на поверхности украшения) либо сульфат меди (рыхлый слой). Состав коррозионного слоя зависит от условий, в которых находилось украшение. Предположительно техника изготовления — литье или литье наборное [4].

В ходе исследования выявлены отличия графической реконструкции В.И. Семеновой от исследованных украшений музейных коллекций в строении арочной основы-щитка. На шумящей подвеске В.И. Семеновой вокруг центральной вставки расположены два ряда «арок», предположительно выполненные из невальцованной проволоки, скрученной в виде спирали и изогнутой дугой в виде арок. В музейных украшениях основы-щитки украшений имеют большее количество «арок» — от 3 до 8 шт. «Арки» могут чередоваться — из обычной круглой проволоки и проволоки, свернутой спиралью, или же проволоки с нанесенными насечками по поверхности или невальцованной неплотной сканью.

В графической реконструкции В.И. Семеновой подобного не наблюдается, щиток образуется из центральной розетки — умбона, второго ряда из зерни (или маленьких полусфер) и третьего — четвертого ряда из проволоки в виде спирали (или невальцованной скани).

Остальные детали украшений — верхний подвес-кольцо, нижние подвесы-кольца, цепочки, привески — не имеют явных отличий и имеют сходство с музейными экспонатами, что дает возможность провести художественную реконструкцию в материале.

По итогам проведенного анализа, визуального изучения украшений музейных коллекций региона выполнена графическая реконструкция шумящей подвески погребения № 2а могильника Киньяминский II в двух вариантах — монохромном и цветном (рис. 4). При сопоставлении графических реконструкций В.И. Семеновой и Н.Г. Сватковой с аналогами из музейных коллекций выявлено некоторые несоответствия.



Они состоят в том, что на графических реконструкциях центральная полусфера — умбон имеет окружение в виде шариков зерни или очень мелких полусфер. На музейных аналогах центральная вставка имеет обрамление в виде спиралевидной проволоки, уложенной вокруг, или же крупной невальцованной скани. Идентифицировать некоторые образцы сложно из-за нескольких причин: наличия оксидного покрытия на украшении, качества изображения, отсутствия точного и подробного описания музейного аналога.

Можно предположить, что подобные различия не принципиальны и не критичны. Изделия на графической реконструкции В.И. Семенов и музейные аналоги Ханты-Мансийского автономного округа — Югры выполнены в едином стиле: орнаментация, ритм, технология сохранены. Вероятнее всего, украшения отличаются из-за их изготовления различными мастерами или наличия/отсутствия у мастера конкретных материалов для изготовления.

Для экспериментального изготовления шумящих подвесок использованы следующие технологические приемы работы с металлом:

— холодные: волочение, скручивание, зернь, выколотка, вальцевание [2, с. 203–208];

— горячие: пайка, литье. Используются декоративные приемы обработки: отбеливание (очистка), чернение (покрытие слоем патины) и полировка [2, с. 265–282].

При изучении технологических приемов изготовления шумящих подвесок Пермского Предуралья XI–XIV вв. А.В. Вострокнутов предположил, что одной из техник изготовления является наборное литье. Ранее в других печатных

и интернет-источниках подобная техника изготовления не упоминалась.

«...в Пермском Предуралье шумящие украшения изготавливались по нескольким ювелирным техникам: отливка украшения по оттиску и сборная техника, когда заранее изготовленные части украшений, уложенные в необходимой последовательности, заливались металлом, что приводило к их скреплению между собой. В этой связи можно объяснить разницу в концентрации, скажем, меди и олова на тыльной и лицевой сторонах готового украшения: для заливки использовался тот же тип сплава, но ингредиенты брались на глаз, либо специально повышалась доля олова для улучшения физических свойств металла...» [4, с. 265–282] — подобный способ изготовления А.В. Вострокнутов называл техникой кружевного и наборного литья. Также доказательством применения подобного способа изготовления является результат рентгенофлуоресцентного анализа (РФА), который позволил определить химический состав украшений и подтвердил различный состав украшения по лицевой и изнаночной стороне.

Для изготовления шумящих подвесок был проведен эксперимент с керамическими тигелями, формами, описанный А.В. Вострокнутовым [4, с. 152–153], но желаемого результата не получили: обнаружилось заливы металла, нечеткая форма при литье, оказалась необходима дальнейшая обработка металла (рис. 5, 6).

Практический эксперимент по изготовлению основы щитка шумящих арочных подвесок проведен в техниках скани, зерни (рис. 7, 8).

Изготовлены детали украшения: основа щитка — листовой металл, толщиной 0,3 мм в форме арки (2 шт.) из проволоки толщиной 1 мм. Проволоку свернули в виде спиралей диаметром 3 мм. Арки большего и меньшего размера изготовили так, чтобы одна входила под другую (4 шт.).

Для центральной части щитка изготовили полусферу-умбон (розетку) из листового металла диаметром 5 мм (2 шт.), используя технику выколотки.

Кольца-подвесы изготовлены из проволоки, толщиной 1,2 мм. Одно кольцо диаметром 6 мм — для верхней части щитка и три кольца диаметром 9 мм — для нижней части щитка, в двух экземплярах.

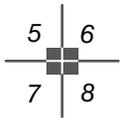
Изготовлены колечки для цепочек-подвесок в количестве 36 штук диаметром 8 мм. Кольца скреплены попарно для дальнейшей пайки друг к другу под углом в 90 градусов.

Наиболее сложная часть — изготовление деталей грушеобразной формы для привесок.

Выбрали другой прием — изготовление из листового металла толщиной 0,3 мм (12 штук). Сложность изготовления заключается в выколотке

4. Графическая реконструкция шумящей арочной подвески.

Фото: Н.Г. Сваткова



5. Эксперимент литья щитка арки шумящей подвески.

Фото: Н.Г. Сваткова



6. Щиток арки шумящей подвески (экспериментальное литье).

Фото: Н.Г. Сваткова



7. Подготовка деталей для изготовления шумящей подвески.

2020. Фото: Н.Г. Сваткова



8. Шумящие подвески арочного типа (реконструкция). 2020.

Фото: Н.Г. Сваткова



одной грушевидной формы, состоящей из двух полушарий, различного диаметра.

При сборке арки на листовую основу щитка напаивали спиралевидные арки, центральную вставку-умбон, вокруг него шарики зерни (по 9 шт.). Колечки для подвеса напаивали по верху щитка и по нижнему краю 3 штуки в ряд.

Кольца цепочки меж собой спаяны попарно, под углом в 90 градусов друг к другу, собраны в три ряда по три парных звена (рис. 8).

В результате эксперимента были изготовлены женские наkosные украшения — височные кольца, шумящие арочные подвески по археологическим материалам погребения № 2а могильника Киняминский II [9].

Заключение археологов, исследовавших снаряжение кочевников как этнокультурного и хронологического показателя при изучении истории региона, справедливо и для определения значимости украшений, которые «выступают в качестве важных источников информации при историко-культурных реконструкциях, поскольку являются хронологически значимыми артефактами, несут этнокультурную нагрузку, демонстрируют социальное и имущественное положение

человека, которому они принадлежали. Указанные характеристики предметов <...> позволяют проследить культурно-генетические трансформации и этнополитические процессы» [12, с. 8] на территории Югры, и подобные «археологические материалы позволяют изучать уровень развития декоративного производства, выявлять направления художественных новаций и процессы формирования этнокультурных традиций в рассматриваемой сфере» [12, с. 8].

По справедливому замечанию Н.С. Барановой, обращавшейся ранее к исследованию комплекса украшений из могилы № 217 курганного могильника Черталы-IV, «реконструкция костюма или его элементов во многом осложняется недостаточным фактическим (археологическим) материалом, на основе которого исследователи могли бы создать более детальные реконструкции» [1, с. 27]. Учитывая это, находки, обнаруженные в могильнике Киняминский II, мы можем интерпретировать как детали комплекса украшений головы, в которых выделены наkosные украшения в виде височных колец, шумящих арочных подвесок. Наличие в захоронениях остатков кожного шнура

может свидетельствовать о том, что шумящие арочные подвески, по мнению В.И. Семеновой [11, с. 81], Н.С. Барановой [1, с. 25], вплетались в косы, а не нашивались на головной убор.

Большое количество височных колец, арочных шумящих подвесок в захоронениях на территории Ханты-Мансийского автономного округа — Югры указывает на их популярность среди населения в Средние века, что подтверждают труды археологов и историков.

Возможно, височные кольца, арочные шумящие подвески изготавливались в одном центре. Подобные центры на территории Югры не обнаружены и неизвестны. Это дает основание предположить, что подобные изделия являлись привозными — импортировались на территорию проживания народов ханты и манси по торговым путям с западных территорий, а могли быть изготовлены угорскими мастерами в том числе или в ремесленных центрах Приуралья, Прикамья с применением подобных технологий.

Литература

1. Баранова Н.С. Комплекс украшений из могильника 217 курганного могильника Черталы-IV (к реконструкции женского головного украшения по археологическим и этнографическим данным) // Интеграция археологических и этнографических исследований: сборник научных трудов. Т. 2. / под ред. Н.А. Томилова. Иркутск: [Б. и.]; Омск: [Б. и.], 2013. С. 21–27.
2. Бреполь Э. Теория и практика ювелирного дела / Перевод с немецкого В.П. Кузнецова; под ред. Л.А. Гутова и Г.Т. Оболдуева. Л.: Машиностроение – Ленинградское отделение, 1977. 384 с.
3. Бубновене О.Д. Сакральные смыслы головных украшений обских угров // I Международный конгресс традиционной художественной культуры: фундаментальные исследования народного искусства, 26–29 ноября 2011 г. / отв. ред. В.Б. Кошаев, О.Д. Бубновене. Ханты-Мансийск: [Б. и.], 2013. С. 158–164.
4. Вострокнутов А.В. Шумящие украшения Пермского Предуралья конца XI–XIV вв. н.э.: дисс. ... канд. ист. н. Пермь: [Б. и.], 2016. 336 с.
5. Гурьянова Г.Г., Коникив Б.А. Погребальный костюм населения усть-ишимской культуры (опыт реконструкции) // Сборник научных трудов Омского музея изобразительных искусств им. М.А. Врубеля / отв. ред. Г.Г. Гурьянова. Омск: Наука, 1999. С. 13–24.
6. Древняя одежда народов Восточной Европы: Материалы к историко-этнографическому атласу // Отв. ред. М. Г. Рабинович. М.: Наука, 1986. 271 с.
7. Казаков Е.П. О художественном металле угров Урало-Поволжья в средневековых комплексах Восточной Европы // Archivum Eurasiae Medii Aevi. 2000–2001. № 11. С. 7–24.
8. Крыласова Н.Б. Костюм средневекового населения Пермского Предуралья, VII–XI вв.: автореф. дисс. ... канд. ист. н. Уфа: [Б. и.], 2000. 23 с.
9. Сваткова Н.Г. Отчет научного исследования по теме «Реконструкция наконечников украшений по археологическим материалам погребения 2а могильника Киняминский II». Ханты-Мансийск: [Б. и.], 2020. 45 с.
10. Семенова В.И. Наконечники украшений из погребений Киняминских могильников // Вестник археологии, антропологии и этнографии. 2008. № 8. С. 81–86.
11. Семенова В.И. Средневековые могильники Юганского Приобья. Новосибирск: Наука, 2001. 296 с.
12. Тишкин А.А., Горбунов В.В., Горбунова Т.Г. Снаряжение кочевников как этнокультурный и хронологический показатель при изучении истории Алтая // Снаряжение кочевников Евразии: сборник научных трудов / Отв. ред. А.А. Тишкин. Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2005. С. 6–10.
13. Федорова Н.В. Западная Сибирь и страны средневекового Востока по археологическим данным (X–XIII вв.): дисс. ... канд. ист. н. Л.: [Б. и.], 1984. 188 с.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРАХ:

Бубновене Ольга Дмитриевна — директор, Центр народных художественных промыслов и ремесел, г. Ханты-Мансийск, Российская Федерация. E-mail: bubnovene@mail.ru

Сваткова Наталья Германовна — художник-конструктор, Центр народных художественных промыслов и ремесел, г. Ханты-Мансийск, Российская Федерация. E-mail: natalia_mega@mail.ru

ABOUT AUTHORS:

Bubnovene, Olga Dmitrievna — Director, Center for Folk Arts and Crafts, Khanty-Mansiysk, Russian Federation. E-mail: bubnovene@mail.ru

Svatkova, Natalia Germanovna — Artist-designer, Center for Folk Arts and Crafts, Khanty-Mansiysk, Russian Federation. E-mail: natalia_mega@mail.ru

References

1. Baranova N.S. Kompleks ukrashenii iz mogil'nika 217 kurgannogo mogil'nika Chertaly-IV (k rekonstruktsii zhenskogo golovnogo ukrasheniya po arkheologicheskim i ehtnograficheskim dannym) [A set of decorations from burial 217 of the Chertaly-IV burial mound (for the reconstruction of a female headdress according to archaeological and ethnographic data)]. Tomilova N.A. (ed.). *Integratsiya arkheologicheskikh i ehtnograficheskikh issledovaniy. T. 2* [Integration of archaeological and ethnographic research: collection of scientific papers. Vol. 2]. Irkutsk, Omsk, S. n., 2013, pp. 21–27. (In Russian).
2. Brepol E. *Teoriya i praktika yuvelirnogo dela* [Theory and practice of jewelry]. Transl. from Gemran V.P. Kuznetsov; ed. by L.A. Gutov, G.T. Obolduev. Leningrad, Mashinostroenie – Leningradskoe otdelenie, 1977. 384 p. (In Russian).
3. Bubnovene O.D. Sakral'nye smysly golovnykh ukrashenii obskikh ugrov [Sacred meanings of head adornments of the Ob Ugrians]. *I Mezhdunarodnyi kongress traditsionnoi khudozhestvennoi kul'tury: fundamental'nye issledovaniya narodnogo iskusstva* [Proceedings of I International Congress Traditional Art Culture: basic principles research of folk art]. Ed. by V.B. Koshaev, O.D. Bubnovene. Khanty-Mansiisk, S. n., 2013, pp. 158–164. (In Russian).
4. Vostroknutov A.V. *Shumyashchie ukrasheniya Permskogo Predural'ya kontsa XI–XIV vv. n.e.* Diss. kand. ist. nauk [Noisy decorations of the Perm Cis-Urals at the end of the XI-XIV centuries. Cand. Historical sci. diss.]. Perm, S. n., 2016. 336 p. (In Russian).
5. Guryanova G.G., Konikov B.A. Pogrebal'nyi kostyum naseleniya ust'-ishimskoi kul'tury (opyt rekonstruktsii) [Funeral costume of the population of the Ust-Ishim culture (reconstruction experience)]. Guryanova G.G. (ed.). *Sbornik nauchnykh trudov Omskogo muzeya izobrazitel'nykh iskusstv im. M.A. Vrubelya* [Collection of scientific papers of the Omsk Museum of Fine Arts named after M.A. Vrubel]. Omsk, Nauka, 1999, pp. 13–24. (In Russian).
6. Rabinovich M.G. (ed.). *Drevnyaya odezhda narodov Vostochnoi Evropy* [Ancient clothes of the peoples of Eastern Europe]. Moscow, Nauka, 1986. 271 p. (In Russian).
7. Kazakov E.P. O khudozhestvennom metalle ugrov Uralo-Povolzh'ya v srednevekovykh kompleksakh Vostochnoi Evropy [On the artistic metal of the Ugrians of the Urals-Volga region in the medieval complexes of Eastern Europe]. *Archivum Eurasial Medii Aevi*, 2000–2001, No. 11, pp. 7–24. (In Russian).
8. Krylasova N.B. *Kostyum srednevekovogo naseleniya Permskogo Predural'ya, VII–XI vv.* [The costume of the medieval population of the Perm Cis-Urals, VII-XI centuries. Cand. Historical sci. diss. Abstr.]. Ufa, S. n., 2000. 23 p. (In Russian).
9. Svatkova N.G. *Otchet nauchnogo issledovaniya po teme "Rekonstruktsiya nakosnykh ukrashenii po arkheologicheskim materialam pogrebeniya 2a mogil'nika Kinyaminskii II"* [Report of the scientific research on the topic "Reconstruction of adornments on the basis of archaeological materials from burial 2a of the Kinyaminsky II burial ground"]. Khanty-Mansiisk, S. n., 2020. 45 p. (In Russian).
10. Semenova V.I. Nakosnye ukrasheniya iz pogrebenii Kinyaminskikh mogil'nikov [The hair jewelries from the burials of the Kinyamino burial grounds]. *Vestnik arkheologii, antropologii i ehtnografii – Bulletin of archeology, anthropology and ethnography*, 2008, No. 8, pp. 81–86. (In Russian).
11. Semenova V.I. *Srednevekoveye mogil'niki Yuganskogo Priob'ya* [Medieval burial grounds of the Yuganskiy Ob region]. Novosibirsk, Nauka, 2001. 296 p. (In Russian).
12. Tishkin A.A., Gorbunov V.V., Gorbunova T.G. Snaryazhenie kochevnikov kak ehtnokul'turnyi i khronologicheskii pokazatel' pri izuchenii istorii Altaya [Equipment of nomads as an ethnocultural and chronological indicator in the study of the history of Altai]. Tishkin A.A. (ed.). *Snaryazhenie kochevnikov Evrazii* [Equipment of nomads of Eurasia: Collection of articles]. Barnaul, Altai State University Publ., 2005, pp. 6–10. (In Russian).
13. Fedorova N.V. *Zapadnaya Sibir' i strany srednevekovogo Vostoka po arkheologicheskim dannym (X–XIII vv.)*. Diss. kand. ist. nauk [Western Siberia and the countries of the medieval East according to archaeological data (X–XIII centuries). Cand. Historical sci. diss.]. Leningrad, S. n., 1984. 188 p. (In Russian).

Для цитирования | For citation:

Бубновене О.Д., Сваткова Н.Г. Реконструкция украшений могильника Киняминский II // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2020. № 4 (19). С. 11–20. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.04.001>. URL: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/133>

Bubnovene O.D., Svatkova N.G. Reconstruction of jewelry from the Kinyaminsky II burial ground. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2020, No. 4 (19), pp. 11–20. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.04.001>. Available at: URL: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/133> (In Russian).



Elikhina, Yulia Igorevna

*The State Hermitage Museum;
St. Petersburg State University,
St. Petersburg, Russian Federation*

Елихина Юлия Игоревна

*Государственный Эрмитаж;
Санкт-Петербургский государственный университет,
г. Санкт-Петербург, Российская Федерация*

**REVIEW OF STUDIES
OF THE NOIN-ULA
ARCHAEOLOGICAL SITE
(NORTHERN MONGOLIA)**

**ОБЗОР ИССЛЕДОВАНИЙ
АРХЕОЛОГИЧЕСКОГО
ПАМЯТНИКА НОИН-УЛА
(СЕВЕРНАЯ МОНГОЛИЯ)**

DOI 10.46748/ARTEURAS.2020.04.002

УДК 7.031.1+903.083

АННОТАЦИЯ

В статье автор подробно рассматривает и анализирует публикации, посвященные изучению археологического памятника Ноин-Ула, расположенного на севере Монголии. С открытия этого могильника началась археология хунну, одного из древних народов, кочевавших на территории Центральной Азии с конца III в. до н. э. и до конца I в. н. э. В элитных курганах Ноин-Улы сохранились фрагменты древних китайских и парфянских тканей, вышивок, лакированных, бронзовых, железных и других изделий. В статье подводятся итоги почти столетнего изучения археологического памятника, приведена наиболее полная библиография.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:

Хунну; Северная Монголия; археология; Ноин-Ула; искусство хунну.

ABSTRACT

In the article, the author examines and analyzes in detail the publications devoted to the study of the archaeological site Noin-Ula, located in the North of Mongolia. With the discovery of this burial ground began archaeology of the Xiongnu, one of the ancient peoples who roamed throughout Central Asia from late 3rd century BC to late 1st century AD. Fragments of ancient Chinese and Parthian fabrics, embroidery, lacquered, bronze, iron and other items have been preserved in the elite mounds of Noin-Ula. The article summarizes the results of almost a century of study of the archaeological site, provides the most complete bibliography.

KEYWORDS:

Hunnu; Xiongnu; Northern Mongolia; archeology; Noin-Ula; Hunnu art.

В настоящей статье представлен обзор и итоги почти столетнего изучения одного из самых известных археологических памятников азиатских гуннов (хунну, или сюнну) — могильников в горах Ноин-Ула на севере Монголии. Они были случайно открыты в 1912 г. горным инженером общества «Монголор» А.Я. Баллодом. Все свои находки он отправил в Восточно-Сибирский отдел Русского географического общества в Иркутске. Позднее, в 1920 г., эти найденные предметы были переданы в Иркутский краеведческий музей¹.

Л.А. Сахаровская свидетельствует: «Раскопки А.Я. Баллода, видимо, получили широкую огласку в Северной Монголии. Ряд курганов в Ноин-Уле подверглись грабительским раскопкам. Свидетельством этому служит покупка россиянами у монголов ноин-улинского археологического материала. В феврале 1914 г. миссионер, иеромонах Амфилохий (Скворцов) приобретает в Северной Монголии несколько ноин-улинских предметов и передает их в дар Кяхтинскому краеведческому музею. В ноябре 1914 г. в фонды Кяхтинского музея поступает археологический материал из этого же памятника от Т.И. Сидельникова»².

«В 1924–1925 гг. сотрудники монголо-тибетской экспедиции известного русского путешественника и исследователя Центральной Азии П.К. Козлова (1863–1935) обследовали местность, где расположены могильники, и зафиксировали здесь более двухсот курганов, сконцентрированных группами в нескольких лесистых распадках. С.А. Кондратьев (1896–1970), помощник П.К. Козлова, руководил прокладкой глубоких шурфов в центре курганов без их вскрытия (2,2 x 2,2 м). Рабочие экспедиции проникли в погребальные камеры девяти курганов и извлекли из них около 3600 различных предметов, в основном тканей, изделий из бронзы и железа, золотые и серебряные украшения, керамику и другие. Только лишь один курган (№ 12/24) был исследован известным археологом С.А. Теплоуховым (1888–1934) методом «открытой разработки» [5, с. 79; 18, с. 8].

Могильники в горах Ноин-Ула расположены в трех лесистых падах: Цзурумтэ, Судзуктэ и Гуджиртэ.

Основная часть находок происходит из девяти курганов: № 1 (Мокрый), № 6, № 23, № 24 (раскапывал С.А. Теплоухов), № 25, а также из Кондратьевского, Андреевского (назван в честь А.Д. Симуква), Баллодовского и Монгольского.

Большинство курганов находилось в судзуктэйской группе: № 1, 6, 23, 24 и 25. Курган № 49 был раскопан Г.И. Боровкой в 1926 г. Экспедицией были исследованы малые курганы № 2, 3 и 29. Находки из курганов № 2 и 3 в Россию не передавали. Из кургана № 29 извлекли несколько железных предметов.

Андреевский, Кондратьевский и Монгольский входили в цзурумтэйскую группу курганов. В этой же группе находился курган Баллодовский, обследованный в 1912 г. А.Я. Баллодом.

Курган № 11 в пади Гуджиртэ был раскопан в 1925 г. С.А. Кондратьевым, С.А. Глаголевым и другими сотрудниками экспедиции. Он расположен выше других и являлся самым большим в Гуджиртэ.

Оценивая результаты экспедиции, П.К. Козлов писал: «В Северной Монголии, в Хэнтэйских горах, открыты и исследованы глубокие могилы двухтысячелетней давности, гуннские погребения. Их раскопки специалисты отнесли к наиболее ценным для археологии памятникам, ставшим известными в первой четверти XX века».

Часть предметов из ноин-улинских курганов отправилась обратно в Монголию в августе 1926 г. Специальная комиссия Академии истории материальной культуры по изучению и изданию археологических коллекций из раскопок П.К. Козлова передала Ученому комитету МНР ковер из кургана № 6, одну лакированную чашечку из кургана № 23, часть золотых вещей, образцы наиболее ценных и типовых китайских тканей и другие предметы³.

Перед завершением монголо-тибетской экспедиции и отъездом из Монголии П.К. Козлов 11 сентября 1926 г. подписал с Ученым комитетом МНР договор, который определял порядок вывоза собранных экспедицией на территории Монголии в 1923–1926 гг. всех коллекций, в том числе археологических. В пункте втором договора было указано: «Ввиду великих заслуг перед наукой путешественника П.К. Козлова Ученый комитет МНР передает безвозмездно половину всего материала, упомянутого в п. 1 [“весь археологический и палеонтологический материал, добытый <...> экспедицией П.К. Козлова в пределах МНР”] в прямое распоряжение П.К. Козлова, а другая половина, после их изучения и определения, возвращается Ученому комитету Монголии не позднее 1 июня 1929 г.».

Пункт 3 соглашения уточнял: «Право определения той части, которая должна будет отойти в собственность Ученого комитета МНР, предоставляется Академии наук СССР»⁴ [25, с. 50].

Таким образом, часть находок была передана в музей Ученого комитета Монголии, а затем в Национальный музей истории г. Улан-Батора, большая часть артефактов хранится в Государственном Эрмитаже.

Сейчас, когда прошло уже много лет со времени открытия памятника, его исследования, всесторонний анализ находок и архивных материалов до сих пор остаются актуальными и вызывают живой интерес научного сообщества.

Коллекция находок из курганов Ноин-Улы, несомненно, является одной из важнейших составляющих мирового культурного наследия. Возраст предметов насчитывает более двух тысяч лет, артефакты демонстрирует самые разнообразные материалы: шелковые и шерстяные ткани, тончайшие вышивки, подгробный войлочный ковер, лакированные, золотые и серебряные изделия и другие находки. Часть артефактов хранится в Национальном музее истории г. Улан-Батора, остальные находятся в Государственном Эрмитаже. Эти вещи использовали в обиходе хунну, исчезнувшие навсегда с мировой арены более пятнадцати веков назад.

Изучение памятника Ноин-Ула представляют много разных изданий, посвященных описанию самого погребального комплекса, находок, естественнонаучных исследований, и публикации архивных материалов. В первую очередь, к ним можно отнести отчеты самой экспедиции [11].

Наиболее значимыми из них являются исследования Г.И. Боровки «Культурно-историческое значение археологических находок экспедиции» [11, с. 23–40] и С.А. Теплоухова «Раскопка кургана в горах Ноин-Ула» [11, с. 13–22].

Не раз к теме находок как руководитель экспедиции обращался и П.К. Козлов [9, с. 51–56; 11]. Еще во время работы экспедиции были проведены конференции, исследователи приступили к публикации находок и их изучению [26, с. 29, 36, 38, 44].

Артефакты были столь впечатляющие, что сразу же появились и другие публикации не только в России [24], но и за рубежом [28, S. 341–368; 29, p. 86–92; 32, p. 168–185].

В 1929 г. состоялась выставка в Берлине, где было представлено сто артефактов. После этой выставки появились две публикации, посвященные описанию некоторых находок на немецком [27] и на английском языках [30].

Определенный вклад в изучение находок внес А.Н. Бернштам [1, с. 947–968].

Описание и изучение всех артефактов (включая находки из Баллодовского кургана и предметов, переданных в Монголию) было выполнено японским исследователем С. Умехарой. Издание вышло на японском языке и, к сожалению, уже стало библиографической редкостью [31].

Монография Е.И. Лубо-Лесниченко содержит подробное описание всех видов шелковых тканей (тафта, репс, газ, камчатные и полихромные) и шелковых вышивок (тамбурный шов, простая и точечная гладь) из коллекции Ноин-Улы, хранящейся в Эрмитаже. По подсчетам Е.И. Лубо-Лесниченко, в собрании представлено восемнадцать видов полихромных тканей, семь видов камчатых тканей, шестнадцать видов вышивок [13, с. 43–44]. Е.И. Лубо-Лесниченко считал, что полихромные

ткани были изготовлены в государственных мастерских, а одноцветные ткани собирали в качестве податей с населения [13, с. 19–20]. В коллекции Эрмитажа среди находок из Ноин-Улы имеются три образца газовых тканей, семь образцов камчатных тканей, восемнадцать образцов полихромного шелка.

Преимущественно в коллекции представлены гладкие монохромные шелковые ткани. Особенности переплетения и плотность нитей основы позволили Е.И. Лубо-Лесниченко разделить ткани на две основные группы: тафту и основной репс. Некоторые из этих тканей он отнес к переходному типу.

Кроме того, данный исследователь выделил три группы полихромных тканей: с двумя, тремя и четырьмя основами. Из восемнадцати разных фрагментов полихромного шелка, представленных в коллекции, только четыре имеют тканые иероглифы.

Некоторые статьи Е.И. Лубо-Лесниченко посвящены отдельным предметам⁵, а также группе лаковых изделий⁶.

Монография С.И. Руденко «Культура хуннов и Ноинулинские курганы» [18] содержит описание всех находок, включая хранящиеся в Национальном музее Монголии. Книга подразделена на главы, в них артефакты рассмотрены в соответствии с материалом, применявшимся для их изготовления.

Первая часть монографии посвящена описанию памятника, рассмотрены курганы и некоторые находки, представляющие убранство могильников. Далее автор рассматривает хозяйство хунну, жилища и домашнюю утварь, одежду и украшения, средства передвижения, технику обработки различных материалов. Объектами подробного описания являются оружие и военное дело, общественная организация хунну, изобразительное искусство и верования. В конце монографии приведен перечень предметов, в котором находки соотнесены с курганами, где они были обнаружены. В нем указаны и предметы, переданные в Монголию.

Три приведенные выше исследования артефактов из Ноин-Улы могут рассматриваться как базовые в плане изучения разнообразных находок и материалов по настоящее время, хотя в свете современных находок некоторые описания требовали дополнения или уточнения.

В еще одной своей монографии «Китай на шелковом пути» Е.И. Лубо-Лесниченко посвятил небольшой раздел шелковым тканям из Ноин-Улы [14, с. 43–44 ил. 26–48].

Находки из Ноин-Улы экспонировались на разных выставках в России и за рубежом⁷.

Следует отметить, что археологические находки из Ноин-Улы по сей день вызывают интерес у исследователей. Однако не всегда этот интерес



**1. Фрагмент
полихромной шелковой
ткани с изображением
птиц, скал, деревьев
и грибов.**

Ноин-Ула, Монголия.
Конец западной династии
Хань
(206 г. до н. э. – 9 г. н. э.),
конец I в. до н. э. –
начало I в. н. э.
175 x 46 см.
Государственный
Эрмитаж, инв. № МР-1330

корреспондирует с уже существующими многочисленными научными изысканиями, непосредственно связанными с данной тематикой. Тому есть несколько примеров.

Так, архивные данные, использованные Н.А. Суत्याгиной в статье «Неизвестная Ноин-Ула» [22, с. 5–20] как ранее не упомянутые исследователями, уже были опубликованы в дневниках П.К. Козлова [10] и в описаниях А.Д. Симукова [19].

Интересной работой является статья Н.А. Суत्याгиной, посвященная Баллодовскому кургану [21]. Автор привлекла архивные материалы, опубликовала схему расположения курганов в пади Цзурумтэ, подробно рассмотрела сруб погребальной камеры и особенности его строения, историю находок А.Я. Баллода и продолжение изучения кургана экспедицией П.К. Козлова.

Еще одна статья Н.А. Суत्याгиной и Г.Л. Иванова посвящена находкам из нефрита, происходящим из Баллодовского кургана и хранящимся в Иркутском областном краеведческом музее [23].

Ранее краткий обзор всей коллекции из Баллодовского кургана, хранящейся в Иркутском областном краеведческом музее, был сделан Г.Л. Ивановым [8, с. 197–199].

В другой публикации Н.А. Суत्याгиной о деталях колесницы из Баллодовского кургана, хранящихся в Иркутском областном краеведческом музее, дана интерпретация изображений на яремных дугах как геральдических [20, с. 305–310], но почему-то не приведена ссылка на описание и публикацию этих предметов, выполненных ранее С. Умехарой [31, рl. LXX]. В качестве аналогий среди различных образов животных автор приводит описание «птичьего грифона» по определению С.И. Руденко [18, с. 83–84], хотя Е.И. Лубо-Лесниченко [13, с. 13, 51 табл. LIII] интерпретировал его как образ дракона, что представляется более правильным с точки зрения китайской мифологии и места изготовления предмета.

В статье, посвященной выставке находок из Ноин-Улы, проходившей в Берлине в 1929 г., автор выбрала объектом своего исследования один из шедевров коллекции — фрагмент полихромной

ткани из кургана № 24 (12), найденной С.А. Теплоуховым. Н.А. Суत्याгина ссылается на публикацию этой ткани С.И. Руденко, однако С.И. Руденко никогда не изучал и не публиковал данную находку. В этой же статье Н.А. Суत्याгина ссылается на работу Ю.И. Елихиной «Бактирийские ткани» [3], которая посвящена исключительно шерстяным тканям, хотя этот артефакт был не раз опубликован с интерпретацией сюжета [4; 5]. И совсем не понятно, почему Н.А. Суत्याгиной не упоминается монография К.В. Тревер, где у данного предмета имеется корректное описание с указанием кургана [30, р. 35, рl. 15]. Эта вещь была опубликована и С. Умехарой [31, р. xv, 73, рl. XXIII], на работу которого у автора также отсутствуют ссылки.

Каталог коллекции артефактов из курганов Ноин-Улы, хранящихся в Эрмитаже (1904 инвентарных номера), опубликован Ю.И. Елихиной в 2017 г. [33]. Он издан на монгольском языке Монгольской академией наук в соответствии с Российско-монгольским договором 2011 г., заключенном президентами двух стран, об изучении и публикации монгольского наследия, хранящегося в российских музеях. Издателем каталога является Монгольский академический институт истории и археологии.

Ю.И. Елихина распределила в каталоге все вещи по курганам в соответствии с архивными описаниями экспедиции П.К. Козлова. Она следовала при интерпретации находок положениям, выдвинутым С.С. Миняевым, т.к. им в течение пяти лет производились раскопки кургана в пади Царам (Забайкалье) и осуществлялась фиксация местоположения *in situ* всех артефактов при раскопках.

Находкам из Ноин-Улы, хранящимся в Эрмитаже, посвящена научная монография Ю.И. Елихиной [7]. Текст, помимо описания памятника, находок из коллекции Эрмитажа, включает в себя и недавние естественнонаучные исследования артефактов, проведенных разными специалистами.

Рассмотрим несколько уникальных находок из Ноин-Улы, хранящихся в Государственном Эрмитаже.

Большой фрагмент (инв. № МР-1330; рис. 1) полихромной шелковой ткани с изображением птиц,

скал, деревьев и грибов, имеющий размер 175 x 46 см, был опубликован еще участниками экспедиции [11, рис. 12; 28, S. 336]. Эта ткань считается одной из самых необычных китайских тканей с изображением орнамента в виде птиц, скал, деревьев и грибов с одной сохранившейся кромкой, что отмечала и К.В. Тревер [30, p. 35 pl. 15].

Как мы отмечали ранее [5], происходит она из внутренней погребальной камеры кургана № 24. Местонахождение этой ткани в архивных описях не указано. При раскопках были найдены еще и небольшие фрагменты этой ткани. Она поражает технической сложностью и совершенством исполнения. Число нитей основы на лицевой стороне ткани — 46 нитей на 1 см, нитей утка — 20 на 1 см. В нитях основы ткани находится 340 волокон и в нитях утка — 112. Кромка шириной в 1 см насчитывает 75 нитей основы. Ткань выполнена обычным для того времени типом переплетений, но насчитывает четыре основы, а на отдельных участках шесть основ в отличие от ханьских полихромных тканей, имеющих, как правило, две-три основы, одна из которых является фоновой, а другие — работающими. Раппорт рисунка ткани по основе занимает всю длину ткани и по утку составляет 53 см. Для изготовления такой ткани на станке требовалось 350 планок, т.е. в десять раз больше, чем для создания других тканей. Если на тканях той эпохи узор обычно разворачивается в уточном направлении от кромки до кромки, повторяясь в направлении основы, то на этой ткани декор идет в направлении основы. Этот прием можно объяснить намерением мастера создать непрерывную ландшафтную даосскую композицию крупным планом. По всей вероятности, ткань предназначалась для изготовления из нее не одежды, а декоративной завесы.

Сейчас ткань имеет темно-коричневый цвет фона в сочетании с бежевым узором. Изначально ее фон был темно-пурпурным, а узор был выткан золотисто-желтым цветом. Пурпурные тона характерны для даосских изображений. Узор представляет собой чередование гор, птиц, грибов и деревьев. Горы показаны двумя сужающимися кверху скалами с зубчатыми прямоугольными краями. В глубокой расщелине между скалами находится стилизованное дерево с тремя симметричными парами веток и с плодами на вершине. На каждой скале изображена наклонившаяся птица с длинным хвостом и гребешком. Головы птиц обращены к грибу с тремя ответвлениями, помещенному в большом промежутке между скалами.

Данный фрагмент ткани представляет собой один из наиболее ранних образцов ландшафтного изображения. Аналогичных тканей не было найдено в могильниках Мавандуя⁸.

Таким образом, орнамент ткани не имеет аналогов в искусстве ханьской эпохи.

Интерпретации сюжета полихромной шелковой ткани из Ноин-Улы было посвящено наше предыдущее исследование [4], в целях полноты обзора приведем его фрагмент: «Первоначально Е.И. Лубо-Лесниченко трактовал этот образ с точки зрения китайских представлений. Он считал, что символика этого орнамента находит отражение в древнекитайской мифологии. В различных сборниках рассказов повествуется о том, что: "...на востоке находится гора, на ней растет большое дерево, на котором сидит небесный петух. В тот момент, когда солнце поднимается и освещает это дерево, небесный петух кричит. Вслед за ним кричат все петухи". Гриб "чжи", как и персиковое дерево, по представлениям китайцев, дарует бессмертие и укрепляет жизненные силы. Культ петуха как символа солнца — активного начала, ян (петушиный крик прогоняет злых духов, порожденных темным началом — инь) — достаточно древний и имеет большое значение в религии древнего Китая. В период Хань культ петуха получил особое распространение. Так, по свидетельству ханьской династийной истории, император приносил в жертву божеству яшмового петуха. На китайских полихромных тканях, найденных в курганах Ноин-Улы, сравнительно часто встречаются изображения петухов и птиц. Персиковое дерево в древнекитайской традиции также рассматривалось как символ солнца, под теплыми лучами которого оно раньше других деревьев покрывалось цветами [13, с. 51–54, табл. LIV]. Однако некоторые исследователи считают, что изображение гриба "чжи" восходит к древнеиндийским ведическим представлениям о священном напитке сома. Дерево может быть обусловлено западным влиянием и представляет собой стилизованное "дерево жизни". После фотографирования ткани в ультрафиолетовых лучах в физической лаборатории Государственного Эрмитажа проявились еще некоторые дополнительные детали орнамента. В основании скалы рядом с деревом видно фантастическое существо. Оно стоит вертикально с вытянутыми лапами, открытой пастью и поднятым хвостом. Возможно, что здесь изображено божество этой горы. В древнем Китае гора почиталась как местопребывание духа-божества, и культ гор был тесно связан с культом предков. Не вызывает сомнения, что декор ткани носит ярко выраженный символический характер и связан с религиозными и мифологическими представлениями того времени [14, с. 196–197, рис. 45]. Вероятно, эта ткань изготавливалась специально для погребальной камеры, чтобы сориентировать душу умершего, которая должна подняться вверх по дереву, а остальные сюжеты являются для нее благопожелательными» [4, с. 255–257; 5, с. 79–92].

**2. Пластина круглая
серебряная (фалар).**

Ноин-Ула, Монголия.
Конец западной династии
Хань
(206 г. до н. э. – 9 г. н. э.),
конец I в. до н. э. –
начало I в. н. э.
Диаметр 13,5 см.
Государственный
Эрмитаж, инв. № МР-2970



«Пластина круглая серебряная (фалар) (инв. № МР-2970; рис. 2), деталь конской упряжи, крепилась на железную основу, дм. 13,5 см. На ней изображен як в горной и лесистой местности. Семантика этого изображения следующая. Круг является символом Земли, голова животного находится в центре, а ноги символизируют четыре стороны света. Двумя рядами конусообразных вершин показаны горные цепи, на одной из которых и стоит як. Два дерева — сосна или кедр изображены по обе стороны от этого животного. Горы и деревья представлены в условной манере,

то же можно сказать и о яке. Он воспроизведен в три четверти с неестественно закинутой назад головой и повернутой к зрителю. Поэтому кажется, что его голова находится в середине композиции. Подбрюшные волосы и на конце хвоста показаны особыми завитками. В той же условной манере в виде «елочки» показана и шерсть на шее [18, с. 81 табл. XXXVI, 3]. Хорошо передана форма рогов яка и подчеркнуты копыта. По контуру пластину окружает орнамент в виде веревочного канта. Найден фалар в южной половине восточного коридора кургана № 6. Он представляет собой блестящий

образец декоративно-прикладного искусства китайских мастеров» [2, с. 537–541; 6, с. 48–54].

Большое значение для изучения находок имеют архивные материалы. Они были опубликованы Т.И. Юсуповой [25; 26], Т.И. Юсуповой и А.И. Андреевым [10], И.В. Кульганек и В.Ю. Жуковым [12], Ю. Конагаей и С. Лхагвасурэнгом [19] и другими исследователями. К ним также относятся документы, касающиеся истории раскопок [25; 26], дневники П.К. Козлова [10] и С.А. Кондратьева [12], записи и материалы А.Д. Симукова [19], различные документы, связанные с работой экспедиции⁹, подробно представленные в архивах Санкт-Петербургского филиала Академии наук, Института истории материальной культуры, Государственного Эрмитажа, Русского географического общества, в архивах Монголии и др.

Многочисленные публикации посвящены различным естественнонаучным исследованиям¹⁰.

Сразу после раскопок советские реставраторы задумались над исследованием тканей и о возможностях консервации таких экспонатов. Для этого начали изучать материал и техники изготовления предметов. С изменением технологий, появлением новой аппаратуры и методов исследования способы изучения расширились, но и до сих пор остаются некоторые аспекты, которые определить не удалось.

Отдельные публикации касаются хронологии курганов Ноин-Улы¹¹. Могильник датируется концом I в. до н.э. — началом II в. н.э., что подтверждается и более поздними раскопками¹². Для сопоставления хронологии логично было провести сравнение с данными коллег из Монголии и Германии, которые проводили радиоуглеродные анализы по результатам раскопок из других могильников Монголии¹³.

После работ экспедиции П.К. Козлова и до 1956 г. курганы в Ноин-Уле никто не исследовал, а затем раскопки были продолжены монгольским археологом Цогданзангийн Доржсуреном (1923–1994)¹⁴. В 1961–1964 гг. он вместе с венгерским археологом И. Эрдели изучал более двадцати объектов (в основном «малые» курганы), в том числе девять «жертвенников» (ям с конскими костями)¹⁵.

С 2006 г. по 2011 г. монголо-российской экспедицией под руководством Д. Цэвээндоржа с монгольской стороны и Н.В. Полосьмак с российской были раскопаны еще четыре больших кургана № 20, 11, 22, 31 и несколько малых в пади Суцзуктэ. В 2006 г. экспедицией был раскопан курган № 20, его глубина составила 18,35 м. В настоящее время раскоп этого кургана является самым глубоким в Ноин-Уле. Эти археологические изыскания внесли большой вклад в изучение памятника, много новых артефактов стали доступны для исследователей [15].

Конструкция курганов хунну в Ноин-Уле в общих чертах сходная. Они имели квадратную насыпь, ориентированную по сторонам света, и квадратную могильную яму глубиной от 6 до 18,35 м. Погребальную камеру изнутри покрывали лаком. Полы застилала коврами, стены драпировали тканями. В коридорах и во внутренней камере помещали погребальный инвентарь. Хунну в целом заимствовали у китайцев и погребальный обряд. Уже в начале эпохи Чжоу (1045–221 гг. до н.э.) существовала традиция, согласно которой простых людей хоронили на равнинах, знатных — на холмах, а императоров — на вершинах гор [15, с. 69 и др.].

Курганы Ноин-Улы принято считать элитными захоронениями и по конструкциям курганов, и по набору погребального инвентаря. Курганы обычно сориентированы в направлении север — юг. Большие курганы имели дромос, примыкавший с южной стороны. Дромос использовался при сооружении погребальной камеры и для вноса покойника. Более простые курганы Ноин-Улы не имеют дромосов и погребального сруба.

Согласно китайской традиции элитные курганы располагались на холмах. Наземные сооружения представляют собой четырехугольную платформу, окруженную оградой. Могильные ямы разделены каменными перегородками, которые находятся на глубине от древней дневной поверхности и заканчиваются первым каменным перекрытием. Эти перегородки бывают из больших целиковых каменных плит или из слоя валунов. Могильная яма имела сложную ступенчатую конструкцию для того, чтобы с течением времени она не просела.

Подробное описание конструкций ноин-улинских курганов и описания погребального обряда содержатся в работах новосибирских археологов [15, с. 53–76; 16, с. 9–46; 17, с. 7–11]. Немало научных, научно-популярных статей и целые разделы каталогов посвящены различным находкам монголо-российской экспедиции 2006–2012 гг.¹⁶.

Монгольские коллеги также изучали, описывали и публиковали некоторые предметы из Ноин-Улы¹⁷.

В 2011 г. в Монголии торжественно отмечалась 2220-я годовщина образования государства хунну. В связи с этой датой были организованы различные мероприятия: научная конференция, выставка находок периода хунну в Национальном музее, изданы «Энциклопедия хунну» [35] и каталог «Наследие хунну» [34].

Наиболее подробны и методически верно они описаны в сопоставлении с другими находками из курганов и рядовых погребений в «Энциклопедии хунну» [35, т. 45–47, 63, 71–74, 77, 83–85, 122, 124–125, 136–137, 147–148, 155–156, 171–172, 177–178, 192–193].

В каталоге «Наследие хунну» также представлены различные находки из Ноин-Улы, что лиш-

ний раз подчеркивает значимость памятника [34, р. 105–107, 111, 117, 127–129, 142, 144, 163, 180–181, 184–185, 188, 199, 201, 204, 212–216, 219–223, 246–267]. Каталог составлен на двух языках — английском и монгольском, он включает находки из разных археологических памятников, в том числе и из Ноин-Улы.

В Монголии публикуются материалы, напрямую не связанные с Ноин-Улой, но весьма важные для аналогий и сопоставления материалов. Перечислим только некоторые из них, представляющие, на наш взгляд, наибольший интерес¹⁸.

В настоящее время находки монгольских и китайских археологов уже превзошли по количеству, художественному уровню и сохранности артефакты из курганов Ноин-Улы.

Таким образом, все основные исследования по находкам из курганов Ноин-Улы к настоящему времени можно считать проделанными. Раскопки последних экспедиций не связаны с открытиями экспедиции П.К. Козлова. Тем не менее новые находки весьма значимы и подтверждают выводы, сделанные сотрудниками экспедиции П.К. Козлова и последующими исследователями. Что касается артефактов, переданных в Монголию, то они в основном аналогичны артефактам, хранящимся в Эрмитаже, и были неоднократно описаны в научных публикациях.

Некоторые вопросы, касающиеся находок из курганов Ноин-Улы, можно рассматривать более детально, но для этого будет достаточно нескольких статей. Любая новая большая публикация по данной тематике уже станет компиляцией.

В заключение следует отметить, что отдельные находки из Ноин-Улы остаются уникальными и являются шедеврами мировой культуры.

Примечания

1. Описание находок хранится в ПФА РАН, ф. 142, оп. 2, д. 26.
2. Сведения взяты из рукописной статьи Л.А. Сахаровской «Материалы из Ноин-Улы в собрании Кяхтинского краеведческого музея имени академика В.А. Обручева».
3. Описание вещей, передаваемых Ученому комитету Монголии, 1926 г. // Архив ИИМК РАН. Ф. 2. Оп. 1926. Д. 107. Л. 37–37 об.
4. Экземпляр договора П.К. Козлова сейчас хранится в Архиве РГО (Ф. 18. Оп. 2. Д. 107. Л. 1–4). Экземпляр, оставшийся в Монголии, опубликован: Монгол-оросын шинжлэх ухаан, соёлын харилцаа (Архивын баримтын эмхтгэл). 1921–1960. Боть I. Улаанбаатар, 2011, с. 43–44. Фотокопия: Сэрээтэр Ч., Цэрэв Х., Чадраа Б. Монгол улсын шинжлэх ухааны Академийн түүх. Улаанбаатар, 2002, с. 37–38.
5. Лубо-Лесниченко Е.И. Камчатная ткань МР-1068 из раскопок в Ноин-Ула // Сообщения Государственного Эрмитажа. Вып. XIII, Л., 1958. С. 64–65; Лубо-Лесниченко Е.И. Китайская надпись на гуннских «штанах без мотни» из Ноин-Улы // 75 лет Отделу Востока. Материалы научной сессии. СПб, 1995. С. 55–56.
6. Лубо-Лесниченко Е.И. Китайские лаковые изделия из Ноин-Улы // Труды Государственного Эрмитажа. Том 10, вып. 7, 1969. С. 267–277.
7. Елихина Ю.И. Каталогные описания находок из Ноин-Улы // Полцарства за коня... Лошадь в мировой культуре. СПб, 2006, № 166–180. С. 194–195; № 187–188. С. 197; № 218–219. С. 198–199; Елихина Ю.И. Коллекция находок из могильников Ноин-Улы // Кочевники Евразии на пути к империи. Из собрания Государственного Эрмитажа. СПб, 2012. С. 132–143; Елихина Ю.И. Ноин-Ула // Мир кочевников. Из археологических коллекций Государственного Эрмитажа. СПб, 2013. С. 71–78; Elikhina J. Les textiles Xiongnu de Noïn-Ula // La route de la soie. Un voyage á travers la viee et la mort. Bruxelles, 2009, pp. 60–63; Elikhina J. Fragment einer Wollstickerei mit der Darstellung eines männlichen Gesichts // Alexander der Grosse und die Öffnung der Welt. Asiens Kulturenim Wandel. Mannheim, 2009, pp. 385–386; Elikhina Y. La colección de Hallazgos de Noin-Ula conservada en el Museo Estatal del Ermitage // ЕЯИТГЕ. Tesor de la arqueologiarusaen el MARQ. Alicante, 2011, pp. 140–147, 251–252; Elikhina Yu. The renovated Central Asian exhibition in the State Hermitage Museum // Silk Road, vol. 11, 2013, pp. 154–171; Elikhina Yu. Noin-Ula, Burials Mounds in Northern Mongolia // Expedition Silk Road. Journey to the West. Treasures from the Hermitage. Amsterdam, 2014, pp. 98–103; и другие.
8. Laumann M. The secret of excellence in ancient Chinese silk. Taipei, 1984. Pp. 127–142.
9. Письма А.Д. Симуква к П.К. Козлову и Е.В. Козловой. Публикация Юсуповой Т.И., Симуквой Н.А. // Mongolica VIII, СПб, 2007. С. 102–109; Чулуун С., Юсупова Т.И. Экспедиционные фотографии российских исследователей в монгольских архивах как источники по истории изучения Монголии // Mongolica. Том XXII, 2019, № 2. СПб: Петербургское Востоковедение, 2019. С. 58–66; Чулуун С., Юсупова Т.И., Андреев А.И., Матвеева М.Ф. Монголия и монголы: история последней экспедиции в Монголию П.К. Козлова (1923–1926). Улаанбаатар, 2018; и другие.
10. Библиографический вестник, 1932. Вып. 1; Библиографический вестник, 1933. Вып. 2–4. Восстановление первоначальных красок ковра из Ноин-Ула. Акад. наук и Гос. Эрмитаж, 1937; Воскресенский А.А., Тихонов Н.П. Технологическое изучение материалов курганных погребений Ноин-Улы // Известия Гос. Академии истории материальной культуры [далее — ГАИМК], т. XI, вып. 7–9, 1932; Воскресенский А.А., Лукашевский В.А. Анализ шерстяных тканей из кургана № 6 раскопок П.К. Козлова // Известия ГАИМК, т. XI, вып. 7–9, 1932: Технологическое изучение материалов курганных погребений Ноин-Ула. Ч. 1: Ткани. С. 99–107; Головчинер В. Исследование ковра со стороны техники обработки его вышивкой // Известия ГАИМК, т. XI, вып. 7–9, 1932: Технологическое изучение материалов курганных погребений Ноин-Ула. Ч. 1: Ткани. С. 94–98; Глушкова Т.Н., Полосьмак Н.В. Технологическая характеристика ковров из Ноин-Улы // Древние культуры Монголии и Байкальской Сибири: Материалы III международной научной конференции (Улан-Батор, 05–09 сент. 2012 г.). Улан-Батор, 2012. Вып. 3. С. 153–157; Елихина Ю.И. Ткани из курганов Ноин-Улы, хранящиеся в Государственном Эрмитаже, и их изучение // Искусство древнего текстиля. Методы изучения, сохранность, реконструкция. Материалы Российско-германского семинара. Москва: ИА РАН, 2019. С. 92–105; Елихина Ю.И., Миняев С.С. Естественнонаучные методы исследования находок из Ноин-Улы // Российское изучение Центральной Азии: исторические и современные аспекты (к 150-летию П.К. Козлова). СПб, 2014. С. 183–195; Елихина Ю.И., Новикова О.Г. Новые исследования китайских лакированных чашечек эпохи Хань (206 г. до н.э. — 220 н.э.) из коллекции Ноин-Улы Государственного Эрмитажа // Теория и практика археологических исследований.

2013. № 1 (7). С. 135–147; Елихина Ю.И., Новикова О.Г., Хаврин С.В. Китайские лакированные чашечки эпохи Хань (206 г. до н.э. — 220 н.э.) из коллекции Государственного Эрмитажа // Современные решения актуальных проблем евразийской археологии. Барнаул, Издательство Алтайского государственного университета, 2013. С. 55–58; Клейн В.К., Хвальковский В.Н., Воронков Н.В. Шелковые монгольские ткани из раскопок П.К. Козлова // Известия ГАИМК т. XI, вып. 7–9, 1932: Технологическое изучение материалов курганных погребений Ноин-Ула. Ч. 1: Ткани. С. 11–75; Куликов В.Е., Медникова Ю.Е., Елихина Ю.И., Миняев С.С. Опыт исследования тканей из могильника Ноин-Улы методом полиполяризации // Российский археологический ежегодник. 2012. № 2. СПб: Издательский дом Санкт-Петербургского государственного университета, 2012. С. 603–635. Кундо Л.П. Зонты китайской колесницы по материалам ноин-улинских курганов (исследование, реставрация, реконструкция) // Грабаревские чтения VIII. М.: Сканрус, 2014. С. 128–130; Купер К.Э., Полосьмак Н.В., Кундо Л.П. Исследование металлических археологических артефактов из погребений хунну с помощью рентгеноструктурного анализа и электронной сканирующей микроскопии // Проблемы археологии, этнографии, антропологии Сибири и сопредельных территорий. Новосибирск: Изд-во ИАЭТ СО РАН. Т. XX, 2014. С. 205–208; Миняев С.С. Бронзовые изделия из Ноин-Улы (по результатам спектрального анализа) // Краткие сообщения Института археологии. 1981. № 167. С. 39–43; Полосьмак Н.В., Кундо Л.П. Новые данные о лаковых изделиях из ноин-улинских курганов (результаты междисциплинарных исследований) // Проблемы археологии, этнографии, антропологии Сибири и сопредельных территорий: Материалы Итоговой сессии Института археологии и этнографии СО РАН 2011 года. Новосибирск: Изд-во ИАЭТ СО РАН, Т. XVII 2011. С. 171–175; Тихонов Н.П. Обработка древних тканей фотоаналитическим путем // Сообщения Государственной академии истории мировой культуры. 1931. Вып. 1. С. 17–19; Чекишева Т.А., Полосьмак Н.В., Волков П.В. Одонтологический материал из кургана 20 в Ноин-Уле (Монголия) // Археология, этнография и антропология Евразии. 2009. № 3 (39). С. 145–151; Elikhina Yu., Novikova O., Khavrin S. Chinese lacquered cups of Han dynasty (206 B.C. — 220 A.D.) from collection of Noin-Ula, The State Hermitage Museum: Complex researches Using the Methods of Art History and Natural Science // Asian Archaeology. 2014. № 2, China, pp. 93–1074; Elikhina Yu., Novikova O., Khavrin S. The Details and fragments of Chinese Chariots of the Han Dynasty from the collection of Noyon-uul, The State Hermitage Museum. Complex Research Using the Methods of Art History and Natural Science // Asian Archaeology. 2016. № 4, China, pp. 69–86; Moulherat Ch. La nécropole impériale de Noin Ula (Mongolie). Quelques exemples de textiles conservés au musée del’Hermitage à Saint-Petersbourg. Paris: Centre d’étude et de recherche sur les textiles anciens, 2008; и другие.

11. Миняев С.С. Сюннуский культурный комплекс: время и пространство // Древняя и средневековая история Восточной Азии. Владивосток: ДВО РАН, 2001. С. 295–305; Miniaev S., Elikhina J. On the Chronology of the Noyon uul Barrows // The Silk Road, vol. 7, 2009, pp. 21–35.

12. Полосьмак Н.В., Богданов Е.С., Цэвээндорж Д. Двадцатый Ноин-улинский курган. Новосибирск: ИНФОЛИО, 2011; Полосьмак Н.В., Богданов Е.С. Курганы Суцзуктэ (Ноин-Ула, Монголия). Часть 1, Новосибирск: ИНФОЛИО, 2015; Полосьмак Н.В., Богданов Е.С. Ноин-улинская коллекция. Результаты работы российско-монгольской экспедиции, 2006–2012 гг. Новосибирск: ИНФОЛИО, 2016.

13. Brosseder U., Bayarsaikhan J., Miller B.K., Odbaatar Ts. Seven radiocarbon dates for Xiongnu burials in western and central Mongolia // Нүүдэлчдийн өв судлал. Nomadic heritage studies museum nationale Mongoli. Tomus XI, Fasculus 1–32, Улаанбаатар, 2011. С. 234–240 (Изучение кочевого наследия); Brosseder U., Yeruul-Erdene Ch., Tseveendorj D., Amartuvshin Ch. Turbat Ts., Amgalantugs Ts., Machiecek M.L. 12 AMS-radiocarbon dates from Xiongnu period sites in Mongolia and the problem of chronology // Археологийн судлал. Хүүннүгийн археологи, түүхийн судалгааны зарим асуудал. Archeological institute archaeologici academiae scientiarum Mongoloeae. Tomus XXXI, Fasciculus 1–13, Улаанбаатар, 2011, pp. 53–70. (Археологические исследования. Некоторые вопросы изучения истории и археологии хунну).

14. Доржсурэн Ц. Раскопки могил хунну в горах Ноин-Ула на реке Хуни-гол (1956–1957 гг.) // Монгольский археологический сборник. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1962. С. 36–44.

15. Erdelyi I., Dorjsuren C., Navan D. Results of the Mongolian-Hungarian Archaeological Expeditions 1961–1964 // Acta archaeologica academiae scientiarum hungaricae. Vol. 19, 1967, pp. 335–370.

16. Полосьмак Н.В., Богданов Е.С. На 18 метров в глубину веков // Наука из первых рук. 2006. № 6. С. 14–23; Полосьмак Н.В., Богданов Е.С. По стопам П.К. Козлова (исследование 20-го ноин-улинского кургана, Монголия) // Вестник Российского гуманитарного научного фонда. 2007. № 3 (48). С. 213–221; Полосьмак Н.В., Богданов Е.С. За «кадром» археологических сенсаций // Наука из первых рук. 2008. № 3 (21). С. 74–87; Полосьмак Н.В. Возвращение в Ноин-Улу // Наука в России. 2008. № 1. С. 54–62; Полосьмак Н.В. Курган для луноликой // Наука из первых рук. 2009. № 4 (28). С. 118–127; Полосьмак Н.В. Там на неведомых дорожках следы невиданных зверей // Наука из первых рук. 2009. № 5 (29). С. 64–75; Полосьмак Н.В. Мы выпили Сому, мы стали бессмертными // Наука из первых рук. 2010. № 3

(33). С. 50–59; Полосьмак Н.В. Свет далекой Эллады // Наука из первых рук. 2011. № 1 (37). С. 94–107; Полосьмак Н.В. История, вышитая шерстью // Наука из первых рук. 2011. № 2 (38). С. 112–133; Полосьмак Н.В. Вести с полей // Наука из первых рук. 2011. № 3 (39). С. 6–13; Полосьмак Н.В. След китайской колесницы // Наука из первых рук. 2012. № 4 (44). С. 6–17; Полосьмак Н.В., Королюк Е.А. И душа возродится как зерна проса // Наука из первых рук. 2012. № 6 (48). С. 110–123; Полосьмак Н.В. Степная мода. Вещи из гардероба древних кочевников // Наука из первых рук. 2015. № 6 (60). С. 64–87; и другие.

17. Монголын үндэсний музей. National Museum of Mongolia. Ред. Саруулбуян Ж., Эрэгзэн Г., Баярсайхан Ж. Улаанбаатар, 2009, pp. 44–47.

18. Өлзийбаяр С., Батсайхан З. Монголын хүннү судлалын тойм // Нүүдэлчдийн өв судлал. Nomadic heritage studies museum nationale Mongoli. Tomus XI, Fasculus 1–32, Улаанбаатар, 2011. С. 33–48. (Обзор исследований по хунну, живших на территории Монголии // Изучение кочевого наследия); Төрбат Ц., Батсүх Д., Баярхүү Н. Хүннүгийн археологийн тамгууд Люаньди овгийн тамга болох нь // Археологийн судлал. Studia Archaeologica Instituti Archaeologici Academiae Scientiarum Mongolicae. Tomus XXXII, Fasciculus 1–20, Улаанбаатар, 2012. С. 136–161. (Археологические печати хунну и печать Люаньди); Эрэгзэн Г. Хүннүгийн язгууртны булшнаас олдсон өвөрмөц хэлбэрийн хаш эдлэлүүдийн бэлгэдэл, зориулалтын тухай // Нүүдэлчдийн өв судлал. Nomadic heritage studies museum nationale Mongoli. Tomus XI, Fasculus 1–32, Улаанбаатар, 2011. С. 132–141. (О назначении специфических изделий из нефрита, найденных в элитных курганах хунну // Изучение кочевого наследия); Эрдэнэбаатаар Д., Идэрхангай Т., Мижиддорж Э., Оргилбаяр С., Батболд Н., Галбадрах Б., Маратхаан А. Балгасын талдахь ГОЛМОД-2-ын хүннүгийн язгууртны булшны судалгаа. Улаанбаатар, 2015. (ГОЛ МОД-2 исследование элитных курганов хунну в местности Балгасын тал); Эрдэнэбаатаар Д. Хүн улсын соёлын өв. The Cultural Heritage of Xiongnu Empire. Улаанбаатар, 2018; и другие.

Литература

1. Бернштам А. Н. Гуннский могильник Ноин-Ула и его историко-археологическое значение // Известия АН СССР. 1937. № 4. С. 947–968.
 2. Елихина Ю.И. Золото и серебро из Ноин-улинской коллекции, хранящейся в Эрмитаже // Рериховское наследие. Труды конференции-III, Восток–Запад на берегах Невы. Часть I, СПб: Рериховский центр СПбГУ, 2007. С. 537–541.
 3. Елихина Ю.И. Бактрийские ткани // Древние культуры Евразии. Материалы международной научной конференции, посвящённой 100-летию со дня рождения А.Н. Бернштама. СПб: «Инфо-ол», 2010. С. 153–156.
 4. Елихина Ю.И. К вопросу об интерпретации сюжета на полихромной шелковой ткани из Ноин-Улы // Культуры степной Евразии и их взаимодействие с древними цивилизациями. Материалы международной научной конференции, посвящённой 110-летию со дня рождения выдающегося российского археолога Михаила Петровича Грязнова. Т. I, СПб: ИИМК РАН, 2012. С. 255–257.
 5. Елихина Ю.И. Раскопки С.А. Теплоуховым кургана № 12(24) в Ноин-Уле // Б.Я. Владимирцов – XX зууны нэрт монголч эрдэмтэн [Б.Я. Владимирцов – выдающийся монголовед XX в.]: сборник статей. Материалы российско-монгольской научной конференции 6–8 октября 2014 г. Санкт-Петербург – Улаанбаатар: [Б. и.], 2015. С. 79–92.
 6. Елихина Ю.И. Золотые и серебряные находки из курганов Ноин-Улы // Ювелирное искусство и материальная культура. СПб: Издательство ГЭ, 2017. С. 48–54.
 7. Елихина Ю.И. Сокровища курганов Ноин-Улы (Северная Монголия). Находки экспедиции П.К. Козлова 1923–1926 гг. из коллекции Государственного Эрмитажа. LAP Lambert, Academic Publishing (Germany), 2018. 309 с.
 8. Иванов Г.Л. К предьстории исследования ноинулинских курганов: сборы А.Я. Баллода в ИОКМ // Древние культуры Монголии и Бакальской Сибири: Материалы международной научной конференции (20–23 сент. 2010 г.). Улан-Удэ: Изд-во Бурятского научного центра (БНЦ) СО РАН, 2010. С. 197–199.
 9. Козлов П.К. Нойон-Ульские курганы // Вестник Маньчжурии (Manchuria Monitor). 1926. № 1–2. С. 51–56.
 10. Козлов П.К. Дневники Монголо-Тибетской экспедиции 1923–1926 / Сост. Юсупова Т.И., Андреев А.И. Серия Научное наследие. Т. 30. СПб: Наука, 2003. 1037 с.
 11. Краткие отчеты экспедиций по исследованию Северной Монголии в связи с Монголо-Тибетской Экспедицией П.К. Козлова. Л.: АН СССР, 1925. 58 с.
 12. Кульганек И.В., Жуков В.Ю. Жизнь и научная деятельность С.А. Кондратьева в Монголии и в России. СПб: Петербургское Востоковедение, 2006. 404 с.
 13. Лубо-Лесниченко Е.И. Древние китайские шелковые ткани и вышивки V в. до н. э. – III в. н. э. в собрании Государственного Эрмитажа. Каталог. Л.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1961. 68 с.
 14. Лубо-Лесниченко Е.И. Китай на шелковом пути. (Шелк и внешние связи древнего и раннесредневекового Китая). М.: Восточная литература, 1994. 326 с.
 15. Полосьмак Н.В., Богданов Е.С., Цэвээндорж Д. Двадцатый Ноин-улинский курган. Новосибирск: ИНФОЛИО, 2011. 184 с.
 16. Полосьмак Н.В., Богданов Е.С. Курганы Суцзуктэ (Ноин-Ула, Монголия). Часть 1, Новосибирск: ИНФОЛИО, 2015. 136 с.
 17. Полосьмак Н.В., Богданов Е.С. Ноин-улинская коллекция. Результаты работы российско-монгольской экспедиции, 2006–2012 гг. Новосибирск: ИНФОЛИО, 2016. 176 с.
 18. Руденко С.И. Культура хуннов и Ноин-улинские курганы. М.–Л.: Изд-во АН СССР, 1962. 206 с.
 19. Симук А.Д. Отчет по раскопке двух курганов в падах Суцзуктэ и Цзурумтэ // Труды о Монголии и для Монголии. Том 3 (часть 1), *Senri Ethnological Reports*. Осака: Государственный музей этнологии, 2008. С. 40–45.
 20. Сутягина Н.А. Детали колесницы с геральдическими сценами из Баллодовского кургана (Ноин-Ула, Монголия) // Культуры и народы Северной и Центральной Азии контексте междисциплинарного изучения: Сборник Музея археологии и этнографии Сибири им. В. М. Флоринского. Вып. 3. Томск: Томский государственный университет, 2013. С. 305–310.
 21. Сутягина Н.А. Баллодовский курган (Ноин-Ула, Северная Монголия). Исследователи и коллекции // Российское изучение Центральной Азии: исторические и современные аспекты (к 150-летию П.К. Козлова). СПб: Политехника-сервис, 2014. С. 258–277.
 22. Сутягина Н.А. Неизвестная Ноин-Ула. Архивные тайны // Сообщения Государственного Эрмитажа. Вып. LXXIV. СПб, 2016. С. 5–20.
 23. Сутягина Н.А., Иванов Г.Л. Нефритовые изделия из коллекции Баллодовского кургана (по материалам Иркутского областного краеведческого музея) // Древние культуры Монголии и Байкальской степи: Материалы III международной научной конференции (Улан-Батор, 05–09 сент. 2012 г.). Том. 2, Улан-Батор: [Б. и.], 2012. С. 441–447.
 24. Ходукин Я.Н. Первые раскопки в горах Ноин-Ула. Иркутск: [Б. и.], 1926.
 25. Юсупова Т.И. Случайности и закономерности в археологических открытиях: Монголо-Тибетская экспедиция П.К. Козлова и раскопки Ноин-Улы // Вопросы истории естествознания и техники. 2010. № 4. С. 26–67.
 26. Юсупова Т.И. История не совсем обычного археологического открытия // Полосьмак Н.В., Богданов Е.С., Цэвээндорж Д. Двадцатый ноин-улинский курган. Новосибирск: Инфолио, 2011. С. 9–51.
- На европейских языках:**
27. Ausstellung Chinesischer Kunst. Veranstaltet von der Gesellschaft für Ostasiatische Kunst und der Preußischen Akademie der Künste. Berlin, 1929.
 28. Boroffka G. Die Funde der Expedition Koslow in der Mongolei in 1924–1925 // *Arhaologischer Anzeiger*. Bd. 41, 1926, S. 341–368.
 29. Salmoney A. Der erste Fund von Noin-Ulla // *Artibus Asiae*. Vol. 4 No. 2/3, 1930–1932, p. 86–92.
 30. Trever C. Excavation in Northern Mongolia. *Memoirs of the Academy of History of Material Culture*. T. III, L., 1932.
 31. Umehara S. Studies of Noin-Ula Finds in North Mongolia // *The Toyo Bunko Publications Series A*, No. 27, Tokyo, 1960.
 32. Yetts W. P. Discoveries of the Kozlov Expedition // *Burlington Magazine*. V. 48, 1926, p. 168–185.
- На монгольском языке:**
33. Елихина Ю.И. Эрмитаж дахь Ноён-уулын эрдэнэс. П.К. Козловын шинжилгээний анги 1924–1926. Улаанбаатар, 2017 (Сокровища курганов Ноин-Улы. Находки экспедиции П.К. Козлова 1924–1926 гг. из коллекции Государственного Эрмитажа. Каталог.) 368 с.
 34. Хүүннүгийн өв. *Treasures of the Xiongnu*. Ed. by Eregzen G. Ulaanbaatar, 2011.
 35. Хүүннүгийн толь бичиг. Ерөнхий редактор Д. Цэвээндорж, Улаанбаатар, 2011. (Энциклопедия хунну).

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ: *Елихина Юлия Игоревна — кандидат исторических наук, ведущий научный сотрудник отдела Востока, Государственный Эрмитаж; доцент кафедры монголоведения и тибетологии, Санкт-Петербургский государственный университет, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация.*
E-mail: julia-elikhina@yandex.ru

ABOUT AUTHOR: *Elikhina, Yulia Igorevna — Cand. Sc. (History), Leading Researcher of Oriental Department, Curator of Tibetan, Mongolian and Khotanese collections, the State Hermitage Museum; Docent of St. Petersburg State University, St. Petersburg, Russian Federation. E-mail: julia-elikhina@yandex.ru*

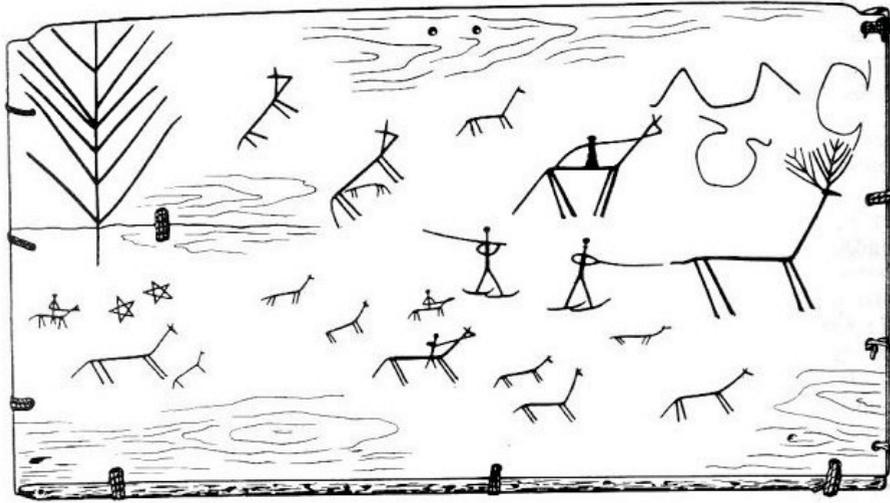
References

- Bernshtam A.N. Gunnskii mogil'nik Noin-Ula i ego istoriko-arkheologicheskoe znachenie [The Noin-Ula Huns' burial ground and its historical and archaeological significance]. *Izvestiya AN SSSR – Proceedings of the USSR Academy of Sciences*, 1937, No. 4, pp. 947–968. (In Russian)
- Elikhina Yu.I. Zoloto i srebro iz Noin-ulinskoi kolleksii, khanyashcheysya v Ehrmitazhe [Gold and silver from the Noin-Ula collection kept in the Hermitage]. *Rekrovskoe nasledie* [Roerich heritage. Proceedings of the conference-III, East-West on the banks of the Neva]. Part I. St. Petersburg, Roerich Center of St. Petersburg State University, 2007. Pp. 537–541. (In Russian)
- Elikhina Yu.I. Baktrijskie tkani [Bactrian fabrics]. *Drevnie kul'tury Evrazii* [Ancient cultures of Eurasia. Materials of the international scientific conference]. St. Petersburg, Info-ol, 2010. Pp. 153–156. (In Russian)
- Elikhina Yu.I. K voprosu ob interpretatsii syuzheta na polikhromnoi shelkovoii tkani iz Noin-Uly [To the question of the interpretation of the plot on polychrome silk fabric from Noin-Ula]. *Kul'tury stepnoi Evrazii i ikh vzaimodeistvie s drevnimi tsivilizatsiyami* [Cultures of steppe Eurasia and their interaction with ancient civilizations. Materials of the international scientific conference]. Vol. 1. St. Petersburg, IIMK RAN, 2012. Pp. 255–257. (In Russian)
- Elikhina Yu.I. Raskopki S.A. Teploukhovym kurgana № 12(24) v Noin-Ule [Excavations by S.A. Teploukhov mound no. 12 (24) in Noin-Ula]. *B.Ya. Vladimirtsov – XX zuuns nert mongolch erdemten* [B.Ya. Vladimirtsov – an outstanding Mongolian scholar of the 20th century]. St. Petersburg, Ulaanbaatar, S. n., 2015. Pp. 79–92. (In Russian)
- Elikhina Yu.I. Zoloty i serebranye nakhodki iz kurganov Noin-Uly [Gold and silver finds from the Noin-Ula burial mounds]. *Yuvelirnoe iskusstvo i material'naya kul'tura* [Jewelry art and material culture]. St. Petersburg, State Hermitage, 2017. Pp. 48–54. (In Russian)
- Elikhina Yu.I. *Sokrovishcha kurganov Noin-Uly (Severnaya Mongoliya). Nakhodki ehkspeditsii P.K. Kozlova 1923–1926 gg. iz kolleksii Gosudarstvennogo Ehrmitazha* [Treasures of the Noin-Ula burial mounds (Northern Mongolia). Finds of the expedition of P.K. Kozlov 1923–1926 from the collection of the State Hermitage]. LAP Lambert, Academic Publishing (Germany), 2018. 309 p. (In Russian)
- Ivanov G.L. K predystorii issledovaniya noinulinskikh kurganov: sbory A. YA. Balloda v IOKM [On the background of the study of the Noinuli kurgans: A. Ya. Ballod's collections in the IOCM]. *Drevnie kul'tury Mongolii i Bakal'skoi Sibiri* [Ancient cultures of Mongolia and Bakal Siberia: Proceedings of the international scientific conference]. Ulan-Ude, Buryat Scientific Center SB RAS, 2010. Pp. 197–199. (In Russian)
- Kozlov P.K. Noion-Ul'skie kurgany [Noyon-Ul kurgans]. *Vestnik Man'chzhurii – Manchuria Monitor*, 1926, No. 1–2, pp. 51–56. (In Russian)
- Kozlov P.K. *Dnevnik Mongolo-Tibetskoi ehkspeditsii 1923–1926* [Diaries of the Mongol-Tibetan expedition 1923–1926]. Vol. 30. St. Petersburg, Nauka, 2003. 1037 p. (In Russian)
- Kratkie otchety ehkspeditsii po issledovaniyu Severnoi Mongolii v svyazi s Mongolo-Tibetskoi Ehkspeditsiei P.K. Kozlova* [Brief reports of expeditions to explore Northern Mongolia according to the Mongol-Tibetan Expedition of P.K. Kozlov]. Leningrad, AN SSSR, 1925. 58 p. (In Russian)
- Kulganek I.V., Zhukov V.Yu. *Zhizn' i nauchnaya deyatel'nost' S.A. Kondrat'eva v Mongolii i v Rossii* [The life and scientific activity of S.A. Kondratyev in Mongolia and Russia]. St. Petersburg, Petersburg Oriental Studies, 2006. 404 p. (In Russian)
- Lubo-Lesnichenko E.I. *Drevnie kitaiskie shelkovye tkani i vyshivki V v. do n. e. – III v. n. e. v sobranii Gosudarstvennogo Ehrmitazha* [Ancient Chinese silk fabrics and embroidery of the 5th century BC – 3rd century AD in the collection of the State Hermitage]. Catalog. Leningrad, State Hermitage Museum, 1961. 68 p. (In Russian)
- Lubo-Lesnichenko E.I. *Kitai na shelkovom puti. (Shelk i vneshnie svyazi drevnego i rannesrednevekovogo Kitaya)* [China on the Silk Road. (Silk and external relations of ancient and early medieval China)]. Moscow, Vostochnaya Literatura, 1994. 326 p. (In Russian)
- Polosmak N.V., Bogdanov E.S., Tseveendorzh D. *Dvadsatyi Noin-ulinskii kurgan* [Twentieth Noin-Ula mound]. Novosibirsk, INFOLIO, 2011. 184 p. (In Russian)
- Polosmak N.V., Bogdanov E.S. *Kurgany Sutszukteh (Noin-Ula, Mongoliya)* [Sutszuke burial mounds (Noin-Ula, Mongolia)]. Part 1. Novosibirsk, INFOLIO, 2015. 136 p. (In Russian)
- Polosmak N.V., Bogdanov E.S. *Noin-ulinskaya kolleksiya. Rezul'taty raboty rossiisko-mongol'skoi ehkspeditsii, 2006–2012 gg.* [Noin-Ula collection. Results of the work of the Russian-Mongolian expedition, 2006–2012]. Novosibirsk, INFOLIO, 2016. 176 p. (In Russian)
- Rudenko S.I. *Kul'tura khunnov i Noin-ulinskii kurgany* [The culture of the Huns and the Noin-Ula burial mounds]. Moscow, Leningrad, Academy of Sciences of the USSR, 1962. 206 p. (In Russian)
- Simukov A.D. Otchet po raskopke dvukh kurganov v padyakh Sutszukteh i Tsurumteh [Report on the excavation of two burial mounds in the Suzukte and Tsurumte paddies]. *Trudy o Mongolii i dlya Mongolii* [Proceedings about Mongolia and for Mongolia]. Volume 3 (Part 1). Osaka, State Museum of Ethnology, 2008. Pp. 40–45. (In Russian)
- Sutyagina N.A. Detali kolesnitsy s geraldicheskimi stsenami iz Ballodovskogo kurgana (Noin-Ula, Mongoliya) [Details of a chariot with heraldic scenes from the Ballod burial mound (Noin-Ula, Mongolia)]. *Kul'tury i narody Severnoi i Tsentral'noi Azii kontekste mezhdistsiplinarnogo izucheniya* [Cultures and peoples of North and Central Asia in the context of interdisciplinary study]. Issue 3. Tomsk, Tomsk State University, 2013. Pp. 305–310. (In Russian)
- Sutyagina N.A. Ballodovskii kurgan (Noin-Ula, Severnaya Mongoliya). Issledovatel'i i kolleksii [Ballodovsky Kurgan (Noin-Ula, Northern Mongolia). Researchers and Collections]. *Rossiiskoe izuchenie Tsentral'noi Azii: istoricheskie i sovremennye aspekty (k 150-letiyu P.K. Kozlova)* [Russian Study of Central Asia: Historical and Contemporary Aspects (to the 150th Anniversary of P.K. Kozlov)]. St. Petersburg, Polytechnic Service, 2014. Pp. 258–277. (In Russian)
- Sutyagina N.A. Neizvestnaya Noin-Ula. Arkhivnye tainy [Unknown Noin-Ula. Archival secrets]. *Soobshcheniya Gosudarstvennogo Ehrmitazha – Messages of the State Hermitage*, Issue LXXIV. St. Petersburg, 2016. Pp. 5–20. (In Russian)
- Sutyagina N. A., Ivanov G. L. Nefritovye izdeliya iz kolleksii Ballodovskogo kurgana (po materialam Irkutskogo oblastnogo kraevedcheskogo muzeya) [Jade products from the collection of the Ballod burial mound (based on materials from the Irkutsk Regional Museum of Local Lore)]. *Drevnie kul'tury Mongolii i Baikal'skoi stepi* [Ancient Cultures of Mongolia and the Baikal Steppe: Proceedings of International Scientific Conference]. Vol. 2. Ulaanbaatar, S. n., 2012. Pp. 441–447. (In Russian)
- Khodukin Ya.N. *Pervye raskopki v gorakh Noin-Ula* [The first excavations in the Noin-Ula mountains]. Irkutsk, S. n., 1926. (In Russian)
- Yusupova T.I. Sluchainosti i zakonomernosti v arkheologicheskikh otkrytiyakh: Mongolo-Tibetskaya ehkspeditsiya P.K. Kozlova i raskopki Noin-Uly [Accidents and patterns in archaeological discoveries: Mongol-Tibetan expedition P.K. Kozlova and excavations of Noin-Ula]. *Voprosy istorii estestvoznaniya i tekhniki – Questions of the history of natural science and technology*, 2010, No. 4, pp. 26–67. (In Russian)
- Yusupova T.I. Istoriya ne sovsem obychnogo arkheologicheskogo otkrytiya [The history of an unusual archaeological discovery]. Polosmak N.V., Bogdanov E.S., Tseveendorzh D. *Dvadsatyi noin-ulinskii kurgan* [Twentieth Noin-Ula mound]. Novosibirsk, Infolio, 2011. Pp. 9–51. (In Russian)
- Ausstellung Chinesischer Kunst. Veranstaltet von der Gesellschaft für Ostasiatische Kunst und der Preußischen Akademie der Künste. Berlin, 1929.
- Boroffka G. Die Funde der Expedition Koslov in der Mongolei in 1924–1925. *Arhaologischer Anzeiger*. Bd. 41, 1926, S. 341–368.
- Salmony A. Der erste Fund von Noin-Ulla. *Artibus Asiae*. Vol. 4 No. 2/3, 1930–1932, pp. 86–92.
- Treuer C. *Excavation in Northern Mongolia. Memoirs of the Academy of History of Material Culture*. T. III, L., 1932.
- Umehara S. Studies of Noin-Ula Finds in North Mongolia. *The Toyo Bunko Publications Series A*, No. 27, Tokyo, 1960.
- Yetts W.P. Discoveries of the Kozlov Expedition. *Burlington Magazine*. V. 48, 1926, p. 168–185.
- Elikhina Yu.I. *Hermitage dakhii Noyon-uulyn erdenes. PC. Kozlovyn shinzhilgeeniy angi 1924–1926* [Treasures of the Noin-Ula burial mounds. Finds of the expedition of P.K. Kozlov 1924–1926 from the collection of the State Hermitage]. Ulaanbaatar, 2017. 368 p. (In Mongolian)
- Khüünnügiin өв. *Treasures of the Xiongnu*. Ed. by G. Eregzen. Ulaanbaatar, 2011. (In Mongolian)
- Khüünnügiin *tolii bichig* [Xiongnu Encyclopedia]. Ed. by D. Tseveendorj. Ulaanbaatar, 2011. (Entsiklopyediya khunnu). (In Mongolian)

Для цитирования | For citation:

Елихина Ю.И. Обзор исследований археологического памятника Ноин-Ула (Северная Монголия) // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2020. № 4 (19). С. 21–34. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.04.002>. URL: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/140>

Elikhina Yu.I. Review of studies of the Noin-Ula archaeological site (Northern Mongolia). *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2020, No. 4 (19), pp. 21–34. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.04.002>. Available at: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/140> (In Russian).



Chebodaeva, Maina Petrovna

*Khakassian Research Institute of Language,
Literature and History, Abakan, Russian Federation*

Чебодаева Маина Петровна

*Хакасский научно-исследовательский институт языка,
литературы и истории,
г. Абакан, Российская Федерация*

**TRADITIONAL CASKETS ABDRA
AND BOXES KHAYRCHAKH
OF KHAKASS
(18TH – EARLY 20TH CENTURY)**

**ТРАДИЦИОННЫЕ ШКАТУЛКИ
АБДРА И ЯЩИКИ ХАЙРЧАХ
У ХАКАСОВ
(XVIII – НАЧАЛО XX ВЕКА)**

DOI 10.46748/ARTEURAS.2020.04.003

УДК 745(571.513)

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена предметам декоративно-прикладного искусства хакасов — шкатулкам абдра и хайрчах, вышедшим из употребления в начале XX века. Основой для исследования послужили музейные коллекции Хакасского национального краеведческого музея и Минусинского краеведческого музея. Автор анализирует материал, форму и декор хакасских шкатулок абдра и хайрчах. Используются историко-описательный метод и комплекс искусствоведческих методов.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:

Традиционная культура хакасов; декоративно-прикладное искусство хакасов; шкатулки; абдра; хайрчах; резьба по дереву.

ABSTRACT

The article is devoted to the objects of decorative and applied art of the Khakass — caskets Abdra and boxes Khayrchah, which fell out of use at the beginning of the 20th century. The research was based on the museum collections of the Khakass National Museum of Local Lore and the Minusinsk Museum of Local Lore. The author examines the material, shape and decor of the Khakass caskets Abdra and boxes Khayrchah.

KEYWORDS:

Traditional culture of the Khakass; decorative and applied art of the Khakass; boxes; Abdra; Khayrchah; wood carving.

Введение

К традиционным предметам материальной культуры хакасов относятся деревянные шкатулки, бытовавшие в Хакасии до начала XX века. К сожалению, материалы о шкатулках *абдра* (*абдыра*) и *хайрчах* — хранилищах для свечей, женских украшений и денег — как о предметах материальной культуры хакасов изучены недостаточно, хотя изучением бытования деревянных шкатулок и ящичков у хакасов в разные годы занимались Н.А. Костров (1852), П.Е. Островских (1895), А.А. Кузнецова (1898), Е.К. Яковлев (1900); С.И. Иванов (1954), Н. Каплан (1957), К.М. Патачаков (1972), Л.Р. Кызласов, Н.В. Леонтьев (1980) и др. [1; 3; 6; 8].

Восполнить эту лакуну для нескольких музейных экспонатов и описать их материал, форму и декор — *цель* настоящей статьи. Используются историко-описательный метод и комплекс искусствоведческих методов.

Обсуждение

О культурных истоках хакасского искусства резьбы по дереву мы писали ранее подробно, отметим здесь лишь тот факт, что оно «получило значительное развитие и было известно с древнейших времен, а именно с таштыкской культуры (II в. до н.э. — V в.н.э.). В 1970 году профессором Л.Р. Кызласовым в могильнике на Оглахтах было обнаружено захоронение знатного таштыкца. В могильнике нашли посуду из дерева: блюда, миски, плошки, бочонки, чайник с носиком, ведерко и т.д. Нужно отметить, что подобная форма посуды таштыкцев сохранилась у хакасов вплоть до XX века» [11, с. 23]. На культуру таштыкцев в это время большое влияние оказала хуннская и китайская культуры.

Большое значение в сохранении традиционной хакасской культуры в XVIII — начале XX века играл свадебный обряд. Когда девушка выходила замуж, в состав ее большого приданого входили наряду с матрасами из войлока, простеганными одеялами и кожаными подголовниками сундуки, где хранилась одежда, а также шкатулки *абдра* и ящички *хайрчах*.

В 1852 году впервые из исследования князя Н.А. Кострова мы узнаем, что у качинцев бытовали сундуки *абдра*. Он писал: «Только что отворив дверь юрты, или отдернув кошму (кись), закрывающую вход в нее, вы увидите, что все стены ее обставлены сундуками, ящичками, выкрашенными и окованными железом и кожаными сумами» [4, с. 31].

В 1894 году в Минусинский край был отправлен студент Санкт-Петербургского университета П.Е. Островских для изучения этнографии минусинских татар. Исследователь в Минусинском краеведческом музее сделал несколько фотографий шкатулок *абдра*. Он отметил: «В прежние времена

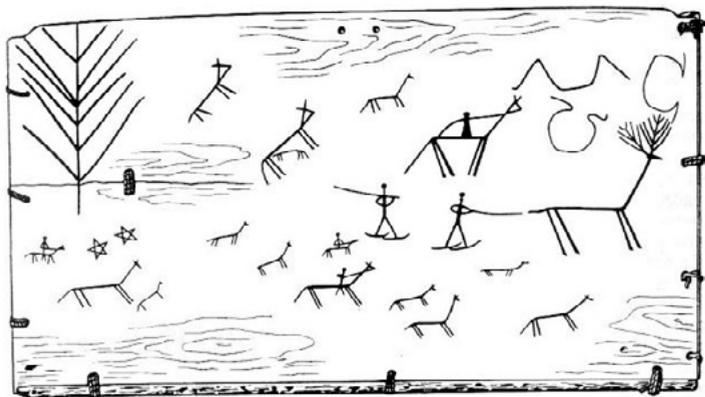
приготавливали инородцы для различных потребностей большие сундуки и ящички, теперь же все то заменяется покупными, привозными из европейской России. Я добыл две небольших коробочки «хайрчах». <...> Последний имеет ящички разных величин и форм с разнообразными, резанными простым ножом, орнаментами; маленькие коробочки — выдолбленные; большие же ящички скреплены своими отдельными частями ремешками. Такие сундуки мне пришлось встретить только полусгнившими в старых могилах» [7, с. 314].

Шкатулки *абдра* и ящички хайрчах располагались на полках «паран» на мужской половине юрты. В 1893 году исследовательница А.А. Кузнецова обратила внимание на следующее: «За иконами висит ружье, а на верхней полке вдоль двух стен идет целый ряд небольших, окованных жестью шкатулок *абдра* (монгольское слово), в них хранятся деньги, украшения, различные мелкие ценные вещи... В прежние времена эти шкатулки делались самими инородцами, отдельные части их связывались между собой ремнями и снаружи украшались грубой резьбой; в настоящее время такие самодельные шкатулки встречаются уже редко» [5, с. 125].

В книге «Этнографический обзор инородческого населения долины южного Енисея» Е.К. Яковлев подробно останавливается на шкатулках *абдра*, хранящихся в Минусинском краеведческом музее. Автором было описано 20 шкатулок, он изучил материал, из которого изготавливали шкатулки и ящички, размеры предметов и орнамент на стенках ящичка. Е.К. Яковлев писал: «Абра — ящичек старинной работы; выдолблен из целого куска дерева; внутреннее углубление имеет форму овала. Крышка узорная, массивная, имеет вид как бы нависшей над продолговатым зимником крыши. Орнамент резной — ветки и листья (трилистник). Ставится около божницы для хранения свечей, ключей и других мелких предметов (улус Колмаков на Уйбате). Вышина 5,5; ширина 6,5; длина 24 сантиметра» [12, с. 18–19].

При описании ящичков *хайрчах* Е.К. Яковлев обратил внимание на вырезанные на стенках сюжетные рисунки (изображения двухэтажных домов, водяной мельницы, часового с ружьем) и орнаментальные мотивы (ветки, листья — трилистник, ломаные линии, вписанные друг в друга квадраты, звезды, прямоугольники и ромбы, хакасские тамги в виде паука).

В 1954 году в статье «Материалы по изобразительному искусству народов Сибири XIX — начала XX века» ленинградский этнограф С.В. Иванов классифицировал деревянные ящички хакасов и выделил два их типа: с крышками и без крышки. Ящички с крышками назывались *абдра*. Они помещались на мужской половине юрты, за иконами, на верхней полке, или около киота. В них



хранились восковые свечи, ключи, деньги, украшения, иногда «казых» — овечьи бабки. Ящички без крышек носили название *хайрчах*. Они имели небольшие размеры и в них хранились женские принадлежности для шитья: иглы, нитки, пуговицы и образцы вышивок.

По мнению С.В. Иванова, уже в конце XIX века деревянные ящички стали редкостью, так как их вытесняли из обихода покупные ящички русской работы, которые привозились купцами из Тюмени и Ирбита. В своей статье С.В. Иванов также описал технику резьбы на деревянных ящичках, которая делалась на передней стенке обычным ножом. Ученый предположил, что контурная техника резьбы по дереву возникла у хакасов под влиянием русских переселенцев, и на шкатулках вырезались сюжеты на тему повседневной жизни хакасов — с изображением построек (дома-тюрьмы и православного храма), человека и лошади, различных птиц, сцен охоты на диких животных как традиционного занятия хакасов.

В 1957 году исследователь народного искусства Н. Каплан из Всесоюзного научно-исследовательского института декоративно-прикладного искусства СССР «...отметила технику резьбы по дереву, бытовавшую у хакасов, — контурную и выемчатую резьбу, которой обычно украшали стенки деревянных ящичков *абдра* и *хайрчах*, имевших большое распространение в быту. В орнаментации этих ящичков встречаются изображения людей, животных и птиц, сцены охоты, езды верхом и на санях. Все изображения плоскостные, линейные и условные» [11, с. 23]. Хакасские мастера-резчики по дереву обычно изображали животных в движении, а людей — за охотой или в повседневной бытовой обстановке.

В 1961 году в книге «Историко-этнографический атлас Сибири» в статье «Орнамент» этнограф С.В. Иванов выделил «два основных орнамента — прямолинейный и криволинейный. Первый встречается на предметах из дерева и состоит

из сравнительно мелких, строго геометрических узоров — полос, квадратов, перекрещенных квадратов, простых или заштрихованных треугольников, зигзага, вписанных друг в друга прямоугольников, шевронов и простых или пересеченных прямыми или наклонными линиями полос. Второй (более крупный по размерам) орнамент включает в себя различные мотивы, близкие к растительным и рогообразным. <...> По технике и формам простейший геометрический орнамент на деревянных изделиях хакасов близок к таковому же орнаменту обских угров и ненцев, а также к орнаменту некоторых европейских народов (русских, народов Поволжья)» [2, с. 371].

В 1972 году этнограф К.М. Патачаков подготовил статью «Резьба по дереву у хакасов», которую он написал по результатам этнографической экспедиции в Аскизский район. Летом 1970 года исследователь побывал в улусе Картоев, где обнаружил два традиционных сагайских предмета — ящик для хранения зерна, орехов и других сыпучих продуктов, размером 102 x 50 x 54 см, и солонку — выполненные из кедра. Данные предметы принадлежали Анисье Васильевне Тахтаракровой (1922–?). Со слов дарительницы, предметы принадлежали ее отцу Василию Павловичу Тахтаракрову (1870–1946) и были изготовлены ее дедом Токмой Сайлотовичем Тахтаракровым в 50-е годы XIX века.

На переднюю стенку ящика резчик нанес композицию со сценой охоты (рис. 1). Здесь изображены антропоморфные и зооморфные фигуры и рисунок «мирового дерева», а также две советские пятиконечные звезды, которые, вероятно, были нанесены уже позднее, в 1930-е годы. Сцену охоты художник изобразил динамично, фигуры людей и животных показаны в движении. Также на ящике резчик изобразил две родовые хакасские тамги.

В 1980 году археологами Л.Р. Кызласовым и Н.В. Леонтьевым была издана книга «Народные рисунки хакасов» [6], где в главе «Рисунки на камне — отрасль хакасского искусства» авторы подробно останавливаются на наскальных рисунках Хакасско-Минусинской котловины и проводят прямую параллель между ними и композициями на шкатулках *абдра* и ящичках *хайрчах*. Ученые пришли к важному выводу, что наскальные рисунки и изображения на камнях и плитах определяются как хакасские народные рисунки.

Как именно изготавливались и украшались деревянные изделия, мы описывали ранее, здесь приведем лишь краткие выдержки исследования: «Одним из распространенных у хакасов материалов, подвергавшихся художественной обработке, было дерево. Проживая в таежных районах Хакасско-Минусинской котловины, богатых на кедровые, сосновые и лиственничные леса, хакасы и их предки издавна занимались художественной

1. Сцена охоты на ящике для хранения зерна.

Мастер Т.С. Тахтаракров.

1850-е годы.

Резьба по дереву.

Хакасский национальный краеведческий музей

2. Ящик хайрчах.

Резьба по дереву.

Хакасский национальный
краеведческий музей,

КП № 3586



обработкой дерева. А простота обработки этого материала не требовала специального оборудования, что обусловило широкое применение в быту деревянных изделий» [11, с. 23]. В 1980 году томский исследователь М.С. Усманова в статье «Дерево в традиционных представлениях хакасов» отметила, что «свое дерево сеока в прошлом знали все хакасы. Набор деревьев был следующим: лиственница (тыт), береза (хазын), сосна (харагай), тополь (тирек), тальник (сот, тал), осина (ос), пихта (пуйган), кедр (хузух агас)» [10, с. 101]. Традиционно «резьбой по дереву у хакасов занимались мужчины. Обычно все выполнялось ножом в контурной или выемчатой техниках. Блюда для разделывания и хранения мяса (типсе), ступки для измельчения зерна (согах), ложки (сомнах), черпаки (хамыс), чашки (чирче, аях), трубки для перегонки молочного самогона (араки), кровати (орган), сундуки, ведра (конек), музыкальные инструменты чатхан и хомыс, столбы коновязи (сарчын) и т.д. — все это делалось из дерева и иногда украшалось контурной или двухгранно-выемчатой резьбой. Резьбой украшались передние стенки ящичков с крышкой (*абдра*) и без крышки (*хайрчах*), музыкальный инструмент чатхан. Орнамент у хакасов был геометрический и состоял из простейших геометрических фигур — треугольников, квадратов, крестов и параллельных линий, полос, зигзага, обрамляющих края декорируемых предметов или разделяющих поверхность на несколько участков» [11, с. 24].

Хакасские шкатулки *абдра* и *хайрчах* делались из целого куска дерева с углублением, выдолбленным в виде овала, или из отдельных дощечек, соединенных между собой при помощи шипов

или деревянных гвоздей. Крышка привязывалась с помощью кожаных ремешков. Размеры ящичков были различные: длина 9–40 см и ширина 7–20 см, высота 4–15 см.

В ходе нашего исследования были изучены коллекции шкатулок и ящичков в Хакасском национальном краеведческом музее и Минусинском краеведческом музее.

В Хакасском национальном музее в настоящее время хранятся два ящичка *хайрчах* (КП № 3586 и КП № 3588) и один сундук, привезенный этнографом К.М. Патачаковым из улуса Картоев Аскизского района. Обращает на себя внимание орнамент на передней стенке ящичка КП № 3586 (рис. 2) — резчик использовал мотив «розетка», излюбленный у сагайцев, этнической группы хакасов. Сагайцы мотивом «розетка» украшали спинку женской шубы, рукава на мужских шубах, женские рукавицы. Орнаментальный мотив «розетка» в мифологии хакасов символизировал богиню солнца Кун, она олицетворяла женское начало и была богиней жизни, считаясь одновременно сестрой богини луны.

Солнце — начало начал, говорили хакасы, без него невозможно жить на земле. Солнце является животворным источником, своей энергией питающее все живые существа. Ему хакасы молились, задабривали жертвоприношениями, устраивали в честь него праздники. Один из таких праздников — Новый год «Чіл пазы» сохранился до наших дней, его отмечают ежегодно 22 марта. По окончании празднеств хакасы устраивали той и покидали зимние стоянки, уходя со стадами на летние пастбища. Встреча весны, к которой так тщательно



готовились, была большим народным праздником хакасов, он и был связан с поклонением богине солнца Кун.

Известный археолог Я.И. Сунчугашев в монографии «Древняя металлургия Хакасии. Эпоха железа» особое внимание уделил солярному орнаменту. По его мнению, «рисунок солнца, которое глубоко почитали древние хакасы, выписывался даже в очень мелких масштабах, но с хорошо видимыми лучами в небольшие прямоугольные бляхи... Бытование культа солнца и луны в верованиях древних хакасов подтверждается и памятниками енисейской письменности. Глубокое почитание солнца и луны древними зафиксировано также в хакасских богатырских сказаниях, создание которых восходит к периоду существования древне-хакасского государства» [9, с. 141–142].

Итак, богиня солнца Кун в резьбе по дереву изображались в виде «розетки». Еще с древних времен человек заметил, что точка захода солнца в течение года перемещается с юго-востока к северо-востоку и наоборот. Это природное явление породило у художников представление о спиралевидном движении светила, а в орнаменте изображение «розетка» стало весьма распространено в искусстве народных мастеров. Лучшее время года в степи длилось от шести до восьми месяцев и приходилось на весну, лето и осень. Вот почему солнце нередко приобретало форму шести-, восьмилепестковой «розетки», вписанной в круг.

В фондах Минусинского краеведческого музея находится 30 хакасских шкатулок *абдра* и ящичков *хайрчах*. О них писали С.В. Иванов [1], Л.Р. Кызласов и Н.В. Леонтьев [6], и, по мнению ленинградского этнографа С.В. Иванова, некоторые изображения на шкатулках возникли под влиянием русских.

На ящичке *хайрчах* для хранения свечей из Минусинского краеведческого музея (инв. № ОФ 349, рис. 3) резчик разместил на передней стенке композицию, состоящую из дома-тюрьмы с решетками

на окнах и двух смотровых башен с различными архитектурными деталями: окнами, ступенчатыми лестницами и навесными крышами. Изображения построек расположены на одной линии. Слева вырезан крест, который хакасы часто использовали в народном орнаменте — на вышивке, войлоке и резьбе по дереву.

В правой части стенки ящичка вырезана крупная фигура часового с ружьем в руке, рядом с ним помещено профильное изображение коня. Часовой стоит лицом к зрителю, его правая рука согнута в локте, он держит винтовку. От деревянных построек и коня он отделен вертикальными линиями. Фигура лошади расположена выше линии домов и как бы повисает в воздухе и несколько более выразительна, чем образ человека, несмотря на крайнюю простоту и строгость контура. Все три изображения — построек, человека и коня — составляют единую композицию.

На другом ящичке *хайрчах* для хранения свечей (инв. № ОФ 2413, рис. 4) из Минусинского музея неизвестный мастер нанес резьбу с двух сторон. На одной из них мы видим изображения, состоящие из четырех прямоугольников, в которые помещены: крест, три птицы, конь и один сюжет, состоящий из утки у мирового древа и геометрических фигур. Упомянутый выше образ оседланного коня не менее удачен, мастер детально вырезал поводья и седло.

На другой стороне ящичка (рис. 5) расположена композиция: изображение человека, сидящего в санях с запряженной лошадей, постройка русской православной церкви, птица и конь. Сидящий в санях человек выполнен настолько схематично, что может быть принят за сложенную в сани кладь. Лошадь показана в беге, запряжена в сани русского типа, с задком и загнутыми вверх полозьями, мастер также изобразил сбрую, дугу и оглобли. Фигура лошади пропорциональна и очень выразительна. Лошадь и сани как бы скользят по наклонной плоскости: в то время как передние ноги

3. Ящичек хайрчах.

Резьба по дереву.

Минусинский

краеведческий музей,

ОФ 349

4. Ящик хайрчах.

Резьба по дереву.
 Минусинский
 краеведческий музей,
 ОФ 2413



5. Ящик хайрчах.

Оборотная сторона.
 Резьба по дереву.
 Минусинский
 краеведческий музей,
 ОФ 2413



лошади почти доходят до нижнего края доски, движение всё же выражено слабее. Постройка русской церкви намечена очень тонкой линией.

Выводы

В заключение резюмируем, шкатулки *абдра* и ящики *хайрчах* изготавливались из кедра, по форме были прямоугольными и украшались декоративной резьбой, изображавшей как орнаменты, так и сюжетные композиции и мифологические символы. В традиционной культуре хакасов XVIII — начала XX века абдра и хайрчах занимали важное место, но в настоящее время их вытеснила русская шкатулка.

Литература

1. Иванов С.В. Материалы по изобразительному искусству народов Сибири XIX – начала XX века. М. – Л.: Изд-во АН СССР, 1954. 839 с.
2. Историко-этнографический атлас Сибири / под ред. М.Г. Левина и Л.П. Потапова. М. – Л.: Издательство Академии Наук СССР, 1961. 496 с.
3. Каплан Н. Хакасское искусство // Народное декоративное искусство РСФСР. М.: Всесоюзное Кооперативное Издательство, 1957. С. 216–218.
4. Костров Н.А. Качинские татары. Казань: Тип. Губерн. правления, 1852. 66 с.
5. Кузнецова А.А., Кулаков П.Е. Минусинские и ачинские инородцы. Красноярск: Енис. губ. стат. ком., 1898. 298 с.
6. Кызласов Л.Р., Леонтьев Н.В. Народные рисунки хакасов. М.: Наука, 1988. 176 с.
7. Островских П.Е. Этнографические заметки о тюрках Минусинского края. (Отчет о поездке 1894 г.) // Живая старина. 1895. Вып. 3–4. С. 297–348.
8. Патачаков К.М. Резьба по дереву у хакасов // Ученые записки ХакаНИИЯЛИ (Хакасского научно-исследовательского института языка, литературы и истории). 1972. № XVII. С. 242–247.
9. Сунчугашев Я.И. Древняя металлургия Хакасии. Эпоха железа. Новосибирск: Наука. Сиб. отд-ние, 1979. 192 с.
10. Усманова М.С. Дерево в традиционных представлениях хакасов // Вопросы этнокультурной истории Сибири / отв. ред. В.М. Кулемзин. Томск: ТГУ, 1980. С. 100–105.
11. Чебодаева М.П. Хакасский мастер резьбы по дереву Николай Ачитаев // Искусство Евразии. 2019. № 4 (15). С. 22–29. DOI: <https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.002>. URL: <https://readymag.com/u50070366/1641189/8/>
12. Яковлев Е.К. Этнографический обзор инородческого населения долины Южного Енисея. Объяснительный каталог этнографического отдела музея. Минусинск: [Б. и.], 1900.

References

1. Ivanov S.V. *Materialy po izobrazitel'nomu iskusstvu narodov Sibiri XIX – nachala XX veka* [Materials on the fine arts of the peoples of Siberia of the 19th – early 20th century]. Moscow – Leningrad, Academy of Sciences of the USSR, 1954. 839 p. (In Russian)
2. Levin M.G., Potapov L.P. *Istoriko-ethnograficheskii atlas Sibiri* [Historical and ethnographic atlas of Siberia]. Moscow – Leningrad, Academy of Sciences of the USSR, 1961. 496 p. (In Russian)
3. Kaplan N. Khakasskoe iskusstvo [Khakass art]. *Narodnoe dekorativnoe iskusstvo RSFSR* [Folk decorative art of the RSFSR]. Moscow, Vsesoyuznoe Kooperativnoe Izdatel'stvo, 1957, pp. 216–218. (In Russian)
4. Kostrov N.A. *Kachinskii tatars* [Kachin Tatars]. Kazan, Tipografiya gubernskogo pravleniya, 1852. 66 p. (In Russian)
5. Kuznetsova A.A., Kulakov P.E. *Minusinskie i achinskii inorodtsy* [Minusinsk and Achinsk foreigners]. Krasnoyarsk, Yenisei Provincial Statistical Committee, 1898. 298 p. (In Russian)
6. Kyzlasov L.R., Leontiev N.V. *Narodnye risunki khakasov* [Khakass folk drawings]. Moscow, Nauka, 1988. 176 p. (In Russian)
7. Ostrovskikh P.E. Ethnograficheskie zametki o tyurkakh Minusinskogo kraia [Ethnographic notes about the Turks of the Minusinsk region]. *Zhivaya starina – Living antiquity*, 1895, No. 3–4, pp. 297–348. (In Russian)
8. Patachakov K.M. Rez'ba po derevu u khakasov [Woodcarving among the Khakass]. *Uchenye zapiski KhakANIYALI – Scientific Notes of the Khakassian Scientific Research Institute of Language, Literature and History*, 1972, No. 17, pp. 242–247. (In Russian)
9. Sunchugashev Ya.I. *Drevnyaya metallurgiya Khakasii. Ehpokha zheleza* [Ancient metallurgy of Khakassia. The age of iron]. Novosibirsk, Nauka, 1979. 192 p. (In Russian)
10. Usmanova M.S. Derevo v traditsionnykh predstavleniyakh khakasov [The tree in traditional views of the Khakass]. Kulemzin V.M. (ed.). *Voprosy ethnokul'turnoi istorii Sibiri* [Questions of the ethnocultural history of Siberia]. Tomsk, Tomsk State University, 1980. pp. 100–105. (In Russian)
11. Chebodaeva M.P. Khakasskii master rez'by po derevu Nikolai Achitaev [Khakass woodcarving master Nikolai Achitaev]. *Iskusstvo Evrazii — The Art of Eurasia*, 2019, No. 4 (15), pp. 22–29. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.002. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1641189/7/> (In Russian)
12. Yakovlev E.K. *Etnograficheskii obzor inorodcheskogo naseleniya doliny Yuzhnogo Eniseya* [Ethnographic overview of the non-native population of the South Yenisei valley. Explanatory catalog of the ethnographic department of the museum]. Minusinsk, S. n., 1900. (In Russian)

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ: Чебодаева Маина Петровна — кандидат искусствоведения, научный сотрудник, Хакасский научно-исследовательский институт языка, литературы и истории, г. Абакан, Российская Федерация. E-mail: chebodaevamp@mail.ru

ABOUT AUTHOR: Chebodaeva, Maina Petrovna — Cand. Sc. (History of Arts), Research Fellow, Khakassian Research Institute of Language, Literature and History, Abakan, Russian Federation. E-mail: chebodaevamp@mail.ru

Для цитирования | For citation:

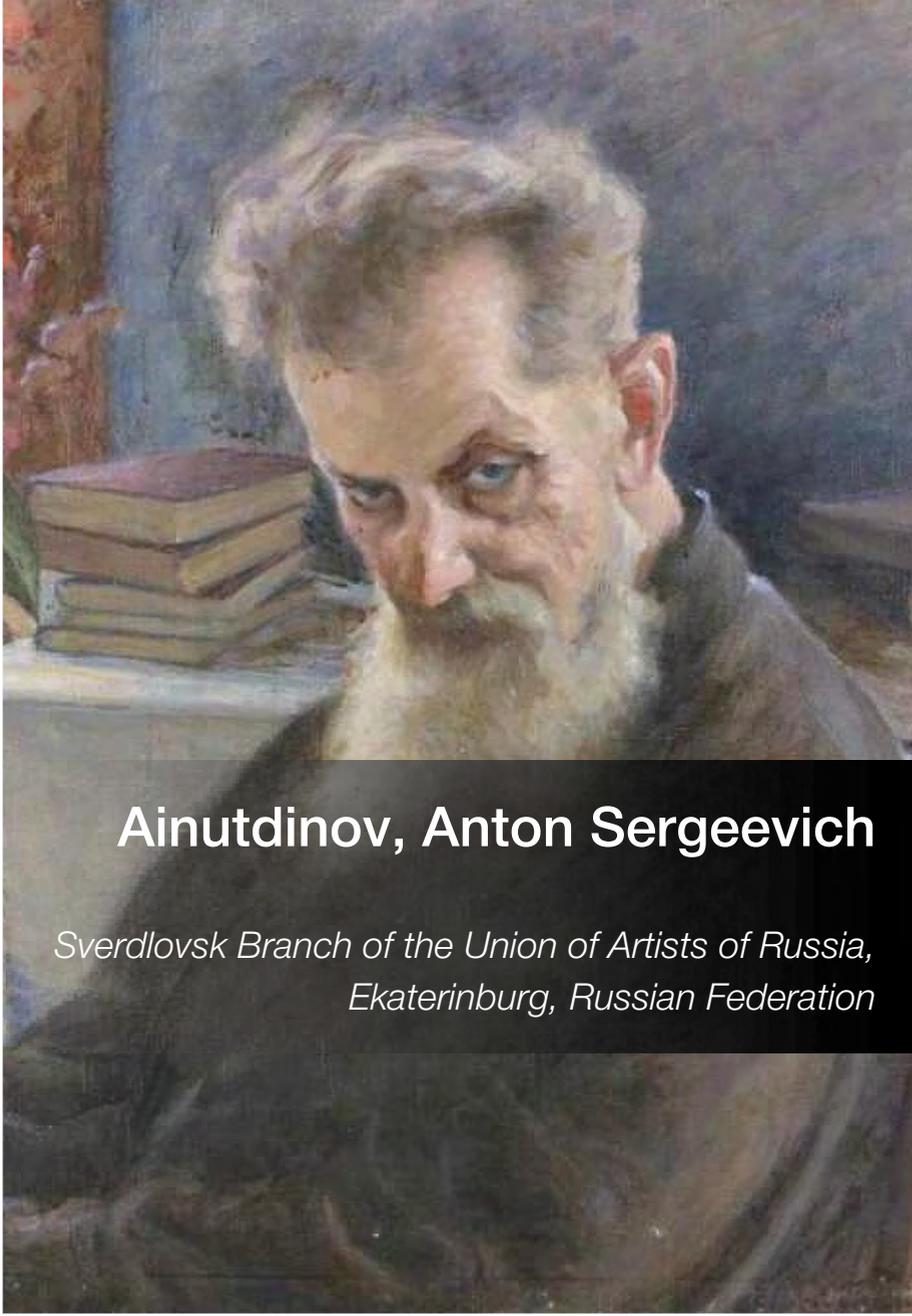
Чебодаева М.П. Традиционные шкатулки абдра и ящики хайрчак у хакасов (XVIII – начало XX века) // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2020. № 4 (19). С. 35–42. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.04.003>. URL: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/144>

Chebodaeva M.P. *Traditional caskets Abdra and boxes Khayrchakh of Khakass (18th – early 20th century)*. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2020, No. 4 (19), pp. 35–42. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.04.003>. Available at: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/144> (In Russian).

ИСКУССТВО XX–XXI ВЕКОВ



Art of the XX–XXI centuries



Ainutdinov, Anton Sergeevich

*Sverdlovsk Branch of the Union of Artists of Russia,
Ekaterinburg, Russian Federation*

Айнутдинов Антон Сергеевич

*Свердловское отделение Союза художников России,
г. Екатеринбург, Российская Федерация*

**POST-WAR ART
OF SVERDLOVSK
(1946–1952)**

**ПОСЛЕВОЕННОЕ
ИСКУССТВО СВЕРДЛОВСКА
(1946–1952 ГОДЫ)**

DOI 10.46748/ARTEURAS.2020.04.004

УДК 7.036

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена художественной жизни Свердловска после Великой Отечественной войны. Публикуются сведения, ранее не являвшиеся предметом специального рассмотрения. Используются и вводятся в научный оборот новые архивные документы, репродукционные фотографии произведений искусства (живописи, скульптуры) и материалы художественной критики, связанные с деятельностью Свердловского отделения Художественного фонда СССР и Свердловского отделения Союза советских художников. Благодаря им, а также анализу решений ЦК ВКП(б) в области советской культурной политики в 1946–1952 гг., в статье восстанавливается и описывается состояние художественной жизни Свердловска после войны.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:

Искусство Свердловска; Свердловское отделение Союза советских художников; Свердловское отделение Художественного фонда СССР; постановления ЦК ВКП(б) о культуре.

ABSTRACT

The article is devoted to the artistic life of Sverdlovsk after the Great Patriotic war. Information that was not previously the subject of special consideration is published. New archival documents, reproduction photographs of works of art (paintings, sculptures) and materials of art criticism related to the activities of the Sverdlovsk branch of the USSR Art Fund and the Sverdlovsk branch of the Union of Soviet artists are used and introduced into scientific circulation. Thanks to them, as well as an analysis of the decisions of the Central Committee of the All-Union Communist Party of Bolsheviks in the field of Soviet cultural policy in 1946–1952, the article reconstructs and describes the artistic life in Sverdlovsk after the war.

KEYWORDS:

Art of Sverdlovsk; Sverdlovsk branch of the Union of Soviet artists; Sverdlovsk branch of the USSR Art Fund; resolutions of the Central Committee of the CPSU(b) on culture.

С помощью духовно-исторического метода в предлагаемой статье раскрываются особенные и типические черты художественной жизни Свердловска в 1946–1952 гг., сразу после окончания Великой Отечественной войны. Описывается деятельность творческого союза художников в контексте культурно-идеологических принципов. Рассматриваемый период характеризуется рядом разнонаправленных идейных течений. С одной стороны, доминировали установки, транслируемые властными структурами, с другой — проявил себя духовный подъем в обществе, вызванный испытаниями на войне и Победой, что стало причиной активных духовных поисков представителей творческой интеллигенции. Этот сложный и драматичный идейный континуум повлиял как на сюжетно-тематическую сторону искусства, так и на систему средств художественной выразительности. Выбранный нами метод, основоположником которого был М. Дворжак, позволяет проанализировать не только отдельные произведения или исследовать стили, но и описать периоды существования культуры и искусства во взаимосвязи изобразительной системы и духа эпохи.

Послевоенные годы — непростой и во многом сложный период в отечественном искусстве. Советский народ, пройдя через тяжелые испытания, начал восстановление разрушенной страны, направив все физические и духовные силы к мирной жизни, обернувшейся, правда, очень быстро «холодной войной», новой развернувшейся гонкой вооружений, атомного оружия. Значение творчества художников в этом жизнестроительном процессе второй половины 1940-х годов также занимало не самое последнее место в общественных процессах. От слова поэтов, образа художников зависело настроение целого поколения народа. Художественное изображение социалистической современности, революционно-исторического прошлого, советского человека в воображаемом счастливом коммунистическом будущем содержится в произведениях живописцев, графиков, скульпторов, мастеров театрального и декоративно-прикладного искусства этого времени. Авторы из Свердловска не оставались в стороне от художественной жизни и также вносили свой сильный вклад в формирование официальной изобразительной культуры СССР после Великой Отечественной войны. Но не только идеологическим искусством жили и грезилы они. Нужно честно говорить и непредвзято смотреть на вещи: лениниана, сталиниана, соцреализм не были единственными вдохновляющими мотивами творчества свердловских художников, побуждающими их брать за кисть и краски, резец для обработки камня, дерева. Простые человеческие чувства, лишённые идеологических установок, субъективный

взгляд на окружающий мир также часто становились побудительными источниками для пейзажей, картинных и графических зарисовок, этюдов, иллюстраций. Это было время портретов и памятников Сталину, Ленину и другим партийным деятелям, скульптур заводских рабочих, пейзажей уральской природы, камерных сюжетов, — но в каждой из этих получавших развитие тем их создатели были одинаково искренними и свободными. «Война заставила нас понять и почувствовать с особой силой и глубиной всё лучшее в нашей современности, в нашем прошлом, в нашей природе, в каждом отдельном человеке, в человеческом характере, поступке, она заставила по-новому ощутить ценность всего того, на что посягал враг, что хотел отнять, уничтожить фашистский захватчик. В эти дни всё своё, родное, близкое приобрело какую-то новую значительность, внушительность», — писал журнал «Искусство» в первом послевоенном номере о переполнявших чувствах живописцев, графиков, скульпторов во второй половине 1940-х годов, получивших вместе с народом-победителем второй шанс на жизнь [6, с. 6].

Художники старшего поколения (Герман Мелентьев, Федор Шмелёв, Николай Сазонов, Иван Слюсарев, Юлий Бершадский, Илья Камбаров и ряд других мастеров), родившиеся на Урале или оказавшиеся здесь в эвакуации, продолжали работать в свойственной себе манере. Они писали картины в импрессионистической технике, несмотря на возраст, смело посвящали свое творчество жанрам этюда, натюрморта, пейзажа, свободным от идеологических догм (рис. 1, 2, 3). За это они периодически подвергались жесткой критике со стороны местных партийных руководителей, художников, скульпторов, искусствоведов, исповедовавших и до, и после войны соцреалистические взгляды. Они противоречили представлению о значении искусства с его главной предрасположенностью в их понимании к историческим, социально-идеологическим, пропагандистским темам, исключительно реалистической форме подачи художественно переработанного материала. Но в целом эти годы стали временем заката творческого пути старшего поколения, заставшего еще дореволюционную страну. Вторая половина 1940-х годов осуществила переход от «старой школы» художников и скульпторов к молодым именам, начавшейся смене поколений — на выставках стали появляться картины и скульптуры Александра Бурака, Бориса Волкова, Владимира Игошева, Михаила Крамского, Петра Сажина и других авторов. В 1945 году скончался известный уральский живописец Леонард Туржанский, ученик Валентина Серова. После войны происходили тектонические сдвиги в художественной, архитектурной, социальной жизни советского Свердловска, принявшего

1. **Ф.К. Шмелев.****Фрукты и дичь.**

1946.

Холст, масло.

160 x 140.

Источник:

архив Свердловского
отделения Союза
художников России2. **Л.В. Туржанский.****В полдень (Стадо).**

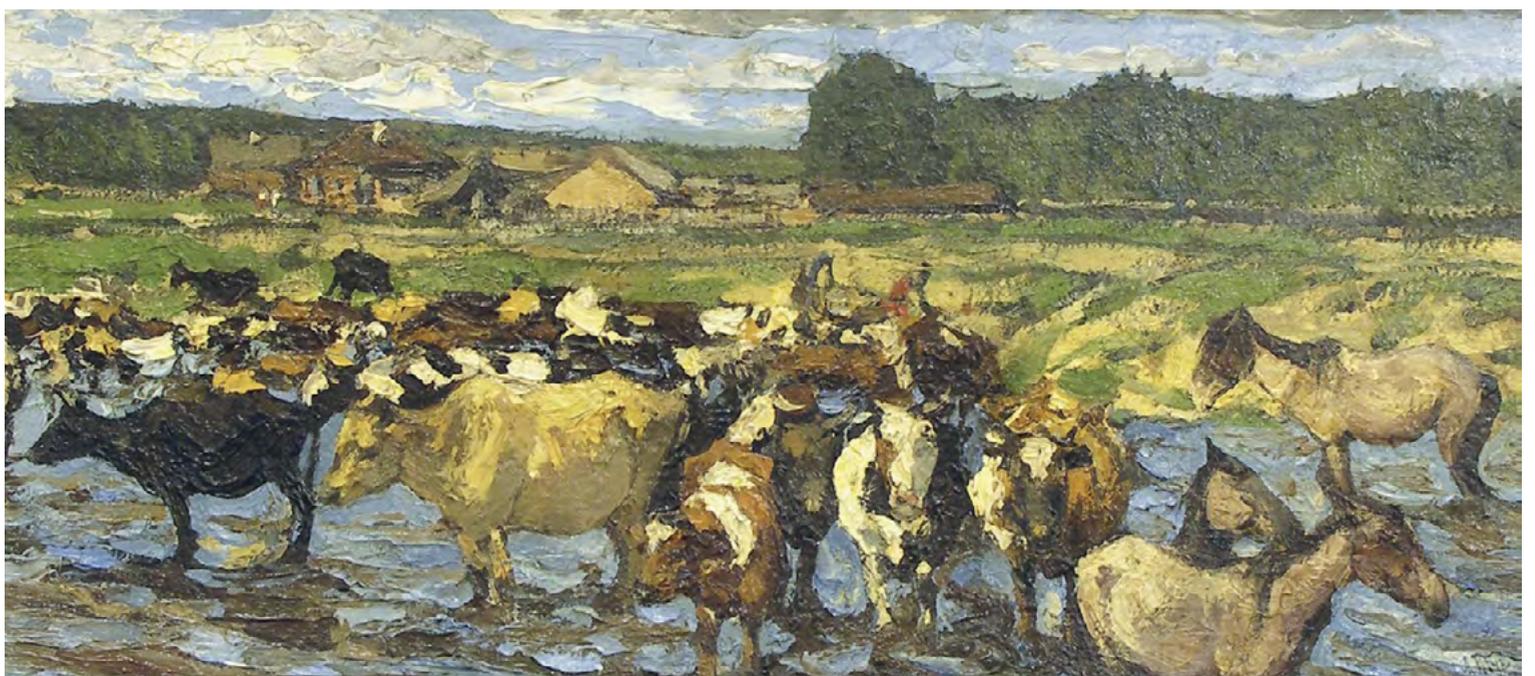
1914–1919.

Картон, масло.

29 x 69.

Вологодская областная
картинная галерея.

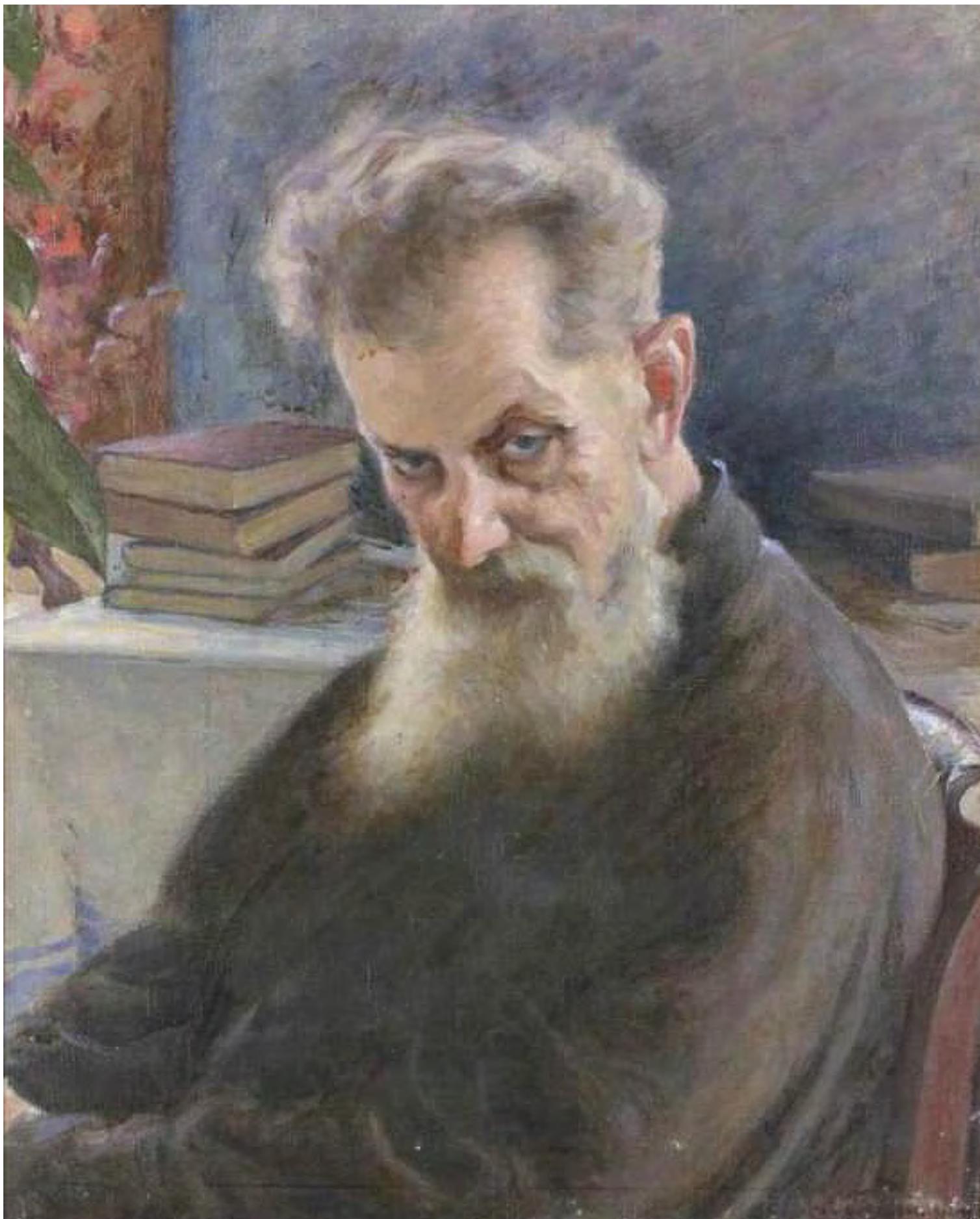
Источник: goskatalog.ru



в войну многочисленные заводы, театры, музеи, учреждения, просто людей, оказавшихся в эвакуации.

Материальное состояние художников Свердловска после войны было плачевным. Семьи жили бедно, почти все не имели своего отдельного

жилья, дети и родственники регулярно болели и нуждались в лечении, отдыхе, заботе. Не хватало средств на самые элементарные человеческие нужды: еду, одежду, краски (рис. 4). Зимой 1940 года в целях поддержки творческой деятельности и материально-бытового положения



3. Ю.Р. Бершадский.

Портрет писателя

П.П. Бажова.

1944.

Холст, масло.

85 x 65.

Свердловский областной
краеведческий музей

О.Е. Клера.

Источник: goskatalog.ru

4. Художники Свердловска после войны в 1947 году.

Источник: архив
Свердловского
отделения Союза
художников России



советских художников и искусствоведов Совет народных комиссаров создал Художественный фонд СССР (ХФ СССР) при оргкомитете Союза советских художников. Средства организации накапливались за счет взносов членов, от доходов предприятий и имущества ХФ СССР, «из производимых всеми государственными, кооперативными и общественными организациями и предприятиями начислений в размере 3% на вознаграждение, выплачиваемое художникам (живописцам, скульпторам, графикам, оформителям и художникам промышленности) за выполненные ими по своей специальности художественные работы» [17, с. 8]. Члены Союза советских художников во время работы над произведениями искусства имели право на обращение в Художественный фонд по месту жительства за получением возвратных ссуд или безвозвратных пособий, чтобы направить их на требовавшееся лечение, отдых в санатории, покрытие понесенных на личные цели расходов и т. п. В 1946–1949 гг. Свердловское правление отделения Художественного фонда СССР регулярно, практически на каждом заседании рассматривало и выдавало, как правило, положительные разрешения на получение денежных ссуд. Распространенной практикой стало обращение художников

за безвозвратными пособиями для своих детей. Так, живописец Николай Сазонов 22 сентября 1947 года отправил письмо в Свердловское отделение ХФ СССР следующего содержания: «Прошу оказать материальную помощь для покупки дочери ботинок и галош» [7]. Просьбу художника удовлетворили. Но было вынесено решение также и об адресной помощи всем семьям членов Свердловского отделения Союза советских художников. В протоколе заседания правления от 5 ноября 1947 года отмечено по этому поводу: «В ознаменование 30-летия Октябрьской революции отпустить на детские подарки 2700 рублей, из них на детей работников мастерских 1200 рублей, отнести расход на статью “помощь детям”» [15].

Если денежные вопросы, одолевавшие художников, еще как-то решались ХФ СССР, то труднее обстояло положение дел с жильем и мастерскими, так как Дом художника еще не был построен, а утверждение его проекта продвигалось крайне медленно в течение многих лет. Председатель Свердловского Союза советских художников Давид Ионин (рис. 5) в письме к председателю оргкомитета Союза советских художников Александру Герасимову (рис. 6) среди прочего упоминал, что «строительство 16 квартир, хотя и не полностью,



**5. Председатель
Свердловского
отделения Союза
советских художников
в 1945–1952 гг.**

Давид Ионин.
1945.

Источник: архив
Свердловского
отделения Союза
художников России

**6. Председатель
оргкомитета Союза
советских художников,
президент Академии
художеств СССР
Александр Герасимов.**

Источник: rah.ru

но все же облегчит тяжелые жилищно-бытовые условия свердловских художников, из которых 28 человек не имеют самостоятельных не только квартир, но и комнат» [9]. Председатель правления Свердловского отделения ХФ СССР Юрий Иванов сообщал коллегам в письме в Москву: в 1952 году «ни один из художников не имеет самостоятельной мастерской» [10]. Вместе с тем, Свердловский Союз советских художников в 1951 году насчитывал семьдесят одного члена. В самом Свердловске проживали шестьдесят шесть человек [5]. Художник Николай Чесноков впоследствии вспомнил, что личные помещения, предоставленные ХФ СССР под мастерские, в 1940-х годах были только у графика Олега Коровина и живописца Виктора Зинова (рис. 7): «На втором этаже пристроя

к бывшей церкви (сейчас Крестовоздвиженский монастырь. — *Прим. А.А.*), в которой помещался Художественный фонд, были две комнаты, изолированные друг от друга невысокой деревянной заборкой, примерно на метр не достигающей до потолка. Как особая привилегия, мастерские эти были предоставлены В.С. Зинову и О.Д. Коровину, очевидно, их считали более достойными претендентами на личное пользование этими помещениями» [18, с. 285].

Уже в 1946–1948 гг. ЦК ВКП(б) принял ряд важных документов по идеологическим вопросам в сфере культуры. Это были постановления, касавшиеся развития искусства. Позднее они интерпретировались в советской искусствовед-



7. **В.С. Зинов.**
Портрет И.В. Сталина.
1949.

Холст, масло.

250 x 120.

Источник: архив
Свердловского
отделения Союза
художников России

ческой, историко-исследовательской литературе как реакционно-ограничительные, направленные «на случаи идейных шатаний, проявившихся в среде художественной интеллигенции» [8, с. 241]. В документах подчеркивалась высокая общественная роль искусства и его связь с политическими задачами современности и жизнью народа, коммунистическим строительством, борьбой с буржуазной идеологией. Культ личности Сталина и ленинские принципы оказывали сильное влияние на художественное творчество — картины, кинематограф, театр, архитектуру, монументальное искусство во второй половине 1940-х годов (рис. 8, 9). В соответствии с постановлениями, произведения искусства должны были нести в себе коллективную

мудрость партии большевиков, «полнее сочетать разработку характеров и судеб отдельных людей с постижением грандиозности совершающихся исторических процессов» [8, с. 262].

Активное наступление на свободу культуры после войны связано с членом Политбюро и Оргбюро ЦК ВКП(б) Андреем Ждановым, координировавшим весь процесс. Историки писали: «Идеологическое руководство этой кампанией осуществлялось лично Ждановым с таким рвением, что она была окрещена ее жертвами “ждановщиной”. Однако и после смерти Жданова эта кампания продолжалась с не меньшей, а может быть, и большей жесткостью вплоть до 1953 г.» [2, с. 342]. Чаще остальных в научных работах сегодняшнего дня



8. М.П. Крамской.
Урал кует победу.

1947.

Гипс.

250 x 180.

Нижнетагильский музей
изобразительных
искусств.

Источник: архив

Свердловского

отделения Союза

художников России

в связи с кампанией упоминается постановление ЦК ВКП(б) «О журналах “Звезда” и “Ленинград”» от 14 августа 1946 года. Его тезисы главным образом были направлены не столько против конкретных писателей и определенной художественной литературы, сколько адресовались всему творческому сообществу СССР сразу. На фоне содержащихся в постановлении гневных угроз очерчивались задачи социалистического искусства, «как надо» и «как не надо» думать, творить, поступать советскому деятелю культуры. «Ждановское» постановление, явившееся во многом следствием внутренних разборок в высших эшелонах власти между Андреем Ждановым и Георгием Маленковым, привело к смене руководства в Союзе советских писателей. Один из упоминаемых в нем журналов после выхода постановления был закрыт, а другой получил выговор за публикации произведений Анны Ахматовой и Михаила Зощенко и целого ряда других писателей, сами эти литераторы были исключены из творческой организации. Оно оказало цензурное давление и на другие виды искусств через творческие учреждения и организации — Академию художеств СССР, оргкомитеты Союза советских художников и Союза советских композиторов, их местные отделения в республиках, областях, краях по всей стране.

Надо отметить, что, помимо «ждановского» документа, было выпущено еще несколько других важных партийных постановлений, целенаправленно ориентированных в то время на вмешательство государства в творчество кинематографистов, театральных работников, музыкантов, художников. Среди них — «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению» (26 августа 1946 г.), «О кинофильме “Большая жизнь”» (4 сентября 1946 г.), «Об опере “Великая дружба” В. Мурадели» (10 февраля 1948 г.), «О журнале “Крокодил”» (11 сентября 1948 г.) и «О недостатках и мерах улучшения издания политических плакатов» (30 ноября 1948 г.). Сейчас о них вспоминают, может быть, меньше, чем о наиболее известном «ждановском», касавшемся литературных журналов, однако они задавали один общий тон общения власти с культурной интеллигенцией, в его основе содержалась непримиримость к советскому инакомыслию. В периодической печати оскорбительными словами, навешивающими ярлыки, пестрели заголовки публикаций, посвященных самым разным общественным темам. Причем эти тексты выходили и в изданиях о культуре. «Штурмовщики», «очковтиратели», «бракоделы», «формалисты», «натуралисты», «мелкобуржуазные индивидуалисты», «безродные космополиты», «низкопоклонники Запада» — вся эта

и другая терминология в большинстве случаев придумывалась ради оговора. Подобные определения произносились как с высоких партийных трибун, так и публиковались на страницах периодической печати в отношении большого количества советских граждан, неугодных советской власти по каким-то причинам, а следовательно, «провинившихся» перед всем народом (рис. 10).

В папке постановлений Политбюро ЦК ВКП(б) найдено и такое, которое было напрямую связано с выставочной деятельностью, — «О мерах по устранению фактов разглашения государственной тайны в музеях» (9 июня 1950 г.). В нем неожиданным образом утверждалось, что музеи стали заниматься разглашением государственной военной тайны через свои экспозиции. В этом документе замечалось дословно следующее: в музейных экспозициях «нередко даются сведения о наличии в республиках, краях и областях военных заводов, характере их производства и номенклатуре изделий, о выпуске гражданскими промышленными предприятиями военной продукции, о месте нахождения и мощности промышленных предприятий, электростанций, судостроительных, радиостанций, о наличии и промышленном использовании полезных ископаемых и редких металлов» [11, с. 664]. Комитеты по делам культурно-просветительных учреждений должны были исправить сложившееся положение дел, «проверить содержание экспозиций и изъять экспонаты, разглашающие государственную тайну, из краеведческих музеев и других открытых для общего пользования музеев и выставок» [11, с. 664–665]. Скорее всего, данное постановление появилось вследствие возникновения произведений изобразительного искусства, посвященных войне. Однако ЦК ВКП(б) призвал художников и музейных работников осмотрительнее подходить к темам для картин и подбору экспонатов, убирать всё лишнее, чтобы оппоненты советского государства за рубежом не смогли узнать ничего важного для себя.

Не всё безопасно для общества после войны обстояло в области национальной политики, в сфере которой также появились партийные «указания» особого содержания, касавшиеся представителей художественной интеллигенции. После гибели актера и режиссера Соломона Михоэлса, например, вышло постановление «О закрытии издательства “Дер Эмес”» (25 ноября 1948 г.) с формулировкой «в связи с тем, что круг читателей литературы на еврейском языке крайне незначителен» [12, с. 643]. Московский Еврейский театр тоже объявлялся закрытым, а все литературные объединения еврейских писателей и альманахи на еврейском языке также распускались и прекращали свою деятельность [13, с. 647].

Знакомились с идеологическими положениями постановлений ЦК ВКП(б) о культуре, разумеется, и в Свердловске, в том числе художники, скульпторы, графики, архитекторы, композиторы, актеры. Можно отыскать упоминания об этом факте и в газете «Уральский рабочий»: «Состоялось собрание художников гор. Свердловска, посвященное постановлению ЦК ВКП(б) об опере “Великая дружба” В. Мурадели. С докладом выступил председатель правления Свердловского отделения Союза советских художников тов. Ионин. Он отметил, что постановление Центрального Комитета имеет исключительно важное значение для творчества советских художников, для их борьбы с формализмом» [14, с. 4]. В 1949 году проводилось идеологическое собрание, на этот раз рассматривались задачи политического плаката: «Состоялось собрание свердловских художников, посвященное постановлению ЦК ВКП(б) о недостатках и мерах улучшения издания политических плакатов. С докладом выступил начальник городского отдела по делам искусств А. Панфилов. Он подчеркнул, что постановление о плакате продолжает линию партии в ее борьбе против формализма и натурализма в искусстве, против безыдейности и аполитичности» [16, с. 4]. Д. Ионин и сам в своих выступлениях предостерегал коллег от недальновидности и возможных промахов. В одной из статей 1951 года после критики постановок местного драмтеатра, прозвучавшей на всю страну из газеты «Правда», он писал: «Крупные ошибки Свердловского драматического театра, вскрытые во время гастролей в Москве, должны послужить поучительным уроком для свердловских художников» [3, с. 3].

До сих пор в исторической науке нет единого мнения, почему наступление на культуру развернулось сразу после окончания войны. Историк Николая Верт не имел точного ответа: «Если причины, по которым интеллигенция “прибиралась к рукам”, были понятны в условиях, когда власти взяли курс на всемерное восхваление Сталина, на окончательное создание культа личности и легенды о нем, то объяснение выбора конкретного момента для развертывания наступления вызывает определенные затруднения» [2, с. 342]. Но они имеют логично очерчиваемый исток: «Победа в Великой Отечественной войне изменила психологию советского народа. Резко возросло чувство собственного достоинства, патриотизма. Миллионы советских людей в рядах Красной Армии побывали за границей, что резко расширило их кругозор. Примитивные идеологические стереотипы перестали срабатывать. В стране проявился огромный интерес к культурным ценностям, началось переосмысление исторического прошлого. Сталинское руководство опасалось развития живой мысли, не поддающейся контролю, стремилось возродить



9. **Б.А. Семенов.**
Улица Карла Либкнехта.

1952.

Бумага, акварель.

64 x 88.

Вологодская областная
картинная галерея.

Источник: goskatalog.ru

атмосферу страха, тоталитарного доносительства, идеологической истерии, характерную для конца 30-х гг.» [4, с. 235]1. Подтверждением опасения партии стало «генеральское дело», в том числе опала, в которую попал маршал Советского Союза Георгий Жуков. С 1948 года он находился в Свердловске, где руководил Уральским военным округом.

В заключение следует сказать, что тяжесть постановлений ЦК ВКП(б) сразу после войны определялась контролем и идеологическим бременем до 1953 года. Со смертью И. Сталина начался следующий период в художественной жизни Свердловска, в судьбе его главных персоналий и развитии творческих профессиональных организаций.

Примечания

1. Стихотворение «Длинный и худой» поэта Сергея Михалкова, написанное в 1937 году во время репрессий, передает близкое и послевоенному времени состояние — тревоги за будущее, страха людей, не смирившихся со своей во многом унижительной ролью, зависящей от решений нескольких людей в государстве:

«Я хожу по городу длинный и худой,
 Неуравновешенный, очень молодой.
 Ростом удивленные, среди бела дня
 Мальчики и девочки смотрят на меня.
 На трамвайных поручнях граждане висят,
 “Мясо”, “Рыба”, “Овощи” вывески гласят.
 Я вхожу в кондитерскую, выбиваю чек,
 Мне дает пирожное белый человек.
 Я беру пирожное и гляжу на крем,
 На глазах у публики с аппетитом ем.
 Ем и грустно думаю: “Через сорок лет
 Покупать пирожные, буду или нет?”
 Повезут по улице очень длинный гроб,
 Люди роста среднего скажут: “Он усоп!”
 Он в среде покойников вынужден лежать,
 Он лишен возможности воздухом дышать.
 Пользоваться транспортом, надевать пальто,
 Книжки перечитывать автора Барто.
 Собственные опусы где-то издавать,
 В урны и плевательницы вежливо плевать.
 Посещать Чуковского, автора поэм,
 С дочкой Кончаловского, нравящейся всем.
 Я прошу товарищей среди бела дня
 С большим уважением хоронить меня» [1, с. 29].



Свердловское отделение Союза советских художников проводит встречи художников со знатными людьми города. Недавно, на очередном вечере, в гостях у художников побывал заслуженный артист РСФСР Александр Васильевич Новиков. Он кратко рассказал о своей сорокалетней сценической деятельности. ...Уже во время беседы художники всматриваются в черты лица артиста: Маленький перерыв. Художники разбирают мольберты, прикалывают бумагу, готовят карандаши. Начинается сеанс зарисовки.

НА СНИМКЕ: свердловские художники А. Бурак, Н. Сазонов, Б. Семенов, В. Зинов, Е. Гилева и другие. Справа А. В. Новиков.

Снимок И. Тюфякова.

10. Свердловские художники рисуют.

1950 год.

«Уральский рабочий».

Источник:

архив Свердловского
 отделения Союза
 художников России

Литература

1. Александров В.П. Сергей Михалков: биография творчества. М.: Современник, 1986. 269 с.
2. Верт Н. История Советского государства. 1900–1991 / Пер. с фр.: Н. В. Бунтман и др. М.: ИНФРА-М: Весь мир, 1999. 542 с.
3. Ионин Д. Ответственный экзамен. Накануне всесоюзной художественной выставки // Уральский рабочий. 1951. 25 августа. С. 3.
4. Козлов В.А., Мартюшов Л.Н. Россия после Великой Отечественной войны (1946–1960 гг.) // История России: Вторая половина XIX–XX вв. Екатеринбург: [б. и.], 1995. С. 218–243.
5. Копия выписки из протокола № 25 § 5-а Заседания правления Художественного фонда СССР 13 сентября 1951 года // Архив ССХ РСФСР. 15.02.1951–18.11.1954. Л. 54.
6. О Всесоюзной художественной выставке // Искусство. 1947. № 1. С. 3–21.
7. Обращение Н.П. Сазонова в Свердловское отделение Художественного фонда СССР // Государственный архив Свердловской области. Ф. Р-2022, оп.1, д. 7-б. Л. 19.
8. Пикулев И.И. Русское изобразительное искусство. М.: Просвещение, 1977. 288 с.
9. Письмо Д.М. Ионина председателю оргкомитета Союза советских художников А.М. Герасимову 25 января 1952 года // Архив ССХ РСФСР. 15.02.1951–18.11.1954. Л. 43.
10. Письмо председателя правления Свердловского отделения Художественного фонда Ю.А. Иванова председателю правления Художественного фонда Союза ССР Е.С. Меликадзе 25 января 1952 года // Архив ССХ РСФСР. 15.02.1951–18.11.1954. Л. 46.
11. Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «О мерах по устранению фактов разглашения государственной тайны в музеях» // Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) – ВКП(б), ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике. 1917–1953 гг. / сост.: А. Артизов, О. Наумов. М.: Демократия, 2002. С. 664-665.
12. Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «О закрытии издательства “Дер Эмес”» // Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) – ВКП(б), ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике. 1917–1953 гг. / сост.: А. Артизов, О. Наумов. М.: Демократия, 2002. С. 643.
13. Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «О роспуске объединений еврейских писателей и о закрытии альманахов на еврейском языке» // Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) – ВКП(б), ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике. 1917–1953 гг. / сост.: А. Артизов, О. Наумов. М.: Демократия, 2002. С. 647.
14. Против формализма в изобразительном искусстве // Уральский рабочий. 1948. 26 марта. С. 4.
15. Протокол 15а заседания правления Свердловского отделения Художественного фонда СССР // ГАСО. Ф. Р-2022, оп. 1, д. 7-б. Л. 14.
16. У свердловских художников // Уральский рабочий. 1949. 27 января. С. 4.
17. Устав Художественного фонда Союза ССР с приложением руководящих материалов. М., 1945.
18. Чесноков Н.Г. Претворенная в жизнь мечта. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2000. 314 с.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ: *Айнутдинов Антон Сергеевич — искусствовед, историк искусства, кандидат филологических наук, Свердловское отделение Союза художников России, г. Екатеринбург, Российская Федерация. E-mail: ant-one@yandex.ru*

ABOUT AUTHOR: *Ainutdinov, Anton Sergeevich — Art Critic, Art Historian, Cand. Sc. (Philology), Sverdlovsk Branch of the Union of Artists of Russia, Ekaterinburg, Russian Federation. E-mail: ant-one@yandex.ru*

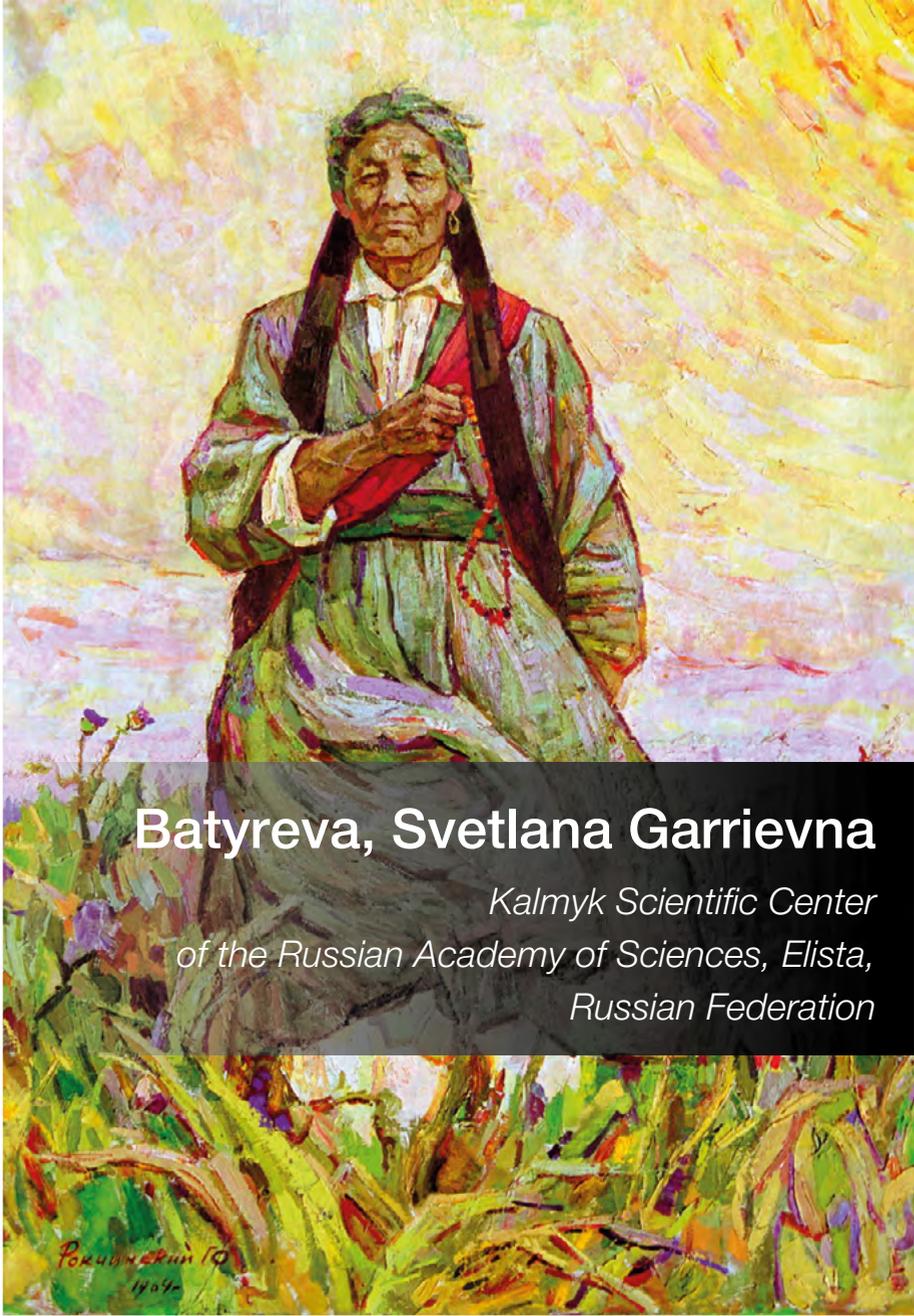
References

1. Aleksandrov V.P. *Sergey Mikhalkov: biografiya tvorchestva* [Sergei Mikhalkov: biography of creativity]. Moscow, Sovremennik, 1986. 269 p. (In Russian)
2. Vert N. *Istoriya Sovetskogo gosudarstva. 1900–1991* [History of the Soviet state. 1900–1991]. Translated from French: N.V. Buntman et al. Moscow, INFRA-M, 1999. 542 p. (In Russian)
3. Ionin D. Otvetstvennyi ehkzamen. Nakanune vsesoyuznoi khudozhestvennoi vystavki [Responsible exam. On the eve of the all-Union art exhibition]. *Ural'skii rabochii – Ural worker*, 1951, August 25, p. 3. (In Russian)
4. Kozlov V.A., Martyushov L.N. Rossiya posle Velikoi Otechestvennoi voiny (1946–1960 gg.) [Russia after the great Patriotic war (1946–1960)]. *Istoriya Rossii: Vtoraya polovina XIX–XX vv.* [History of Russia: Second half of the XIX–XX centuries]. Ekaterinburg, S. n., 1995. Pp. 218–243. (In Russian)
5. Kopiya vypiski iz protokola № 25 § 5-a Zasedaniya Pravleniya Khudozhestvennogo Fonda SSSR 13 sentyabrya 1951 goda [Copy of extract from minutes No. 25 § 5-a meeting of the Board of the Art Fund of the USSR 13 Sep. 1951]. *Archive of the Union of Soviet Artists of the RSFSR*, 15.02.1951–18.11.1954, l. 54.
6. O Vsesoyuznoi khudozhestvennoi vystavke [About the all-Union art exhibition]. *Iskusstvo – Art*, 1947, No. 1, pp. 3–21. (In Russian)
7. Obrashchenie N.P. Sazonova v Sverdlovskoe otdelenie Khudozhestvennogo Fonda SSSR [Appeal of N.P. Sazonov to the Sverdlovsk branch of the Art Fund of the USSR]. *State Archives of the Sverdlovsk Region*, f. R-2022, aids 1, d. 7-b, l. 19. (In Russian)
8. Pikulev I.I. *Russkoe izobrazitel'noe iskusstvo* [Russian fine art]. Moscow, Prosveshcheniye, 1977. 288 p. (In Russian)
9. Pis'mo D.M. Ionina predsedatelyu Orgkomiteta Soyuz sovetskikh khudozhnikov A.M. Gerasimovu 25 yanvarya 1952 goda [Letter of D. M. Ionin to the Chairman of the organizing Committee of the Union of Soviet artists A. M. Gerasimov on January 25, 1952]. *Archive of the Union of Soviet Artists of the RSFSR*, 15.02.1951–18.11.1954, l. 43. (In Russian)
10. Pis'mo predsedatelya pravleniya Sverdlovskogo otdeleniya Khudozhestvennogo Fonda YU.A. Ivanova predsedatelyu pravleniya Khudozhestvennogo Fonda Soyuz SSR E.S. Melikadze 25 yanvarya 1952 goda [Letter of the Chairman of the Board of the Sverdlovsk branch of the Art Fund Yu. a. Ivanov to the Chairman of the Board of The art Fund of the USSR E. S. Melikadze on January 25, 1952]. *Archive of the Union of Soviet Artists of the RSFSR*, 15.02.1951–18.11.1954, l. 46. (In Russian)
11. Postanovlenie Politbyuro TSK VKP(b) “O merakh po ustraneniyu faktov razglasheniya gosudarstvennoi tainy v muzeyakh” [Resolution of the Politburo of the Central Committee of the CPSU(b) “On measures on elimination of the facts of disclosure of state secrets in museums”]. Artizov A., Naumov O. (comp.). *Vlast' i khudozhestvennaya intelligentsiya* [Authority and the artistic intelligentsia]. Moscow, Democracy, 2002. Pp. 664-665. (In Russian)
12. Postanovlenie Politbyuro TSK VKP(b) “O zakrytii izdatel'stva Der Ehmes” [Resolution of the Politburo of the Central Committee of the CPSU(b) “On the closure of the publishing house Der Ehmes”]. Artizov A., Naumov O. (comp.). *Vlast' i khudozhestvennaya intelligentsiya* [Authority and the artistic intelligentsia]. Moscow, Democracy, 2002. P. 643. (In Russian)
13. Postanovlenie Politbyuro TSK VKP(b) “O rospuske ob»edinenii evreiskikh pisatelei i o zakrytii al'manakhov na evreiskom yazyke” [Resolution of the Politburo of the Central Committee of the CPSU (b) “On the dissolution of associations of Jewish writers and the closure of almanacs in the Jewish language”]. *Vlast' i khudozhestvennaya intelligentsiya* [Authority and the artistic intelligentsia]. Moscow, Democracy, 2002. P. 647. (In Russian)
14. Protiv formalizma v izobrazitel'nom iskusstve [Against formalism in the visual arts]. *Ural'skii rabochii – Ural worker*, 1948, March 26, p. 4. (In Russian)
15. Protokol 15a zasedaniya pravleniya Sverdlovskogo otdeleniya Khudozhestvennogo Fonda SSSR [Minutes 15A of the Board meeting of the Sverdlovsk branch of the USSR Art Fund]. *State Archives of the Sverdlovsk Region*, f. R-2022, aids 1, d. 7-b, l. 14. (In Russian)
16. U sverdlovskikh khudozhnikov [Visiting Sverdlovsk artists]. *Ural'skii rabochii – Ural worker*, 1949, January 27, p. 4. (In Russian)
17. *Ustav Khudozhestvennogo Fonda Soyuz SSR s prilozheniem rukovodyashchikh materialov* [Charter of The art Fund of the USSR with the application of guidance materials]. Moscow, S. n., 1945. (In Russian)
18. Chesnokov N.G. *Pretvorennaya v zhizn' mechta* [A dream come true]. Ekaterinburg, Ural University Publ., 2000. 314 p. (In Russian)

Для цитирования | For citation:

Айнутдинов А.С. Послевоенное искусство Свердловска (1946–1952 годы) // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2020. № 4 (19). С. 44–57. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.04.004>. URL: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/145>

Ainutdinov A.S. Post-war art of Sverdlovsk (1946–1952). *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2020, No. 4 (19), pp. 44–57. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.04.004>. Available at: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/145> (In Russian)



Batyreva, Svetlana Garrievna

*Kalmyk Scientific Center
of the Russian Academy of Sciences, Elista,
Russian Federation*

Батырева Светлана Гарриевна

*Калмыцкий научный центр Российской академии наук,
г. Элиста, Российская Федерация*

**BUDDHIST MOTIVES
IN PAINTING
GARRY ROKCHINSKY
(1960-1990S)**

**БУДДИЙСКИЕ МОТИВЫ
В ЖИВОПИСИ
Г. РОКЧИНСКОГО
(1960–1990-Е ГОДЫ)**

DOI 10.46748/ARTEURAS.2020.04.005

УДК 7.03

Благодарность: Статья подготовлена в рамках Приоритетного направления Программы фундаментальных исследований государственных академий наук на 2013–2020 гг. XII.186. «Комплексное исследование этногенеза, этнокультурного облика народов, современных этнических процессов, историко-культурного взаимодействия в России и мире».

Acknowledgement: The study was carried out in accordance with the Priority Direction of the Program for Basic Research of State Academies of Sciences for 2013–2020. XII.186. “Comprehensive study of ethnogenesis, ethnocultural image of peoples, modern ethnic processes, historical and cultural interaction in Russia and the world”.

АННОТАЦИЯ

В статье анализируется творчество художника Гаря Рокчинского, народного художника РСФСР, в контексте изобразительного искусства Калмыкии 1960–1990-х годов. Отмечается, что в этот период, получивший название пост-депортационного, была восстановлена автономия республики, и у многих мастеров искусства наблюдался творческий взлет. Это нашло отражение в обращении к историческому жанру, а также в поисках новой художественной выразительности в калмыцком искусстве второй половины XX века. Наглядным выражением этих тенденций стало творчество Гаря Рокчинского. Его произведения отмечены стремлением найти и образно воплотить этническую идентичность, что отвечало возрожденческому послыу постдепортационного развития калмыцкого изобразительного искусства. В качестве одного из направлений его развития необходимо выделить обращение к философским и нравственным основаниям буддийского учения. Показан творческий путь художника от реализма к знаковой символике традиционного искусства и беспредметной композиции.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:

Искусство; Калмыкия; традиционная культура; живопись Гаря Рокчинского; реализм; иконография буддизма; беспредметное искусство.

ABSTRACT

The article analyzes the work of the artist Garry Rokchinsky, People's Artist of the RSFSR, in the context of the fine arts of Kalmykia in the 1960s – 1990s. It is noted that during this period, called the post-deportation period, the autonomy of the republic was restored, and many masters of art experienced a creative take-off. This was reflected in the appeal to the historical genre, as well as in the search for new artistic expression in Kalmyk art of the second half of the 20th century. The work of Garry Rokchinsky became a vivid expression of these tendencies. His works are marked by the desire to find and figuratively embody ethnic identity, which responded to the revival message of the post-deportation development of Kalmyk art. As one of the directions of its development, it is necessary to highlight the appeal to the philosophical and moral foundations of Buddhist teachings. The creative path of the artist from realism to the iconic symbolism of traditional art and pointless composition is shown.

KEYWORDS:

Art; Kalmykia; traditional culture; painting by Garry Rokchinsky; realism; iconography of Buddhism; non-objective art; art of 20th century.

Введение

Калмыцкое изобразительное искусство, формирующееся в 1930-е — начале 1940-х годов, в 1960–1990-е гг. переживает период восстановления и дальнейшего развития. Особенностью тенденции возрождения культуры является обращение к историческому жанру и поиски новой художественной формы, что отмечено в 1971 г. в обзоре выставки автономных республик РСФСР [4]. Цель статьи — показать этот процесс на примере творчества Гаря Рокчинского (1923–1993), народного художника РСФСР. Истории калмыцкого народа посвящены, прежде всего, живописные полотна автора «Герой Отечественной войны 1812 года, рядовой Цо-Манджи Буратов» (1963) и «Мать-земля родная» (1964) в Национальном музее Республики Калмыкия. Эти произведения, появляющиеся почти одновременно, олицетворяют начало нового постдепортационного этапа деятельности автора на родине, в Калмыкии [8, с. 142–143]. В исследовании использовался комплекс искусствоведческих методов и элементы историко-описательного метода.

Обсуждение

Представим анализ творчества художника в логике основных жанров его искусства.

Тематическая композиция. Многозначен в своем глубинном прочтении патриотический сюжет произведений. Образ героя Цо-Манджи Буратова, озаглавленный калмыцким боевым стягом, символичен для понимания традиционной культуры. В работе над исторической композицией художник уделил много времени развернутому реалистическому воспроизведению этого символа. Глубоко заинтересованное обращение к историческому наследию приводит автора к исследованию древних основ плоскостной живописи, к иконографии буддизма, что, прежде всего, нашло воплощение в реконструкции старинного калмыцкого знамени с образом «Дайчин-Тенгри», покровителя воинов (1963). В Национальном музее Республики Калмыкия им. Н.Н. Пальмова хранятся его графический и прикладной (тканый) варианты. Древний иконописный сюжет отражает славное воинское прошлое народа, пришедшего в XVII в. из западной Монголии и участвовавшего во всех военных кампаниях России на протяжении столетий.

В традиции, восходящей к ойратскому периоду истории калмыков, бытовали вышитые и аппликативные произведения в обрядовой культуре. Применяя приемы прикладного творчества, мастерицы-рукодельницы одухотворяли изобразительный канон буддизма, внося самобытный народный колорит в его воспроизведение. Прочитываемый по вертикали иконописный образ небесного всадника Дайчин-Тенгри, вошедший в пантеон

добуддийских верований ойратов-калмыков, в живописи автора отмечен этническим своеобразием интерпретации рисунка и колорита.

Полотно «Мать-земля родная» (рис. 1) манифестирует в своей композиции архаическую ось мирового древа и является знаковым для постдепортационного периода истории художественной культуры Калмыкии. Вместе с тем в реалистической трактовке сюжетной картины, в деталях одежды и атрибутов портретного образа, природного окружения художник документально точен, отражая историческую правду, жизнь народа, после долгих лет испытаний вновь обретшего родину. Седая, с непокрытой головой мать, идущая по родной земле, держит в руке четки, образующие в очертании многозначную в символике буддизма восьмерку благородного пути Просветления. Через левое плечо перекинута красная перевязь «оркимж», одеваемая мирянином, посвятившим себя состраданию ближнему [2, с. 41–42]. Милосердие и помощь страждущему — нравственные основы буддизма, по мнению автора, определили судьбу народа, вернувшегося на родную землю.

Художественный образ, «генерирующий этнический код культуры» [6, с. 208–210], реализуется в мифопоэтическом осмыслении реальности. В характерном контурном рисунке и полифонии колорита изображение матери олицетворяет собой антропоморфный образ родины. В развернутой снизу вверх плоскости однофигурной композиции отражены поиски архетипа мышления, органично объединяющего прошлое, настоящее и будущее калмыцкой культуры.

Продолжением счастливо найденной образной памяти предков служит монументальное полотно «Бессмертие» (1975), посвященное Герою Советского Союза Эрдни Деликову [1, с. 61–68]. Достаточно парадоксальное явление: в русле военной тематики социалистического реализма мы видим развитие автором каноничных традиций иконописи буддизма. Цветок лотоса в руке главного персонажа, символический в понимании исторического сюжета, вписан в ярусную композицию, разворачиваемую по вертикали снизу вверх, соединяя разновременные фрагменты изображения. Контурная выразительность рисунка в стиливых особенностях живописного почерка автора вызревала в целенаправленном и последовательном изучении художественных традиций старокалмыцкого искусства.

Пейзаж и натюрморт. Закономерно появление в творчестве художника полотна «Хурул в Тюменевке» (1972; рис. 2) и «Буддийский натюрморт» (1990; рис. 3), созданных в жанрах пейзажа и натюрморта в разные периоды жизни. Насыщенный колорит пастозного красочного мазка и графическая выразительность письма одухотворены символикой традиционного мировидения. Оно



1. Г. Рокчинский.

Мать-земля родная.

1964.

Холст, масло.

Национальный музей
Республики Калмыкия
им. Н.Н. Пальмова

2. Г. Рокчинский. Хурул

в Тюменевке.

1972.

Картон, масло.

Национальный музей
Республики Калмыкия
им. Н.Н. Пальмова

3. Г. Рокчинский.

Буддийский натюрморт.

1990.

Оргалит, темпера.

Частное собрание

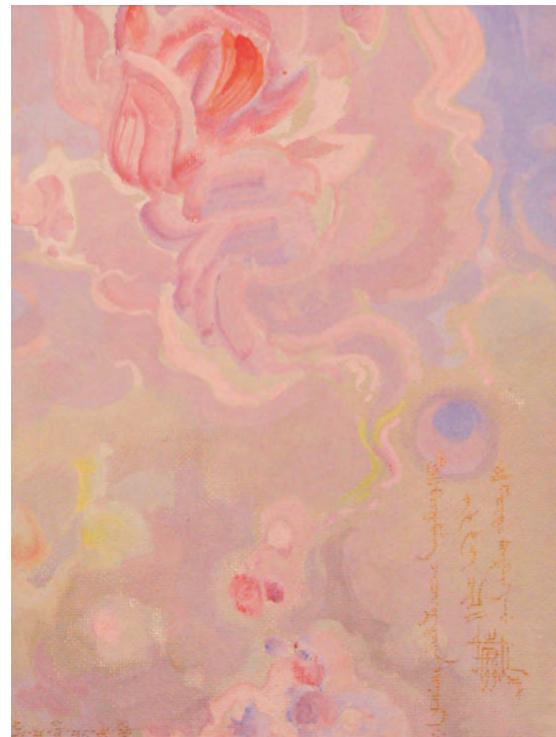
определяет линейный контур рисунка изображения, формируя декоративные особенности живописи, усиливающиеся с течением времени по мере углубления в художественное наследие народа. Мировоззренческие установки автора легли в основу серии «Лотосы» середины 1980-х гг. (рис. 4, 5). Поэтическое изображение священного в буддизме цветка отражает колористические поиски автора, передающие в пространстве светоносной живописи этику и эстетику философского вероучения. Полотно «Запах лотоса» (1992; рис. 6) трепетно передает меняющееся состояние природы, где аромат цветка запечатлен выразительными средствами живописи в тонко прочувствованной цветовой гамме художественного образа.

Обращение к иконописным традициям, начатое в 1960-е гг., продолжается на новом уровне осознания наследия. Старинные иконописные произведения послужили автору прообразом известного полотна «Зая-пандита Намхайджамцо — основоположник ойрато-калмыцкой письменности «тодо бичиг» (1979, Национальный музей РК им. Н.Н. Пальмова; рис. 7). К созданию известного не только в Калмыкии произведения автор шел начиная с середины шестидесятых годов. Сначала появились карандашные зарисовки, изображающие Зая-пандиту в подростковом возрасте, в образе буддийского послушника при калмыцком храме, затем во время обучения в Лхасе. Тибетский период жизни священнослужителя продлился на многие годы и ознаменовался получением высшей степени философского образования в буддизме. Произведения, созданные художником и являющи-

еся сегодня собственностью Национального музея Республики Калмыкия имени Н.Н. Пальмова, различны в художественной трактовке. Более ранний портретный образ учителя за работой с рукописями хранится в коллекции Музея традиционной культуры им. Зая-пандиты Калмыцкого научного центра РАН. Вариант, выполненный в 1968 г. в смешанной технике, далее был разработан автором в живописном полотне 1979 г, хорошо известном в монгольском мире.

Буддийский учитель в сане *гавджи*, доктора буддийской философии, изображен во время работы с рукописями на *тодо бичиг*. Одухотворено мыслью лицо Зая-пандиты, тонкими длинными пальцами он перебирает листы бумаги с начертаниями иконописных образов и старокалмыцкого письма. Красно-желтое одеяние монаха четко выделяется на декоративном фоне Великого Шелкового пути, сыгравшего огромную роль не только в развитии торговых связей Востока и Запада, но и в научном и культурном диалоге, утверждении просвещения и дипломатических связей в Центральной Азии. Сюжет караванного пути дан контурным рисунком едущих всадников в ритмическом сопряжении с орнаментальной трактовкой декоративной композиции. Плоскостная выразительность ярусного письма *монгол зураг* воссоздана и органично претворена автором в русле иконописного канона буддизма. Прообразом портрета Зая-пандиты послужило его скульптурное изображение, отлитое в серебре монгольскими мастерами XVII в.

Другим примером обращения художника к иконописным традициям буддизма является образ



деревом с плодами персика, в окружении брачных пар животных и птиц. Детальное воспроизведение иконографии известного в культуре монгольских народов персонажа уверило автора в возможности реконструкции каноничной традиции, казалось бы, утраченной калмыцкой культурой в драматических перипетиях судьбы народа.

Мифопоэтическое мировидение. В живописи Г. Рокчинского последовательно разрабатывается иконографический образ Манзушри, бодхисаттвы Знания и Искусства (рис. 8). Неслучайно автором выбран сюжет, органично связанный с родом его творческой деятельности. Осмысливая знаковую функциональную характеристику буддийского образа, автор создает пространственную композицию, верхняя сфера которой отведена изображению парящего Манзушри с каноничными атрибутами — мечом, рассекающим тьму Незнания, и книгой мудрости Праджняпарамитой. Центром полотна является космическая бездна, в ее темно-синей глубине вырастает знак «Инь-Ян», рождающий белоснежный цветок Лотоса. Авторская интерпретация образа глубоко символична; индивидуально выражает основы буддийского вероучения, одухотворяющего творческие помыслы и деяния художника.

Образ «Манзушри» во многом объясняет появление в его живописи таких сюжетов, как «Видение», «У подножия Кайласа» (1990), «Гора Сумеру» (1992; рис. 9). Пейзажи, по времени создания близкие его известному монгольскому циклу конца 1980-х гг., проникнуты мифопоэтическим мироощущением. Светоносная живопись автора сияет

первозданной чистотой в тональных переливах цвета: синего, серо-голубого, желтого, изумрудно-зеленого, являя гармонию взаимоотношений Природы и Человека. Мифопоэтическая основа творчества художника закономерно ориентирована на «... время мифическое — начальное (правремя), предшествующее историческому, время предков и первотворения — в мифах космогонических. Это время первопричин, взаимообуславливающих Бытие. В буддийском мировидении сведение причинно-следственного процесса к материальной метаморфозе в рамках индивидуального события — к его происхождению — закономерно. Мифические прасобытия являются «кирпичиками» мифической модели мира. Изменения в историческом времени во Времени мифическом проецируются в акте творения» [7, с. 252–253].

Эпические мотивы. Данная тема находит закономерное продолжение в эпическом цикле «Джангариада». Ключом к пониманию произведений является образ лошади. Автор акцентирует смысл полотна названием «Жангрин жиндмн (Сокровище Джангара)» (1990; рис. 10), рассматривая образ как знаковый для номадической культуры калмыков. На черном фоне космического пространства Вселенной вырисовывается силуэт бегущего животного, олицетворяющего собой традиционный уклад мобильного бытия кочевников. Полотно, написанное в год Белой Лошади, связано с празднованием в 1990 г. 550-летия калмыцкого героического эпоса «Джангар». Великое наследие Калмыкии является этнокультурной доминантой художественного процесса и олицетворяет благородство помыслов

4 | 5 | 6

4. Г. Рокчинский. Лотосы.

1985.
Картон, темпера, масло.
Частное собрание

5. Г. Рокчинский. Йисн бадм цецгүд (9 лотосов).

1987.
ДВП, темпера.
Частное собрание

6. Г. Рокчинский. Запах лотоса.

1992.
Оргалит, темпера.
Частное собрание

7. Г. Рокчинский.
Зая-пандита,
ученый-просветитель,
основоположник
ойрато-калмыцкой
письменности.

1979.

ДВП, масло.

Национальный музей
 Республики Калмыкия

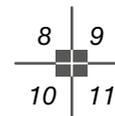
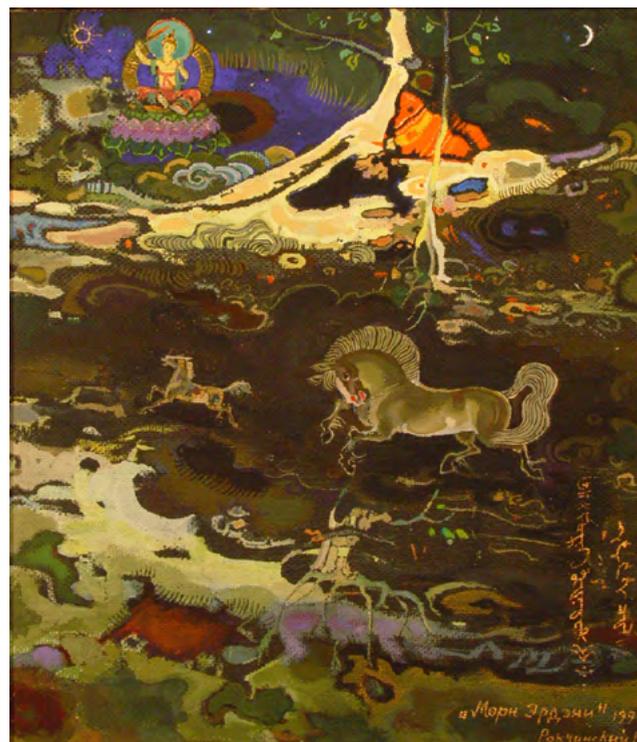
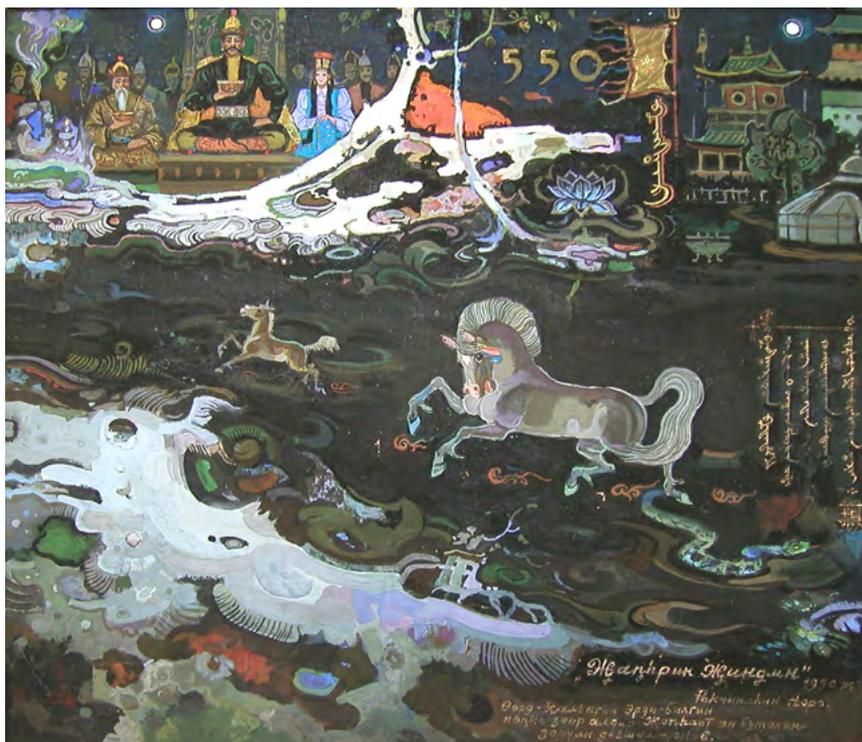
им. Н.Н. Пальмова



и деяний народа. Его бытие художник осмысливает в параметрах Пространства и Времени, соизмеримых с космосом калмыцкого фольклора. Образный язык произведения звучит в ритме мифологической условности народного животного календаря. В органичной целостности «времени-пространства» воспроизводится мироздание калмыцкой культуры приемами растяжения полотна

по вертикали. Ось мирового древа/горы органично совмещает живописный ряд эпических героев и обрядовую символику элементов изображения.

Этническая картина мира находит продолжение в следующем варианте сюжета, где художник умиротворяет хаос космической бездны образом «Морн-Эрднь» (рис. 11). Лошадь-Драгоценность выступает символом традиционного бытия народа,



8. **Г. Рокчинский.**
Манзушри.

1990.
Холст, акрил.
Частное собрание

9. **Г. Рокчинский.**
Сумер-уул
(Гора Сумеру).

1992.
Оргалит, масло.
Частное собрание

10. **Г. Рокчинский.**
Жангрин жиндмн
(Сокровище Джангара).

1990.
Оргалит, темпера.
Частное собрание

11. **Г. Рокчинский.**
Морн-Эрднь
(Лошадь-
Драгоценность).

1992.
Оргалит, темпера.
Частное собрание

соотносится с хронотопом его мифопоэтического сознания. Используя изобразительный язык предков, автор живописует солнечную вселенную, соединяя оппозицию черного/белого в многотональной разработке колорита. Рожденный знаком животворящего Солнца, этноним «улан залата хальмгуд» одухотворен образом Манзушри, парящего в облаках, бодхисаттвы Знания и Искусства. Автор часто дополняет живопись выразительной графикой надписей на старокалмыцком письме

«тодо бичиг», органично входящей в композицию произведений [3, с. 47–48].

Экспериментируя в растягиваемой по вертикали плоскости полотна, художник возвращается к традициям реалистической трактовки пространства в многоплановой композиции «Эрднин экин цагт...» (1990; рис. 12). Вытянутое по горизонтали, оно является последним большим произведением автора. Вполне закономерно, что оно также посвящено истории и культурному наследию народа.



12. Г. Рокчинский.
Эрдни экин цагт...
(Это было в начале
времен...).

1990.

Оргалит, темпера.

Частное собрание

Сюжетная линия произведения соединяет все найденное автором в эпической выразительности произведений и трактуется в сложном пространстве Времени исторического бытия этноса. Духовными заповедями буддизма озарен высокий небосвод творчества художника, создавшего многообразную живописную Вселенную.

Трудно выделить в творчестве художника собственно буддийские мотивы, настолько органично вошли они в красочную одухотворенную ткань его живописи. Неповторимой печатью творческой индивидуальности отмечены его обращения к реализму и к символике фольклорной традиции, архетипическое мироощущение его эпических полотен, фиксации мгновенного впечатления в волшебном синтезе света и цвета окружающей реальности. Справедливее будет сказать, что все его произведения созданы в пространстве буддийского мировосприятия — единства человека и природы, общества и мира в органичной целостности изображения. Оно пронизывает и объединяет трепетной связью всю его деятельность, к какой бы теме и к какому бы жанру живописи он ни обращался. Таково и беспредметное творчество последних лет его жизни, где получает развитие уникальный в богатстве мироощущения и выражения творческий опыт автора¹.

Беспредметная живопись. Произведения последних лет жизни «Черное, белое, серое» (рис. 13), «Радость бытия» (рис. 14), «Далекое прошлое» и другие также проникнуты философией буддизма. Причинно-следственной связи Бытия, идее его взаимообусловленности посвящено полотно «Йиртмжин хойр ўндсн (Противоборство)» (1991; рис. 15). Полихромную композицию пастозной живописи образует напряженное взаимодействие локальных пятен красного, синего и желтого цвета на плотном фоне коричневого массива. Так видит художник противоречия современного мира, порожденные утратой гармоничных отношений человека с природой и с обществом. Необходимо равновесие — единство всех составляющих бытия. Беспредметная живопись Г.О. Рокчинского объемна и многозначна, заставляет задуматься над животрепещущими проблемами современности. Изобразительный язык произведений произрастает из образной символики буддизма, олицетворяющей взаимопонимание и милосердие. Не сокрушающую гибель и разрушение, а творческое созидание провозглашает его живопись.



Выводы

Сформированное в пространстве художественной культуры России, калмыцкое изобразительное искусство в своем развитии сохраняет опору на буддийское мировоззрение. Оно органично выражено в многоликкой и самобытной живописи народного художника РСФСР Г.О. Рокчинского, объединяя разновременные периоды его жизнедеятельности и характеризую «ускоренное развитие» [5] постдепортационного искусства Калмыкии. Закономерно поэтому творческое освоение Г.О. Рокчинским иконографии буддизма, а также проявление в его живописи разных, но взаимосвязанных мотивов, в том числе мифопоэтических, воспринимаемых через призму истории и культуры калмыцкого народа, что способствовало становлению национальной школы изобразительного искусства Калмыкии как явления отечественной культуры, приобретающего оформившиеся черты в конце XX века.

Примечания

1. Выставка «Буддийские мотивы в живописи народного художника РСФСР Г.О. Рокчинского (1960–1990-е), открытая к 90-летию со дня рождения автора, экспонировалась в 2013 году в Центральном хуруле Республики Калмыкия «Золотая обитель Будды Шакьямуни».

13 | 14 | 15

13. **Г. Рокчинский.**
Белое, серое, черное.
1992.
Оргалит, темпера.
Частное собрание

14. **Г. Рокчинский.**
Радость бытия.
1992.
Оргалит, темпера.
Частное собрание

15. **Г. Рокчинский.**
Йиртмжин хойр үндсн (Противоборство).
1991.
Оргалит, темпера.
Частное собрание

Литература

1. Батырева К.П. Время и пространство в живописи Г.О. Рокчинского: к вопросу о хронотопе // Пальмовский вестник: сборник статей в 2-х частях. Вып. 4, часть 1. Элиста: Национальный музей Республики Калмыкия им. Н.Н. Пальмова, 2019. С. 61–68.
2. Батырева С.Г. Изобразительное искусство Калмыкии XX в. (1957–2000). Монография. Элиста: КИГИ РАН, 2014. 226 с.
3. Батырева С.Г. Образная память предков. Элиста: ЗАОр «НПП «Джангар», 2013. 288 с.: ил.
4. Выставка произведений художников автономных республик РСФСР. М.: Художник РСФСР. 1971. 234 с.
5. Гачев Г.Д. Неминуемое. Ускоренное развитие литературы. М.: Художественная литература. 1989. 431 с.
6. Кичиков А.Ш. Образная память народа как знак культуры // Живопись как знак культуры: о творческом наследии народного художника России Г. Рокчинского. Элиста: АПП «Джангар», 2004. С. 208–210.
7. Мелетинский Е.М. Время мифическое // Мифы народов мира: В 2 т. / Гл. ред. С.А. Токарев. М.: Советская энциклопедия, 1980. С. 252–253.
8. Червонная С.М. Живопись автономных республик РСФСР (1917–1977). М.: Искусство, 1978. 208 с.

References

1. Batyeva K.P. Vremya i prostranstvo v zhivopisi G.O. Rokchinskogo: k voprosu o khronotope [Time and space in the painting of G.O. Rokchinsky: on the question of the chronotope]. *Pal'movskii vestnik: sbornik statei v 2-kh chastyakh. Vyp. 4, chast' 1* [Palmovsky Bulletin: a collection of articles in 2 parts. Issue 4, part 1]. Elista, National Museum of the Republic of Kalmykia named after N.N. Palmov, 2019, pp. 61–68. (In Russian)
2. Batyeva S.G. *Izobrazitel'noe iskusstvo Kalmykii XX v. (1957–2000)* [Fine arts of Kalmykia of the 20th century. (1957–2000)]. Elista, KIGI RAN, 2014. 226 p. (In Russian)
3. Batyeva S.G. *Obraznaya pamyat' predkov* [Figurative memory of ancestors]. Elista, ZAO NPP Dzhangar, 2013. 288 p. (In Russian)
4. *Vystavka proizvedenii khudozhnikov avtonomnykh respublik RSFSR* [Exhibition of works by artists of the autonomous republics of the RSFSR. Catalog]. Moscow, Khudozhnik RSFSR. 1971. 234 p. (In Russian)
5. Gachev G.D. *Neminuемое. Uskorennoe razvitie literatury* [The inevitable. Accelerated development of literature]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura. 1989. 431 p. (In Russian)
6. Kichikov A.S. *Obraznaya pamyat' naroda kak znak kul'tury* [Figurative memory of the people as a sign of culture]. *Zhivopis' kak znak kul'tury: O tvorchestvom nasledii narodnogo khudozhnika Rossii G. Rokchinskogo* [Painting as a sign of culture: On the creative heritage of the People's Artist of Russia G. Rokchinsky]. Elista, APP Dzhangar, 2004. Pp. 208–210. (In Russian)
7. Tokarev S.A. (ed.). Meletinsky E.M. *Vremya mificheskoe* [Mythical time] *Mify narodov mira: V 2 t.* [Myths of the peoples of the world: In 2 volumes]. Moscow, Sovetskaya ehntsiklopediya, 1980. Pp. 252–253. (In Russian)
8. Chervonnaya S.M. *Zhivopis' avtonomnykh respublik RSFSR (1917–1977)* [Painting of the autonomous republics of the RSFSR (1917–1977)]. Moscow, Iskustvo, 1978. 208 p. (In Russian)

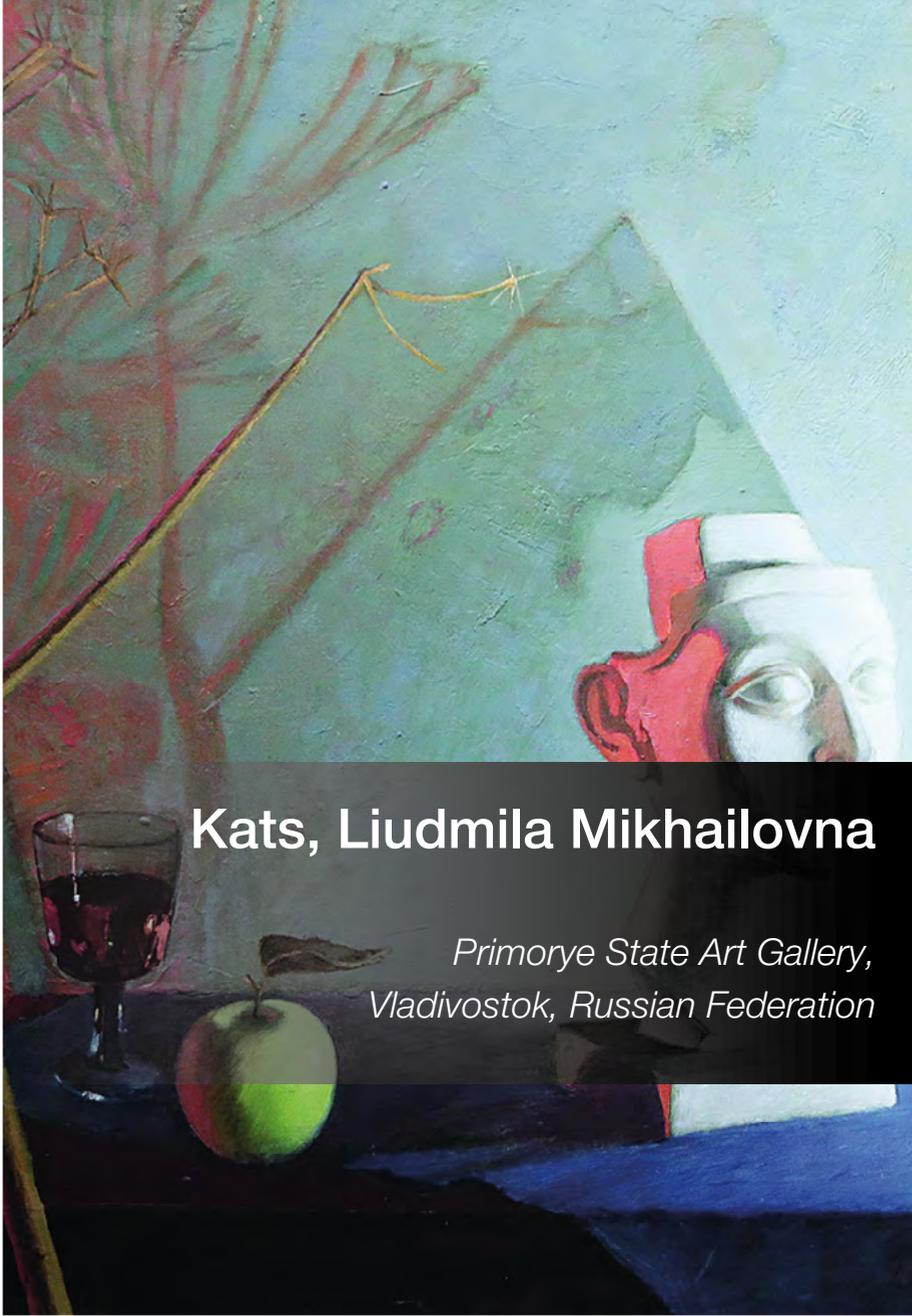
ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ: Батырева Светлана Гарриевна – доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник отдела этнологии, археологии и антропологии, Калмыцкий научный центр Российской академии наук, г. Элиста, Российская Федерация. E-mail: sargerel@mail.ru

ABOUT AUTHOR: Batyeva, Svetlana Garrievna – Doctor of Art Studies, Leading Researcher of the Department of Ethnology, Archeology and Anthropology at the Kalmyk Scientific Center of the Russian Academy of Sciences, Elista, Russian Federation. E-mail: sargerel@mail.ru

Для цитирования | For citation:

Батырева С.Г. Буддийские мотивы в живописи Г. Рокчинского (1960–1990-е годы) // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2020. № 4 (19). С. 58–67. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.04.005>. URL: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/150>

Batyuk G.M. *Children's images in the works of Pyotr Dik. Iskustvo Evrazii – The Art of Eurasia, 2020, No. 3 (18), pp. 58–67. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.03.005>. Available at: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/150> (In Russian).*



Kats, Liudmila Mikhailovna

*Primorye State Art Gallery,
Vladivostok, Russian Federation*

Кац Людмила Михайловна

*Приморская государственная картинная галерея,
г. Владивосток, Российская Федерация*

**PRIMORYE STATE ART GALLERY
AS THE CENTER
OF THE FAR EAST ART SPACE**

**ПРИМОРСКАЯ
ГОСУДАРСТВЕННАЯ
КАРТИННАЯ ГАЛЕРЕЯ КАК
ЦЕНТР ХУДОЖЕСТВЕННОГО
ПРОСТРАНСТВА ДАЛЬНЕГО
ВОСТОКА**

DOI 10.46748/ARTEURAS.2020.04.006

УДК 7:(069.5+069.9)

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена последнему десятилетию экспозиционно-выставочной деятельности Приморской государственной картинной галереи. В центре внимания — арт-проекты, ставшие результатом все более крепнущих межмузейных контактов: «гостевые», обменные и совместные выставки. Рождаются они как итог поисков заинтересованных партнеров и спонсоров, договоренностей с руководителями различных институций на форумах и семинарах. Большое значение имеет шефское внимание центральных музеев: Государственного Эрмитажа, Государственной Третьяковской галереи, Государственного Русского музея и других. Международные выставки Приморская картинная галерея организует с целью продвижения дальневосточного изобразительного искусства в страны Азиатско-Тихоокеанского региона, открытия для этих территорий новых имен в художественной сфере края и округа. Опыт Приморской государственной картинной галереи может быть полезным для музейных работников Дальневосточного и Сибирского регионов, а полученная информация — стать побудительным импульсом для установления новых межмузейных контактов.

Приморская государственная картинная галерея — сравнительно молодой музей, образовавшийся в 1966 году на основе художественной коллекции Приморского краевого краеведческого музея им. В.К. Арсеньева (ныне Музей истории Дальнего Востока им. В.К. Арсеньева). За пять с половиной десятилетий неизмеримо выросли фонды галереи, она превратилась в методический центр для художественных музеев Дальнего Востока: Государственный Эрмитаж провел в стенах картинной галереи Владивостока шесть мастер-классов по реставрации и консервации произведений искусства, специалисты Государственного Русского музея в последние годы выезжают с научно-практическими семинарами для зоны Дальневосточного федерального округа.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:

Приморская государственная картинная галерея; художественный проект; выставка; межмузейные контакты; изобразительное искусство; художники; Дальневосточный федеральный округ; Азиатско-Тихоокеанский регион.

ABSTRACT

The article is devoted to the last decade of exposition and exhibition activity of the Primorye State Art Gallery. The focus is on art projects that have become the result of increasingly strong inter-Museum contacts: “guest”, exchange and joint exhibitions. They are born as a result of searches for interested partners and sponsors, agreements with the heads of various institutions at forums and seminars. The patronage of Central museums is of great importance: the State Hermitage Museum, the state Tretyakov Gallery, the State Russian Museum, and others. The Primorye State Art Gallery organizes international exhibitions in order to promote Far Eastern fine art in the countries of the Asia-Pacific region, to open new names for these territories in the artistic sphere of the region and the district. The experience of the the Primorye State Art Gallery can be useful for museum workers in the Far Eastern and Siberian regions, and the information obtained can become an incentive for establishing new inter-museum contacts.

The Primorye State Art Gallery is a relatively young museum formed in 1966 on the basis of the art collection of the Primorsky Regional Museum of Local Lore (now the Museum of the History of the Far East named after V. K. Arsenyev). Over five and a half decades, the gallery’s funds have grown immeasurably, and it has become a methodological center for art museums in the Far East: the State Hermitage Museum has held six master classes on restoration and conservation of works of art in the gallery, and specialists from the State Russian Museum have been conducting scientific and practical seminars for the Far Eastern Federal district in recent years here.

KEYWORDS:

Primorye State Art Gallery; art project; exhibition; inter-museum contacts; art; artists; Far East; Asia-Pacific Region.

«Какую дивную экспозицию представила Приморская картинная галерея в ГТГ», — не раз слышали сотрудники галереи от коллег из центральных музеев по поводу проекта «Золотая карта России». Показ с 23 сентября 2016 года по 15 января 2017-го родился из приглашения Государственной Третьяковской галереи продемонстрировать лучшее в коллекции русского искусства XVIII — начала XX века. Предложение особенно значимое, если учесть, что проект «Золотой карты» возобновлялся после перерыва в несколько лет. Посмотреть 52 шедевра из Владивостока пришло 91 776 человек. Немало восторженных записей появилось в книге отзывов, среди них и такая: «Давно не испытывал такого чувства, как на этой выставке: удивления, спокойствия, уравновешенности и красоты» (рис. 1, 2). Специалисты удивлялись, какой неожиданной стороной открылись для них художники А.В. Лентулов и А.И. Корзухин. Телерадиожурналисты и сотрудники периодических изданий брали интервью у организаторов проекта, который затем широко освещался во многих СМИ, в частности сюжет о выставке прошел по федеральному телеканалу «Культура». Открытию выставки в концертном зале Третьяковской галереи предшествовал девятиминутный видеоролик о картинной галерее и Владивостоке, подготовленный сотрудниками ПГКГ. Посетители покупали изданный галереей красочный альбом-каталог [18].

В качестве обменного проекта Государственная Третьяковская галерея предложила выставку «Городской романс» с произведениями И.И. Левитана, В.И. Сурикова, И.Е. Репина, В.М. Васнецова и других великих мастеров (рис. 3). Специально для Владивостока экспозиция была дополнена новыми произведениями по сравнению с тем, что было на одноименном показе в Москве и других городах. Выставка стала дорогим подарком к полувековому юбилею нашей галереи. О значительности события свидетельствовало присутствие на вернисаже творческой делегации ГТГ: заместителя генерального директора по научной работе Т.Л. Карповой, главного хранителя Т.С. Городковой и куратора проекта, кандидата искусствоведения Н.Г. Пресновой. Выставка «Городской романс», по замыслу ее организаторов, призвана была продемонстрировать переключки музыки и живописи, что ощутимо в каждом произведении, в самых различных жанрах, и не случайно проект включал в себя музыкальные, литературные вечера, концертные программы.

Приморская государственная картинная галерея (ПГКГ) — сравнительно молодой музей, образовавшийся в 1966 году на основе художественной коллекции Приморского краевого краеведческого музея им. В.К. Арсеньева (ныне Музей истории Дальнего Востока им. В.К. Арсеньева). В свою очередь, основу той коллекции создали



1. Выставка «Русское искусство XVIII – начала XX века в собрании Приморской государственной картинной галереи»

в проекте Государственной Третьяковской галереи «Золотая карта России», ГТГ, Инженерный корпус [6]

2. Выставка «Русское искусство XVIII – начала XX века в собрании Приморской государственной картинной галереи»

в проекте Государственной Третьяковской галереи «Золотая карта России», ГТГ, Инженерный корпус [6]

3. В.Е. Маковский. Музыкальный вечер.

1906.
Холст, масло.
38,5 x 49.

В проекте Государственной Третьяковской галереи «Городской романс» для ПГКГ [8]

произведения, переданные в 1930-х годах из Государственной Третьяковской галереи, Государственного Эрмитажа, Государственного Русского музея и в дальнейшем еще из нескольких центральных музеев. В 2016 году ПГКГ отметила пятидесятилетие. Юбилейный год стал стартовым для масштабного проекта «Дни Эрмитажа во Владивостоке» — с выставками одного шедевра (рис. 4) и роскошных

4. Дни Эрмитажа во Владивостоке.

Авторскую экскурсию на открытии выставки одного шедевра «Неистовый сын Зевса. Голова Ареса» ведет хранитель античной скульптуры Государственного Эрмитажа, кандидат искусствоведения, профессор Санкт-Петербургского академического института живописи, ваяния и зодчества имени И.Е. Репина Людмила Ивановна Давыдова.
Фото Сергея Кирьянова [12]



5. Дни Эрмитажа во Владивостоке.

На выставке даров эрмитажной библиотеки генеральный директор ГЭ Михаил Борисович Пиотровский и директор ПГКГ Алёна Алексеевна Даценко (справа).
Фото Сергея Кирьянова [19]





даров эрмитажной научной библиотеки (рис. 5), с уникальными мастер-классами по реставрации и консервации произведений искусства для музейных работников всего Дальневосточного округа, с лекторием, другими интересными и полезными мероприятиями, с эксклюзивными фильмами о знаменитом музее. Кстати, на следующий год в Дни Эрмитажа вновь прозвучало слово «впервые». Владивосток стал первым, после родного Петербурга, городом, в котором был показан снятый в формате видео 360 фильм «Эрмитаж. Погружение в историю» с Константином Хабенским. За шесть дней его смогли посмотреть 650 человек, притом что специальных очков было только четверо. Впечатлил и кинотеатр виртуальной реальности, представивший также впервые в стране пилотный проект «Зал Юпитера» (цифровая копия зала в Государственном Эрмитаже). В рамках Дней Эрмитажа впервые Приморская картинная галерея стала организатором конкурса имени В.Ю. Матвеева «Искусный глагол» на лучшее освещение в СМИ вопросов и событий в сфере культуры и искусства в Дальневосточном регионе. В этом году галерея приняла уже пятые Дни Эрмитажа во Владивостоке.

Событиями в культурной жизни края становятся «гостевые» и обменные выставки — результат все более крепнущих межмузейных контактов. Из Москвы в галерею гостили премьерная масштабная выставка богородичных икон из собрания Государственного исторического музея; из собрания

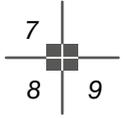
Московского музея-усадьбы Останкино — французская гравюра, русский акварельный портрет XIX века и экспозиция «Страсти по бисеру. Три века бисера в русском искусстве». Выставочный центр «РОСИЗО» предоставлял, также в разное время, экспонаты лаковой миниатюры, народной игрушки, народного искусства кружевоплетения и росписи подносов. Знаменитый петербургский музей специально для Владивостока подготовил великолепную выставку «Великий Карл». Произведения Карла Павловича Брюллова и его учеников в собрании Русского музея», показав даже те работы, которые не экспонировал у себя (рис. 6). В экспозицию были включены и два произведения К.П. Брюллова из собрания Приморской государственной картинной галереи.

Специалистами Института русского реалистического искусства и Государственной Третьяковской галереи был подготовлен (благодаря инициативе компании «Ингосстрах» по поддержке искусства и культуры в России) масштабный проект «Окна в Россию. Шедевры семи поколений». Он путешествовал с запада на восток по восьми городам, но лишь у нас в экспозиции были произведения русских и советских художников только из собрания Государственной Третьяковской галереи, без добавления экспонатов из других музеев. Выставка действовала с ноября 2017-го по январь 2018 года и сопровождалась обширной образовательной программой на базе современных

6. **Фрагмент экспозиции «Великий Карл».**

Произведения Карла Павловича Брюллова и его учеников в собрании Русского музея».

Фото Сергея Кирьянова [3]



7. Начало экспозиции
«Иван Айвазовский —
великий маринист» [4]

8. Сандро Боттичелли.
«Мадонна делла
Лоджиа».

Около 1467.
Дерево, темпера.
72 x 50.
Галерея Уффици [2]

9. Прием картины
специалистами двух
музеев.

2019.
Фото Сергея Кирьянова.
Фототека Приморской
государственной
картинной галереи





**10. Открытие выставки
«Государи
и государыни —
венценосные
покровители искусств.**

К 300-летию образования
Российской империи».

Фото Сергея Кирьянова

[17]

технологий. Эту выставку, Дни Эрмитажа, художественный проект «Иван Айвазовский — великий маринист» (рис. 7) приморцы назвали в десятке самых значимых событий 2017 года в подборке «Deita.ru», наряду с фестивалями «Мариинский», «Меридианы Тихого» и Международным джазовым. Выставка картин Ивана Айвазовского посвящалась 200-летию великого мариниста, и это был третий по масштабу юбилейный проект после Москвы и Петербурга. Впервые рядом с «Восходом солнца на Черном море» из постоянной экспозиции ПГКГ в Парадном зале можно было увидеть полотна мастера из двенадцати художественных музеев страны. Поддержали проект интересными экспонатами морской тематики еще два владивостокских музея, морского и военно-морского ведомств.

И совсем свежа в памяти волнующая встреча с шедевром кисти мастера эпохи Возрождения — «Мадонна делла Лоджиа» в сентябре 2019 года. Выставка одной картины из собрания галереи Уффици (Италия) уникальна уже тем, что знаменитый флорентийский музей редко расстается с произведениями Сандро Боттичелли, и это

первый случай в России, когда работа художника экспонировалась на уровне региональных музеев (рис. 8, 9). Грандиозный проект «Боттичелли. Мастер универсального искусства» был задуман в кулуарах Петербургского культурного форума 2018 года на встрече директора галереи А.А. Дадченко с коллегами из фонда MondoMostre. Потребовалось полтора года тщательной подготовки, и смелая задумка осуществилась благодаря поддержке полномочного посла Италии в России Паскуале Терраччиано, генерального партнера ПАО «Сбербанк», фонда MondoMostre (МондоМостре) и доброй воле директора Уффици Айке Шмидта. Г-н Шмидт был впечатлен тем, как подготовлена экспозиция, сопровождаемая текстами, визуальным материалом: «Столь хитроумно построенная композиция, — сказал он, — призматической формой относит к залу, где в Уффици выставлен Боттичелли» [2].

Обширная программа проекта включала не только обычные экскурсии, но и специальные — для глухих и слабослышащих, сопровождаемые переводом на жестовый язык, лекцию



11. **В.М. Медведский.**
Звезды и ракушки.

1975.

Холст, масло.

87 x 91.

В экспозиции
«Художники Приморья.
Наследие».

Приморская
государственная
картинная галерея,
Владивосток

12. **Ю.И. Волков.**
Семья рыбака.

1974.

Холст, масло.

193 x 179.

В экспозиции
«Художники Приморья.
Наследие».

Приморская
государственная
картинная галерея,
Владивосток

13. **Фрагмент**
экспозиции
«Художники Приморья.
Наследие».

Фото Сергея Кирьянова
[16, с. 3]



14. **Фрагмент**
экспозиции
«Художники Приморья.
Наследие».

Фото Сергея Кирьянова
[16, с. 2]

«Весна итальянского Возрождения» (в галерее и краевой библиотеке для слепых). Специально для выставки при содействии Всероссийского общества слепых подготовлен аудиогид. Для незрячих и слабовидящих посетителей проводились особые экскурсии, с итальянской музыкой XV века, у тактильной модели картины, созданной при помощи инновационной технологии объемной многослойной печати по инициативе Сбербанка. Ранее банк подготовил копии шести шедевров из собрания Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина к выставке «Видеть невидимое» (в Приморской галерее — декабрь 2017 г.). А в российско-итальянском проекте Сбербанк проявил себя и как организатор городского фестиваля искусств «Рисуй, как Боттичелли», который прошел на набережной Цесаревича с участием приморских художников, солистов Приморской сцены Мариинского театра, квартета «Премиум», студии старинного и народного танца «Наследие», с увлекательным флешмобом — построением двустороннего изображения знаменитой Мадонны.

В ходе арт-проекта сотрудники галереи приобрели новый опыт. Интерактивный мастер-класс «В мастерской у Боттичелли» получил у детей столь большую популярность, что подобные мастер-классы на разные темы стали постоянными. Проект, действовавший с 7 сентября по 6 ноября 2019-го, привлек более 15 тысяч человек. Показ картины Боттичелли во Владивостоке стал центральным событием культурной программы V Восточного экономического форума. Посол Италии в Москве Паскуале Терраччиано по этому поводу отметил: «Выставка Мадонны делла Лоджиа Сандро Боттичелли по случаю первого участия Италии в Восточном экономическом форуме во Владивостоке — редкая возможность показать великолепное произведение итальянского Возрождения в Дальневосточном регионе. Картина будет показана сначала в Приморской государственной картинной галерее во Владивостоке, а затем, начиная с ноября, в Государственном Эрмитаже в Санкт-Петербурге по случаю Международного культурного форума, совершив волнующее путешествие по всей территории страны. Тем самым речь идет об уникальном событии, имеющем важное символическое значение и отвечающем нашим намерениям распространять итальянскую культуру даже в самых отдаленных регионах Российской Федерации, делая наше искусство ближе многочисленным любителям Италии по всей стране» [1, с. 108].

Уже в марте этого года завершился еще один масштабный, можно сказать грандиозный, проект «Государя и государыни — венценосные покровители искусств. К 300-летию образования Российской империи» (рис. 10). Участие в нем приняли шесть

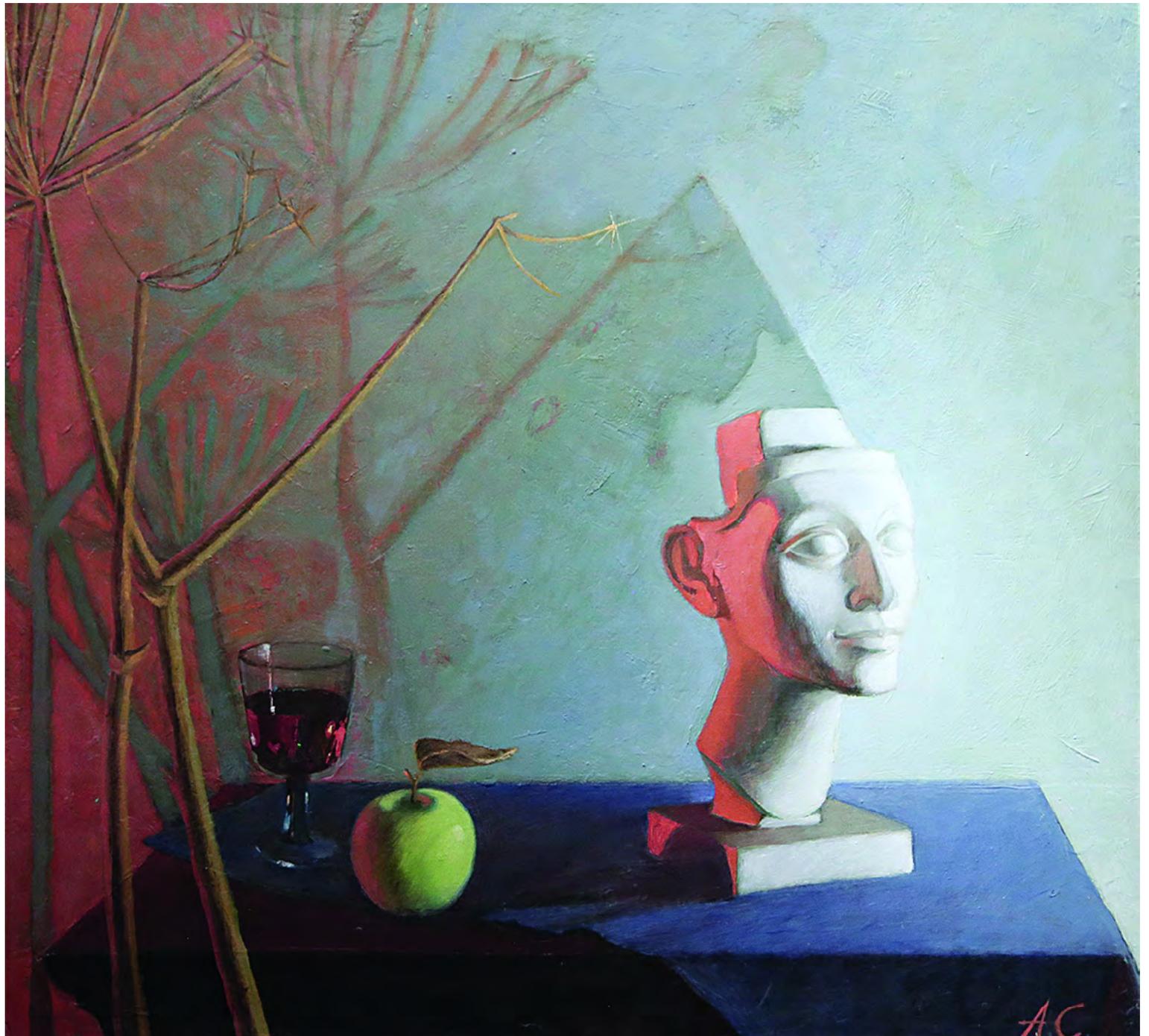
музеев страны, среди которых Государственный Русский, Государственный исторический и Научно-исследовательский музей Академии художеств РФ. Были представлены не только живописные произведения, но и архитектурная графика, деревянные макеты памятников петербургской архитектуры XVIII–XIX веков. В течение трех месяцев выставки каждый четверг предлагалась лекция на новую тему, насыщен этот период был экскурсиями, концертами, детскими квестами и другими акциями.

Много интересных экспозиций было развернуто в галерее за счет значительно расширившегося в последние годы партнерства с другими российскими, в частности с дальневосточными и сибирскими, музеями. Восторженные отзывы получили экспозиции одного шедевра — «Закат в степи» Архипа Куинджи из Национального художественного музея Бурятии им. Ц.С. Сампилова, авторских кукол семьи Намдаковых из этой же республики, «Город ветров», представлявшая творчество магаданских художников, и др. С дальневосточниками — особенно тесные контакты. Это такие проекты, как совместные с Дальневосточным художественным музеем выставки «Неизвестный Эрмитаж» и «Василий Верещагин: лики Азии» (прошли у нас и в Хабаровске), обменные выставки с Сахалинским областным художественным музеем. Укреплять творческие связи с соседями по региону помогает цикл «Открываем Дальний Восток». Крепкие симпатии приморского зрителя завоевали персональные показы замечательного якутского художника Михаила Гаврильевича Старостина, известного хабаровского художника и литератора Александра Петровича Лепетухина, которого не стало в 2016 году, сахалинца Де Сон Ена, закончившего институт искусств во Владивостоке, других авторов.

Однако и фонды Приморской галереи дают богатые возможности для организации больших проектов. Так, на основе собрания галереи состоялась замечательная, совместная с несколькими музеями и коллекционерами, выставка «Михаил Шлихт. Код мастера». А проект «Художники Приморья. Наследие», в год 80-летия края и 80-летия образования Приморской организации СХ России поставивший своей задачей впервые показать в одной экспозиции широкий спектр имен, творческих манер, направлений изобразительного искусства Приморья от 1910-х до 2010-х годов, был поистине впечатляющим. В Парадном зале было размещено около ста произведений живописи, графики, скульптуры, декоративно-прикладного искусства (рис. 11, 12, 13, 14). Зрители с удовольствием приходили на встречи с известными приморскими художниками.

Среди проектов, связанных с календарем, — проведение Недели премьер в канун дня рождения

15. **А.В. Селиванов.**
Вино для Нефертити.
 2008.
 Оргалит, масло.
 60 x 65,5.
 Приморская
 государственная
 картинная галерея [5]



галереи. Каждый из семи дней насыщается событиями из разных сфер деятельности музея. Пожалуй, самым важным в ряду этих событий первой Недели, проведенной в 2017 году, была выставка «Зинаида Серебрякова. Обретение», презентовавшая ценный дар Александра Сергеевича Клещева — профессора, доктора физико-математических наук — и его жены Мери Юзефовны Черняховской: этюд З.Е. Серебряковой «Тата и Катя Серебряковы». Творчество этой замечательной художницы не было представлено в нашей коллекции, а теперь работу Зинаиды Серебряковой можно видеть в постоянной экспозиции. Неделя премьер вошла в традицию, и каждый год, наряду с презентацией новых поступлений, памятным гашением специальным почтовым

штемпелем конверта Почты России с репродукцией произведения из коллекции галереи, временными выставками, обязательно предлагается и арт-акция нового характера.

Всего второй год новому циклу — «Выставка одной картины приморского художника-юбиляра». Проект дает возможность чаще показывать произведения из коллекции именно приморского искусства, которая из-за нехватки площадей, к сожалению, не может быть широко представлена. К тому же аннотирование экспозиции, перечень дат жизни и творчества юбиляра, участия в выставках, представленности работ в музеях и частных собраниях позволяют больше рассказать о художниках. Вот, например, аннотация к выставке одной

картины Александра Владимировича Селиванова:

«А.В. Селиванов сразу по окончании Дальневосточного института искусств в 1984 году стал активно участвовать живописными произведениями в городских, краевых, республиканских выставках, получая высокие отзывы зрителей. Как художник-монументалист, выполнял заказы администрации города на эскизное проектирование и осуществление авторского надзора за исполнением художественно-оформительских работ республиканских, краевых, городских празднеств, мероприятий.

Искусствовед Наталья Левданская отмечает: «С середины 2000-х Александр Селиванов работает как живописец, преимущественно в жанрах пейзажа и натюрморта. В этом качестве он уже завоевал уважительное отношение со стороны коллег, искусствоведов и публики. Стиль его пейзажей и натюрмортов близок к метафизическому искусству (Джорджо де Кирико). В реальных узнаваемых мотивах его произведений присутствует некая умозрительная отстраненность: в них визуализированы пленэрные впечатления от природы Хасанского района Приморья, окрестности села Андреевка, где находилась его творческая дача» [15, с. 174]. Ряд идей метафизиков проявлен и в работе А.В. Селиванова «Вино для Нефертити», 2008 г. Проявлены идеи столь прозрачно, что картина может быть воспринята как аллюзия к «Песни любви» Джорджо де Кирико. Правда, у итальянца звонче колорит и вообще цвета больше, а у Селиванова краски приглушеннее, словно матовость пришла от времени. Но у обоих художников одинаково странная компоновка объектов изображения и присутствие архитектурных сооружений. На обеих картинах — голова классической скульптуры с акцентированием ее пластических особенностей. Зеленый мяч у де Кирико — и зеленое яблоко у Селиванова. Такая же четкая графичность, то же ощущение влияния философских концепций, такая же тяга к истории древнего мира, тот же «контраст между реалистически точно изображенным предметом и странной атмосферой, в которую он помещен» [13, с. 9]. Однако работа А.В. Селиванова вызывает не столь острое чувство замешательства. Конечно, мысль выходит за рамки обычной логики, но символические и литературные смыслы, реминисценции при внимательном рассмотрении более поддаются пониманию, по крайней мере, толкованию: интерпретировать волен каждый.

В левой части композиции — призраки египетских пирамид на стене. Они созданы тенями тростника, что отсылает к «мыслящему тростнику» Блеза Паскаля. Философ «исходил из христианского постулата о двойственности человека, его «величии» и «ничтожестве»» [7, с. 56],

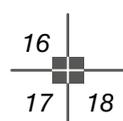
утверждал, что наше достоинство не в овладении пространством, а в умении разумно мыслить. Литературная реминисценция — стихотворение Ф.И. Тютчева о мыслящем тростнике «Певучесть есть в морских волнах», в котором, в свою очередь, новые аллюзии — к римской поэзии, евангельскому тексту, философии Шеллинга. У Тютчева вопросы еще острее и еще безответнее.

В работе Селиванова всё-таки есть место спокойному раздумью. Голова Нефертити повернута вправо, пирамиды остаются за ней. Взгляд царицы устремлен в будущее, через века. В этом сопоставлении и противопоставлении бездны бесконечности и бездны небытия нестранным кажется, что источников света на картине два: слева тени падают, воскрешая прошлое, а справа поток света открывает прекрасное лицо. Оно из прошлого, но оно принадлежит и будущему.

Художника, между тем, не упрекнешь в менторстве. Есть у него и парадоксы с улыбкой. Вино для Нефертити налито в современный бокал, что напоминает о сегодняшних винах Молдавии, Крыма с названием «Нефертити». Напиток для всех, а во времена существования великой цивилизации вино было привилегией царей и имело культурное значение. Наливное живое яблоко предназначается застывшему гипсовому слепку. Подношение, скорее всего, не от библейского искусителя, а от влюбленного Париса. Прекрасной женщине. Имя Нефертити с языка Древнего Египта переводится как «Пришла красота». И о полотне А.В. Селиванова можно сказать те же слова. Ирреально, мистично, но как загадочно и красиво» [11].

Кроме проектов, которые воплощаются на родных выставочных площадках или в других отечественных музеях, картинная галерея уже многие годы формирует экспозицию произведений краевого изобразительного искусства на художественных выставках в рамках Саммита руководителей администраций пяти регионов стран Северо-Восточной Азии: Приморский край (Россия), провинция Кангвон (Республика Корея), провинция Цзилинь (КНР), префектура Тоттори (Япония), Центральный аймак (Монголия). В 2018-м, когда саммит проходил во Владивостоке, галерея не только стала организатором такой выставки, но и разместила всю экспозицию в своих стенах (рис. 16, 17, 18).

Выставка на саммите традиционно состоит из пятнадцати произведений пятнадцати авторов от каждой территории. Преследуя цель представить приморское изобразительное искусство как явление разностороннее и многогранное, кураторы из Владивостока стремятся привлечь в экспозицию работы не только признанных мэтров, но и показавших себя с интересной стороны молодых авторов.



16. **Фрагмент**
художественной
выставки Саммита
администраций
регионов стран СВА
2018 г. в ПГКГ [9]



17. **Фрагмент**
художественной
выставки Саммита
администраций
регионов стран СВА
2018 г. в ПГКГ [9]

18. **Фрагмент**
художественной
выставки Саммита
администраций
регионов стран СВА
2018 г. в ПГКГ [9]

Как отмечала в анализе одной из таких выставок заместитель директора галереи по научной работе Наталья Левданская, «благодаря тому, что страны-соседи стараются познакомить зрителей с творчеством как можно большего числа своих художников, перечень их имен ежегодно претерпевает серьезные изменения либо меняется полностью. Тем не менее, анализируя наполнение экспозиций, можно сделать выводы о том, какие виды и жанры, темы и стилистические тенденции изобразительного искусства процветают в той или



иной стране — участнице саммита. При всем разнообразии тем и технологий, сюжетов и средств выразительности выставки» [14, с. 179]. Несмотря на наличие национальных особенностей в тематических и формальных пристрастиях, выставки производят впечатление некоей общности, сплавающей традиции и инновации. Интересно наблюдать, как представлена живопись, графика, декоративно-прикладное искусство, скульптура реалистических и модернистских направлений в разных странах, сравнивать различные направления каллиграфии



19. С.В. Форостовский.

Ноябрь.

2010.

Холст, масло.

120 x 146.

В экспозиции

«Искусство Сибири

и Дальнего Востока». [10]

национальных школ Японии и Китая, видеть рядом с «традиционной китайской живописью го-хуа картины и графические листы, несущие отпечаток влияния европейской школы» [14, с. 180]. Примета времени — демонстрация «медиа-технологий, в частности цифровой фотографии, свободное и оригинальное смешение различных материалов и техник как средство создания новой выразительности» [14, с. 180]. Особенно свойственно это корейским художникам.

Общение на саммитах музейщиков и художников, живущих по берегам одного океана, новые встречи друг с другом на выставочных площадках и в мастерских авторов принимающей страны расширяют мультикультурное пространство соседних государств, создают богатые возможности для международного сотрудничества. Это и художественные выставки из стран СВА во Владивостоке,

и участие в международных пленэрах, арт-фестивалях на разных территориях, и продвижение приморского изобразительного искусства за рубежи страны. Неоднократно формировали сотрудники галереи коллективные выставки приморских художников для показа в Республике Корея, в Монголии, Японии, Китае. Проведенная также в КНР, в Музее г. Нинбо, совместно с Приморской организацией Союза художников РФ масштабная выставка «Искусство Сибири и Дальнего Востока» имела большой успех (рис. 19). Аннотировала ее искусствовед, директор галереи Алёна Даценко. Картинная галерея выступала куратором персональных выставок приморцев в странах Азиатско-Тихоокеанского региона.

Говоря об укреплении широких творческих связей, нужно отметить, что уже три года галерея входит художественными проектами в программу Восточного экономического форума. На таких

форумах к вопросам культуры и искусства обычно приковано пристальное внимание, в них участвуют и творческие делегации, обмениваясь опытом на заседаниях своей секции, расширяя контакты. Например, на IV ВЭФ директором галереи были подписаны два важных соглашения о сотрудничестве — с руководством Кемеровского областного музея изобразительных искусств и Национального художественного музея Республики Саха (Якутия).

Благодаря межмузейному сотрудничеству, событиями становятся выставки одного шедевра, предоставляемые партнерами из Москвы, Нижнего Новгорода, Улан-Удэ, Нижнего Тагила и других городов. Справедливости ради отметим, что и постоянная экспозиция Приморской государственной картинной галереи получает неизменно высокую оценку зрителей, среди владивостокцев есть немало людей, регулярно посещающих музей и ставших его друзьями.

Из всего вышеизложенного можно сделать вывод о том, что в экспозиционно-выставочной области музейной деятельности сотрудники Приморской государственной картинной галереи стремятся использовать самые разные формы работы, привлекая как свои ресурсы, так и сокровища других отечественных и зарубежных музеев. Чаще всего масштабными становятся именно совместные выставки либо выставки одного шедевра из знаменитого музея. Важной составляющей популяризации дальневосточного изобразительного искусства в странах Азиатско-Тихоокеанского региона стали выставки приморских авторов на этой территории, интересные и разнообразные концептуальные решения приморских экспозиций на Саммитах руководителей администраций пяти регионов стран Северо-Восточной Азии.

Литература

1. Берчанская Л. Мадонна идет на Восток // Окно в Азиатско-Тихоокеанский регион. 2019. № 37. С. 106–109.
2. Боттичелли. Мастер универсального искусства // Картинная галерея. 2019. № 9. С. 1.
3. Великий Карл. У нас – К.П. Брюллов из Русского музея // Картинная галерея. 2018. № 8. С. 1.
4. Великий маринист. К 200-летию со дня рождения Ивана Константиновича Айвазовского // Картинная галерея. 2017. № 12. С. 1.
5. Вино для Нефертити // Картинная галерея. 2020. № 10. С. 4.
6. Владивосток — на «Золотой карте России» // Картинная галерея. 2016. № 9. С. 1.
7. Гагарин А.С. Человек – «мыслящий тростник» или «пустой бамбук»? (Блез Паскаль в контексте современности) // Дискурс-Пи. 2004. № 1. С. 56–59.
8. Городской романс // Картинная галерея. 2016. № 9. С. 4.
9. Даценко А.А. В год 80-летия края // Картинная галерея. 2018. № 12. С. 1.
10. Даценко А.А. Искусство Сибири и Дальнего Востока // Картинная галерея. 2016. № 8. С. 2.
11. Кац Л. Александр Владимирович Селиванов // Картинная галерея. 2020. № 10. С. 4.
12. Классика и современность // Картинная галерея. 2018. № 10. С. 1.
13. Козырева О.А. Колористика архитектуры второй половины XX – начала XXI веков в системе архитектурного образования. Автореф. дисс. ... канд. архитектуры. Москва: [Б. и.], 2010. 22 с.
14. Левданская Н.А. Изобразительное искусство Приморья конца XX – начала XXI века: «неомодернистские» и постмодернистские тенденции. Дисс. канд. искусствоведения. Санкт-Петербург: [Б. и.], 2015. 308 с.
15. Левданская Н.А. Мастерская живопись. Сергей Горбачев. Александр Ионченков. Владимир Погребняк. Александр Селиванов. Сергей Ход (Дробноход). Валерий Шапранов // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. 2020. № 2. С. 168–175.
16. Левданская Н.А. Художники Приморья. Наследие // Картинная галерея. 2018. № 11. С. 2–3.
17. Петухов В.В. Государи и государыни. Венценосные покровители искусств // Картинная галерея. 2019. № 12. С. 2.
18. Русская живопись и графика XVIII – начала XX века из собрания Приморской государственной картинной галереи / Каталог выставки в рамках проекта ГТГ «Золотая карта России». Владивосток: Приморская государственная картинная галерея, 2016. 136 с. с цв. ил.
19. Эрмитаж – Владивостоку // Картинная галерея. 2016. № 9. С. 2.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ: *Кац Людмила Михайловна — старший научный сотрудник научного отдела, редактор газеты «Картинная галерея», Приморская государственная картинная галерея, г. Владивосток, Российская Федерация. E-mail: kggazeta@mail.ru*

ABOUT AUTHOR: *Kats, Liudmila Mikhailovna — Senior Research Fellow, editor of the “Art Gallery” newspaper, Primorye State Art Gallery, Vladivostok, Russian Federation. E-mail: kggazeta@mail.ru*

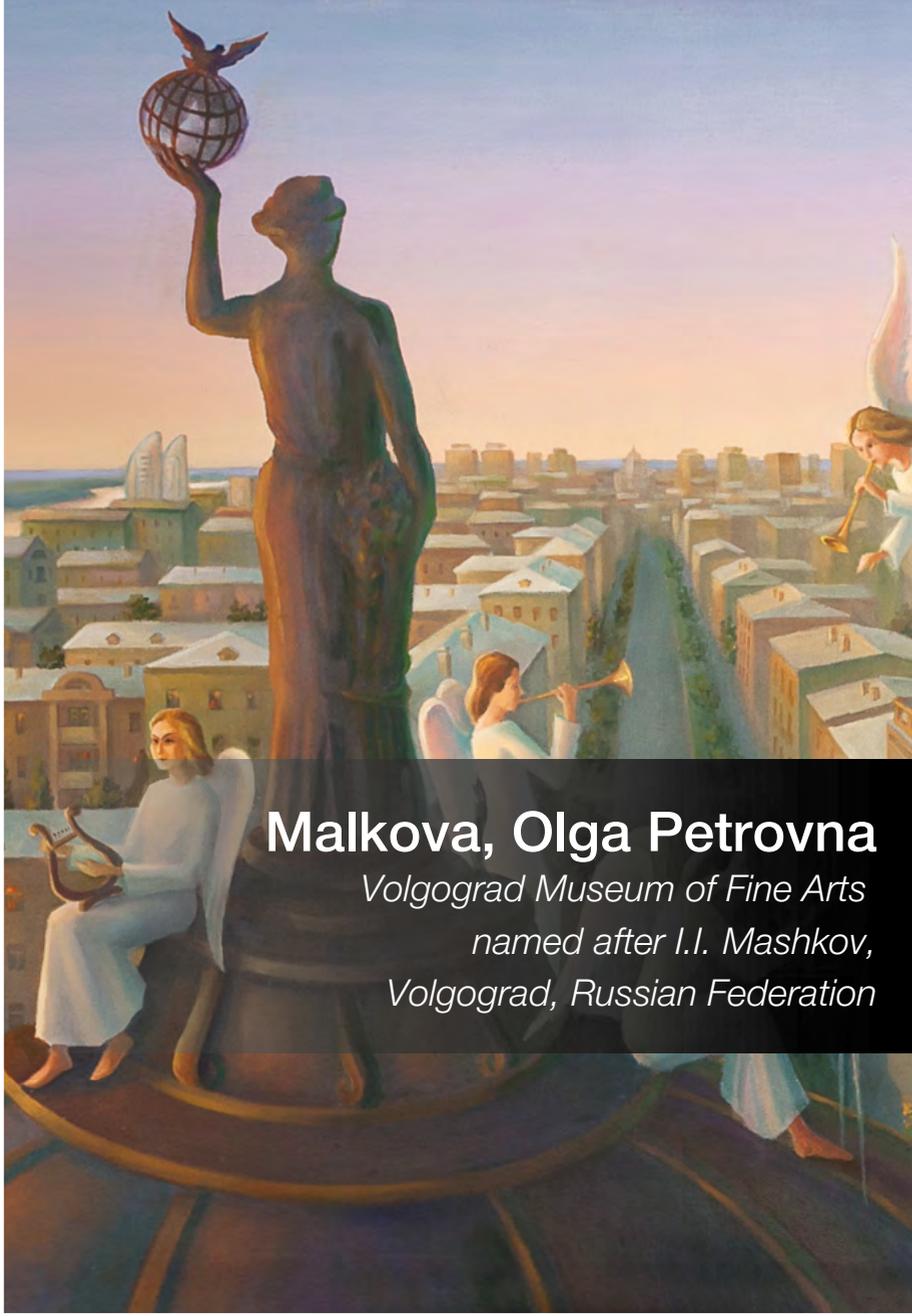
References

1. Berchanskaya L. Madonna idet na Vostok [Madonna goes to the East]. *Okno v Aziatsko-Tikhookeanskiy region – Window to the Asia-Pacific region*, 2019, No. 37, pp. 106–109. (In Russian)
2. Botticelli. Master universal'nogo iskusstva [Botticelli. Master of Universal Art]. *Kartinnaya galereya – Art Gallery*, 2019, No. 9, p. 1. (In Russian)
3. Velikii Karl. U nas – K.P. Bryullov iz Russkogo muzeya [Great Charles. We have K.P. Bryullov from the Russian Museum]. *Kartinnaya galereya – Art Gallery*, 2018, No. 8, p. 1. (In Russian)
4. Velikii marinist. K 200-letiyu so dnya rozhdeniya Ivana Konstantinovicha Aivazovskogo [Great marine painter. To the 200th anniversary of the birth of Ivan Konstantinovich Aivazovsky]. *Kartinnaya galereya – Art Gallery*, 2017, No. 12, p. 1. (In Russian)
5. Vino dlya Nefertiti [Wine for Nefertiti]. *Kartinnaya galereya – Art Gallery*, 2020, No. 10, p. 4. (In Russian)
6. Vladivostok — na “Zolotoi karte Rossii” [Vladivostok – on the “Golden Map of Russia”]. *Kartinnaya galereya – Art Gallery*, 2016, No. 9, p. 1. (In Russian)
7. Gagarin A.S. Chelovek – “myslyashchii trostnik” ili “pustoi bambuk”? (Blez Paskal' v kontekste sovremennosti) [Is the man a “thinking reed” or “empty bamboo”? (Blaise Pascal in the context of modernity)]. *Diskurs-Pi – Discourse-Pi*, 2004, No. 1, pp. 56–59. (In Russian)
8. Gorodskoi romans [Urban romance]. *Kartinnaya galereya – Art Gallery*, 2016, No. 9, p. 4. (In Russian)
9. Datsenko A.A. V god 80-letiya kraya [In the year of the 80th anniversary of the region]. *Kartinnaya galereya – Art Gallery*, 2018, No. 12, p. 1. (In Russian)
10. Datsenko A.A. Iskusstvo Sibiri i Dal'nego Vostoka [Art of Siberia and the Far East]. *Kartinnaya galereya – Art Gallery*, 2016, No. 8, p. 2. (In Russian)
11. Kats L. Alexander Vladimirovich Selivanov. *Kartinnaya galereya – Art Gallery*, 2020, No. 10, p. 4. (In Russian)
12. Klassika i sovremennost' [Classics and Modernity]. *Kartinnaya galereya – Art Gallery*, 2018, No. 10, p. 1. (In Russian)
13. Kozyreva O.A. *Koloristika arkhitektury vtoroi poloviny XX – nachala XXI vekov v sisteme arkhitekturnogo obrazovaniya. Avtoref. diss. kand. arkhitektury* [Coloristics of architecture in the second half of the XX – early XXI centuries in the system of architectural education. Diss. Cand. Architecture. Author's abstract]. Moscow, S. n., 2010. 22 p. (In Russian)
14. Levdanskaya N.A. *Izobrazitel'noe iskusstvo Primor'ya kontsa XX – nachala XXI veka: “neomodernistskie” i postmodernistskie tendentsii*. Diss. kand. iskusstv. [Fine arts of Primorye of the late XX – early XXI century: “neo-modern” and post-modern tendencies. Diss. Cand. Art History]. St. Petersburg, S. n., 2015. 308 p. (In Russian)
15. Levdanskaya N.A. Masterskaya zhivopis'. Sergei Gorbachev. Aleksandr Ionchenkov. Vladimir Pogrebnyak. Aleksandr Selivanov. Sergei Khod (Drobnokhod). Valerii Shapranov [Workshop painting. Sergei Gorbachev. Alexander Ionchenkov. Vladimir Pogrebnyak. Alexander Selivanov. Sergey Hod (Fractional walker). Valery Shapranov]. *Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka – Fine arts of the Urals, Siberia and the Far East*, 2020, No. 2, pp. 168–175. (In Russian)
16. Levdanskaya N.A. Khudozhniki Primor'ya. Nasledie [Artists of Primorye. Heritage]. *Kartinnaya galereya – Art Gallery*, 2018, No. 11, p. 2–3. (In Russian)
17. Petukhov V.V. Gosudari i gosudaryni. Ventsenosnye pokroviteli iskusstv [Sovereigns and Empresses. Crowned patrons of the arts]. *Kartinnaya galereya – Art Gallery*, 2019, No. 12, p. 2. (In Russian)
18. *Russkaya zhivopis' i grafika XVIII – nachala KHKH veka iz sobraniya Primorskoj gosudarstvennoj kartinnoj galerei* [Russian painting and graphics of the 18th – early 20th centuries from the collection of the Primorsky State Art Gallery. Exhibition catalog]. Vladivostok, Primorye State Art Gallery, 2016. 136 p. (In Russian)
19. Ehrmitazh – Vladivostoku [The Hermitage to Vladivostok]. *Kartinnaya galereya – Art Gallery*, 2016, No. 9, p. 2. (In Russian)

Для цитирования | For citation:

Кац Л.М. Приморская государственная картинная галерея как центр художественного пространства Дальнего Востока // *Искусство Евразии [Электронный журнал]*. 2020. № 4 (19). С. 68–83. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.04.006>. URL: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/139>

Kats L.M. Primorye State Art Gallery as the center of the Far East art space. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2020, No. 4 (19), pp. 68–83. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.04.006>. Available at: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/139> (In Russian).



Malkova, Olga Petrovna

*Volgograd Museum of Fine Arts
named after I.I. Mashkov,
Volgograd, Russian Federation*

Малкова Ольга Петровна

*Волгоградский музей изобразительных искусств
им. И.И. Машкова, г. Волгоград, Российская Федерация*

ISSUES OF THE EVOLUTION
OF THE IMAGE
OF STALINGRAD-VOLGOGRAD
IN FINE ARTS 1940–2020

ВОПРОСЫ ЭВОЛЮЦИИ
ОБРАЗА СТАЛИНГРАДА-
ВОЛГОГРАДА
В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ
ИСКУССТВЕ 1940–2020 ГОДОВ

DOI 10.46748/ARTEURAS.2020.04.007

УДК 7.06

Благодарность: Работа выполнена в рамках проекта «Первая улица Мира» за счет гранта Благотворительного фонда Владимира Потанина «Музей 4.0» (заявка № М4-180000758) в соответствии с благотворительной программой «Музей без границ».

Acknowledgement: This material is based upon the “First Street of Peace” project and supported by a grant from the Vladimir Potanin Foundation «Museum 4.0» (application No. M4-180000758) in accordance with the Museum Without Borders charitable program.

АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются в эволюционном развитии особенности художественного восприятия и репрезентации географического и культурного пространства Сталинграда-Волгограда в 1940–2020 годы. Затрагиваются вопросы взаимодействия архитектурного и художественного текстов города, специфики Волгоградского союза художников, перемен художественной жизни города, которые произошли в постсоветский период.

Архитектура, история и повседневность послевоенного Сталинграда сейчас вызывают большой научный интерес. В настоящей статье впервые становится предметом самостоятельного исследования художественное отражение жизни города этого и последующих периодов. Деятельность сталинградских и волгоградских художников нашла отражение в многочисленных публикациях: газетных и журнальных статьях, каталогах выставок, монографических изданиях. Ряд публикаций посвящен истории Волгоградского союза художников. При этом вопросы связей художественного творчества и территории специально не рассматривались. До сих пор оставались без внимания и вопросы трансформаций художественной жизни и искусства Волгограда.

Работа проделана в основном на материале собрания Волгоградского музея изобразительных искусств им. И.И. Машкова с привлечением произведений из мастерских художников. Данный пласт работ представляет интерес не только с искусствоведческой, но и культурологической, социологической, исторической точек зрения. В научный оборот вводятся произведения живописи и графики сталинградских и волгоградских художников второй половины XX – начала XXI веков.

Живописные и графические пейзажи, запечатлевшие город, рассмотрены в хронологической последовательности и в соответствии с тематическим принципом. Методы сравнительного анализа были применены при сопоставлении произведений советского периода и работ о городе, созданных сегодня. Материалы образно-стилистического анализа произведений живописи и графики сопоставлены с воспоминаниями старожилов города и интервью с современными художниками.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:

Художественное освоение городской среды; гений места; образ города; советская архитектура и изобразительное искусство 1940–1990-х; постсоветское искусство; Сталинград; Волгоград; Волгоградский союз художников; Волгоградский музей изобразительных искусств им. И.И. Машкова.

ABSTRACT

The article examines the features of artistic perception and representation of the geographical and cultural space of Stalingrad-Volgograd in evolutionary development in 1940–2020; interaction between architectural and artistic texts of the city, the specifics of the Volgograd Union of Artists; the issues of changes in the artistic life of the city that took place in the post-Soviet period.

The architecture, history and daily life of post-war Stalingrad are now of great scientific interest. In this article, for the first time, the artistic reflection of the life of the city of this and subsequent periods becomes the subject of independent research. The active work of Stalingrad and Volgograd artists was reflected in numerous publications: newspaper and magazine articles, exhibition catalogues, and monographic publications. A number of publications are devoted to the history of the Volgograd Union of artists. At the same time, relations between artistic creativity and location were not specifically considered. Until now, the issues of transformations of artistic life and art in Volgograd have also remained without proper attention.

The work has been done mainly on the basis of the collection of the Volgograd Museum of Fine Arts named after I.I. Mashkov with a review of works from artist's studios. This group of works attracts interest not only from an art criticism point of view, but also from a cultural, sociological, and historical point of view. City views in painting and graphics are considered in chronological order and in accordance with the thematic principle. The methods of comparative analysis have been applied when comparing works of the Soviet period with modern ones. Materials of the imaginative and stylistic of paintings and graphics are compared with the memories of old residents of the city and interviews with contemporary artists.

Works of painting and graphics by Stalingrad and Volgograd artists of the second half of the XX – early XXI centuries are introduced into the scientific circulation. The author focuses on native Stalingrad painters and graphic artists who took an active part in the formation of the local branch of the Union of Artists: N. Chernikov, A. Chervonenko, F. Sukhanov, A. Legenchenko, G. Pechennikov and A. Pechennikov, N. Pirogov, B. Osikov, P. Grechkin, V. Strigin, etc. Their works are compared with the works of contemporary artists: N. Zotov, Yu. Sorokin, etc.

KEYWORDS:

Artistic development of the urban environment; the genius of the place; the image of the city; Soviet architecture and fine art of the 1940s–1990s; Post-Soviet Art; Stalingrad; Volgograd; Volgograd Union of Artists; Volgograd Museum of Fine Arts n.a. I.I. Mashkov.

Введение

Интерес научного сообщества к феномену Сталинграда сегодня очень высок. К нему обращаются философы, историки, социологи, краеведы, историки архитектуры. Теоретиками архитектуры рассматриваются пространственные образы города (К. Линч, Р. Арнхейм, И. Араухо, В.М. Розин и другие) [2; 3; 14; 27]. Изучением способов репрезентации географического пространства в человеческой деятельности занята гуманитарная география [7]. Ценностно-смысловым, стилистическим особенностям архитектуры Сталинграда посвящены труды Ю. Косенковой, П. Олейникова, Ю. Янушкиной [12; 23; 35]. Большой научный интерес вызывают сегодня социальные, антропологические вопросы жизни послевоенного Сталинграда [20; 28]. Необходимо отметить, что более поздние периоды жизни города привлекают исследователей намного реже. Особенности мемориальных пространств Волгограда рассматриваются в работах Г. Птичниковой, В. Шипицына, О. Рябова, В. Токарева, Н. Дулиной и других [20; 25; 28; 29; 30; 33]. В то же время в работах, направленных на осознание феномена Сталинграда-Волгограда, крайне редко задействуется материал изобразительного искусства.

Исследование художественной жизни Сталинграда-Волгограда находится на начальном этапе. Творчеству отдельных художников посвящено довольно много публикаций [1; 4; 10; 13; 19; 21; 22; 31; 32]. Есть немногочисленные исследования о вопросах развития художественной жизни, истории местного отделения Союза художников [8; 9]. Рассматривая творчество и художественную жизнь Волгограда, авторы обходили вниманием вопросы воздействия города на развитие художественной жизни. Сосредоточиваясь, как правило, на узком хронологическом промежутке, авторы не исследовали эволюционные аспекты волгоградского изобразительного искусства, как и развитие образов города.

Пристального внимания заслуживает сформированный в городе на рубеже 1950–1960-х годов сильный круг художников (монументалистов, графиков, скульпторов, живописцев), ценившийся на всесоюзном уровне. Ранее нами уже были обозначены некоторые аспекты воздействия архитектуры и социальной жизни города на его становление [15].

Столь же тесным образом с личностью города оказалось связано и возникновение Волгоградского музея изобразительных искусств им. И.И. Машкова (ВМИИ). Два первых в городе художественных собрания (в Царицыне и Сталинграде) погибли во время Гражданской и Великой Отечественной войн, а первая коллекция нынешнего музея была сформирована в начале 1960-х годов из произведений, переданных из крупнейших музеев страны в знак благодарности подвигу города.

Значительную часть собрания ВМИИ, насчитывающего сегодня более 11000 произведений, составляют работы местных авторов. Анализ этой коллекции показывает, что важнейшими темами для художников, работавших в этом городе, были облик и жизнь Сталинграда-Волгограда. В собрании музея сейчас выявлено более 300 работ, запечатлевших образ Сталинграда-Волгограда, начиная с 1942 года до начала XXI века. Этот корпус памятников еще не был исследован тщательным образом.

Изучение взаимоотношений феномена Волгограда и различных проявлений художественной жизни имеет не только теоретический, но и практический интерес сегодня, когда Волгоград позиционируется как центр патриотического воспитания и патриотического туризма [6].

В рамках проекта «Первая улица Мира», осуществленного ВМИИ при поддержке Благотворительного фонда Владимира Потанина, была проведена работа по изучению отношений художников и Волгограда, основанная на возможностях музейной коллекции и работах из мастерских художников. Проект включал 14 выставок произведений мастеров разных поколений, социологическое исследование микроистории улицы Мира — первой из восстановленных в послевоенном городе улицы — на основе интервью с ее старожилами. Материалы итоговой выставки проекта «Город: здесь и сейчас», представившей в 2020 году произведения сегодняшнего времени, многие из которых дополнили коллекцию музея, позволяют увидеть значительные эволюционные изменения в трактовке образа Сталинграда-Волгограда, связей художника и города. Работа с современными художниками включала интервьюирование их с целью выявления их взглядов на сегодняшний город.

Для выявления особенностей восприятия художниками архитектуры, природных особенностей и истории Волгограда произведения рассмотрены в хронологической последовательности и в соответствии с тематическим принципом. Методы сравнительного анализа были применены при сопоставлении произведений советского периода и работ о городе, созданных сегодня. Материалы образно-стилистического анализа произведений живописи и графики сопоставлены с воспоминаниями старожилов города и интервью с современными художниками.

Полученные результаты раскрывают трансформации связей «гениев и места». Они отразили как перемены, которые произошли в искусстве, так и сдвиги, затронувшие все пласты жизни города и страны в целом. Если применительно к 1940–1960-м годам можно было сказать, что город безраздельно «владел» своими творцами, что обеспечивало относительную близость художественных



1. **Н.Е. Черникова.**
Набережная. 1945.
 Бумага, карандаш.
 24 x 38.
 ВМИИ

проявлений и преобладание внешнего образа, то сейчас высказывания художников о Волгограде носят сугубо частный характер. Если ранее художественное воплощение находило в первую очередь видение города как города-героя, города-памятника, то теперь для творцов он дорог прежде всего тем, что это их родной город. Идеи триумфа, устойчивости власти, изначально заложенные в архитектуре идеального советского города, сегодня практически не считаются художниками; в их обращениях к архитектурным объектам преобладают мотивы любования. Темы следов войны, памяти о подвиге города сегодня в пейзажах встречаются все реже, невзирая на то, что авторы в интервью определяют характер города как героический. Остались в прошлом индустриальные сюжеты, тема труда, общего дела, которые ранее играли ключевую роль в отражении жизни города.

Произведения зафиксировали появление беспокойства художественного сообщества по поводу засорения городской среды рекламой. Изменился исторический охват пейзажей, все больший интерес вызывает довоенная, дореволюционная архитектура и жизнь старого Царицына. Большинству произведений сегодня присущ ностальгический, пассажиристический оттенок. Практически не встречаются образы города будущего.

Таким образом, картина изменений образа Волгограда в искусстве отразила процессы дифференциации общества, перемещение искусства в сферу частного бытия художника.

Обсуждение

Образы города 1940-х годов, созданные непосредственно во время и сразу по окончании Сталинградской битвы, до того, как утвердились идеологические штампы в культурной памяти о войне, отличаются наибольшей эмоциональностью, топофилией. Как правило, мы видим работы, ориентированные на документализм, но сама натура в тот период обладает огромной силой воздействия. В большинстве своем это скромные по размерам рисунки карандашом или углем, основная задача автора здесь состоит в фиксации во всех подробностях облика разрушенного города. Драматизмом обладают небольшие живописные этюды и рисунки Н. Черниковой, которая оказалась свидетелем бомбежки Сталинграда 23 августа 1942 года и вскоре по окончании боев вернулась в свой город. Накал переживаний автора нашел выражение в характере штриха, борьбе света и тени, строящих формы растерзанных зданий, о каждом из которых она вспоминала как о любимом и страдающем существе [11] (рис. 1).

Той же пронзительной трагической силой и состраданием отличаются рисунки сталинградских художников-фронтовиков, постепенно возвращавшихся в город (Г. Печенников, Г. Гречкин, А. Легенченко). Скупые по выразительным средствам зарисовки, как и их воспоминания, передают состояние потрясенного сознания [5].



Феномен Сталинграда сразу по окончании боев начал притягивать творческих личностей. Сюда были командированы и ведущие советские художники. В их числе был график Е. Кибрик, создавший серию «Сталинград. Сентябрь 1943 г.». Уже тогда картина катастрофического хаоса и смерти в рисунках начинает дополняться мотивами возрождения жизни (Е. Кибрик, «Город оживает. Сентябрь 1943 г.»). Настойчивое внимание к появлению признаков возвращения к нормальному порядку, мирной жизни стало основным содержанием работ о городе 1940–1950-х годов (П. Гречкин, «На ул. Краснознаменной восстанавливают трамвайную линию. Возрождение Сталинграда», 1947, рис. 2).

Рассматривая весь корпус живописных и графических работ, посвященных городу, можно констатировать, что наибольший отклик у художников вызвал феномен возрождения Сталинграда. Восстановлению города придавалось огромное символическое и идеологическое значение. По словам главного архитектора В. Масляева, то был невиданный ранее по масштабам и скорости процесс строительства. «Сразу, как только стихло сражение на берегу Волги, страна направила сюда большие силы. С тех пор на земле Сталинграда не смолкает шум больших работ. Каждый день в строительство города вкладываются миллионы средств, каждый год вырастают новые сотни домов, благоустраиваются новые километры улиц, высаживаются новые миллионы деревьев» [16, с. 239]. В этот процесс была вовлечена буквально вся страна, в город стремились различные специалисты, чтобы принять участие в великом деле воскрешения Сталинграда [24, с. 106–107]. Было среди них и немало художников. «Сталинград тогда все знали. За честь считали наши родители поехать и участвовать в восстановлении города», — вспоминает старожил улицы Мира В.Е. Мавродиев [18].

В создание художественной антологии города внесли свой вклад прежде всего местные уроженцы, которые начали работать в Сталинграде еще до войны. Неординарная судьба города и масштабные архитектурные преобразования, призванные создать совершенный советский город, привлекали сюда выпускников столичных художественных вузов. К началу 1960-х годов в городе выросло сильное художественное сообщество, сумевшее запечатлеть жизнь города на высокопрофессиональном уровне. В то же время в Сталинград многократно возвращались для работы художники, ранее перебравшиеся в другие города (К. Финогенов, Л. Гагарина).

Известно, что к 1948 году охваченное черкасовским движением практически всё взрослое население города (в том числе и художники) участвовало в разборах руин, строительстве жилья, восстановлении предприятий.

В рассматриваемый период художники ощущали себя профессионально востребованными, включенными в грандиозный процесс создания нового города. Мастера искусств были необходимы в цехах Художественного фонда, керамического завода, книжного и газетных издательств. Фрески, мозаики, монументально-декоративная скульптура украшали строящиеся жилые дома и предприятия.

Сам темп преобразований, их размах стали лейтмотивами произведений середины 1940-х — 1960-х годов, вновь, как и в предшествующий период, вытесняя чисто художественные задачи. Работы К. Финогенова, Н. Пироговой, А. Печеникова, А. Легенченко и других запечатлели город как гигантскую строительную площадку. Часто это стремительные зарисовки, подмечающие «дорогие приметы мирной жизни, устроенности: появление рядом с окопами общественного транспорта, первых памятников, высоких домов (А. Быков,

2. **П.Ф. Гречкин.**
На ул. Краснознаменной восстанавливают трамвайную линию. Возрождение Сталинграда. 1947.
Бумага, карандаш.
33 x 39.
ВМИИ

3. **А.П. Быков.**
Площадь чекистов.
1950. Бумага, карандаш.
29 x 40.
ВМИИ



4. **Г.И. Печенников.**
Ремонт театра. 1960-е.
 Бумага, линогравюра.
 71 x 33,5.
 ВМИИ

«Площадь чекистов, 1950 г.» [15, с. 333] (рис. 3). При всей непритязательности, работы этого времени исполнены подлинной радости, силы жизнеутверждения. Фактически, художники становились «медиумами», проводниками голоса города.

Сопоставляя произведения живописи и графики с воспоминаниями, литературными и газетными публикациями тех лет, мы слышим отголоски особого феномена, определившего специфические качества жизни данного места/времени, который характеризуется единством общества, высочайшим энтузиазмом, эмпатией, переживанием индивидуумом

ценности своей сопричастности к судьбе города. «Многонациональной была группа людей, одержимых единой идеей, которые не задумывались над тем, построю ли я по-армянски или по-еврейски. <...> Был подъем, пример возможности возрождения города из пепла, возможность это сделать здорово. Было устремление в будущее. [Люди] с удовольствием свою работу делали. Этот подъем, быстрота и качество, с которым они все это делали, мне запомнились», — отмечается в воспоминаниях жителей улицы Мира Н.Э. Сиволобовой и В.С. Власовского [18].

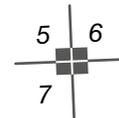
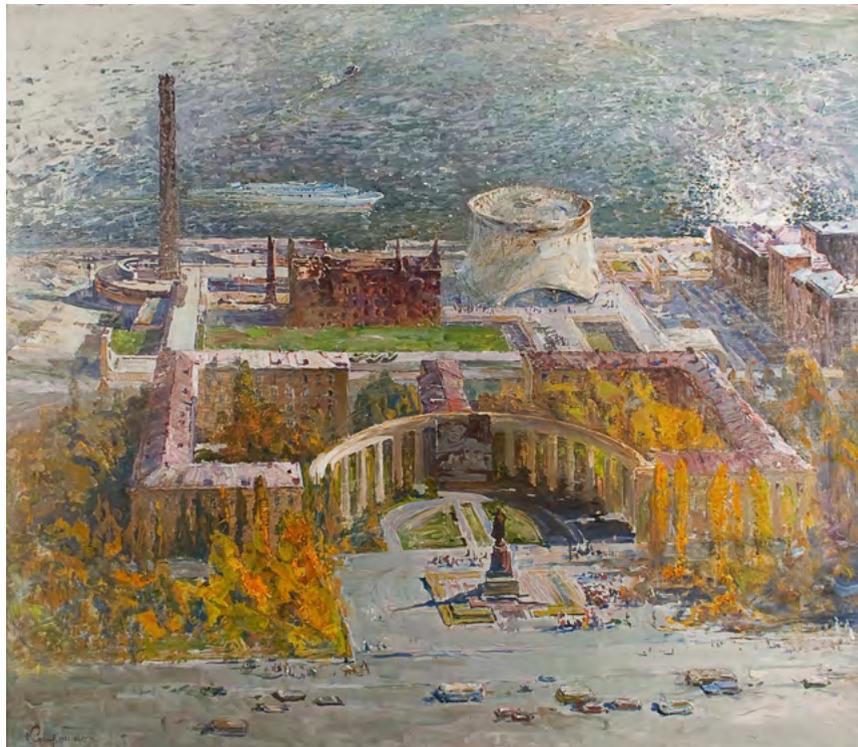
Совместное созидание города было фактором, спланивающим социум. Тема общего совместного труда, строящего город, — лейтмотив серии линогравюр Г. Печенникова («Малыш», «На лесах», «На воскресник», «Ремонт театра», рис. 4).

Архитектурные преобразования, которые велись в Сталинграде под руководством знаменитых советских зодчих (К.С. Алабян, И.В. Жолтовский, В.Н. Симбирцев, Л.М. Поляков, А.В. Щусев, К.Н. Афанасьев и другие), оказали сильнейшее влияние на его изобразительное искусство. Воспроизводя облик ансамблей «сталинского ампира», художники 1950-х годов в первую очередь подчеркивают их монументальность, триумфально-героическое звучание (П. Гречкин, «Маяк», «Первый шлюз Волго-Донского канала», 1961, рис. 5). Художник видит их издали, подчеркивая величие и утверждая особую миссию города. Решение пейзажей отличает эпическая красота, обращенность к темам Славы и Памяти, как и смыслы их архитектурных прообразов.

Уже в 1950-е годы в произведениях появляются изображения первых памятников, посвященных войне (А. Николаев, «Памятник чекистам»). Тема Сталинградской битвы и памяти о войне для волгоградских художников оказалась очень значимой. В ВМИИ сложилась одна из лучших в стране коллекций, посвященных данной теме. Она дает возможность пронаблюдать постепенное формулирование устойчивых формул, движение от живого восприятия событий их непосредственными участниками и свидетелями (П. Гречкин, «Мамаев курган») — к обобщенно-символическим образам (Г. Черноскутов, «Портрет Симонова. Воспоминание о Сталинграде»).

Большинство мемориальных пейзажей Волгограда укрепляют образ города-крепости, города-памятника (Ф. Суханов, «Память», 1983, рис. 6). Н. Пирогова и П. Гречкин в линогравюрах «Руины героической обороны Сталинграда» (рис. 7) и «Площадь Павших борцов» акцентируют внимание на значимой особенности жизни этого города — включенности памятников, как и следов войны, в повседневную жизнь.

На рубеже XX–XXI веков появляется стремление к символистской трактовке темы. В. Коваленко делает видимым то, что неизменно ощущается, — близость



5. П.Ф. Гречкин.

**Первый шлюз
Волго-Донского
канала.** 1961.

Бумага, линогравюра.

60 x 41.

ВМИИ

6. Ф.И. Суханов. Память.

1983. Холст, масло.

130 x 150.

ВМИИ

7. Н.Д. Пирогова.

**Руины героической
обороны Сталинграда.**

1962.

Бумага, линогравюра.

42 x 60.

ВМИИ

8. **И.А. Бирюков.****Перекрытие Волги.** 1960.

Холст, масло.

67 x 150.

ВМИИ

трагедии: ведь куда бы мы сегодня ни шли, мы ощущаем связь с прошлым и знаем, что под нашими ногами — Сталинград и его защитники («Реквием», 2013; «Сталинград выстоял», 1985–2003).

Необходимо отметить, что исторические события, разворачивавшиеся на территории города, не относящиеся к Великой Отечественной войне, крайне редко привлекали внимание художников вплоть до начала нового века. Это касается ярких исторических персон, архитектурного облика дореволюционного Царицына, а также времен Гражданской войны, периода бурного индустриального строительства 1930-х годов. Суженный символический диапазон архитектурного послания Сталинграда, отмеченный Г. Птичниковой [24, с. 237], оказался воспроизведен в художественной антологии города. Лишь в последнее десятилетие мы видим активизацию интереса художников (как и в целом сообщества) к дореволюционной и довоенной истории города.

Художники в значительной мере следуют за смысловыми векторами архитектуры, которая ориентирована была прежде всего на стороннего зрителя, ведь в первую очередь это должен быть город-памятник и лишь потом — город-для-жизни, как отмечает Ю. Янушкина [34].

Художники хорошо знали, чем живет город. Их работы создавались на строительных лесах и в заводских цехах, в грузовом порту и на элеваторе, на лесосплаве и железной дороге. Естественным продолжением отношений художников и города

стало создание обширных серий на предприятиях. Живописцы и графики были частыми гостями на самых разных производствах, где писали портреты, этюды для индустриальных пейзажей (П. Гречкин, «Волгоградский нефтеперерабатывающий завод», 1961).

«Великие стройки коммунизма» призваны были утверждать новые невиданные возможности человека, покоряющие природу. Большой энтузиазм среди художников вызвало грандиозное строительство Волжской ГЭС. Работы длились более 10 лет, начиная с 1950 года. Все это время большой коллектив графиков и живописцев фиксировал все происходящие изменения ландшафта — от самого начала рытья ковша и его бетонирования до перекрытия Волги, монтажных работ. Среди авторов художественной летописи строительства ГЭС: В. Стригин, А. Легенченко, И. Бирюков, В. Кудряшов, Ф. Суханов, Ю. Боско, Л. Гагарина, Г. Печенников, А. Печенников, А. Николаев, А. Червоненко, А. Евдокимов и другие. В своих работах они передают мощь стихийных сил воды и земли, собственное изумление перед невиданными агрегатами и постройками (И. Бирюков, «Перекрытие Волги», 1960, рис. 8; В. Стригин, «Монтажники. Водосброс», 1960).

Свидетельствуя о жизни заводов, художники отмечают органическую связь жизни общества и предприятия, завод здесь является метафорой общей судьбы. Он словно вбирает в себя человеческие отдельные личности, собирая воедино жизни индивидуумов (В. Стригин, «Утро завода», 1961,



9. В.В. Стригин.

Утро завода. 1961.

Бумага, темпера.

45 x 69.

ВМИИ

рис. 9; А. Николаев, «Смена идет. Красный Октябрь», 1965).

Базовая идея советской культуры — идея коллективного строительства светлого будущего — нашла в Сталинграде максимально яркое воплощение. В произведениях 1940–1970-х годов преобладает обращение к публичным пространствам, художники чаще изображают площади, улицы, общественные здания, памятники, предприятия. Намного реже мы видим изображения мест, интерес к которым продиктован чисто личными пристрастиями. Но именно этот слой камерных работ очень точно запечатлел специфику облика нашего города тех лет: близкое соседство частного сектора и нарядных ансамблей, обилие оврагов, песчаные карьеры, окружающие город. Такие непарадные, но пронизанные родственным чувством образы мы видим в работах Б. Осикова (рис. 10), А. Легеченко, А. Червоненко, В. Лосева.

Как неотъемлемую часть своей жизни волгоградцы 1960-х годов воспринимали Волгу. Отметим, что открытость к Волге изначально была заложена в идею архитектурного ансамбля Сталинграда. Лицом города мыслилась центральная набережная. Многие панорамы города были написаны с середины реки или с другого берега (Н. Пирогова, «Волга», 1962, рис. 11; А. Николаев,

«Волга у Волгограда», 1961). Отношения с Волгой у горожан были очень близкие, «тактильные», ведь практически у каждой семьи была лодка. Образ Волги в работах 1960–1970-х годов, в отличие от более поздних, разработан сложно, многообразно. Река трактуется как источник наслаждения, украшение города и труженица: сплавляется лес, движутся баржи, снуют катера (Ф. Суханов, «Волга», 1959; А.П. Легеченко, «Волгоградский причал», 1980; П. Гречкин, «Сплавляется лес», 1959). Волга видится образной осью, на которую нанизываются сооружения, памятники, предприятия (Н. Пирогова, «Чайки над городом»).

Специфика места, близость к степи, связь с рекой «определили ряд устойчивых художественных особенностей волгоградских пейзажей. Им присущи широта пространственных ритмов, преобладание горизонтальных форматов, обилие неба» [15, с. 335].

Рассмотрев произведения из собрания ВМИИ, посвященные Сталинграду и Волгограду, мы видим, что развитие художественной антологии происходило неравномерно. «С прекращением бурной динамики созидания города идут на спад поиски его красоты художниками. Начиная с 1980-х годов мы можем констатировать заметное угасание художественного интереса к теме города»

10. **Б.Г. Осиков.**

Сталинград.

Астраханский ввоз.

1958. Бумага, акварель.

22,5 x 35.

ВМИИ



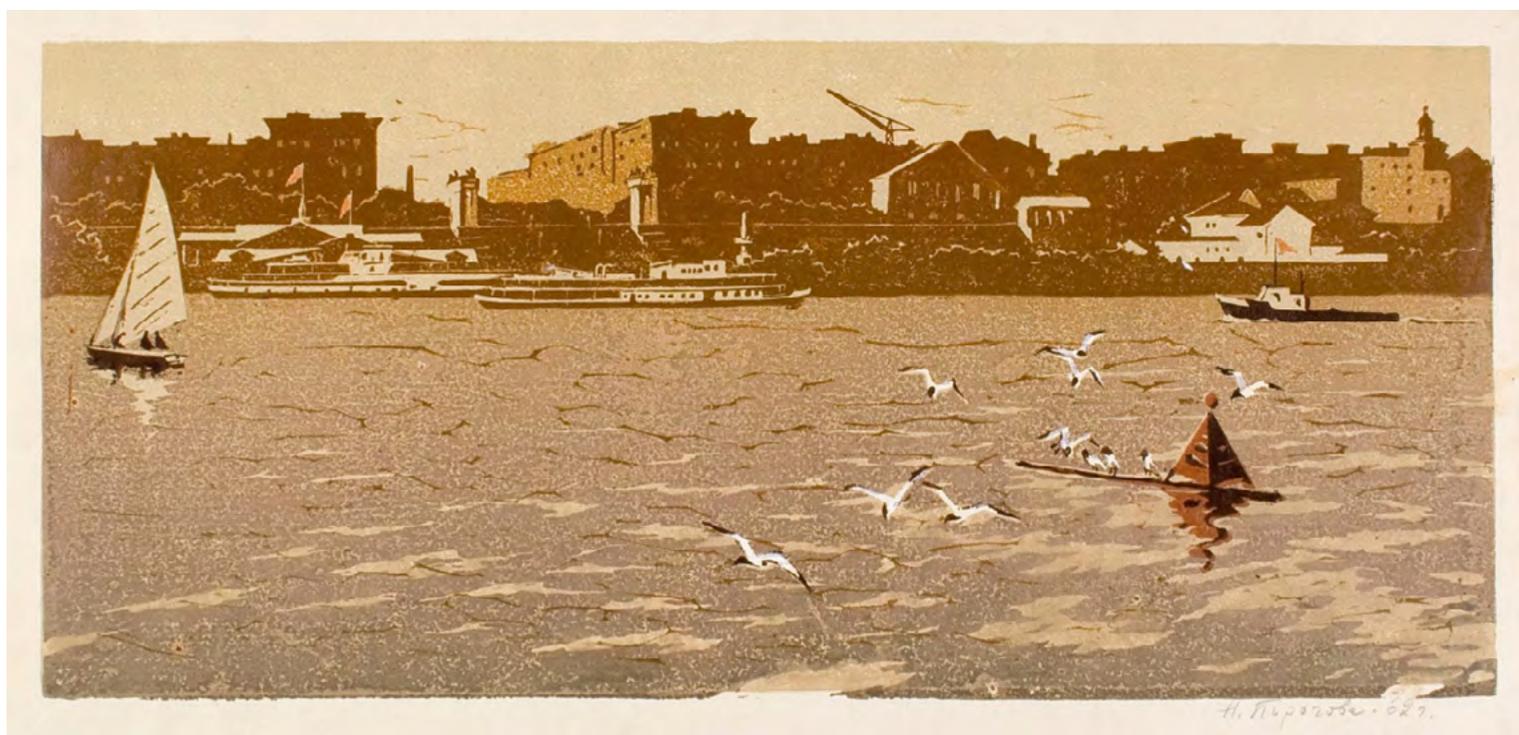
11. **Н.Д. Пирогова.**

Волга. 1962.

Бумага, линогравюра.

42 x 74.

ВМИИ



[15, с. 337], повторность образов, уменьшение их эмоционального напряжения. Архитектурный облик позднесоветского периода отражен в немногочисленных графических листах А. Легенченко, А. Николаева, Н. Пироговой. Однако чаще в этот период художники обращаются к уже ставшими традиционными мотивам.

Ряд художников сохранял верность теме города на протяжении всей жизни. Новые же поколения творцов в большинстве своем сегодня ищут вдохновение в иных пространствах и эпохах. В прошлом осталось самоотжествление своей судьбы и города.

В перестроечное время город пережил мучительный период. Совпали по времени и обусловили

друг друга экономический кризис, гибель большинства промышленных предприятий, резкая дифференциация общественных слоев, разрушение классической системы ценностей, отток населения, социальная апатия, равнодушие властей к проблемам города. На облике Волгограда это отражалось пагубным образом — печатью заброшенности, обветшанием, утратой единства архитектурного облика. Потребительский подход к городу приводил к зарастанию его среды рекламой, отсутствию взаимосвязи новых построек с существующим ансамблем и прочему.

Эти перемены не могли не сказаться на общественных настроениях. Однозначность трактовки патриотического воспитания в совокупности с уходом поколения фронтовиков, незнанием истории и десакрализацией войны в сознании нового поколения приводили к непониманию ценностей города и, как следствие, — стиранию местной идентичности.

Изменилась система отношений художников и города. Был отменен инструмент государственных заказов. Постепенное угасание мастерских Художественного фонда, книжных издательств, отсутствие крупных проектов, в которых могли быть задействованы творческие ресурсы, стали причиной оттока художников для учебы и работы в другие города. Свою роль сыграло ослабление позиций Союза художников как в городе, так и в стране в целом¹.

Сейчас страта художников пополняется за счет выпускников местных художественных вузов. Опасность для молодого художника сегодня видится в нарастании провинциализма, отрыве от актуальных художественных процессов и культурных традиций.

Сегодня в отсутствии художественного рынка творец ищет способы заработка (преподаванием, в сфере дизайна, выполняя редкие заказные работы и т.д.) для того, чтобы заняться чистым искусством на досуге. Художник больше не вовлечен в общее «делание» города, он предоставлен сам себе, а его искусство — дело глубоко частное. В той же мере обращение творца к теме города — это его персональный выбор, который не стимулируется, как прежде, крупными тематическими выставками, на которых могли приобрести произведение для передачи в музеи и на предприятия. Потому закономерно преобладание глубоко личного характера нынешних высказываний художников о городе.

Сегодняшний этап развития художественного сообщества характеризуется атомизацией, дифференциацией путей развития, одновременным присутствием в искусстве явлений, укорененных в полярно противоположных основаниях. Безусловно, существует «диктат рынка»

и слой живописной продукции, ориентированной на туристов, воспроизводящей эффектные виды Волгограда, сама повторность которых приводит к выхолащиванию смыслов. В то же время теперь, в отсутствии каких-либо ограничений, идеологических рамок, имея в арсенале открытия всей мировой культуры, мыслящему автору, возможно, многократно сложнее, чем в эпоху коллективных действий, найти свое место в искусстве.

Нынешние произведения о Волгограде очень несхожи, как различны профессиональная подготовка, жизненный опыт, ценностные ориентиры участников сегодняшнего художественного процесса. Эти различия нарастают (невзирая на педантизацию уже сложившейся концепции образа города-крепости).

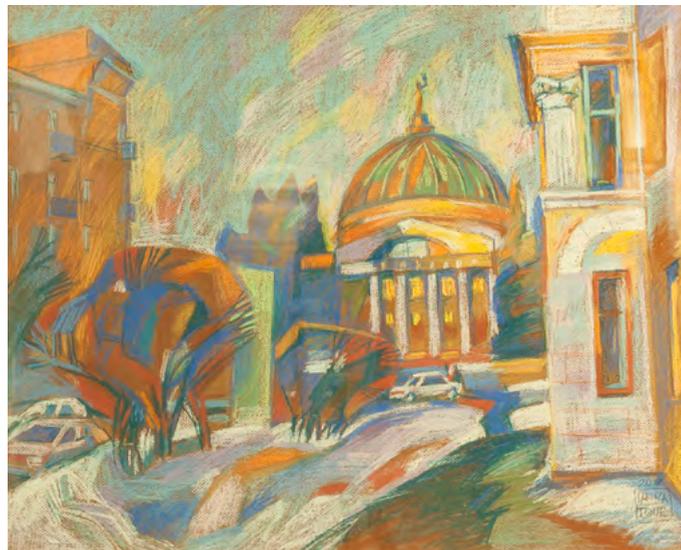
Сопоставляя произведения последних лет с работами прошлого века, мы можем увидеть различия в выборе тем и мотивов, масштабах и интонациях.

Если в предшествующие периоды значительную часть произведений о городе составляли работы, так или иначе затрагивающие темы Сталинградской битвы, памяти о войне, тем более что многие из авторов имели свой собственный военный опыт, то сегодняшние творцы очень редко обращаются к ним. В то же время интервью участников выставки «Город: здесь и сейчас» (в первую очередь самых молодых) свидетельствуют о том, что героическое прошлое города видится ими как важнейшая составляющая его образа, они осознают подвиг и трагедию Сталинграда, многие говорят о том, что гордятся принадлежностью к нему. «Я полюбила этот город за его стойкость и мужество» (Н. Зотова). «Волгоград — для меня не просто город-герой. Это город, где на каждой улице сохранилась память о великом подвиге советских людей. Я горжусь тем, что родилась и живу в Волгограде» (Ю. Савелюшкина). «История Волгограда учит, что культурные шрамы, оставленные войной, невозможно игнорировать» (Д. Даниелян) [17].

Необходимо отметить, что этот тематический слой изобразительного искусства сильнее других оказался деформирован сложившимися в нашем искусстве штампами, что в отсутствие глубоко прочувствованного личного переживания усложняется поиск неизбежного решения.

Индустриальная тема (как и тема труда, в более глобальном смысле — общего дела), важнейшая для советских художников, сегодня совершенно выпала из поля зрения творцов. Мало кто из них бывал на производстве. Заводы, стройки, энергетика, работа транспорта — все это сегодня оказалось за пределами интересов мастеров искусства.

Художники, как и прежде, выявляют в качестве значимых образных доминант города здания и ансамбли «сталинского ампира» (театр



12. **И.Н. Тур.**
Волгоградский
планетарий. 2017.
Бумага, пастель.
50 x 60.
ВМИИ

13. **Г.А. Насуленко.**
Улица Мира 9 мая. 2018.
Холст, масло.
40 x 60.
ВМИИ

НЭТ, планетарий, железнодорожный вокзал, Центральная набережная, арка первого шлюза Волго-Донского канала), которые и сейчас видятся «визитными карточками» города. Однако, в отличие от более ранних работ, в их образах акцентируются не идеи триумфа и величия, но художественные достоинства. Они рассматриваются как трансформации храмовых прообразов, отсылки к общемировой культуре (В. Чаплыгина, «Театр НЭТ»; И. Тур, «Волгоградский планетарий», 2017, рис. 12), символы города (Н. Зотов, «Волгоград»), легко узнаваемые мотивы (Е. Трофимова, «Ротонда»). Улица Мира — редкий для Волгограда полностью реализованный уличный ансамбль, как и прежде, воспринимается как территория гармонии и покоя (Г. Насуленко, «Улица Мира 9 мая», 2018, рис. 13). Можно сделать вывод о том, что архитектурный текст ансамбля послевоенного Сталинграда считывается и сегодня, утратив свой идеологический аспект.

В то же время городские пейзажи последних лет позволяют увидеть, как возрос интерес к царицынской архитектуре. Ряд дореволюционных зданий в последние десятилетия был реставрирован или реконструирован. Сегодня они воспринимаются как ценные реликвии и символы города (пожарная каланча, Казанский собор, храм Иоанна Предтечи — в работах В. Юшина, Е. Новиковой, А. Михайлова, Е. Сивишкиной).

Несомненно, одним из самых значительных объектов старинной и новой истории города художниками видится собор Александра Невского в центре Волгограда (воссоздание завершается в 2020 году). Он возведен не на том месте, где изначально стоял храм, взорванный в 1932 году, но на участке, где в 1950-е годы предполагалось построить Дом Советов. Таким образом, через 70 с лишним лет центральный ансамбль города

получил завершение. Движение путника, начинающееся от берега Волги, направляемое лестницей набережной, пропилеями, Аллеей Героев теперь ведет к грандиозному храму, поглотившему своим силуэтом обелиск около Вечного огня (И. Тур, «Царицын, Сталинград, Волгоград»; В. Скоробогатов, «Аллея Героев»; В. Чаплыгина, «Храм Александра Невского»). Необходимо отметить, что в Волгограде появилось много новых, пусть и не таких масштабных храмов, они привносят ранее небывалую ноту в образ города. Если в пейзажах в 1940–1970-е гг. изображения храмов практически не встречались, в 1980-е — были единичными, то теперь они часто являются объектом любования художников (В. Скоробогатов, «Пейзаж с храмом»; Е. Сивишкина, «Церковь Иоанна Предтечи»; Е. Новикова, «Казанский собор», рис. 14).

Изменилась позиция художника по отношению к Волгограду. В очень незначительном количестве работ присутствует ощущение большого города. Теперь художника в нем первую очередь интересует то, что непосредственно связано с его жизнью; художественные версии образа города носят совершенно приватный характер. Об этом авторы говорят в интервью: «Для меня Волгоград — это Родина, которую, как и родителей, не выбирают» (Е. Сивишкина) [17]. Нынешний Волгоград в пейзажах предстает более разноликим, чем прежде.

Повседневность, родное обжитое пространство, присвоенный мир — частые мотивы современных пейзажей (Ю. Сорокин, «Квартал моего детства»; Р. Паранюшкин, «У бочки с квасом»). В отличие от предшествующей эпохи, дворники, подворотни, укромные уголки изображаются чаще, чем парадные виды. Это наблюдение касается как старших художников, так и совсем молодых (А. Айрапетян, «Прогулка по улице Мира», рис. 15).



14. **Е.П. Новикова.**
Казанский собор.

Бумага, тушь.
32 x 46.
ВМИИ

15. **А.А. Айрапетян.**
Прогулка по улице
Мира. 2020.

Холст, акрил.
70 x 50.
ВМИИ

Теперь намного реже, чем прежде, мы встречаем изображения Волги, как и природы в городе (парков, бульваров). Надежды вырастить город-сад в засушливом климате не совсем оправдались. Несмотря на то, что в центре города много зеленых зон, поддержание которых требует немалых усилий, они, как правило, не производят здорового, сильного впечатления. Почти все интервьюеры как негативный фактор отмечают отсутствие зелени в городе [17].

Отдых на берегу Волги теперь имеет множество альтернатив и редко избирается молодым поколением. Прогулочные паромы, моторные лодки, а вместе с ними и соответствующие формы времяпрепровождения постепенно ушли в прошлое. Волга, которая изначально мыслилась как основа образа города и была прочувствована художниками прошлых поколений как полноценная стихия, теперь, если и видится, то издалека. О ней, скорее, знают, чем ощущают как неприменную часть своей жизни.

Сегодня художники более свободны в своих приемах, их почерки намного более различны, чем прежде. Они менее достоверно следуют за реальностью, предпочитая активную творческую



16. **Ю.К. Сорокин.**
Ангелы-хранители
над городом. 2020.
 Холст, масло.
 70 x 90.
 ВМИИ

17. **М.М. Мелихова.**
Волгоград. 2020.
 Холст, темпера, гуашь.
 79 x 79.
 ВМИИ



трансформацию видимого. Не только интимизация, но и появление иронических, игровых подходов становится знаком времени. Примитивистские уютные пейзажи Ю. Сорокина («Ангелы-хранители над городом», рис. 16), «динамичная архитектура» в живописи М. Мелиховой («Волгоград», рис. 17), скорее всего, не могли бы появиться в эпоху, когда важно было зафиксировать поражающие воображение преобразования города.

В то же время и теперь при значительно возросшем разнообразии подходов очень мало художников обращается к актуальным формам искусства, предпочитая традиционные живопись, графику, скульптуру.

Примечательно, что теперь Волгоград часто видится как взрослыми, так и молодыми художниками сквозь призму ностальгии. В зеркальных очках героини автопортрета Ю. Савелюшкиной отражается улица Мира, запечатленная на знаменитой фотографии 1953 года («Взгляд в прошлое», рис. 18). Облик толпы, цветовая палитра отсылают нас к образу города 1970–1980-х годов в работах П. Аразова, Ю. Колышева, В. Жукова. Возможно, художники обращаются к эпохе, в которой они были молоды, а может, их привлекают периоды, когда образ города был особенно внятен. График В. Шолох на протяжении нескольких десятилетий ведет своеобразный «городской дневник», состоящий из множества карандашных рисунков, фиксирующих городскую натуру, в первую очередь «уходящую». Симптоматично появление опытов М. Чалова, направленных на конструирование образа города, объединяющего разные исторические эпохи, целиком сосредоточенных на прошлом.

Возможно, сентиментально-ностальгический подход в выстраивании отношений с городом

активизирован отсутствием у художников внятной версии образа его будущего. Среди представленных на выставке 2020 года работ не было ни одного произведения футуристического содержания.

Рассмотрев живописные и графические работы, посвященные Волгограду, мы видим, что город, имевший в рамках советской культуры ясную идентификацию как город-крепость и город-феникс, преодолевший смерть, свидетельствуя о силе духа народа и мощи государства, сегодня ищет свой образ, заново выстраивает отношения со своим культурным наследием. В эту работу вовлечен и каждый из художников.

Мучительные смыслы заложены в триптихе Н. Зотова «Волгоград». Его центральная работа «Пропавший без вести» создает образ города-жертвы. Две крайние картины триптиха уподоблены коллажам, в которых вывески, рекламные щиты на равных соседствуют с узнаваемыми силуэтами главных сооружений города (рис. 19). Город продолжает страдать — теперь от непонимания ценности его среды и потребительского подхода. Важно, что сегодня создаются работы, которые задают болезненные вопросы, тревожат ум и совесть. Возможно, впервые художники ищут способ выразить негативную эстетику отчужденного ландшафта. Практически все художники в своих интервью говорили о том, что городу не хватает любви.

Сопоставляя произведения последних лет с более ранними, мы можем увидеть различия в выборе тем и мотивов, масштабах и интонациях, обусловленных культурными и социальными трансформациями. Безусловно, данный пласт работ нуждается в более тщательном исследовании с привлечением методов смежных дисциплин.



18. Ю.С. Савелюшкина.

Взгляд в прошлое. 2020.

Холст, акрил.

60 x 50.

ВМИИ

19. Н.А. Зотов.
Волгоград. 2020.
Холст, масло.
120 x 100.
ВМИИ



Царицын-Сталинград-Волгоград не исчерпал своих возможностей как объект осознания средствами искусства. Проект «Первая улица Мира» предлагает взглянуть на город как на среду, которую осмысливает, чувствует, эстетизирует художник, и в то же время как на произведение искусства, живущее во времени.

Примечания

1. Сейчас у Волгоградского отделения Союза художников России нет выставочного пространства, отсутствуют возможности организовывать поездки художников и отправку работ на крупные межрегиональные и всероссийские выставки, как это было прежде. Крайне редко Волгоград становится местом проведения зональных выставок. СХР не удается добиться снижения арендной платы за мастерские, которая часто оказывается непосильной для художников. Молодые художники часто не видят смысла вступать с СХР.

Литература

1. Александр Павлович Легенченко: Графика. Каталог / Сост. В. В. Костылев. М.: Сов. художник, 1986. 21 с., ил.
2. Араухо И. Архитектурная композиция / пер. с исп. М.: Высшая школа, 1982. 208 с.
3. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Прогресс, 1974. 384 с.
4. Брыксина Т. Федор. Суханов. Жизнь и творчество. Волгоград: Издатель, 2011. 224 с.
5. Гречкин П.Ф. Художники-сталинградцы о Сталинграде. Москва: Сов. художник, 1957. 55 с.
6. Гречухина Ю. Межрегиональный туристический форум стартовал в Волгограде // Волгоградская правда. 2019. 29 мая. URL: <https://vpravda.ru/obshchestvo/mezhregionalnyy-turisticheskiy-forum-startoval-v-volgograde-71256/> (дата обращения: 11.11.2020).
7. Гуманитарная география. Вып. 4. М.: Институт наследия, 2007. 464 с.
8. Додина Т., Кострыкина И. Волгоградский художник. Альбом. Волгоград: Издатель, 2007. 196 с.
9. Ишкова Л.Л. Сталинградские художники накануне и в годы Великой Отечественной войны и Сталинградской битвы (по материалам архивных документов и воспоминаний художников) // Сталинградская битва в контексте мировой художественной культуры. Материалы Всероссийской научно-практической конференции, посвященной 60-летию победы в Сталинградской битве. Волгоград: Принтерра, 2002. С. 53–73.
10. Киселев В.И. Г.И. Печенников. Волгоград: Нижне-Волжское издательство, 1967. 29 с.
11. Кисть, не дрогнувшая под взрывами... // Интер. 2002. 29 августа.
12. Косенкова Ю.Л. Советский город 1940 – первой половины 1950-х гг.: От творческих поисков к практике строительства. М.: Либроком, 2009. 424 с.
13. Кострыкина И. Жизнь в поисках красоты. Живопись и графика Нинель Пироговой. Волгоград: Издатель, 2011. 150 с.
14. Линч К. Образ города. М.: Стройиздат, 1982. 328 с.
15. Малкова О.П. Образы Сталинграда-Волгограда в живописи и графике 1940–1960-х гг. (На материалах Волгоградского музея изобразительных искусств им. И.И. Машкова) // Восток – Запад: пространство локального текста в литературе и фольклоре. Сборник научных статей к 70-летию профессора А.Х. Гольденберга. Волгоград: Перемена. 2019. С. 329–340.
16. Масляев В. Архитектура Сталинграда // Литературный Сталинград: альманах Сталинградского отделения Союза советских писателей. Кн. 8 / отв. ред. В.Г. Чехов. Сталинград: Сталинградское книжное издательство, 1954. 270 с.
17. Материалы интервью участников выставки «Город: здесь и сейчас». Архив Волгоградского музея изобразительных искусств, 2020.
18. Материалы социологического исследования в рамках проекта «Первая улица Мира». Архив Волгоградского музея изобразительных искусств, 2018.
19. Надежда Черникова: Живопись и графика / сост. и автор вступ. ст. Т.А. Додина. Волгоград: Комитет по печати и информации, 1999. 48 с.
20. Назарова М.П. Архитектурное пространство как социокультурный феномен: автореф. дис. ... докт. филос. н. Волгоград: [Б. и.], 2013. 50 с.
21. Огаркова Е.В. Художница из Сталинграда Надежда Елисеевна Черникова // Труды Волгоградского центра германских исторических исследований. Вып. 4. Волгоград, 2006. С. 76–82.
22. Озерина В. Бородин. Романтик, художник, человек. Волгоград: Волгоградский музей изобразительных искусств, 2007. 74 с.
23. Олейников П.П. Архитектурное наследие Сталинграда. Волгоград: Издатель, 2012. 560 с.
24. Поднятый из руин: Сборник документов и материалов о восстановлении и развитии Волгограда. (1943–1960 гг.). Волгоград: Книжное издательство, 1962. 371 с.
25. Птичникова Г.А. Архитектура современных мемориалов: часовня мира на военно-мемориальном кладбище Россошки (Волгоградская область) // Современная архитектура мира. 2018. Вып. 2 (11). С. 242–258.
26. Птичникова Г.А. Особенности архитектуры послевоенного периода Сталинграде // Архитектура сталинской эпохи: Опыт исторического осмысления / сост. и отв. ред. Ю.В. Косенкова. М.: КомКнига, 2010. С. 237–251.
27. Розин В.М. Визуальная культура и восприятие. Как человек понимает мир. М.: Либроком, 2006. 224 с.
28. Рыблова М.А., Кринко Е.Ф., Хлынина Т.П., Архипова Е.В., Курилло И.И., Назарова М.П. Детство и война: культура повседневности, механизмы адаптации и практики выживания детей в условиях Великой Отечественной войны (на материалах Сталинградской битвы). Волгоград: Изд-во Волгоградского филиала ФГБОУ ВО РАНХиГС, 2015. 336 с.
29. Рябов О.В. «Родина мать» в советском дискурсе Сталинградской битвы: военная пропаганда и коммеморация // Лабиринт. № 1. 2017. С. 21–35.
30. Токарев В.В., Дулина Н.В. Восприятие населением региона памятников, расположенных в Волгограде (по итогам прикладного социологического исследования) // Сталинградская битва в судьбах народов. Волгоград: УП Принт, 2013. 480 с.
31. Трошин И.И. Василий Васильевич Стригин. Волгоград: Нижне-Волжское книжное издательство, 1969. 48 с., ил.
32. Трошин И.И. Надежда Елисеевна Черникова. Волгоград: [Б. и.], 1967. 14 с.
33. Шипицин А.И. Городская скульптура и культурный код Волгограда в контексте брендинга территории // Вестник ассоциации вузов туризма и сервиса. Том 10. 2016. №4. С. 89–97.
34. Янушкина Ю. В. Архитектурные образы послевоенного Сталинграда // Интернет-вестник ВолгГАСУ. Сер.: Политематическая. 2013. Вып. 1 (25). URL: [http://vestnik.vgasu.ru/attachments/Yanushkina-2013_1\(25\).pdf](http://vestnik.vgasu.ru/attachments/Yanushkina-2013_1(25).pdf)
35. Янушкина Ю.В. Архитектура Сталинграда 1925–1961 гг. Образ города в культуре и его воплощение [Электронный ресурс]. Волгоград: ВолгГАСУ, 2014. 201 с.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ: Малкова Ольга Петровна – кандидат искусствоведения, заместитель директора по научной работе, Волгоградский музей изобразительных искусств им. И.И. Машкова, г. Волгоград, Российская Федерация. E-mail: malkova_olga69@mail.ru

References

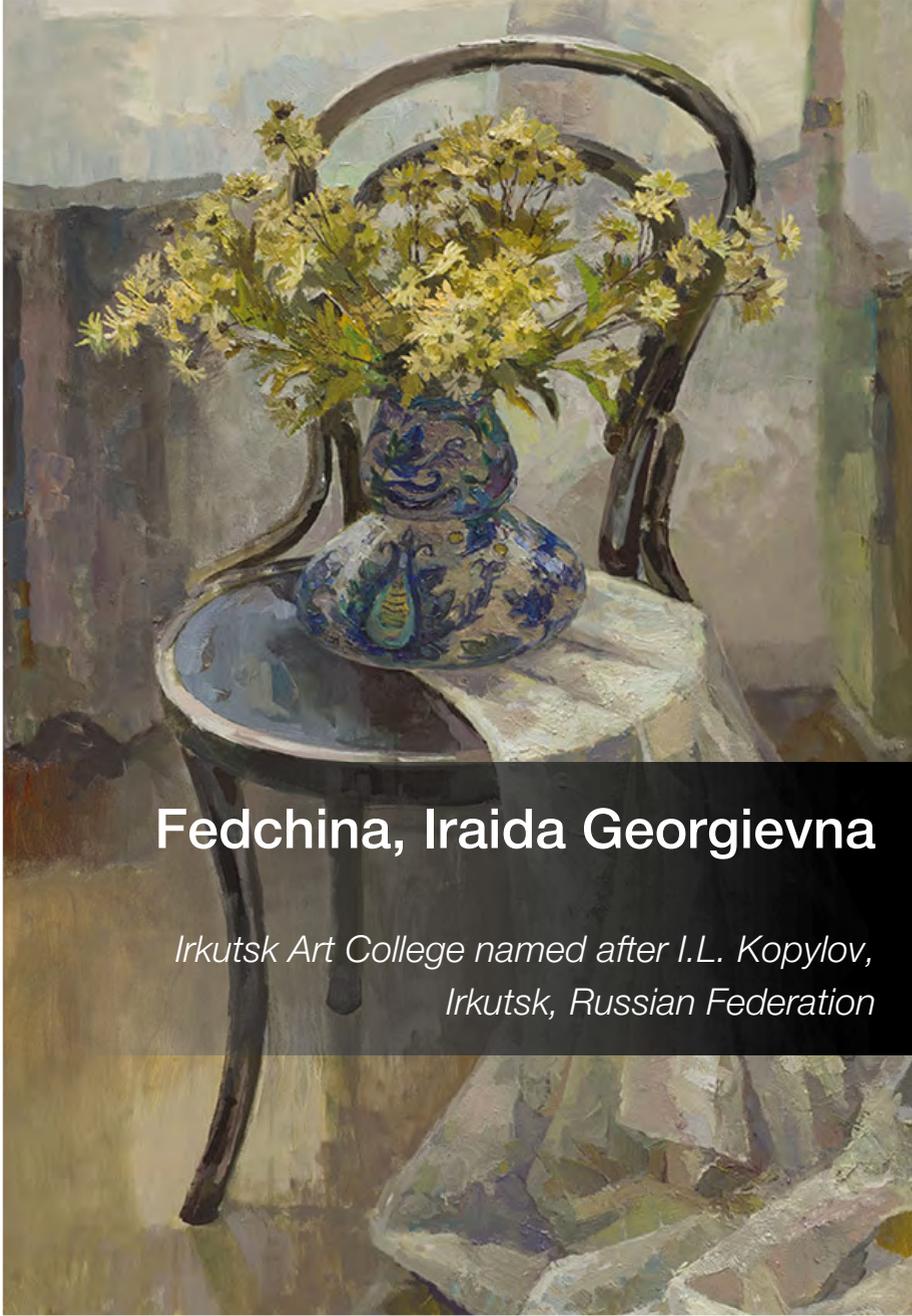
1. Kostylev V.V. (comp.). *Aleksandr Pavlovich Legenchenko: Grafika. Katalog* [Alexander Pavlovich Legenchenko: Graphics. Catalog]. Moscow, Sovetskiy khudozhnik, 1986. 21 p. (In Russian).
2. Arukho I. *Arkhitekturnaya kompozitsiya* [Architectural composition]. Moscow, Vysshaya shkola, 1982. 208 p. (In Russian).
3. Arnheim R. *Iskusstvo i vizual'noye vospriyatiye* [Art and visual perception]. Moscow, Progress, 1974. 384 p. (In Russian).
4. Bryksina T. *Fedor Sukhanov. Zhizn' i tvorchestvo* [Fedor Sukhanov. Life and work]. Volgograd, Izdatel, 2011. 224 p. (In Russian).
5. Grechkin P.F. *Khudozhniki-stalingradtsy o Stalingrade* [Artists of Stalingrad about Stalingrad]. Moscow, Sovetskii khudozhnik, 1957. 55 p. (In Russian).
6. Grechukhina Yu. Mezhrregional'nyy turisticheskij forum startoval v Volgograde [Interregional tourist forum started in Volgograd]. *Volgogradskaya pravda* [Volgograd truth]. May 29, 2019. Available at: <https://vpravda.ru/obshchestvo/mezhrregionalnyy-turisticheskij-forum-startoval-v-volgograde-71256/> (accessed: 11.11.2020). (In Russian).
7. *Gumanitarnaya geografiya. Vyp. 4* [Humanitarian geography. Issue 4]. Moscow, Institute of Heritage, 2007. 464 p. (In Russian).
8. Dodina T., Kostyriyina I. *Volgogradskiy khudozhnik. Al'bom* [Volgograd artist. Album]. Volgograd, Izdatel, 2007. 196 p. (In Russian).
9. Ishkova L.L. Stalingradskiy khudozhniki nakanune i v gody Velikoy otechestvennoy voyny i Stalingradskoy bitvy (po materialam arkhivnykh dokumentov i vospominaniy khudozhnikov) [Stalingrad artists on the eve and during the great Patriotic war and the battle of Stalingrad (based on archival documents and memoirs of artists)]. *Stalingradskaya bitva v kontekste mirovoy khudozhestvennoy kul'tury. Materialy Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii, posvyashchennoy 60-letiyu pobedy v Stalingradskoy bitve* [The battle of Stalingrad in the context of world art culture. Materials of conference]. Volgograd, Pronterra, 2002, pp. 53–73. (In Russian).
10. Kiselev V.I. *G.I. Pechennikov* [G.I. Pechennikov]. Volgograd, Nizhne-Volzhsk publishing house, 1967. 29 p. (In Russian).
11. Kist', ne drognuvshaya pod vzryvami... [Brush, not trembled under the explosions...]. *Inter*, August 29, 2002. (In Russian).
12. Kosenkova Yu.L. *Sovetskiy gorod 1940 – pervoy poloviny 1950-kh gg.: Ot tvorcheskikh poiskov k praktike stroitel'stva* [The Soviet city of 1940 – the first half of the 1950s: from creative search to construction practice]. Moscow, Librokom, 2009. 424 p. (In Russian).
13. Kostyriyina I. *Zhizn' v poiskakh krasoty. Zhivopis' i grafika Ninel' Pirogovoy* [Life in search of beauty. Painting and drawing by Ninel Pirogova]. Volgograd, Izdatel, 2011. 150 p. (In Russian).
14. Lynch K. *Obraz goroda* [The image of the city]. Moscow, Stroyizdat, 1982. 328 p. (In Russian).
15. Malkova O.P. *Obrazy Stalingrada-Volgograda v zhivopisi i grafike 1940–1960-kh gg.* [Images of Stalingrad-Volgograd in painting and graphics of 1940–1960s]. *Vostok – Zapad: prostranstvo lokal'nogo teksta v literature i fol'klore. sbornik nauchnykh statej* [East-West: the space of local text in literature and folklore. Collection of scientific articles]. Volgograd, Peremena, 2019, pp. 329–340. (In Russian).
16. Maslyayev V. *Arkhitektura Stalingrada* [The Architecture of Stalingrad]. *Literaturnyy Stalingrad. Kn. 8* [Literary Stalingrad]. Stalingrad, Stalingradskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1954, vol. 8, pp. 239–258. (In Russian).
17. *Materialy interv'yu uchastnikov vystavki "Gorod: zdes' i sejchas"* [Materials of interviews with participants of the exhibition "City: Here and Now"]. Volgograd Museum of Fine Arts, 2020. (In Russian).
18. *Materialy sociologicheskogo issledovaniya v ramkah proekta "Pervaya ulica Mira"* [Sociological research materials within the framework of the "First Mire Street" project]. Volgograd Museum of Fine Arts, 2018. (In Russian).
19. Dodina T.A. (comp.). *Nadezhda Chernikova. Zhivopis' i grafika* [Nadezhda Chernikova. Painting and drawing]. Volgograd, Press and Information Committee, 1999. 48 p. (In Russian).
20. Nazarova M.P. *Arkhitekturnoye prostranstvo kak sotsiokul'turnyy fenomen. Avtoreferat na soiskaniye stepeni doktora filosofskikh nauk* [Architectural space as a socio-cultural phenomenon. Doct. Philos. sci. diss. Abstr.]. Volgograd, S. n., 2013. 50 p. (In Russian).
21. Ogarkova E.V. *Khudozhnitsa iz Stalingrada Nadezhda Yeliseyevna Chernikova* [Stalingrad Artist Nadezhda Eliseevna Chernikova]. *Trudy Volgogradskogo tsentra germanskikh istoricheskikh issledovaniy* [Proceedings of the Volgograd center for German historical research]. Volgograd, 2006, issue 4, pp. 76–82. (In Russian).
22. Ozerina V. *Borodin. Romantik, khudozhnik, chelovek* [Borodin. Romantic, artist, human]. Volgograd, Volgograd Museum of Fine Arts, 2007. 74 p. (In Russian).
23. Oleynikov P.P. *Arkhitekturnoye nasledie Stalingrada* [Architectural heritage of Stalingrad]. Volgograd, Izdatel, 2012. 560 p. (In Russian).
24. *Podnyaty iz ruiny. Sbornik dokumentov i materialov vosstanovlenii i razvitiya Volgograda. 1943–1960* [Raised from the ruins. Collection of documents and materials on the restoration and development of Volgograd. 1943–1960]. Volgograd, Knizhnoe izdatel'stvo, 1962, pp. 106–107. (In Russian).
25. Ptichnikova G.A. *Arhitektura sovremennykh memorialov: chasovnya mira na voenno-memorial'nom kladbishche Rossoshki (Volgogradskaya oblast')* [The architecture of modern memorials: the chapel of peace at the Rossoshka military memorial cemetery (Volgograd Oblast)]. *Sovremennaya arkhitektura mira – Modern architecture of the world*, issue 2 (11), pp. 241–258. (In Russian).
26. Ptichnikova G.A. *Osobennosti arkhitektury poslevoennogo perioda Stalingrade* [Peculiarity of architecture of the post-war Stalingrad]. *Arkhitektura stalinskoy epokhi: Opyt istoricheskogo osmysleniya* [Architecture of the Stalinist period: Experience of historical understanding. Comp. and ed. by Yu. V. Kosenkov]. Moscow, Komkniga, 2010, pp. 237–251. (In Russian).
27. Rozin V.M. *Vizual'naya kul'tura i vospriyatiye. Kak chelovek ponimayet mir* [Visual culture and perception. How a person understands the world]. Moscow, Librocom, 2006. 224 p. (In Russian).
28. Ryblova M.A., Kryuko E.F., Khlynina T. P., Arkhipova E.V., Kurilo I.I., Nazarova M.P. *Detstvo i vojna: kul'tura povsednevnosti, mekhanizmy adaptatsii i praktiki vyzhivaniya detey v usloviyakh Velikoy Otechestvennoy voyny* [Childhood and war: the culture of daily life, adaptation mechanisms and practices in child survival during the great Patriotic war]. Volgograd, Volgograd Branch of RANEPa, 2015. 336 p. (In Russian).
29. Ryabov O.V. *Rodina mat v sovetskom diskurse Stalingradskoi bitvy voennaia propaganda i kommunisticheskaya "Motherland" in the Soviet discourse of the Battle of Stalingrad: war propaganda and commemoration*. *Labyrinth*, 2017, vol.1, pp. 21–35. (In Russian).
30. Tokarev V.V., Dulina N.V. *Vospriyatie naseleniem regiona pamyatnikov, raspolozhennykh v Volgograde (po itogam prikladnogo sociologicheskogo issledovaniya)* [Perception by the population of the region of the monuments located in Volgograd (based on the results of applied sociological research)]. *Stalingradskaya bitva v sud'bah narodov* [Battle of Stalingrad in the fate of peoples]. Volgograd, UP Print, 2013, pp. 480. (In Russian).
31. Troshin I.V. *Vasilii Vasil'yevich Strigin* [Vasily Vasilievich Strigin]. Volgograd, Volzhskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1969. 48 p. (In Russian).
32. Troshin I.I. *Nadezhda Eliseevna Chernikova* [Nadezhda Eliseevna Chernikova]. Volgograd, S. n., 1967. 14 p. (In Russian).
33. Shipitsin A.I. *Gorodskaya skulptura i kul'turnyy kod Volgograda v kontekste brendirovaniya territorii* [Urban sculpture and the cultural code of Volgograd in the context of territory branding]. *Vestnik associatsii vuzov turizma i servisa – Bulletin of the Association of Tourism and Service Universities*, 2016, vol.10, No.4, pp. 89–97. (In Russian).
34. Yanushkina Yu.V. *Arhitekturnye obrazy poslevoennogo Stalingrada* [Architectural images of post-war Stalingrad]. *Internet-vestnik VolGASU – VolGASU Internet bulletin*, Ser. Polythematic, 2013, vol. 1 (25). Available at: [http://vestnik.vgasu.ru/attachments/Yanushkina-2013_1\(25\).pdf](http://vestnik.vgasu.ru/attachments/Yanushkina-2013_1(25).pdf). (In Russian).
35. Yanushkina Yu.V. *Arkhitektura Stalingrada 1925–1961 gg. Obraz goroda v kul'ture i yego voploshcheniye* [The architecture of Stalingrad in 1925–1961. Image of the city in culture and its embodiment]. Volgograd, VolGASU, 2014. 201 p. (In Russian).

ABOUT AUTHOR: Malkova, Olga Petrovna – Cand. Sc. (History of Arts), Volgograd Museum of Fine Arts named after I.I. Mashkov, Volgograd, Russian Federation. E-mail: malkova_olga69@mail.ru

Для цитирования | For citation:

Малкова О.П. Вопросы эволюции образа Сталинграда-Волгограда в изобразительном искусстве 1940–2020 годов / Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2020. № 4 (19). С. 84–101. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.04.007>. URL: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/131>

Malkova O.P. *Issues of the evolution of the image of Stalingrad-Volgograd in fine arts 1940–2020. Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia, 2020, No. 4 (19), pp. 84–101. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.04.007>. Available at: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/131> (In Russian).*



Fedchina, Iraida Georgievna

*Irkutsk Art College named after I.L. Kopylov,
Irkutsk, Russian Federation*

Федчина Ираида Георгиевна

*Иркутский художественный колледж им. И.Л. Копылова,
г. Иркутск, Российская Федерация*

**NATALYA SERGEEVNA SYSOEVA:
THE ARTIST, TEACHER, ART CRITIC,
PUBLIC FIGURE**

**НАТАЛЬЯ СЫСОЕВА:
ХУДОЖНИК, ПЕДАГОГ,
ИСКУССТВОВЕД,
ОБЩЕСТВЕННЫЙ ДЕЯТЕЛЬ**

DOI 10.46748/ARTEURAS.2020.04.008

УДК 7.07:929

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена творческой деятельности иркутского художника Натальи Сергеевны Сысоевой, председателя Иркутского регионального отделения ВТОО «Союз художников России», директора Иркутского областного художественного музея им. В.П. Сукачёва, живописца. Помимо этого, Н.С. Сысоева много лет преподавала как в художественных учебных заведениях Иркутска, так и в университете Pai Chai, Республика Корея. Благодаря ее энергии, организаторским способностям осуществлено несколько больших международных проектов с университетами и художественными училищами России, Кореи, Китая, Монголии. Под ее кураторством издано более двух десятков альбомов, каталогов, посвященных творчеству иркутских художников и коллекции Иркутского художественного музея.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:

Иркутск; Сысоева Наталья Сергеевна; живописец; искусствовед; педагог; выставки; альбомы; коллекция.

ABSTRACT

The article is devoted to the Irkutsk artist Natalya Sysoeva, chairman of the Irkutsk branch of the Union of Artists of Russia, director of the Irkutsk Regional Art Museum, painter, author of still-lives and landscapes. In addition, Natalya Sysoeva was engaged in teaching activities both in art educational institutions of Irkutsk and at PJE University, Republic of Korea. Thanks to her energy, organizational skills, several large international projects have been carried out with universities and art schools in Russia, Korea, China, Mongolia. Under her curatorship, more than two dozen albums, catalogues dedicated to the work of Irkutsk artists and the collection of the Irkutsk Art Museum have been published.

KEYWORDS:

Irkutsk; Natalya Sysoeva; painter; art critic; teacher; exhibitions; albums; collection.

Введение

Персональная выставка — для художника событие важное, ответственное и чрезвычайно волнующее. У Натальи Сысоевой юбилей, и это ее своеобразный отчет не только как художника, но и как искусствоведа и общественного деятеля. Ее художественные произведения и научные труды опубликованы в ряде российских и зарубежных изданий [1; 2; 3; 4; 5; 6; 7; 8; 10; 12; 13; 14; 15; 16; 17; 19; 20; 21], а имя вписано в историю Иркутска [11; 18]. Наталья Сысоева не разделяет профессиональную, творческую, общественную и административную деятельность, исследование которой представляет *цель* данной статьи. Используемый *метод*: биографический.

Обсуждение

Иркутская художественная школа, трудно определяемая словами, но отчетливо уловимая глазом, — это умение работать на пленэре, валерность, тонкость колорита одновременно с пастозностью, отчетливостью мазка и живописностью. Эта в самом лучшем смысле слова реалистическая школа с распознаваемыми реминисценциями импрессионизма легка для восприятия, но чрезвычайно трудна для освоения. Н.С. Сысоева окончила Иркутское училище искусств в 1992 году по классу заслуженных художников РФ Владимира Владимировича Тетенькина и Сергея Ивановича Казанцева, педагогов, сыгравших, без сомнения, важную роль в определении ее места в искусстве. Тетенькин — талантливый, яркий, самобытный художник, с нежными пейзажами и изысканными натюрмортами; по своему восприятию мира, стилистике Сысоева близка к нему. От своего учителя она усвоила увлеченность пленэрной работой, любовью и умением видеть быстро изменяющиеся состояния каждого времени дня, прелесть любого, даже самого обыкновенного уголка окрестностей города или байкальского берега. Она — достойная ученица этого замечательного мастера.

«Как учитель Владимир Тетенькин немногословен, но его объяснения становились неожиданно точными и конкретными, когда он брался за кисть. С трепетом можно было наблюдать, как он несколькими движениями замешивал на палитре непонятного цвета кашу, из которой волшебным образом появлялись те сложные и непостижимые перламутровые или серебристые “тетеньковские” тона. По отношению к студентам художник был особенно взыскателен; это обязывало и, прежде всего, стимулировало к творчеству. Тетенькин проявлял широту души и такт, создавая благоприятный климат для развития художника», — рассказывает о своем педагоге художница [9, с. 13].

Сергей Казанцев — выпускник Красноярского художественного института; после окончания вуза



1. Наталья Сергеевна Сысоева

он становится преподавателем Иркутского художественного училища. Курс Натальи стал его первым выпуском. С энтузиазмом, с искренним интересом он работал со своими первыми студентами, которые до сих пор с благодарностью вспоминают студенческие годы, проведенные с ним.

Сергей Иванович отзываясь о ней как об одной из самых талантливых студентов училища, более того, по его выражению, она «заводная». Казанцев отмечает, что помимо природного дара она обладает и необыкновенным трудолюбием: после пленэров всегда выставляла для просмотра по несколько десятков этюдов, педагоги отмечали их живописные качества. В годы студенчества Натальи многие увлекались европейским искусством второй половины XIX–XX века, разнообразием индивидуальных манер и стилей. И Сысоева выбирает для дипломной работы совершенно непривычную для нее и неожиданную для учителей тему. Решив попробовать что-то новое, она пишет автопортрет в стиле Густава Климта, австрийского живописца, которого современники считали мятежником, отошедшим от принципов академического искусства. В художественных школах и в иркутском училище также практиковался классический подход к композиции картины с определенным набором сюжетов. Однотипные произведения не могли вдохновить молодых талантливых мастеров, и Наталья решила попробовать нечто новое для себя. Диплом оказался радикальным для того времени, вызвал споры комиссии. Справедливости ради надо отметить, что это единственная работа художницы в таком роде, а развитие традиций иркутской школы ясно прочитывается в ее работах сегодняшнего дня.

Точкой отсчета выставочной деятельности Н.С. Сысоевой можно считать 1988 г. В этом году

она впервые показала свои работы широкой публике на молодежной выставке в г. Иркутске. Затем последовала выставка студентов Иркутского художественного училища (1989) и другие.

Первая персональная выставка Н.С. Сысоевой состоялась в 1993 г. в Доме актера. Художница вспоминает: «Устроить выставку в зале с такой серьезной репутацией было почти невозможно, тем более молодой, не очень уверенной в себе художнице. Публика здесь требовательная, вполне подготовленная. И то, что на мою экспозицию обратили внимание звезды театра Виталий Венгер, Виктор Егунов, Владимир Жемчужников, а первую статью обо мне написала авторитетнейшая Любовь Сухаревская, означало признание, успех, внушало оптимизм». Затем в 1996 г. персональная выставка была в администрации Иркутской области. В 1998 г. художница представила свои работы в областной юношеской библиотеке, в 2001 г. — в здании Классик-банка г. Иркутска.

Наталья Сергеевна окончила Иркутский государственный университет по кафедре искусствоведения. Дипломная работа «Геральдика и сфрагистика Иркутска» написана на основе исследования произведений иркутских художников и ювелиров Аркадия и Натальи Лодяновых. Этот вид искусства достаточно редкий для нашего региона, и она смело, уверенно и весьма профессионально проанализировала их работы. Впоследствии в многочисленных альбомах, каталогах Сысоева выступает не только как составитель, но и как автор, исследователь, критик.

Наталья Сысоева успешно совмещает творческую, административную и педагогическую работу: много лет она преподавала в Иркутском художественном училище, работала в должности доцента Иркутского государственного технического университета на кафедре дизайна, профессора Pai Chai университета Республики Корея, доцента Российской государственной специализированной академии искусств. Большой опыт педагогической работы в качестве преподавателя рисунка и живописи позволяет Наталье Сысоевой передавать студентам глубокие знания, накопленные в процессе творческой деятельности.

Созданное в 2000 г. творческое объединение иркутских художниц «М'Арт» оказалось очень плодотворным и сыграло значимую роль в жизни и творчестве мастера. Наталья Сысоева стояла у истоков объединения и была одним из его лидеров. Его состав несколько раз менялся, но сложившееся ядро задавало тон всей группе: ежегодные выставки, благотворительность и меценатство. Целая серия акций прошла в детских больницах города Иркутска: «Творим настроение», «Я и солнце», «Давай дружить», «Моя семья, мои друзья» и др. Чаще всего выставки были тематическими:

«Цветы, женщины и птицы», «День Луны», «Ветер странствий» и другие. Они готовились в течение года; необходимо было представить несколько работ, написанных именно за этот сравнительно короткий срок. Это активизировало творческую деятельность: работы художниц стали экспонироваться на зональных и республиканских выставках. Со временем проект стал международным: в каждой выставке М'Арта принимали участие художницы из других стран, представительницы как традиционного направления, так и не избегающие новаторских интенций современного искусства. Наталья Сергеевна отмечает, что в ее профессиональной и общественной работе важную роль играет участие в деятельности объединения.

«Вероятно, и в эволюции нашего творчества можно найти много общего. Влияние “иркутской школы”, может быть, неуловимо читающееся в первых творческих работах, чувствуется в дальнейшем профессиональном становлении, но в формах ненавязчивых и вполне приемлемых, ибо оно не привлекло к механическому повторению чужих приемов, а скорее проявилось в обогащении возможностей, подходов и формировании индивидуальной творческой манеры каждого автора», — написала во вступительной статье к юбилейной выставке, посвященной 10-летию «М'Арта», Н.С. Сысоева [22, с. 7]. Значение ее способностей лидера и организатора было велико, и с ее постепенным уходом из объединения активность «М'Арта» пошла на убыль, и группа распалась.

С 2011 г. Н.С. Сысоева — председатель Иркутского регионального отделения ВТОО «Союз художников России» (ИРО ВТОО СХР), а также занята педагогической и административной работой уже в качестве директора Иркутского художественного музея им. В.П. Сукачёва. Такое совмещение должностей непривычно и вызывает удивление: быть руководителем двух таких организаций — и ответственность, и колоссальная затрата сил. Но энергии и креативности Сысоевой хватает на обе. При этом каждая из них оказывается в выигрыше: художники, входящие в список ИРО СХР, не только выставляют свои работы на площадке музея (их персональные выставки и раньше устраивались в его залах), но и получают возможность участвовать в тематических проектах музея, которые организуются благодаря инициативе его директора. Тогда художникам становится интересно и необходимо представлять новые произведения.

Благодаря организаторским способностям Н.С. Сысоевой осуществлены межрегиональные выставки проекта «Великие реки сибирского искусства» в Омске, Красноярске и Иркутске (2014–2016); выставка современной иконописи, выставки «Грани творчества» и «XXV», прошедшие в рамках сотрудничества с Региональным отделением

Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств (2012–2016). Крупные международные кураторские выставочные проекты ориентированы на участие художников, преподавателей и студентов художественных специальностей; они отразили тенденции развития современного искусства и художественного образования. К значимым датам Иркутска и Иркутской области были приурочены выставки иркутских художников на выставочных площадках Москвы, и Н.С. Сысоева приняла активное участие в мероприятиях по подготовке юбилейных празднований. К этим проектам изданы альбомы и каталоги: «Художники — городу» (2011), «Под сводом храма» (2012), «Иркутские художники к 75-летию Иркутской области» (2012), «Художники Иркутской области» (2017). Ярким событием стали выставки художников в рамках Дней Иркутской области в Пекине. Юбилейные выставки и изданные каталоги демонстрируют высокий творческий потенциал членов Иркутского отделения СХР, разнообразие и профессиональный уровень экспозиций. Их уже более трех десятков.

Энергия, целеустремленность и профессионализм Натальи Сысоевой способствуют успеху проектов в сфере культуры и искусства, вернисажей российских и зарубежных художников, которые она инициирует и в организации которых участвует.

Издательская деятельность музея приобрела новое качество: она ориентирована как на теоретическое осмысление классического наследия, составляющего золотой фонд музея, так и на репрезентацию творчества современных сибирских художников. Запроектирована и осуществляется серия «Иркутские художники»: «Аркадий Вычугжанин», «Иван Юшков. Анна Юшкова», «Валерий Мошкин», «Алексей Жибинов». В 2019 году вышла вторая книга из серии «Владельческие коллекции в собрании музея», посвященная фундаментальной коллекции Ф.Е. Вишневого, насчитывающей около 200 произведений; готовится следующая книга «Коллекция В.В. Величко». Последний из подготовленных каталогов, «Художники — участники Великой Отечественной войны», готовый к печати, посвящен 75-летию Победы.

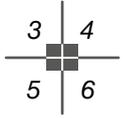
В музее большинство сотрудников — молодые специалисты. Для издательской деятельности, которая предполагает написание обзорных и в особенности аналитических статей, это серьезное испытание, требующее усилий, преодоления постоянного дефицита времени, подчас архивных поисков и умения связно излагать свои мысли. В этом директор Н.С. Сысоева показывает пример сотрудникам; число ее самостоятельных статей, небольших аналитических текстов и преамбул к каталогам превышает 20 наименований. Ее тексты, компактные и простые по стилю, объединяют опыт

теоретика-искусствоведа и художника, видящего мир по-особому.

В должности директора музея Наталья Сысоева много сил отдает развитию материальной базы музея; безусловным достижением стали расширение и модернизация по самым современным критериям отдела фондов, завершённые осенью 2019 года. Пополняется и систематизируется библиотечный фонд.

Отдельного обзора заслуживает ее профессиональная творческая деятельность — живопись. После окончания училища на протяжении нескольких лет Наталья много работает на Байкале с группой художников. Байкальские пленэры в раннем творчестве автора — это своеобразная школа общения с природой, коллегами, поиск своего почерка, а впоследствии в мастерской — осмысление найденного, перевод этюдов в картины. И сегодня, когда она весьма загружена общественной и административной работой, Наталья Сысоева находит время выбраться на этюды, прийти в мастерскую и стать к мольберту.

Основные для нее жанры — пейзаж и натюрморт. Пейзажи Натальи тяготеют к так называемому пейзажу-настроению. Эта разновидность подвластна далеко не всякому живописцу. По видимости простые, они требуют совершенно особых качеств и для создания, и для восприятия. От создателя требуется чрезвычайная подвижность психики, чтобы улавливать мельчайшие изменения и градации освещения. Они не самоценны: видимая структура изображения адресована внутреннему состоянию зрителя, зачастую невыразимому в словах и аналогичному музыкальному строю. «Чувство живости», о котором так много писали русские литературные критики XIX века, в гораздо большей степени требуется для пейзажной живописи. Одновременно, как представляется, такого рода жанр возможен практически только в по-настоящему реалистической живописи. Первым и необходимым этапом для такого пейзажа является этюд, в котором уже заложены и будущие пропорции, и будущий колорит пейзажа. Наталья Сысоева тяготеет к так называемому «лирическому», «деревенскому» пейзажу; в ее картинах замечательно переданы грустная поэзия поздней осени, тающий снег весны, воды Байкала, горы, сибирский лес, множество цветущих трав (рис. 2–4). Художница умеет передать гамму оттенков зеленого цвета, обладая даром видения цвета и света, при этом ее письмо естественно и непринужденно. Отшлифованное до инстинкта чувство композиции позволяет ей создавать законченные этюды, как будто и не требующие особой доработки. В картинах Н.С. Сысоевой ощущимо стремление к передаче состояний природы и вместе с тем — своего собственного настроения.



2. **Н.С. Сысоева.**

Пейзаж.

2005.

Холст, масло.

50 x 80.

Собственность автора



3. **Н.С. Сысоева.**

Весна на Иркуте.

2013.

Холст, масло.

50 x 65.

Собственность автора



4. **Н.С. Сысоева. Байкал.**

2015.

Холст, масло.

60 x 90.

Собственность автора

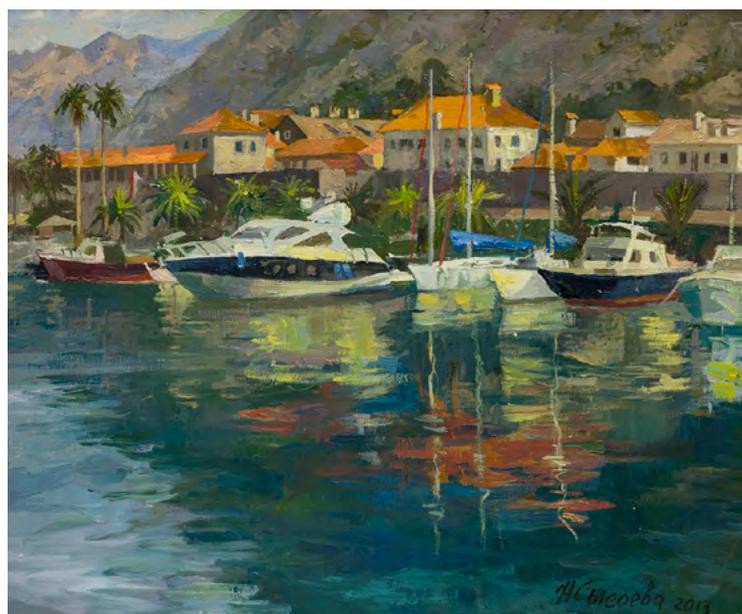
5. **Н.С. Сысоева. Яхты.**

2013.

Холст, масло.

50 x 60.

Собственность автора



6. **Н.С. Сысоева.**

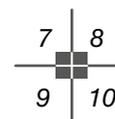
Черноморский пейзаж.

2015.

Холст, масло.

50 x 60.

Собственность автора



7. **Н.С. Сысоева.**
Черноморский пейзаж.

2019.

Холст, масло.

50 x 60.

Собственность автора

8. **Н.С. Сысоева.**
Осень в Корее.

2005.

Холст, масло.

50 x 100.

Собственность автора

9. **Н.С. Сысоева.**
Корейский пейзаж.

2005.

Холст, масло.

50 x 100.

Собственность автора

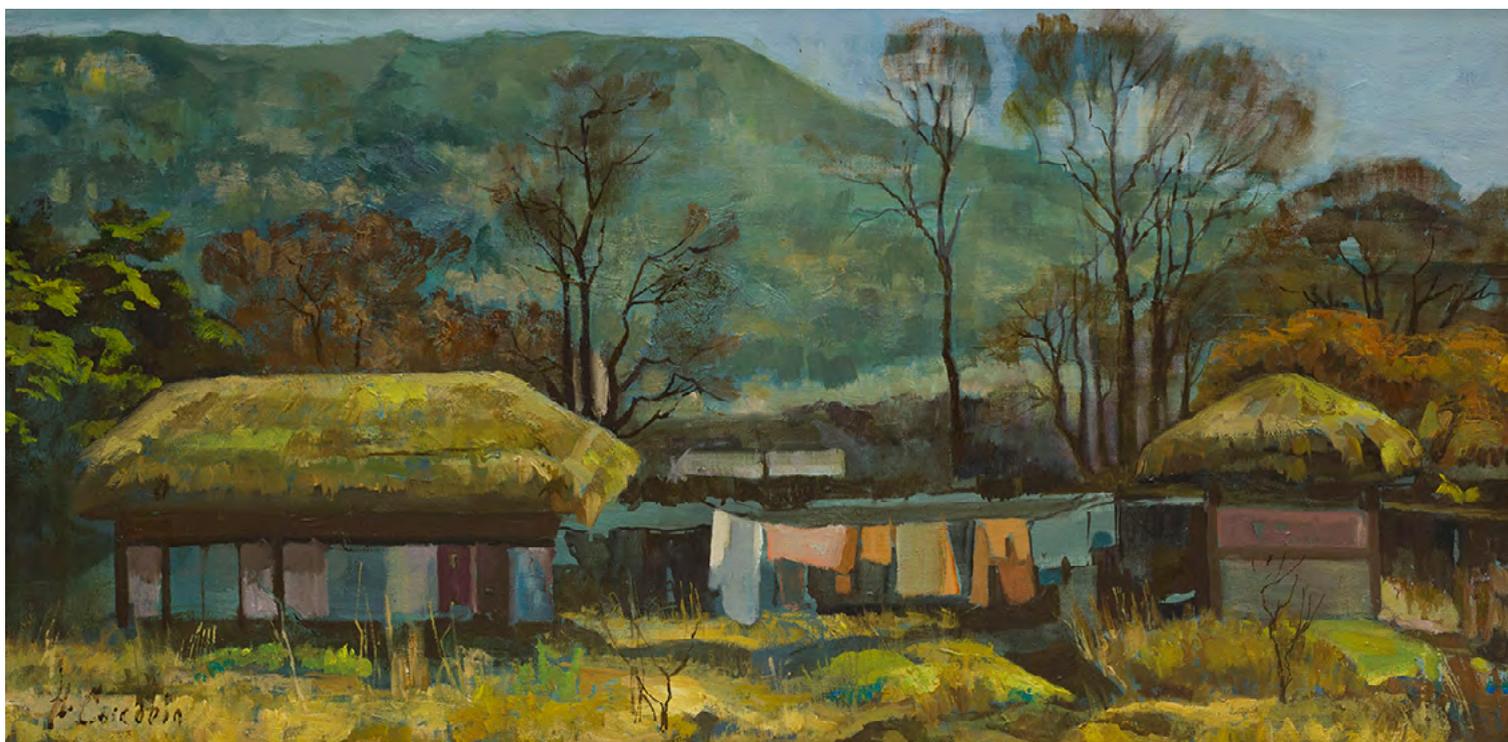
10. **Н.С. Сысоева.**
Корейский дворик.

2005.

Холст, масло.

50 x 80.

Собственность автора



11. Н.С. Сысоева.

Мостик.

Из серии

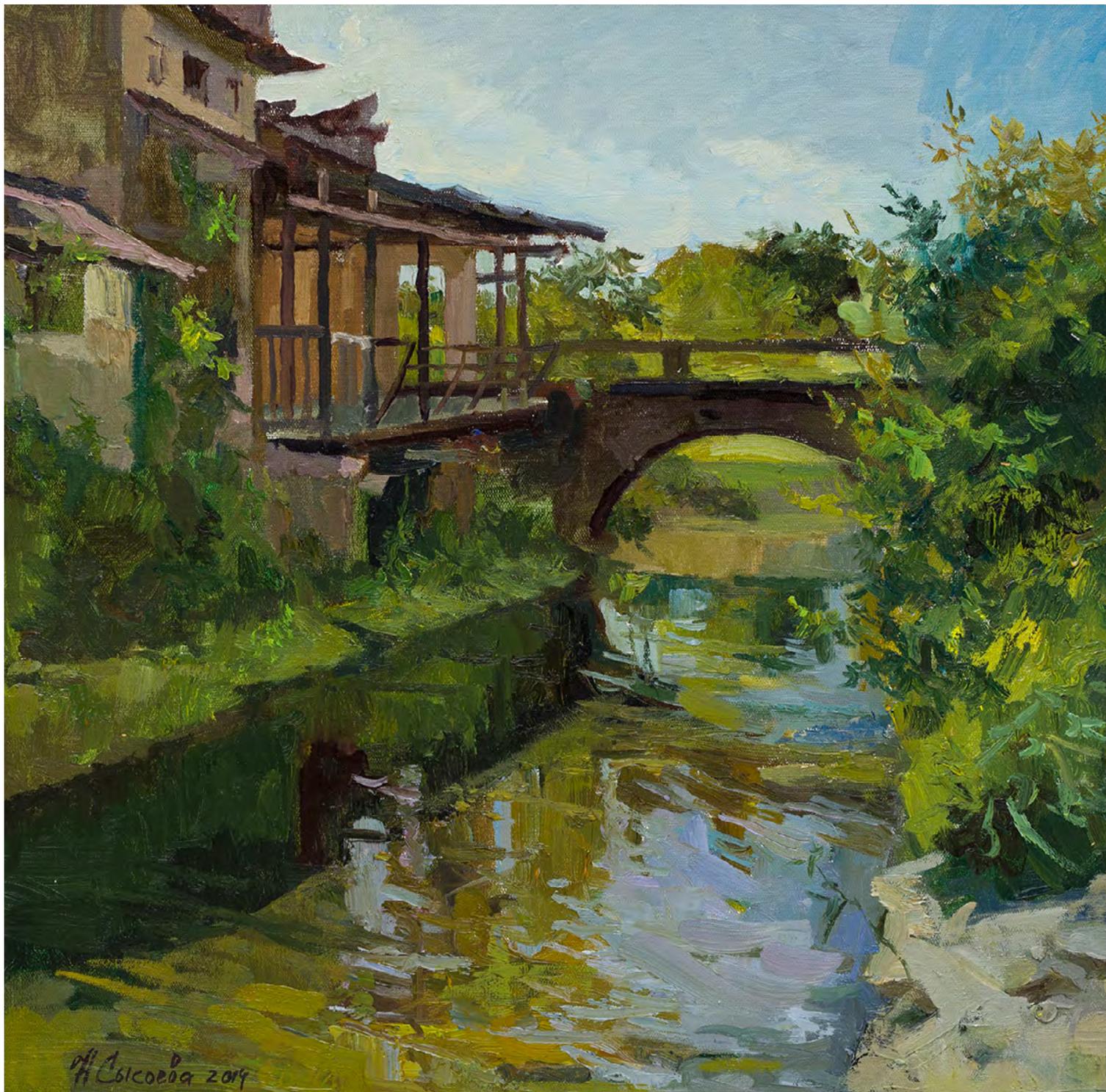
«На юге Китая».

2014.

Холст, масло.

60 x 60.

Собственность автора



Пленэрная работа «Пейзаж» (2010) демонстрирует, как легко и свободно работает Н.С. Сысоева, как точно она показывает яркую зелень травы, которая стала такой от льющегося солнечного света. «Осень» (2006), казалось бы, рассчитана на создание настроения легкой печали, прощания. Но нет: праздник ярких контрастов темного фона с еще не опавшей золотой листвой и травой, чистой прозрачной, хотя и холодной, воды — это приметы сентября, лучшего в Прибайкалье месяца.

В «Яхтах» (2013; рис. 5) градации синего-голубого и выпел на флагштоке подгоняют кораблики вперед, создавая оживленное, летнее настроение.

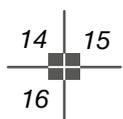
В течение трех лет Наталья Сысоева преподавала живопись в Южной Корее в университете Pai Chai г. Тейджона. Помимо педагогической деятельности она изучает корейский язык, пишет много этюдов, открывает две персональные выставки; позже состоялись ее поездки в Китай. В фокусе внимания Н.С. Сысоевой во время поездок по Азии (Китай, Южная Корея) оказывается местная природа и быт. Написанные там картины отличаются от «сибирских» и по стилистике, и по колориту, оставаясь отчетливо достоверными (рис. 8–11). Живопись становится более графичной, несколько более декоративной, но это нисколько не умаляет



12. **Н.С. Сысоева.**
Букет в мастерской.
2015.
Холст, масло.
74 x 85.
Собственность автора



13. **Н.С. Сысоева.**
Ромашковое лето.
2011.
Холст, масло.
70 x 128.
Томский областной
художественный музей



14. **Н.С. Сысоева. Натюрморт с китайской скатертью.** 2008. Холст, масло. 60 x 80. Собственность автора

15. **Н.С. Сысоева. Лето на даче.** 2012. Холст, масло. 150 x 68. Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля

16. **Н.С. Сысоева. Пионы.** 2018. Холст, масло. 86 x 110. Собственность автора



17. Н.С. Сысоева.

Весенний букет.

2014.

Холст, масло.

87 x 100.

Омский областной музей
изобразительных искусств
имени М.А. Врубеля

художественной ценности работ. «Желтое море» (2005) — это, как и «Яхты», тоже корабли, только на берегу. Они вырастают в охристую почву берега, переключаясь с ним по цвету и фактуре. Мазок на бортах почти не виден; корпуса гладкие, благодаря этому они как бы «стекают» в землю, укореняются в ней. Неподвижность, почти окаменелость, едва видимое море вдали — совершенно иное настроение, нежели то, которое возникает при созерцании сибирских пейзажей художницы.

Юбилейную выставку можно более или менее условно разделить на две части: зал пейзажей и зал натюрмортов. Многочисленные цветочные композиции в изысканных вазах с использованием разной атрибутики написаны в свойственной ей гармоничной и сложной цветовой гамме (рис. 12–13). Внутренняя гармония композиции полотна в пейзаже создается за счет точного выбора места

(хотя и кажется, что он достаточно импровизационен); натюрморт не таков: он сконструирован, здесь во всей полноте проявляются интеллектуальные и формальные возможности художника. Возможно, из-за этой «заданности» полотна Сысоевой могут быть достаточно большими по размерам. Ей подвластны все форматы: она легко работает с квадратом, узкими вертикалями, традиционным горизонтальным. Ее композиции тщательно продуманы: каждый предмет, мелкая деталь в них неслучайны, они играют определенную роль в решении поставленных живописных или композиционных задач. «Наталья хороший композитор своих картин и хороший режиссер», — сказал на открытии первой персональной выставки Н.С. Сысоевой в 1993 году Владимир Тетенькин [9, с. 5].

В ее натюрмортах можно увидеть и традиции реализма, и элементы импрессионизма. Переняв

от своего учителя манеру широкого свободного мазка, художница развивает дар колориста, сознательно ограничившего краски своей палитры. Наталья Сысоева много работает над созданием своей особой манеры. Очень часто в полотнах она использует пастозное письмо, которое отличается структурностью и объемом, хорошо изображает яркий свет или тяжесть предметов. пышные букеты Н.С. Сысоева пишет преимущественно на нейтральном однотонном фоне, чтобы ничего не отвлекало от изысканных бутонов. Красота цветов подчеркнута блеском стеклянных или фарфоровых ваз, матовой тканью, небрежно наброшенной на стол или табурет: «Натюрморт с китайской скатертью» (2008; рис. 14), «Лето на даче» (2012; рис. 15). В том, как составлены цветочные композиции в произведениях Н.С. Сысоевой, чувствуется тонкий художественный вкус и необыкновенное колористическое мастерство.

Каждый натюрморт имеет сложную смысловую, эмоциональную нагрузку; основному объекту изображения соответствует определенный антураж: так, в нижней части полотна «Весенний букет» (рис. 17) в центре небольшая фигурка «дымковской барышни», традиционной русской глиняной игрушки на фоне букета цветущей яблони, которая в определенной степени ассоциируется именно с национальной природной средой (хотя в этом дополнении ощущается тонкая ирония: дескать, и нам не чужда «эстетика лаптей и сарафанов», по выражению Белинского).

Выводы

Наталья Сысоева в творчестве ориентируется на традиции национальной и иркутской художественной школы, воспитавшей ее как художника. Ее выставка демонстрирует потенциал современного реализма, не исчерпавшего себя, но, напротив, дающего такие возможности, которые недоступны для более «молодых» течений. Художница относится к природе как к неисчерпаемо многообразному, непрерывно изменяющемуся по настроениям и состояниям целостному бытию, внутренне противоречивому и все-таки, несмотря на конфликты, гармоничному. Преображая облик избранного фрагмента мира, Н.С. Сысоева не считает нужным до неузнаваемости изменять его, стараясь сохранить ощущение естественности, «несделанности», давая возможность для мимесиса. Даже в натюрмортах, которые изначально предполагают авторскую волю, предметы продолжают свою жизнь, создавая впечатление «взаимоотношений» между ними, трепет живой природы, а она сама по себе прекрасна и выразительна — будь то море в Корее или Китае, поселок в одной из восточных провинций или байкальский лес.

Творческая деятельность Натальи Сысоевой высоко оценена профессиональным сообществом. Она является лауреатом и дипломантом международных и региональных выставок, лауреатом премии губернатора Иркутской области (2010; 2014; 2018), награждена золотой и серебряной медалями Союза художников России «Духовность. Традиции. Мастерство» (2011; 2015), золотой медалью им. В.И. Сурикова «За выдающийся вклад в изобразительное искусство России» (2012), благодарностью Министерства культуры РФ (2016), серебряной медалью «Достойному» Российской академии художеств (2018).

Литература

1. Аркадий Вычугжанин: альбом-каталог / сост. Н.С. Сысоева, вступ. ст. А.И. Голято. Иркутск: ГБУК ИОХМ им. В.П. Сукачёва, 2019. 244 с., ил.
2. АртИркутск : Осенняя областная выставка ИРО ВТОО «Союз художников России», посвященный Году театра в России: альбом-каталог / сост. Н.С. Сысоева, вступ. ст. А.Н. Нурминская, А.М. Свердлова-Александрова, М.А. Аверьянова, справ. аппарат И.Г. Федчина, О.К. Домашева. Иркутск: ИРО ВТОО «Союз художников России»; ГБУК ИОХМ им. В.П. Сукачёва, 2019. 268 с., ил.
3. Ветер странствий: каталог международной выставки творческого объединения «М'АРТ». Иркутск: ООО «Репроцентр А-1», 2008. 8 с., ил.
4. Выставка выпускников университета PAI CHAI и Иркутского художественного училища: каталог. Иркутск, 2003. 34 с., ил.
5. Выставка произведений преподавателей Иркутского художественного училища и колледжа изящных искусств университета PAI CHAI Республика Корея: каталог. Иркутск, 2002. 4 с., ил.
6. Грани творчества. Живопись: С.И. Казанцев, Д.П. Лысяков, Р.Г. Присяжникова, Н.С. Сысоева: каталог / сост. Н.С. Сысоева; вст. ст. А.И. Алексеев, И.Г. Федчина. Иркутск: «Репроцентр А-1», 2015. 36 с., ил.
7. Евразия — Арт Транзит: великие реки искусства. Россия — Китай — Корея — Монголия: международная художественная выставка: альбом-каталог / сост. Н.С. Сысоева; вступит. ст. В.С. Федчин, И.Г. Федчина; ред. А.В. Кокин. Иркутск, 2015. 240 с., ил.
8. Иван Юшков. Анна Юшкова: альбом-каталог / сост. Н.С. Сысоева; вступ. ст. И.Г. Федчина, О.С. Рудая, М.Л. Ткачева, Т.Г. Ларева. Иркутск: ГБУК ИОХМ им. В.П. Сукачёва, 2019. 164 с., ил.
9. Истинный цвет искусства // Владимир Тетенькин: каталог. Иркутск: «Репроцентр А-1», 2008. 226 с., ил.
10. Каталог Международная выставка преподавателей художественных вузов (Вьетнам, Корея, Россия): каталог. Иркутск, 2006. 36 с., с ил.
11. Кто есть кто в Иркутске и Иркутской области. Иркутск: ООО «Репроцентр А-1», 2012. 292 с., ил.
12. М'АРТ 007: каталог выставки. Иркутск, 2007. 12 с., ил.
13. Мастер и мастерская: посвящается 85-летию ИРО ВТОО «Союз художников России»: альбом / сост. Н.С. Сысоева. Иркутск: ИРО ВТОО «Союз художников России»; ГБУК ИОХМ им. В.П. Сукачёва, 2017. 208 с., ил.
14. Наталья Сысоева: каталог персональной выставки. Сеул, 2005. 8 с., ил.
15. Погружение в формат: каталог выставки творческого объединения «М'АРТ». Иркутск: «Репроцентр А-1», 2009. 35 с., ил.
16. Священное море Сибири / сост. Н.С. Сысоева, И.Г. Федчина; вступ. ст. Н.С. Сысоева, И.Г. Федчина, Л.Н. Снытко. Иркутск: ИРО ВТОО «Союз художников России» ГБУК ИОХМ им. В.П. Сукачёва, 2018. 244 с., ил.
17. Учитель и ученики: каталог арт-проекта / сост. Н.С. Сысоева; вст. ст. Н.А. Довнич, Д. В. Дорохин, Н.С. Сысоева. Иркутск, 2012. 28 с., ил.
18. Федчина И.Г., Федчин В.С. Художественная школа Иркутска: к 100-летию Иркутского художественного училища / сост. И.Г. Федчина, В.С. Федчин. Иркутск: Изд. ООО «Артиздат», 2010. 236 с., ил.
19. Художники — городу «Любимый Иркутск — середина земли»: к 350-летию г. Иркутска: альманах / сост. Н.С. Сысоева, М.Г. Марциничко, Я. Ю. Лисицина; статьи Т.Г. Ларева, Н.С. Сысоева. Иркутск: Издатель Т.А. Муравьев, 2011. 236 с., ил.
20. Художники Иркутской области: посвящается 80-летию Иркутской области и 85-летию ИРО ВТОО «Союз художников России»: альбом / сост. Н.С. Сысоева; вступ. ст. Т.Г. Ларева, Я.Ю. Лисицина, Р.М. Лобацкая, Е.А. Алешина; справ. аппарат И.Г. Федчина, Н.С. Сысоева. Иркутск: ГБУК ИОХМ им. В.П. Сукачёва, 2017. 440 с., ил.
21. Цветы, женщины и птицы: каталог выставки. Иркутск, 2002. 12 с., ил.
22. Я люблю: каталог выставки творческого объединения «М'АРТ». Иркутск: [б. и.], 2005. 6 с., ил.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ: Федчина Ираида Георгиевна — заместитель директора по творческо-просветительской работе, Иркутский художественный колледж им. И.Л. Копылова, г. Иркутск, Российская Федерация. Искусствовед, заслуженный работник культуры Монголии, член Союза художников России. E-mail: ifedchina@gmail.com

ABOUT AUTHOR: Fedchina, Iraida Georgievna – Deputy Director for Creative and Educational Work of the Irkutsk Art College named after I.L. Kopylov, Irkutsk, Russian Federation. Art critic, Honored Worker of Culture of Mongolia, Member of the Union of Artists. E-mail: ifedchina@gmail.com

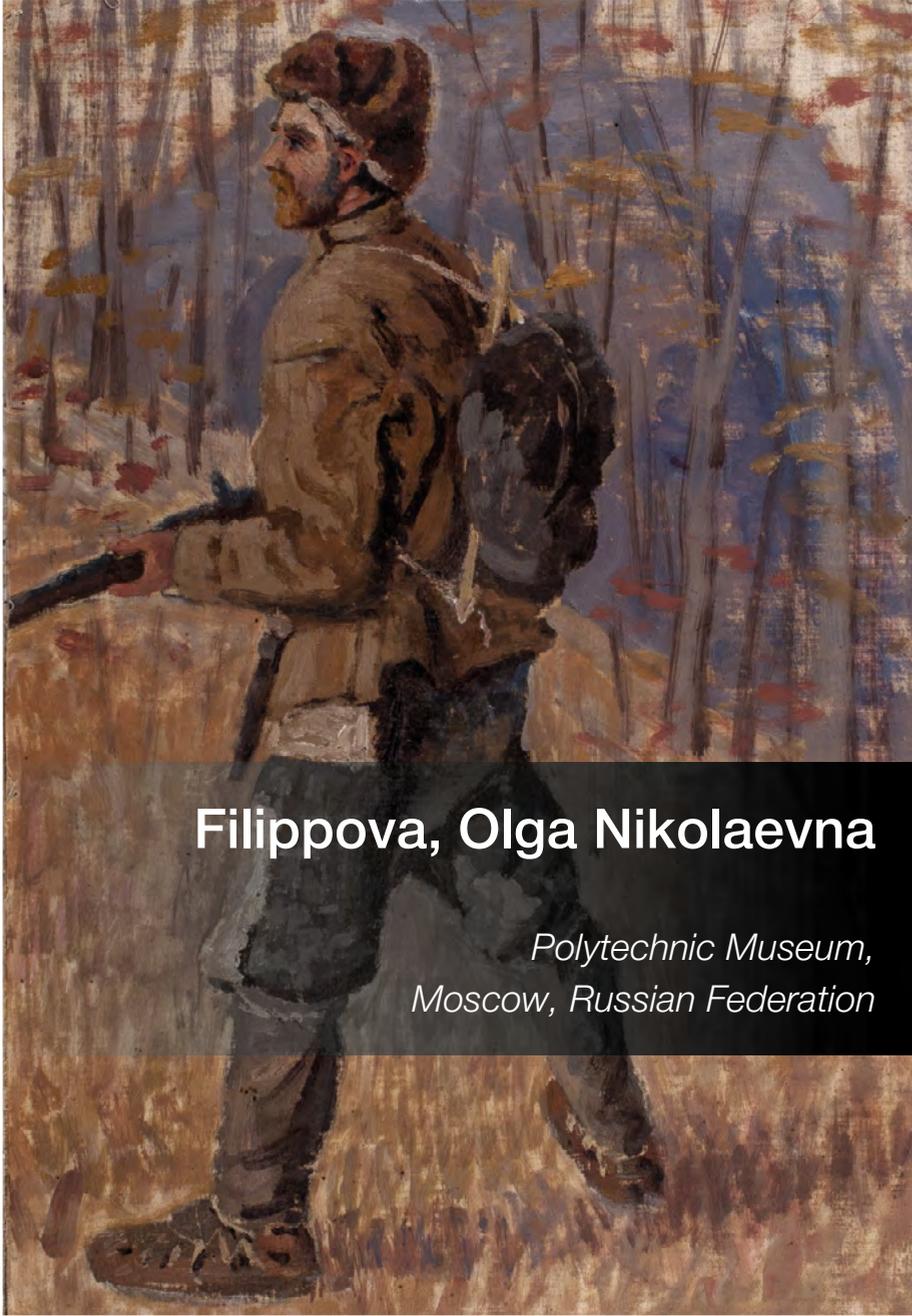
References

1. Sysoeva N.S. (comp.). *Arkadii Vychugzhanin* [Arkady Vychugzhanin: album-catalog]. Irkutsk, Irkutsk Regional Art Museum, 2019. 244 p. (In Russian)
2. Sysoeva N.S. (comp.). *ArtIrkutsk : Osennaya oblastnaya vystavka IRO VTOO "Soyuz khudozhnikov Rossii"* [ArtIrkutsk: Autumn regional exhibition of IRB of Union of Artists of Russia: album-catalog]. Irkutsk, IRB of Union of Artists of Russia; Irkutsk Regional Art Museum, 2019. 268 p. (In Russian)
3. *Veter stranstvii: katalog mezhdunarodnoi vystavki tvorcheskogo ob»edineniya "M'ART"* [Wind of wanderings: catalog of the international exhibition of the creative association «M'ART»]. Irkutsk, «Reprocenter A-1», 2008. 8 p. (In Russian)
4. *Vystavka vypusnikov universiteta PAI CHAI i Irkutskogo khudozhestvennogo uchilishcha: katalog* [Exhibition of graduates of the PAI CHAI University and the Irkutsk Art School: catalog]. Irkutsk, S. n., 2003. 34 p. (In Russian)
5. *Vystavka proizvedenii prepodavatelei Irkutskogo khudozhestvennogo uchilishcha i kolledzha izyashchnykh iskusstv universiteta PAI CHAI Respublika Koreya: katalog* [Exhibition of works by teachers of the Irkutsk Art School and the College of Fine Arts of the PAI CHAI University. Republic of Korea: catalog]. Irkutsk, S. n., 2002. 4 p. (In Russian)
6. Sysoeva N.S. (comp.). *Grani tvorchestva. Zhivopis': S.I. Kazantsev, D.P. Lysyakov, R.G. Prisyazhnikova, N.S. Sysoeva: katalog* [The facets of creativity. Painting: S.I. Kazantsev, D.P. Lysyakov, R.G. Prisyazhnikova, N.S. Sysoeva: catalog]. Irkutsk, Reprocenter A-1, 2015. 36 p. (In Russian)
7. Sysoeva N.S. (comp.), Kokin A.V. (ed.). *Eurasia – Art Transit: velikie reki iskusstva. Rossiya – Kitai – Koreya – Mongoliya: mezhdunarodnaya khudozhestvennaya vystavka: al'bom-katalog* [Eurasia – Art Transit: great rivers of art. Russia – China – Korea – Mongolia: international art exhibition: album-catalog]. Irkutsk, S. n., 2015. 240 p. (In Russian)
8. Sysoeva N.S. (comp.). *Ivan Yushkov. Anna Yushkova: al'bom-katalog* [Ivan Yushkov. Anna Yushkova: album-catalog]. Irkutsk, Irkutsk Regional Art Museum, 2019. 164 p. (In Russian)
9. Istinni tsvet iskusstva [The true color of art]. *Vladimir Teten'kin: katalog* [Vladimir Tetenkin: catalog]. Irkutsk, Reprocenter A-1, 2008. 226 p. (In Russian)
10. *Katalog Mezhdunarodnaya vystavka prepodavatelei khudozhestvennykh vuzov (V'etnam, Koreya, Rossiya): katalog* [Catalog International exhibition of teachers of art universities (Vietnam, Korea, Russia): catalog]. Irkutsk, S. n., 2006. 36 p. (In Russian)
11. *Kto est' kto v Irkutske i Irkutskoi oblasti* [Who is who in Irkutsk and Irkutsk region]. Irkutsk, Reprocenter A-1, 2012. 292 p. (In Russian)
12. *M'ART 007: katalog vystavki* [M'ART 007: exhibition catalog]. Irkutsk, S. n., 2007. 12 p. (In Russian)
13. Sysoeva N.S. (comp.). *Master i masterskaya: posvyashchaetsya 85-letiyu IRO VTOO "Soyuz khudozhnikov Rossii": al'bom* [Master and workshop: dedicated to the 85th anniversary of the IRB of Union of Artists of Russia: album]. Irkutsk, IRB of Union of Artists of Russia; Irkutsk Regional Art Museum, 2017. 208 p. (In Russian)
14. *Natal'ya Sysoeva: katalog personal'noi vystavki* [Natalia Sysoeva: Solo exhibition catalogue]. Seoul, 2005. 8 p.
15. *Pogruzhenie v format: katalog vystavki tvorcheskogo ob»edineniya "M'ART"* [Immersion in the format: catalog of the exhibition of the creative association «M'ART»]. Irkutsk, Reprocenter A-1, 2009. 35 p. (In Russian)
16. Sysoeva N.S., Fedchina I.G. (comp.). *Svyashchennoe more Sibiri* [Sacred sea of Siberia]. Irkutsk, IRB of Union of Artists of Russia, Irkutsk Regional Art Museum, 2018. 244 p. (In Russian)
17. Sysoeva N.S. (comp.). *Uchitel' i ucheniki: katalog art-proekta* [Teacher and students: catalog of the art project]. Irkutsk, S. n., 2012. 28 p. (In Russian)
18. Fedchina I.G., Fedchin V.S. [Art school of Irkutsk: to the 100th anniversary of the Irkutsk art school]. Irkutsk, Artizdat, 2010. 236 p. (In Russian)
19. Sysoeva N.S., Marcinechko M.G., Lisitsina Y.Y. (comp.). [Artists – to the city "Favorite Irkutsk – the middle of the earth": to the 350th anniversary of Irkutsk: almanac]. Irkutsk, T.A. Muravyev Publ., 2011. 236 p. (In Russian)
20. Sysoeva N.S. (comp.). [Artists of the Irkutsk region: dedicated to the 80th anniversary of the Irkutsk region and the 85th anniversary of the IRB of Union of Artists of Russia: album]. Irkutsk, Irkutsk Regional Art Museum, 2017. 440 p. (In Russian)
21. *Tsvety, zhenshchiny i ptitsy: katalog vystavki* [Flowers, women and birds: exhibition catalog]. Irkutsk, S. n., 2002. 12 p. (In Russian)
22. *Ya lyublyu: katalog vystavki tvorcheskogo ob»edineniya "M'ART"* [I love: catalog of the exhibition of the creative association «M'ART»]. Irkutsk, S. n., 2005. 6 p. (In Russian)

Для цитирования | For citation:

Федчина И.Г. Наталья Сысоева: художник, педагог, искусствовед, общественный деятель // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2020. № 4 (19). С. 102–115. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.04.008>. URL: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/152>

Fedchina I.G. Natalya Sergeevna Sysoeva: the artist, teacher, art critic, public figure. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2020, No. 4 (19), pp. 102–115. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.04.008>. Available at: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/152> (In Russian).



Filippova, Olga Nikolaevna

*Polytechnic Museum,
Moscow, Russian Federation*

Филиппова Ольга Николаевна

Политехнический музей, г. Москва, Российская Федерация

**KEY STAGES
IN THE CREATIVE BIOGRAPHY
OF VASILY SHESHUNOV —
“THE SINGER OF THE USSURIAN
TAIGA”**

**КЛЮЧЕВЫЕ ВЕХИ
ТВОРЧЕСКОЙ БИОГРАФИИ
ВАСИЛИЯ ШЕШУНОВА —
«ПЕВЦА УССУРИЙСКОЙ
ТАЙГИ»**

DOI 10.46748/ARTEURAS.2020.04.009

УДК 7.03;7:001.12

Благодарность: Автор статьи выражает благодарность Хабаровскому краевому музею имени Н.И. Гродекова за предоставленные репродукции картин.

Acknowledgement: The author of the article is grateful to the Khabarovsk Regional Museum named after N.I. Grodekov for the reproductions of paintings provided.

АННОТАЦИЯ

Целью данной статьи является реконструкция основных биографических этапов творческого пути Василия Григорьевича Шешунова, дальневосточного художника, ученика И.И. Шишкина и А.И. Куинджи. В силу малоизученности темы данная цель представляется актуальной. В качестве основного был использован историко-биографический метод. В заключение делаются выводы о том, что творчество В.Г. Шешунова обнаруживает влияние И.И. Шишкина, что опровергает представление о том, что он фактически не оставил после себя учеников. В то же время пейзажи художника представляют и самостоятельный интерес; им свойственны лиризм, точный рисунок, интересное композиционное построение, детальная разработка темы уссурийской природы.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:

Живопись; изобразительное искусство; искусство Дальнего Востока; В.Г. Шешунов; пейзаж.

ABSTRACT

The purpose of this article is to reconstruct the main biographical stages of the creative path of Vasily Sheshunov, a Far Eastern artist, student of Ivan Shishkin and Arkhip Kuindzhi. Because of the lack of study of the topic, this goal seems relevant. The historical and biographical method was used as the main method. In conclusion, it is concluded that the work of V.G. Sheshunov reveals the influence of I.I. Shishkin, which refutes the notion that he actually did not leave behind followers. At the same time, the artist's landscapes are of independent interest; they are characterized by lyricism, precise drawing, interesting compositional construction, detailed elaboration of the theme of the Ussuri nature.

KEYWORDS:

Painting; fine arts; Far East art; Vasily Sheshunov; landscape.

Введение

В.Г. Шешунов еще мало известен за пределами Дальневосточного округа, хотя он является учеником И.И. Шишкина и А.И. Куинджи и хотя бы в силу этого заслуживает серьезного изучения. Но обзор работ, посвященных его творчеству, показывает, во-первых, их немногочисленность, во-вторых, то, что их авторами являются в подавляющем большинстве дальневосточные исследователи. Среди них можно отметить таких искусствоведов, как В.А. Грачев, И. Кузнецов, В.И. Кандыба, О.Б. Лынша, С. Полещук, Н.П. Крадин, Г.Г. Климов, П.Л. Фефилов и др. [1; 2; 3; 5; 6; 7; 8; 10; 11; 12; 15; 16; 18].

Исходя из сказанного, целью данной статьи является реконструкция основных биографических этапов творческого пути В. Шешунова, и в силу малоизученности темы данная цель представляется весьма актуальной. В качестве основного был использован историко-биографический метод.

Обсуждение

Василий Григорьевич Шешунов (1866–1921) родился в Иркутске 20 марта 1866 года. Потеряв на четвертом году мать, он остался на попечении отца. Уже в школьные годы у мальчика обнаружилась тяга к рисованию, особенно к пейзажам, а общение с природой для него было крайне важным на протяжении всей жизни. Он не окончил школу, но, предположительно, по совету старшего брата, живописца Ильи Григорьевича (1860–?) занялся своим художественным образованием [17, с. 97]. «Многодетная семья Шешуновых жила не особенно богато, и средств на обучение Василия не было. Поэтому он сам решил собрать нужную ему сумму на учебу и несколько лет подрабатывал живописцем и декоратором в родном городе — в Иннокентьевском монастыре, городском театре... Как долго пришлось бы копить рубли, неизвестно. Но, ему повезло: первые работы начинающего художника понравились местному купцу и меценату И.М. Сибирякову. Получив возможность рассчитывать на регулярную именную стипендию предпринимателя, в августе 1890 года Василий поступил вольнослушателем в ту же Петербургскую Академию художеств, в которой так и недоучился его старший брат» [12, с. 23].

Из художников-учителей наибольшее влияние оказали на него И.И. Шишкин и А.И. Куинджи — от них художник унаследовал принцип точности при работе с натурным пейзажем. В 1895 г., окончив учебу, В.Г. Шешунов получил свидетельство на право преподавания рисования в средних учебных заведениях [11, с. 65]. «Вернувшись в Иркутск, пять лет он рисует пейзажи и пытается этим искусством заработать на хлеб насущный. Но виды серого города раскупаются вяло и задешево. Становится ясно, что надо, как это ныне говорят,

устраиваться на постоянную работу» [12, с. 23]. В 1900 году по приглашению брата Константина, преподававшего в Благовещенском ремесленном училище, он стал учителем рисования в городском трехклассном училище [12, с. 23]. В 1901 году он вместе с художником П.П. Кирилловым и инспектором народных училищ И.К. Окунцовым организовал первую в городе выставку-продажу художественных произведений, устроенную в пользу бесплатной народной читальни Благовещенска. На это событие областная газета «Восточный вестник» откликнулась так: «Приезжий художник В.Г. Шешунов, работавший в начале 1890-х годов под руководством покойного профессора И.И. Шишкина, выставил пять больших картин, четыре портрета, несколько эскизов углем (это современная новинка для большинства здешней публики, и многие, не понимая значения эскиза, наивно спрашивали распорядителей выставки: зачем, мол, художник выставил эту мазню углем?). Много прекрасно исполненных красками этюдов и рисунком карандашом с натуры, а также несколько небольших видов пастелью, мокрым соусом, сепией и тушью с гуашью. Картины В.Г. Шешунова отличаются натуральностью и силой рисунка. Особенно нравилась публике большая картина «Пасмурный день», приобрести которую за 330 рублей никто не решился... Эффектна его картина «Летний вечер», приобретенная за 165 рублей... Вообще, нужно отметить, что картины В.Г. Шешунова отличаются мрачным колоритом. Суровая сибирская тайга, очевидно, была ему по душе» [12, с. 23].

Позже, в сентябре 1902 года, аналогичная выставка-продажа картин была устроена при помощи брата Константина во Владивостоке. Приморская публика оказалась более благосклонной, чем сибирская, и картины очень быстро разошлись. Сбор от этой выставки пошел на постройку Народного дома.

«Вдохновленный коммерческим успехом, следующие несколько лет В.Г. Шешунов рисует уссурийскую тайгу с ее реками и полянами» [12, с. 23]. В связи с этим показательна работа маслом «Кедры Эльдуга» из фондов Гродековского музея города Хабаровска (рис. 1) — в ней живописная игра колорита создает радужное настроение. Рядом с ней можно поставить произведение «Лиственный лес» (рис. 2), также выполненное маслом. Освещенные деревья четко выделяются на темном дальнем плане. Ближний план написан теплыми цветовыми отношениями, здесь четкими структурными мазками прописана освещенная трава. В.Г. Шешунов пишет лес во всем многообразии состояний и времен года, не только в периоды пышного цветения, но и в сезон печального завершения лета: «Какалия копьевидная» (рис. 3),

1. В.Г. Шешунов. Кедры

Эльдуга. Нач. XX в.

Марлевка, толстый

картон, масло,

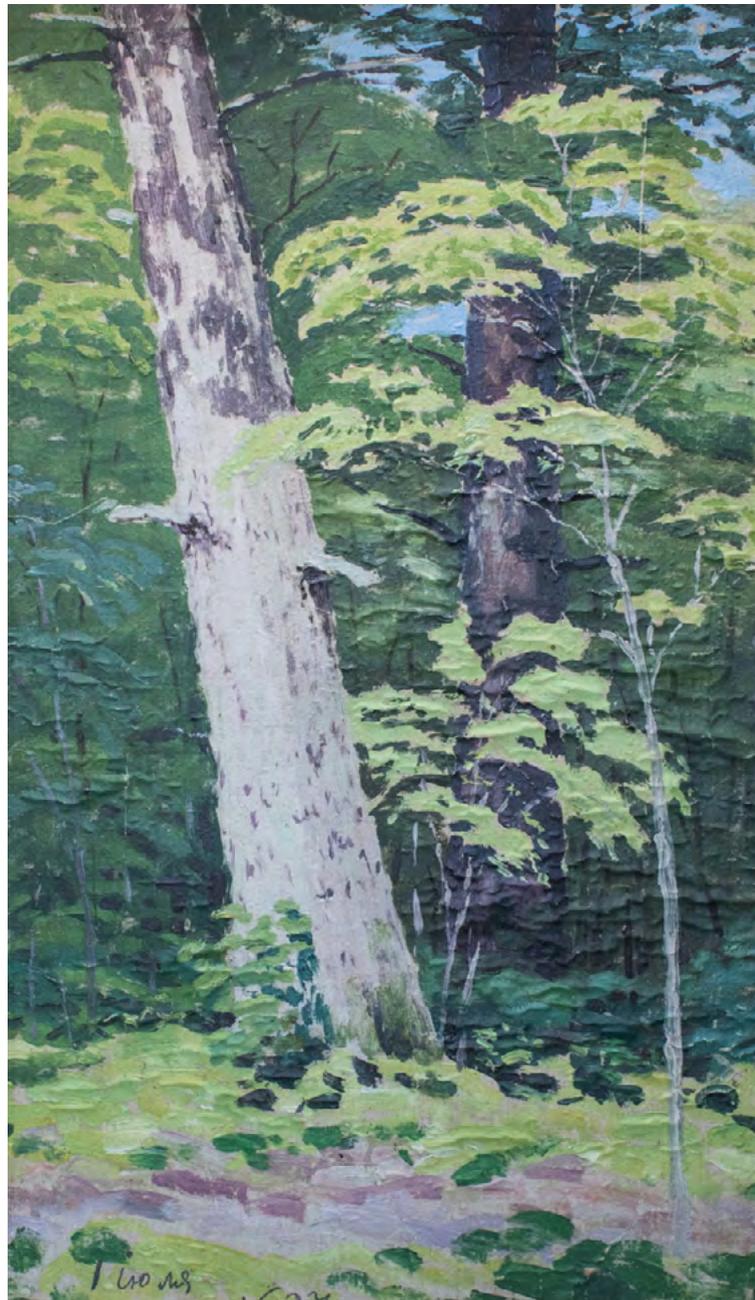
живопись, кисть.

55,8 x 33.

Хабаровский краевой

музей имени

Н.И. Гродекова



2. В.Г. Шешунов.

Лиственный лес.

Нач. XX в. Марлевка,

толстый картон, масло,

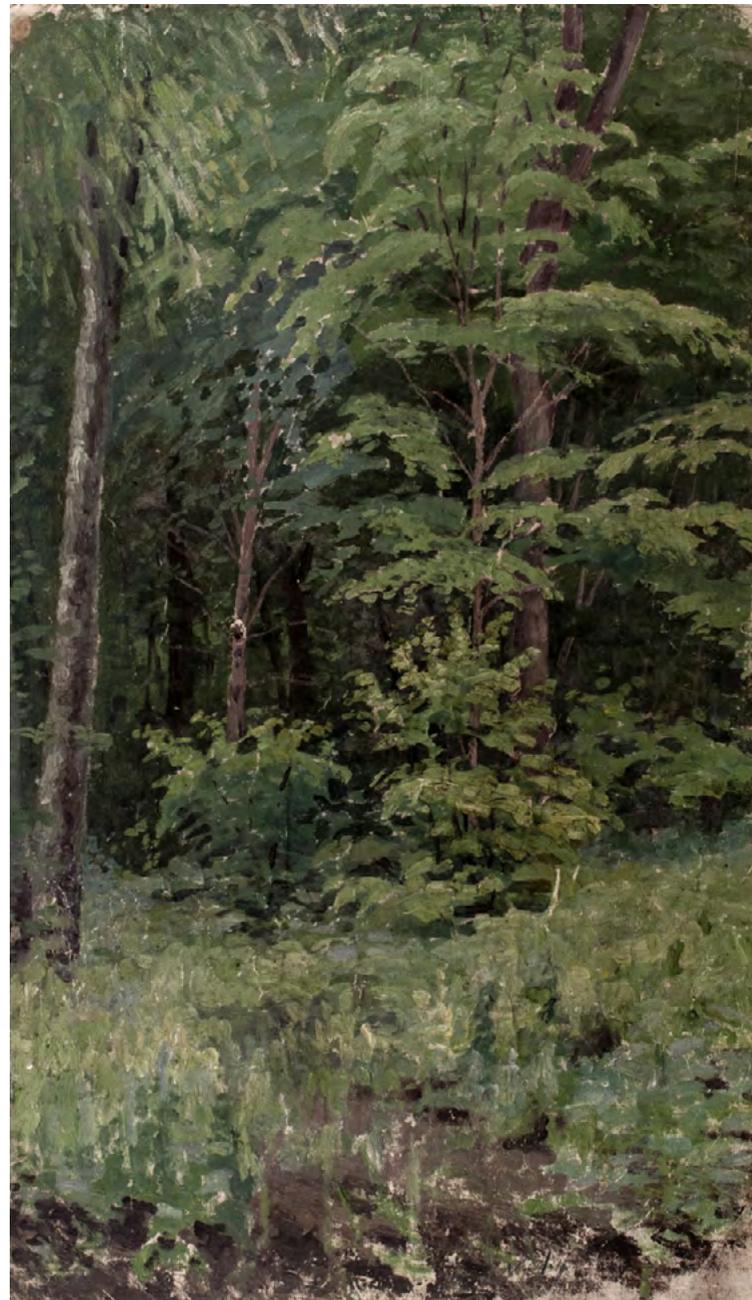
живопись, кисть.

33,2 x 56,6.

Хабаровский краевой

музей имени

Н.И. Гродекова



«Пал в лиственном лесу» (рис. 4, 5), «Горелая тайга» (рис. 6), «Упавший ствол мертвого дерева» (рис. 7).

«Камни в лесу» (рис. 8) — этюд, написанный в начале XX века, также стилистически очень напоминает пейзажи И.И. Шишкина, созданные на острове Валаам, на которых изображены гигантские камни-валуны. В.Г. Шешунов тоже внимательно относился к натурным студиям, и в этом пейзаже мастерски переданы фрагменты дикого леса с его неповторимым очарованием и валунами на первом плане.

В отделе IV «Виды неизвестных местностей и произведений на разные темы» из каталога его посмертной выставки, о которой речь впереди, можно найти упоминание о работах маслом В.Г. Шешунова начала XX века: «Костер» и «Костер с котелком». В этюде «Костер» (рис. 9) мы видим яркое красное пламя, столб дыма поднимается

кверху. Оба этюда написаны в единой тональной гамме, на сближенных тональных отношениях, среди которых выделяется цвет костра, который акцентирует композицию.

В 1906 году уже состоявшимся мастером переезжает в Никольск-Уссурийский, где он вначале преподает рисование в ремесленном училище, а затем в женской гимназии и реальном училище [17, с. 98]. «По немногочисленным сохранившимся воспоминаниям уроки его проходили “умно, доходчиво, интересно”. Поэтому не удивительно, что В.Г. Шешунова приглашали преподавать во все городские училища» [6, с. 200]. «Любопытно: постоянно проживая в Никольске-Уссурийском, художник никогда не терял связей со своей малой родиной — Иркутском и Благовещенском (там В.Г. Шешунова и по сей день считают своим). Так, с его подачи в Благовещенске в 1914 году было



3. В.Г. Шешунов.
Какалия копьевидная.
Нач. XX в. Марлевка,
толстый картон, масло,
живопись, кисть.
32,4 x 34.
Хабаровский краевой
музей имени
Н.И. Гродекова

организовано “Амурское общество поощрения художеств”, а в Иркутске (в 1909–1915 годах) он трижды выставлял свои картины на художественных выставках музея Восточно-Сибирского отдела Русского географического общества. И уже не для продажи — для души» [12, с. 23]. В 1920 году по инициативе В.Г. Шешунова и других местных художников в Никольске-Уссурийском было открыто художественное училище, «...созданное с целью “содействовать художественному развитию местного населения и доставлять образование для лиц, желающих изучать живопись, скульптуру и архитектуру, имея в виду поступление этих лиц в Высшее художественное училище при Академии

художеств”» [18, с. 160]. Оно просуществовало всего полгода, В.Г. Шешунов там состоял преподавателем искусств.

В течение пятнадцати лет В.Г. Шешунов посвятил себя воспитанию никольск-уссурийской молодежи, прививая ей интерес к искусству. «У Василия Григорьевича был превосходный дар педагога. Для него было характерно “постоянное искание новых путей в преподавании рисования, умение зажечь интерес к искусству в душах учащихся и необычайно сердечное отношение к ним”» [10, с. 242]. Как человек, В.Г. Шешунов снискал к себе уважение и любовь среди педагогов и учащихся женской учительской семинарии. В связи с В.Г. Шешуновым его ученица,

4. **В.Г. Шешунов.**
Этюд к пейзажу
«Пал в лиственном
лесу».

Нач. XX в.
 Марлевка, толстый картон,
 масло, живопись, кисть.
 33 x 55,5.
 Хабаровский краевой
 музей имени
 Н.И. Гродекова



5. **В.Г. Шешунов.**
Пал в лиственном лесу.

Нач. XX в.
 Марлевка, толстый картон,
 масло, живопись, кисть.
 31,8 x 54,6.
 Хабаровский краевой
 музей имени
 Н.И. Гродекова



Н.С. Дашкова, упоминает также выдающегося исследователя дальневосточного региона В.К. Арсеньева, который был большим другом Шешунова [5, с. 72]. «Его живописные этюды передавали своеобразную

красоту тайги, морского побережья, “благодать и покой” мира, который очаровал художника. Эту особенность кисти живописца заметил В.К. Арсеньев, когда познакомился с работами В.Г. Шешунова.



6. **В.Г. Шешунов.**

Горелая тайга.

Нач. XX в.

Марлевка, толстый картон, масло, живопись, кисть.

33,7 x 54.

Хабаровский краевой музей имени

Н.И. Гродекова

7. **В.Г. Шешунов.**

Упавший ствол мертвого дерева.

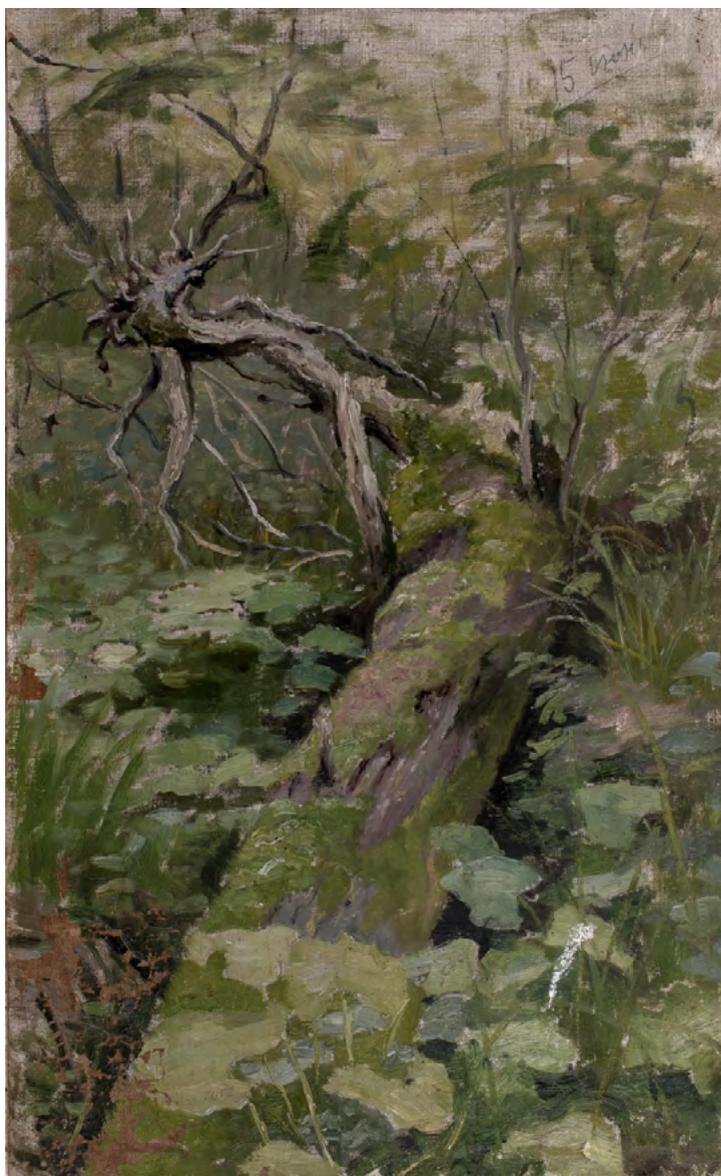
Нач. XX в.

Марлевка, толстый картон, масло, живопись, кисть.

31,8 x 54,2.

Хабаровский краевой музей имени

Н.И. Гродекова



Расположил его к себе и сам Василий Григорьевич: чистотой души, добротой, бескорытием. Он был чужд славе, редко подписывал свои картины, которые предпочитал дарить. Оттого и жил стесненно. Арсеньев, с которым Шешунов подружился, порой помогал материально художнику» [6, с. 200]. В фондах Гродековского музея г. Хабаровска хранится живописное полотно «Дерсу Узала» (рис. 10), героем которого был проводник известного путешественника. Художник тяготеет к жанровой системе пейзажа и достаточно часто вводит в контекст композиции охотников, например в пейзаже «Таежный охотник» (рис. 11).

Последние годы жизни художника пришлось на тяжелое послереволюционное время, что приблизило смерть В.Г. Шешунова. В течение нескольких месяцев он не получал жалованья, которым обыкновенно привык делиться с окружающими его людьми, жил в тяжелейших условиях зимовья, где служил сторожем городских дров в двадцати верстах от города на Чертовке.

«В.А. Грачев писал: «Как бы предчувствуя близкую смерть, он поспешно творил свои последние зимние пейзажи. Только резкое ухудшение здоровья заставило его возвратиться в город»...» [17, с. 101]. 31 декабря 1921 года (по ст. ст.) он умер от атеросклероза, не дожив почти три месяца до пятидесяти шести лет.

8. **В.Г. Шешунов.**

Камни в лесу.

Нач. XX в.

Марлевка, толстый картон,
масло, живопись, кисть.

34,3 x 55,8.

Хабаровский краевой
музей имени

Н.И. Гродекова



9. **В.Г. Шешунов.**

Этюд к пейзажу

«Костер».

Марлевка, толстый картон,
масло, живопись, кисть.

32,7 x 54.

Хабаровский краевой
музей имени

Н.И. Гродекова





10. **В.Г. Шешунов.**

Дерсу Узала.

Нач. XX в.

Марлевка, толстый картон, масло, живопись, кисть.

63,8 x 40.

Хабаровский краевой музей имени

Н.И. Гродекова

После смерти В.Г. Шешунова его душеприказчики зафиксировали в описи более тысячи пяти-сот единиц художественных произведений (набросков, этюдов, рисунков и др.). Кроме того, часть произведений была расхищена еще при жизни живописца, т.к. его наследие никогда не охранялось, а сохранившаяся часть коллекции не могла быть воссоединена с работами, хранившимися в Никольске-Уссурийском.

Уцелевшая часть коллекции помогла сохранить имя художника в истории Приморского края. В «Материалах Первого съезда по изучению Уссурийского края 18–22 апреля 1922 г.», опубликованных в «Известиях Южно-Уссурийского отделения Приамурского отдела Русского географического общества», отмечалось, что 18–25 апреля в помещении Никольск-Уссурийской первой женской гимназии была устроена посмертная выставка

11. В.Г. Шешунов.

Таежный охотник.

Нач. XX в.

Марлевка, толстый картон, масло, живопись, кисть.

47,5 x 31,6.

Хабаровский краевой музей имени

Н.И. Гродекова



произведений художника, где экспонировалось 538 картин [13; 16, с. 80]. В этом же издании был опубликован коллегой В.Г. Шешунова по женской учительской семинарии, В.А. Грачевым, некролог о безвременно ушедшем художнике, в котором он кратко описал его жизнь [2]. Впоследствии этот же текст публиковался в другом издании — каталоге посмертной выставки произведений В.Г. Шешунова (Никольск-Уссурийский; Владивосток, 1922) [3]. Сама же выставка была организована его другом, русским путешественником, известным прекрасным рисовальщиком — Владимиром Клавдиевичем Арсеньевым (1872–1930) [4]. Оформление работ к выставке было выполнено ученицами класса ручного труда при местной женской учительской семинарии. Из сохранившихся произведений В.Г. Шешунова здесь были выставлены далеко не все, главные причины тому — отсутствие материальных средств и недостаток свободного времени у ее организаторов. На выставку попали работы как принадлежащие художнику, так и подаренные им Д.И. Задоевко, В.В. Попову и женской учительской семинарии, которые были отобраны художниками Н.М. Кабановым и И.Ф. Палшковым. Всё наследие

Шешунова было систематизировано по местам его натуральных поездок. Именно географический принцип лег в основу каталога, изданного Южно-Уссурийским отделением Русского географического общества. Приходится с сожалением отметить, что художник недостаточно заботился о сохранности своих произведений, поэтому для экспозиций их приходилось приводить в надлежащий вид. Многие произведения не датированы, и немало усилий приложено на уточнение времени и места написания картин.

В 1926 году почти 600 работ художника были переданы в фонд художественного отдела Хабаровского краевого музея. Спустя несколько лет отдел был преобразован в Дальневосточный художественный музей. Последняя персональная выставка В.Г. Шешунова, где было представлено более 500 произведений, состоялась в конце 1939 года в Хабаровске [18, с. 160].

Заключение и выводы

Творческое наследие В.Г. Шешунова безусловно формируется под изначальным влиянием пейзажной стилистики и тематики его учителя И.И. Шишкина, что опровергает устоявшееся мнение, что выдающийся русский художник фактически не оставил после себя учеников.

Пейзажная живопись В.Г. Шешунова представляет и самостоятельный интерес. «Лучшим работам художника свойственны мягкий лиризм, точный рисунок, интересное композиционное построение» [14, с. 415]. Творческая индивидуальность художника заключается в детальной разработке ведущей темы уссурийской природы, за что его и называли «певцом уссурийской тайги». Данная проблематика творчества Шешунова нуждается в дальнейшем комплексном исследовании, в том числе в серьезном искусствоведческом анализе его наследия.

Литература

1. Бурлак О.В. Роль художника-просветителя В.Г. Шешунова в становлении культурной жизни города Уссурийска в начале XX века // Уссурийские чтения: сборник работ участников VI краеведческих чтений (17 октября 2014 г.) / Сост. Л.В. Станова. Уссурийск, МБУК ЦБС УГО, 2015. С. 24–32.
2. Грачев В.А. Художник-пейзажист В.Г. Шешунов (Некролог) // Известия Южно-Уссурийского отделения Приамурского отдела Русского географического общества. Никольск-Уссурийский, 1922. № 3. С. 39–41.
3. Грачев В.А. Василий Григорьевич Шешунов (Некролог) // Каталог посмертной выставки произведений (картин, этюдов, рисунков) Василия Григорьевича Шешунова (1866-1921): с некрологом покойного / Юж.-Уссур. отд-ние Рус. геогр. о-ва. Никольск-Уссурийский; Владивосток: Тип. Воен. акад., 1922. С. 3–5.
4. Егорчев И.Н. В.К. Арсеньев, известное и неизвестное // История и культура Приамурья. 2012. №1(11). С. 98–119.
5. Кандыба В.И. История становления и развития художественной жизни Дальнего Востока (1858-1938 гг.): 125-летию Владивостока посвящается. Владивосток: Изд-во Дальневосточного университета, 1985. 175 с.
6. Климов Г.Г. 145 лет со дня рождения Шешунова Василия Григорьевича (1866 – 13 января 1922) // Календарь дат и событий Приморского края на 2011 год / Примор. гос. публ. б-ка им. А.М. Горького, отдел краеведч. библиогр.; сост. Н.С. Иванцова. Владивосток, 2010. С. 200-201.
7. Кузнецов И. Дальневосточный художник-пейзажист // Красное знамя. 1962. 14 янв. (№ 12). С. 4.
8. Кузнецов И. Певец уссурийской тайги // Тихоокеанская звезда. 1962. 7 января. С. 3.
9. Культурное строительство на Дальнем Востоке (1917-1972 гг.): документы и материалы / сост. Л.П. Блещавенко и др.; предисл. М.С. Кузнецова. Владивосток: Дальневост. кн. изд-во, 1982. 495 с.
10. Лынша О.Б. Никольские художники начала XX века // Арсеньевские чтения. Материалы международной научно-практической конференции, посвященной 110-летию ПГОМ имени В.К. Арсеньева. 13-14 сентября 2000 года. Владивосток: Изд-во Дальневосточного университета, 2000. С. 241–244.
11. Лынша О.Б. От учительской семинарии до института. К истории Школы педагогики ДВФУ 1909-1954. Владивосток: Дальневосточный федеральный университет, 2015 г. 284 с.
URL: http://uss.dvfu.ru/e-publications/2015/lynsha-ob_ot-uchitelskoi-seminarii-do-instituta.pdf (дата обращения: 05.11.2020).
12. Обухов Г. Простые чудеса Василия Шешунова // Коммунар. 2020. 16 июля. № 28. С. 23.
13. О посмертной выставке художника В.Г. Шешунова // Известия Южно-Уссурийского отделения Приамурского отдела Российского географического общества. 1922. № 4. С. 96.
14. [О Шешунове] // История Дальнего Востока СССР в эпоху феодализма и капитализма (XVII в. – февр. 1917 г.) / [А.Р. Артемьев, Л.И. Галлямова, Л.Я. Иващенко и др.]; отв. ред. А.И. Крушанов. М.: Наука, 1991. С. 415.
15. Полещук С. Картины Шешунова вернулись домой через 100 лет // Коммунар. Уссурийск, 2005. 27 дек. (№ 175). С. 5.
16. Фефилов П.Л. Два века художников Дальнего Востока (XVIII – начало XX века) // История и Культура Приамурья. 2011. № 2 (10). С. 75–86.
17. Филиппова О.Н. Творчество Григория Гуркина и Василия Шешунова – учеников Ивана Шишкина // Искусство Евразии: [электронный журнал]. 2020. №3 (18). С. 91–104. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.03.008>.
URL: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/79>.
18. Шешунов Василий Григорьевич (1886–1921) // Крадин Н.П. Художники Дальнего Востока (XIX – середина XX вв.): биографический иллюстрированный словарь. Хабаровск: РИОТИП, 2009. С. 160.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ: *Филиппова Ольга Николаевна — искусствовед, заведующая научным архивом, Политехнический музей, г. Москва, Российская Федерация. E-mail: iscusstvo0891@mail.ru*

ABOUT AUTHOR: *Filippova Olga Nikolaevna — Head of the scientific archive, the Polytechnic Museum, Moscow, Russian Federation. E-mail: iscusstvo0891@mail.ru*

References

1. Burlak O.V. Rol' hudozhnika-prosvetitelja V.G. Sheshunova v stanovlenii kul'turnoj zhizni goroda Ussurijska v nachale XX veka [The role of the artist-educator V.G. Sheshunova in the formation of the cultural life of the city of Ussuriysk at the beginning of the XX century]. Stanova L.V. (comp.). *Ussurijskie chtenija: sbornik rabot uchastnikov VI kraevedcheskih chtenij (17 oktjabrja 2014 g.)* [Ussuriyskie readings: a collection of works by participants in the VI local history readings (October 17, 2014)]. Ussurijsk, MBUK TsBS UGO, 2015. Pp. 24–32. (In Russian).
2. Grachev V.A. Hudozhnik-pejzazhist V.G. Sheshunov (Nekrolog) [Landscape painter V.G. Sheshunov (Obituary)]. *Izvestija Juzhno-Ussurijskogo otdelenija Priamurskogo otdela Russkogo geograficheskogo obschestva – Bulletin of Southern Ussuri Branch of the Russian Geographical Society*, 1922, No. 3, pp. 39–41. (In Russian).
3. Grachev V.A. Vasilij Grigor'evich Sheshunov (Nekrolog) [Vasily Grigorievich Sheshunov (Obituary)]. *Katalog posmertnoj vystavki proizvedenij (kartin, `etjudov, risunkov) Vasilija Grigor'evicha Sheshunova (1866–1921)* [Catalog of the posthumous exhibition of works (paintings, sketches, drawings) by Vasily Grigorievich Sheshunov (1866–1921)]. Nikol'sk-Ussurijskiy; Vladivostok, Military Academy Printing House, 1922. Pp. 3–5. (In Russian).
4. Egorchev I.N. V.K. Arsen'ev, izvestnoe i neizvestnoe [V.K. Arseniev, known and unknown]. *Istorija i Kul'tura Priamur'ja – History and Culture of the Amur region*, 2012, No. 1 (11), pp. 98–119. (In Russian).
5. Kandyba V.I. *Istorija stanovlenija i razvitija hudozhestvennoj zhizni Dal'nego Vostoka (1858–1938 gg.)* [The history of the formation and development of the artistic life of the Far East (1858–1938)]. Vladivostok, Far Eastern University Publ., 1985. 175 p. (In Russian).
6. Klimov G.G. 145 let so dnja rozhdenija Sheshunova Vasilija Grigor'evicha (1866 – 13 janvarja 1922) [145th anniversary of the birth of Vasily Grigorievich Sheshunov (1866 – January 13, 1922)]. Ivantsov N.S. (comp.). *Kalendar' dat i sobytij Primorskogo kraja na 2011 god* [Calendar of dates and events of Primorsky Krai for 2011]. Vladivostok, 2010. Pp. 200–201. (In Russian).
7. Kuznetsov I. Dal'nevostochnyj hudozhnik-pejzazhist [Far Eastern landscape painter]. *Krasnoe znamja – Red Banner*, 1962, No. 12 (14 January), p. 4. (In Russian).
8. Kuznetsov I. Pevets ussurijskoj tajgi [Singer of the Ussuri taiga]. *Tihookeanskaja zvezda – Pacific Star*, 1962, 7 January, p. 3. (In Russian).
9. Bleschavenko L.P. (comp.). *Kul'turnoe stroitel'stvo na Dal'nem Vostoke (1917–1972 gg.): dokumenty i materialy* [Cultural construction in the Far East (1917–1972): documents and materials]. Vladivostok, Far East book Publ., 1982. 495 p. (In Russian).
10. Lynsha O.B. Nikol'skie hudozhniki nachala XX veka [Nikolsk Artists of the Early 20th Century]. *Arsen'evskie chtenija. Materialy mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferentsii, posvjaschennoj 110-letiju PGOM imeni V.K. Arsen'eva* [Arseniev Readings. Materials of the international scientific and practical conference dedicated to the 110th anniversary of the V.K. Arsenyev]. Vladivostok, Far Eastern University, 2000. Pp. 241–244. (In Russian).
11. Lynsha O.B. *Ot uchitel'skoj seminarii do instituta. K istorii Shkoly pedagogiki DVFU 1909–1954.* / Dal'nevostochnyj federal'nyj universitet, Shkola pedagogiki [From teacher's seminary to institute. On the history of the FEFU School of Pedagogy 1909–1954]. Vladivostok, Far Eastern Federal University, 2015. 284 p. Available at: http://uss.dvfu.ru/e-publications/2015/lynsha-ob_ot-uchitelskoi-seminarii-do-instituta.pdf (accessed: 05.11.2020). (In Russian).
12. Obuhov G. Prostye chudesa Vasilija Sheshunova [Simple miracles of Vasily Sheshunov]. *Kommunar*, 2020, No. 28 (16 July), pp. 23. (In Russian).
13. O posmertnoj vystavke hudozhnika V.G. Sheshunova [About the posthumous exhibition of the artist V.G. Sheshunov]. *Izvestija Juzhno-Ussurijskogo otdelenija Priamurskogo otdela Rossijskogo geograficheskogo obschestva – Bulletin of Southern Ussuri Branch of the Russian Geographical Society*, 1922, No. 4, pp. 96. (In Russian).
14. O Sheshunove [About Sheshunov]. Krushanov A.I. (ed.). *Istorija Dal'nego Vostoka SSSR v `epohu feodalizma i kapitalizma (XVII v. – fevr. 1917 g.)* [History of the Far East of the USSR in the period of feudalism and capitalism (XVII century – Feb 1917)]. Moscow, Nauka, 1991. P. 415. (In Russian).
15. Poleschuk S. Kartiny Sheshunova vernulis' domoj cherez 100 let [Sheshunov's paintings returned home after 100 years]. *Kommunar*, 2005, No. 175 (27 December), p. 5. (In Russian).
16. Fefilov P.L. Dva veka hudozhnikov Dal'nego Vostoka (XVIII – nachalo XX veka) [Two centuries of artists of the Far East (XVIII – early XX century)]. *Istorija i Kul'tura Priamur'ja – History and Culture of the Amur region*, 2011, No. 2 (10), pp. 75–86. (In Russian).
17. Filippova O.N. Tvorchestvo Grigorija Gurkina i Vasilija Sheshunova – uchenikov Ivana Shishkina [The creative work of Grigory Gurkin and Vasily Sheshunov as students of Ivan Shishkin]. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2020, No. 3 (18), pp. 91–104. Available at: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.03.008>. (In Russian).
18. Sheshunov Vasilij Grigor'evich (1886–1921) [Sheshunov Vasily Grigorievich (1886–1921)]. Kradin N.P. *Hudozhniki Dal'nego Vostoka (XIX – seredina XX vv.): biograficheskij illjustrirovannyj slovar'* [Artists of the Far East (XIX – mid XX centuries): biographical illustrated dictionary]. Habarovsk, RIOTIP, 2009. P. 160. (In Russian).

Для цитирования | For citation:

Филиппова О.Н. Ключевые вехи творческой биографии Василия Шешунова – «певца уссурийской тайги» // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2020. № 4 (19). С. 116–127. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.04.009>. URL: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/141>

Filippova O.N. Key stages in the creative biography of Vasily Sheshunov — “the singer of the Ussurian taiga”. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2020, No. 4 (19), pp. 116–127. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.04.009>. Available at: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/141> (In Russian).

ФОРУМ



Forum

Fedotova, Elena Dmitrievna

*Research Institute of Theory and History of Fine Arts
of the Russian Academy of Arts,
Moscow, Russian Federation*

Федотова Елена Дмитриевна

*Научно-исследовательский институт теории и истории
изобразительных искусств Российской академии
художеств, г. Москва, Российская Федерация*

**ON THE IMPORTANT ACTIVITY
OF ART COLLECTING**

**О ВЕЛИКОМ ДЕЛЕ
«СОБИРАНИЯ ИСКУССТВ»**

DOI 10.46748/ARTEURAS.2020.04.010

УДК 7.074

АННОТАЦИЯ

Статья представляет собой вступительное слово к конференции «Из истории собирательства: меценаты, коллекционеры, основатели музеев», организованной Российской академией художеств. Обращение автора к участникам посвящено краткому рассказу о людях, чьи имена связаны с понятием «благотворительность», — меценатах, коллекционерах, основателях музеев России и зарубежных стран. Это известные личности разных национальных школ, своими деяниями прославившиеся на поприще заботы о сохранении культурного наследия. Цель конференции — вспомнить их имена и благородную деятельность.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:

Благотворительность; меценатство; меценаты; коллекционеры; основатели музеев; создание в области изобразительных искусств.

ABSTRACT

The article is an introduction to the conference “From the history of collecting: patrons, collectors, founders of museums”, organized by the Russian Academy of Arts. The author’s address to the participants is devoted to a short story about people whose names are associated with the concept of “charity” — patrons, collectors, founders of museums in Russia and abroad. These are well-known personalities of various national schools, who became famous for their deeds in the field of caring for the preservation of cultural heritage. The purpose of the conference is to remember their names and noble activities.

KEYWORDS:

Charity; arts patronage; patrons of the arts; collectors; founders of museums; creation in the field of fine arts.

*Интерес «Нравственное богатство народа
наглядно исчисляется памятниками
деяний на общее благо»
В.О. Ключевский*

Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств организовал конференцию «Из истории собирательства: меценаты, коллекционеры, основатели музеев», чтобы вспомнить людей, деяния которых называются одним словом — «благотворительность (благотворительство)». Они — образец искреннего и преданного служения делу культурного созидания. В «Толковом словаре» В.И. Даля их — меценатов, коллекционеров, основателей музеев — называют «подвижниками», то есть людьми, «славными великими делами на каком-либо поприще, доблестными деятелями» [1, с. 164]. Такие славные личности были во всех национальных школах, и мы попытаемся отдать дань памяти не только отечественным собирателям искусств, но и представителям зарубежных стран.

В России собирательство произведений изобразительного искусства, предметов русской старины (рукописей, духовной литературы, автографов, старопечатных книг, гравированных портретов исторических деятелей) имеет давнюю традицию. Вспомним Кунсткамеру — детище Петра I, имевшего «страсть изучать изящные науки и искусства», или коллекцию «курьезных вещей» генерал-фельдмаршала Я.В. Брюса. Защитники просветительских идеалов Елизавета Петровна и Екатерина II ратовали за установление связей с западноевропейским художественным миром, следуя завету Дидро собирать «вокруг себя знания и искусства». Коллекции находившихся на дипломатической службе графов Н.Б. Юсупова, Д.М. Голицына, президента Академии художеств П. Строганова, представителей дворянских родов — И.И. Шувалова, Б.П. Шереметева, А.А. Безбородко, Б.М. Хитрово, А.Б. Куракина и других, сконцентрированные в усадьбах и городских особняках, перерастали значение частных коллекций. На их основе возникли музеи-усадьбы «Архангельское», «Останкино», «Кусково», собрания Петергофа, Царского Села. Так возник Эрмитаж из частной коллекции императрицы, и само его название стало синонимом дворцового музея, а коллекция размещалась в павильоне Ж.-Б. Валлен-Деламота («Эрмитаж»), пристроенного к Зимнему дворцу. Частное собирательство всегда имело большое значение для музейного строительства, особенно в век Просвещения, когда тесные контакты с западноевропейскими странами, диалог собирателей были характерной чертой столетия. «Можно подумать, что русские богачи обобрали всю Европу» [2, с. 67], — писал один английский путешественник в конце XVIII века.

Портреты работы зарубежных живописцев донесли до нашего времени образы известных западноевропейских меценатов и коллекционеров, таких как Касьяно даль Поццо; Пьер-Жан Мариэтт; Эдвард Уортли Монтегю (посол Великобритании в Египте); знаток, граф де Келюс; лорд Уильям Гамильтон (посланник Великобритании в Южной Италии) и многих других. Собирателями были и просвещенные монархи, например Карлос III и Фердинанд IV из династии испанских Бурбонов, правящих в Южной Италии во второй половине XVIII столетия, создатели музеев в Портичи и в Каподимонте. В своих романтических дворцах-замках Людвиг I Баварский тоже хранил богатейшие собрания произведений искусства.

Беззаветное служение Отечеству демонстрировали в XIX столетии представители русского купечества и европейского предпринимательства. Они не только финансировали строительство банков, гостиниц, приютов, образовательных учреждений, театров, пассажей, издание журналов, но и благодаря страстному увлечению искусством, энергии, нравственной потребности становились обладателями великолепных коллекций. Семейно-родовые собрания братьев Третьяковых, Щукиных, Бахрушиных, Боткиных, Морозовых стали основой для создания отечественных музеев. Начинание братьев Павла и Сергея Третьяковых, имевшее целью создание национальной общедоступной галереи, превратилось в крупнейший московский музей национального искусства, носящий имя этих двух подвижников из Замоскворечья. Павел Третьяков скромно называл себя «просто искренним любителем», полагая, что меценатство — общественно полезное дело. Благотворительность была кредо и семьи Бахрушиных. Младший из шести братьев — Алексей Александрович выискивал на Сухаревке и в Париже раритеты, связанные с театральным искусством. Дом Бахрушина у Зацепского вала стал с 1913 года общедоступным Музеем театрального искусства, носящим имя его создателя. Творчески одаренного Савву Ивановича Мамонтова, увлекавшегося оперным искусством, умевшего «углядеть» талантливых живописцев для своих постановок, создавшего в усадьбе «Абрамцево» центр духовной жизни в России, Ф.И. Шаляпин назвал «благородным, просвещенным деятелем» [3, с. 303]. Многие из этих выдающихся людей, радевших за отечественную культуру, мы видим на портретах И. Репина, М. Врубеля, В. Серова. Благодаря, например, увлечению коллекционированием Ивана Абрамовича Морозова мы имеем в России произведения Пикассо, Матисса, Моне, которые он передал в Музей искусства, находившийся до 1848 года на Пречистенке. А Сергей Морозов передал свою коллекцию Кустарному музею (ныне Музей декоративно-прикладного

искусства в Леонтьевском переулке в Москве). Следует вспомнить и Степана Рябушинского, собирателя икон, имевшего реставрационные мастерские.

С Петровской эпохи ведет свое начало собирание рукописей и старопечатных книг. Народным достоянием стали собрания канцлера Н.П. Румянцева, мечтавшего об учреждении Русского национального музея и большой национальной библиотеки, которые стали бы «источником познаний о состоянии Отечества». Видными библиофилами были граф Алексей Иванович Мусин-Пушкин, обладатель, к сожалению, сгоревшего в 1812 году первого экземпляра «Слова о полку Игореве», а также Дм.М. Голицын, собиравший издания на иностранных языках, фабрикант-миллионер Алексей Хлудов, обладатель «Хлудовской Псалтири», купцы-миллионеры Козьма Солдатенков, имевший свою издательскую фирму, и Гаврила Солодовников, кстати, владевший ныне хранящимся в ГМИИ им. А.С. Пушкина полотном «Обнаженная» О. Ренуара. Без этих собирателей мы бы не имели столь блестящих собраний книг в наших крупнейших библиотечных и музейных фондах.

Проектов основания художественных музеев в России всегда было немало. Графом Николаем Александровичем Кушелевым-Безбородко, вельможей Екатерининской эпохи, был создан проект создания «Кушелевской галереи», с 1863 года размещавшейся в Императорской Академии художеств в Санкт-Петербурге. «Русскую картинную галерею» хотел создать и издатель журнала «Отечественные записки» Павел Петрович Свинын. Выдающимся начинанием профессора Ивана Владимировича Цветаева стало создание «Музея изящных искусств им. Александра III». Идею Цветаева финансово поддержал Юрий Степанович Нечаев-Мальцов, помощник великого князя Сергея Александровича. Акционерами в создании музея были и представители семейства князей Юсуповых. Благодаря деятельности этих меценатов возникло на Волхонке выстроенное Романом Клейном здание с прекрасной мраморной колоннадой, с залами, отделанными мрамором, бронзовыми копиями «дверей» Гиберти, слепками, поиском которых в Европе занимался Цветаев, а деньги жертвовали отечественные меценаты.

С меценатством в организации выставок были связаны еще два деятеля отечественной культуры, имена которых следовало бы упомянуть. Это С.П. Дягилев, первым организовавший в 1896 году в России выставку скандинавских художников и познакомивший публику с работами Э. Мунка, А. Цорна и других. А также запечатленная на портрете И.Е. Репина княгиня М.К. Тенишева, проводившая выставки изделий художественных ремесел в Талашкине.

Существовали и другие новаторские концепции создания музея. Например, «Московского музея живописной культуры», целью основания которого в 1912 году (он просуществовал до 1929 года) было сохранение наследия отечественного авангарда, создание музея-лаборатории искусства нового типа, в своей основе антибуржуазного и антиакадемического. Благодаря собранию закупленных в эти годы произведений авангардистов значительно пополнились фонды Государственной Третьяковской галереи. О Музее современного искусства, как известно, мечтали В. Кандинский и К. Малевич.

Отрадно, что в наши дни наблюдается большой интерес к истории собирательства: проводятся выставки, посвященные известным коллекционерам (братьям Щукиным, Павлу Строганову и др.). Издан в 2007 году интересный и полезный труд «Собиратели и хранители прекрасного. Энциклопедический словарь российских коллекционеров от Петра I до Николая II. 1700–1918». Немало важных начинаний исходит от института меценатства, в том числе, например, издание книг и журналов, реставрация памятников архитектуры, создание частных музеев (Музей иконы, Музей Фаберже, Музей русского импрессионизма, Музей русского реалистического искусства). Что движет современными меценатами, коллекционерами, основателями музеев? Хочется думать, что любовь к искусству, желание сохранить память о национальном наследии, просветительство. Пусть появляются новые Третьяковы, Морозовы, Щукины, Мамонтовы, Бахрушины, Боткины с их страстным интересом к собирательству, но собирательству во славу нашей культуры, нашего Отечества. Таким «доблестным деятелям», если использовать определение В.И. Даля, мы, историки искусства, всегда рады. Для разговора о них мы и предприняли наш широкий экскурс в историю собирательства, которое возвышает душу.

Литература

1. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 тт. Москва: ГИС, 1956. Т. 3. 555 с.
2. Карнович Е.П. Замечательные богатства частных лиц в России. Санкт-Петербург: Тип. К.Н. Плотникова, 1874. 380 с.
3. Федор Иванович Шаляпин [Сборник]: В 3 т. Т. 3: Статьи и высказывания. / Ред.-сост. Е.А. Грошева. Москва: Искусство, 1979. 392 с.

References

1. Dal V.I. *Tolkovyi slovar' zhivogo velikoruskogo yazyka* [Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language]. In 4 vols. Moscow, GIS, 1956. Vol. 3. 555 p. (In Russian)
2. Karnovich E.P. *Zamechatel'nye bogatstva chastnykh lits v Rossii* [The remarkable wealth of individuals in Russia]. St. Petersburg, Tipografiya K.N. Plotnikova, 1874. 380 p. (In Russian)
3. Grosheva E.A. (ed.). *Fedor Ivanovich Shalyapin* [Feodor Ivanovich Chaliapin. Collection in 3 volumes]. Vol. 3: Articles and statements. Moscow, Iskusstvo, 1979. 392 p. (In Russian)

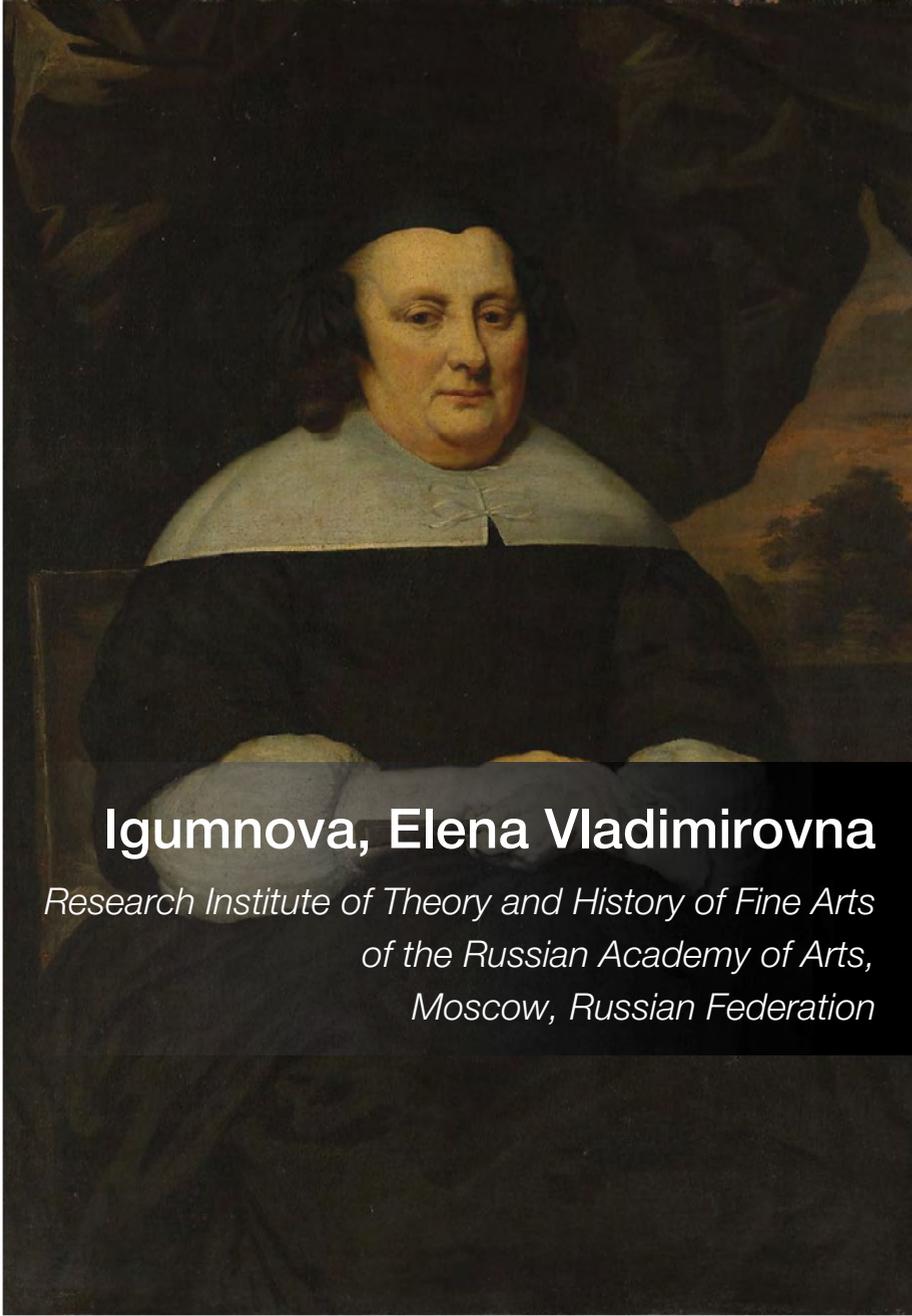
ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ: Федотова Елена Дмитриевна — доктор искусствоведения, член-корреспондент Российской академии художеств, заведующий отделом зарубежного искусства, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, г. Москва, Российская Федерация. E-mail: numero47@yandex.ru

ABOUT AUTHOR: Fedotova, Elena Dmitrievna – D.Sc. (Art History), corresponding member of the Russian Academy of Arts; Chief of the Department of foreign Art, the Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation. E-mail: numero47@yandex.ru

Для цитирования | For citation:

Федотова Е.Д. О великом деле «собирания искусств» // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2020. № 4 (19). С. 129–133.
DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.04.010>. URL: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/147>

Fedotova E.D. On the important activity of art collecting. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2020, No. 4 (19), pp. 129–133.
DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.04.010>. Available at: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/147> (In Russian).



Igumnova, Elena Vladimirovna

*Research Institute of Theory and History of Fine Arts
of the Russian Academy of Arts,
Moscow, Russian Federation*

Игумнова Елена Владимировна

*Научно-исследовательский институт теории и истории
изобразительных искусств Российской академии
художеств, г. Москва, Российская Федерация*

**ROGER FRY AND J.P. MORGAN:
ON THE HISTORY OF THE COLLECTION
OF EUROPEAN PAINTINGS
AT THE METROPOLITAN MUSEUM
OF ART**

**РОДЖЕР ФРАЙ
И ДЖ.П. МОРГАН:
ИЗ ИСТОРИИ СОБРАНИЯ
ЕВРОПЕЙСКОЙ ЖИВОПИСИ
В МУЗЕЕ МЕТРОПОЛИТЕН**

DOI 10.46748/ARTEURAS.2020.04.011

УДК 7.06;7.034;7.072;7.074

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается вклад британского историка искусства и критика Роджера Фрая в изучение итальянской живописи эпохи Возрождения, его роль в знаточеском сообществе того времени, работа по поиску произведений для крупных музеев (особое внимание уделено его отношениям с нью-йоркским музеем Метрополитен и коллекционером Дж.П. Морганом) и проблемам атрибуции. В исследовании отмечена эволюция взглядов Фрая, идущая от интересов к итальянскому искусству к работам современных мастеров и созданию теории «значимой формы».

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:

Роджер Фрай; знаточество; проблемы атрибуции; искусство Возрождения; итальянское искусство Раннего Возрождения; музей Метрополитен; Дж.П. Морган; Пьеро делла Франческа; Андреа Мантенья; Лука Синьорелли; Бернанд Бернсон; теория значимой формы.

ABSTRACT

The article examines the contribution of the British art historian and critic Roger Fry to the study of Italian painting of the Renaissance, his role in the noble community of that time, work on the search for works for large museums (special attention is paid to his relations with the Metropolitan Museum and its patron J.P. Morgan) and attribution problems. The study notes the evolution of Fry's views, going from interests in Italian art to the works of modern masters and the creation of a theory of "significant form".

KEYWORDS:

Roger Fry; connoisseur; attribution problems; Renaissance art; Italian art of the Early Renaissance; Metropolitan Museum of Art, J.P. Morgan; Piero della Francesca; Andrea Mantegna; Luca Signorelli; Bernard Bernson; theory of significant form.

Вклад британского историка искусства, критика и художника Роджера Фрая (1866–1934) в изучение живописи старых мастеров известен в меньшей степени, чем его роль в пропаганде работ Сезанна, постимпрессионистов, примитивного искусства Африки и в создании теории «значимой формы». Он одним из первых исследователей своего времени перенес внимание с содержательной стороны искусства на его формальные свойства, и идеи Фрая серьезно повлияли на художественные вкусы начала XX века. Под воздействием статей и лекций английского ученого в широкий обиход вошли такие термины, как «пластичность», «объем», «эмоциональные элементы композиции», и имена французских художников от Мане до Пикассо стали более привычными [1, с. 25]. В течение всей жизни Р. Фрай занимался живописью раннего итальянского Возрождения и был ее знатком. Из его работ, посвященных этой проблеме, сегодня доступно для чтения не так и много: несколько статей в подборках «Vision & Design» (1920), «Transformations» (1926), хотя не так давно была переиздана его книга о Джованни Беллини [4; 8; 9]. Многие из текстов Фрая остаются «похороненным» в художественной и общественной периодике начала века, а также в неопубликованных лекциях, сохранившихся лишь в черновиках или в записях слушателей.

Роджер Фрай начинал свое образование в Кембридже, где изучал естественные науки. В тот момент ему нравилось творчество прерафаэлитов, он восторгался произведениями Дж.Э. Миллеса, Э. Берн-Джонса, Д.Г. Россетти и Дж.Ф. Уоттса [13]. Глядя на работы признанных Королевской академией современных ему британских художников, он отмечал в них отсутствие структуры и обилие сентиментальности. Отвергая подобные произведения, молодой ученый обратился к изучению старой живописи и вскоре стал известен как ее знаток, особенно итальянской школы. Впервые он посетил Италию в 1891 году, и больше остальных ее городов ученому понравилась Венеция, где Фрай открыл для себя работы Тинторетто, Веронезе и Тьеполо. Во время второго визита в Италию (1894) он начал изучать итальянское искусство более основательно и серьезно, готовясь к чтению лекций для открытых курсов Кембриджа. Он также подготовил курс о ранней венецианской живописи, из которого выросли его книга «Джованни Беллини» [4] и серия очерков об итальянских художниках в журнале «Monthly Review» [1, с. 25].

Успех первой книги погрузил его в череду лекций и регулярной критики для разных изданий (сначала для журнала «Pilot», затем для «The Atheneum»). От случая к случаю появлялась возможность писать более обширные тексты, например редакция «Monthly Review» попросила

исследователя переработать лекции о Джотто в форму публикации. Изучение раннего итальянского искусства было одним из главных занятий Фрая вплоть до Первой мировой войны и не прекращалось в течение всей его жизни.

В конце XIX века Великобритания переживала расцвет в изучении итальянского искусства — и среди частных коллекционеров, и среди музеев. Главными местами встреч и дискуссий знатоков и любителей был Берлингтонский клуб изящных искусств и устраиваемые им выставки живописи старых мастеров, которые проводились на Севил-роу [10, р. 111–112]. Но этот узкий знаточеский мир с его аристократизмом (и зачастую снобизмом) не проявлялся в текстах Р. Фрая. Книгами, вдохновившими английского ученого и его поколение на изучение итальянской живописи, были работы Дж. Морелли и Б. Бернсона. С Джованни Морелли он не был знаком лично, а с Бернардом Бернсоном встречался не раз. Хотя Фрай высказывал сомнения о теориях Бернсона уже в 1898 году [13, р. 171], но относился с большим уважением к знаточескому таланту старшего товарища [4, р. XIII]. Особое внимание Фрая привлекли идеи старшего коллеги о специфике флорентийской школы, в которой важное место занимали «осязательные ценности» — пластичность, телесность и ощущения объема в пространстве. Это подтолкнуло Фрая к размышлениям о роли элементов композиции и формы в создании произведения искусства, что в конечном итоге вылилось в его теорию «значимой формы».

Недоверчивость и боязнь соперничества вскоре отдалили знаменитого эксперта от Фрая [3, р. 455]. Началом конца их общения стала ссора из-за статьи, которую они планировали написать о коллекции Гамбье-Перри (сейчас она находится в собрании Института Курто, Лондон). Фрай взял Бернсона с собой, чтобы посмотреть на коллекцию, в частности на доски с «Рождеством» и «Поклонением волхвов», сейчас приписываемые тречентистской школе Римини (иногда приписывается руке Джованни Баронцио). Эти работы казались Фраю близкими к произведениям Джотто — и это было удачным предположением, поскольку влияние Джотто в Римини было очевидным [2, р. 246]. Взглянув на несколько ранних итальянских работ из этого собрания, они решили написать серию совместных статей для «The Burlington Magazine», что было отмечено в планах журнала. Но в то же время Фрай показал фотографии досок сопернику Бернсона — знатоку Герберту Хорну, и планировалось, что он также опубликует свои мысли об этих работах. Бернсон был в ярости, услышав о предполагаемых заметках Хорна, и начал долгую переписку с выяснением отношений, которая вылилась в разрыв с Фраем до конца жизни. Тем не менее Фрай опубликовал

без согласия с Бернсоном статью о коллекции Гамбье-Перри [6], в которой отметил подписанный алтарь Бернардо Дадди и атрибутировал панели пределлы со «Встречей» и «Поклонением волхвов», написанные Лоренцо Монако, хотя к тому моменту работы этого мастера не были широко известны.

Восхищение Фрая знаточеством Бернсона не ослабело из-за этой ссоры. Но в рецензиях ученого на публикации Бернсона проступало явное различие их взглядов. Анализируя его книгу «Рисунки флорентийских художников», Фрай не соглашался с рядом деталей (в случае с атрибуцией женских профильных портретов в музее Польши Пеццоли в Милане и в Лондонской национальной галерее) и сожалел об упущениях коллеги: например, о пропущенных рисунках Лоренцо Монако в Берлине [15]. Он не понимал и почти полного игнорирования работ Фра Бартоломео, при этом отдавая дань мастерству анализа и методов Бернсона, увиденных в объеме проделанной ученым работы.

Интерес Фрая к упорядоченности и чувству композиции флорентийского искусства обострил его неприязнь к современной ему английской живописи 1890–1900-х годов, в которой он не видел чувства формы. И не найдя ничего достойного, более внимательно обратился к живописи старых мастеров, особенно к итальянскому искусству XV века. Английский ученый писал отцу о причине новых увлечений: «Чем больше изучаю старых мастеров, тем более ужасным кажется мне хаос современного искусства» [13, p. 159].

Не достигнув славы Бернарда Бернсона, Фрай все же обладал определенным влиянием в среде знатоков старого искусства. Его связи «в художественном мире распространились не только на Европу, но и на Америку: главы музеев и галерей, коллекционеры и ученые обращались к нему за советом. В то же время он занимался живописью и писал статьи для “The Atheneum” и “The Burlington Magazine”, в создании которого в 1903 году принимал активное участие. Р. Фрай занимался экспертизой для американских миллионеров — Дж.П. Моргана, Г.К. Фрика и Дж. Джонсона» [1, с. 25]. И именно его усилиями была серьезно расширена коллекция старого европейского искусства в нью-йоркском музее Метрополитен, а сама институция обрела более четкую концепцию развития. В 1904 Роджер Фрай ездил в Нью-Йорк в поиске денег для поддержки «The Burlington Magazine». В это время по рекомендации директора институции Пруденса Кларка бизнесмен и меценат Дж.П. Морган, управлявший музеем Метрополитен, предложил английскому критику пост помощника директора, а затем и должность хранителя европейской живописи [1, с. 25–26].

В 1904 году сам Дж.П. Морган был избран президентом музея Метрополитен, в попечительский совет которого входили обеспеченные промышленники и представители богатых семей. Никогда не подходивший к искусству как к предмету научного исследования, Морган представлял музей как собрание шедевров и популярных произведений. Но работ старой европейской живописи нью-йоркскому музею не хватало: то, что уже было в коллекции, не впечатляло попечительский совет и самого Моргана. Музею нужен был человек со связями в знаточеском мире и реноме, который мог бы найти и закупить достойные произведения для повышения репутации музейного собрания.

Дж.П. Морган предложил эту позицию Р. Фраю во время официального ужина на собрании Американского института архитекторов, посвященном сбору средств для Американской академии в Риме. И, честно говоря, британский знаток сначала не был в восторге от манер Моргана, который занял в разговоре покровительственную доминирующую позицию, так что Фрай чувствовал себя не слишком комфортно.

Но в итоге английский знаток принял предложение и работал с музеем Метрополитен над формированием коллекции старой европейской живописи с 1905 до 1910 года, проводя большую часть времени в разъездах по разным странам для закупки картин. За один год Фрай приобрел 56 произведений живописи, нашел в запасниках музея забытых мастеров, отреставрировал 13 картин и сформировал концепцию живописной галереи по примеру Салона Каре в Лувре. В галерее XXIV, открытой в апреле 1906 года, Фрай собрал живопись, которую считал самой стоящей в собрании музея Метрополитен. Его намерением было показать попечителям и публике, что существует серьезное искусство (и серьезное его экспонирование) в противовес сентиментальным картинам XIX века, которые за редким исключением на тот момент составляли большую часть собрания музея Метрополитен.

«С его помощью собрание нью-йоркского музея пополнилась работами известных художников, включая Дж. Беллини, К. Кривелли, Л. ди Креди, Корреджо, Г. Давида (и это далеко не полный список). Правда, постоянные стычки Фрая с Морганом привели к серьезной ссоре между ними и разрыву отношений» [1, с. 26] с музеем Метрополитен. Их сложные взаимоотношения отчасти объясняются противоречиями между коммерчески мыслящим покровителем музея, ищущим шедевры, и образованным британским знатоком, видевшим в коллекции возможность показать цельную картину развития европейской живописи и просветить зрителей.

Фрай понимал, что даже при имеющемся приличном бюджете закупить для музея только



шедевры не получится (тогда в собрании было бы слишком мало работ). И настаивал, что в центре внимания музейной коллекции должна быть просветительская задача, показывающая историю искусства так, что любой зритель поймет линии развития европейского искусства. По его мнению, подбор работ для собрания лучше было отдать в руки ученым и знатокам, оставив попечителям музея исключительно функцию финансовой поддержки. По замыслу Фрая, в музее стоило создать такую коллекцию, где взаимосвязи различных школ и периодов европейской живописи были бы очевидны любому посетителю. Поэтому британский знаток предпочитал приобретать качественные работы менее известных и популярных в тот момент мастеров, находить произведения первого ряда малоизвестных школ, которые еще не привлекли внимания арт-дилеров. Фрай видел свою задачу в создании места, где американская публика могла бы познакомиться с различными школами европейского искусства, и для такого визуального урока дорогие шедевры были не слишком нужны.

Морган же настаивал на приобретении работ только в том случае, если кураторы (и в первую очередь Фрай) были готовы следовать его указаниям и пожеланиям попечительского совета.

Кульминацией их концептуальных противоречий стало личное столкновение, когда они разошлись во мнениях, должна ли часть картин приобретаться непосредственно для личной коллекции Моргана или для музея. Другими причинами недовольства Моргана были попытки Фрая почистить и отреставрировать часть старой живописи, хотя он не был профессиональным художником, а также его комментарии о дилетантстве и нецивилизованности американских коллекционеров [11]. Да и сам Роджер Фрай не смог долго терпеть властное отношение Моргана.

Суть их противоречий была в разнице взглядов на концепцию формирования музейной коллекции: Дж.П. Морган хотел использовать финансовые возможности, чтобы показать шедевры европейского искусства американским зрителям, а для Фрая последовательность экспозиции и высокие стандарты историков искусства были важнее популярных у широкой публики мастеров и отдельных произведений. Их разногласия по поводу целей и развития музея Метрополитен в конечном итоге привели к отставке Фрая, но даже краткое сотрудничество британского ученого оставило весомый след в коллекции. Быстрый конец совместной работы над собранием был предсказуем: Фрай

1. **Корреджо. Св. Петр, Марфа, Мария Магдалина и Леонард.**

Ок. 1515.

Холст, масло.

221,6 × 161,9.

Музей

Метрополитен, Нью-Йорк.

Фото: metmuseum.org

2. **Джованни Беллини. Мадонна с младенцем.**

Предположительно конец 1480-х.

Масло, дерево.

88,9 × 71,1.

Музей

Метрополитен, Нью-Йорк.

Фото: metmuseum.org



3. **Лоренцо ди Креди.**
Мадонна с младенцем,
Иоанном Крестителем
и ангелом.

Начало 1490-х.
Темпера, дерево.
Тондо, D 91,4.
Музей
Метрополитен, Нью-Йорк.
Фото: metmuseum.org

4. **Николас Мас.**
Женский портрет.

Предположительно
1665-70.
Холст, масло.
111,8 × 89,5.
Музей
Метрополитен, Нью-Йорк.
Фото: metmuseum.org

и Морган во многом не были похожи, они различались по воспитанию и темпераменту, вкусу и взглядам на искусство. Но несмотря на острые споры и противоречия они смогли сформировать основу собрания старой европейской живописи и задать линию развития «энциклопедического» музея. Хотя британский знаток проработал в музее всего несколько лет, он смог много сделать для развития его коллекции, задав собранию международный контекст.

Среди работ, приобретенных во время его пребывания в музее, были: «Св. Петр, Марфа, Мария Магдалина и Леонард» Корреджо (рис. 1), «Мадонна с младенцем» Дж. Беллини (рис. 2), «Мадонна с младенцем, Иоанном Крестителем и ангелом» Лоренцо ди Креди (рис. 3), «Женский портрет» Н. Маса (рис. 4), «Портрет С. Мартинеса» Ф. Гойи (рис. 5), «Св. Георгий» Карло Кривелли (рис. 6).

Во время сотрудничества с музеем Метрополитен английский ученый оказался вовлечен в практику закупок и экспертизы для частных коллекционеров. Его достижения в этой сфере вызывали восторги не у всех [12], но если взглянуть на удачные атрибуции Фрая, они отчасти раскрывают его методы в отношении итальянского искусства.



Возможно, самой успешной атрибуцией Роджера Фрая был профильный «Портрет дамы в желтом» Алессіо Бальдовинетти (1400-е годы, Лондонская национальная галерея). Он опубликовал свою находку в «The Burlington Magazine» в 1911 году [5], но пришел к этому выводу почти на десять лет раньше. Ученый говорил об этой атрибуции во время открытых лекций в Кембридже, причем приводил те же доводы, аргументы и сравнения, что и в будущей статье. На тот момент Фрай только вернулся из Парижа, где Лувр приобрел «Мадонну с младенцем» Бальдовинетти, ранее приписываемую Пьеро делла Франческа. В профильном портрете из Лондонской национальной галереи Фрай обнаружил сходство техники и манеры, хотя работу атрибутировали и показывали как принадлежащую руке Пьеро делла Франческа (Кавальказелле, Рихтер и Бернсон считали этот портрет работой Уччелло). Фрай отметил прежде всего россыпь крошечных точек в наиболее ярких местах изображения, которые выделяли Бальдовинетти среди флорентийских художников XV века. Ученый также обратил внимание на соломенно-желтый цвет карнации и очевидное использование смешанной техники — характеристики, найденные и в луврской работе (рис. 7).



Одной из особенностей исследований Фрая об итальянском искусстве было понимание важности манеры художника и всех технических аспектов, сливающихся в общее постижение стиля мастера. Внимание Фрая к технической стороне живописи — редкий образец среди современных ему (и даже более поздних) знаточеских исследований о старой живописи. Конечно, у Фрая не было под рукой полного арсенала современных методов (рентгенографии, изучения в ультрафиолетовых и инфракрасных лучах, микрохимического анализа и т.п.), которые сейчас доступны реставраторам, музейным сотрудникам и экспертам. Но в большинстве своих работ он задается серьезными вопросами о свойствах техники, ее специфике и характеристиках живописной поверхности.

Фрай опубликовал ряд других убедительных и актуальных до сих пор атрибуций. Один из примеров его экспертизы — работа «Шествие волхвов» Сассетты (сейчас в музее Метрополитен, Нью-Йорк; рис. 8), о которой ученый написал небольшую статью в 1912–1913 годах [7]. Для Роджера Фрая атрибуция не была вещью в себе, способом утвердиться в мире знатоков и художественных критиков. Он стремился донести знания о художниках и их мастерстве не только в виде статей для профильных журналов. В конце 1920-х годов английский ученый начал читать лекции на радио и повлиял на многих слушателей, открыв для них мир раннего итальянского искусства.

Любовь к старым итальянским мастерам с их чувством формы и композиции повлияла

5. **Франсиско Гойя.**
Портрет С. Мартинеса.
1792. Холст, масло.
93 × 67,6.
Музей
Метрополитен, Нью-Йорк.
Фото: metmuseum.org

6. **Карло Кривелли.**
Св. Георгий.
1472. Темпера, дерево.
96,5 × 33,7.
Музей Метрополитен,
Нью-Йорк.
Фото: metmuseum.org



7. Алессіо

Бальдовинетти.**Портрет дамы в желтом.**

Предположительно
1465 г.

Темпера, масло, дерево.

62,9 × 40,6.

Лондонская

национальная галерея.

Фото: nationalgallery.org.uk

и на предпочтения Фрая в современном ему искусстве, и на его общие эстетические взгляды. В своем «Очерке по эстетике», опубликованном в 1909 году [9, р. 18–24], ученый опровергал устоявшееся убеждение, что искусство по своей природе раздражительно. Фрай доказывал, «что простое подражание не может вызвать тех сложных чувств, возникающих во время восприятия произведения. Затем он анализировал формальные средства художников, утверждая, что воздействие на зрителя оказывают не что иное, как “эмоциональные элементы” — линия, пространство, массы, светотень, цвет и расположение планов» [1, с. 27].

В этом очерке Фрай затронул ряд вопросов, которые занимали его в последующих статьях. Любовь Фрая к ранней итальянской живописи стала

основой, на которой зародился его интерес к живописи постимпрессионистов. «Выводы, достигнутые в этой статье, были важны для дальнейшего развития взглядов английского критика и определили его подходы к искусству» [1, с. 27], например в статье «Искусство Флоренции» он объяснил привлекательность этой «интеллектуальной» живописной школы [9, р. 125]. Разрабатывая эту тему, ученый проанализировал три работы Учелло, Бальдовинетти и Синьорелли из собрания Жакмар-Андре в Париже [9, р. 133].

Наряду с интересом к признанным в XX веке «примитивам» — Мазаччо, Учелло и Пьеро делла Франческа — Фрай писал о работах Мантеньи и Синьорелли, часто проводя параллели с современным ему искусством. В мае 1897 года Фрай



8. Сассетта.

Шествие волхвов.

1433–1435.

Темпера, золото, дерево.

21,6 × 29,8.

Музей

Метрополитен, Нью-Йорк.

Фото: metmuseum.org

впервые увидел цикл фресок Пьеро делла Франческа в Ареццо и сравнивал этого итальянского художника с Сезанном и Сера. Несколько лет спустя, посетив Ареццо и Борго-Сансеполькро со своими друзьями, семейством Белл и художником Дунканом Грантом, ученый писал Голди Дикинсон: «Не сомневаюсь, что Пьеро делла Франческа — величайший художник Италии после Джотто, несравнимо выше всех мастеров Высокого Возрождения. Он — практически безупречный художник без избыточного драматического содержания, не нуждающийся ни в чем, что могло бы хоть как-то потревожить форму» [13, V. 2, p. 369]. В силу обстоятельств, в печати Фрай посвятил этому итальянскому мастеру не так много трудов: самой подробной работой остается обзор проходной книжки У. Дж. Уотерса для журнала «The Atheneum» [14]. В этом обзоре он привел наблюдения об изменениях техники Пьеро делла Франческа, основанных на изучении «Крещения Христа» и «Рождества» в Лондонской национальной галерее (рис. 9, 10). Ученый отметил переход

от использования темперы и заштрихованной поверхности в первой работе к заимствованной у нидерландских мастеров полупрозрачной многослойной живописи по коричневому подмалежку в последней.

Как и у всякого историка искусства, у Фрая были свои любимцы и мастера, которыми ученый меньше интересовался. Он любил Андреа Мантенью, Пьеро делла Франческа и Луку Синьорелли, но прохладно относился к Филиппо Липпи, Доменико Венециано и Рафаэлю, ранней нидерландской живописи, особенно работам Яна ван Эйка, хотя с большим воодушевлением писал о Рогире ван дер Вейдене.

Изучение итальянского искусства раннего Возрождения привело Фрая к мысли о важности формальных качеств живописи, а не сюжетной или фактологической составляющей (хотя последние он также не упускал из виду). В 1920-е годы Роджер Фрай оценил эволюцию своих вкусов, идущую от интересов к итальянскому Возрождению к чему-то новому, но близкому геометрической составляющей Ренессанса: «После недолгого периода, когда

9. Пьеро делла

Франческа.

Крещение Христа.

После 1437 г. 167 × 116.

Темпера, дерево.

Лондонская

национальная галерея.

Фото: nationalgallery.org.uk



я интересовался новыми возможностями, открывавшимися более научным подходом к цвету, который использовали импрессионисты, я все больше и больше стал чувствовать отсутствие в их работах структуры. Внутренняя потребность в этой стороне искусства привела меня к изучению старых

мастеров, в особенности художников итальянского Возрождения, в надежде узнать от них секрет того архитектурного замысла, которого так недоставало работам моих современников. Я все больше интересовался искусством Сезанна, Гогена и Ван Гога, которые к тому времени представили



10. Пьеро делла Франческа. Рождество.

1470–1475.

Масло, дерево.

124,4 × 122,6.

Лондонская

национальная галерея.

Фото: nationalgallery.org.uk

первые результаты своего воздействия на современное искусство, и постепенно понимал, что искусство вновь открывает язык структуры и исследует его столь долго пренебрегаемые возможности» [15, р. 109–191].

Литература

1. Игумнова Е.В. Художественная жизнь Лондона 1910–1914 гг.: дисс. ... канд. искусствоведения. Москва: [Б. и.], 2006. 173 с.
2. Benati D. (ed.) *Il Trecento riminese*. Exhibition catalogue. Rimini, 1995.
3. Berenson B. *Sunset & Twilight*. London, 1964.
4. Fry R. *Giovanni Bellini* [1899]. New York, 1995.
5. Fry R. On a Profile Portrait by Baldovinetti // *The Burlington Magazine*. 1911. March. Vol. XVIII. P. 311–312.
6. Fry R. Pictures in the Collection of Sir Hubert Parry, at Highnam Court near Gloucester: Article I – Italian Pictures of the fourteenth Century // *The Burlington Magazine*. 1903. July. P. 117–131.
7. Fry R. The Journey of the Three Kings by Sassetta // *The Burlington Magazine*. 1912–1913. Vol. XXII. P. 131.
8. Fry R. *Transformations*. London, 1926.
9. Fry R. *Vision and Design*. London, [1920], 1991.
10. Haskell F. Exhibiting the Renaissance at the End of the Nineteenth' Century // Seidel M. (ed.) *Storia dell'arte e politica cultural intorno al 1900*. Venice, 1999. P. 111–117.
11. Molesworth Ch. *The Capitalist and the Critic: J. P. Morgan, Roger Fry, and the Metropolitan Museum of Art*. University of Texas Press, 2016.
12. Pope-Hennessy J. Roger Fry and the Metropolitan Museum // Chaney E., Ritchie I. (ed.) *China and Italy: Writings in Honour of Sir Harold Acton*. London, 1984. P. 229–240.
13. Sutton D. (ed.). *Letters of Roger Fry*. London, 1972. Vol. I, II.
14. *The Atheneum*. 1901. 3 August.
15. *The Atheneum*. 1904. 12 November.

References

1. Igumnova E.V. *Khudozhestvennaya zhizn' Londona 1910–1914 gg.* Diss. kand. iskusstvovedeniya [The artistic life of London 1910–1914. Cand. Art sci. diss.]. Moscow, S. n., 2006. 173 p. (In Russian)
2. Benati D. (ed.) *Il Trecento riminese. Exhibition catalogue*. Rimini, 1995.
3. Berenson B. *Sunset & Twilight*. London, 1964.
4. Fry R. *Giovanni Bellini* [1899]. New York, 1995.
5. Fry R. On a Profile Portrait by Baldovinetti. *The Burlington Magazine*, 1911, March, Vol. XVIII, pp. 311–312.
6. Fry R. Pictures in the Collection of Sir Hubert Parry, at Highnam Court near Gloucester: Article I – Italian Pictures of the fourteenth Century. *The Burlington Magazine*, 1903, July, pp. 117–131.
7. Fry R. The Journey of the Three Kings by Sassetta. *The Burlington Magazine*, 1912–1913, Vol. XXII, pp. 131.
8. Fry R. *Transformations*. London, 1926.
9. Fry R. *Vision and Design*. London, [1920], 1991.
10. Haskell F. Exhibiting the Renaissance at the End of the Nineteenth' Century. Seidel M. (ed.) *Storia dell'arte e politica cultural intorno al 1900*. Venice, 1999, pp. 111–117.
11. Molesworth Ch. *The Capitalist and the Critic: J. P. Morgan, Roger Fry, and the Metropolitan Museum of Art*. University of Texas Press, 2016.
12. Pope-Hennessy J. Roger Fry and the Metropolitan Museum. *Chaney E., Ritchie I. (ed.) China and Italy: Writings in Honour of Sir Harold Acton*. London, 1984. Pp. 229–240.
13. Sutton D. (ed.). *Letters of Roger Fry*. London, 1972. Vol. I, II.
14. *The Atheneum*. 1901. 3 August.
15. *The Atheneum*. 1904. 12 November.

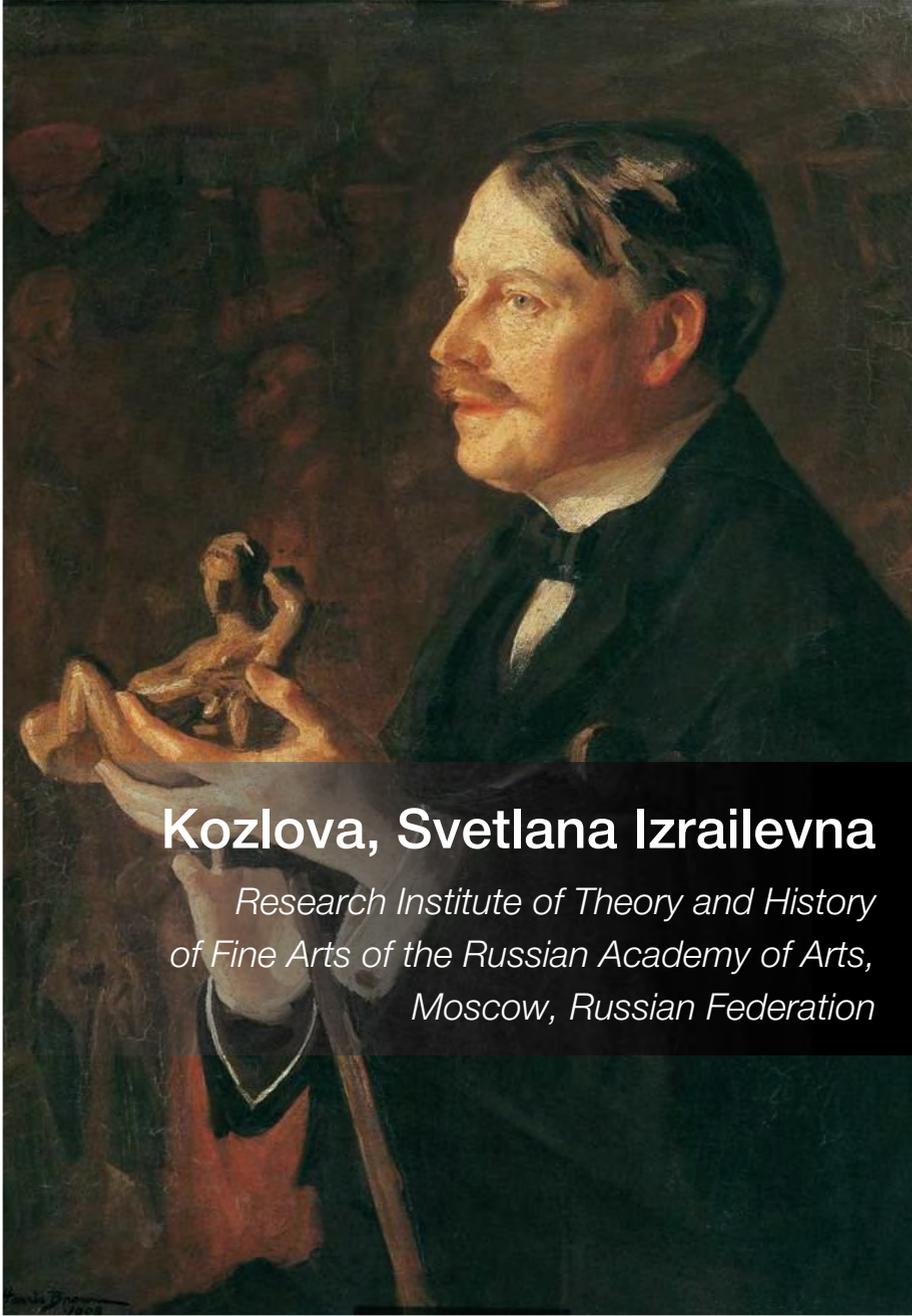
ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ: Игумнова Елена Владимировна — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, г. Москва, Российская Федерация. E-mail: eligumnova@gmail.com

ABOUT AUTHOR: Igumnova, Elena Vladimirovna — Cand. Sc. (Art History), Senior Research Fellow, the Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation. E-mail: eligumnova@gmail.com

Для цитирования | For citation:

Игумнова Е.В. Роджер Фрай и Дж.П. Морган: из истории собрания европейской живописи в музее Метрополитен // *Искусство Евразии [Электронный журнал]*. 2020. № 4 (19). С. 134–145. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.04.011>. URL: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/143>

Igumnova E.V. *Roger Fry and J.P. Morgan: on the history of the collection of European paintings at the Metropolitan Museum of Art*. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2020, No. 4 (19), pp. 134–145. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.04.011>. Available at: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/143> (In Russian).



Kozlova, Svetlana Izrailevna

*Research Institute of Theory and History
of Fine Arts of the Russian Academy of Arts,
Moscow, Russian Federation*

Козлова Светлана Израилевна

*Научно-исследовательский институт теории и истории
изобразительных искусств Российской академии
художеств, г. Москва, Российская Федерация*

**HERBERT HORNE —
THE ART CRITIC, ART COLLECTOR
AND THE FOUNDER OF THE MUSEUM**

**ГЕРБЕРТ ХОРН —
ИСТОРИК ИСКУССТВА,
КОЛЛЕКЦИОНЕР
И ОСНОВАТЕЛЬ МУЗЕЯ**

DOI 10.46748/ARTEURAS.2020.04.012

УДК 7.074

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается деятельность коллекционера Герберта Хорна в контексте его высокой значимости как ученого-итальяниста. Поэтому акцент сделан на его работе начиная с конца 1880-х годов, когда он глубоко погрузился в исследование разных аспектов искусства и культуры итальянского Ренессанса. Показана его роль в изучении живописи Треченто и Кватроченто (статьи, монография о творчестве Сандро Боттичелли), дилерство в области искусства и антиквариата, участие в создании новых музеев в качестве эксперта, а главное внимание уделено Хорну как выдающемуся коллекционеру. Его собрание было направлено на приобретение ренессансных художественных предметов для оформления интерьера палаццо Кватроченто, который он приобрел во Флоренции и сам отреставрировал в стиле той эпохи. Несмотря на то, что палаццо Корси-Хорн имеет общие черты с музеями Флоренции и Фьезоле, образованными примерно в тот же период, Музей Хорна, целиком замысленный и осуществленный этим большим ученым, особо отмечен своей научной продуманностью и качественным составом.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:

Герберт Хорн; коллекционер; знаток; историк искусства; музей; палаццо Корси; Ренессанс; Треченто; Кватроченто.

ABSTRACT

The activity of Herbert Horne, an art collector, is regarded in the article due to his great significance as an Italianist scholar. Hence, the emphasis is made on the Horne's work starting from the 1880-s when he dedicated himself to studying different aspects of the Italian Renaissance art and culture. His role in the study of Trecento and Quattrocento art (his articles and his monograph on Sandro Botticelli) is shown, as well as his leadership in the art and antique sphere and his participation as an expert in the creation of new museums, while the stress is put on Horne's figure as an outstanding art collector. The aim of the collecting was to acquire Renaissance art objects for interior decoration of the palazzo Quattrocento that he purchased in Florence and restored himself in the style of that epoch. Despite the fact that the palazzo Corsi-Horne shares common features with the Florence and Fiesole museums, founded in the same time period, the Horne Museum, that the great scholar designed and created, is particularly noted for its scientific forethought and high quality composition.

KEYWORDS:

Herbert Horne; art collector; connoisseur; art critic; museum; palazzo Corsi; Renaissance; Trecento; Quattrocento.

Введение

Данная статья посвящена Герберту Хорну-коллекционеру. Она не является первой на эту тему в отечественном искусствознании, ей предшествовала работа М.Г. Пивень 2014 года [2, с. 138–149]. Мы предлагаем рассмотрение темы не только в расширенном масштабе, введя в нее новый материал, но — главное — избираем иной, собственный подход к ней: анализ собирательской деятельности Хорна включен нами в контекст высокой значимости его творческой личности, и внимание сконцентрировано на глубине проникновения этим выдающимся итальянистом во всё, что связано с искусством Ренессанса в Италии.

Обсуждение

Герберт Перси Хорн принадлежит к числу коллекционеров, деятельность которых отличала особая цельность. В ней органично слились все грани его увлеченности искусством итальянского Ренессанса.

Хорн родился в викторианской Англии в 1864 году, получил хорошее образование и очень рано, до того как стал абсолютным приверженцем культуры Возрождения, проявил себя в самых разных областях искусства. В начале 1880-х годов он сблизился с избранным кругом людей культуры, английскими литераторами и академическими учеными. К этому времени относится его знакомство с очерками Уолтера Пейтера об искусстве и поэзии Ренессанса [1], произведшими на него очень сильное впечатление, — почти 30 лет спустя он адресовал свою замечательную монографию о Боттичелли Пейтеру и художественному критику Брейтвеллу, назвав их теми, кто «посвятил его в эти занятия» [5, р. 80; 9]. Уже в 20 лет Хорн стал партнером известного английского архитектора Артура Макмердо, который высоко оценил его одаренность. Хорн вошел в «Гильдию века», созданную последним в русле движения «Искусства и ремесла». Ее цель состояла в том, чтобы в атмосфере промышленной индустрии, наложившей печать безликой стандартизации на произведения декоративно-прикладного искусства, обратиться снова к изготовлению рукотворных, ремесленных изделий. Гильдия должна была восстановить в его эстетической значимости строительство и украшение жилищ, роспись по стеклу, деревянную резьбу, керамику и т.д. и при этом стремиться достичь Единства всех искусств, включая живопись и скульптуру. Предполагалась совместная работа архитекторов, художников и мастеров над изготовлением предметов мебели или иных прикладных изделий, которой Хорн также отдал часть времени.

В этот период он занимался и многим другим. Например, издательским делом, в журнале «Century Guild Hobby Horse» на правах его редактора опубликовал несколько эссе о художниках



1. Генри Харрис Браун.

Портрет

Герберта Перси Хорна.

1908.

Холст, масло.

Флоренция, Музей Хорна.

Фото: [5, fig. 50]

XIX века и старых мастерах, среди них — Веласкес, Тициан и Боттичелли. Фактически это было началом его исследования вопросов искусства. Почти к тому же периоду относится и его отмеченная широкой эрудицией работа об Иниго Джонсе, ставшая авторитетной в изучении творчества этого великого английского архитектора XVII века [10, р. 123–139] (см. также этот журнал, № 2 и № 3, 1883 г.).

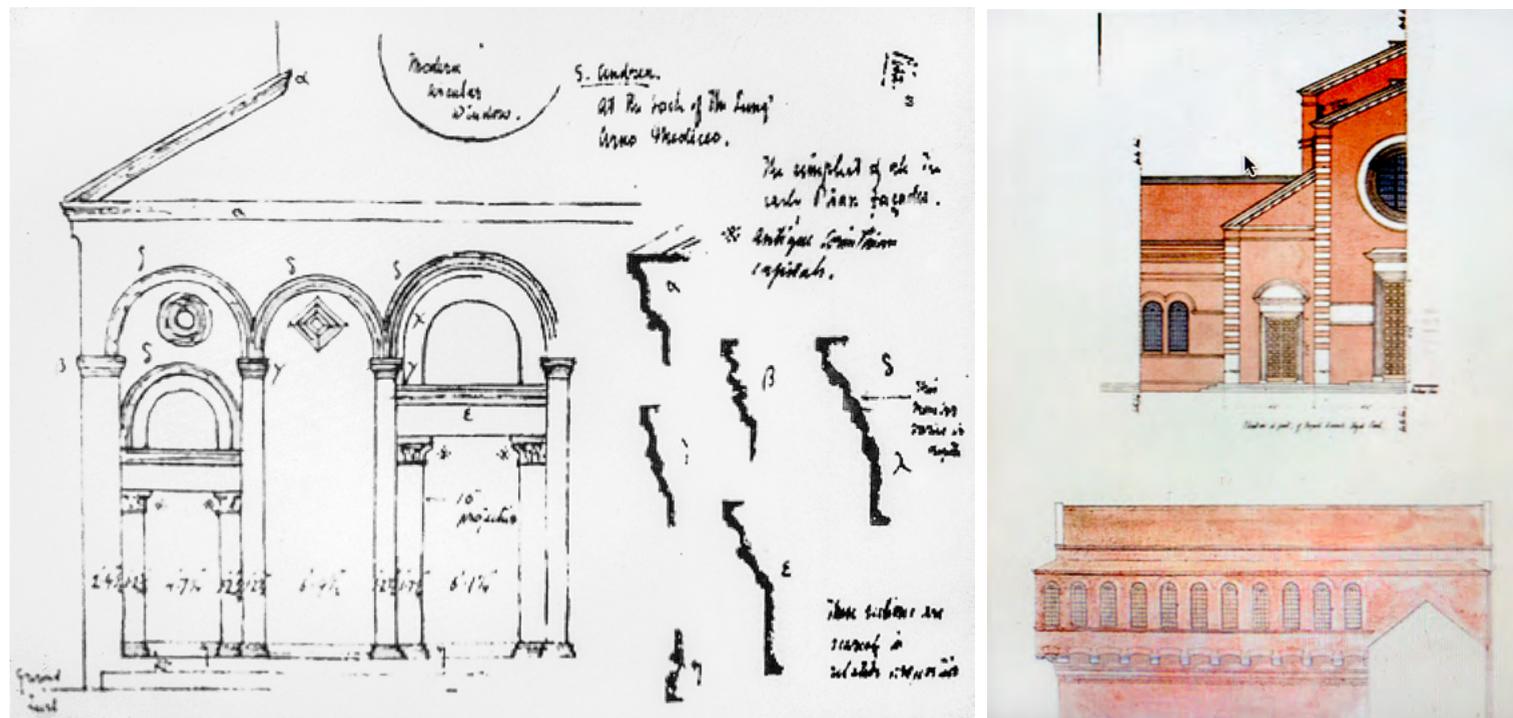
Что касается издательского дела, то и здесь проявился серьезный подход Хорна. Его увлекал сам процесс возникновения книги, включая все ее элементы. Своим выпуском в изящно оформленных обложках ему обязаны первые номера журнала «Hobby Horse», «Бракосочетание Неба и Ада», «Песня Лоса» Уильяма Блейка, еще несколько книг и томик его собственной поэзии с мотивами, навеянными итальянской классикой.

Поэзия также была в числе его любимых занятий. Хорн входил в клуб Рифмачей, молодых поэтов нового направления, противопоставивших себя банальности викторианской культуры, к их собранию принадлежали такие выдающиеся фигуры эпохи, как Оскар Уайльд, Артур Саймондз, Уильям Батлер Йейтс. С Уайльдом в период с 1886 по 1891 год он поддерживал особенно дружеские

2. Г.П. Хорн. Рисунок из серии, выполненной во время путешествия в Италию в 1889 году

[5, p. 94]

3. Г.П. Хорн. Капелла Вознесения. Эскиз фасада и западной стороны капеллы. Лондон, Музей Виктории и Альберта [5, fig. 51]



отношения, вместе с ним слушал литературные выступления Уолтера Пейтера, немало вечеров проводил за совместными дебатами о поэзии [5, p. 72–73].

В 1889 году, когда Хорну было 25 лет, произошло важное для него событие, способствовавшее расширению и углублению его контакта с искусством Италии. Художник Фредерик Шилдс предложил в качестве архитектора его кандидатуру миссис Рассел Гарни, которая задумала построить капеллу Вознесения в Лондоне на Бэйсуотер Роуд для личной медитации. Ее планировалось выполнить по образцу итальянских произведений романского стиля, и договор включал в себя оплату Хорну пяти недель путешествия по Италии для детального изучения ее архитектуры, скульптуры и живописи. Если до этого он знакомился с искусством этой страны по книгам и посещая музеи, то теперь получил возможность погрузиться в подлинные впечатления от ее прекрасных памятников. Поездка стала, по сути, поворотным моментом в деятельности Хорна. Он впитал в себя яркие, живые импульсы, исходящие из творчества мастеров Треченто — начала Чинквеченто, вник в их конструктивные принципы, остро почувствовав при этом и эстетические достоинства форм, от основополагающих до мельчайших и не менее важных в ансамбле. Множество путевых набросков и эскизов Хорна, выполненных им с величайшей тщательностью и изяществом (рис. 2), показывают этот процесс разработки проекта капеллы [5, p.84–104]. Сама она была создана десятилетие спустя, в 1911 году, Шилдсом, внимательно следовавшим замыслу Хорна.

Архитектура ее отмечена ясностью пропорций и той строгой чистотой форм, которая свидетельствует об особой приверженности к итальянской культуре XIV–XV веков (рис. 3). Примерно с этого периода, когда Хорн занимается продумыванием плана капеллы и обретает новый опыт, изучив множество итальянских проторенессансных и ренессансных церквей, палаццо, площадей, так же как и живописи, скульптуры, прикладного искусства, Хорн меняет ориентиры своей жизни. Он уходит от Макмердо и большую часть времени находится в Италии. Она представляется ему наилучшим местом на земле — прежде всего, конечно, Италия XIV, XV и XVI столетий — и сквозь призму ее он смотрит теперь на Англию. Он пишет: «Я думаю, что самое лучшее английское искусство (в противоположность нашему довольно наивному ремеслу) имеет нечто иллюзивное в своей природе и в самые счастливые моменты опирается на идущее из Италии вдохновение. Это ясно видно в английской литературе от Чосера до Россетти; и в английской живописи от Добсона до Иниго Джонса и далее почти до настоящего дня. И моя старомодная убежденность состоит в том, что когда английское искусство не питается вдохновением из Италии и через посредство Италии — из великой традиции Греции и Рима, оно вырождается и утрачивает свои наиболее тонкие и важные качества» [5, p. 70].

Любовь к Италии, зародившаяся у Хорна еще под воздействием очерков Пейтера о Ренессансе, теперь обнаруживает себя во всей полноте. В Италии он продолжает целенаправленно изучать ее памятники,

иногда делает это в компании единомышленников, таких же увлеченных, как он. Известен, например, эпизод осматривания им в 1897 году фресок в Сиене вместе с Мэри Смит-Кастелло (миссис Б. Бернсон) и Джулией Картрайт, известным знатоком культуры Ренессанса. Путешественники обменивались полезным опытом, и интересно, что Джулия Картрайт тогда уже смогла оценить книгу Хорна о Боттичелли, над которой он пока только работал, предсказав, что она станет исключительным достижением англоязычного автора в исследовании творчества отдельного итальянского художника [4, p. 218].

В монографии, вышедшей в 1908 году, Герберт Хорн действительно предстал большим ученым [9]. Здесь ярко выявились два его великолепных дарования: способность к изысканию нужных и редких архивных документов и знаточество. Он проявлял замечательную верность суждения вкуса, зоркость глаза в области атрибуции памятников и подходил аналитически к пониманию развития живописи в Италии той эпохи. Так что его книга о Боттичелли продемонстрировала высокие возможности, необходимые не только в изучении искусства, но и собственно в коллекционерской деятельности. В своем большеформатном издании Хорну удалось собрать на протяжении более чем 350 страниц огромное количество фактологических данных об искусстве Кватроченто, рассмотреть художественную жизнь Флоренции в ее многоохватности и дать тонкий анализ изобразительного языка в столь непростом случае, как творчество Сандро Боттичелли. Именно Хорн первым в череде исследователей — до Адольфо Вентури, до Бернсона и других — увидел в нем «великого импровизатора пером», показав, что «линия, непревзойденная в своем ритме и экспрессии», составляет основу его графического мышления; на этом строится, как подчеркнул он, замечательная по новизне интерпретация художником содержания «Божественной комедии», «ибо его ментальные образы замышлялись на языке линии, столь естественно выражавшей движения и жесты его фигур» [9, p. 252].

В Италии Хорн быстро входит во всё, что касается ее художественной сферы. Он становится историком искусства, еще в 1890-х годах им был написан целый ряд статей о мастерах Треченто и Кватроченто, и эти занятия он продолжает в дальнейшем. Позднее Фриц Заксль охарактеризовал его «как, возможно, самого лучшего историка искусства, который когда-либо был рожден в Англии» [13, p. 332]. Хорн выступает также дилером в области живописи и антиквариата, а кроме того — коллекционером. Причем, все это — в самом высоком значении данных качеств. Он — бесспорный эксперт в искусстве Италии Ренессанса и столь же превосходно он владеет знанием различных спектров ее

культуры, так что Уильям Батлер Йейтс выразил широко принятое мнение о нем, когда писал: «Он жил, чтобы стать величайшим английским авторитетом в области итальянской жизни XV века» [15, p. 168].

На рубеже XIX–XX столетий происходят дальнейшие масштабные изменения в жизни музеев Европы и Америки. Вырастают новые художественные собрания и расширяются старые, возникают новые публичные музеи, в том числе специализированные. Назовем, к примеру, такие значимые события культуры, как образование в Лондоне «Собрания Уоллес» и Галереи Тейт, в Берлине — острова Музеев, в Мюнхене — Национальной галереи Баварии, в Париже — колоссальное разрастание коллекции Лувра и т. д. В Соединенных Штатах этот период ознаменовался прежде всего формированием двух крупнейших музеев — Метрополитен и Бостонского музея изящных искусств. Это был знак эпохи прогресса и знания. Подобные широкие нововведения диктовались научным энтузиазмом и, не в меньшей степени, частными инициативами богатых любителей искусства.

Исключительно важную роль в организации новых музеев и собирании знаменитых частных коллекций играли знатоки. Во-первых, эти специалисты были прекрасно осведомлены в ситуации на европейском художественном рынке, и, во-вторых, высокая эрудиция и практический опыт позволяли им определить качественную ценность той или иной картины, скульптуры, рисунка. В их компетенции находилась и атрибуция произведения, то есть выяснение эпохи, к которой оно относится, художественной школы и, если возможно, — принадлежности ее руке конкретного мастера. Наука атрибуции тогда проходила начальный этап становления. У истоков ее стояли историк искусства Бернанд Бернсон и медик, одаренный дилетант от искусства Джованни Морелли. Бернсона и Хорна связывало давнее знакомство, где-то с начала 1880-х годов, и позднее, в 1899-м они вступили в деловой контакт, занимаясь дилерством. Владея научным знаточеством, мастерством атрибуции, они скупали и затем перепродавали через лондонских агентов произведения живописи частным коллекционерам и музеям. Хорн поддерживал отношения с кругом и других видных искусствоведов и владельцев известных художественных собраний, вовлеченных в этот новый этап организации музеев Европы и Америки. Так, вместе с Роджером Фраем он принимал участие в приобретении ценных экспонатов для Музея Метрополитен [14], и Фрай высоко отзывался о его профессионализме, «соединявшем в себе творческое воображение со скрупулезной точностью» определений [6, p. 7]. Кстати, заслуга Хорна заключается и в том, что он помогал Фраю организовать в 1903 году

4. Сандро Боттичелли.**Христос проповедующий.**

Пределла для несохранившегося алтаря в монастыре Санта Элизабетта делла Конвертите во Флоренции. Ныне: Филадельфия, Музей искусства.

Источник: Johnson John. Philadelphia Museum of Art, № 44–46

**4а. Христос проповедующий****4b. Христос в доме Симона-фарисея. Прощение грешницы****4с. Noli me tangere****Рис. 5. Палаццо Корси-Хорн.**

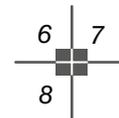
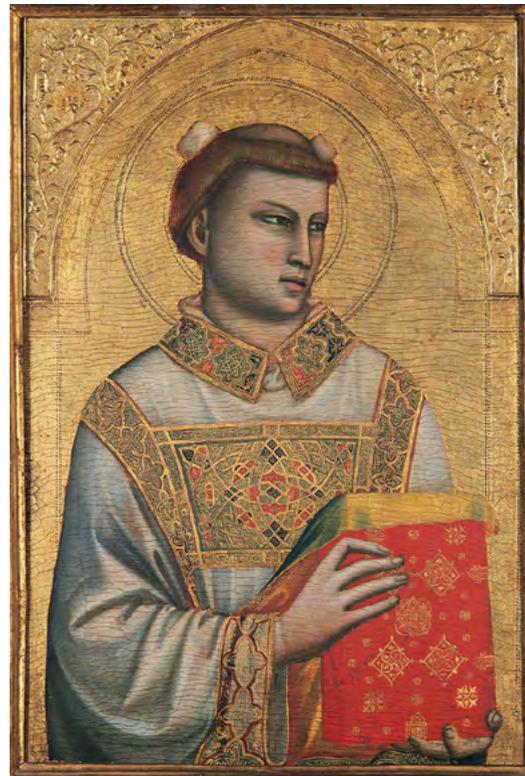
Фото: museohorne.it



издание в Англии журнала «Burlington Magazine», до сих пор представляющего важность для международного сообщества искусствоведов и образованных любителей художеств. Известно, что Хорн давал профессиональные советы Джону Пирпонту Моргану, одному из основателей Метрополитен-музея, который передал в него значительную часть своей коллекции, а в 1905 году стал его президентом. Он помогал и другим крупным собирателям, например основателю музейного собрания в Филадельфии Джону Джонсону. По его рекомендации тот приобрел в 1908 году пределлу Боттичелли к его утраченному алтарю монастыря Санта Элизабетта делла Конвертите во Флоренции (рис. 4а, 4b, 4с). Сохранилось письмо ученого, где он указал владельцу галереи датировку произведения и причину отсутствия документальных сведений о нем в архивных записях конца XV века. «Ваша пределла была, конечно, написана до того как Боттичелли уехал в Рим в 1481 году. Этим объясняется тот факт, что алтарь не был упомянут в отчетах о хоре [монастыря] Конвертите, построенном позже, в 1491–1494 годах» [7, р. 15].

Герберт Хорн, безусловно, давно испытывал тягу к коллекционированию. Во всяком случае,

с 1896 года ученый определенно занимается им [11]. А с 1905 года он постоянно живет в Италии, и сама эта страна с ее сокровищами прошлого и множеством художественных предметов, наводнивших антикварный рынок в связи с модернизацией старых жилых пространств во Флоренции, захватили и его. Еще в Англии он составил прекрасную коллекцию акварелей английских художников от Гейсборо до Тернера и Уилсона, которую продал в 1904 году [8, р. 112–406]. Полученный капитал был позднее использован им на приобретение подлинного ренессансного дворца во Флоренции, палаццо Корси на виа Бенчи (рис. 5). Авторство его относят к концу XV века и часто связывают с Джулиано да Сангалло или с Симоне дель Поллайоло. С этим замечательным зданием была сопряжена теперь главная деятельность Хорна. Реставрация его проводилась в 1912–1915 годах [12]. Оно приобрело изначально задуманный облик, словно бы предназначенный для обстановки той далекой эпохи, для ее искусства, заполняющего пространство [3] (рис. 6). Одновременно с реставрационными работами Хорн углубился в собирание живописи, скульптуры, майолики, мебели и других предметов, украшающих



6. Интерьер отреставрированного палаццо Корси во Флоренции с экспозицией из коллекции Хорна.

Фото: museumsinflorence.com

7. Джотто. Св. Стефан.

Ок. 1330–1335.

Темпера.

Флоренция, Музей Хорна.

Фото: museohorne.it

8. Симоне Мартини и Липпо Мемми. Диптих. Мадонна с младенцем и Христос (Pieta).

1326–1328.

Дерево, темпера.

Флоренция, Музей Хорна.

Фото: museohorne.it



раннеренессансные интерьеры. Опорой в поисках подходящего антуража служили ему безошибочность вкуса, острота глаза и исключительное знание культуры Ренессанса.

В результате коллекция Герберта Хорна была замечательно скомплектована. Туда вошли флорентийские, сиенские «примитивы» и живопись Раннего Ренессанса — все достойного и даже



**9. Пьетро Лоренцетти.
Трое святых.**

**Святой Леонард,
святая Екатерина
Александрийская
и святая Маргарита
Антиохийская.**

Ок. 1315.

Темпера.

Флоренция, Музей Хорна.

Фото: museohorne.it

**10. Неизвестный
флорентийский
художник. Лежащий
Парис. Роспись крышки
кассоне.**

Ок. 1470.

Флоренция, Музей Хорна.

Фото: thevanderlust.com

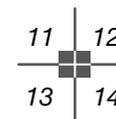
исключительно качественного уровня, как «Св. Стефан» Джотто (рис. 7), который мог бы составить славу самого знаменитого музея; назовем и еще несколько произведений — диптих Симоне Мартини и Липпо Мемми, «Трое святых» Пьетро Лоренцетти (рис. 8, 9) или более позднее «Поклонение младенцу», атрибутированное Псевдо Пьерфранческо Фьорентино (рис. 10, 11). Находится в собрании и итальянская скульптура с XIII по XVII век с прекрасными работами кватрочентистов (рис. 12) или, скажем, Якопо Сансовино; графика в таком же диапазоне и предметы прикладного искусства. В своем роде часть коллекции составляют и архивные материалы, отражающие работу Хорна-ученого, а также отысканные и систематизированные им подлинные документы, касающиеся истории Италии. Таким образом, сложилось собрание, от начала до конца задуманное одним лицом — выдающимся итальянистом Гербертом Хорном. Каждый экспонат в среде, создаваемой палаццо Корси, вступает в соотношение с ним и с другими экспонируемыми предметами, формируя идеальный образ музея итальянского искусства Раннего Ренессанса (пусть некоторые объекты и выходят за данные хронологические рамки). Возникают подвижные, живые связи между элементами целого, которое мыслится почти как одушевленная среда, устанавливающая контакт со зрителем (рис. 13).

Устройство Музея приближалось к завершению, когда Хорн внезапно скончался в возрасте всего 52 лет. Свои сокровища — палаццо и художественную коллекцию он успел завещать итальянскому государству, так что вскоре, в 1921 году они открылись для посетителей. Деятельность Хорна в Италии, начиная с его глубоких научных изысканий и всепоглощающей любви к ее культуре до трудоемкой реставрации палаццо и тщательного подбора собрания искусства, занимает,

безусловно, почетное место в истории коллекционирования. Следует подчеркнуть еще один момент. Как это просматривалось уже в изначальной структуре музея, в окончательном его оформлении в интерьере палаццо коллекция мыслилась в гибких взаимосвязях своих составляющих. Осмотрев верхние этажи, посетитель спускался в нижний, и здесь ему представало виртуальное зрелище — анимированный портрет Хорна (рис. 14) как бы попеременно направлял внимание на разные объекты, общаясь со зрителем.

Выводы

Итак, можно заключить, что в исходном моменте коллекционирования Герберт Хорн отталкивался от характерного для его эпохи направления собирательства, отдававшего предпочтение искусству Раннего Возрождения и художественно оформленным предметам интерьера. Как специалист высочайшего уровня он делал безошибочный выбор в комплектовании собственного собрания. Занимаясь именно искусством Италии, прежде всего XIV–XV веков, он стремился создать музей этого искусства во Флоренции, точнее — палаццо-музей с множеством произведений искусства, которые составляют гармоничную целостность друг с другом и с архитектурным пространством. Обязанный знанию, вкусу и труду этого большого ученого, Музей Хорна безусловно отмечен своей уникальностью. Несмотря на то, что он имеет общие черты с другими музеями Флоренции и Фьезоле, образованными примерно в тот же период¹, содержание его продумано более строго в своей научной значимости, откристиализовано в качественном составе и несет на себе, пожалуй, особо четкий отпечаток авторского подхода.



11. Псевдо
Пьерфранческо
Фьорентино.
Поклонение Младенцу.
Вторая половина XV века.
Флоренция, Музей Хорна.
Фото: tripadvisor.it

12. Часть интерьера
Музея Хорна
с кватрочентистской
скульптурой.
Фото: wikimedia.org

13. Интерьер Музея
Корси-Хорна.
Фото: reidsitaly.com

14. Харрис Браун.
Анимированный
портрет Герберта Перси
Хорна в нижнем этаже
Музея Хорна в палаццо
Корси. Фото: wikimedia.org



Примечания

1. Имеются в виду такие музеи, как созданные во Флоренции Стефано Бардини, Стиббертом или палаццо Даванцатти, выкупленное у государства Энио Вольпи, а также небольшой музей Бандини во Фьезоле.

Литература

1. Пейтер У. Ренессанс: очерки искусства и поэзии / Пер. с англ. С. Займовского под ред. Е. Кононенко. М.: БСГ-Пресс, 2006. 399 с.
2. Пивень М.Г. Художественное коллекционирование на рубеже XIX–XX веков. Собрание Герберта Перси Хорна (1864–1916) // Научно-исследовательская работа в музее. Материал Всероссийской научно-практической конференции, 27–28 февраля 2014 года. М.: Экон-Информ, 2015. С. 138–146.
3. Anthony E.W. The Horne House, Florence // *The House Beautiful*. 1922. No. 52 (LII), November. Pp. 413–416.
4. Bright Remembrance: The Diaries of Julia Cartwright / Ed. by E. Emanuel. London: Trafalgar Square, 1989. 240 p.
5. Herbert Horne's 1889 Diary of his Journey to Italy / Eds. by E. Chaney and J. Hall // *The Walpole Society*. 2002. No. 64. Pp. 69–125.
6. Codell J.F. Artists and Artisans of Florence. Works from the Horne Museum. [Athens, Ga.]: Georgia Museum of Art, University of Georgia, 1992. 21 p.
7. John G. Johnson Collection. Catalogue of Italian Paintings. Philadelphia: G.H. Bruchanan Co, 1966. 247 p.
8. Hassall Ch. Edward Marsh, Patron of the arts. A Biography. London, Longmans, 1959. 732 p.
9. Horne H.P. Alessandro Filipepi Commonly Called Sandro Botticelli, Painter of Florence. London: Bell, 1908. 366 p.
10. Horne H.P. A Study of Inigo Jones: Architect // *Century Guild Hobby Horse*. Vol. 1. 1886. Pp. 123–140.
11. Museo Horne. Guida alla visita del museo / A cura di E. Nardinocchi. Firenze: Polistampa, 2011. 239 p.
12. Preyer B. Il Palazzo Corsi-Horne: Dal diario di restauro di H.P. Horne. Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, 1993. 446 p.
13. Saxl F. Three "Florentines": Herbert Horne, Aby Warburg, Jacques Mesnil // Saxl F. Lectures. London: The Warburg Institute / University of London, 1957. Pp. 342–344.
14. Sutton D. Letters from Herbert Horne to Roger Fry // *Apollo*. 1985. No. 122, August. Pp. 130–159.
15. Yeats W.B. Autobiographies. London: Macmillan, 1955. 591 p.

References

1. Pater W. *Renessans: ocherki iskusstva i poehzii* [Renaissance: Essays on Art and Poetry]. Transl. from English S. Zaimovskiy. Moscow, BSG-Press, 2006. 399 p. (In Russian).
2. Piven M.G. Khudozhestvennoe kollektсионирование na rubezhe XIX–XX vekov. Sobranie Gerberta Persi Khorna (1864–1916) [Artistic collecting at the turn of the XIX–XX centuries. Collection of Herbert Percy Horn (1864–1916)]. *Nauchno-issledovatel'skaya rabota v muzee* [Research work in the museum. Materials of Conference]. Moscow, Ehkon-Inform, 2015, pp. 138–146.
3. Anthony E.W. The Horne House, Florence. *The House Beautiful*, 1922, No. 52 (LII), November, pp. 413–416.
4. Emanuel E. (ed.). *Bright Remembrance: The Diaries of Julia Cartwright*. London, Trafalgar Square, 1989. 240 p.
5. Chaney E., Hall J. (eds.). Herbert Horne's 1889 Diary of his Journey to Italy. *The Walpole Society*, 2002, No. 64, pp. 69–125.
6. Codell J.F. *Artists and Artisans of Florence. Works from the Horne Museum*. [Athens, Ga.], Georgia Museum of Art, University of Georgia, 1992. 21 p.
7. John G. *Johnson Collection. Catalogue of Italian Paintings*. Philadelphia, G.H. Bruchanan Co, 1966. 247 p.
8. Hassall Ch. *Edward Marsh, Patron of the arts. A Biography*. London, Longmans, 1959. 732 p.
9. Horne H.P. *Alessandro Filipepi Commonly Called Sandro Botticelli, Painter of Florence*. London, Bell, 1908. 366 p.
10. Horne H.P. A Study of Inigo Jones: Architect. *Century Guild Hobby Horse*. Vol. 1, 1886, pp. 123–140.
11. Nardinocchi E. (ed.). Museo Horne. Guida alla visita del museo. Firenze, Polistampa, 2011. 239 p.
12. Preyer B. *Il Palazzo Corsi-Horne: Dal diario di restauro di H.P. Horne*. Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, 1993. 446 p.
13. Saxl F. Three "Florentines": Herbert Horne, Aby Warburg, Jacques Mesnil. Saxl F. *Lectures*. London, The Warburg Institute, University of London, 1957, pp. 342–344.
14. Sutton D. Letters from Herbert Horne to Roger Fry. *Apollo*, 1985, No. 122, August, pp. 130–159.
15. Yeats W.B. *Autobiographies*. London, Macmillan, 1955. 591 p.

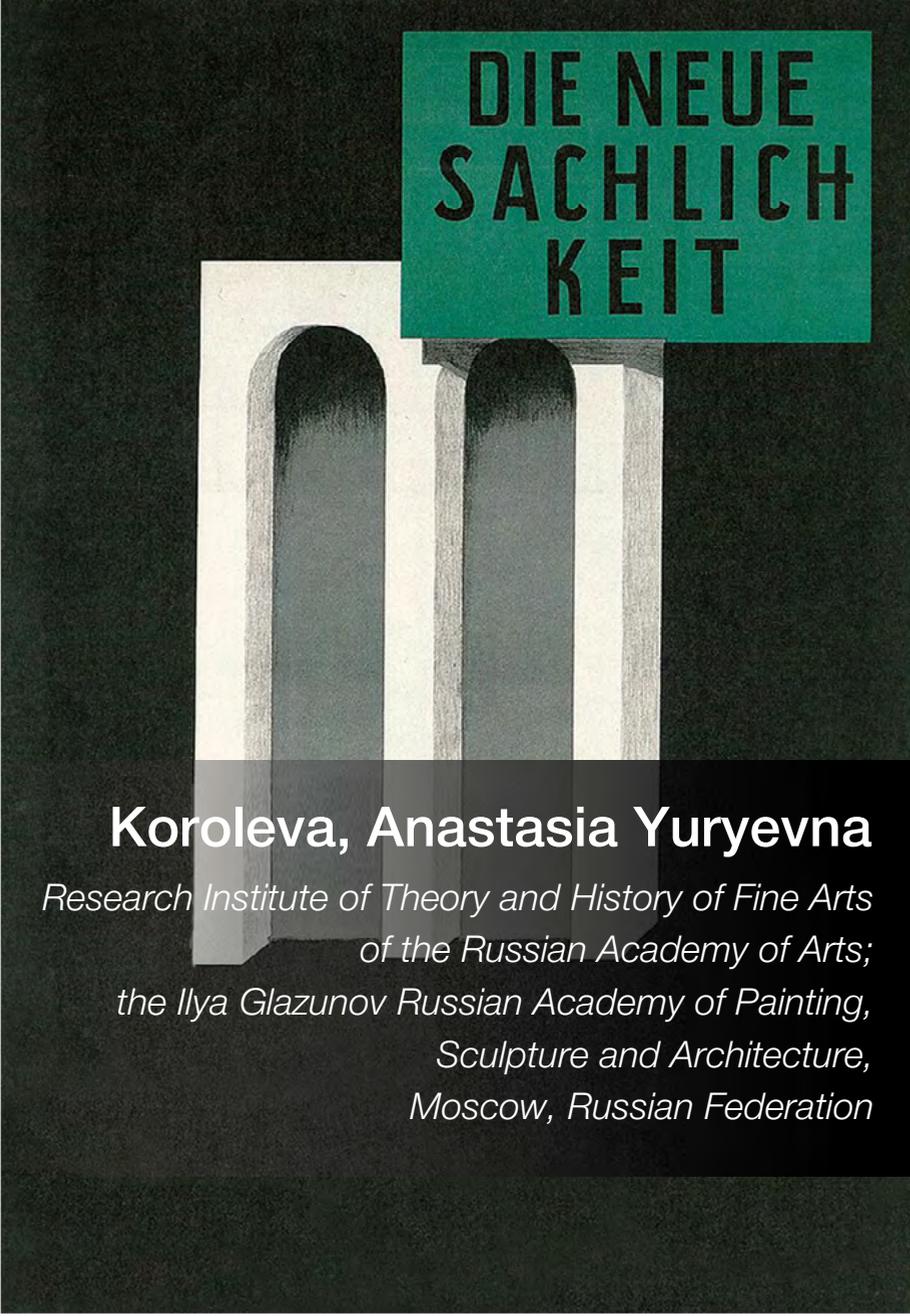
ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ: Козлова Светлана Израилевна — доктор искусствоведения, главный научный сотрудник отдела зарубежного искусства, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, г. Москва, Российская Федерация. E-mail: helenka2106@mail.ru

ABOUT AUTHOR: Kozlova, Svetlana Izrailevna – D. Sc. (Art History), Principal Research Scientist, Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation. E-mail: helenka2106@mail.ru

Для цитирования | For citation:

Козлова С.И. Герберт Хорн — историк искусства, коллекционер и основатель музея // *Искусство Евразии* [Электронный журнал]. 2020. № 4 (19). С. 146–155. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.04.012>. URL: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/132>

Kozlova S.I. Herbert Horne – the art critic, art collector and the founder of the museum. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2020, No. 4 (19), pp. 146–155. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.04.012>. Available at: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/132> (In Russian).



**DIE NEUE
SACHLICH
KEIT**

Koroleva, Anastasia Yuryevna

*Research Institute of Theory and History of Fine Arts
of the Russian Academy of Arts;
the Ilya Glazunov Russian Academy of Painting,
Sculpture and Architecture,
Moscow, Russian Federation*

Королева Анастасия Юрьевна

*Научно-исследовательский институт теории и истории
изобразительных искусств Российской академии художеств;
Российская академия живописи, ваяния и зодчества
Ильи Глазунова, г. Москва, Российская Федерация*

**GUSTAV FRIEDRICH HARTLAUB
AND «NEW OBJECTIVITY»:
EXHIBITION, COLLECTION, DESTINY**

**ГУСТАВ ХАРТЛАУБ
И «НОВАЯ ВЕЩЕСТВЕННОСТЬ»:
ВЫСТАВКА, СОБИРАНИЕ
КОЛЛЕКЦИИ, СУДЬБА**

DOI 10.46748/ARTEURAS.2020.04.013

УДК 7.036.1

АННОТАЦИЯ

В контексте рассмотрения проблемы коллекционирования и меценатства автор статьи рассматривает кураторскую деятельность известного немецкого искусствоведа Г.Ф. Хартлауба, чей интерес к актуальному искусству в период Веймарской республики обернулся широкомасштабным проектом, зафиксировавшим рождение нового «неореалистического» направления в искусстве между двумя мировыми войнами, получившего название с легкой руки куратора Мангеймского Кунстхалле «новая вещественность». Целью статьи является изучение роли Хартлауба как галериста в осознании перемен, произошедших в немецком искусстве после экспрессионизма, и фиксации их в общественном сознании путем экспонирования произведений остроактуального искусства и их последующего приобретения музеем в свою коллекцию. Статья впервые в русскоязычной литературе освещает предпосылки возникновения интереса к живописи «новой вещественности», историю организации и последующего турне знаменитой выставки 1925 года, рассматривает те проблемы, с которыми столкнулись организаторы, а также внутренние противоречия между участниками и течениями внутри движения. Отдельное внимание уделено судьбе коллекции, разрозненной нацистскими властями.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:

Густав Фридрих Хартлауб; новая вещественность; веризм; квазиклассицизм; неоклассицизм; неореализм; постэкспрессионизм; Мангейм; Кунстхалле.

ABSTRACT

The author of article views the curator activity of famous German art-historian and director of Mannheim Kunsthalle Gustav Friedrich Hartlaub in the context of the collecting and patronage. His interest to actual art has turned to most large-scaled project in the art of Weimar republic, that fixes the bone of new «neorealistic» art in the period between two world wars, that has got a name «New objectivity» after the Hartlaubs exhibition. The aim of article is the study of Hartlaubs role as a gallerist in the awareness of changing, which have took a place in the German art after expressionism and their fixation in the social consciousness by exhibition actual pieces of art and following acquiring of them for different museum collections. For the first time in Russian language tells this article about the rising of interest to the «New Objectivity», the history of the organization of famous exhibition in 1925 and her tourney about Germany, about the problem, that have took a place, also about the contradictions between the participants of two wings inside the movement. Special attention is given to the fate of collection, which was scattered by Nazi.

KEYWORDS:

Gustav Friedrich Hartlaub; New Objectivity; verism; quasi-classicism; neoclassicism; neorealism; post-expressionism; Mannheim; Kunsthalle.

Введение

Имя Густава Фридриха Хартлауба известно в профессиональном сообществе и без его кураторской деятельности. Ученик Генриха Вельфлина, почетный профессор Гейдельбергского университета вошел в историю как автор более чем 30 книг по искусству. Среди его интересов творчество Джорджоне и Винсента Ван Гога, Лукаса Кранаха Старшего и Эдварда Мунка, французских импрессионистов и современных немецких графиков, традиционная японская гравюра и проблема семиотики отдельных изобразительных мотивов¹.

Благодаря его деятельности Мангеймский музей получил репутацию крупнейшего выставочного центра Германии. Начав работать здесь в 1913 году, уже через 10 лет в 1923-м он занял пост директора и пробыл на нем до 1933 г., когда был уволен национал-социалистами. На его счету такие знаменитые выставки, как «Новая вещественность» (1925), «Пути абстрактной живописи в Европе» (1927) и десятки других, привлечших к себе внимание сотен зрителей. Работая впоследствии библиотечным служащим, а с 1946 г. преподавателем университета, он до конца жизни считал себя все же собирателем и куратором и подписывался как «Директор Кунстхалле в отставке» [5].

В памяти потомков имя Густава Фридриха Хартлауба ассоциируется в первую очередь с деятельностью тех художников, чье искусство аккумулировало в себе реалии противоречивой эпохи Веймарской республики. 14 января 1925 года Хартлауб открыл выставку «Новая вещественность — немецкая живопись после экспрессионизма». Ее название стало нарицательным и используется сегодня для обозначения целого направления в немецком искусстве 1920–30-х годов. Довольно быстро оно было перенесено с изобразительного (в прямом смысле слова вещественного, фигуративного) искусства на другие области формообразования, такие как архитектура, дизайн, литература, музыка и даже философия, для обозначения характерной для данного этапа тяги к «предметности». Оно нашло выражение практически во всех сторонах жизни, обозначив массовое осознание действительности. В эстетическом и идеологическом отношении новая вещественность стала своего рода выражением духовных поисков интеллигенции и представителей среднего класса времен Веймарской республики.

Цель настоящего исследования состояла в том, чтобы установить роль Г.Ф. Хартлауба как собирателя куратора и галериста в формировании объективного взгляда на актуальные процессы в искусстве Веймарской республики. Для этого изучена история выставочного проекта, проведена реконструкция хода подготовки выставки, рассмотрена судьба отдельных памятников, выявлены

внутренние противоречия внутри выставочного сообщества. В исследовании использованы историко- и социокультурный *методы*.

Актуальность темы определена следующим. Вопрос о дефиниции «искусства объективности» снова встал лишь в последние два десятилетия двадцатого века, когда прошла эйфория освобождения от традиционализма в искусстве и повсеместного распространения абстракционизма в 50–60-е годы. Новая вещественность вновь обратила на себя внимание исследователей с формированием разнообразных вариантов неореализма 1970-х. Не в последнюю очередь усилению внимания к этим художникам способствовали их столетние юбилеи, пришедшиеся как раз на конец века. К великому прискорбию, ни одна из посвященных вещественности выставок не могла являться попыткой реконструкции проекта 1925 года: многие картины-участники исторической выставки были уничтожены, став жертвами нацистского режима и огня войны. И если в германо- и англоязычной литературе за эти годы неоднократно делалась попытка систематизации знаний об этом движении [1; 2; 3; 4], не говоря уже о многочисленных монографиях, посвященных отдельным его представителям, то на русском языке по сей день не существует даже внятной энциклопедической статьи о новой вещественности, а знания о художниках этого направления исчерпываются именами О. Дикса, Г. Гросса, М. Бекмана, Г. Шольца и иногда еще несколькими.

Обсуждение

История новой вещественности — по сути, история живописи после экспрессионизма, закат которого остро обозначился с началом Первой мировой войны и уже полностью себя исчерпал к ее окончанию. Новому искусству понадобилось всего несколько лет, чтоб уже в начале 1920-х гг. прогрессивный взгляд отметил наличие новых форм в искусстве. Так, история эпохальной выставки, давшей название целому направлению в искусстве, конечно, далеко выходит за пределы летних месяцев 1925 г.

Еще в 1922 г. издатель «Кунстблат» Пауль Вестхайм, опубликовав 12 июня обращение к «ведущим художникам, писателям и прочим любителям искусства» с просьбой о поиске наиболее удачной формулировки для определения современных тенденций в искусстве, положил начало целой дискуссии о «новом натурализме» в искусстве Германии. На его призыв откликнулись многие, среди них: Г. Гросс, Э.Л. Кирхнер, Л. Майднер, А. Дёблин, К. Кайзер и другие. Но наиболее развернутый доклад Вестхайм получил от нашего героя Г.Ф. Хартлауба, ранее других уловившего новое веяние и стремившегося его охарактеризовать, классифицировать



1. **Густав Фридрих Хартлауб.**

Фотография [5]

и критически оценить. Он первым фиксировал крах экспрессионизма, утопические ожидания которого разбились об ужасы реалий Первой мировой войны.

Вероятно, план по организации новой выставки, запланированной на конец сентября 1923 г., сложился у Хартлауба как раз в связи с опросом «Кунстблат». 18 мая он разослал письмо, адресованное критикам, маршалам и коллегам-музейщикам письмо, в котором излагал свой замысел и просил о возможном сотрудничестве и поддержке. Именно в этом письме он впервые употребил словосочетание «новая вещественность» для обозначения нового направления. В обращении к 52 приглашенным художникам было сказано: «Городской выставочный зал планирует провести в конце сентября довольно крупную выставку живописи и графики под названием “Новая вещественность”, в которой мы попытаемся дать наиболее полную картину постэкспрессионистического искусства, демонстрирующего свое развитие в русле новой вещественности и объективности. Как более классическое, так и более “веристское” крыло одинаково приветствуются. Речь ни в коем

случае не идет здесь о некоей новой Пропаганде и тем более об отказе от более ранних направлений. Работы должны лишь демонстрировать свое непосредственное отношение к новой волне и показать, насколько она сможет выдвинуть новые дарования» [1, с. 7]. Стоит отметить, что именно в этом тексте письма впервые прозвучал новый слоган, заимствованный впоследствии для названия выставки.

При подготовке к ней Хартлауб оставлял за художниками право выбирать, какие картины и сколько подать на конкурс к участию, однако сам принимал окончательное решение, которые из них будут выставляться. Его главной заботой в этом вопросе было стремление избежать негативной реакции со стороны консервативно настроенной публики, которая могла бы возникнуть в связи с работами некоторых веристов, то есть наиболее радикальной составляющей нового искусства.

Наряду с согласиями он получает и отказы, среди них, например, от О. Дикса [1, с. 7]. Также на эту несостоявшуюся выставку не были предоставлены работы Г. Гросса и Г. Шольца. Что, видимо, и стало одной из причин переноса выставки на более позднее время. Ибо при всем кажущимся конформизме Хартлауб хорошо понимал, кто составляет наиболее прогрессивное ядро складывающейся вещественности. Однако решающим фактором стала оккупация Рурской области и города недовольными невыплатой контрибуционных денег французами и сопровождающие их организационные трудности, а также усилившаяся инфляция. 7 сентября руководство музея проинформировало участников об отказе от проведения выставки, однако не оставило эту идею насовсем.

В течение 1924 г. возникает новый план реализации задуманного. Хартлауб снова решает взять на себя реализацию выставочного проекта «неоклассического» искусства художников постэкспрессионистической эпохи (вроде А. Канольда и Г. Шримпфа), запланированного критиком Францем Розе для проведения в Мюнхене и также несостоявшегося.

25 мая 1925 года Хартлауб разослал новое приглашение, в котором он обращался к художникам обоих течений (веризма и неоклассицизма) с предложением предоставить свои работы на выставку. В конечном счете, согласно каталогу, на выставке, проходившей с 14 июня по 13 сентября 1925 г., было представлено 124 работы 32 художников.

Львиная доля представленных на выставке картин принадлежала художникам «классического» толка, в то время как удельный вес «веристов» был значительно ниже. Таким образом, выбор Хартлауба словно бы зафиксировал общественные и социальные тенденции в обществе середины 20-х годов: постепенная стабилизация экономики



2. Афиша выставки
«Новая
вещественность».
1925

Веймарской республики находит свое отражение в постепенном снижении критического пафоса и постепенном вымещении его объективно бесстрастным отображением действительности с ее стремлением к идеализации повседневного.

«Мы хотим показать лишь то, что искусство все еще живо, что оно одержало победу в борьбе за свои права. Что оно все еще живо, несмотря на беспрецедентную враждебность к нему со стороны культурной ситуации в целом» [1, с. 11], — писал Хартлауб в каталоге выставки. В рассылаемом художникам приглашении он призывал к «объединению

всех германских художников, способных преодолеть экспрессионизм и стремящихся к композиционной цельности предметного изображения» [1, с. 11], таким образом утверждая фигуративность как важнейший фактор нового искусства.

Отдельный вопрос, который он поднимает, касается противопоставления презентуемого искусства экспрессионизму, уточняя, что «искусство объективности» ни в коем случае не является его пересмотром, а лишь порождением новейшего времени. «Весьма спорным является вопрос о том, умер ли экспрессионизм — в последнее время мы

как раз можем наблюдать его дальнейшее развитие в творчестве лучших его представителей. Однако можем ли мы сегодня рассматривать его как одно из современных направлений, как мировоззрение или просто как художественный почерк, не ясно» [1, с. 14].

В то время как сегодня выставка «Новая вещественность» рассматривается как один из самых масштабных и удачных проектов Мангеймского зала, она очевидно не стала таковым для ее организатора в период проведения. За все время ее посетило всего 4405 человек, что было значительно меньше, чем количество посетителей других выставок этого же года: так, около 6000 человек приобрели билеты на выставку «Скульптуры позднего импрессионизма», около 7000 — на «Современную мелкую пластику» и рекордные 10000 — на «Типы новой архитектуры». Также в предыдущий и последующий периоды галерея могла похвастаться много более успешными проектами.

Да и реакцию прессы трудно назвать восторженной, наряду с хвалебными отзывами прозвучала также весьма отстраненная и даже негативная критика.

Успех ожидал выставку с другой стороны. Уже на этапе подготовки экспозиции стал очевиден интерес к ней других галерей. Так, после закрытия в Мангейме с 18 октября до 22 ноября она была показана в Саксонском Кунстфериайне в Дрездене, затем с 3 декабря до января 1926 — в Городском музее в Хемнице, после чего картины отправились в Эрфурт («Союз искусств и ремесел») и наконец в Дессау («Кунстфериайн»).

Известно также, что о своем желании принять выставку у себя высказывались руководители музеев Халле (было предложено показать выставку между Эрфуртом и Дессау в местном Кунстфериайне), Бреслау (Шлезвигский музей изобразительных искусств) и Штеттина (Кунстфериайн), чему помешали, однако, организационные вопросы. Так, последним претендентам Хартлауб был вынужден отказать, поскольку их видение не имело больше отношения к первоначальному проекту. Причиной стала сильная ротация работ на предыдущих инстанциях, связанная в первую очередь с экспонированием работ центральных участников выставки, таких как Дикс и Бекман. В частности, уже во время своей второй остановки проекта в Дрездене была нарушена цельность выставочного замысла. Здесь было представлено всего 4 работы О. Дикса, чья персональная выставка проходила в это же время в галерее «Нирендорф» в Берлине, для чего его работы были специально изъяты из проекта Хартлауба.

Позже в своей переписке с коллегами Хартлауб сетовал, что Мангейм оказался слишком провинциальным городом для такого проекта.

Несмотря на непродолжительность этого турне, название выставки быстро стало нарицательным и вообще символом современного искусства. В критических заметках и статьях все чаще звучало определение «новая вещественность (или объективность)», причем не только в связи с проведенной выставкой. Довольно скоро оно начало использоваться не только по отношению к живописи и графике, но и по отношению к скульптуре, сохраняющей традиционную фигуративность.

Однако «предметность», положенная в основу, стала непрочным основанием нового направления. Ибо, как мы знаем, еще до начала выставки Хартлауб уже отмечал разрозненность двух групп внутри вещественности — концентрирующегося на социально-критической проблематике «левого крыла» и идиллически-романтического квазиклассицизма.

Не делая эти различия темой нашего исследования, всё же отметим, что сегодня исследователями отмечается также не только противостояние двух «крыльев» объективности, но и переплетение их друг с другом, а также и с другими существующими в современном искусстве направлениями, вплоть до абстракционизма.

В контексте последующих событий необходимо отметить то общее, что объединяло искусство обоих крыльев: стремление к энергичному, а порой весьма агрессивному выражению национального самосознания, нашедшего воплощение, в пику авангарду, преимущественно в фигуративном искусстве и подготовившего тем самым массовое сознание к принятию нацистской идеологии или, точнее сказать, отразившей готовность к ее восприятию.

Реакция на выставку со стороны критики и общественного мнения была сдержанной и скептической. Это было «неподходящее время» — так прокомментировал ситуацию Ханс Гольц, мюнхенский галерист, представитель мюнхенской группировки вещественников (Г. Шримпф, К. Мензе, А. Канольд). Схожее мнение высказывал и Карл Нирендорф, кельнский галерист, агент, представлявший интересы О. Дикса.

На вопрос о том, почему «время новой вещественности» еще не пришло, высказывались разные мнения. Так, например, Гольц рассматривал художественный язык молодых художников как недостаточно зрелый, называя «качество работ молодого поколения художников довольно прискорбным» [1, с. 15], в то же время отдавая должное мастерам, художественное качество произведений которых до сих пор рассматривается как безупречное (О. Дикс, Г. Шольц, Р. Шлихтер).

Еще одной возможной причиной был определенный страх перед общественным мнением, который испытывал сам Хартлауб при подготовке



3. **М. Бекман.**

Христос и грешница.

1917.

Музей искусств, Сент-Луис

4. **О. Дикс.**

У красавиц (К красоте).

1922.

Музей Хейдта, Вупперталь

выставки. В своем приглашении он четко определил свои пожелания в отношении выставляемых картин, состоявшие в необходимости предметного содержания, однако заранее оговорив нежелательность присутствия произведений на социальные и политические темы. Об искусстве каких художников шла речь, было понятно. Таким образом, он попался в собственную же ловушку. Например, он рассматривал творчество О. Дикса как показательное и стремился к привлечению большего количества работ художника, но в то же время просил его отнестись с пониманием к тому, что вынужден отклонить некоторые произведения. В результате О. Дикс отдал предпочтение галерее Нирендорфа перед цензурируемой выставкой, в значительной степени сократив свое участие на выставке в Мангейме и в конечном счете полностью отказавшись от участия в выставочном турне.

Вероятно, не последнюю роль в сложившейся ситуации играла агрессивная деятельность так называемого «Германского художественного общества», довольно националистически ориентированного сообщества, организованного в 1920 году с целью предотвратить всё нарастающее «покраснение» («полевание») искусства ради поддержания его истинного немецкого духа. Естественно, такие художники, как О. Дикс, Г. Гросс, М. Бекман, Г. Шольц, Р. Шлихтер и многие другие, чьи работы планировалось показывать

на выставке, рассматривались как представители «культбольшевизма» и были главными объектами его нападков.

Таким образом, галеристы, директора музеев и даже частные коллекционеры были вынуждены прислушиваться к общественному мнению и быть особенно аккуратными и до начала откровенного преследования и участвовавшей после 1933 года практики доноительства. Уже в 1926 году «Общество» получило в свое распоряжение такие печатные издания, как «Дойче Бильдкунст» и «Дойче кунсткорреспондентс» (позднее переименованную в «Кунстберихт»), которые со своими тенденциозными суждениями и сообщениями о современной художественной жизни уже в скором времени стали центральными средствами массовой информации, несмотря на существование сотни других периодических изданий.

Уже в период подготовки первой выставки Хартлауб хорошо знал, какой была реакция общественности на выставки О. Дикса в Дюссельдорфе, Г. Гросса в Берлине, сколь негативным было отношение к выставке группы «Юнгес Райнланд», проведенной еще в 1919 году и имевшей широкий резонанс. А среди ее членов были многие, чьи произведения значились в списке предполагаемых участников мангеймской выставки: О. Дикс, А. Кауфман, Т. Шампион, П. Вольхайм, В. Шнурр, М. Эрнст и К. Мензе.

5. Г. Гросс.

Портрет писателя

М.Х. Нейссе.

1925.

Кунстхалле, Мангейм



Так, еще в 1921 году Г. Гросс был приговорен к штрафу за оскорбление рейхсвера. В 1923 — сборник его гравюр «Esse homo» признан порнографическим. Листы именно из этого сборника отбирал Хартлауб для экспозиции в Кунстхалле, так как в связи с единственной персональной выставкой Гросса ничто из его живописных произведений для экспозиции в Мангейме предоставлено не было. Схожие проблемы имел О. Дикс. Его также дважды привлекали к суду в 1923 году за распространение порнографии и оскорбление общественной морали.

При сравнении каталога 1925 года со списком адресатов 1923 года мы видим, что вместо запланированных 52 художников в выставке приняло участие только 32. Не приняли участие некоторые из членов «Юнгес Райнланд»: Т. Шапион, Г. Вольхайм, М. Эрнст, В. Шнурр. Трудно предположить, что они не получили вторичного приглашения, вероятнее они просто отдали предпочтение другим проектам или более важным делам. Также в каталоге встречаются и имена, которых не было в списке 1923 года: А. Ридершайд, Ф. Бурман, В. Пейнер. Бросается в глаза и абсолютное



6. Г. Шольц.
Сторожка
железнодорожного
смотрителя.

1924.

Кунстпалас,

Дюссельдорф

отсутствие художников ганноверского круга: Ф. Бюргер-Мюльфельда, Ф. Бузака, Г. Юргенса, Г. Овербека, Э. Вагнера. Их имен нет и в приглашении 1923 года. Возможно, «вещественность» стала господствовать в их творчестве только во второй половине 20-х годов.

Несмотря на господствующее положение Берлина в художественной жизни Германии (среди его резидентов — Г. Гросс, Э. Фритц, Н. Глушенко и переехавший в 1919 году из Карлсруэ Р. Шлихтер), он явно проигрывал Мюнхену с его весьма многочисленной колонией: А. Канольдт, Г. Шримпф, Э.-М. Даврингхаузен, А. Эрбслё, Э. Хайдер, В. Хейзе, К. Мензе, В. Шульц-Матан.

Некоторый антагонизм, очевидно, возник и среди самих представителей двух главенствующих на выставке группировок. Так, в письме Хартлаубу в декабре 1925 года А. Канольдт, негласный лидер мюнхенских неоклассицистов, отмечает, что «выставка состоит преимущественно

из мюнхенцев», в то время как «дичайший экспрессионизм» Г. Гросса и живописную манеру М. Бекмана он характеризует как неадекватные концепции выставки.

По сей день актуален также вопрос, можно ли относить творчество М. Бекмана к новой вещественности? Этот вопрос поставил П.Ф. Шмидт еще в 1923 году, когда писал, что, по его мнению, искусство художника принадлежит к остро выразительному искусству и стоит в непосредственной близости к творчеству Э. Нольде, художников группы «Мост» и О. Кокошки [1, с.20]. Так, например, автор монографии «Живопись новой вещественности» 1992 года Г. Прэслер [2] вообще не включил имя Бекмана в число представителей новой вещественности. В то же время известно, что сам Хартлауб рассматривал Бекмана как одного из важнейших представителей веризма, являющегося важной составляющей искусства новой вещественности. Две из показанных на выставке

7. А. Канольд.

Натюрморт IV.

1925.

Кунстхалле, Мангейм



картин Бекмана были приобретены им для галереи еще в 1919 году: «Христос и грешница» (1917, Музей искусств, Сент-Луис; рис. 3) и «Портрет фрау Тюбе» (1919, Кунстхалле, Мангейм)².

О. Дикс предоставил на выставку три картины. Две из галереи Нирендорфа «У красавиц (К красоте)» (1922, Музей Хейдта, Вупперталь; рис. 4) и «Портрет мальчика» (1920, Городская галерея, Штутгарт), а также «Вдову» (1925, считается утраченной) из собственной мастерской. Две последние также были выкуплены Хартлаубом для музея.

После окончания выставки музеем были приобретены и работы Г. Гросса: в 1924 году «Метрополис» (1916–17, Собрание Тиссен-Борнемис, Мадрид) и «Портрет писателя М.Х. Нейссе» (1925, Кунстхалле, Мангейм; рис. 5)³.

Х.-М. Даврингхаузен предоставил через Х. Гёльца два натюрморты и «Автопортрет» (1921, считается утраченным), также купленный Кунстхалле. Из семи картин Г. Шольца после выставки в Мангейме остались

«Портрет банкира Канхеймера» (1924, считается утраченным), «Пейзаж в окрестностях Бергхаузена» (1924, считается утраченным), «Сторожка железнодорожного зрителя» (1924, Кунстпалас, Дюссельдорф; рис. 6), через два года обмененная на «Вид в окрестностях Гётцингена» (1924, Кунстхалле, Мангейм). Из 15 работ А. Канольда — «Натюрморт IV» (1925, Кунстхалле, Мангейм; рис. 7)⁴. Также «Натюрморт со счетами» (1924, Кунстхалле, Мангейм) И. Бабий.

Очевидно, для Хартлауба выставка играла роль своего рода прецедента, определяющего дальнейшее направление его закупочной деятельности на посту директора галереи.

Снова к теме новой вещественности Хартлауб обратился в 1933 году, когда совместно с «Кунстферайн Дессау» организует выставку «Немецкая провинция (часть первая) — наглядная вещественность». В информационном листке Хартлауб освещает свое отношение к слишком часто неправильно употребляемому и неверно

трактованном термину. В попытке отграничить новое направление от других в современном ему искусстве к кому только современники не причисляли «вещественников»: к романтикам, назарейцам, импрессионистам, даже к конструктивистам и экспрессионистам.

Очевидно возросшее в связи с выставкой внимание Хартлауба к самому понятию «новой вещественности», которое теперь он явно связывал в большей степени с правым крылом. К этому крылу принадлежало 73 художника, среди них — Г. Шольц, В. Шнарренберг, В. Хейзе, А. Канольд, Г. Шримф, В. Пейнер. Они были поделены по региональному принципу в целях большей наглядности «общности отношения» к теме вещественности, выражающей еще и концепцию нового выставочного проекта.

«Тем временем социальные крайности, как их самым ужасным и непосредственным способом познает художник, даже если им суждено долгое бытие, заставляют не только помыслить об активной самозащите при помощи пригодных для этого неких практических способов, но и призвать внутренние ресурсы, какими они сохраняются в извечных кладовых человеческого сердца, скажем просто — силу характера. Возникло новое “отечественное искусство” (die Heimatkunst): очень наглядное, вполне проникнутое современными представлениями о качестве как в отношении своей формы, так и способа выполнения. То искусство, которое замечательной равномерностью распределено по разным областям Германии, как бы представляя всё разнообразие региональных диалектов. Оно вновь открыло “мир вблизи”, то есть — собственно родину» [1, с. 37].

Заключение

Сегодня, спустя почти 100 лет от момента проведения выставки, можно с уверенностью говорить о почти мистическом чувстве искусства, его актуальности и быстротечности, присущем Г.Ф. Хартлаубу в качестве куратора, галериста и собирателя. Успев организовать всего две выставки, он с чрезвычайной точностью обрисовал для нас важнейшие процессы в искусстве Германии рассматриваемого периода, раскрыв сущность многих социальных и эстетических процессов, ибо новая вещественность по сути своей — сверхрегиональное выражение духа времени.

Примечания

1. *Hartlaub, Gustav Friedrich. Die neue deutsche Graphik. Berlin, 1920.*

Hartlaub, Gustav Friedrich. Die neue deutsche Graphik. Berlin, 1920.

Hartlaub, Gustav Friedrich. Vincent van Gogh. Leipzig, 1922.

Hartlaub, Gustav Friedrich; Giorgione Giorgiones Geheimnis: ein kunstgeschichtlicher Beitrag zur Mystik der Renaissance. München, 1925.

Hartlaub, Gustav Friedrich; Städtische Kunsthalle <Mannheim> [Hrsg.]. Edvard Munch: Gemälde und Graphik: 7. November 1926 bis 9. Januar 1927. Mannheim, 1926.

Hartlaub, Gustav Friedrich; Städtische Kunsthalle <Mannheim> [Hrsg.]. Meisterwerke des japanischen Farbholzschnittes: 12. Sept. bis 7. Nov. 1926. Mannheim, 1926.

Hartlaub, Gustav Friedrich; Cranach, Lucas [III.]. Lukas Cranach d. Ä., Der Jungbrunnen, 1549. Berlin, 1943.

Hartlaub, Gustav Friedrich; Gogh, Vincent van [III.]. Vincent van Gogh: Rohrfederzeichnungen Hamburg, 1948.

Hartlaub, Gustav Friedrich; Zauber des Spiegels: Geschichte und Bedeutung des Spiegels in der Kunst München, 1951.

Hartlaub, Gustav Friedrich. The Inexplicable: Study of the Magic World View. N.p., 1951.

Hartlaub, Gustav Friedrich; Die Impressionisten in Frankreich Wiesbaden, circa 1953.

2. Обе, кстати, были захвачены нацистами и не совсем ясно, каким образом одна из них смогла вернуться в коллекцию галереи.

3. Вторично выкуплена музеем в 1951 году.

4. Точно известно, что картина была выкуплена сразу же за 750 марок, так как художнику срочно требовались деньги на переезд в Бреслау.

Литература

1. Buderer H.-J. *Neue Sachlichkeit. Bilder auf der Suche nach der Wirklichkeit Figervative Malerei der zwanziger Jahre.* München – New York: Prestel Verlag, 1994. 248 S.
2. Presler G. *Glanz und Elend der Zwanziger Jahre – die Malerei der Neuen Sachlichkeit.* Köln: Dumont. 1992. 211 S.
3. Roh F. *Nach-Expressionismus: Magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischen Malerei.* Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1925. 134 S.
4. Schmie W. *Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus in Deutschland 1918–1933.* Hannover: Fackelträger-Verlag, 1969. 1-300 S.
5. Wind A. Vom Förderer zum Verfemten // *Mannheimer Morgen*, No. 98, 27.04.2013. S. 31.

References

1. Buderer H.-J. *Neue Sachlichkeit. Bilder auf der Suche nach der Wirklichkeit Figervative Malerei der zwanziger Jahre.* München – New York: Prestel Verlag, 1994. 248 S.
2. Presler G. *Glanz und Elend der Zwanziger Jahre – die Malerei der Neuen Sachlichkeit.* Köln: Dumont. 1992. 211 S.
3. Roh F. *Nach-Expressionismus: Magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischen Malerei.* Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1925. 134 S.
4. Schmie W. *Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus in Deutschland 1918–1933.* Hannover: Fackelträger-Verlag, 1969. 1-300 S.
5. Wind A. Vom Förderer zum Verfemten // *Mannheimer Morgen*, No. 98, 27.04.2013. S. 31.

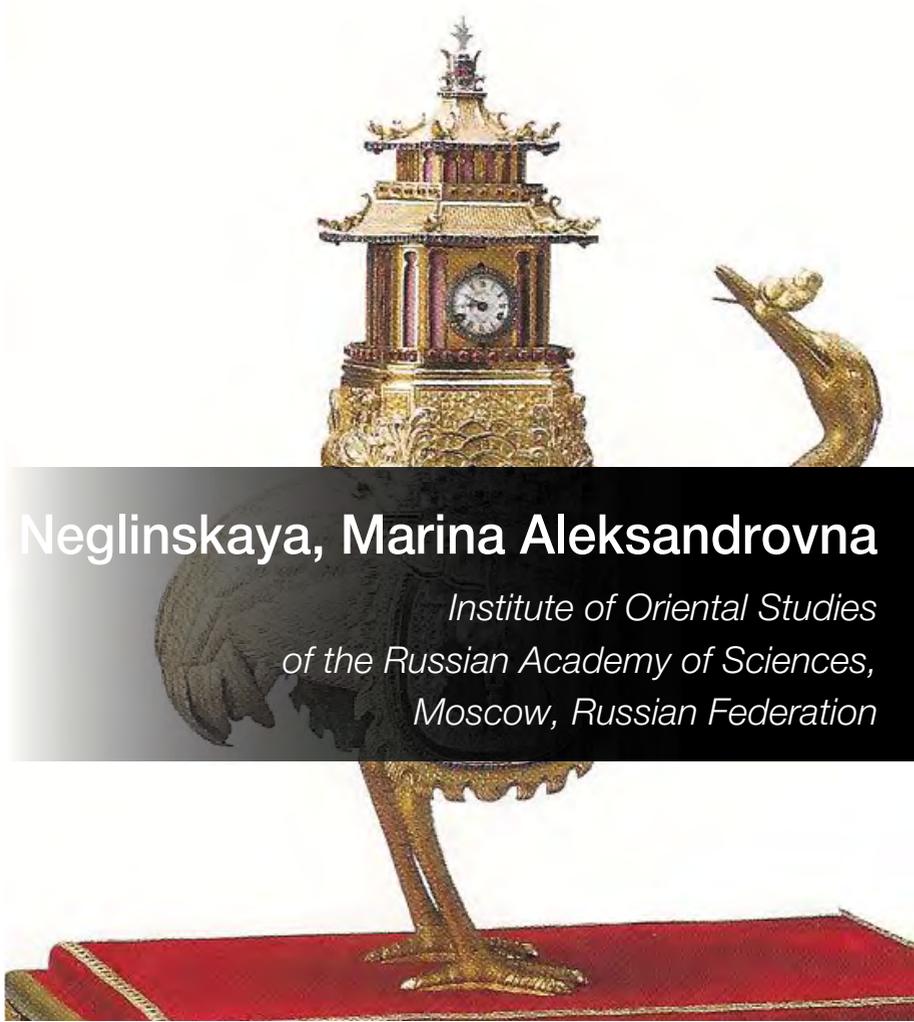
ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ: Королева Анастасия Юрьевна — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств; доцент, Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, г. Москва, Российская Федерация. E-mail: korolevaanastasia@rambler.ru

ABOUT AUTHOR: Koroleva, Anastasia Yuryevna — Senior Researcher, the Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts; Assistant Professor, the Ilya Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture, Moscow, Russian Federation. E-mail: korolevaanastasia@rambler.ru

Для цитирования | For citation:

Королева А.Ю. Густав Хартлауб и «новая вещественность»: выставка, собрание коллекции, судьба // *Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2020. № 4 (19). С. 156–167. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.04.013>. URL: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/136>*

Koroleva A.Yu. *Gustav Friedrich Hartlaub and «New Objectivity»: exhibition, collection, destiny. Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia, 2020, No. 4 (19), pp. 156–167. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.04.013>. Available at: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/136> (In Russian).*



Neglinskaya, Marina Aleksandrovna

*Institute of Oriental Studies
of the Russian Academy of Sciences,
Moscow, Russian Federation*

Неглинская Марина Александровна

*Институт востоковедения Российской академии наук,
г. Москва, Российская Федерация*

**WESTERN TIMEPIECES OF QING
EMPEROR QIANLONG (1736–1795):
THE FIRST EUROPEAN COLLECTION
IN CHINA**

**ЧАСОВАЯ КОЛЛЕКЦИЯ
ЦЯНЬЛУНА (1736–1795):
ПЕРВОЕ СОБРАНИЕ
ЕВРОПЕЙСКОГО ИСКУССТВА
В КИТАЕ**

DOI 10.46748/ARTEURAS.2020.04.014

УДК 7.011

АННОТАЦИЯ

В статье показано, что западная часовая коллекция Цяньлуна (1736–1795), явившаяся первым в империи Цин (1644–1911) собранием произведений европейского искусства, связана с художественным рынком и феноменом шинуазри. Предложенная ниже методология, сочетающая искусствоведческий и культурологический подходы, позволяет увидеть, что состав этой коллекции повлиял на развитие производства механических часов в самом Китае и западных странах — участницах международного рынка искусств XVIII века. Собирательство механических хронометров в государстве Цин было обусловлено ритуализацией часов, устранившей проблему дуализма китайского и западного начал в цинской культуре и искусстве.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:

Китайский стиль (шинуазри); механические часы; Пекинский дворцовый музей (Гугун); коллекционирование; император Цяньлун; международный рынок искусства; культурный диалог.

ABSTRACT

Many of European clocks in the Beijing's Palace Museum (Gugong) were made in second half of the 18th century, by the Qing Emperor Qianlong's governing (1736–1795), when an exotic "Chinese style" (chinoiserie) in the decorative arts was at its height. The research methodology proposed below, which combines art history and cultural analysis, allows us to see, that the Palace Collection's mix determined evolution of the clock's industry in China and some European lands, who took part in the international clock and watch market. In forms and decor of Chinese clocks the 18th century were reflected the change of European market. Together with western mechanical clock, being at the same time scientific device and work of decorative art, the European styles system was by ritual participation admitted in China.

KEYWORDS:

Chinese style (Chinoiserie); mechanical clock; the Palace Museum of Beijing (Gugong); collecting; Emperor Qianlong; international art-market; cultural dialogue.

Введение

Часовое ремесло процветало в Западной Европе с эпохи Ренессанса (XIV–XVI века). В Китай же европейские механические часы (*чжунбяо*) впервые попали на излете правления династии Мин (1368–1644), когда их привез в дар императору Ваньли (1573–1620) итальянский миссионер-иезуит Маттео Риччи (Matteo Ricci, 1552–1610, китайское имя Ли Ма-доу) [7, с. 20]. Миссионеру пришлось продемонстрировать математикам императора устройство часов и объяснить принцип их действия. По справедливому замечанию Е.В. Дубровской, «этот начальный эпизод оказался симптоматичным для судеб иезуитов в Пекине, где им еще долгие годы предстояло служить “по научно-технической части”» [1, с. 99–101]. Важным результатом стало появление в пекинском дворце коллекции часов XVIII–XX веков, анализ которой является целью данной работы. В работе использованы методы культурологического и искусствоведческого анализа.

Обсуждение

При маньчжурской династии Цин (1644–1911) в Китае уже были известны два вида европейских механических часов: интерьерные хронометры утилитарного назначения (*цзыминчжун*), применявшиеся в дворцовых павильонах (рис. 1), и небольшие поясные часы на пластинчатой металлической подвеске шатлене (*шичэньбяо*); оба вида утверждены при Цяньлуэ (1759) в составе ритуальной утвари правящей династии [6, т. 3, с. 68–70]. Ритуализация механических часов и других западных астрономических приборов, поступавших через порты Южного Китая, означала, что европейские инструменты по традиции отнесли к интеллектуальным пожертвованиям другой цивилизации и стали считать символами власти императоров Поднебесной.

В XVIII веке обязанностью администрации южной провинции Гуандун и города Гуанчжоу (Кантон) оставалась ежегодная отправка в Северную столицу — Пекин десятков интерьерных и карманных часов. «Из писем женева купца Шарля де Констан (Charles de Constant, 1762–1835), торговавшего механическими часами в Китае в годы Цяньлун и Цзяцин, следует, что предпринимавшиеся таможенными властями «обложения данью» торговых судов, прибывших из Европы, даже западными негодьями воспринимались как неизбежный ритуал» [11, с. 102; цит. по: 4, с. 305].

Возникшая ситуация благоприятствовала появлению в пекинском дворце (ныне музей Гугун) весьма представительной «коллекции часов XVIII–XX веков, наиболее крупный раздел которой составляют механизмы европейского производства. Среди общего числа 312 часов, находящихся в настоящее время в пекинском музее Гугун, самая



1. Павильонные часы цзыминчжун из сборника иллюстраций к цинским законам «Хуанчао лицэ туши». 1766. Китайская бумага, ксилография [6, т. 3, с. 68–70]

значительная часть собрания (241), содержащая образцы интерьерных и карманных часов, атрибутируется как продукция часовых мастерских западных стран (в том числе — 171 вещь производства Англии, 32 — Франции, 25 — Швейцарии, 13 — прочих государств)» [7, с. 5, 21–23; цит. по: 4, с. 305]. Качественный состав цинской дворцовой коллекции показывает преобладание среди европейских часов XVIII века произведений, выполненных в Англии, которая смогла удержать свои позиции на китайском часовом рынке и на рубеже XIX столетия, когда Швейцария (Женева) составила серьезную конкуренцию Франции. Изделия женева часовщиков, проникшие на Средний Восток в конце XVI столетия, во второй половине XVIII века стали поступать и в империю Цин. Правление Цяньлун (1736–1795) знаменовало собой расцвет китайского часового рынка, продолжавшийся до середины XIX века, когда были созданы лучшие европейские произведения для Китая.

Закономерно, что среди интерьерных часов пекинской дворцовой коллекции преобладает связанная с ритуалом форма архитектурного павильона с высокой крышей и колонками по углам (рис. 1). Она «известна в Европе уже с XVI в. (например, бронзовые настольные часы тирольского мастера К. Шпитца (Caspar Spitz) из Музея истории искусств Вены [2, с. 48–49, № 12]). К XVIII столетию она должна была восприниматься как безусловный

2. **Тимоти Вильямсон**
(годы работы 1769–1788).

Часы в форме павильона.

Золоченая бронза,
ювелирные камни,
инкрустация.

В. 77 см.

Музей Гугун, Пекин

[9, с. 413, № 92]



3. **Джеймс Кокс**
(1749–1791).

Часы-журавль.

1780.

Золоченая бронза,
ювелирные камни, стекло,
шелк.

В. 40 см.

Музей Гугун, Пекин

[9, с. 413, № 93]



анахронизм, хотя ее преобладание в коллекции пекинского двора очевидно» [3, с. 336]. Запрос на павильонные часы в империи Цин объясняет сохранение их в ассортименте европейских (особенно английских) часовщиков, работавших для Китая, а также в подавляющем большинстве механических часов цинского производства, созданных при Цяньлуэ.

Четырнадцать павильонных часов из Гугуна, включая представленные на иллюстрации часы в стиле рококо-шинуазри (рис. 2), выполнил лондонский мастер Тимоти Вильямсон (Timothy Williamson, годы работы 1769–1788), о котором почти не сохранилось сведений [7, с. 137–147].

Архитектурные оправы знаменитого лондонского часовщика Джеймса Кокса (James Cox, 1749–1791) иллюстрируют процесс всё большего пре-

вращения часов из научного прибора в настольное украшение. Этот мастер начал работать для пекинского двора в середине 1760-х, выполнив по заказу Ост-Индской компании парные автоматические часы, подаренные заказчиком Цяньлуэ. По сообщению западной исследовательницы Катерины Пагани (Caterina Pagani), удовлетворенный достигнутым успехом, этот часовщик основал в начале 1780-х филиал своего предприятия в Гуанчжоу, назначив управляющим сына [9, с. 413]. В коллекции пекинского двора хранится около двадцати произведений Джеймса Кокса, в том числе двое карманных часов [7, с. 101–113]. В его работах для Китая 1760–1780-х годов используются декоративные фигуры «ритуальных» животных слона и быка [7, с. 103, 111]. Оба зверя присутствуют в декоре цинской жертвенной утвари для храма императорских предков *Таймяо* и предметах обихода пекинского императорского дворца (подробнее см.: [4, с. 62–79]). Распространенное в искусстве Поднебесной изображение журавля, символизирующего бессмертие, послужило Коксу основой для создания оригинального варианта фантазийных часов (рис. 3) в виде скульптуры журавля с павильоном на спине [9, с. 413, № 93].

Хронометры английских мастеров Тимоти Вильямсона и Томаса Терримена (Thomas Terryman, работал в третьей четверти XVIII века) обыгрывают форму китайского кашпо с цветами и садовым камнем [7, с. 136–137]. Иногда (например, в работе мастера того же времени Томаса Гарднера / Thomas Gardner) кашпо дополняют изображения предвещающих счастье мифических существ — птицы феникса (*фэн*) и китайского единорога (*цилин*) [7, с. 133].

«Позднее швейцарские мастера тоже с успехом использовали в отделке карманных часов китайские мотивы, например, форму складного веера или изображения жуков, синие эмалевые крылья которых, инкрустированные ограненными камнями, скрывают миниатюрный часовой механизм» [7, с. 257–259; цит. по: 4, с. 306]. Подобные часы, вероятно, были востребованы не только в Китае: их двойники хранятся в собрании Государственного Эрмитажа [8, с. 83, 88–89].

Утверждение швейцарских часов на цинском рынке связано с деятельностью Шарля де Констан, подолгу проживавшего в Кантоне и Макао; он рекомендовал женевским мастерам ориентироваться одновременно на китайские вкусы и климатические условия. Женевские часы для жителей Поднебесной снабжались особенно востребованными здесь музыкальными устройствами, в декоре корпусов сочетались эмали, жемчуг, драгоценные камни; секундная стрелка помещалась в центре циферблата, так же как часовая и минутная, «что объяснялось высокой влажностью климата, порождавшей технические проблемы» [4, с. 310]. Среди мастеров, с которыми работал де Констан, были лучшие часовые техники этого времени: отец и сын Дроц (Droz), семейство Лешо (Leschot), сотрудничавшие и с Джеймсом Коксом [11].

Вслед за англичанами женевские мастера стали производить парные часы с зеркально симметричными композициями декора. Автор каталога эрмитажной коллекции швейцарских часов Л.А. Яковлева утверждает, что «китайские торговцы заказывали часы парами, то есть изготавливались одинаковые механизмы, которые помещали в корпуса, сделанные по одной модели с небольшими расхождениями в колорите расписной эмали. Для обрамления композиции использовался жемчуг, иногда — бриллианты» [8, с. 13].

Существует несколько объяснений необычного заказа: парные часы могли потребоваться в случае женитьбы или помолвки; их приобретение было выгодно в Китае тем, кто жил вдали от городов побережья, где существовали часовые мастерские (владелец, посылая часы в ремонт, имел возможность использовать их дубликат). Освальдо Патрици, характеризуя особенности китайского рынка, указывает в этой связи на бытовавшую традицию дарения парных вещей людям, превосходящим дарителя своим социальным положением или возрастом. Здесь, по мнению исследователя, могло также сказаться желание владельцев экспонировать часы парами в интерьере, поскольку китайцы признавали зеркальную симметрию основой гармонии. В цитируемой статье упомянута пара интерьерных часов с секретом, которая была сконструирована семейством Дроц и в 1795 году поднесена Цяньлуну посольством Голландии [11, с. 102–103].

Изложенные аргументы справедливы в отношении интерьерных часов. Но парность подвесных карманных механизмов имеет другое объяснение. В цинском Китае часы на подвеске шатлене могли украшать мужской ранговый костюм — ритуальный (*чаофу*) или официальный (*цзифу*), прикрепляясь к парным боковым петлям пояса вместе с другими установленными законом бытовыми предметами, как это показано в иллюстрациях «Хуанчао лица туши» [10, т. 4, с. 14–15]. Сохранившиеся в коллекции пекинского дворцового музея Гугун часы англо-французского производства XIX в., имеющие форму петель цинского рангового мужского пояса [7, с. 205], не позволяют полностью исключить возможность использования в ритуальном костюме одной персоны двух парных часовых механизмов одновременно [4, с. 311–312]. Опубликованы хранящиеся в том же собрании часовые механизмы в оправе поясных пряжек, которые, как и хронометр, вмонтированный в седло, очевидно, были созданы европейцами специально для маньчжурской знати [7, с. 205, 208].

Неотъемлемой частью придворного быта сделались при маньчжурах европейские зеркала, что повлекло за собой попытки соединения их с механическими часами. Так, по замыслу неизвестного парижского мастера XVIII века, ручное зеркало из золоченой бронзы с инкрустацией ограненными камнями и стразами явилось оправой миниатюрного часового механизма [7, с. 226]. Эта изящная вещь, вероятно, была предназначена обитательнице императорского гарема. Примеры соединения хронометра и зеркал существуют и среди произведений китайских часовщиков, трудившихся для Цяньлуна [7, с. 77, 79–80].

Отвлекаясь от чисто декоративных эффектов этой комбинации, логично предположить, что она представляет собой трансплантацию философских идей, вызревших в западной культуре Ренессанса и Барокко. Визуальный и эмоциональный синтез аллегории Вечного времени (чьими атрибутами как раз и были часы и зеркало) с персонажами античной мифологии (Сатурном и Хроносом) маркирует соединение оживших классических всё еще живых в искусстве Ренессанса средневековых традиций. Как показал Эрвин Паннофский, европейским художникам удалось тогда сплавить в образе Времени и «абсолютное величие философского начала, и вредоносную прожорливость демона-разрушителя», и представление об универсальной, неодолимой силе, «которая, проходя цикл порождения и уничтожения, вызывает то, что может быть названо космической непрерывностью» [5, с. 136–137]. Превращение зеркала и часов в общепринятые знаки скоротечности жизни согласуется с сюжетом *Vanitas (Суета сует)* в искусстве Барокко. Приведенные коннотации были понятны

**4. Пекинские
придворные
мастерские.
Часы в форме
павильона.**

Период Цяньлун
(1736–1795).
Санталовое дерево,
расписная эмаль на меди.
88 x 51 x 40.
Музей Гугун, Пекин
[9, с. 414, № 95]



**5. Мастерские Гуанчжоу
(Кантона).**

**Часы в форме
павильона.**
Период Цяньлун
(1736–1795).
Золоченая бронза,
расписная эмаль.
111 x 47 x 47 см.
Музей Гугун, Пекин
[9, с. 413–414, № 94]



в Китае XVIII века немногим, например, придворным мастерам-иезуитам, курирующим пекинское часовое производство, и интеллектуалу на троне Цяньлуну.

Попытки создания механических часов в Китае предпринимались уже в конце династии Мин (1368–1644): опубликовано «относящееся к шестому году правления Тяньци (1626) изображение заключенного в деревянный корпус механизма передачи зубчатых металлических колес (главное колесо имело 16, второстепенное — 48 и вспомогательное — 36 зубцов). В тексте Мин ши. Тянь вэнь чжи. И сянь («Минская история. Астрономия, Образцы установленных инструментов») сообщается, что древний водяной прибор для измерения времени — клепсидра (*хулоу*) ныне заменен колесными часами (*луньчжун*)» [7, с. 20–21; цит. по: 4, с. 316]. Но всё же изготовление механических часов в дворцовых мастерских Пекина было налажено только к концу правления Канси (1662–1722), а период Цяньлун знаменовал начало производства хронометров западного образца также в южных китайских городах Гуанчжоу (Кантоне) и Сучжоу.

Часы пекинских мастерских стилизуют архитектурную форму традиционного ярусного терема *лоу* (рис. 4); образец, созданный мастерами Гуанчжоу

(рис. 5), сближается с европейским прототипом (рис. 2). Общей чертой в декоре китайских произведений явилось применение живописной эмали (*хуафалан*), технология которой была воспринята из Европы при императоре Канси (1662–1722). Удвоение новаций потребовалось, чтобы подчеркнуть принадлежность вещей стилю династии Цин.

Адаптация европейской технологии производства механических хронометров при пекинском дворе позволила маньчжурским императорам показать себя конфуцианскими правителями, заинтересованными в развитии традиционной культуры Поднебесной. Возникновение при Цяньлуне китайских часовых мастерских в провинции Гуандун объясняется процветавшей здесь европейской торговлей часами и всё возрастающей потребностью в них маньчжурского двора.

Собрание Гугуна хранит 71 предмет работы китайских мастеров (только интерьерные хронометры), из которых 24 созданы придворными часовщиками, 42 выполнены в Гуанчжоу (Кантоне) и 5 — в Сучжоу [7, с. 5, 24–25]. Часы пекинских дворцовых мастерских предназначались исключительно для императора и его семьи, поэтому они сосредоточены в фондах музея Гугун. Но отдельные произведения, всё же попавшие на Запад,

можно увидеть на страницах аукционных каталогов. Так, в декабре 1991 года лондонский аукцион Sotheby's выставил на продажу сделанные в Пекине музыкальные автоматические часы-павильон XVIII века с изображением фонтанов по углам [10, с. 126].

Павильонные часы с фонтанами образуют в коллекции Гугуна отдельную группу, насчитывающую около двадцати работ английских часовщиков (включая Джеймса Кокса и Тимоти Вильямсона [7, с. 103, 105; 139, 143]) и десять произведений мастерских Гуанчжоу [7, с. 56, 57, 59, 60, 66, 67, 73, 79, 80]. Эта оправа отражает многоплановое влияние Европы на Китай XVIII столетия, напоминая о пристрастии Цяньлуна к созданному для него западными миссионерами дворцу с фонтанами в стиле барокко, составившему камерный ансамбль внутри обширной летней императорской резиденции Юаньминъюань вблизи Пекина (подробнее см.: [4, с. 192–219]). Нередкие здесь приёмы европейских послов сопровождались фейерверками, которые стали другим популярным мотивом часового декора.

Придворные мастера-китайцы, подражавшие в своем творчестве европейским образцам, обычно стилистически не дифференцировали их, воспринимая в совокупности, как вещи «западного стиля». Аналогичным был подход создателей европейских часовых оправ к цитируемым ими произведениям китайского прикладного искусства, что породило «китайщину» *шинуазри* — стилевую надстройку барокко, рококо, классицизма и западных стилей XIX века.

Не добившись технического прогресса, превосходящего достижения европейцев, цинские часовщики нередко использовали в работе детали европейских механизмов. Подобный симбиоз характерен для бронзовых золоченых часов в оправе-кашпо с цветущими лотосами. В этой композиции отделанное чеканным и гравированным растительным узором кашпо и цветы лотосов с лепестками из слоновой кости созданы мастерами Гуанчжоу (Кантона), а синхронизация вмонтированных в кашпо устройств (часового механизма и музыкального автомата французского производства) с раскрытием чашечек цветов осуществлена пекинскими дворцовыми техниками [7, с. 23, 44].

Выводы

Подводя итоги, следует отметить, прежде всего, что собирательство механических хронометров в государстве Цин было обусловлено ритуализацией часов, устранившей проблему дуализма китайского и западного начал в цинской культуре и искусстве.

При этом механические часы в цинской империи не производились на экспорт. Возможно, китайцы просто не успевали изготавливать их в достаточном количестве. Но причина могла быть и совершенно иной: часы и другие измерительные приборы исторически считались в Китае символами власти. Организация часового дела при династии Цин обусловлена императорским меценатством, имевшим не только личные, но также политические и культурные основания, чем объясняются большие материальные вложения в новое производство на протяжении восемнадцатого столетия и само стремление императора Цяньлуна постоянно пополнять часовую раздел придворной коллекции.

Став местом хранения сотен западных и китайских механических часов, собрание цинского двора приобрело структурное сходство с европейскими кунсткамерами, имевшими в своем составе раздел *Scientifica (Научные приборы)*. Однако при эволюции часовых оправ на Западе и в Китае декоративность взяла верх над утилитарностью, и часы превратились в украшения дворцовых интерьеров, а их собирательство сделалось утонченным способом межгосударственной конкуренции.

Коллекционирование часов приобрело в Китае свою особенность. Начало ему положил Цяньлун, подобно всем правителям Поднебесной, собиратель и знаток произведений традиционного искусства. При Цяньлуне формировавшиеся веками пекинские придворные коллекции ритуальной бронзы, классической средневековой живописи и каллиграфии значительно возросли и были занесены в каталоги. Многочисленные поступавшие тогда во дворец европейские часы образовали первое собрание «некитайского», западного искусства, явившись исключением из правил, но совпадая с культурной концепцией династии Цин, ориентированной на обновление традиций заимствованиями из европейского источника.

Коллекция Цяньлуна, содержащая западные и китайские механизмы, по праву признана одним из лучших мировых собраний. Представленные в ней часы одновременно отразили влияние цинского государственного ритуала, который регламентировал жизнь пекинского двора, и обусловленную международным рынком причастность Китая к трансформациям мирового искусства.

Литература

1. Дубровская Д.В. Миссия иезуитов в Китае. М.: КРАФТ+ИВРАН, 2001. 254 с.
2. Кунсткамеры Габсбургов. Магия природы и механизм вселенной. Из собраний Музея истории искусств, Вена / Перевод с немецкого. М.: Художник и книга, 2005. 96 с.
3. Неглинская М.А. Коллекционирование интерьерных часов при цинском дворе и его роль в развитии часового производства XVIII в. // Общество и государство в Китае. 2012. Т. 42. № 2. С. 335–342.
4. Неглинская М.А. Шинуазри в Китае: цинский стиль в китайском искусстве периода трех великих правлений (1662–1795). М.: Спутник+, 2012. 478 с.
5. Панофский Э. Этюды по иконологии: Гуманистические темы в искусстве Возрождения / пер. с англ. Н.Г. Лебедевой, Н.А. Осминской. СПб.: Азбука-классика, 2009. 432 с.
6. Хуанчао лица туши (Образцы предметов ритуальной утвари царствующей династии). Б. м., 1766. Т. 1–7.
7. Цингун чжунбяо чжэньцан (Сокровища собрания настольных и карманных часов цинского двора). Сянган / Hong Kong: Цзыцзинчэн чубаньшэ / Unicorn Books LTD, 1995. 279 p.
8. Яковлева Л.А. Швейцарские часы и табакерки XVII–XX века. Художественная эмаль в собрании Эрмитажа. СПб.: Славия, 1997. 94 с.
9. China: the Three Emperors (1662–1795). Edited by Evelin S. Rawski and Jessica Rawson. London: Royal Academy Publications, 2005. 494 p.
10. Howard-Sneyd H., Saleroom news. Sotheby's London // Arts of Asia. May–June, 1991. P. 125–127.
11. Patrizzi O. The watch market in China // Arts of Asia. May–June, 1980. P. 100–111.

References

1. Dubrovskaya D.V. *Missiya iezuitov v Kitae* [Mission of the Jesuits in China]. Moscow, KRAFT + IVRAN, 2001. 254 p. (In Russian)
2. Markova G.A. (ed.). *Kunstkamery Gabsburgov. Magiya prirody i mekhanizm vselennoi. Iz sobranii Muzeya istorii iskusstv, Vena* [Kunstkamera of the Habsburgs. The magic of nature and the mechanism of the universe. From the collections of the Kunsthistorisches Museum, Vienna]. Translated from German. Moscow, Artist and book, 2005. 96 p. (In Russian)
3. Neglinskaya M.A. Kollektionirovanie inter'ernykh chasov pri tsinskom dvore i ego rol' v razvitii chasovogo proizvodstva XVIII v. [Collecting interior clocks at the Qing court and its role in the development of watchmaking in the 18th century]. *Obshchestvo i gosudarstvo v Kitae – Society and state in China*, 2012, vol. 42, No. 2, pp. 335–342. (In Russian)
4. Neglinskaya M.A. *Shinuazri v Kitae: tsinskii stil' v kitaikom iskusstve perioda trekh velikikh pravlenii (1662–1795)* [Chinoiserie in China: Qing Style in Chinese Art during the Three Great Reigns (1662–1795)]. Moscow, Sputnik +, 2012. 478 p. (In Russian)
5. Panofsky E. *Ehtyudy po ikonologii: Gumanisticheskie temy v iskusstve Vozrozhdeniya* [Etudes in Iconology: Humanistic Themes in Renaissance Art]. Translated from English by N.G. Lebedeva, N.A. Osminskaya. St. Petersburg, Azbuka-klassika, 2009. 432 p. (In Russian)
6. *Khuanchao litsi tushi (Obraztsy predmetov ritual'noi utvari tsarstvuyushchei dinastii)* [Huangchao litsi tushi (Samples of items of ritual utensils of the reigning dynasty)]. S. n., 1766. Vol. 1–7.
7. *Tsingun chzhunbyao chzhehn'tsan (Sokrovishcha sobraniya stennykh i karmannykh chasov tsinskogo dvora)* [Qingong zhongbiao zhencang (Treasures from the collection of clock and watch of the Qing court)]. Hong Kong, Zijingcheng Chubanshe, Unicorn Books LTD, 1995. 279 p.
8. Yakovleva L.A. *Shveitsarskie chasy i tabakerki XVII–XX veka. Khudozhestvennaya ehmal' v sobranii Ehrmitazha* [Swiss watches and snuff boxes of the 17th – 20th centuries. Art enamel in the collection of the Hermitage]. Saint Petersburg, Slavia, 1997. 94 p. (In Russian)
9. China: the Three Emperors (1662–1795). Edited by Evelin S. Rawski and Jessica Rawson. London: Royal Academy Publications, 2005. 494 p.
10. Howard-Sneyd H., Saleroom news. Sotheby's London. *Arts of Asia*, May–June, 1991, pp. 125–127.
11. Patrizzi O. The watch market in China. *Arts of Asia*, May–June, 1980, pp. 100–111.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ: Неглинская Марина Александровна — доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник отдела сравнительного культуроведения, Институт востоковедения Российской академии наук, г. Москва, Российская Федерация. E-mail: neglinskaya@mail.ru

ABOUT AUTHOR: Neglinskaya, Marina Aleksandrovna — D. Sc. (History of Art), Leading Research Fellow, the Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russian Federation. E-mail: neglinskaya@mail.ru

Для цитирования | For citation:

Неглинская М.А. Часовая коллекция Цяньлуна (1736–1795): первое собрание европейского искусства в Китае // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2020. № 4 (19). С. 168–175. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.04.014>. URL: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/148>

Neglinskaya M.A. *Western timepieces of Qing emperor Qianlong (1736–1795): the first European collection in China. Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2020, No. 4 (19), pp. 168–175. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.04.014>. Available at: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/148> (In Russian).



Romanova, Elena Olegovna

*Russian Academy of Arts,
Moscow, Russian Federation*

Романова Елена Олеговна

*Российская академия художеств,
г. Москва, Российская Федерация*

**COLLECTION OF ETERNAL VALUES:
ZURAB TSERETELI HOUSE-MUSEUM
IN PEREDELKINO**

**КОЛЛЕКЦИЯ ВЕЧНЫХ
ЦЕННОСТЕЙ: ДОМ-МУЗЕЙ
З.К. ЦЕРЕТЕЛИ
В ПЕРЕДЕЛКИНЕ**

DOI 10.46748/ARTEURAS.2020.04.015

УДК 7.074+727.7:7

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена Дому-музею Зураба Церетели в подмосковном поселке Переделкино. Выступая продолжением музеев, созданных художником ранее в Грузии и России, коллекция Дома-музея наиболее полно представляет многогранный спектр творческих поисков автора в экспериментальном пространстве. Однако главным в этом музее является то, что он представляет собой во всей полноте реализацию жизненной программы З.К. Церетели, цель которой — преобразование человека и мира средствами искусства.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:

Дом-музей Зураба Церетели; Переделкино; искусство; творческий поиск; преобразование человека средствами искусства; скульптура; живопись; коллекция.

ABSTRACT

The article is focused on Zurab Tsereteli's House-Museum in Peredelkino near Moscow. Serving as a continuation of the museums previously founded by the artist in Georgia and Russia, the collection of the House-Museum presents to the fullest possible extent a multifaceted specter of creative search in the artist's experimental space. At the same time, the main feature of the museum is that it represents wholly the realization of Tsereteli's live program aimed at transfiguration of a man by the means of art.

KEYWORDS:

Zurab Tsereteli House-Museum; Peredelkino; art; creative search; transfiguration of a man by the means of art; sculpture; painting; collection.

Работа над статьей о коллекции одного из музеев, созданных художником Зурабом Константиновичем Церетели, в ракурсе темы коллекционирования представляет особый интерес. Согласно Большой советской энциклопедии, слово «коллекционирование» происходит от латинского *collectio*, что переводится как «собираение, сбор» и означает «деятельность, в основе которой лежит собириание коллекции, то есть систематизированное собириание и изучение каких-либо объектов» [1].

За свою жизнь З.К. Церетели выступил создателем шести музеев и выставочных площадок, таких как Музей-мастерская художника в Багеби (Тбилиси, 1980-е) [5]; Московский музей современного искусства (1999) с тремя филиалами; Галерея искусств на Пречистенке в Москве, ныне является составной частью Музейно-выставочного комплекса Российской академии художеств (2001); Музей-мастерская Зураба Церетели на Большой Грузинской улице в Москве (2009) [4]; Музей современного искусства в Тбилиси (2012); Дом-музей художника в подмосковном поселке Переделкино (2016).

С одной стороны, создание этих музейно-выставочных пространств входит в число благотворительных культурных инициатив, реализуемых З.К. Церетели, наряду с реставрацией скульптуры богини искусств и ремесел Минервы на куполе здания Академии художеств в Санкт-Петербурге (2003), восстановлением фигуры богини Победы Ники на монументе «Воинская слава» (там же, 2005), созданием копии памятника Минину и Пожарскому по проекту И. Мартоса для Нижнего Новгорода (2005), воссозданием бронзовых врат усыпальницы князя Дмитрия Пожарского в Суздале (2009) и пр. С другой стороны, все же возникает вопрос: зачем на создание музеев художник тратит столько собственных сил и средств?

Ответить на этот вопрос можно, лишь побывав в этих музеях. Зураб Церетели делает очень много для популяризации искусства, так как именно в искусстве он видит самое действенное средство преобразования человека, а вслед за этим — преобразования и окружающего мира. Стремление передать человеку вдохновение через общение с искусством, направить к размышлению, сопереживанию — вот в чем состоит цель мастера. В данном контексте создание музеев можно рассматривать и как личный пример, ибо, по словам Эйнштейна, «единственный разумный способ обучать людей — это подавать им пример» [6].

Музей-мастерская З.К. Церетели в Переделкине — последний по времени создания. Известный, прежде всего, литературными музеями творцов слова XX столетия, таких как К.И. Чуковский, Б.Л. Пастернак, Б.Ш. Окуджава, Е.А. Евтушенко, поселок Переделкино теперь знакомит и с творчеством современного художника-монументалиста,

народного художника СССР и РФ, президента Российской академии художеств Зураба Церетели. Так трансформировалась репутация этого места как исторической принадлежности исключительно сообщества писателей.

Музей Церетели расположился на территории дачной усадьбы, которая в свое время принадлежала Наде Леже — двоюродной сестре Владислава Ходасевича, ассистентке и жене большого друга Советского Союза, французского художника-авангардиста Фернана Леже. Сама художница, Надя Леже хотела, чтобы дом на дачном участке в Переделкине, выстроенный для нее советским правительством в 1970-е годы, впоследствии перешел к художнику Церетели.

Они симпатизировали друг другу, познакомившись в 1967 году во время работы над проектом по декоративному оформлению только что построенного Дома кино в Москве: мадам Леже занималась витражами, созданными по рисунку супруга, а Зураб Церетели работал над экстерьерной композицией в металле на фасаде здания. Особенно их сблизило увлечение Нади Леже мозаикой, техникой работы с которой Церетели уже тогда владел в совершенстве. Его первые монументальные работы 1960-х годов в курортном комплексе в Пицунде, принесшие всесоюзную известность автору, были исполнены в технике мозаики, буквально возрожденной из забвения.

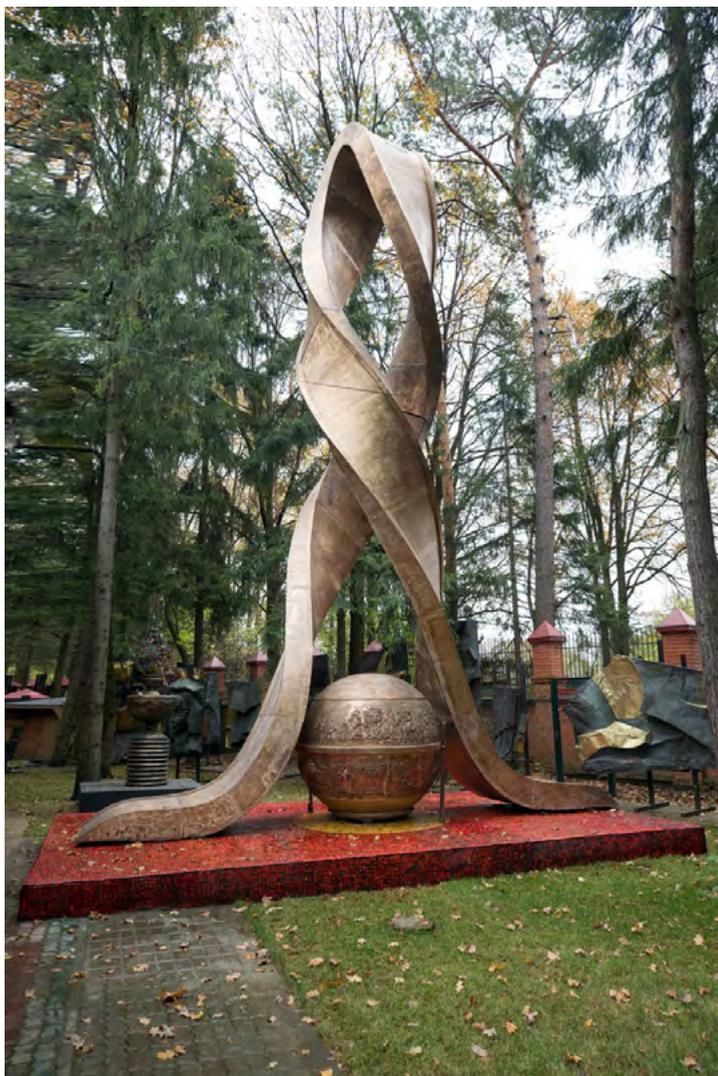
Мадам Леже скончалась в 1982 году во Франции, ее наследники дом в Переделкине сдавали, не спеша с ним расставаться. Тем не менее, когда в 1988 году к ним обратился Церетели с предложением о приобретении дома с участком, они согласились. С тех пор художник поселился в поселке писателей, возвел по своему проекту на месте старого новый дом, а его фасад украсил объемной мозаикой в память о Наде Леже.

В 2016 году Церетели открыл здесь публичный музей, который стал продолжением экспозиции Музей-мастерской художника на Большой Грузинской улице в Москве. Если в московском музее ведущая роль принадлежит станковым произведениям, исполненным в разных материалах и техниках и представленным в отдельно стоящем от мастерской здании, а экспозиция скульптуры размещается в пространстве небольшого внутреннего дворика, не претендуя на главенство [4], то в Переделкине именно скульптуре в открытом пространстве участка был изначально отдан приоритет. Именно переделкинский парк скульптур максимально синтезировал в себе творческие интересы, поиски и находки художника (рис. 1, 2).

В небольшом трехэтажном павильоне, появившемся совсем недавно, но уже заполненном до предела, художник демонстрирует другие грани своего творчества, разместив здесь живописные

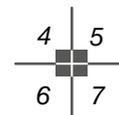
1. Экспозиция
скульптуры. Фрагмент.
Дом-музей
З.К. Церетели
в Переделкине. 2020.
Фото: С.Н. Шагулашвили

2. З.К. Церетели.
Великий Шелковый
путь. 2019.
Бронза, литьё, шлифовка,
воск; сталь (каркас),
нержавеющая сталь
(крепёж). Высота — 18 м.
Фото: С.Н. Шагулашвили



произведения разных лет, камерные мозаику, эмали, круглую скульптуру, скульптурные композиции, созданные из остатков разных материалов, не переставая удивлять и одновременно заражать посетителей своей неутомимой творческой энергией, фантазией, вдохновением (рис. 3–7).

В этом ракурсе музей в Переделкине можно рассматривать как мастерскую художника, его творческую лабораторию, в которой, как на ладони, высвечены все экспериментальные направления творческого поиска мастера. Даже перечень видов искусства и материалов, в которых созданы представленные здесь произведения искусства (это далеко не все), вызывает восхищение. Монументальная и станковая скульптура исполнена в бронзе, меди в технике выколотки, мраморе, граните, железе, дереве, стеклопластике с тонировкой под бронзу; рельефы — в бронзе, меди, алюминии с цинком; монументальные панно — в эмалевой, мозаичной и витражной техниках. Круглая скульптура, объекты, инсталляции, скульптура малых форм, крупномасштабные горельефы и барельефы, мозаичная трехмерная скульптура, объемные и перегородчатые эмали, объекты с использованием реди-мейд или композиции, созданные из использованных предметов (трубы, вентили, летники, части механизмов)



3. **З.К. Церетели.**
Живопись и скульптура
малых форм. Фрагмент
экспозиции. Дом-музей
З.К. Церетели
в Переделкине. 2020.
Фото: С.Н. Шагулашвили

4. **З.К. Церетели.**
Живопись. 2020.
Фрагмент экспозиции.
Дом-музей З.К. Церетели
в Переделкине.
Фото: С.Н. Шагулашвили

5. **З.К. Церетели.**
Живопись
и композиция
«Палитра» (эмаль).
2019–2020. Фрагмент
экспозиции. Дом-музей
З.К. Церетели
в Переделкине.
Фото: С.Н. Шагулашвили

6. **З.К. Церетели.**
Живопись. 1980-е.
Фрагмент экспозиции.
Дом-музей З.К. Церетели
в Переделкине.
Фото: С.Н. Шагулашвили

7. **З.К. Церетели.**
Живопись. 2020.
Фрагмент экспозиции.
Дом-музей З.К. Церетели
в Переделкине.
Фото: С.Н. Шагулашвили

или материалов с авторской доработкой... И, конечно, живопись.

В собрании музея ощутимо стилевое разнообразие при создании художественного образа — от античного искусства до постмодерна, когда автор свои художественные замыслы проецирует на реальные события и создает свою Вселенную. В ней, как в зеркале, отражены достижения искусства разных времен и народов в их общей устремленности к эстетическому совершенству, сопрягаются легендарное прошлое и настоящее.

Часто мастерскую называют автопортретом художника [2], что справедливо. Именно в мастерской, в отличие от парадных выставок, наиболее разнообразно проявляются и творческие пристрастия, и скрытые мотивы, питающие и вдохновляющие искусство мастера. В музее в Переделкине художник Церетели раскрылся очень глубоко, будто загородное пространство позволило отбросить любой официоз и предстать перед зрителем, словно наедине с самим собой.

В отличие от четко выстроенной экспозиции в павильоне, парк скульптур не предполагает экспонирование произведений исключительно вдоль проложенных дорожек. Корабельные сосны на участке, несмотря на свою высоту, создают

уютное пространство, которое ныне насыщает скульптура. Особое чутье художника в отношении гармонизации произведений искусства и окружающего ландшафта позволяют расставить предметы экспозиции повсеместно, при этом не перегружая пространство, и даже умудриться скомпоновать их по тематическим блокам, которые обращают зрителя ко всему многообразию тем, волнующих художника, — нравственным идеалам, художественным пристрастиям, философским вопросам бытия, христианства, истории Грузии и России, ключевым моментам мировой истории.

Обращение к вечным ценностям — одна из главных тем, которую изучает в своей художественной практике Церетели. Скульптурный цикл «Горожане» (рис. 8), обращаясь к героям довоенного Тифлиса (Тбилиси), где прошло детство художника, и их нравственным ценностям, многофигурная композиция «Врата судьбы», посвященная женам декабристов, серия монументальных панно «Библейские сюжеты» в технике перегородчатой эмали, скульптурные фигуры святых отцов-основателей монастырей в Грузии... Все это однозначно свидетельствует о мировоззрении автора. Как мы отмечали ранее [3], категориям нравственности, достоинства, долга отведено



8. З.К. Церетели.

Персонажи

скульптурной серии

«Горожане». 2010–2020.

Бронза.

Фрагмент экспозиции

в парке скульптур

Дома-музея З.К. Церетели.

Фото: С.Н. Шагулашвили

главное место в этой системе ценностей. Рассматривая жизнь человека с позиции вечности, художник обозначает самое важное для него — приверженность многовековым нравственным ориентирам, не девальвированным под натиском сиюминутных обстоятельств. Он превозносит вечные добродетели — верность, милосердие, доброту, любовь к ближнему, любовь к своей стране, иначе говоря, важнейшие ценностные ориентиры во все времена, но которые все чаще оказываются в дефиците сегодня.

Тема Веры как важнейшего фундамента жизни человека на Земле проходит красной нитью через творчество Церетели. Тут и там видишь произведения, связанные с темой христианства, — рельефные изображения Богоматери, библейские сюжеты, рабочие фрагменты серии «История России. Мученики за Веру. XX век», полноценно представленной в Галерее искусств, образ креста из виноградной лозы, которым святая Нина просветила Грузию. И в цикле круглой скульптуры «Горожане», насчитывающем бесчисленное множество персонажей, присутствует молящаяся, герои за чтением Библии.

Параллельно в парке скульптур экспонируется много произведений для детской аудитории.

Разноцветные мозаичные скульптуры зверей, персонажей детских сказок, а также грибов, цветов, фонтанов, ваз привлекают посетителей разных возрастов. Однако обращение к детям на фоне декларации нравственных ценностей звучит как обращение и к взрослым. «Будьте как дети», — повторяет мастер евангельскую истину (рис. 9).

В музее в Переделкине особенно сильно ощущается историзм мышления художника. Выпускник Тбилисской академии художеств, Церетели в 1959 году пришел работать художником в Институт истории, археологии и этнографии Грузинской ССР, участвовал в этнографических экспедициях. Благодаря этому в его сознание навсегда вошло понимание неразрывной связи каждого из живущих с прошлым своей родины. Впоследствии мастер создал историческую летопись в художественных образах — монументальный пространственно-пластический ансамбль «История Грузии», скульптурные сюиты «Правители России» и «История России. Дом Романовых».

В своем творчестве художник часто обращается к началам грузинской истории. Поэтому всегда в любой экспозиции его произведений, будь то выставка или музей, присутствует — в зависимости от возможностей пространства, в форме малой



9. Фрагмент экспозиции в парке скульптур Дома-музея З.К. Церетели. На заднем плане — монументальные панно, исполненные в технике перегородчатой эмали. 2010–2020.

Фото: С.Н. Шагулашвили

10. З.К. Церетели. Аргонавты. 2020.

Бронза, сталь.
Высота — 25 м.
Дом-музей З.К. Церетели в Перedelкине.

Фото: С.Н. Шагулашвили

пластики или монументальной — скульптурная композиция, посвященная аргонавтам и древнему Колхидскому царству, располагавшемуся на месте современной Западной Грузии. Придавая огромное значение историческим фактам, знанию истории, художник возносит на грандиозный постамент в виде антиклизированных колонн скульптурную композицию «Аргонавты» (рис. 10), соединяя, таким образом, современную Грузию с ее античным прошлым. Установив эту композицию в музее в Перedelкине, Церетели обращается к многовековым близким дружеским отношениям между Грузией и Россией.

Музейную коллекцию составляют работы широчайшего тематического диапазона: от древнегреческого мифа до истории христианства, от истории Грузии до истории России, от воспоминаний о жизни в довоенном Тифлисе до портретов мировых политических лидеров XX–XXI веков, от героев детских сказок до представителей флоры и фауны (рис. 11–13).

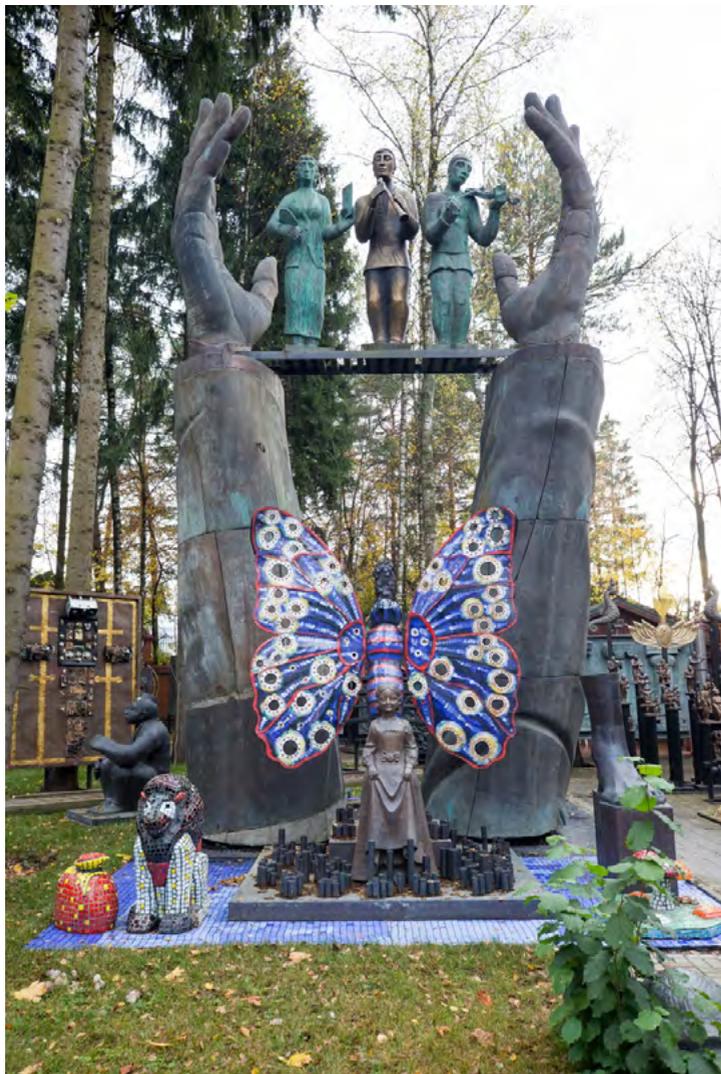
Как ни странно, но все эти произведения составляют единое целое, воплощая в себе самые глубинные мысли, переживания, наблюдения, знания, воспоминания художника. Все философские умозаключения, наработанные за долгие годы



11. **Фрагмент**
экспозиции в парке
скульптур Дома-музея
З.К. Церетели. 2020.
Фото: С.Н. Шагулашвили

12. **Экспозиция**
скульптуры. Фрагмент.
В центре — скульптура
А. Модильяни.
Дом-музей
З.К. Церетели
в Переделкине. 2020.
Фото: С.Н. Шагулашвили





жизни, претворены в художественную форму. Перед нами история бытия и творчества самого художника, принадлежащего к касте избранных творцов, для которых искусство — это жизнь, а жизнь — это искусство.

В связи с этим знаменательна скульптурная серия «Мои современники», которая включает горельефные портреты и отдельные статуи лучших представителей русской культуры и искусства XX столетия — от Анны Ахматовой и Марины Цветаевой, Федора Шляпина и Ивана Бунина до Чингиза Айтматова, Олега Табакова, Георгия Гергиева (рис. 14). Целиком эта серия экспонируется в залах Галереи искусств на Пречистенке. В музее же в Переделкине представлены портреты в основном тех деятелей культуры, чьи имена неразрывно связаны с историей конкретного места.

Художник напоминает зрителям об этих исключительных личностях — лучших писателях и поэтах отечественной культуры, которых называют шестидесятниками. Церетели сам принадлежит к этой уникальной плеяде деятелей культуры и искусства, со многими ее представителями он дружил, близко общался, что обусловило достоверность создания

образов Булата Окуджавы и Евгения Евтушенко, Беллы Ахмадулиной и Василия Аксенова, Андрея Вознесенского и Владимира Высоцкого. Дом и участок, где находится ныне Дом-музей, принадлежал Наде Леже, а значит, многие из шестидесятников, кто жил или приезжал в Переделкино, скорее всего, бывали здесь, и уж точно позже здесь они гостили у художника. Так соединились жизнь и искусство тех, кто составляет славу отечественной культуры.

Какой бы фрагмент творчества Зураба Церетели мы ни рассматривали, в нем обязательно присутствует предложение со стороны автора к восприятию определенных нравственных ценностей, ценностных ориентиров. Все это придает произведениям коллекции музея не только художественную ценность, но и превращает их в исторический документ, в документ эпохи, в которую художник решил внести свою лепту в стремлении к преобразению человека средствами искусства.

13. **Экспозиция скульптуры. Фрагмент. Дом-музей З.К. Церетели в Переделкине.** 2020.

Фото: С.Н. Шагулашвили

14. **З.К. Церетели. Горельефы, посвященные А. Ахматовой, Б. Пастернаку, И. Бродскому.**

2010-е.

Бронза.

Экспозиция скульптуры.

Фрагмент.

Дом-музей З.К. Церетели в Переделкине.

Фото: С.Н. Шагулашвили

Литература

1. Коллекционирование // Большая советская энциклопедия: [в 30 т.]. Том 12 / Гл. ред. А.М. Прохоров. 3-е изд. М.: Советская энциклопедия, 1973.
2. Орлов С. Мастерская художника // Скрылёв Р., Томсон О. Мастерская художника. Том 3. М.: ООО АКЦ «Страдиз», ООО «Минувшее», 2020. С. 4–7.
3. Романова Е.О. Галерея «Мои современники» как пластическая симфония о высоте и силе человеческого духа // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2014. № 4. С. 203–212.
4. Романова Е.О. Музей-мастерская Зураба Церетели. М.: [Б. и.], 2010. 204 с., ил.
5. Художественные мастерские Зураба Церетели. Москва–Тбилиси–Париж–Нью-Йорк / сост. Е. Церетели; текст: Е. Романова, Т. Кочемасова. М.: [Б. и.], 2012.
6. Эйнштейн А. Цитаты и афоризмы / сост. и ред. Элис Калапрайс; пер. с англ. Натальи Холмогоровой. Москва: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2015. 317 с.

References

1. Kollektionirovanie [Collecting]. *Bol'shaya sovetskaya ehntsiklopediya (v 30 t.)*. Tom 12 [Great Soviet Encyclopedia (in 30 volumes). Volume 12]. Ed. by A.M. Prokhorov. Moscow, Sovetskaya Ehntsiklopediya, 1973. (In Russian).
2. Orlov S. Masterskaya khudozhnika [Workshop of the artist]. Skrylev R., Tomson O. *Masterskaya khudozhnika. Tom 3* [Workshop of the artist. Volume 3]. Moscow, AKTS Stradiz, Minuvshee, 2020, pp. 4–7. (In Russian).
3. Romanova E.O. Galereya "Moi sovremenniki" kak plasticheskaya simfoniya o vysote i sile chelovecheskogo dukha [Gallery "My contemporaries" as a plastic symphony about the height and strength of the human spirit]. *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda. Vestnik MGHPA – Decorative Art and the Subject-Spatial Environment. Bulletin of Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts*, 2014, No. 4, pp. 203–212. (In Russian).
4. Romanova E. *Muzei-masterskaya Zuraba Tsereteli* [Museum-studio of Zurab Tsereteli]. Moscow, S. n., 2010. 204 p. (In Russian).
5. Tsereteli E. (comp.). *Khudozhestvennyye masterskie Zuraba Tsereteli* [Zurab Tsereteli's art studios]. Moscow, S. n., 2012. (In Russian).
6. Einstein A. *Tsitaty i aforizmy* [Quotes and Aphorisms]. Transl. from English by N. Kholmogorova. Moscow, Kolibri, Azbuka-Attikus, 2015. 317 p. (In Russian).

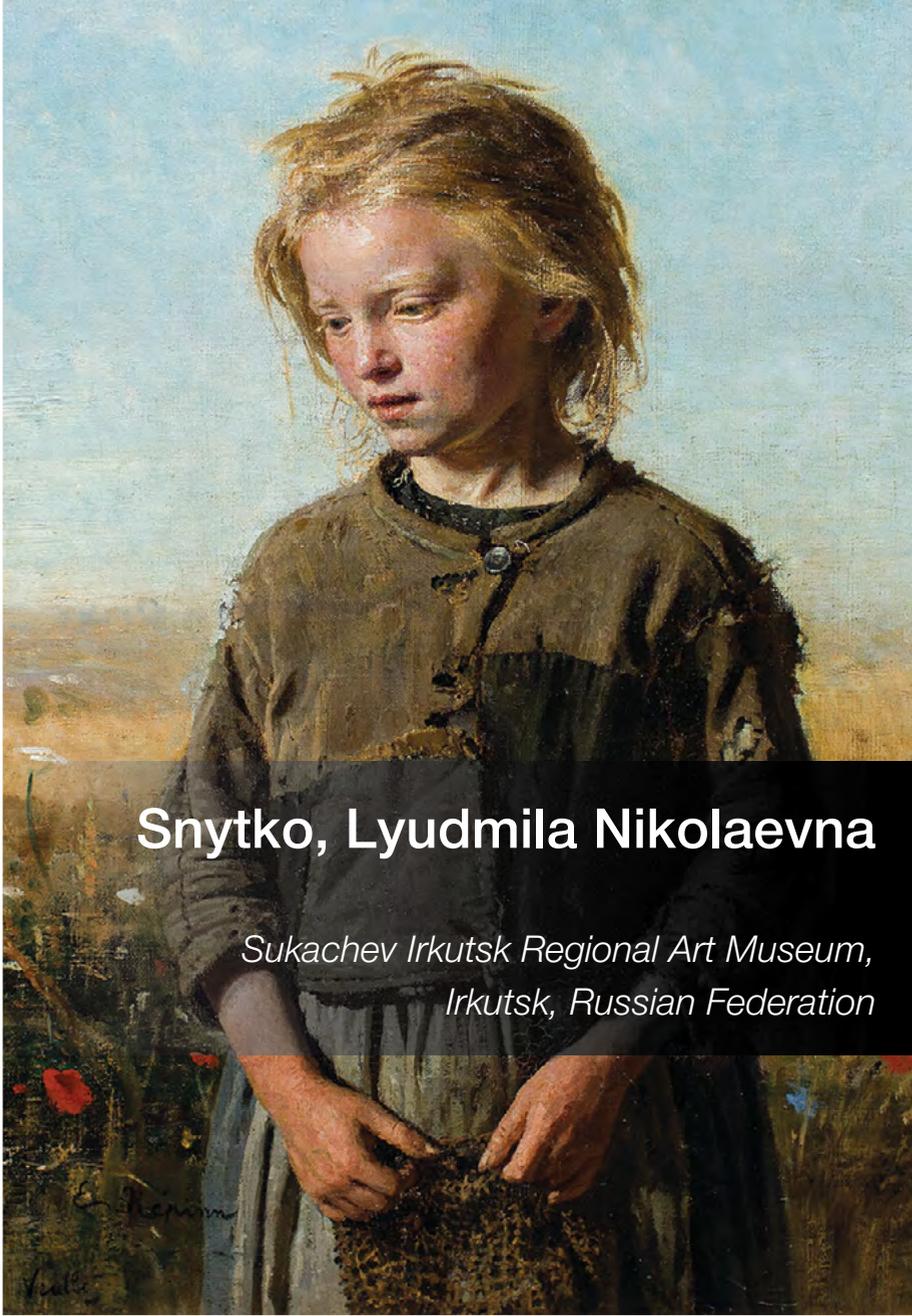
ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ: Романова Елена Олеговна — академик Российской академии художеств, советник Отделения искусствознания и художественной критики, Российская академия художеств, г. Москва, Российская Федерация. E-mail: art-rah@mail.ru

ABOUT AUTHOR: Romanova, Elena Olegovna — Academician of the Russian Academy of Arts, Adviser on Art History, Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation. E-mail: art-rah@mail.ru

Для цитирования | For citation:

Романова Е.О. Коллекция вечных ценностей: Дом-музей З.К. Церетели в Переделкине // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2020. № 4 (19). С. 176–185. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.04.015>. URL: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/135>

Romanova E.O. Collection of Eternal Values: Zurab Tsereteli House-Museum in Peredelkino. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2020, No. 4 (19), pp. 176–185. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.04.015>. Available at: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/135> (In Russian).



Snytko, Lyudmila Nikolaevna

*Sukachev Irkutsk Regional Art Museum,
Irkutsk, Russian Federation*

Снытко Людмила Николаевна

*Иркутский областной художественный музей
им. В.П. Сукачёва, г. Иркутск, Российская Федерация*

**RUSSIAN ACADEMICIANS
OF THE 19TH – EARLY 20TH
CENTURIES IN THE COLLECTION
OF V.P. SUKACHEV**

**РОССИЙСКИЕ АКАДЕМИКИ
XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА
В СОБРАНИИ В.П. СУКАЧЁВА**

DOI 10.46748/ARTEURAS.2020.04.016

УДК 7.074+7.036(470)

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена истории собрания Иркутского художественного музея имени В.П. Сукачёва, которое включает в себя уникальную коллекцию ведущих отечественных художников XVIII–XX веков. Началом ее формирования Иркутск обязан основателю музея В.П. Сукачёву. Дается подробный очерк истории собрания; выделяются факторы, способствующие его формированию, проводится искусствоведческий анализ основных произведений; отмечается роль Императорской Академии художеств в формировании и развитии отечественной культуры, в художественном образовании и воспитании русского общества. В исследовании применяются методы: историко-генетический, компаративный, а также комплекс искусствоведческих методов.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:

Музей; Иркутск; В.П. Сукачёв; академики; академическое искусство; коллекция.

ABSTRACT

The article is devoted to the history of the collection of the Irkutsk Regional Art Museum named after V.P. Sukachev, which includes a unique collection of leading Russian artists of the 18th – 20th centuries. The formation of this collection became possible thanks to the founder of the museum V.P. Sukachev. A detailed analytical overview of the history of the collection is given; the factors contributing to its formation are highlighted, an art history analysis of the main works is carried out; the role of the St. Petersburg Imperial Academy of Arts in the formation and development of national culture, in art education and the upbringing of Russian society is noted. The research uses methods: historical-genetic, comparative, as well as a set of art criticism methods.

KEYWORDS:

Museum; Irkutsk; V.P. Sukachev; academicians; collection.

*«Почетное звание, коим,
с утверждения президента,
удостаивает Академия,
есть звание академика».*
Из Устава Императорской
Академии художеств

Введение

Неоценима роль Петербургской Императорской Академии художеств в формировании и развитии отечественной культуры, в художественном образовании и воспитании российского общества. О необходимости собственной академии заговорил еще Петр I. На одном из проектов 1718 года он написал: «...сделать Академию, а ныне приискать из русских, кто учен и к тому склонность имеет». В 1724 году он подписал «Проект положения об учреждении Академии наук и художеств»: «о академии, в которой бы языкам учились, также прочим наукам и знатным художествам». Император полагал важность не только народного образования, но и насыщения народной жизни искусством как важнейшим элементом истинной культуры.

В 1757 году при императрице Елизавете Петровне, дочери Петра I, по инициативе М.В. Ломоносова и И.И. Шувалова «Академия трех знатнейших художеств» была учреждена. В 1764 году Екатерина II даровала академии устав «Трех знатнейших художеств» — архитектуры, скульптуры, живописи. При ее открытии звучали слова о воспитательной и просветительской миссии искусства. Избранный почетным членом Императорской Академии художеств М.В. Ломоносов провозгласил: «Благополучны Вы, Сыны российские. Исполненное надежды юношество, что во дни, избранные для нашего блаженства въ благословенный век премудрой Екатерины, можете предуспевать въ похвальномъ подвиге ревностного учения и представить предъ очами просвещенныя Европы проницательное остроумие, твердое разсуждение и ко всемъ искусствам особливую способность нашего народа...» [17, с. 787].

На протяжении 160 лет Императорская Академия художеств оставалась лучшей профессиональной школой, объединявшей крупнейших мастеров — педагогов-художников. Здесь трудно, но неуклонно формировалась национальная педагогическая система — от принципов западного классицизма до реалистического изображения действительности. Ее педагоги и ученики, которые прибывали сюда со всех концов России, творчески осваивали светское искусство Запада, создавая национальную школу, по словам Н. Карамзина, «не столетиями, а десятилетиями». В разные периоды по-разному складывались отношения между академией и ее выпускниками. Многие уже маститые художники не раз вступали в противоречия с академическими канонами, стремясь приблизить

искусство к народной жизни, но неизменной оставалась их глубокая благодарность высшей школе мастерства. В свою очередь академия не забывала своих воспитанников, следила за их успехами, присуждая звания академиков «с утверждением президента» за выдающиеся работы, за признание и славу как послушным, так и непослушным ее питомцам. В настоящее время произведения российских академиков хранятся в музеях России и за рубежом, — в том числе, в собрании Иркутского художественного музея имени В.П. Сукачёва.

Целью данной статьи является исторический обзор этапов формирования собрания; выделение факторов, способствующих его формированию; искусствоведческий анализ основных произведений. В исследовании применяются *методы*: историко-генетический, компаративный, а также комплекс искусствоведческих методов.

Обсуждение

*«...Галерея почти исключительно русская:
это патриотизм,
который я очень ценю <...>
Картины эти производят
большое впечатление
своим истинным колоритом
и изяществом изумительных контуров».*
Жюль (Юлий) Легра¹ [15].

Собрание Иркутского художественного музея имени В.П. Сукачёва включает в себя уникальную коллекцию ведущих отечественных художников XVIII–XX вв. В нем хранятся произведения около трехсот почетных академиков — выдающихся живописцев, скульпторов, графиков.

Началом формирования этой коллекции Иркутск обязан В.П. Сукачёву. Владимир Платонович Сукачёв (1849–1920), иркутский купец по материнской линии и дворянин по отцовской, известен как видный общественный деятель, меценат, коллекционер. Он основатель одного из самых крупных и старинных музеев России. В его первой сибирской картинной галерее жители далекого от столицы города впервые знакомились с подлинниками маститых академиков XIX — начала XX в.

Приехавший из сибирской столицы в Петербург девятнадцатилетний юноша — выпускник Иркутской классической мужской гимназии — на удивление быстро освоился в художественных кругах и очень скоро начал приобретать картины, проявив большой вкус в выборе произведений.

Случайность ли это? Отнюдь. Его воспитала атмосфера Иркутска, который с начала XIX века становится экономическим, политическим и культурным центром Сибири. Отец Владимира Сукачёва Платон Петрович (1801–1878), приехавший

в Иркутск в 1834 году «по прошенію» (по желанию), «нашел в Иркутске весьма интересное общество, которое не только по богатству, но и по общему культурному уровню, и по нравственным своим качествам оценивается если не выше, то, вероятно, и не ниже, чем в европейской России» [10]. Через 3 года Платон Петрович женится на дочери городского головы, купца 1-й гильдии Никанора Трапезникова Аграфене Трапезниковой. В 1849 году родился Владимир, а в следующем году, когда мальчику не исполнился и год, она умерла, оставив его на попечении отца. Судя по источникам, Платон Петрович целиком посвятил себя воспитанию единственного сына. Мальчик получил блестящее образование в знаменитой Иркутской классической мужской гимназии (открыта в 1805 году), в которой он учился в 1860-е годы. В свое время сибирский генерал-губернатор Михаил Сперанский (1819–1822), резиденция которого находилась в Иркутске, отметил, что «иркутская гимназия есть достоверно лучшая во всей России».

Ее уровень позволял выпускникам подавать документы в высшие учебные заведения столицы. Необходимо отметить, что среди других предметов в гимназии большую роль играли такие, как рисование и черчение. Иркутск всегда отдавал предпочтение столичным педагогам с дипломом Императорской Академии художеств. Они не только служили учителями рисования и черчения, но и занимались художественным образованием своих воспитанников, развивали их творческие способности, устраивали отчетные выставки рисунков. Гимназия первой в Иркутске уже в начале века стала устраивать выставки не только своих питомцев, но и художников-педагогов, а также приезжих мастеров, которые всё чаще посещали сибирскую столицу. Гимназия фактически стала художественным центром города.

Первые столичные художники появились в Иркутске еще в петровские времена. В экспедиции по изучению, описанию и зарисовке огромного края входили российские и европейские художники-профессионалы. Их путь проходил через Иркутск, в котором они делали остановку. Приезжие оставляли в домах иркутян и общественных местах следы пребывания — заказные портреты, пейзажи окрестных мест. К примеру, в 1805–1806 годах в Иркутске жил талантливый пейзажист академик А.Е. Мартынов, который увез с собой сибирские пейзажи, впервые познакомив жителей столицы с природой Прибайкалья. Одним из первых столичных портретистов был ссыльный художник-декабрист Николай Бестужев. Дважды посетив Иркутск (1841–1842 и 1855), Бестужев написал здесь более 70 портретов. Среди них акварельные портреты Трапезниковых-Сукачёвых. Художник Карл Рейхель, живший в Иркутске

с семьей с 1846 по 1848 и с 1851 по 1857 год, оставил здесь портрет императрицы Александры Федоровны — супруги Николая I, который был заказан для иркутского Девичьего института в 1846 году. Столичный художник Кондратий Корсалин, входивший в состав очередной Пекинской духовной миссии, на обратном пути остановился в Иркутске на 2 года (1844–1846). Здесь он написал более 20 акварельных портретов чиновников, большой, с фигурами в рост, групповой живописный портрет членов сенаторской ревизии и другие. За эти работы он был удостоен звания академика. Академик Лев Игорев, состоявший в Пекинской миссии с 1857 по 1864 год, написал для Иркутска портрет военного и гражданского губернатора К.К. Венцеля (1858). С 1862 года, когда Володя Сукачёв был гимназистом, в Иркутске жил академик пейзажной живописи Егор Мейер, ученик знаменитого педагога Императорской Академии художеств Максима Воробьева. Из Иркутска Мейер увез огромное количество этюдов, написанных в городе и его окрестностях, которые впоследствии использовал для работы над заказом императора Александра II — картиной «Вид Иркутска» (1867).

Старшим современником Владимира Сукачёва был знаменитый иркутский художник Михаил Песков (1834–1864), чья короткая и трагическая судьба проходила на глазах юного иркутянина. Мальчику было пять лет, когда он вместе со своим отцом позировал талантливому самоучке («Портрет П.П. Сукачёва с сыном Владимиром». 1854). В 1855 году Михаил Песков становится первым в Сибири воспитанником Императорской Академии художеств. По словам молодого Репина, товарищи считали Пескова самым талантливым среди них. Думается, что пятнадцатилетний Володя вместе с другими иркутянами следил за блестящими успехами иркутянина Пескова в академии.

Необходимо отметить, что в Иркутске ранее, чем в других сибирских городах, появились «собиратели картин и гравюр». Известный русский путешественник М.А. Александров, заглянувший к купцу С.Ф. Дудоровскому в 1827 году, с удивлением отметил: «...мебель старинной формы с бронзовой отделкой, мраморные угловые столики, яшмовые тумбы, великолепные гравюры на стенах в роскошных рамах за стеклами...» [2]. А вот какую запись оставил известный этнограф П. Ровинский об Иркутске 1770-х годов: «Иркутск — щеголь: ни в одном из сибирских городов вы не найдете таких магазинов, таких изящных экипажей, такого блестящего общества, нигде нет более развитого вкуса в литературе, науке, изящных искусствах. Иркутск — первый город в Сибири, в нем вкус и интеллигенция» [29, с. 205]. Всё сказанное ранее свидетельствует о том, что художественный вкус и стойкий интерес к изобразительному искусству

определились у В. Сукачёва еще дома.

Уже с начала 1870-х годов он привозит в родной город первые свои покупки на перекладных по Московскому тракту. Благодаря его приобретениям в Иркутске активизируется художественная жизнь: «Художественные выставки начались в Сибири не ранее первой половины 1870-х. Первая была устроена в Иркутске. Она, главным образом, состояла из картин Сукачёва» [26]. Отныне Владимир Сукачёв не только продолжает дело своих предков, но и задумывает новое, небывалое в Сибири дело: создать картинную галерею, а потом и городской музей на ее основе.

Вернувшись домой в начале 1880-х годов, с головой окунувшись в общественные дела, он систематически посещает столицу, приобретая всё новые и новые произведения для своей галереи.

Сибирский ученый Г.Н. Потанин, единомышленник Сукачёва, ближайший его сподвижник, писал: «Иркутск первый в Сибири перестал выбирать в городские головы купцов-толстосумов и выбрал Сукачёва — эстета, составившего крупную картинную галерею в Сибири, человека с университетским образованием» [25, с. 241]. Ему вторит редактор, писатель И.И. Попов: «[картинная галерея] имела картины всех русских художников, выдвинувшихся после 70-х гг. до 1900. В. П. не пропускал ни одной выставки (в Петербурге. — *Прим. авт.*), чтобы не купить картину <...>. Его мечтой было построить рядом с музеем (ВСОИРГО. — *Прим. авт.*) дом специально для картинной галереи и туда перенести свои картины, пожертвовав их городу» [24, с. 136].

Картины приобретались на ежегодных академических выставках, выставках художников-передвижников, на аукционах и у самих авторов. Почетное место в его галерее занимали произведения старших академиков: И. Айвазовского, А. Боголюбова, Ф. Бронникова, Б. Виллевалде, М. Клодта, Л. Лагорио, К. Маковского, Г. Мясоедова, Н. Сверчкова, К. Трутовского и других, а также младших современников, на его глазах делавших успехи в живописи: С. Бакаловича, П. Верещагина, П. Грузинского, В. Зарубина, В. Казанцева, А. Кившенко, Ю. Клевера, П. Ковалевского, И. Крачковского, В. Максимова, В. Орловского, Х. Платонова, И. Репина, Н. Сергеева, П.П. Соколова, Р. Судковского, П. Брюллова, К. Степанова и других. В одном списке стоят имена представителей двух антагонистических направлений: официального академического и демократического реалистического. Только их перечисление убеждает в том, что Сукачёвым руководили не личные вкусы, а стремление охватить многообразную картину отечественного искусства и представить ее своим землякам. Многие купленные им произведения получили высокую оценку у его современников еще в столице, а потом и в родном городе.

Переходя к знакомству с отдельными произведениями, необходимо заметить, что Сукачёв не ограничивался знаменитостями. В его галерее нашли приют художники, которые в силу различных обстоятельств не были оценены временем и на протяжении почти столетия оставались в стороне от большого искусства.

Его коллекция, включающая в себя уникальные работы, всегда оставалась и остается жемчужиной иркутского собрания, но только во второй половине XX века к ней пришла всесоюзная известность. К настоящему времени почти все произведения оказались востребованными и вошли в крупные центральные издания: монографии художников, истории русского искусства; художественные журналы, сборники; в серии «Коллекция русского искусства», «Энциклопедия мирового искусства» и другие столичные и местные издания.

Коллекция академиков включает все жанры, кроме натюрморта, который только начинал завоевывать себе достойное место в искусстве рубежа веков. Самая многочисленная часть коллекции — пейзаж. Особые симпатии В.П. Сукачёва, несомненно, принадлежали Ивану Айвазовскому (1817–1900) — основоположнику отечественной марины, художнику мировой величины. В собрании музея хранятся 10 произведений И.К. Айвазовского, в том числе два пейзажа из галереи Сукачёва. Уже по ним можно было говорить о разном Айвазовском: марина «Купание овец. Перед стрижкой овец в Крыму на берегу Черного моря» (рис. 1) представляет наиболее характерное для его творчества романтическое направление, а в более позднем «Острове Капри» (1881) проявились реалистические искания великого художника. Как всегда, у него даже в небольших по размерам полотнах восхищают бесконечные дали неба и моря.

В 1858 году звание академика было присвоено маринисту А.П. Боголюбову (1824–1896), сменившему Айвазовского на должности художника Главного морского штаба. В 1854 году Николай I заказал молодому художнику 7 героических морских баталий Крымской войны с турками на Черном море (1853–1856). Художник-моряк стал вторым после Айвазовского создателем изобразительной летописи героического русского флота. В 1860 году состоялась его выставка-отчет, с которой началась известность и слава. Художник А.Г. Горавский писал П.М. Третьякову: «Вообразите, таков молодец Боголюбов, выставил шестилетний свой труд, тридцать картин и, пожалуй, с триста этюдов... Успех сделан необыкновенный. Громко все кричат, что превзошел Айвазовского, хоть выполнение оных не столь замечательно, зато бездна перспективы и глубины в картинах и есть правда и рисунок» [цит. по: 31, с. 63].

1. Айвазовский И.К.

Купание овец.

Холст, масло.

48 x 68.

ИОХМ, инв. № Ж-28.

Поступление в 1920 году

из галереи В.П. Сукачёва



Выставка еще работала, когда началось оформление императорской закупки (при Александре II), в числе которой — изображения утреннего и ночного боев русского парусного фрегата «Флора» с тремя турецкими пароходами недалеко от Пицунды — сражения, длившегося с полночи до утра и закончившегося блестящей победой русских моряков. В 1863 году в статье «Отечественная живопись за 100 лет» автор П.Н. Петров, отмечая лучшие произведения, несколько строк посвящает картине «Ночной бой фрегата «Флора»» (1857; рис. 2), «в котором обаяние красок южной ночи, мастерское освещение и глубина дали моря оставляют желать очень немногo» [20, с. 514]. По своему строю картина тяготеет к романтическому пейзажу: борьба лунного света со вспышками пушечной пальбы, блеск на воде, темные силуэты кораблей. Вместе с тем это произведение смело можно отнести и к батальной живописи, так как на наших глазах разворачивается морское сражение. Журнал «Современник» писал: «Калам и Айвазовский — художники-поэты, Ахенбах и Боголюбов — реалисты. У первых — как бы поэтическое воспоминание о природе, у других — неукоризненно верная передача ее явлений» [14, с. 217].

До сих пор остается загадкой, как баталия оказалась у В. Сукачёва. Первая попытка разгадать ее была сделана в 2006 году научным сотрудником ГРМ Анной Метёлкиной. Она усомнилась в том, что «Флора» могла попасть из Зимнего дворца в частные руки, и высказала предположение, что в 1860 году для дворца выбрали именно «утренний бой», а «ночной» оставался у художника. Что же произошло? Боголюбов «мог подарить картину иркутскому коллекционеру»². Однако сведения о личном знакомстве двух замечательных современников — основателей музеев в Саратове и Иркутске — пока отсутствуют. В настоящее время картина имеет более точное название: «Ночное нападение на русский 44-пушечный парусный фрегат «Флора» трех турецких пароходов в ночь с 5 на 6 ноября 1853 года у берегов Пицунды».

Не подлежит сомнению, что Сукачёв высоко ценил творчество Боголюбова: помимо монументального полотна он приобрел небольшую работу «Аркашон» (1890) — прекрасный солнечный этюд, исполненный во Франции. 33 года разделяют эти произведения. С 1873 года Боголюбов из-за состояния здоровья живет во Франции, возглавляя колонию русских художников. Его новыми кумирами становятся Коро, Добиньи, Руссо, он тянется



к импрессионистам, что немедленно сказывается в высветлении палитры. Именно на последние годы приходится настоящий расцвет его живописного дарования. Пейзаж «Аркашон» — один из этюдов, исполненных на небольших дощечках, которые занимают особое место среди работ Боголюбова. Этюды выделяются живописной красотой и поэтичностью, в них сохраняется прелесть общения с природой и вместе с тем значительность законченного произведения. Боголюбова недаром считают создателем этюдкартины. Еще в 1877 году известный художник Иван Крамской заметил, что «больше всего показывают в нем присутствие таланта это его этюды. В них он бывает даже положительно оригинален».

Этюд «Аркашон» Владимир Сукачёв приобрел на 18-й выставке Товарищества передвижников (1890–1891). Это следует из каталога выставки, в котором есть пометка: «куплен г. Сукачёвым». В XX веке «Аркашон» появился в столичном издании [9].

В 1870–1890-е годы одно за другим прибывают в город замечательные живописные полотна. Иркутский коллекционер, судя по всему, был влюблен в Черное море, которое представлено в его коллекции произведениями ведущих мастеров. Сукачёв подарил Иркутску Черное море Льва Лагорио (1826–1905) — талантливого выпускника ИАХ, впоследствии профессора. Крупное полотно «Вид на Аю-Даг от Алушты (Медведь-гора в Крыму)» (1890; рис. 3) имеет авторское название: «Гурзуф». Большую часть холста занимают небо и море. Оно плещется около гористого берега, уходящего вдаль извилистой полосой, заканчивающейся Медведь-горой, которая выступает далеко в море. Преемник Айвазовского, он, однако, нашел свой путь в живописи: Лагорио изображает Черное море при ровном освещении, лишенном каких-либо световых и цветовых эффектов. В отличие от своего предшественника Лагорио всегда стремился к абсолютно точной передаче видимого мира. Пейзаж опубликован в столичных изданиях³.

2. **Боголюбов А.П.**
Ночное нападение
на 44-пушечный фрегат
«Флора» с 5 на 6 ноября
1953 года.

1857.

Холст, масло.

112 x 183.

ИОХМ, инв. № Ж-1.

Поступление в 1920 году
из галереи В.П. Сукачёва



3. **Л.Ф. Лагорио.**
Вид на Аю-Даг
от Алушты
(Медведь-гора в Крыму.
Гурзуф).

1890.

Холст, масло.

95,5 x 124,5.

ИОХМ, инв. № Ж-24.

Поступление в 1920 году
 из галереи В.П. Сукачёва

В 1881 году звание академика получил самый преданный Черному морю художник из Очакова Руфин Судковский (1850–1885). Сильной стороной его пейзажей является картинность выбранного мотива, точность рисунка, мастерство светотеневой моделировки. Произведениям Судковского свойственна неяркая красочная гамма. Таков один из лучших его пейзажей «Сумерки на берегу Черного моря» (1882; рис. 4), который покорило столичных зрителей на академической выставке в 1882 году. Об этом свидетельствует отзыв одного из первых ценителей картины: «Она представляет ночь на морском берегу. С темного небосклона, усеянного кое-где облаками, смотрит луна, отражаясь в слегка колышущемся море полосой ярко-серебристой подвижной сетки; вне этой сетки контуры волн, чем дальше от нее, тем больше теряются в сумраке. Справа, под возвышенным

берегом, разведен костер, у которого греются несколько людей; но его огонек бессилен в споре с лунным сиянием и кажется не больше, как красным пятнышком среди этого серебра и этой синевы. Несколько звезд смотрят с неба, еще больше бессильных побороть царицу ночи. А. С.» [6, с. 91–92]. После академической выставки пейзаж в этом же году попал на знаменитую Всероссийскую выставку, проходившую в Москве. В 1884 году он вновь появился на совместной выставке Ю. Клевера и Р. Судковского в Петербурге, в залах Общества поощрения художеств (Судковский представил 13 работ). Только потом он приехал в Иркутск. Довольно обширен список столичной литературы, в которой опубликована эта картина⁴.

В 1878 году звания академика «за успехи в творчестве» удостоен Александр Гине (1830–1880). Сукачёву посчастливилось купить его



4. Р.Г. Судковский.
Сумерки на берегу
Черного моря.

1882.

Холст, масло.

72 x 127.

ИОХМ, инв. № Ж-27.

Поступление в 1920 году

из галереи В.П. Сукачёва

пейзаж «Ай-Петри (На южном берегу Крыма)». На нем изображена «одна из вершин Крымских гор в восточной их части, где кончаются отвесные берега и начинаются более пологие с расстоянием до моря около 4-х верст» [3]. Гине вошел в плеяду живописцев второй половины XIX века, которым принадлежала заслуга создания русской пейзажной школы. Подход Гине к созданию пейзажа, основывающийся на тщательном изучении природы, во многом перекликается с принципами его лучшего друга И. Шишкина. Побережье Крыма — любимое место Владимира Сукачёва, которое напоминало ему природу родного Прибайкалья.

В галерее Сукачёва щедро представлены работы малороссийских художников. Объясняется это, во-первых, тем, что его отец Платон Петрович родом из Харькова, а любимая супруга Надежда Владимировна — из Новогоргиевска, и, во-вторых, тем, что около 10 лет он прожил в Малороссии: сначала в Киеве, где учился в университете (здесь родился старший сын Борис), позднее в Одессе (здесь родился второй сын Платон).

Среди малороссов выделяется пейзажист Николай Сергеев (1855–1919) — ученик Льва Лагорио. Картины «Тоня на Днепре (Залив Днепра)» (1888) и «Звезда догорает» (1889) впервые были представлены на академической выставке в Петербурге в 1889 году. Не исключено, что именно на выставке Сукачёв приобрел обе большие

картины. «Звезда догорает» — поэтический образ малороссийской природы. Сергеев выбирает одно из наиболее сложных для исполнения световых и цветовых состояний — раннее утро, когда краски в природе только-только начинают просыпаться, и на всем еще лежит ночная полудрема. Картина была отмечена не только зрителями академической выставки 1889 года, но и видными историками искусства XIX и XX веков [4; 19].

Художник Иосиф Крачковский (1854–1914) учился в ИАХ у профессора Михаила Клодта, затем долго жил в Париже, проводя летние месяцы в Барбизоне — «маленьком царстве пейзажистов», но постоянно возвращался в Россию, в Малороссию. Его пейзажи выполнены в академических традициях. Они красивы, уравновешенны, хотя и не лишены личных интонаций. Художник пользовался известностью, его творчество привлекало многих любителей искусства. Небольшой пейзаж «Летний вечер в Малороссии» подкупает особой поэзией. Он датируется 1890-м годом, когда художник представляет свои картины на разных выставках в Петербурге. Пейзаж был приобретен Сукачёвым по горячим следам вместе с целым рядом картин других художников, датируемых этим же годом.

Совершенно неожиданно представлен в коллекции «первый» и самый «стойкий передвижник», автор остросоциальных сюжетных композиций тульский художник Григорий Мясоедов (1834–1911) — член-учредитель Товарищества

5. Г.Г. Мясоедов.

Весна (Лесной ручей).

1890.

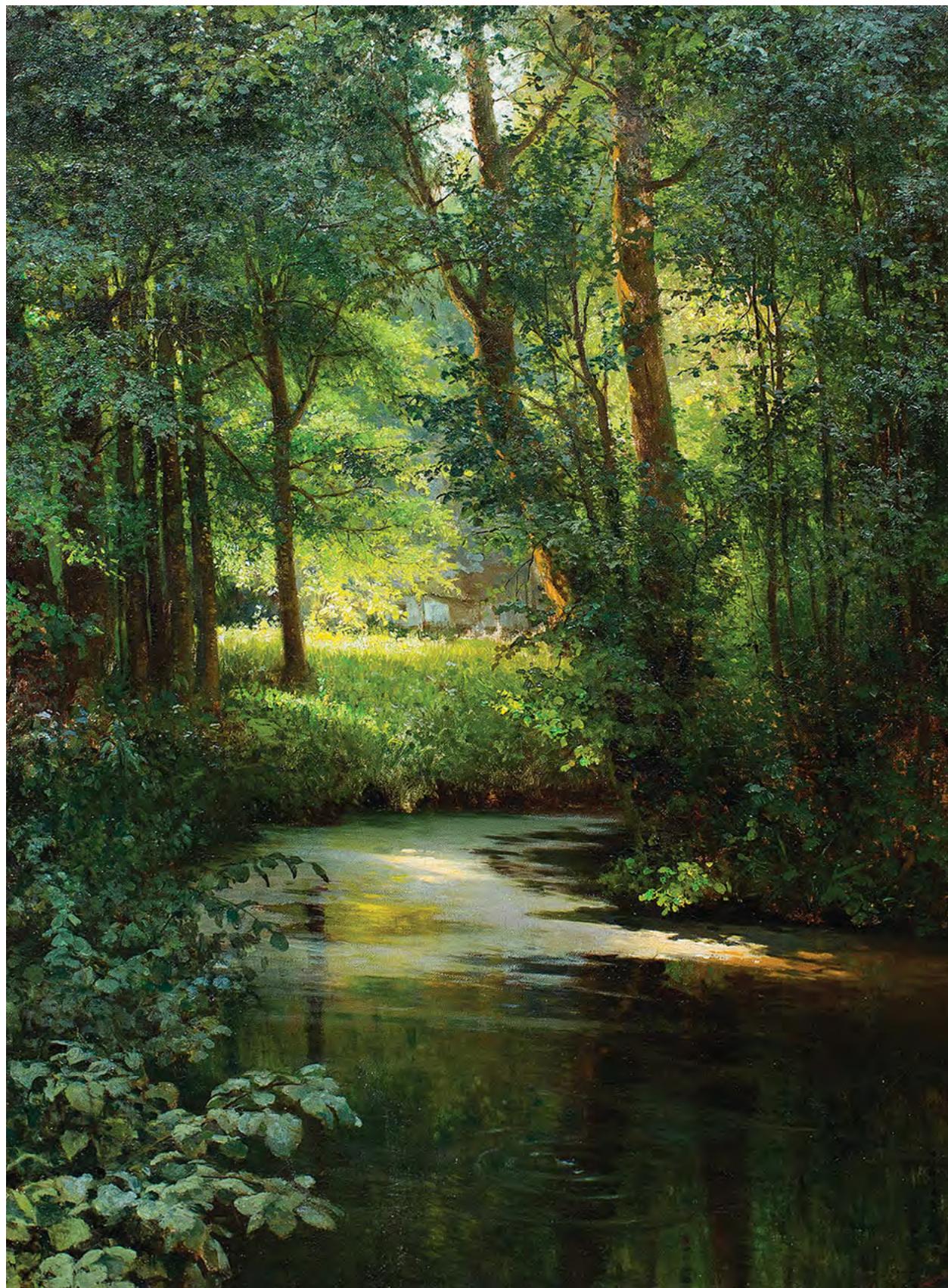
Холст, масло.

75,5 x 56,5.

ИОХМ, инв. № Ж-73.

Поступление в 1920 году

из галереи В.П. Сукачёва



передвижников, действительный член Академии художеств. Редкий для него пейзаж «Весна (Лесной ручей)» (1890; рис. 5) написан в Малороссии, в окрестностях дачи художника. «В начале 90-х годов Г. Г. поселился в Полтаве, приобретая в ее предместье дом с большим садом. Жил там одиноко и почти безвыездно, появляясь только

на открытии очередной передвижной выставки, привозя на нее свои картины...» [13, с. 219]. Тонкий лирический пейзаж куплен Сукачёвым на XVIII выставке передвижников в 1890 году (в каталоге выставки под ним стоит фамилия нашего покупателя — «г. Сукачёв»). Пейзаж опубликован в дореволюционных и советских изданиях⁵.



6. **М.К. Клодт.**
Волга под Симбирском.
 1881.
 Холст, масло.
 64 x 115.
 ИОХМ, инв. № Ж-8.
 Поступление в 1920 году
 из галереи В.П. Сукачёва

Судя по коллекции, Владимир Платонович стремился приобрести виды различных мест России. Несомненной удачей стала покупка трех произведений одного из ведущих мастеров отечественного пейзажа Михаила Клодта (1833–1902): «Волга под Симбирском» (1881; рис. 6), «Берег моря», «Пейзаж с рекой». Он академик с 1862 года, профессор, преподаватель пейзажного класса в академии, открытия которого добился вместе с художником Боголюбовым. Один из членов-учредителей Товарищества передвижников. Вместе с Иваном Шишкиным Клодт стоял у истоков национального эпического пейзажа, раскрывающего величие русской природы. В «Волге под Симбирском» есть ощущение бесконечного простора. Картина повторялась автором. Первый вариант в свое время принадлежал великому князю Владимиру Александровичу.

Имя пейзажиста Владимира Орловского (1842–1914) было хорошо знакомо иркутянам: он представлен в собрании музея шестью произведениями, пять из которых поступили в музей от иркутян М.И. Мыльников и М.Я. Лейбовича уже в советское время. Большое полотно «В луговых зарослях» (1890) из картинной галереи Сукачёва написано в период расцвета творчества Орловского (воспитанника А. Боголюбова), академика с 1874 года и профессора пейзажной живописи с 1878 года. Орловский — большой патриот. Ни Швейцария, ни Италия, чьими красотами восторгались художники разных стран,

не сумели затмить родную природу. Вернувшись домой, Орловский путешествует по России, пишет много этюдов, которые называет «частью души». Уже в мастерской художник создает многочисленные пейзажи, населенные простыми людьми. Картина «В луговых зарослях» останавливает зрителя тишиной и покоем, исходящим от водоема, от деревьев, от рыбаков. Возможно, именно этим привлекла картина сибиряка Владимира Сукачёва на академической выставке в Петербурге в 1890 году (опубликована в столичных изданиях⁶).

Одним из ярких представителей романтического академического направления с его требованиями идеализации природы и стабильности живописных приемов был художник из Твери Арсений Мещерский (1834–1902) — академик и профессор пейзажной живописи. Мещерского называли «русским Каламом», у которого ему посчастливилось учиться. Даже на родине художник более всего увлекался видами, напоминающими пейзажи учителя. Их он искал на Кавказе. Сукачёву удалось приобрести одну из лучших его картин «Озеро Эзель-Ам в Дагестане» (1890; рис. 7). «Необыкновенно красивое горное озеро на границе Терской области и Дагестанской на высоте 6 130 фт. надъ уровнем моря, в котловине, окруженной со всех сторонъ горами... В озере водится очень много форели, вода в нем необыкновенно чиста, прозрачна и имеет сине-зеленый цветъ. Длина озера 3 версты» [3]. Художник передает ощущение суровости и безмолвия горной природы. Он тщательно

7. **А.И. Мещерский.****Озеро Эзель-Ам
в Дагестане.**

1890.

Холст, масло.

92 x 132.

ИОХМ, инв. № Ж-4.

Поступление в 1920 году

из галереи В.П. Сукачёва



прописывает отвесный склон, оставляя в подмалевке дальние планы, изображая самый туман [19].

Отдавая дань еще одному представителю академического романтизма художнику из Эстляндии Юлию Клеверу (1850–1924), Сукачёв приобретает пейзаж «Зимний закат (Зимний вечер в Эстляндии)» 1887 года. «Его имя известно не только миру художников и следящим за русским искусством, но и глухой провинции и даже деревне», — так писали в 1922 году журналы, когда исполнилось 50 лет творческой деятельности художника. В полотнах Клевера находили нечто новое, необычное: смелые цветовые и световые эффекты, салонную «открытость». У Сукачёва был свой взгляд на произведения этого мастера, о чем свидетельствует его покупка — небольшой скромный пейзаж. В нем «салонный пейзажист», как его оценивали в художественных кругах, обращается к простому деревенскому сюжету.

Владимир Сукачёв одним из первых коллекционеров заинтересовался работами сибирских художников, которые обратились к изображению суровой природы малой родины. Одним из первооткрывателей ее стал уральский художник Петр

Верещагин (1836 или 1834(?)–1886), привнесший в русскую живопись новые пейзажные мотивы (Урал в те годы был частью Сибири). Представитель художественной династии окончил академию в 1865 году, а в 1873 получил звание академика. Верещагин — последователь академической школы видового пейзажа. Однако влюбленный в свой Урал художник даже в эти официальные рамки умеет внести личную ноту восхищения суровым величественным краем. Картина «Камень Писанный на реке Чусовой» 1877 года экспонировалась на академической выставке в Петербурге. На ней вполне мог быть и Владимир Сукачёв, который, живя в Малороссии, часто бывал в столице у отца. Пейзаж имеет довольно обширную библиографию⁷.

Сибиряк из Екатеринбурга Владимир Казанцев (1849–1903), ученик ИАХ по классу пейзажиста В. Орловского, получил звание академика в 1894 году за цикл работ, среди которых пейзаж «На полустанке» («Зимнее утро на Урале ж. дор.» — название в рукописном списке картинной галереи В.П. Сукачёва, 1891; рис. 8).

Самый «северный» в коллекции Сукачёва — «Финский пейзаж» (1882) — принадлежит кисти



8. В.Г. Казанцев.
На полустанке
(Зимнее утро на Урале
ж. дор.).

1891.

Холст, масло.

62,5 x 90.

ИОХМ, инв. № Ж-47.

Поступление в 1920 году
из галереи В.П. Сукачёва

художника из Черниговской губернии Павла Джогина (1834–1885), с 1867 года академика за «искусство и познания в живописи пейзажной». Творчество Джогина предшествует времени великих открытий в отечественной пейзажной живописи. Его полотна, полные тишины и покоя, еще несут следы традиционного видового пейзажа. Вместе с тем в «Финском пейзаже» есть трепетное чувство влюбленности художника в северную природу.

В конце 1850-х — 1860-е годы Россия жила напряженной жизнью. Все мыслящие люди ожидали глубоких изменений. Художники вносили свою лепту, обратившись вслед за литературой к показу непривлекательных сторон российской действительности. 1860–1880-е годы считаются периодом утверждения и расцвета жанровой живописи, которая взяла на себя миссию обнажать тяготы народной жизни. Ряд коллекционеров с неодобрением встретили появление новых произведений, но были среди них такие, как Павел Третьяков, Владимир Сукачёв, приветствовавшие их. Большие перемены произошли и в самой академии, когда ее президентом стал великий князь Владимир Александрович Романов (с 1868 — вице-президент, с 1870 по 1909 — президент Академии художеств) — поклонник отечественного искусства

во всем его многообразии, патриот, стремившийся открыть его для Запада. Он поддерживал художников всех направлений.

В числе академиков, всецело отдавших дань новому социальному жанру, был курский художник Константин Трутовский (1826–1893) — однокашник и близкий друг писателя Ф.М. Достоевского. Последний сыграл решающую роль в становлении его личности. Любимым художником Трутовского, воспитанника строгой академической школы, не приемлющей низкий род живописи, стал Павел Федотов — зачинатель критического жанра в отечественной живописи. Получив в 1861 году звание академика, Трутовский совершенно сознательно отходит от канонов высшей школы. Уже в самом начале творческого пути определились две основные темы: правдивое, с глубоким сочувствием изображение народной жизни и критическое, порой карикатурное изображение мелкопоместного дворянства. Сам автор так писал о своих нелюбимых героях: «Нельзя не сказать, что этот мир ужасен; гложет в нем и стремление вперед, и удален он от всякого морального развития. Тяжело становится, когда взглянешь на него...». В 1864 году он пишет картину «Помещики-политики» (рис. 9), которая в этом же году появляется на академической

9. К.А. Трутовский.

Помещики-политики.

1864(?).

Холст, масло.

69 x 99.

ИОХМ, инв. № Ж-20.

Поступление в 1920 году

из галереи В.П. Сукачёва

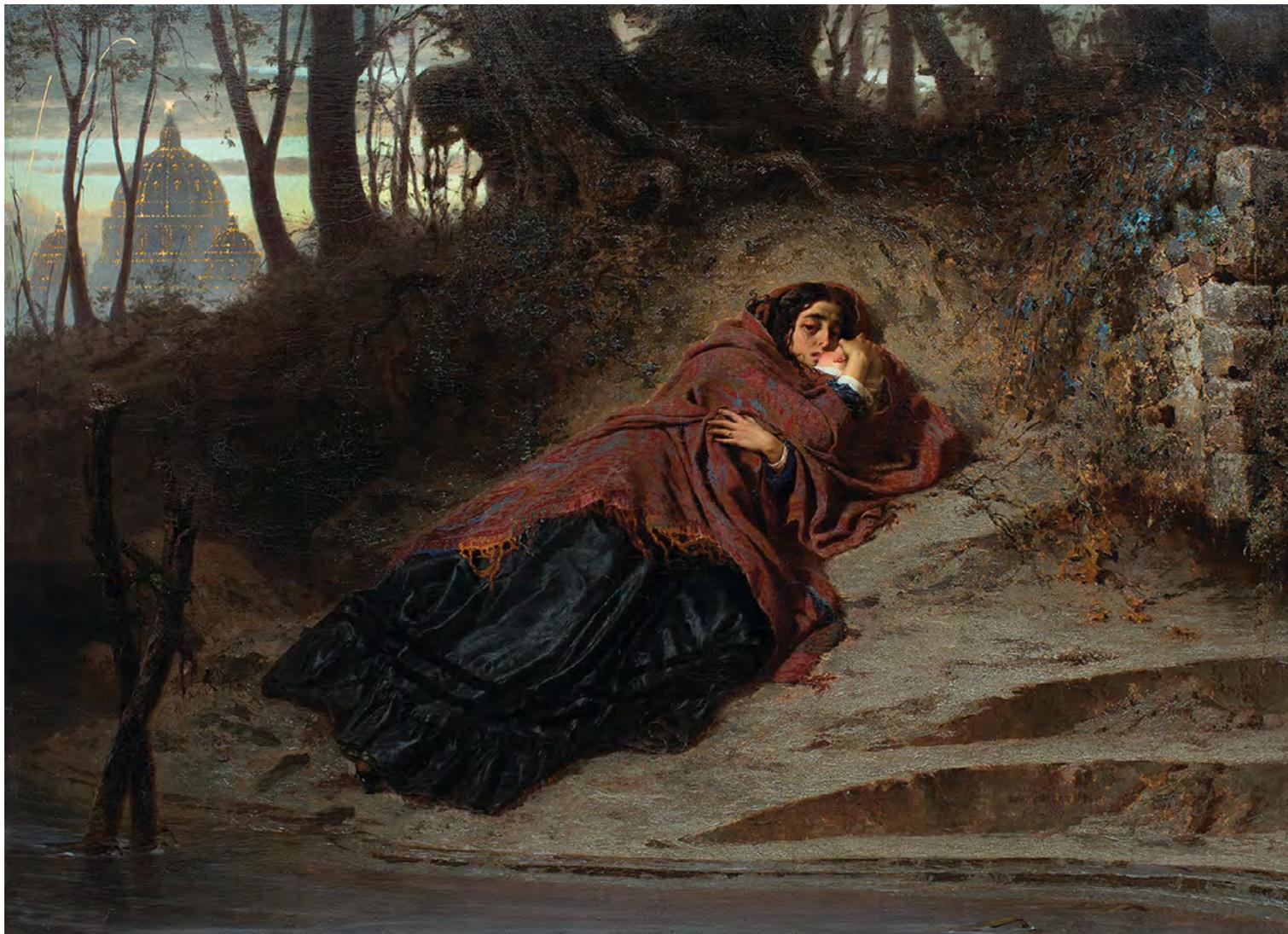


выставке. Сюжетом для нее, по всей вероятности, послужили наблюдения в селе Яковлевка Курской губернии, где художник жил, а после отъезда в Петербург бывал особенно часто. Петербургские зрители по-разному встретили картину. К примеру, известный критик В. Стасов отозвался о ней довольно резко: «Здесь вместо юмористической сцены лишь довольно неудачная в художественном отношении карикатура...». Но мнение авторитетного критика не остановило Сукачёва. В фондах ГРМ хранится альбом художника, в котором есть карандашный эскиз к картине «Помещики-политики», датированный 1864 годом. Сама картина до приезда в Иркутск экспонировалась на выставке «в пользу вдов и сирот архитекторов, в здании Имп. Академии Художеств» в 1888 году. Картина опубликована⁸.

Постепенно жанровая живопись завоевывает первое место, что сказывается и на творчестве академистов. Сохраняя художественные приемы высшей школы, они все чаще обращаются к социальным темам. В выбранных ими сюжетах вырисовываются два направления: во-первых, острое, критическое, с ярко выраженной социальной окраской и, во-вторых, лишенное социальной окраски,

но исполненное глубокого интереса к народной жизни. И те, и другие произведения представлены в коллекции Сукачёва.

К первому направлению можно отнести художника из Пермской губернии Фёдора Бронникова (1827–1902). В 1863 году «за особенное искусство и отличные познания в художествах» он, минуя звание академика, становится профессором исторической живописи. С 1865 года живет в основном в Италии, позднее окончательно поселяется в Риме по состоянию здоровья, но следит за событиями в отечественном искусстве. Создание Товарищества передвижников произвело на него огромное впечатление. В 1873 он повторяет картину «Покинутая (Горе и Ватикан)» (рис. 10), написанную по заказу датской королевы, и отправляет ее в Петербург «для рассмотрения на Совете Товарищества с целью принятия его в члены объединения». Произведение было единодушно одобрено: членов Совета подкупила близкая передвижникам самая злободневная тема бедности и богатства. Здесь налицо ярко выраженный контраст между бесправными и власть имущими — безысходность положения молодой итальянки с ребенком, изображенных у омута, и сияющий праздничными



10. Ф.А. Бронников.

**Покинутая
(Горе и Ватикан).**

1873.

Холст, масло.

87 x 114.

ИОХМ, инв. № Ж-32.

Поступление в 1920 году
из галереи В.П. Сукачёва

огнями на заднем плане собор Святого Петра в Риме — оплот католической церкви. В этом же году художник был принят в члены Товарищества, а картина попала в коллекцию Сукачёва. Картина многократно опубликована⁹.

Художник Харитон Платонов (1842–1907) не был членом Товарищества передвижников, но они с удовольствием принимали его работы на выставки: представитель академического идиллизма не гнушался жанровых критических сюжетов, хотя любил писать молодых привлекательных девушек-крестьянок и детские головки. По сюжетам его картины близки социальному жанру передвижников, хотя автор вносит в них элементы красоты. Такова «Маленькая няня» (1880) — одна из самых популярных работ художника. Автор повторял картину несколько раз (в Русском музее она датируется тем же годом). Здесь среди убогой крестьянской утвари изображена стоящая у колыбели босоногая девочка в лохмотьях, но с румяным кукольным личиком, обрамленным льняными волосиками. Лохмотья не скрывают ее нежной детской кожицы. Сочетание белого, голубого и розового цветов,

которыми написана героиня, контрастируют с мрачным колоритом интерьера.

Совсем иного характера сюжетные композиции целого ряда художников, в которых не затронуты социальные проблемы, но есть глубокий интерес к народному быту, к национальным особенностям. Такова в коллекции Сукачёва картина художника из Тульской губернии Алексея Кившенко (1851–1895) «Заструненный волк» (1891). Она написана уже известным мастером, академиком с 1884 года за успехи в «живописи охотничьих сцен» [12].

Большой известностью в России и Европе пользовался петербургский художник Николай Сверчков (1817–1898) — анималист, достигший редкого мастерства в изображении лошадей. Он автор многочисленных произведений на темы охоты и путешествий. Не имевший специального образования художник был удостоен звания академика в 1852 году, а в 1855 — звания профессора; он — кавалер ордена Почетного легиона, кавалер Баварского ордена Св. Михаила. Картина «Загнанные лошади» (1879) написана в лучший период его творчества. Она свидетельствует о том,

11. В.М. Максимов.

Бедный ужин.

1879.

Холст, масло.

81 x 117.

ИОХМ, инв. № Ж-21.

Поступление в 1920 году

из галереи В.П. Сукачёва



что его любимцами были не только холеные кони, но и неказистые лошадки-трудяги, разделявшие с простым людом все беды, несчастья, тяжелый труд. Драматическое полотно «Загнанные лошади», которое облюбовал В. Сукачѐв, объединяет и автора, и коллекционера глубоким сочувствием к человеку и животному. Впечатление усиливает пейзаж: безлюдная каменистая горная дорога, словно высушенный однообразный колорит.

Украшением коллекции стала единственная сюжетная композиция Петра Соколова (1821–1899) «Увязли» (старое название — «Тройка», 1874), выполненная в технике акварели. Соколов происходил из художественной семьи: сын известного акварелиста П.Ф. Соколова, брат академика живописи П.П. Соколова, племянник К.П. Брюллова. В 1837–1840 учился в Академии художеств, не окончил ее, но получил звание академика благодаря выдающимся успехам в искусстве. Отец Петра Соколова прославился изящными акварельными женскими портретами, а сам он, живший во времена становления и расцвета демократического искусства, любил писать в этой изысканной технике жизнь простых людей с их бедами и радостями. А в изображении лошадей, скачущих троек, плетущихся крестьянских кляч, мчащихся роскошных рысаков

ему не было в те годы равных. В 1889 году он покори́л Париж своими жанровыми сценками: художник был награжден орденом Почетного легиона.

Самой ценной сюжетной композицией в коллекции Владимира Сукачѐва по праву считается картина «Бедный ужин» (1879; рис. 11) художника-передвижника из деревни Лопино Василия Максимова (1844–1911). Она написана уже признанным академиком. Картина была принята на VII выставку передвижников, а после нее — на знаменитую Всероссийскую выставку в Москве (1882) уже как собственность господина Головина [5]. «Кремень передвижничества, самый несокрушимый камень его основания... Картины его можно назвать перлами народного творчества по характерности и чисто русскому мирозерцанию... Это самая простая русская правда», — писал о художнике Илья Репин [28, с. 368]. «Среди небольших картин 70-х гг. художнику особенно удалась одна — “Бедный ужин”. Задушевно и трогательно передано здесь, как бедная крестьянская семья после трудового дня собралась за столом, но есть нечего. Отец сидит в раздумье, мать хлопочет около печки. А дети от долгого ожидания задремали» [16, с. 255]. В обличительный жанр демократов-шестидесятников художник привнес глубокие раздумья о русском

крестьянстве. Рисуя нищету и бесправие, он не теряет веры в нравственную силу и человечность близких ему людей.

«Кто сытый ест обед, / Не купит, знаю, “Бедный ужин”, / А автору мужицких бед / Богатый покупатель нужен», — писал В. Максимов о своей картине. Такие покупатели нашлись в России. Любопытно отметить, что на выставке в столице картина называлась «Ужин» (вероятно, царская цензура запретила слово «бедный»), а в далеком Иркутске к картине вернулось авторское название. Особенно высоко оценили это произведение столичные искусствоведы XX века¹⁰.

Характерной чертой живописи 1880–1890-х гг. стало появление таких картин, которые можно отнести к пейзажам с элементами сюжетной композиции. Сюжет разворачивается то на широких равнинах, то на берегу реки, то на улицах городов и деревень. Сюжетная композиция и пейзаж становятся равноправными. Такие произведения мы встречаем и в коллекции В. Сукачёва.

Художник из Курска Петр Грузинский (1835 или 1837(?)–1892), воспитанник баталиста Б. Виллевалде, в 1872 году получил звание академика батальной живописи. Между тем он, как и многие воспитанники профессора, втайне от строгого академического начальства занимался бытовым жанром. Б. Виллевалде, несмотря на запреты, поощрял своих студентов, тем более что жанр пользовался большим успехом у тогдашнего зрителя. Картина «Домой» (1881; рис. 12) представляет уже зрелого мастера. В этой картине есть и будничная сценка, и лирический пейзаж. Картина опубликована в ряде местных изданий, а в 2005 году московское издательство «Белый город» выпустило в свет книгу «Сокровища русского искусства. Иркутский художественный музей имени В.П. Сукачёва», в которой она представлена среди лучших произведений иркутского собрания.

Уже знакомый харьковский пейзажист Николай Сергеев — автор большого полотна «Тоня на Днепре. Залив Днепра» (1889; рис. 13). Само название подчеркивает важность сцены, изображенной в пейзаже: тоня — место на реке, специально устроенное для ловли рыбы неводом. Картина привлекает внимание бесконечным простором, теплым солнечным днем. С особенной любовью он пишет незатейливую жанровую сценку, внимательно всматриваясь в каждого своего героя. Главной героиней он делает маленькую помощницу, которая идет к нам навстречу. Ее фигурка наиболее значительна на фоне эпического пейзажа. Первые зрители, среди которых, возможно, был и В. Сукачёв, любовались этой картиной на академической выставке в Петербурге в 1889 году, как и его пейзажем «Звезда догорает». Автор был замечен известным историком искусства Ф.И. Булгаковым [4].

Плеяда украинских живописцев в 1960 году пополнилась работами харьковчанина Виктора Зарубина (1866–1928) благодаря ленинградским потомкам Сукачёва. Зарубин — ученик А.И. Куинджи, удостоенный звания академика в 1901 году. Этюды «Малороссийская деревня» и «Вечер», в которых автор изображает уличные сценки, свидетельствуют о новых исканиях художника рубежа веков, когда этюд получает равные права с законченным произведением. Они подкупают зрителя непосредственностью и живописностью.

К этому же типу пейзажа можно отнести небольшую картину казанского художника Павла Ковалевского (1843–1903) «Белая ночь». Один из старших академиков (с 1876 года), он до конца работал в традициях официальной школы академического реализма. Произведения художника пользовались успехом не только в России, но и за границей — в Париже, Берлине, Вене. Ковалевский часто совершал поездки по России. В результате появлялись дорожные этюды, а потом картины, написанные просто и правдиво. Пристальный взгляд художника задерживался на маленьких деревеньках в Петербургской губернии с ее светлыми ночами, уходящими вдаль деревенскими улочками. С удивительным совершенством во всех работах написаны лошади. Здесь Ковалевский, наряду со Сверчковым, был крупным мастером. Прекрасный знаток лошадей великий французский художник Э. Мейсонье был поражен, увидев полотна Ковалевского, и заявил, что он не знает другого такого мастера. «Поэтична картина “Белая ночь” (1891) из Иркутского художественного музея с тройкой, остановившейся перед крайней избой объятая ночной тишиной деревни» [31, с. 156].

Одна из поздних работ передвижника Василия Максимова «Добредет ли?» 1896 года (поступила в 1960 году из Ленинграда от Е.А. Сукачёвой) свидетельствует о новых исканиях художника-демократа. Выведя свою героиню (одинокую странницу) на бескрайнее и безлюдное поле, терзаемое зимней поземкой, он добивается символического звучания трагедии маленького человечка.

В коллекции Сукачёва нашли отражение разнообразные тенденции в портрете (портрет-сюжет, портрет-пейзаж), начало которым было положено еще в первой половине XIX века.

Таков собирательный образ в картине «Неудавшееся свидание» (рис. 14) петербургского художника Павла Брюллова (1840–1914) — сына профессора архитектуры и акварелиста Александра Брюллова, а также племянника Великого Карла (Брюллова). Портрет исполнен в традициях академической живописи середины века с элементами сентиментальности и красоты.

Примером нового портрета с активным сюжетным началом может служить небольшая картинка

12. П.Н. Грузинский.
Домой (Зимний вечер).
 1881.
 Холст, масло.
 65 x 97.
 ИОХМ, инв. № Ж-39.
 Поступление в 1920 году
 из галереи В.П. Сукачёва



«Савояр» (1872) кисти блестящего живописца академического направления москвича Константина Маковского (1839–1915). Академик с 1867 года, профессор с 1869, автор картин на исторические и бытовые сюжеты. «Савояр» написан в ранний и недолгий период, когда художник был членом Товарищества передвижников и разделял с ними демократические взгляды на искусство. Написанный в Венеции мальчик воспринимается не как конкретная личность, а как собирательный образ нищего бродяжки. Иркутские работы К. Маковского вошли в издания об этом художнике¹¹.

Одной из вершин портрета-пейзажа в русском искусстве является раннее произведение Ильи Репина (1844–1930) «Нищая. Девочка-рыбачка» (Франция, Вель, 1874; рис. 15). Это натурный этюд, в котором образ встает как живой. «Вздохмаченные белокурые волосы, лицо с еще не потемневшим розовым загаром, грустное, сосредоточенное выражение глаз, худенькая детская шея, закругленные детские ручки. Все нарисовано безукоризненно, выписано тонко. Пейзаж сильно обобщен, почти не привлекает нашего внимания. Но девочка словно живет в атмосфере летнего светлого дня...» [18]. Здесь впервые соединились все грани его таланта: влюбленность в живую человеческую плоть, умение проникнуть во внутренний мир героини,

мастерство рисовальщика и живописца. «Картина Репина “Нищая”, помнится мне из домашних разговоров, была отцом приобретена в Петербурге во второй половине 80-х гг. лично у Репина», — пишет в биографии отца его младший сын Владимир Владимирович¹². С тех пор «Нищая» надолго ушла со сцены большого искусства. По словам директора музея А.Д. Фатьянова (1948–1977), еще до войны «Нищей» заинтересовался художник, историк искусства, реставратор И.Э. Грабарь, по просьбе которого в 1947 году ее повезли в Москву для съемок. Там она была впервые опубликована, там состоялось второе рождение портрета. После знаменитой выставки Репина в 1948 году к «Нищей» пришла слава, ее прочили в Третьяковскую галерею, которая предлагала в обмен портрет Л.Н. Толстого кисти И. Репина (1910) и два этюда В. Сурикова. Иркутяне не согласились. «Нищая» имеет самую обширную библиографию¹³.

Исторический жанр представлен в коллекции Сукачёва несколькими произведениями, вероятно, в силу того, что ведущий жанр академии отходит в это время на второй план, уступая место бытовой картине, портрету, пейзажу. А сравнительно немногие произведения выдающихся мастеров после выставок оседали у главных коллекционеров страны — Романовых и П. Третьякова. Тем



13. Н.А. Сергеев.

**Тоня на Днепре
(Залив Днепра).**

1889.

Холст, масло.

116 x 196.

ИОХМ, инв. № Ж-45.

Поступление в 1920 году

из галереи В.П. Сукачёва

не менее Сукачёву удалось приобрести несколько произведений известных академиков: Константина Маковского («Князь М.П. Репнин на пиру у Ивана Грозного»), Богдана Виллевалде («Переправа через Березину»), Степана Бакаловича («Египетский жрец, изучающий священный папирус»). Необходимо заметить, что в очень разных по тематике произведениях («Древняя Русь», «Отечественная война 1812 года» и «Древний Египет») проявилась новая, характерная для исторического жанра этого времени черта — отход от героизации классицизма к бытовизации.

Работа Константина Маковского «Князь М.П. Репнин на пиру у Ивана Грозного» (1860-е, 1880-е(?); рис. 16) — эскиз к неосуществленной картине — возвращает нас во времена первого русского царя Ивана IV. Маковский считается одним из ведущих мастеров историко-бытового жанра. Обращаясь к эпохе правления Грозного, он выбирает момент бытовой сцены: «Грозный однажды призвал Репнина к себе на маскированный вечер. Когда последний стал говорить ему, что “христианскому царю сие непристойно”, Иоанн, надев на него маску, сказал: “Веселись и играй вместе с нами”. Но Репнин, сорвав и растоптав маску, сказал: “Чтоб я, боярин, стал так безумствовать и бесчинствовать!” Грозный велел через несколько дней убить его в церкви» [3]. Используя традиционные формы исторического жанра, автор

вместе с тем вводит много нового: «очеловечение» исторического эпизода, дегероизация образа царя, а также богатство колорита, свободная манера письма. Как у всякого большого художника, даже подготовительная работа воспринимается законченным произведением. Картина опубликована в нескольких столичных изданиях¹⁴.

Петербургский художник Богдан Виллевалде (1818–1903) — академик с 1845 года, профессор с 1848 года, 40 лет руководивший мастерской исторической живописи в Императорской Академии художеств. Посвятив себя этому жанру, он предпочитал его малые формы батально-жанрового характера.

Картина «Переправа через Березину (Бегство французов из России. Близ Березины в 1812)» 1891 года (рис. 17) посвящена одному из решающих событий в русской истории — окончательному разгрому «великой» и «непобедимой» наполеоновской армии на реке Березине (Белоруссия).

Художник рисует не само сражение, а постепенную гибель разбитой и отступающей армии на примере одного эпизода. На переднем плане изображены три группы, которые уравнивают композицию: слева — сидящий на коне офицер, который пытается избавиться от подчиненного; справа офицер прощается со своим другом — боевым конем. Центральная группа особенно живо-

14. П.А. Брюллов.

**Неудавшееся свидание
(Девушка со свечой).**

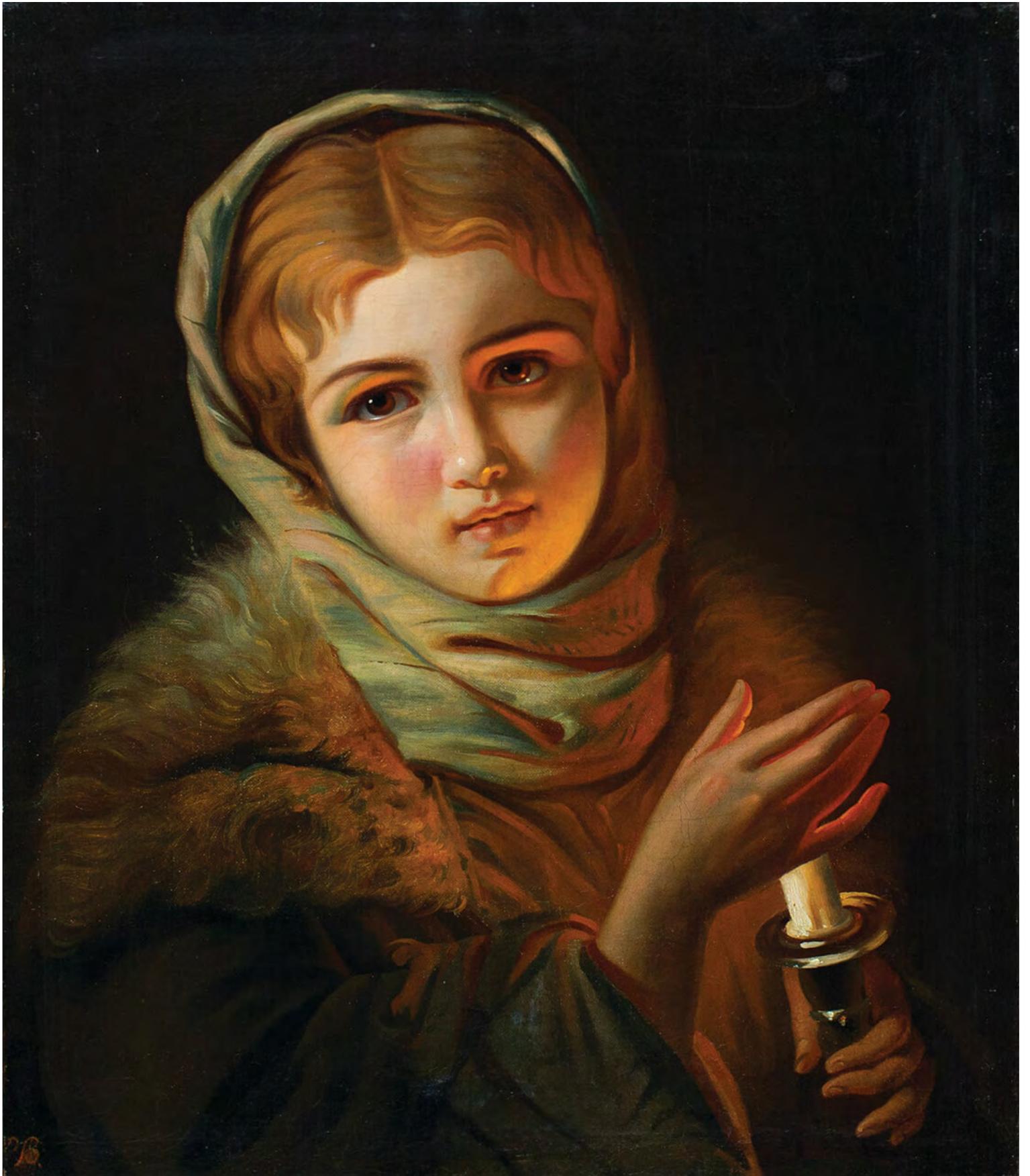
Холст, масло.

55 x 45.

ИОХМ, инв. № Ж-36.

Поступление в 1920 году

из галереи В.П. Сукачёва



писна: на коне восседает француз в экзотических одеждах, похожих на восточные театральные костюмы. Вместе с ним на коне испуганная дама. Хмурый зимний пейзаж усиливает трагедию. Почти миниатюрное письмо — дань академической «архаичной» манере. Предположительно, именно

на этой выставке и купил ее Владимир Платонович Сукачёв. Так появилась в его коллекции одна из лучших работ известного художника и педагога. Картина опубликована в ряде изданий¹⁵.

В 1960 году от потомков Сукачёва поступило небольшое полотно одного из ярких представителей



15. И.Е. Репин. Нищая
(Девочка-рыбачка).

1874.

Холст, масло.

74 x 50.

ИОХМ, инв. № Ж-14.

Поступление в 1920 году
из галереи В.П. Сукачёва

16. **К.Е. Маковский.**
Князь Репнин на пиру
у Ивана Грозного.
 Эскиз. Холст, масло.
 64 x 100.
 ИОХМ, инв. № Ж-19.
 Поступление в 1920 году
 из галереи В.П. Сукачёва



официального академического искусства художника Степана Бакаловича (1857–1947) «Египетский жрец, изучающий священный папирус» (1905). Бакалович — автор историко-бытовых картин из древнего быта, исполненных с археологической и этнографической точностью. Художник жил преимущественно в Риме. В 1903 году он совершил поездку в Египет, откуда привез новые сюжеты. В архиве музея хранится расписка (П N7Б N804), в которой значится: «Получил от Владимира Платоновича Сукачёва рублей пятьсот (500 р.с.) за проданную мною ему картину «Египетский жрец, изучающий священный папирус» и в получении этих денег расписываюсь. Римъ. 29-го января 1906 года. Степанъ Владиславовичъ Бакаловичъ».

Особое место в залах усадьбы Сукачёвых занимала портретная галерея. Она состояла из двух частей. Одна — довольно обширная семейная галерея, куда входили работы иркутских художников, представляющих старшее поколение Трапезниковых: родственников Сукачёва по материнской линии и портреты членов семьи Владимира Платоновича, исполненные столичными мастерами.

Другая часть, сравнительно небольшая, — императорские портреты, портреты видных чиновников и неизвестных лиц, исполненные академиками. Наиболее удачным приобретением Сукачёва стал «Портрет императрицы Марии Федоровны — супруги

Александра III» (рис. 18) кисти академика Константина Маковского. Перед нами не традиционный парадный портрет царской особы, а изображение прекрасной светской дамы. Он сверкает драгоценными камнями, и даже атрибуты императорской власти воспринимаются как изящные украшения. Помимо многочисленных местных изданий портрет опубликован московским издательством¹⁶. Только одна работа в коллекции Сукачёва относится к первой половине XIX века. Это «Портрет выдающегося государственного деятеля, сибирского генерал-губернатора с 1818 по 1821 г. М.М. Сперанского» (1824; рис. 19) кисти академика, заслуженного профессора ИАХ Александра Варнека (1782–1843) — одного из лучших портретистов пушкинского времени. Он является фрагментарной копией с большого портрета кисти английского художника Д. Доу. Автор серии портретов героев войны 1812 года (Военная галерея в Эрмитаже) в 1820-е годы писал и знаменитых государственных деятелей. Сперанского, недавно вернувшегося из Сибири, он изобразил в сибирской избе сидящим за столом, на котором лежит его труд о Сибири, за окном — сибирский пейзаж (Иркутск?). Есть сведения, что фрагментарную, погрудную копию Варнек исполнял под наблюдением самого автора (впоследствии работа самого Доу погибла при перевозке). Имя Сперанского было знакомо Сукачёву



17. Б.П. Виллевальде.
Переправа через
Березину. Бегство
французов из России
(Близ Березины в 1812).
1891.

Холст, масло.

60 x 83. ИОХМ, инв.

№ Ж-38.

Поступление в 1920 году

из галереи В.П. Сукачёва

с детства по воспоминаниям иркутян: «Помню, что на Сперанского смотрели как на великого человека и как в великом человеке замечали даже малейшие его поступки. Его образ жизни, его манера общаться, его мнения — всё было наблюдаемо, пересказываемо и служило образцом для многих» [1]. Это объясняет тот факт, что, увидев портрет Сперанского, он поспешил купить его. Его не остановило то обстоятельство, что от портрета отказался знаменитый хозяин Третьяковской галереи, заметивший в письме к художнику И.Н. Крамскому: «Это оригинал Варнека, но никуда не годный по случаю варварской реставрации» [21]. А что же Иркутск? «Городской голова Сукачёв прочел краткий очерк жизни и полезной деятельности графа М.М. Сперанского, предложил собранию возбудить ходатайство перед правительством о разрешении открытия подписки на сооружение памятника графу. Дума единогласно согласилась...» [11].

Среди портретов современников выделяется один, который свидетельствует об интересе Владимира Платоновича к образам простых людей. Такова работа Клавдия Степанова (1854–1910) «Портрет старика» (1890) — художника из дворян Московской губернии. За плечами автора уже была

активная творческая жизнь в России и за рубежом. К этому времени работы живописца хорошо известны любителям, охотно раскупаются коллекционерами, среди которых П.М. Третьяков, великий князь Константин Константинович, иркутский коллекционер В.П. Сукачёв.

Судя по иркутскому «Портрету старика», Степанов находил своих героев в самой гуще народной жизни. Авторская подпись свидетельствует о том, что портрет исполнен в Твери. Он написан широко, на одном дыхании. Художнику удалось создать законченный образ человека с живым взглядом и выразительным лицом, на котором лежит печать нелегкой судьбы.

*«Многие и очень многие,
даже из интеллигентов,
смотрят на это как на пустую затею. Школу,
говорят, нам дайте, образованных техников,
а образование вкусов, любовь к искусству —
без этого еще долго можно обойтись. Русские
живописцы будут в галерее представлены
в оригинальных произведениях...» [8]*

18. К.Е. Маковский.

Портрет
императрицы
Марии Федоровны
(1847–1928) — супруги
Александра III.

Холст, масло.

80 x 63.

ИОХМ, инв. № Ж-164.

Поступление в 1920 году
из галереи В.П. Сукачёва



Выводы

В заключение вернемся к главной теме данной статьи: непреходящей художественной значимости коллекции В.П. Сукачёва. Она определяет его место среди других российских коллекционеров того времени. Открытость коллекции, постоянное участие

Владимира Платоновича в городских выставках несомненно влияло на развитие художественного вкуса иркутян и вызывало в них стремление приобрести к подлинным ценностям. «В первой половине 80-х годов Сукачёв в здании музея устроил выставки картин русских художников. Тут были



19. А.Г. Варнек.

Портрет

М.М. Сперанского.

1824.

Холст, масло.

70 x 63.

ИОХМ, инв. № Ж-100.

Поступление в 1920 году

из галереи В.П. Сукачёва

произведения Судковского, Максимова, Орловского и др. <...> Через 6 лет Сукачёв повторил эту выставку, дополнив ее целой серией картин академиков Верецагина, Трутовского, Семирадского и др.»¹⁷. Настоящим триумфом его коллекции стала художественная выставка 1890 года. «Благотворительное общество, которое пользуется

доходом с театра, устраивало в ноябре выставку картин», — это была уже вторая выставка имеющих в Иркутске и принадлежащих разным лицам картин. На ней были представлены, за весьма малым исключением, почти все имеющиеся в Иркутске картины известных художников. Выставка состояла из 118 номеров: 103 картины и 15 гравюр

(из них 62 — «сукачёвские»). «В числе выставленных картин копий было всего 6. Из 97 находившихся на выставке оригиналов кисти русских художников принадлежало 80. За исключением натюрморта на выставке находились образцы всех родов живописи. <...> [А в 1894 году] в зале географического общества в пользу переселенцев состоялась выставка 24 картин из галереи В.П. Сукачёва»¹⁸. Список работ Сукачёва, участвовавших в Благотворительной выставке 1890 года, опубликован в книге «Иркутск, его место и значение в истории и культурном развитии Восточной Сибири» [10].

Анализируя состав его коллекции, отмечая ее многообразие, нужно согласиться, что собрание иркутского мецената содержит уникальный художественный материал для изучения отечественного искусства, в частности его классического направления, которое в советское время стало объектом нападков со стороны критиков. Между тем, эту школу прошли мастера всех направлений — от демократов-передвижников до авангардистов. В советское время особенно доставалось таким ярким мастерам, как К. Маковский, Ю. Клевер, С. Бакалович, Г. Кондратенко — «типичный салонный художник из Петербургского Общества художников — рассадника обывательской пошлости» [27, с. 183]. Список гонимых художников, которые нашли приют в галерее, а теперь в Иркутском художественном музее, можно продолжить.

Столичные искусствоведы второй половины XX века не на шутку заинтересовались собранием далекого музея: многие произведения как демократов, так и академистов из коллекции Сукачёва появились в центральных изданиях.

В постсоветский период имя В.П. Сукачёва всё чаще появляется на страницах центральных изданий. В 1990 году увидела свет монография «Основатели. Российские просветители». Ее авторы поставили имя В.П. Сукачёва в один ряд с широко известными создателями крупнейших музеев страны, представив его как основателя крупнейшего за Уралом Иркутского художественного музея [22].

В 1994 году в Москве был издан альманах «Памятники Отечества», в который вошла биографическая справка о В.П. Сукачёве. Авторы, в частности, пишут: «Одним из самых дорогих и близких сердцу Сукачёва начинаний стало создание городской картинной галереи. Личная коллекция собирателя постепенно превратилась в художественный музей» [23, с. 147].

Наконец, в 2001 году вышла в свет «Российская музейная энциклопедия», в которой дан более подробный очерк о жизни и деятельности Владимира Платоновича Сукачёва [32].

В заключение нельзя не отметить, что в этой благородной деятельности Сукачёвым руководило как чувство истинного патриота своего Отечества,

глубокой веры в русское искусство, так и любовь к своей малой родине. «Частные собрания картин появились в Сибири, прежде всего, конечно, в Иркутске. Но чаще всего, разбогатев и уехав из Иркутска, увозили с собой всё... В позднейшее время большое собрание картин составил в Иркутске Сукачёв. Он намерен основать в Иркутске картинную галерею...» [26]. По словам известного иркутского историка С. Гольдфарба, «во многом благодаря В.П. Сукачёву Иркутск стал обладателем шедевров отечественной культуры» [7, с. 216].

Примечания

1. Жюль (Юлий) Легра — профессор русского языка из Бордо. Путешествовал по Сибири в конце XIX и начале XX века. Дважды был в Иркутске: в 1897 (посетил галерею В.П. Сукачёва) и в 1901 на праздновании юбилея ВСОИРГО. В газете «Восточное обозрение» (№ 94, 1899) опубликован отрывок книги Ж. Легра «По Сибири», изданной в Париже в 1899 году.

2. Письмо А. Метёлкиной, 2006 г. Архив Иркутского областного художественного музея им. В.П. Сукачёва.

3. Сукачев В.П. Иркутск, его место и значение в истории и культурном развитии Восточной Сибири. М.: Типо-лит. И.Н. Кушнерева и Ко, 1891. 268 с.; Нестерова Е.В. Поздний академизм и салон. Альбом. Санкт-Петербург: Аврора, 2004. С. 350–351; Лев Лагорио. История жизненного пути. Творческое наследие / авт. текста: Н.О. Майорова, Г.К. Скоков; пер.: Илья Маневич. Москва: Белый город, 2006. 296 с.: ил.

4. XII-я передвижная выставка // Художественные новости (Приложение к журналу «Вестник изящных искусств», под ред. А.И. Сомова). 1884, Т. II, № 6, 15 марта. С. 101–102; Булгаков Ф.И. Наши художники: живописцы, скульпторы, мозаичисты, гравёры и медальеры. Биографии, портреты художников и иллюстрации. СПб.: Типография А.С. Суворина., 1890. С. 185; Нестерова Е.В. Поздний академизм и салон. Альбом. Санкт-Петербург: Аврора, 2004. С. 46–47 (репродукция № 35); Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников: Вторая половина девятнадцатого века. Ч. 2 / под ред. А.И. Леонова. М.: Искусство, 1971. С. 434; Иркутский художественный музей имени В.П. Сукачёва / авт. текста Л.Н. Снытко. М.: Белый город, 2005. С. 41; Сукачев В.П. Иркутск, его место и значение в истории и культурном развитии Восточной Сибири. М.: Типо-лит. И.Н. Кушнерева и Ко, 1891. 268 с.; Художественный журнал. 1885. Т. VI (январь).

5. Иркутский художественный музей имени В.П. Сукачёва / авт. текста Л.Н. Снытко. М.: Белый город, 2005. С. 41; Мясоедов Г.Г. Письма, документы, воспоминания / сост. В.С. Оголевец; ред. и примеч. Н.Л. Приймак. М.: Изобразительное искусство, 1972. С. 219, с. 326 (воспроизведен № 13); Рогинская Ф.С. Григорий Григорьевич Мясоедов. М.: ИЗОГИЗ, 1959. 44 с.; Собко Н.П. Словарь русских художников, ваятелей, живописцев, зодчих, рисовальщиков, гравёров, литографов, медальеров, мозаичистов, иконописцев, литейщиков, чеканщиков, сканчиков и проч. с древнейших времен до наших дней (XI–XIX вв.). Составлено на основании летописей, актов, архивных документов, автобиографических заметок и печатных материалов Н.П. Собко. (с 1867 по 1892 г.) включительно). СПб.: Тип. им. М.М. Стасюлевича, 1893. Т. 1; Сукачев В.П. Иркутск, его место и значение в истории и культурном развитии Восточной Сибири. М.: Типо-лит. И.Н. Кушнерева и Ко, 1891. 268 с.; Шувалова И.Н. Григорий Мясоедов. Л.: Искусство, 1971. С. 129 (воспроизведен на с. 111).

6. Нестерова Е.В. Поздний академизм и салон. Альбом. Санкт-Петербург: Аврора, 2004. 472 с.; Сазонова К.К. Русское искусство // Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников: Вторая половина девятнадцатого века / под ред. А.И. Леонова. М.: Искусство, 1971. Т. 2; иркутские издания.

7. Булгаков Ф.И. Наши художники: живописцы, скульпторы, мозаичисты, гравёры и медальеры. Биографии, портреты художников и иллюстрации. СПб.: Типография А.С. Суворина., 1890; Серебренников Н.Н. П.П. Верещагин // Русское искусство: Середина девятнадцатого века: очерки о жизни и творчестве художников / ред. А.И. Леонов. М.: Искусство, 1963; иркутские издания.

8. Булгаков Ф.И. Наши художники: живописцы, скульпторы, мозаичисты, гравёры и медальеры. Биографии, портреты художников и иллюстрации. СПб.: Типография А.С. Суворина., 1890. Т. II, с. 212 (воспроизведена), с. 215; Верещагина А.Г. К.А. Трутовский // Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников: Вторая половина девятнадцатого века / под ред. А.И. Леонова. М.: Искусство, 1958. С. 532; Каталог художественных произведений выставки в пользу вдов и сирот архитекторов, в здании Имп. Академии Художеств. Санкт-Петербург: Паровая Скоропечатная Яблонский и Перотт, 1888. 22 с. (№ 190. К. Трутовский. «Политики». Собр. А.В. Полежаева); Светославский С.И., Мурашко А.А. Каталог монографических выставок. Киевский государственный музей украинского искусства (на украинском языке), Киев, 1951. С. 10 (в разделе «Графика» дан графический эскиз к иркутской картине, датированный 1864 годом); «Святые шестидесятые»: Живопись, графика, скульптура в русском искусстве 1860-х / Гос. Русский музей; авт.-сост. кат. Н. Большакова и др. Санкт-Петербург: Palace Editions, 2002. С. 23, 342; Стасов В.В. Собрание сочинений. Санкт-Петербург: тип. М.М. Стасюлевича, 1894. Т. I, отд. 2, стлб. 1781; Шумова М.Н. Русская живопись середины XIX века. Москва: Искусство, 1984. 237 с. С. 9; в иркутских изданиях музейной коллекции.

9. Булгаков Ф.И. Наши художники: живописцы, скульпторы, мозаичисты, гравёры и медальеры. Биографии, портреты художников и иллюстрации. СПб.: Типография А.С. Суворина., 1890. Т. 1 (упоминание о варианте — собственности датской королевы); Голицына И.А., Васильева Н.В., Зорина Е.М. С.В. Бакалович, Ф.А. Бронников, П.А. Сведомский, Г.И. Семирадский: Большая коллекция русских художников. Выпуск 1. Москва: Белый город, 2006. 304 с. № 102; Иллюстрированный словарь русского искусства

/ сост. Н.А. Борисовская. Москва: Белый город, 2001. С. 67; Кожевников Г.И. Ф.А. Бронников // Русская живопись. Очерки о жизни и творчестве русских художников второй половины XIX века / под ред. А.Н. Леонова. Москва: Искусство, 1962. Ч. 1. С. 415; Русское искусство: Середина девятнадцатого века: очерки о жизни и творчестве художников / ред. А.И. Леонов. М.: Искусство, 1963; Товарищество передвижных художественных выставок. Письма и документы / под ред. С.Н. Гольдштейн. Москва: Искусство, 1987. Кн. I, с. 92 (53), с. 137; кн. II, с. 545 (в примечании); иркутские издания.

10. Бурова Г.К., Гапонова О.И., Румянцева В.Ф. Товарищество передвижных художественных выставок. М.: Искусство. Т. 2: Обзоры выставок в периодической печати. 1959. 459 с.; Всероссийская промышленная и художественная выставка (1882; Москва). Иллюстрированный каталог Художественного отдела Всероссийской выставки в Москве, 1882 г. / Сост. Н.П. Собко. Санкт-Петербург, 1882: Изд. М.П. Боткин. [14], II, XVI, 86, XIV с., 88 л.: ил. (воспроизведена); История русского искусства. В 2-х т. Т. 2. Кн. 1. Искусство второй половины XIX в. / под ред. М.Г. Неклюдовой. М.: Изобразительное искусство, 1980. 308 с. С. 62; Журнал «Нива», 1890 (воспроизведена); Леонов А.И. В.М. Максимов // Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников: Вторая половина девятнадцатого века / под ред. А.И. Леонова. М.: Искусство, 1962. Ч. 1. С. 255 (воспроизведена на с. 256); Никольский В.А. Русская живопись. Историко-критические очерки. С 4 гелиогравюрами на отдельных листах, 86 портретами художников и 382 фототипографюрами с картин, акварелей и рисунков. Санкт-Петербург: Изд. Н.Ф. Мертца, 1904. С. 158 (под названием «Ужин»); Русская жанровая живопись XIX — начала XX века / под ред. Г.И. Гориной. Москва: Искусство, 1964. 382 с. С. 176; Сукачев В.П. Иркутск, его место и значение в истории и культурном развитии Восточной Сибири. М.: Типо-лит. И.Н. Кушнерева и Ко, 1891. 268 с.; Товарищество передвижных художественных выставок. Письма и документы / под ред. С.Н. Гольдштейн. Москва: Искусство, 1987. Кн. I, с. 184 (129–158, воспроизведена); Шумова М.Н. Русская живопись середины XIX века. Москва: Искусство, 1984. 237 с.

11. Нестерова Е.В. Константин Егорович Маковский: Альбом. Санкт-Петербург: Золотой век, Художник России, 2003. 288 с.; Русское искусство XVIII — начала XX века. Иконопись. Деревянная скульптура. Живопись. Каталог выставки в ГТГ. Иркутск: Артиздат, 2008. (Составитель раздела «Живопись» Л.Н. Снытко).

12. Письмо В.В. Сукачёва-сына Г. Дудину от 08.02.1949.

13. Андреева Г. Музеи России поздравляют. Выставка шедевров отечественного искусства из собраний музеев России // Третьяковская галерея. 2006. № 2. С. 45 (воспроизведена); Илья Ефимович Репин: каталог выставки / сост. С.А. Гржебина и др. Москва: Искусство, 1958. 162 с. С. 23 (воспроизведена); Иркутский художественный музей имени В.П. Сукачева / авт. текста Л.Н. Снытко. М.: Белый город, 2005. 63 с. С. 39; История русского искусства. В 2-х т. Т. 2. Кн. 1. Искусство второй половины XIX в. / под ред. М.Г. Неклюдовой. М.: Изобразительное искусство, 1980. 308 с. С. 95; Ляковская О. Илья Ефимович Репин. М.: Искусство, 1962. 384 с. С. 64–67 (воспроизведена); Мир музея. 2006. № 8 С. 5; Музеи России поздравляют Третьяковскую галерею: шедевры отечественного искусства XIV — первой половины XX века из собраний музеев Москвы, Санкт-Петербурга и регионов Российской Федерации: альбом / сост. Г.Б. Андреева и др. Москва: ГАЛАРТ, 2006. 175 с.; Репин И.Е. Письма к художникам и художественным деятелям / сост. Н.Г. Галкина и М.Н. Григорьева. Москва: Искусство, 1952. 408 с. С. 18; Репин: статьи и материалы в 2-х т. / ред. И.Э. Грабарь и И.С. Зильберштейн. Москва; Ленинград: Изд-во Академии наук СССР, 1948–1949; Снытко Л.Н. Крамской... или Игин? // Мир музея. 2004. № 7 с. 39–41 (воспроизведена на с. 23, 39); Jackson D. The Russian Vision: the art of Ilya Repin. Schoten, Belgium: BAI, 2006. P. 55, № 14; Mojenok-Ninin T. Les peintres russes et la Normandie au XIXe siècle. Bonsecours (Seine-Maritime): Point de vues & ASPV, 2010. 120 p.; многочисленные иркутские издания.

14. Нестерова Е.В. Константин Егорович Маковский: Альбом. Санкт-Петербург: Золотой век, Художник России, 2003. 288 с.; Русское искусство XV — начала XX века. Иконы и картины. Каталог выставки. Канадзава (Япония), 1997 (воспроизведена, № 125).

15. Журнал «Нива», Санкт-Петербург, 1892 (воспроизведена); Иркутский художественный музей имени В.П. Сукачева / авт. текста Л.Н. Снытко. М.: Белый город, 2005. С. 40; Садовень В.В. Русские художники-баталисты XVIII–XIX века. Москва: Искусство, 1955. С. 121; иркутские издания.

16. Мацкевич М.В. Константин Маковский. Сказка о красивом художнике. Москва: Белый город, 2003. 11 с.; Нестерова Е.В. Константин Егорович Маковский: Альбом. Санкт-Петербург: Золотой век, Художник России, 2003. 288 с.

17. Газета «Сибирь» от 30 апреля 1910 г.

18. Газета «Восточное обозрение» от 5 января 1894 г.

Литература

1. Авдеева Е.А. Записки и замечания о Сибири: [с] приложением старинных русских песен. Москва: Тип. Н. Степанова, 1837. 156 с.
2. Александров В.А. Воздушный тарантас, или Воспоминания о поездках по Восточной Сибири // Сборник историко-статистических сведений о Сибири и сопредельных ей странах. Санкт-Петербург, 1875. Т. 1, отд. 2.
3. Брокгауз Ф.А. Энциклопедический словарь. Санкт-Петербург: Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон, 1890–1907.
4. Булгаков Ф.И. Наши художники: живописцы, скульпторы, мозаичисты, граверы и медальеры. Биографии, портреты художников и иллюстрации. СПб.: Типография А.С. Суворина., 1890. Т. 1–2.
5. Всероссийская промышленная и художественная выставка (1882; Москва). Иллюстрированный каталог Художественного отдела Всероссийской выставки в Москве, 1882 г. / Сост. Н.П. Собко. Санкт-Петербург: Изд. М.П. Боткин, 1882. [14], II, XVI, 86, XIV с., 88 л.: ил.
6. Выставка картин г.г. Клевера и Судковского // Вестник изящных искусств. 1884. № 4. С. 91–92.
7. Гольдфарб С.И. Биографические очерки о людях Иркутска // Иркутск. Из прошлого в будущее / сост.: А.М. Шагин, Э.Г. Павлюченкова. Иркутск: Вост.-Сиб. кн. издат., 1989.
8. Государственный архив Иркутской области (ГАИО). Ф. 162. № 143, оп. 1. Сукачев В.П. Письмо В.И. Вагину от 12.08–30.08.1900.
9. Иллюстрированный каталог XXI-й передвижной выставки «Товарищества передвижных художественных выставок» / Фототип. изд. Н.П. Собко. Вып. 1. Санкт-Петербург, 1893. 25 с.
10. Иркутск, его место и значение в истории и культурном развитии Восточной Сибири / под ред. В.П.Сукачева. М.: Типо-лит. И.Н. Кушнерова и Ко, 1891. 268 с.
11. Иркутская летопись (Летописи П.И. Пежемского и В.А. Кротова от 1652 по 1856). С предисловием, добавлениями и примечаниями И.И. Серебренникова. Иркутск: [б. и.], 1911. 418 с. (Труды Восточно-Сибирского Отдела Императорского Русского Географического Общества; вып. 5).
12. Иркутский художественный музей имени В.П. Сукачева / авт. текста Л.Н. Снытко. М.: Белый город, 2005. 63 с.
13. Киселев Н.А. Воспоминания о Г.Г. Мясоедове // Мясоедов Г.Г. Письма, документы, воспоминания / сост. В.С. Оголевец; ред. и примеч. Н.Л. Приймак. М.: Изобразительное искусство, 1972. 327 с.
14. Ковалевский П.М. Новое имя в русских художествах (по поводу выставки этюдов и картин г. Боголюбова) // Современник. 1860. № 12. С. 217.
15. Лигра Ж. По Сибири. Отрывок // Восточное обозрение. 1899. № 94.
16. Леонов А.И. В.М. Максимов // Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников: Вторая половина девятнадцатого века / под ред. А.И. Леонова. М.: Искусство, 1962. Ч. 1.
17. Ломоносов М.В. «С достоулыным благодарением принимаю от Императорской Академии Художеств...» // Ломоносов М.В. Полное собрание сочинений. Т. 8. М.; Л.: изд-во Акад. наук СССР, 1959. С. 786–788.
18. Ляковская О. Илья Ефимович Репин. М.: Искусство, 1962. 384 с.
19. Нестерова Е.В. Поздний академизм и салон. Альбом. Санкт-Петербург: Аврора, 2004. 472 с.
20. Петров П.Н. Отечественная живопись за сто лет. Портретная и пейзажная живопись. Статья 3 // Северное сияние. Русский художественный альбом: В 4 т. Т. 2. Санкт-Петербург: Типография В. Спиридонова, 1863. [8] стр.; 788 стлб.; 48 л. ил.
21. Письмо П.М. Третьякова И.Н. Крамскому 12 ноября 1875 года (примечание к письму) // Переписка И.Н. Крамского. И.Н. Крамской и П.М. Третьяков. 1869–1887. М.: Искусство, 1953. С. 126.
22. Полунина Н., Фролов А. Основатели. Российские просветители. М.: Советская Россия, 1990. 133 с.
23. Полунина Н.М., Фролов А.И. Русские коллекционеры. Опыт биографического словаря // Памятники Отечества. Завещано России. Альманах Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры. М.: Русская книга, 1994. С. 111–164.
24. Попов И.И. Забытые иркутские страницы: Записки редактора. Иркутск: Восточно-Сибирское книжное издательство, 1989. 383 с.
25. Потанин Г.Н. Города Сибири // Сибирь, ее современное состояние и ее нужды / Под ред. И.С. Мельника. Санкт-Петербург: Изд-во А.Ф. Девриена, 1908. С. 234–259.
26. Потанин Г.Н. Живопись в Сибири // Сибирская жизнь. 1903. 7 сентября. Ил. прилож. к № 195.
27. Пути развития русского искусства конца XIX – начала XX века. Живопись, графика, скульптура, театрално-декорационное искусство / под ред. Н.Н. Соколовой, В.В. Ванслова. М.: Искусство, 1972. 271 с.
28. Репин И.Е. Далекое близкое / под ред. К. Чуковского. Москва: Искусство, 1953. 520 с.
29. Ровинский П. Очерки Восточной Сибири // Древняя и новая Россия. 1875. № 2. С. 201–219.
30. Русская жанровая живопись XIX – начала XX века / под ред. Г.И. Гориной. Москва: Искусство, 1964. 382 с.
31. Снытко Л. Бой фрегата «Флора» // Земля Иркутская: история, архитектура, археология, краеведение. 1997. № 9. С. 61–63.
32. Чувилова И.В. Сукачев Владимир Петрович // Российская музейная энциклопедия. В 2 томах / под. ред. В.Л. Янина и др. М.: Прогресс; Рипол классик, 2001. Т. 2. С. 217–218.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ: *Снытко Людмила Николаевна — ведущий научный сотрудник, Иркутский областной художественный музей им. В.П. Сукачёва, г. Иркутск, Российская Федерация.*
E-mail: museumsnitko@mail.ru

ABOUT AUTHOR: *Snytko, Lyudmila Nikolaevna — Senior Research Fellow, Sukachev Irkutsk Regional Art Museum, Irkutsk, Russian Federation. E-mail: museumsnitko@mail.ru*

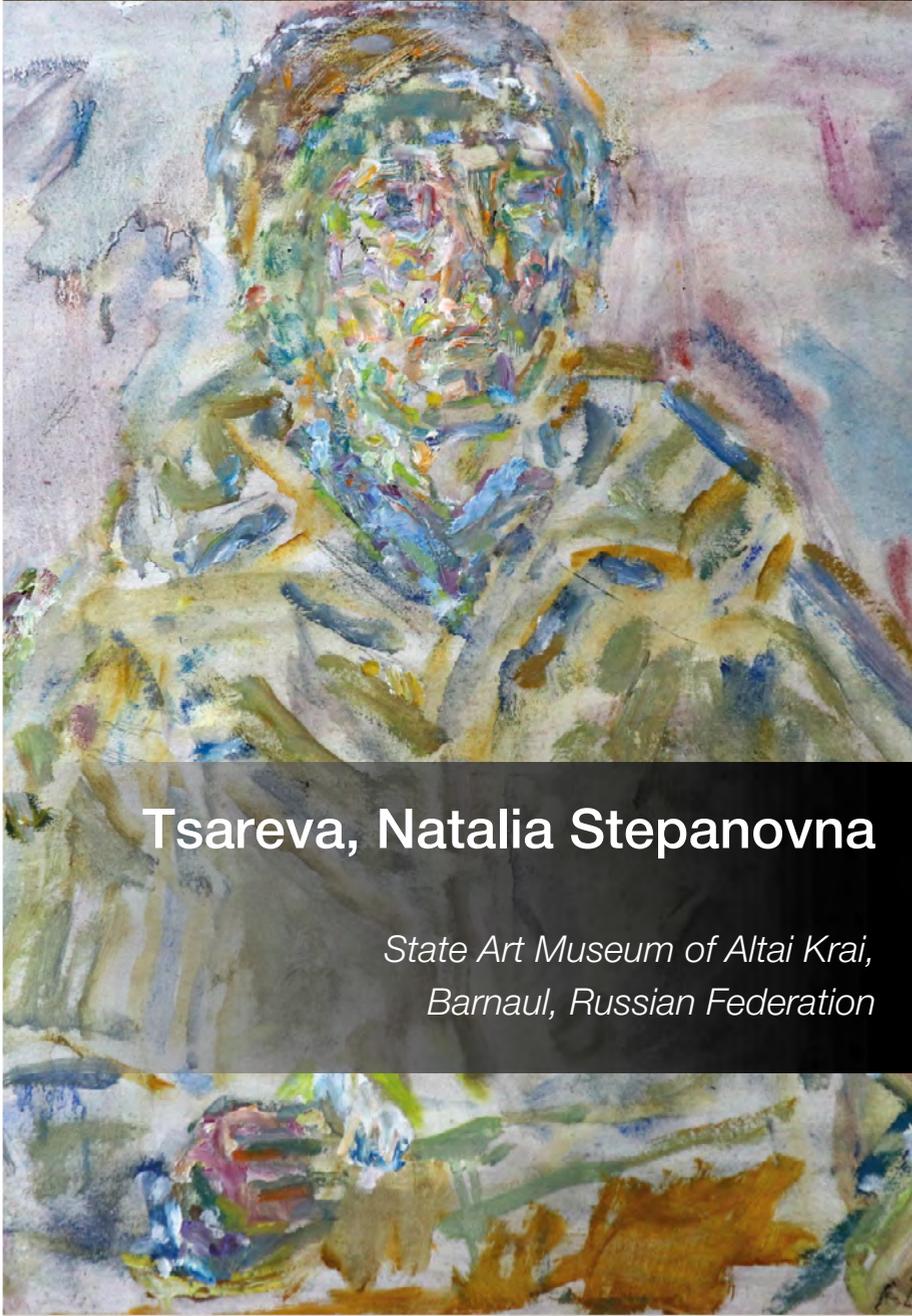
References

1. Avdeeva E.A. *Zapiski i zamechaniya o Sibiri: s prilozheniem starinnykh russkikh pesen* [Notes and remarks about Siberia: with an appendix of old Russian songs]. Moscow: N. Stepanov Publ., 1837. 156 p. (In Russian)
2. Alexandrov V.A. *Vozdushnyi tarantas, ili Vospominaniya o poezdakh po Vostochnoi Sibiri* [Air tarantass, or Memories of travels in Eastern Siberia]. *Sbornik istoriko-statisticheskikh svedenii o Sibiri i sopredel'nykh ei stranakh* [Collection of historical and statistical information about Siberia and neighboring countries]. St. Petersburg, 1875. Vol. 1, part 2. (In Russian)
3. Brockhaus F.A. *Ehntsiklopedicheskii slovar'* [Encyclopedic Dictionary]. St. Petersburg, F.A. Brockhaus, I.A. Efron Publ., 1890–1907. (In Russian)
4. Bulgakov F.I. *Nashi khudozhniki: zhivopistsy, skul'ptory, mozaichisty, gravery i medal'ery. Biografii, portrety khudozhnikov i illyustratsii* [Our artists are painters, sculptors, mosaicists, engravers and medalists. Biographies, portraits of artists and illustrations]. St. Petersburg, A.S. Suvorin Publ., 1890. Vol. 1–2. (In Russian)
5. Sobko N.P. (comp.). *Vserossiiskaya promyshlennaya i khudozhestvennaya vystavka (1882; Moskva). Illyustrirovannyi katalog* [All-Russian Industrial and Art Exhibition (1882; Moscow). Illustrated catalog of the Art Department of the All-Russian Exhibition in Moscow, 1882]. St. Petersburg, M.P. Botkin Publ., 1882. [14], II, XVI, 86, XIV p., 88 p. : ill. (In Russian)
6. Vystavka kartin g.g. Klevera i Sudkovskogo [Exhibition of paintings. Clover and Sudkovsky]. *Vestnik izyashchnykh iskusstv – Bulletin of Fine Arts*, 1884, No. 4, pp. 91–92. (In Russian)
7. Shastin A.M., Pavlyuchenkov E.G. (comp.). Goldfarb S.I. *Biograficheskie ocherki o lyudyakh Irkutsk* [Biographical sketches about the people of Irkutsk]. *Irkutsk. Iz proshlogo v budushchee* [Irkutsk. From the past to the future]. Irkutsk, Vostochno-Sibirskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1989. (In Russian)
8. State Archives of the Irkutsk Region (GAIO). F. 162, No. 143, aids. 1. Sukachev V.P. Letter to V.I. Vagina from 12.08–30.08.1900. (In Russian)
9. Sobko N.P. (ed.). *Illyustrirovannyi katalog XXI-i peredvizhnoi vystavki «Tovarishchestva peredvizhnykh khudozhestvennykh vystavok»* Illustrated catalog of the 21st traveling exhibition "Association of traveling art exhibitions". Issue 1. St. Petersburg, 1893. 25 p. (In Russian)
10. Sukachev V.P. (ed.). *Irkutsk, ego mesto i znachenie v istorii i kul'turnom razvitii Vostochnoi Sibiri* [Irkutsk, its place and significance in the history and cultural development of Eastern Siberia]. Moscow, I.N. Kushnerev and Co., 1891. 268 p. (In Russian)
11. *Irkutskaya letopis' (Letopisi P.I. Pezhemskogo i V.A. Krotova ot 1652 po 1856). S predisloviem, dobavleniyami i primechaniyami I.I. Serebrennikova* [Irkutsk Chronicle (Chronicles of P.I. Pezhemsky and V.A. Krotov from 1652 to 1856). With a preface, additions and notes by I.I. Serebrennikov]. Irkutsk, S. n., 1911. 418 p. (In Russian)
12. Snytko L.N. *Irkutskii khudozhestvennyi muzei imeni V.P. Sukacheva* [Irkutsk Art Museum named after V.P. Sukachev]. Moscow, Bely Gorod, 2005. 63 p. (In Russian)
13. Kiselev N.A. *Vospominaniya o G.G. Myasoedove* [Memories about G.G. Myasoedov]. Myasoedov G.G. *Pis'ma, dokumenty, vospominaniya* [Letters, documents, memoirs]. Comp. V.S. Ogolevets, ed. N.L. Priymak. Moscow, Izobrazitelnoe iskusstvo, 1972. 327 p. (In Russian)
14. Kovalevsky P.M. *Novoe imya v russkikh khudozhestvakh (po povodu vystavki ehtyudov i kartin g. Bogolyubova)* [A new name in Russian arts (about the exhibition of sketches and paintings by Mr. Bogolyubov)]. *Sovremennik – Contemporary*, 1860, No. 12, pp. 217. (In Russian)
15. Legras J. *Po Sibiri. Otryvok* [Across Siberia. Excerpt]. *Vostochnoe obozrenie – Eastern Review*, 1899, No. 94. (In Russian)
16. Leonov A.I. V.M. Maksimov [V.M. Maximov]. Leonov A.I. (ed.). *Russkoe iskusstvo. Ocherki o zhizni i tvorchestve khudozhnikov: Vtoraya polovina devyatsatogo veka* [Russian Art. Essays on the life and work of artists: The second half of the 19th century]. Moscow, Iskusstvo, 1962. Part 1. (In Russian)
17. Lomonosov M.V. *S dostodolzhnym blagodareniiem prinimayu ot Imperatorskoi Akademii Khudozhestv...* [With due gratitude, I accept from the Imperial Academy of Arts...]. Lomonosov M.V. *Polnoe sobranie sochinenii. T. 8* [Complete Works. Vol. 8.]. Moscow, Leningrad, Acad. Sciences USSR, 1959, pp. 786–788. (In Russian)
18. Lyaskovskaya O. *Il'ya Efimovich Repin* [Ilya Efimovich Repin]. Moscow, Iskusstvo, 1962. 384 p. (In Russian)
19. Nesterova E.V. *Pozdnii akademizm i salon. Al'bom* [Late academism and salon. Album]. St. Petersburg, Aurora, 2004. 472 p. (In Russian)
20. Petrov P.N. *Otechestvennaya zhivopis' za sto let. Portretnaya i peizazhnaya zhivo-pis'*. Stat'ya 3 [Domestic painting for a hundred years. Portrait and landscape painting. Article 3]. *Severnoe siyanie. Russkii khudozhestvennyi al'bom* [Northern Lights. Russian art album: In 4 volumes]. Vol. 2. St. Petersburg, V. Spiridonov Publ., 1863. 8 p. ; 788 columns; 48 l. ill. (In Russian)
21. Pis'mo P.M. Tret'yakova I.N. *Kramskomu 12 noyabrya 1875 goda (primechanie k pis'mu)* [Letter from P.M. Tretyakov to I.N. Kramskoy. November 12, 1875 (note to the letter)]. *Perepiska I.N. Kramskogo. I.N. Kramskoi i P.M. Tret'yakov* [Correspondence of I.N. Kramskoy. I.N. Kramskoy and P.M. Tretyakov. 1869–1887]. Moscow, Iskusstvo, 1953, p. 126. (In Russian)
22. Polunina N., Frolov A. *Osnovateli. Rossiiskie prosvetiteli* [Founders. Russian educators]. Moscow, Sovetskaya Rossiya, 1990. 133 p. (In Russian)
23. Polunina N.M., Frolov A.I. *Russkie kollektionery. Opyt biograficheskogo slovarya* [Russian collectors. Experience of a biographical dictionary]. *Pamyatniki Otechestva. Zaveshchano Rossii. Al'manakh Vserossiiskogo obshchestva okhrany pamyatnikov istorii i kul'tury* [Monuments of the Fatherland. Bequeathed to Russia. Almanac of the All-Russian Society for the Protection of Historical and Cultural Monuments]. Moscow, Russkaya kniga, 1994, pp. 111–164. (In Russian)
24. Popov I.I. *Zabytye irkutskie stranitsy: Zapiski redaktora* [Forgotten Irkutsk Pages: Notes of the Editor]. Irkutsk, Vostochno-Sibirskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1989. 383 p. (In Russian)
25. Potanin G.N. *Goroda Sibiri* [Cities of Siberia]. Melnik I.S. (ed.). *Sibir', ee sovremennoe sostoyanie i ee nuzhdy* [Siberia, its current state and its needs]. St. Petersburg, A.F. Devrien Publ., 1908, pp. 234–259. (In Russian)
26. Potanin G.N. *Zhivopis' v Sibiri* [Painting in Siberia]. *Sibirskaya zhizn' – Siberian life*, 1903, 7 September. II. app. to number 195. (In Russian)
27. Sokolova N.N., Vanslova V.V. (eds.). *Puti razvitiya russkogo iskusstva kontsa XIX – nachala XX veka. Zhivopis', grafika, skul'ptura, teatral'no-dekoratsionnoe iskusstvo* [Ways of development of Russian art of the late 19th – early 20th century. Painting, graphics, sculpture, theatrical and decorative art]. Moscow, Iskusstvo, 1972. 271 p. (In Russian)
28. Repin I.E. *Dalekoe blizkoe* [Distant Close]. Ed. K. Chukovsky. Moscow, Iskusstvo, 1953. 520 p. (In Russian)
29. Rovinsky P. *Ocherki Vostochnoi Sibiri* [Essays on Eastern Siberia]. *Drevnyaya i novaya Rossiya – Ancient and new Russia*, 1875, No. 2, pp. 201–219. (In Russian)
30. Gorina G.I. (ed.). *Russkaya zhanrovaya zhivopis' XIX – nachala XX veka* [Russian genre painting of the 19th – early 20th century]. Moscow, Iskusstvo, 1964. 382 p. (In Russian)
31. Snytko L. *Boi fregata "Flora"* [Fight of the frigate "Flora"]. *Zemlya Irkutskaya: istoriya, arkhitektura, arkheologiya, kraevedenie – Irkutsk land: history, architecture, archeology, local history*, 1997, No. 9, pp. 61–63. (In Russian)
32. Chuvilova I.V. *Sukachev Vladimir Petrovich* [Sukachev Vladimir Petrovich]. Yanina V.L. et al. (eds.). *Rossiiskaya muzeinaya ehntsiklopediya. V 2 tomakh* [Russian Museum Encyclopedia. In 2 volumes]. Moscow, Progress; Ripol classic, 2001. Vol. 2, pp. 217–218. (In Russian)

Для цитирования | For citation:

Снытко Л.Н. Российские академики XIX – начала XX века в собрании В.П. Сукачёва // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2020. № 4 (19). С. 186–215. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.04.016>. URL: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/151>

Snytko L.N. *Russian academicians of the 19th – early 20th centuries in the collection of V.P. Sukachev. Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2020, No. 4 (19), pp. 186–215. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.04.016>. Available at: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/151> (In Russian).



Tsareva, Natalia Stepanovna

*State Art Museum of Altai Krai,
Barnaul, Russian Federation*

Царева Наталья Степановна

*Государственный художественный музей Алтайского края,
г. Барнаул, Российская Федерация*

ЖИВОПИСНЫЙ ФОНД
ВАЛЕНТИНЫ
ДИФФИНЭ-КРИСТИ
И ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ
АЛТАЙСКОГО КРАЯ:
ГОРИЗОНТЫ
СОТРУДНИЧЕСТВА

THE VALENTINA DIFFINE-CHRISTIE
PAINTING FOUNDATION
AND THE STATE ART MUSEUM
OF ALTAI KRAI:
HORIZONS OF COOPERATION

DOI 10.46748/ARTEURAS.2020.04.017

УДК 069.02:7+069.15

Благодарность: Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ и правительства Алтайского края в рамках научного проекта «Экспликация потенциала художественной культуры Алтайского края и определения механизмов его использования в региональных и международных туристических проектах» № 19-412-220003 p_a.

Acknowledgement: The study was performed with financial support of the RFBR and the Government of the Altai Krai. Research project No.19-412-220003 r_a “Explication of the artistic cultural potential of the Altai Krai and determination of the mechanisms of its use in regional and international tourist projects.”

АННОТАЦИЯ

В статье рассказывается о творческом сотрудничестве Государственного художественного музея Алтайского края и Живописного фонда Валентины Диффинэ-Кристи (г. Москва) на протяжении нескольких лет. Итогом сотрудничества стали совместные выставки, а также знакомство алтайских зрителей с творчеством ведущих московских художников разных поколений, пополнение коллекции музея за счет даров художников и членов их семей.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:

Государственный художественный музей Алтайского края; Живописный фонд Валентины Диффинэ-Кристи; Валентина Диффинэ-Кристи; живопись; графика; просветительская деятельность.

ABSTRACT

The article describes the creative cooperation of the State Art Museum of Altai Krai and the Valentina Diffine-Christie Painting Foundation (Moscow) for several years. The collaboration resulted in joint exhibitions, as well as acquaintance of the Museum and the Altai audience with the work of leading Moscow artists of different generations, and replenishment of the Museum's collection through the gifts of artists and their families.

KEYWORDS:

State Art Museum of Altai Krai; Valentina Diffine-Christie Painting Foundation; Valentina Diffine-Christie; painting; graphic arts; educational activities.

Введение

Государственный художественный музей Алтайского края и Живописный фонд Валентины Диффинэ-Кристи (г. Москва) связывают многие годы сотрудничества. За это время сотрудники музея убедились, что фонд не только ведет большую работу по сохранению живописного наследия русской художницы Валентины Диффинэ-Кристи (1918–2010), но и осуществляет значительную просветительскую деятельность, в том числе знакомит зрителей региональных музеев с отечественным искусством XX–XXI веков. Анализ этого сотрудничества составляет основную цель нашей работы. Используются, помимо общенаучных, историко-биографический и историко-описательный методы.

Обсуждение

В конце августа 2020 года по инициативе Живописного фонда Валентины Диффинэ-Кристи и художника Ивана Никитовича Хотинского в Государственном художественном музее Алтайского края (ГХМАК) открылась персональная выставка московской художницы Валентины Диффинэ-Кристи «Свет и воздух». И.Н. Хотинский — подвижник, благодаря его работе, личному авторитету знатока и ценителя настоящего искусства многие российские музеи не просто знакомятся с творчеством ведущих художников, но и пополняют свои коллекции дарами самих художников и членов их семей.

Выставка «Свет и воздух» была 44-й, проведенной фондом В. Диффинэ-Кристи в российских музеях. В Барнауле выставка прибыла из Комсомольска-на-Амуре, а далее отправилась в Музей современного этноискусства города Елабуги. На выставке было представлено 40 произведений: 39 картин из фонда В. Диффинэ-Кристи и одна («Весна. Два куста», 1970; рис. 1) из собрания ГХМАК. Сегодня уже множество российских музеев имеет в своих собраниях работы этого яркого художника-импрессиониста, а началось всё девять лет назад, в апреле 2011 года, когда в Москве в Доме журналистов состоялась первая масштабная выставка художницы, посвященная ее памяти. Три картины с этой выставки стали достоянием Государственной Третьяковской галереи, что явилось началом признания творчества В.М. Диффинэ-Кристи в России.

Когда в Риге в 1938 году в возрасте шестидесяти девяти лет скончался один из родоначальников русского импрессионизма Сергей Виноградов, в Москве молодой художнице Валентине Диффинэ-Кристи исполнилось двадцать лет. Годом ранее, в 1937 году она окончила Московское художественное училище памяти 1905 года, где ее учителями были великие соратники Сергея Виноградова — Константин Юон и Николай Крымов.

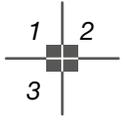
Валентина Михайловна и ее муж, живописец Евгений Диффинэ учились в Московском художественном институте им. В.И. Сурикова, увлекались французскими импрессионистами и старались следовать их заветам. По воспоминаниям современников, Евгений Диффинэ был очень талантливым художником, много работал с натуры, находил необычные цветовые решения, писал широко и свободно. Руководитель творческой мастерской Сергей Герасимов «характеризовал его как “главного коровиниста”, продолжателя традиций великого русского живописца К. Коровина» [11]. Сам Сергей Герасимов тоже увлекался импрессионизмом, а одним из его учителей был Сергей Виноградов.

Из биографических сведений о художнице известно, что «с 1941 года вместе с мужем Валентина Михайловна находилась... в Самарканде, куда были эвакуированы студенты и преподаватели Суриковского института» [7, с. 15]. После смерти мужа (который в эвакуации умер от тифа в возрасте 28 лет), оказавшего на нее большое влияние, она продолжила развиваться в выбранной в ранней юности манере. В 1946 году В.М. Диффинэ-Кристи окончила Московский художественный институт им. В.И. Сурикова и в 1957 году вступила в Московский союз художников [7].

Московские искусствоведы утверждают, что Диффинэ-Кристи, обладая даром тонкого колориста, воспринимала окружающий мир как изменчивую субстанцию, полную поэзии, — быть может, поэтому стиль ее творчества они называют «духовным импрессионизмом» [16]. Вполне традиционные по содержанию портреты, пейзажи и натюрморты обретают под ее кистью неповторимую пластику. Таков ее «Автопортрет» 1990 года (рис. 2), один из последних в творчестве художницы. Она изображает себя за работой, собранной и сосредоточенной. Ее лицо, а особенно глаза буквально фокусируют на себе внимание зрителя, и в этом взгляде открывается в творчестве художницы то, что она неоднократно подчеркивала, — свой мир, она не фантазирует, а действительно видит его таким.

Влюбленная в живопись, Диффинэ-Кристи ставила перед собой сложные задачи, например писать «белым по белому», филигранно работать со светом — таковы написанные ею натюрморты («Натюрморт с агавой», 1980) и пейзажи («Подмосковье. Розовое», 1981; «Иван-Чай. Горенки», 1976; «Хохловский переулочек», 1988, рис. 3), напоминающие сокровища шкатулки Хозяйки Медной горы. Мазки нежных оттенков, как драгоценности, рассыпанные по плоскости холста во всполохах мерцающего света, передают трепетное движение воздуха.

Надо признать, что посетители региональных музеев нечасто имеют возможность видеть столичное искусство, и поэтому особенно важно, что Живописный фонд Валентины Диффинэ-Кристи



1. **В.М. Диффинэ-**

Кристи. Весна.

Два куста.

1970.

Картон, масло.

39,5 x 49,5.

ГХМАК



2. **В.М. Диффинэ-**

Кристи. Автопортрет.

1990.

Картон, масло.

63 x 68.

ГХМАК

3. **В.М. Диффинэ-**

Кристи. Хохловский

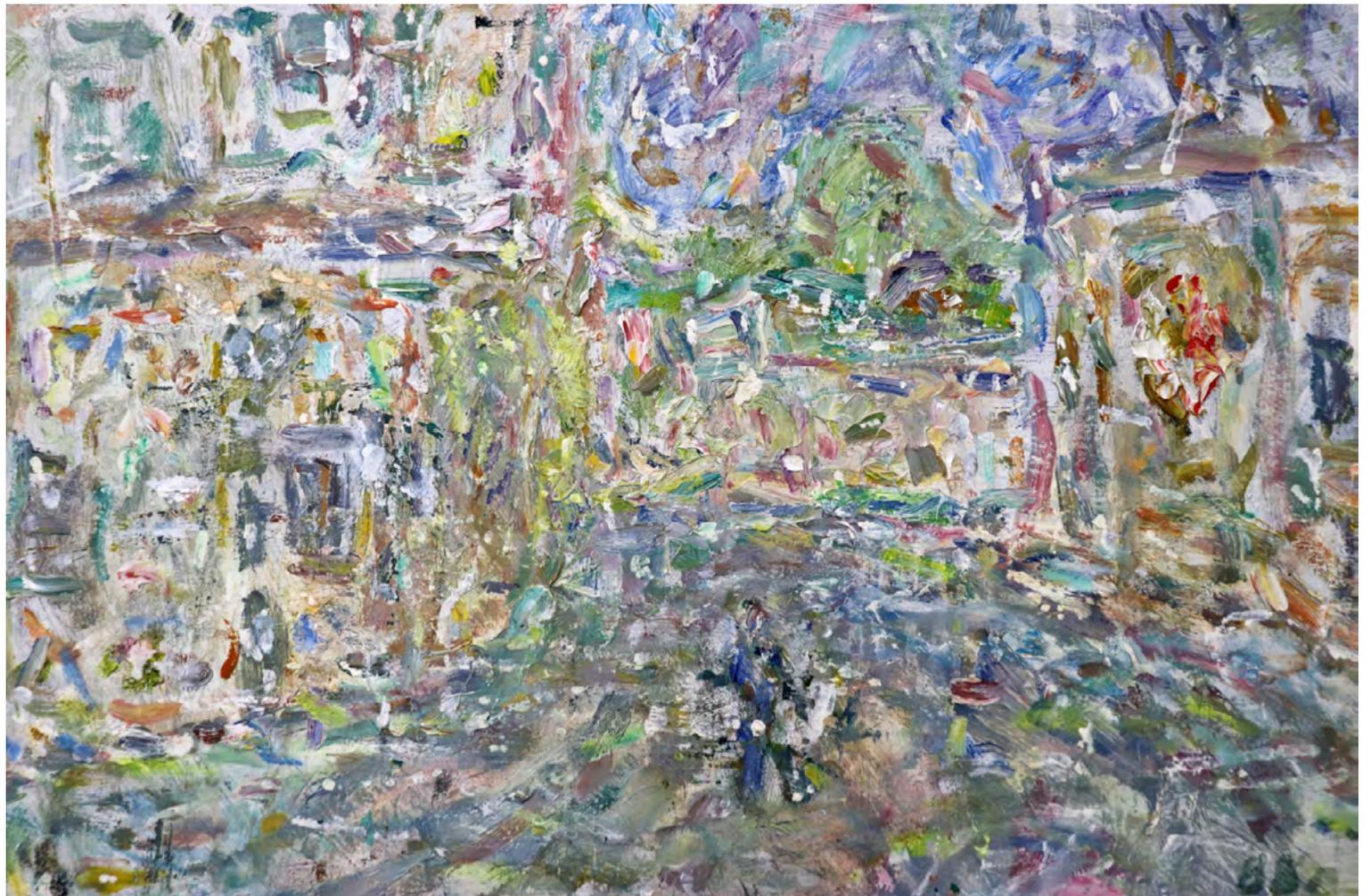
переулок.

1988.

Картон, масло.

49 x 70.

ГХМАК



знакомит их с одной из несомненно ярких страниц московской школы живописи.

Встречи алтайских зрителей с московским искусством продолжают и, прежде всего, через пополнение музейной коллекции благодаря благотворительной и просветительской деятельности фонда В. Диффинэ-Кристи. Так, в 2020 году «девять произведений... известных московских

художников поступили в фонды Государственного художественного музея Алтайского края при содействии фонда В. Диффинэ-Кристи (г. Москва). Это живопись и графика художников-ветеранов Великой Отечественной войны: академика Российской академии художеств, народного художника России Ивана Васильевича Сорокина (1922–2004), заслуженного деятеля искусств,



4 | 5 | 6

**4. Е.Г. Гаврилкевич.
Триптих «Нашествие».**

Левая часть.

1991.

Холст, темпера.

170 x 56.

ГХМАК

**5. Е.Г. Гаврилкевич.
Триптих «Нашествие».**

Центральная часть.

1991.

Холст, темпера.

170 x 90.

ГХМАК

**6. Е.Г. Гаврилкевич.
Триптих «Нашествие».**

Правая часть.

1991.

Холст, темпера.

170 x 56.

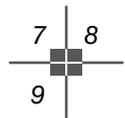
ГХМАК

живописца, графика, иллюстратора, скульптора Евгения Анатольевича Расторгуева (1920–2009); графика и живописца Евгения Григорьевича Гаврилкевича (1929–2004) [в том числе монументальный триптих «Нашествие» (рис. 4, 5, 6)] и уникального художника Игоря Яковлевича Соколова (род. 1937), реставратора, копииста, живописца, профессора кафедры реставрации темперной живописи Российской академии живописи, ваяния и зодчества имени И.С. Глазунова. Все работы подарены музею, а это портреты и пейзажи, тематические и исторические картины» [14]. Многие работы из поступления этого, 2020 года, как и 2019 и 2018 годов, явились прекрасным дополнением к уже ранее формируемым коллекциям.

Государственный художественный музей Алтайского края гордится произведениями живописи мастера «мистического реализма» [15] Сергея Михайловича Романовича (1894–1968): «Цветы

и подсолнух в вазе на белом фоне» (рис. 7), «Гамлет» (рис. 8), «Пророк Даниил» (рис. 9). Теперь, благодаря фонду В. Диффинэ-Кристи и семье художника, в музейном собрании есть и рисунок мастера «Млечный путь» (бумага, карандаш).

Такова же история появления в ГХМАК и графических работ Михаила Петровича Кончаловского (1906–2000): «Портрет Маргот» (б.д., бумага, карандаш; 28,5 x 20,5) и «Маргот» (б.д., бумага, карандаш; 28,8 x 38,6). Долгие годы «Натюрморт с зайцем» (1953, холст, масло; 85 x 130) Михаила Петровича был единственным образцом того, что еще его великий отец и учитель Петр Петрович Кончаловский определял как «большой стиль» [3, с. 4] и что, по мнению искусствоведов, реализовалось в творчестве сына, видного советского живописца. Его графические работы стали не только ценным пополнением коллекции, но и важным источником в понимании и творчества, и жизни художника.



7. **С.М. Романович.**
Цветы и подсолнух
в вазе на белом фоне.

Б. д. Холст, масло.
67,5 x 47.
ГХМАК

8. **С.М. Романович.**
Гамлет.

Б. д. Холст, масло.
47 x 67,5.
ГХМАК

9. **С.М. Романович.**
Пророк Даниил.

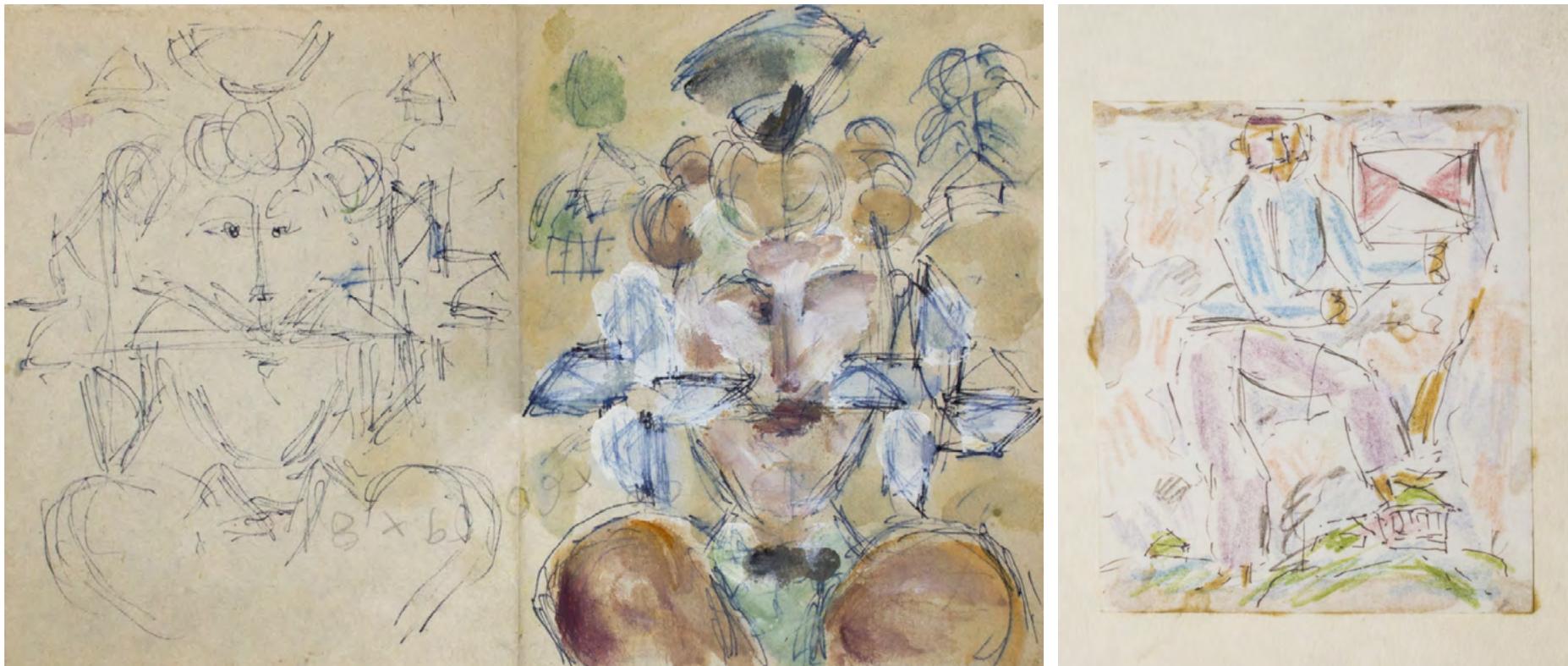
1940-е.
Холст, масло.
60,5 x 50,5.
ГХМАК

Николай Николаевич Антипин (род. 1931) также был учеником П.П. Кончаловского, и через фонд В. Диффинэ-Кристи в дар музею были переданы две его графические работы — «Паланга. Волны» (б.д., бумага, акварель; 44 x 60,5) и «Натурщик» (1952, бумага, карандаш; 60 x 52,5). В далеком 1949 году Петр Петрович разглядел в молодом самобытном художнике настоящий талант, заявив о юноше: «А молодой человек умеет рисовать». Н.Н. Антипин любил Балтику и часто, в любую погоду, любясь и восхищаясь стихией, писал море. О своих чувствах он говорил: «Я ощутил себя на краю мироздания...». Эти впечатления передаются и зрителю, наблюдающему за движением волн в его акварели. Искусствоведы характеризуют искусство Антипина как внутренний монолог, исповедь в красках перед лицом Времени [10, с. 25].

Уникальная графика всегда имеет особую ценность, она хранит внутреннюю энергетику художника, остроту его взгляда и неповторимость почерка, даже спустя годы после создания рисунок дышит

в каждом нажиме карандаша, и в нем пульсирует жизнь. Небольшие по формату, выполненные в смешанной технике и подаренные Государственному художественному музею Алтайского края рисунки Евгения Анатольевича Расторгуева (1920–2009) из серии «Городецкие фантазии» (1990-е; рис. 10, 11) воссоздают особенную сказочность провинциального мира, овеянного поэтической иронией и тонким народным юмором. Художник и близко знавшие его друзья утверждали, что рукой мастера водят «ангелы детства», и ему посчастливилось жить в выдуманной прекрасной стране, где художник может витать в облаках [5, с. 29].

Особое место в истории искусства занимают династии художников. Благодаря содействию фонда В. Диффинэ-Кристи сотрудникам музея Алтайского края довелось познакомиться лично с представителем одной из них — Валерием Тагановичем Сахатовым (род. 1947), побывать в мастерской живописца и буквально влюбиться в его удивительные работы, работы его жены Ольги Михайловны Рудаковой (1951–2017) и в искусство



главы династии — Михаила Захарьевича Рудакова (1914–1985). Семь интереснейших живописных работ этой семьи стали достоянием музея. В их числе «Портрет в лесу» (2011), «Хрустальный бокал» (2011; рис. 12) и «Осень. Вид из окна» (2011) кисти В.Т. Сахатова. Именно его искусствоведы характеризуют как одного из немногих современных художников абстрактного направления, который, вобрав достижения мирового искусства — французского импрессионизма, фовизма, русского конструктивизма, древнерусской иконописи и туркменского ковроткачества, — создает индивидуально-авторские «интеллектуальные» произведения [13]. В них, по мнению автора, важна чистая живописно-чувственная энергетика, внутренний порыв, качество живописи, и не имеет большого значения, что именно изображено, так как «вовне ничего не найдешь, и искать надо внутри себя» [1].

Валерий Таганович всегда был и остается сейчас мужем, коллегой, единомышленником и хранителем наследия Ольги Рудаковой и ее отца Михаила Захарьевича. Работы Ольги «Ожидание поезда» (1977–1978) и «Арлекин и Коломбина» (1977, рис. 13) погружают в сложный и неоднозначный мир художницы, тот мир, в котором она жила, мир прекрасного и трагического, радостного и печального, но лишено тоски, пессимизма и уныния, — тот мир, который дарит зрителю только настоящая живопись, полная света и цвета [9].

Заслуженного художника, графика и живописца Михаила Захарьевича Рудакова по праву можно отнести к классикам отечественного искусства. Илларион Голицын считал, что в творчестве художника большое место занимает тема красоты и полноты жизни: Михаил Захарьевич умел сам радоваться и радовал зрителей вложенной в свои картины жаждой жизни, несмотря на тяжелейшие жизненные обстоятельства (плен, ГУЛАГ) сохранял романтизм своей природы [12]. Все пейзажи, портреты, натюрморты мастера созданы с удивительной свежестью восприятия, с неувядаемым чувством открытия мира. Таковы и картины из собрания ГХМАК — «Художник А. Соколов в Гурзуфе» (1974, холст, темпера) и «Девушка с гитарой» (1974, холст, темпера; рис. 14).

Произведения Виктора Иванова (род. 1924), Ивана Сорокина (1922–2004) и Андрея Тутунова (род. 1928) также уже имелись в фонде музея и не раз демонстрировались на различных выставках, посвященных отечественному искусству второй половины XX века. Так, музей особенно дорожит работами Ивана Сорокина, выполненными на целине в 1954 году — «Полевой стан на целине» (рис. 15) и «Полевая кухня» (рис. 16).

Большинство произведений поступило в музей через закупочную комиссию Министерства культуры России, часть работ приобреталась непосредственно из мастерских благодаря личному знакомству сотрудников музея и художников. В последние годы командировки в столицу для

10. **Е.А. Расторгуев.**

Из серии «Городецкие фантазии».

1990-е.

Бумага, смешанная техника.

13,9 x 21.

ГХМАК

11. **Е.А. Расторгуев.**

Из серии «Городецкие фантазии».

1990-е.

Бумага, смешанная техника.

П: 16,9 x 11. И: 9,9 x 8,5.

ГХМАК



12 | 13 | 14

12. **В.Т. Сахатов.****Хрустальный бокал.**

2011.

Картон, масло.

79,5 x 59,5.

ГХМАК

13. **О.М. Рудакова.****Арлекин и Коломбина.**

1977.

Картон, масло.

100 x 80.

ГХМАК

14. **М.З. Рудаков.****Девушка с гитарой.**

1974.

Холст, темпера.

90 x 85.

ГХМАК

сотрудников музея стали редкими, и некогда тесные связи прервались. Возобновить их помог фонд В. Диффинэ-Кристи, и в ГХМАК поступили новые работы И.В. Сорокина: живописные — «Портрет Василенко» (1974, холст, картон, масло), «Портрет В.В. Почиталова» (рис. 17); «Ира Старженецкая» (рис. 18) и рисунки графитным карандашом «Дорога» (16,8 x 20) и «Девочка с коровой» (16,8 x 20).

Современники считали Сорокина художником редкостного дарования, безукоризненной честности и прямоты. Ни в одном портретном изображении он не льстил объекту своего художнического внимания, во всех случаях оставался верен натуре. Его объективность, честность по отношению к искусству не допускают ни идеализации, ни приукрашивания, ни огрубления, ни схематизации. Внутренне сосредоточенный, усталый профессор Владимир Харитонович Василенко (не единожды он был героем портретов художника) в трактовке Сорокина лишен внешнего блеска, примет интеллектуальной импозантности. Каждый, взглянув на портрет, признает — труженик. Иван Васильевич долгие годы дружил с врачом В.Х. Василенко, знал его таким, каким он и предстает на портретах [4, с. 29]. Художник Василий Васильевич Почиталов был учителем Сорокина, их взаимоотношения можно назвать творческой дружбой, и наставник студенческой поры интересовался работами художника на протяжении многих лет, доброжелательно рецензируя его творчество. Человечен и внимателен он и на портрете Сорокина. Художник передает не просто физиономическое сходство, он пишет портрет души. Душа художника

ярко выявлена и в портрете известной московской художницы Ирины Старженецкой.

Многие из произведений, поступивших в собрание музея при содействии фонда В. Диффинэ-Кристи, уже побывали на музейных выставках. Так, в 2018 году к 60-летию Государственного художественного музея Алтайского края в его залах открылась выставка «Дар бесценный» [2]. Она презентовала произведения живописи, графики, скульптуры и декоративно-прикладного искусства, подаренные музею за последние десять лет — с 2008 по 2018 годы. Авторы этих многочисленных произведений — художники Москвы и Санкт-Петербурга, Красноярска и Новосибирска, Омска и Кызыла, Суздаля и Благовещенска, Кемерово и Новокузнецка, других городов России, ближнего и дальнего зарубежья. Благодаря фонду В. Диффинэ-Кристи и личному участию художника Ивана Никитовича Хотинского сотрудникам накануне музейного юбилея удалось побывать в московских мастерских Виктора Ивановича Иванова и Андрея Андреевича Тутунова. В результате этих встреч прекрасные произведения двух классиков отечественного искусстваполнили коллекцию музея и были представлены на выставке.

Когда-то в юности будущий академик Российской академии художеств Виктор Иванов «дал себе зарок: рисовать только то, что взволнует, что затронет сердце. Больше же всего волновала и потрясала сама жизнь — люди, которые поднимали страну, измученную войной, работали на земле, радовались, рожали детей, хоронили стариков, обедали в лугах и ни на минуту не забывали о своем



15. **И.В. Сорокин. Полевой стан на целине.** 1954. Картон, масло. 50 x 18. ГХМАК

16. **И.В. Сорокин. Полевая кухня.** 1954. Картон, масло. 35 x 51. ГХМАК

17. **И.В. Сорокин.**

Портрет

В.В. Почиталова.

1970.

Холст, масло.

70,5 x 53,5.

ГХМАК



18. **И.В. Сорокин.**

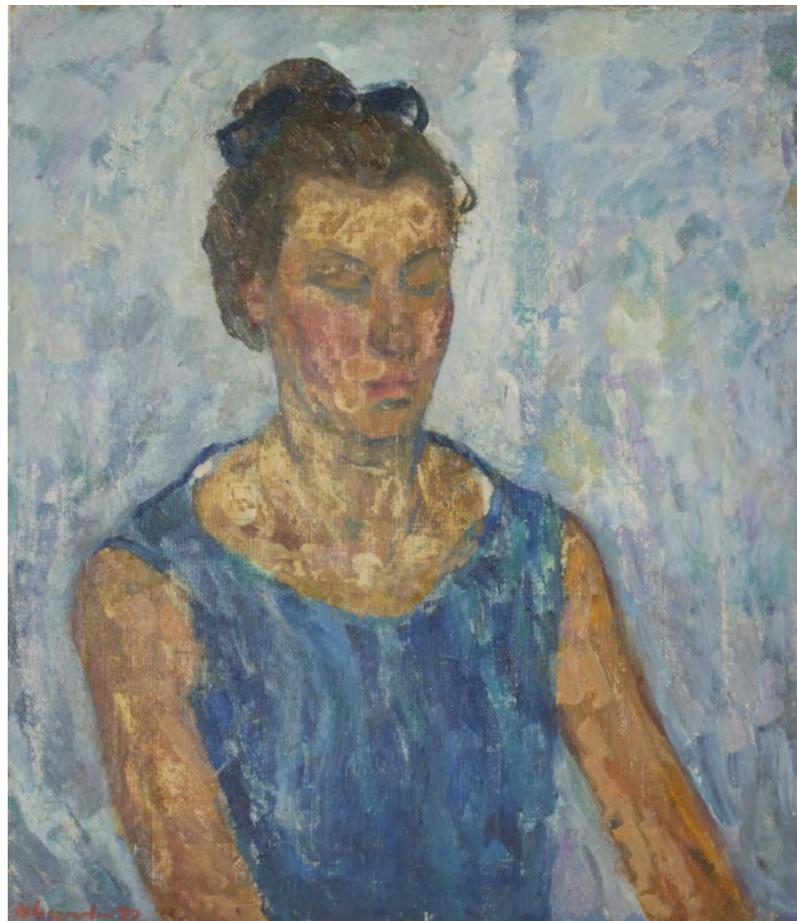
Ира Старженецкая.

1972.

Холст, масло.

67 x 57.

ГХМАК

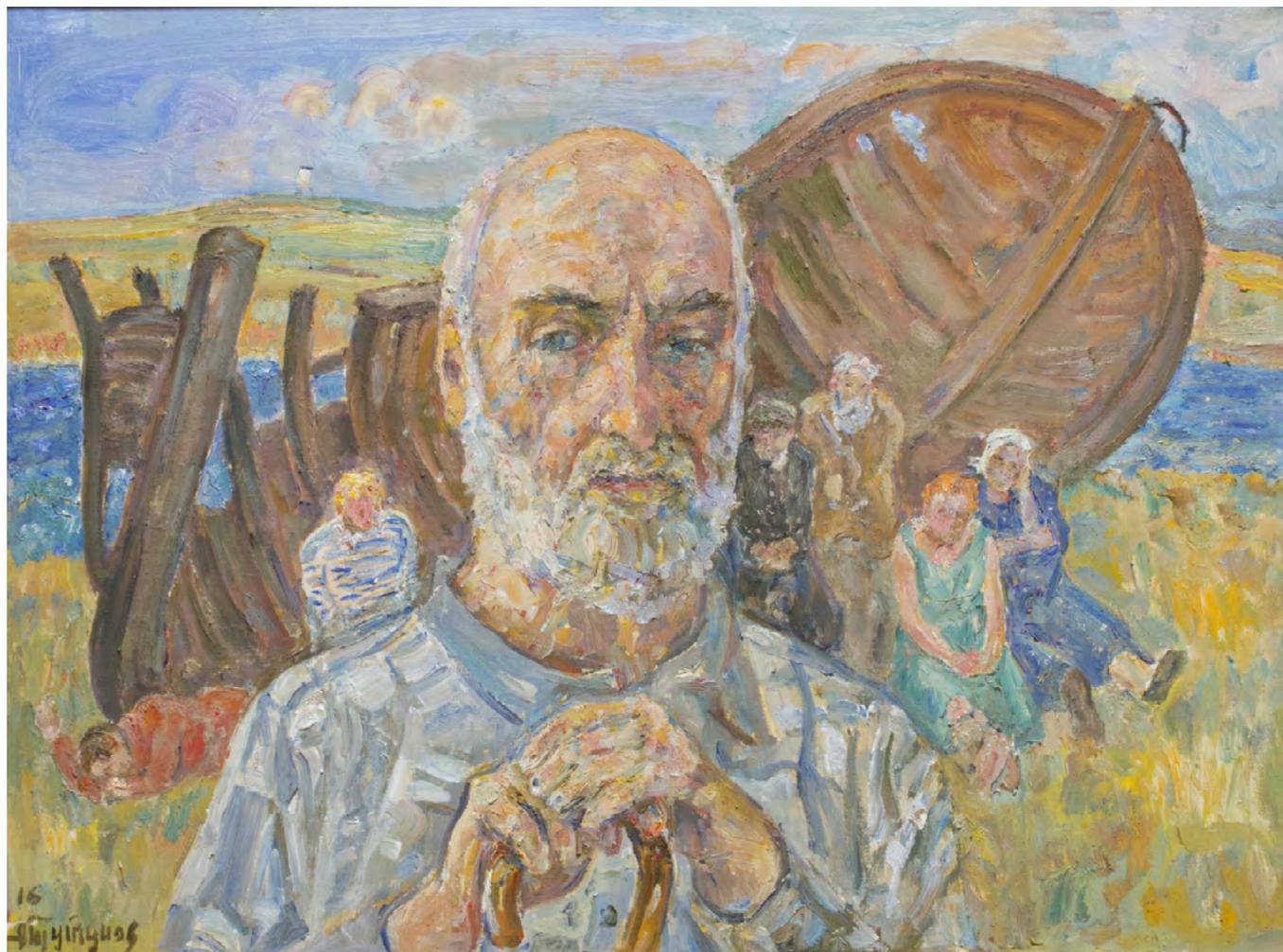


единстве друг с другом и с Великой Землей» [6, с. 5], Родиной, землей предков. Москвич по рождению, он навеки связал себя со своей исторической родиной, землей отцов — Рязанским краем. С тех пор художник Виктор Иванов и земля Рязанская — единое целое [6, с. 5]. Ей посвящено его искусство и картины, вошедшие в собрание ГХМАК: «Вечер» (2016, ДВП, масло) и «Село Ряссы» (2013, ДВП, масло).

Сегодня с помощью фонда В. Диффинэ-Кристи в музее скомплектована достаточно большая коллекция произведений Андрея Тутунова. За последние годы к уже имеющимся в музее работам Андрея Андреевича («Летняя ночь», 1956; «Автопортрет в Прилуках», 1983; «Романтическая аллея», 1981; «Пейзаж с фантастическим небом», 1984) прибавилось пять живописных, а затем еще девятнадцать живописных и графических. В их числе — «Автопортрет с разбитым баркасом» (2016, холст, масло; рис. 19) и «Рыбак с сыном» (2009, ДВП, масло; рис. 20). Музей гордится столь достойной монографической коллекцией художника, тем более что «каждая его работа, будь это маленький этюд или большое полотно, имеет самостоятельное эмоциональное содержание, свой философский смысл» [8, с. 8].

Выводы

Подводя итог обзору новых поступлений в коллекцию музея, отметим, что благодаря просветительской и благотворительной деятельности Живописного фонда Валентины Диффинэ-Кристи Государственный художественный музей Алтайского края не только пополнил свою коллекцию, но и обогатил зрительские представления о московской школе живописи, показывая на музейных выставках все эти произведения.



19. А.А. Тутунов.
**Автопортрет
с разбитым баркасом.**
2016.
Холст, масло.
60,5 x 80,2.
ГХМАК

20. А.А. Тутунов.
Рыбак с сыном.
2009.
ДВП, масло.
49,8 x 59,7.
ГХМАК



Литература

1. Блики на ковре. Ковры и живопись Валерия Сахатова: каталог выставки / авт. вступ. ст. Д. Смолеев, Е. Ермакова. Москва: ГМВ, Фонд Марджани, 2014. 90 с.: ил.
2. Дар бесценный: каталог выставки новых поступлений к 60-летию музея / авт. вступ. ст. Н.С. Царева. Барнаул: [Б. и.], 2018. 31 с.: ил.
3. Дьяконович Л.Ф. Михаил Кончаловский: Традиции и современность: Альбом. М.: Сов. художник, 1978. 30 с.
4. Иван Сорокин: альбом / авт. текста Ю. Бычков. М.: Белый город, 2007. 48 с.: ил.
5. Иванов Н. Ангелы детства // Юный художник. 2005. № 2. С. 29.
6. Иванова М. Праздник в Рязани // Юный художник. 2005. № 1. С. 5.
7. Купцов И. Драматическая палитра // Творчество. 1991. № 10. С. 15–16.
8. Манин В. С. Андрей Тутунов. М.: Сов. художник, 1972. 63 с.: ил.
9. Ольга Рудакова. Цветы и птицы: альбом / сост. В. Сахатов. М.: [Б. и.], 2018. 77 с.: ил.
10. Петушков А. Исповедь в красках // Юный художник. 2004. № 10. С. 25.
11. Поздняков А. Да будет свет! // Московские живописцы [Официальный сайт Товарищества живописцев Московского союза художников]. URL: <http://www.moscow-painters.ru/publications/index.php?id=395> (дата обращения: 28.11. 2020).
12. Рудаков Михаил Захарьевич // Галерея «Семёнов» [Электронный ресурс]. URL: http://semenovgallery.ru/persons/Rudakov_Mihail_Zaharevich (дата обращения 28.11. 2020).
13. Сахатов Валерий Таганович // Виртуальная галерея [Электронный ресурс]. URL: <http://art.mvsm.ru/Author.aspx?ID=1501> (дата обращения 28.11. 2020).
14. Собрание Художественного музея пополнилось новыми работами. Художники из России, Германии и США преподнесли в дар музею свои произведения // Государственный художественный музей Алтайского края [Официальный сайт]. Ноябрь, 2020. URL: <https://ghmak.ru/events/2420-sobranie-khudozhestvennogo-muzeya-popolnilos-novymi-rabotami-khudozhniki-iz-rossii-germanii-i-ssha-prepodnesli-v-dar-muzeyu-svoi-proizvedeniya-noyabr-2020-goda> (дата обращения 28.11. 2020).
15. Соколов М. Мистический реализм Сергея Романовича // Наше наследие. 2001. № 58. С. 127–136.
16. Шалаева Ю. Духовный импрессионизм // ВГТРК «Вятка», 2014, 3 марта. [Электронный ресурс] URL: <https://www.gtrk-vyatka.ru/vesti/culture/18471-duhovnyy-impresionizm.html> (дата обращения 28.11. 2020).

References

1. Smoleev D., Ermakova E. (eds.). *Bliki na kovre. Kovry i zhivopis' Valeriya Sakhatova* [Glare on the carpet. Carpets and paintings by Valery Sakhatov. Exhibition catalog]. Moscow, The State Museum of Oriental Art, Mardzhani Foundation, 2014. 90 p. : ill. (In Russian)
2. *Dar bestsennyi* [An invaluable gift. Exhibition catalog]. Barnaul, S. n., 2018. 31 p.: ill. (In Russian)
3. Dyakonitsyn L.F. *Mikhail Konchalovsky: Traditsii i sovremennost'* [Mikhail Konchalovsky: Traditions and Modernity. Album]. Moscow, Sovetsky khudozhnik, 1978. 30 p. (In Russian)
4. Bychkov Yu. (ed.). *Ivan Sorokin* [Ivan Sorokin. Album]. Moscow, Bely Gorod, 2007. 48 p.: ill. (In Russian)
5. Ivanov N. Angely detstva [Angels of childhood]. *Yunyi khudozhnik – Young artist*, 2005, No. 2, p. 29. (In Russian)
6. Ivanova M. Prazdnik v Ryazani [Holiday in Ryazan]. *Yunyi khudozhnik – Young artist*, 2005, No. 1, p. 5. (In Russian)
7. Kuptsov I. Dramaticheskaya palitra [Dramatic palette]. *Tvorchestvo – Creativity*, 1991, No. 10, p. 15-16. (In Russian)
8. Manin V.S. *Andrei Tutunov* [Andrey Tutunov]. Moscow, Sovetsky khudozhnik, 1972. 63 p.: ill. (In Russian)
9. Sakhatov V. (comp.). *Ol'ga Rudakova. Tsvety i ptitsy* [Olga Rudakova. Flowers and birds. Album]. Moscow, S. n., 2018. 77 p.: ill. (In Russian)
10. Petushkov A. Ispoved' v kraskakh [Confession in paints]. *Yunyi khudozhnik – Young artist*, 2004, No. 10, p. 25. (In Russian)
11. Pozdnyakov A. Da budet svet! [Let there be light!]. *Moscow painters*. Official site of the Association of Painters of the Moscow Union of Artists. Available at: <http://www.moscow-painters.ru/publications/index.php?id=395> (accessed: 28.11. 2020). (In Russian)
12. Rudakov Mikhail Zakhar'evich [Rudakov Mikhail Zakharievich]. *Galereya "Semenov"* [Semyonov Gallery]. Available at: http://semenovgallery.ru/persons/Rudakov_Mihail_Zaharevich (accessed: 11.28.2020). (In Russian)
13. Sakhatov Valery Taganovich. *Virtual'naya galereya* [Virtual gallery]. Available at: <http://art.mvsm.ru/Author.aspx?ID=1501> (accessed: 28.11. 2020). (In Russian)
14. Sobranie Khudozhestvennogo muzeya popolnilos' novymi rabotami. Khudozhniki iz Rossii, Germanii i SSA prepodnesli v dar muzeyu svoi proizvedeniya [The collection of the Art Museum has been replenished with new works. Artists from Russia, Germany and the United States donated their works to the museum]. *Gosudarstvennyi khudozhestvennyi muzei Altaiskogo kraja* [State Art Museum of Altai Krai. Official website]. Available at: <https://ghmak.ru/events/2420-sobranie-khudozhestvennogo-muzeya-popolnilos-novymi-rabotami-khudozhniki-iz-rossii-germanii-i-ssha-prepodnesli-v-dar-muzeyu-svoi-proizvedeniya-noyabr-2020-goda> (accessed: 28.11. 2020). (In Russian)
15. Sokolov M. Misticheskii realizm Sergeya Romanovicha [Mystical realism of Sergei Romanovich]. *Nashe nasledie – Our heritage*, 2001, No. 58, pp. 127–136. (In Russian)
16. Shalaeva Y. Dukhovnyi impresionizm [Spiritual impressionism]. *VGTRK Vyatka – RTR Vyatka*, 2014, March 3. Available at: <https://www.gtrk-vyatka.ru/vesti/culture/18471-duhovnyy-impresionizm.html> (accessed: 28.11. 2020). (In Russian)

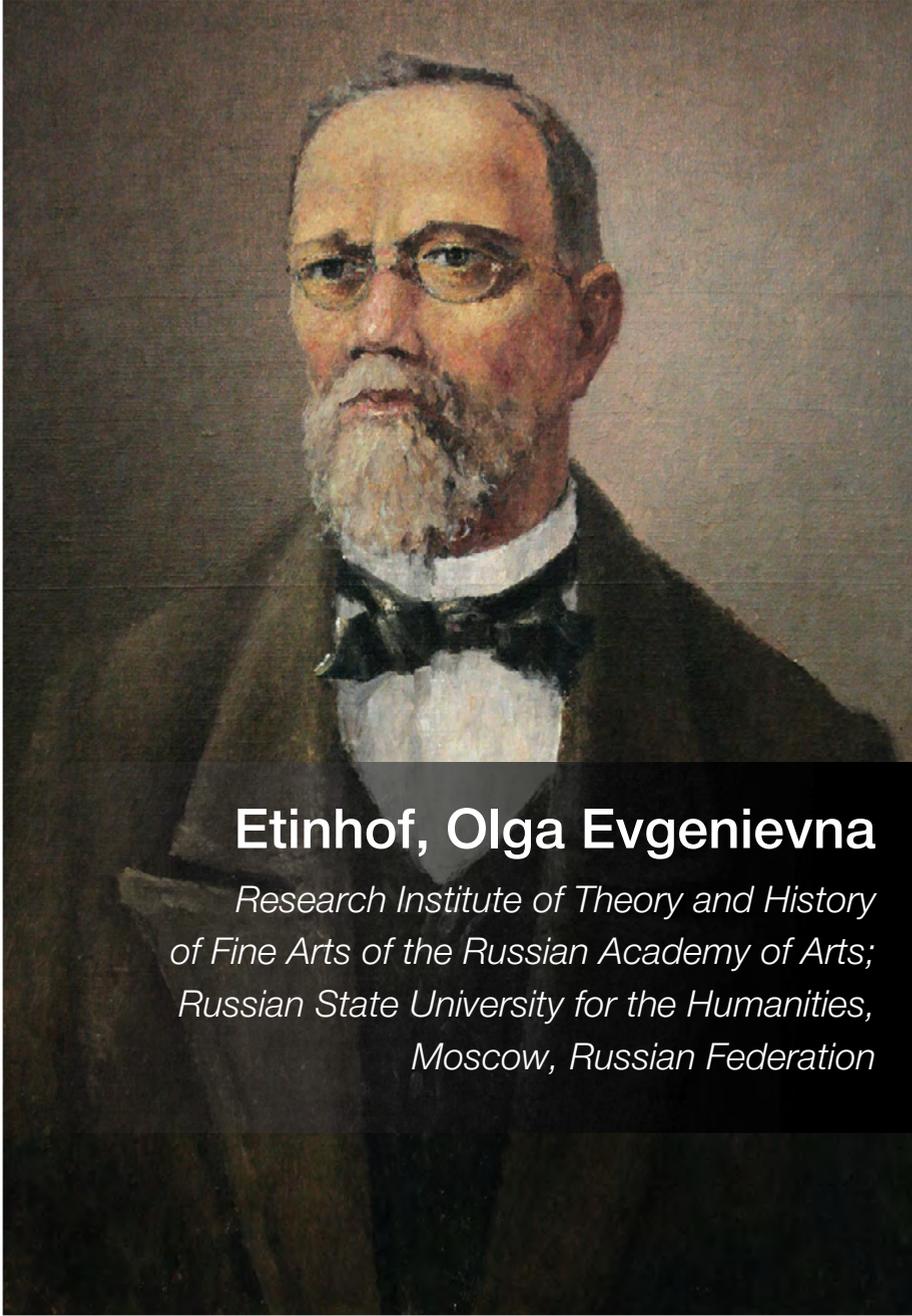
ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ: Царева Наталья Степановна — кандидат искусствоведения, заместитель директора по научной работе, Государственный художественный музей Алтайского края, г. Барнаул, Российская Федерация. E-mail: nattsareva@gmail.com

ABOUT AUTHOR: Tsareva, Natalia Stepanovna — Cand. Sc. (Art History), Deputy Director for Research, State Art Museum of Altai Krai, Barnaul, Russian Federation. E-mail: nattsareva@gmail.com

Для цитирования | For citation:

Царева Н.С. Живописный фонд Валентины Диффинэ-Кристи и Государственный художественный музей Алтайского края: горизонты сотрудничества // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2020. № 4 (19). С. 216–227. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.04.017>. URL: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/149>

Tsareva N.S. The Valentina Diffine-Christie Painting Foundation and the State Art Museum of Altai Krai: horizons of cooperation. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2020, No. 4 (19), pp. 216–227. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.04.017>. Available at: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/149> (In Russian).



Etinhof, Olga Evgenievna

*Research Institute of Theory and History
of Fine Arts of the Russian Academy of Arts;
Russian State University for the Humanities,
Moscow, Russian Federation*

Этингоф Ольга Евгеньевна

*Научно-исследовательский институт теории и истории
изобразительных искусств Российской академии
художеств; Российский государственный гуманитарный
университет, г. Москва, Российская Федерация*

NIKOLAY IVANOVICH PETROV
AND COLLECTION
OF BYZANTINE ICONS
IN THE CHURCH
ARCHAEOLOGICAL MUSEUM
OF KIEV THEOLOGICAL ACADEMY

НИКОЛАЙ ИВАНОВИЧ ПЕТРОВ
И КОЛЛЕКЦИЯ
ВИЗАНТИЙСКИХ ИКОН
ЦЕРКОВНО-АРХЕОЛОГИЧЕСКОГО
МУЗЕЯ ПРИ КИЕВСКОЙ
ДУХОВНОЙ АКАДЕМИИ

DOI 10.46748/ARTEURAS.2020.04.018

УДК 7.033.2:929

АННОТАЦИЯ

Николай Иванович Петров (1840–1921) — русский и украинский ученый, профессор Киевской духовной академии, многолетний хранитель Церковно-археологического музея Киевской духовной академии. Значительное место в этом собрании принадлежало коллекциям византийских икон, переданных музею наследниками А.Н. Муравьева и Порфирия Успенского. Именно Н.И. Петров сам занимался приобретением этих собраний. Произведения иконописи, происходившие главным образом с Синая и Афона, уникальные и сами по себе, дали толчок развитию науки о византийском искусстве в России. К сожалению, большая часть из них утрачена во время Второй мировой войны, однако архивные фотографии позволяют продолжать их изучать. Н.И. Петрову удалось оценить по достоинству коллекцию древних синайских и афонских икон, положить начало их систематическому научному изучению, сделать много верных датировок и иконографических описаний произведений, приобретенных музеем, иногда даже точнее, чем это делал академик Н.П. Кондаков.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:

Н.И. Петров; музей; христианская археология; византийский; икона; Синай; Афон; А.Н. Муравьев; Порфирий Успенский.

ABSTRACT

Nikolai Ivanovich Petrov (1840–1921) – Russian and Ukrainian scholar, professor of the Kiev Theological Academy, long-term curator in the Museum of Church Archaeology at the Kiev Theological Academy. A significant place in this collection belonged to the Byzantine icons bequeathed to the museum by A.N. Muravyov and Porfiry Uspensky. N.I. Petrov himself was engaged in the acquisition of these collections. The works of icon painting (unique in themselves), originating mainly from Sinai and Mount Athos gave impetus to the development of the science of Byzantine art in Russia. Unfortunately, most of them were lost during the World War II, but photographs from the archives make it possible to continue studying them. N.I. Petrov managed to appreciate the collection of ancient Sinai and Athonite icons at its true worth, lay the foundation for their systematic scientific study, make many correct dating and iconographic descriptions of the works acquired by the Museum, sometimes even more accurately than Academician N.P. Kondakov.

KEYWORDS:

N.I. Petrov; museum; Christian archeology; Byzantine; icon; Sinai; Mount Athos; A.N. Muravyov; Porfiry Uspensky.

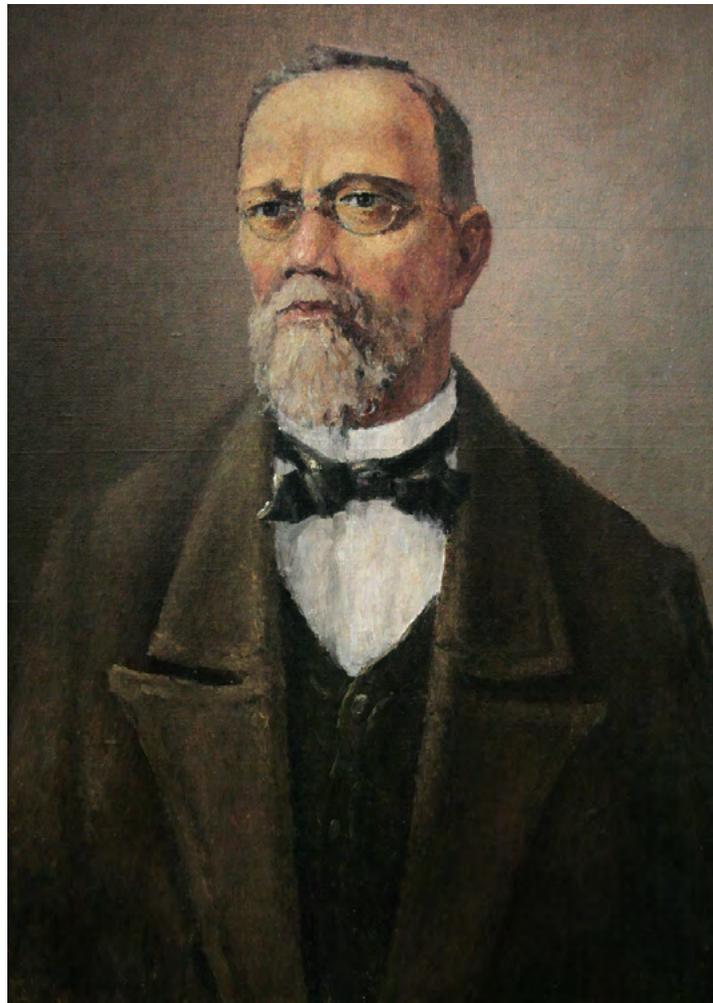
Введение

Николай Иванович Петров (1840–1921) — русский и украинский ученый, профессор Киевской духовной академии, церковный историк, литературовед, археограф, этнограф, искусствовед, археолог, один из создателей и многолетний хранитель Церковно-археологического музея Киевской духовной академии (рис. 1). Он был избран действительным членом-корреспондентом Петроградской Академии наук, членом-корреспондентом Русского археологического общества, почетным членом Казанской духовной академии, почетным членом Московской духовной академии. Н.И. Петров занимает заметное место среди ученых гуманитариев Украины второй половины XIX — начала XX вв. Он стал одним из первых академиков, членом историко-филологического отделения Украинской академии наук, куда был избран в 1918 г.

Прошло более ста лет после завершения деятельности Н.И. Петрова, но его научные труды, а также коллекции, им собранные и обработанные, по-прежнему привлекают серьезный интерес специалистов, и их анализ по-прежнему актуален. Много из того, что было сделано Николаем Ивановичем, можно по достоинству оценить только теперь в исторической перспективе. Особенно актуально продолжить исследование икон, утраченных во время Второй мировой войны, по архивным фотографиям.

Попытки подвести итоги деятельности Н.И. Петрова предпринимались еще при его жизни, этому посвящена статья Е.К. Редина, была составлена и библиография его трудов [4; 21]. К формированию и истории Церковно-археологического музея при Киевской духовной академии и роли Н.И. Петрова в этом процессе обращался целый ряд исследователей, приведем лишь несколько имен: И.А. Карсим, К.К. Крайний, В.Л. Микитас и Н.Д. Микитас, В.И. Ульяновский, Л.Д. Фёдорова [2; 7; 10; 11; 25]. Информацию по архивным источникам, связанным с Н.И. Петровым, систематизировала М.А. Бухальская [5]. Коллекцию византийских икон Церковно-археологического музея изучали Д.В. Айналов, Н.П. Кондаков, Й. Стржиговский, В.Н. Лазарев, М.В. Алпатов, Г.И. Вздорнов, Ю.А. Пятницкий, О.Е. Этингер и другие ученые [1; 6; 9; 13; 20; 22; 25; 27; 29].

Архивные материалы по биографии и творческой деятельности Н.И. Петрова хранятся в Институте рукописей Национальной библиотеки Украины им. В.И. Вернадского. В особый фонд Н.И. Петрова входит целый комплекс документов: рукописные сочинения, служебная документация, автобиографические и биографические материалы, мемуары и переписка. Значительный массив документов хранится в особом фонде Н.И. Петрова (ф. 225), фонде Киевской духовной академии (ф. 160), фонде III (переписка), материалы про киевского профессора



1. Григорий Зорик.

Портрет**Н.И. Петрова.**

2011.

Холст, масло.

Национальный

университет

«Киево-Могилянская

академия».

Источник: vm.ukma.edu.ua

имеются в фондах Ф.И. Титова (ф. 175), С.И. Маслова (ф. 33), Н.Ф. Беяшевского (ф. XXXI), в Архиве Академии наук (ф. X) [5]. Важным источником для изучения творческой биографии Н.И. Петрова являются и его мемуары. Некоторые из них, относящиеся именно к археологической деятельности ученого, опубликованы [19].

Методы

В исследовании использованы историко-культурный и историко-биографический методы, а кроме того — библиографический и искусствоведческий анализ: стилистический, иконографический.

Обсуждение

Н.И. Петров родился в семье церковнослужителя. Получил духовное образование трех уровней: в 1850–1856 гг. в Макариевском духовном училище, в 1856–1861 гг. в Костромской духовной семинарии, в 1861–1865 гг. в Киевской духовной академии. По окончании академии надолго обосновался на Западной Украине, он стал преподавать сначала словесность и латинский язык, а затем логику в Волынской духовной семинарии. В 1867 г. Николая Ивановича утвердили в звании кандидата богословия, в том же году он был назначен

редактором «Волынских епархиальных новостей». С 1868 г. — секретарем правления Волынской семинарии. В 1868 г. получил звание магистра богословия.

В 1870 г. Н.И. Петров перебрался в Киев, где и оставался до самой смерти. Он был избран сначала доцентом, а затем экстраординарным профессором Киевской духовной академии, в которой сам получил образование. С 1870 по 1873 г. он также преподавал в Киевском пехотном юнкерском училище. Н.И. Петров стал одним из основателей и впоследствии почетным членом Исторического общества Нестора Летописца, созданного в 1873 г. В том же году был избран членом Совета Киевской духовной академии. В 1875 г. защитил диссертацию на тему: «О происхождении славяно-русского “Пролога”» и получил ученую степень доктора богословия. В 1876 г. Н.И. Петров был избран на должность ординарного профессора и утвержден в чине статского советника. В 1884 г. он назначен профессором теории словесности и истории иностранных литератур. В 1884–1887 гг. Н.И. Петров — редактор «Киевских епархиальных ведомостей». В 1890–1911 гг. — член правления Киевской духовной академии. В 1895 г. утвержден в звании заслуженного ординарного профессора. Н.И. Петров принимал активное участие в издании «Трудов Киевской духовной академии». В 1907 г. ученый совет Харьковского университета присвоил Н.И. Петрову степень доктора русского языка и словесности. В 1910 г. он оставлен при академии внештатным профессором, а с 1912 г. — почетным профессором Киевской духовной академии.

Н.И. Петров имел множество премий и наград. Он был многократно удостоен орденов Святой Анны, Святого Станислава, Святого Владимира. Ученый был почетным членом более сорока научных обществ и учебных заведений. В 1868 г. Н.И. Петров получил Евгение-Румянцевскую премию, в 1886 г. был награжден малой Уваровской премией, в 1886, 1895 и 1908, 1913 гг. четырежды получал Макариевскую премию.

Николай Иванович был коллегой и близким другом другого профессора Киевской духовной академии — А.И. Булгакова, отца М.А. Булгакова. В 1891 г. он стал крестным отцом будущего писателя, крещение проходило в Крестовоздвиженской церкви на Подоле, поблизости от дома, где мальчик появился на свет, на улице Воздвиженка, № 28, и от «мазепинского» корпуса академии, где размещался Церковно-археологический музей. В 1895 г. семья Булгаковых переехала в находившийся также недалеко дом в Кудрявском переулке, № 9, который принадлежал дочери Н.И. Петрова, Вере Николаевне [12].

Скончался Н.И. Петров в Киеве и похоронен близ Вознесенского Флоровского монастыря на Подоле недалеко от музея.

Николай Иванович — автор нескольких сотен работ. Его творческие интересы были обширны и многогранны. Центральными темами его исследований были такие предметы, как история русской церкви, история русской и украинской литературы (древней и новой), церковная археология, обзоры собраний рукописей и церковных древностей. Кроме того, академику Н.И. Петрову мы обязаны подробному изучению формирования и развития Киевской духовной академии в XVII–XVIII вв. [2; 4].

Н.И. Петров не только систематически писал о приобретениях и коллекциях Церковно-археологического музея в «Трудах Киевской духовной академии» и в отдельных выпусках альбома, посвященного этой коллекции, но и публиковал в различных журналах несколько десятков статей, отчетов, рецензий, а также книги по самому широкому кругу вопросов, касающихся христианских древностей, византийских и русских — как киевских, так и происходящих из других центров.

Николай Иванович исследовал храмы и монастыри Киева и Чернигова (Софийский, Успенский, Владимирский соборы, Киево-Межигорский, Греческий Екатерининский монастыри, Свято-Духовскую церковь Киево-Братского монастыря). Его работы посвящены топографии и древним планам Киева, Печерска и Клова. Ученый комментировал описания киевских памятников архидьяконом Антиохийской церкви Павлом Алеппским, путешествовавшим по Руси в XVII в. Публикации Н.И. Петрова касались также монументальных росписей киевских и других храмов, легендарного художника Киево-Печерской лавры Алипия. Благодаря пребыванию на Волыни, он хорошо знал памятники и коллекции Галицко-Волынской Руси и публиковал работы о них (о монастырях Холмском, Замостецком и Яблочинском, памятниках Владимира Волынского, Холмском музее). Он писал о древних иконах (Богородице Пирогощей, Ченстоховской, Купятицкой, Холмской, Николы Мокрого Зарайского, Можайского). Ученый занимался также проблемами иконографии, в частности изображениями князя Владимира, иконы трехликой Троицы. Н.И. Петров неоднократно обращался к миниатюрам греческих и грузинских рукописей (Никомедийского и Гелатского Евангелий). Он следил за археологическими находками на территории Южной Руси, публиковал информацию о вновь найденных перегородчатых эмалях, крестах-энколпионах, змеевиках, образках. Н.И. Петров писал рецензии на сочинения Н.П. Кондакова, П.Г. Лебединцева и В.Т. Георгиевского. Кроме того, он описывал коллекции вне музея Киевской духовной академии (собрание Ханенко и проч.) [2; 4].

Н.И. Петров касался также вопросов реставрации и охраны памятников, особенно активно после

революции, у него несколько публикаций на эти темы в 1918 г. [2; 4]. Однако и раньше он принимал участие в работе комиссий по приему реставрационных работ в Киеве: Успенской церкви, фресок Софийского собора, Кирилловской церкви [5].

Обратимся к самой интересной для нас части его деятельности, которая связана с Церковно-археологическим обществом и Церковно-археологическим музеем при Киевской духовной академии. В течение более сорока лет, в 1872–1919 гг. Н.И. Петров — секретарь Церковно-исторического и археологического общества. В 1878–1919 гг. — блюститель, хранитель и заведующий Церковно-археологическим музеем. В 1881–1913 гг. ученый — редактор «Чтений в Церковно-археологическом обществе» (вышло 11 выпусков). В 1898 г. Н.И. Петров получил большую золотую медаль Российского археологического общества за сочинения, вышедшие в 1897 г.: «Указатель Церковно-археологического музея при Киевской духовной академии» [17], «Историко-топографические очерки древнего Киева» и «Описание рукописных собраний, находящихся в г. Киеве». В 1914 г. он вновь был награжден большой золотой медалью того же общества за три выпуска «Альбома достопримечательностей Церковно-археологического музея при Киевской духовной академии» [18].

Для размещения экспозиции Церковно-археологического музея первоначально было отведено лишь две комнаты при библиотеке академии. Затем она получила обширное пространство в шести комнатах и галерее «мазепинского» корпуса академии в Братском Богоявленском училищном монастыре на Подоле. После расширения музея ректор академии архимандрит Филарет (Филаретов) назначил заведующим Н.И. Петрова, который и до 1883 г. уже выполнял обязанности хранителя. Начиная с этого времени и вплоть до закрытия музея Николай Иванович стал бессменным руководителем академического собрания [7, с. 99]. В 1878 г. (официально — с 1881 г.) музей открыли для широкой публики, и его экспозиция стала первой в Киеве, доступной не только для специалистов.

Собрание музея формировалось тремя основными путями: приобретение на средства Церковно-археологического общества, пожертвования частных лиц (их насчитывалось до 377), обмен дубликатов. К 1915 г. общее количество экспонатов музея составляло более 48 тысяч. Структура экспозиции в основном соответствовала членению коллекции на двенадцать отделов. В состав коллекции входили предметы разных культур, в том числе дохристианских, однако в центре внимания была христианская археология, что соответствовало профилю музея. Разработкой экспозиции занималась комиссия, в которую входили: С.Т. Голубев,

Т.В. Кибальчич, П.А. Лашкарев, И.И. Малишевский, Н.И. Петров, Ф.А. Смирнов, ее главой был назначен П.Г. Лебединцев [24, с. 139–144].

Н.И. Петров активно пополнял собрание и способствовал получению пожертвований. В связи с этим ежегодно публиковались имена дарителей в отчетах, а периодически — каталоги коллекций, пожертвованных музею частными лицами [24, с. 137–152]. С 1874 г. издавались систематические описания коллекций музея и отдельных предметов в «Трудах Киевской духовной академии». А с 1875 г. в «Известиях Церковно-археологического общества при Киевской духовной академии» размещалась информация о новых поступлениях. С 1883 г. общество учредило журнал «Чтение в Церковно-археологическом и историческом обществе при Киевской духовной академии», где печатались исследования его членов.

Николай Иванович должен был сам заниматься исследованием, систематизацией и атрибуцией музейных древностей, организацией экспозиции, экскурсиями для публики и лекциями для студентов. При этом Н.И. Петров имел лишь одного помощника — профессора В. Прилуцкого.

Николай Иванович получил для музея два важнейших собрания: Андрея Николаевича Муравьева (1806–1874) и епископа Порфирия (Константина Александровича Успенского, 1804–1885).

Во время путешествий по святым местам христианского Востока с 1829 по 1874 г. А.Н. Муравьев собрал коллекцию, «включавшую как сувениры со Святой земли, так и собрание подлинных памятников письменности, иконописи и прикладного искусства, многие из них не были древними, но создавались в Новое время» [25, с. 228]. Эта коллекция традиционна для XIX в. В ней соседствуют камни из реки Иордан с подлинными памятниками древности. Туда «входили фотографии церквей, реликвии и предметы утвари, портреты духовных лиц, автографы, гравюры и духовные картины, бумажные прориси икон, иконы, киоты, копии, слепки. <...> В его собрание вошло несколько греческих и славянских рукописей. <...> Подлинные иконы, в том числе и поздние, А.Н. Муравьев приобретал в Палестине, на Синае, в Малой Азии, в Греции, на Афоне, в Болгарии, в Италии, в Грузии и России» [25, с. 228].

А.Н. Муравьев не оставил документальных распоряжений относительно судьбы своего собрания. После смерти путешественника в Киеве его наследники, племянники В.С. Муравьев, Л.М. Муравьев и А.Н. Демидова, «11 мая 1878 г. выразили желание передать в музей Киевской духовной академии 190 памятников из коллекции А.Н. Муравьева, включая иконы» [25, с. 229–230]. В.С. Муравьев и осуществил волю дяди при условии сохранения целостности коллекции и придания ей имени «муравьевская» [10, с. 52].

2. Фрагмент Минология на декабрь, январь и февраль из коллекции А.Н. Муравьева.

Конец XI в.

Фотография из архива

Г.И. Вздорнова



3. Фрагмент Минология на декабрь, январь и февраль из коллекции А.Н. Муравьева.

Конец XI в.

Фотография из архива

Г.И. Вздорнова



В собрании А.Н. Муравьева «был пергаменный лист из рукописи греческого Апостола (?) с лицевой миниатюрой «Апостол Павел» XI в. Лист был получен собирателем от игумена лавры Саввы Освященного» [25, с. 228] в Иудейской пустыне Иоасафа. Ныне он хранится в Музее икон Реклингхаузена [26, S. 94]. «А.Н. Муравьев приобрел в Амальфи пластинку слоновой кости с образом Богородицы Одигитрии X в., ныне она хранится в Думбартон Окс» [25, с. 229]. По сообщению коллекционера, она была найдена «в развалинах соседней крепости Равеллы» [15, с. 197–198. № 20; 28, р. 69–70. N 29].

Из его коллекции, к счастью, по сей день сохранилось несколько замечательных византийских икон и фрагментов «монументальной живописи, которые оказались в российских музеях. Один из них — первоклассная икона «Распятие» из Государственной Третьяковской галереи второй половины XIV в., найденная А.Н. Муравьевым на Афоне в 1844 г. и высланная им в дар московскому митрополиту Филарету для Гефсиманского скита Троице-Сергиевой лавры» [20, с. 162]. «На киоте иконы имеется надпись XIX в.: «Икона сия с Афонской горы из келии

патриарха Иеремии, жившего на покое в 1550 г.»». Также на Афоне в монастыре Пантократора А.Н. Муравьев приобрел небольшую константинопольскую икону «Двенадцать апостолов» раннего XIV в. [25, с. 229], которую в 1868 г. он передал в дар Московскому Публичному и Румянцевскому музеям, ныне этот шедевр в ГМИИ им. А.С. Пушкина [6, с. 85]. Из того же афонского монастыря путешественник вывез и фрагмент фрески, ныне в Государственном Эрмитаже, XIV в.(?) [20, с. 162].

В коллекции А.Н. Муравьева был фрагмент (правая часть доски) византийского Минология на декабрь, январь и февраль. Минологий (состоявший из четырех иконных досок) входил в состав знаменитого гепсаптиха из монастыря Св. Екатерины на Синае конца XI в. Там его А.Н. Муравьев и приобрел. По свидетельству самого путешественника, часть Минология была спасена неким русским паломником от огня [15, с. 201. № 39]. Этот фрагмент был в числе икон, переданных в киевский Церковно-археологический музей. Его фотографии, к счастью, сохранились, часть из них была опубликована [14, т. 1, табл. XII, № 21; 25, кат. № 26].

Приводим здесь две никогда не публиковавшиеся фотографии фрагмента из архива Г.И. Вздорнова (рис. 2, 3).

В публикациях о муравьевской коллекции приводятся еще три иконы: «Св. Антоний Великий» XIV в. (?), «Св. Антоний, Евфимий и Савва» XIV в. (?), «Иоанн Предтеча» в рост XV в. [14, т. 1, № 6, 20, 21; 20, с. 162]. Как мы отмечали ранее, «поскольку большая часть собрания А.Н. Муравьева утрачена, судить о древности и достоинствах многих памятников довольно трудно» [25, с. 229].

В 1885 г. музей Киевской духовной академии получил коллекцию епископа Порфирия Успенского. Именно это собрание стало самой ценной частью музея.

Епископ Порфирий стал одним из тех первых путешественников, которые обратились к коллекционированию древностей христианского Востока. В частности, он собрал замечательную и грандиозную коллекцию рукописей, в том числе иллюстрированных, которые в основном хранятся теперь в Российской национальной библиотеке. Порфирий собирал и другие предметы: монеты, египетские древности и прочее.

«П. Успенский составил замечательную коллекцию памятников иконописи, единственную в своем роде в России и, несомненно, выдающегося мирового значения». [25, с. 233] Внимание епископа к иконописи не было случайностью, но соответствовало его интересу именно к живописи. Когда Порфирий в качестве главы Русской миссии в Иерусалиме совершил свое второе путешествие из Иерусалима на Синай в 1850 г., он заинтересовался коллекцией икон в монастыре Св. Екатерины [23, с. 163–164]. Согласно свидетельствам самого П. Успенского, он «приобрел двадцать шесть икон и увез их в Иерусалим, где они оставались вплоть до 1860 г.». По сообщению Ю.А. Пятницкого, в обители существует традиция связывать происхождение некоторых икон с Джуванийским подворьем монастыря в Каире» [25, с. 234].

После передачи коллекции А.Н. Муравьева в музей П. Успенский, живший тогда в Киеве, проявил живой интерес к этому событию и выразил желание передать туда и свои коллекции икон: «Узнав об этом, преосвященный Порфирий Успенский... немедленно явился в Церковно-Археологический музей, осмотрел всю эту коллекцию и сделал по поводу ее целый ряд замечаний, особенно насчет древних икон... При этом преосвященный Порфирий как бы вскользь заметил, что и у него есть небольшая коллекция древних икон, которую он завещает тоже Киевскому Церковно-Археологическому музею» [18, с. 4]. Как писал Н.И. Петров, «я верил и не верил этому обещанию» [10, с. 53].

«В августе 1885 г., после смерти Порфирия, сорок две иконы, приобретенные на Синае, в Иерусалиме

и на Афоне, были переданы его душеприказчиком настоятелем московского Данилова монастыря архимандритом Амфилохием» [25, с. 238] в Церковно-археологический музей при Киевской духовной академии. Однако поступили они «без всякого описания и определения ее икон и даже без сухого перечня их счета. Душеприказчик покойного преосвященного Порфирия... архимандрит Амфилохий сообщил Церковно-археологическому обществу, что он не видел и не находил никакого списка древних восточных икон Порфириевской коллекции» [16, с. 3].

Н.И. Петров отмечал, что Порфирий «и сам не понимал истинного значения... икон своей коллекции» [10, с. 53]. Зато Николай Иванович отнесся к этой коллекции с огромным вниманием и восторгом: «...Особенную важность в церковно-археологическом отношении имеют коллекции древних восточных икон... тщательно собиравшиеся преосвященным Порфирием в его долговременное пребывание на Востоке и во время частых и многократных путешествий... Из его печатных и письменных ученых трудов можно видеть, что покойный преосвященный Порфирий старался собрать образчики христианской древней иконописи и книжной живописи... с самых древних времен их существования... и притом у разных христианских народов Востока... Рядом с собиранием икон... преосвященный Порфирий заботился и о теоретическом изучении восточной церковной иконописи... и с этой целью отыскал и издал в “Трудах Киевской Духовной Академии” несколько греческих “ерминий или наставлений в церковном искусстве”, а для более полного уразумения последних собрал целую коллекцию иконописных красок, с греческими названиями их, от иконописцев афонских и иерусалимских, и передал ее в Церковно-Археологический музей при Киевской Духовной Академии еще в 1878 году... Коллекции древних икон... займут одно из почтеннейших мест среди богатейшего в России собрания икон Церковно-Археологического музея при Киевской Духовной Академии. В некотором отношении они могут идти в сравнение с коллекцией икон... А.Н. Муравьева, но превосходят ее как количеством древних восточных икон... так и разнообразием происхождения и национальных типов их; некоторые же иконы Порфириевской коллекции представляют величайшую редкость не только для России, но и для западной Европы... Все они, за тремя исключениями, завинчены были в простые деревянные киоты или ящики, с закрышками на петлях и с застежками, а на оборотных досках этих киотов или ящиков отмечено было рукою преосвященного Порфирия место приобретения известной иконы в такой форме: “Синай”, “Афон”. Подобные отметки, но только на бумажках, существовали и относительно двух икон, не ввинченных в киоты



**4. Фрагмент иконы
«Снятие с креста
и Оплакивание»
из коллекции
Порфирия Успенского.**

Вторая половина XIV в.
Фотография из архива
М.В. Алпатова.
Предоставлена
Б.Н. Дудочкиным

или ящички, именно одной иерусалимской и одной афонской... Теперь они перенесены на оборотные стороны самих икон» [16, с. 1–4].

«Порфирию удалось отобрать четыре иконы VI–VII вв., одну — X в., целую группу икон XII — раннего XIII в., одну мозаичную икону XII в., две иконы раннего палеологовского времени и еще несколько весьма интересных памятников» [25, с. 235]. Одну икону комниновской эпохи Порфирий приобрел в Иерусалиме. Преобладали в его собрании первоклассные местные произведения средневизантийской эпохи. Несколько икон, несомненно, относились к XIII в. Некоторые памятники связаны с восточнохристианским искусством.

Однако лишь часть коллекции П. Успенского была опубликована с фотографиями. Кроме того, собиратель приобретал иконы, как он сам писал, «черными», т.е. нерасчищенными, покрытыми грязью и копотью. Первая реставрация в Петербурге, организованная Порфирием, не дала больших результатов. Поэтому часть датировок и атрибуций этих икон была и остается под вопросом. В.Н. Лазарев, видевший в Киеве собрание Порфирия, предлагал для пяти икон датировку XIII в., а еще для одной группы памятников из четырех икон — XIV–XV вв. [18, с. 16; 13, с. 239, 254, 262].

По поводу последней группы можно отметить, что В.Н. Лазарев совершенно верно определил иконографию одной из утраченных икон как «Снятие со креста и Оплакивание» [13, с. 262; 18, с. 16]. Он датировал ее XV в. Однако архивные фотографии позволяют уточнить его датировку и отнести этот первоклассный памятник ко второй половине XIV в. Приводим неопубликованную фотографию фрагмента иконы из архива М.В. Алпатова (рис. 4).

Есть неопубликованные фотографии еще некоторых икон из архивов М.В. Алпатова и Г.И. Вздорнова. Не исключено, что обнаружатся и другие неизвестные снимки икон этого собрания в музеях Киево-Печерской лавры. Г.В. Полюшко показывал мне фотографию иконы «Христос Еммануил», возможно, она была ранняя, VIII в.(?). Тем самым есть надежда продолжить исследования киевского собрания.

К 1859 г. относится приобретение Порфирием икон с Афона. Эта часть коллекции, судя по всему, была менее интересна, чем синая. В основном в ней были памятники поствизантийские [18, с. 14–17, 25, 27, 28, 30–37, 39, 42–43; 20, с. 164]. К числу афонских икон относились: образок Иоанна Предтечи, три праздничных иконы: «Сретение», «Уверение Фомы» и «Вознесение» с подписью мастера Мануила; «Божественная Литургия» письма Николая Критянина; складни с вкладной надписью монаха Самуила [18, с. 14–17, 25, 27, 28, 30–37, 39, 42, 43].

На Н.И. Петрова лег труд каталогизации и публикации собрания [18, с. 4]. Исследователь сетовал на эти обстоятельства и критически оценивал и свои описания, и оценки П. Успенского: «...При составлении первоначального списка этих икон приходилось пользоваться, кроме самих икон, отрывочными заметками в печатных ученых трудах преосвященного Порфирия и некоторыми другими второстепенными источниками и пособиями, а также указаниями профессоров П.А. Лошкарева и А.В. Прахова. Составленный таким образом первоначальный список икон Порфириевской коллекции не мог удовлетворять научным требованиям не только вследствие недостатка материала для сравнительного изучения этих икон, но и вследствие ошибочности воззрений преосвященного Порфирия на некоторые из этих икон» [11, с. 10; 18, с. 4].

Самокритичность и скромность Н.И. Петрова делает ему честь. В основном он владел методами «церковной археологии того времени, имея смутные познания в сфере стилистической эволюции византийского искусства, и почти не знал других греческих икон сопоставимых периодов. Неудивительно, что многие из его датировок, атрибуций и иконографических комментариев не соответствуют современным представлениям о византийской живописи» [25, с. 26], часть икон он ошибочно относил к поствизантийскому времени. «Однако



5. Икона
«Мученик и мученица
(Платон и Гликерия?)»
из коллекции
Порфирия Успенского.
VII в.

Восковая живопись.
54,2 x 48,6 x 0,7-0,8.
Национальный музей
искусств имени
Богдана и Варвары
Ханенко, Киев.
Источник:
khanenkomuseum.kiev.ua

при всех несовершенствах и неточностях первого описания Н.И. Петров сделал много ценных наблюдений, а в некоторых случаях его первоначальные датировки оказывались удачными и меткими, благодаря его собственной проницательности либо консультациям А.В. Прахова» [25, с. 26].

Так, на иконе «Мученик и мученица (Платон и Гликерия?)» VII в. (Петров датировал ее V в.) сложная иконография включает над Голгофским крестом сегмент неба с вписанным в него изображением всевидящего ока (рис. 5). Упоминание об этом изображении встречается только в самом первом описании Н.И. Петрова, который сумел его

разглядеть [16, с. 505, 163–171]. Последующие исследователи, вероятно, в силу плохой сохранности красочного слоя и левкаса не смогли это заметить.

Именно «Н.И. Петрову принадлежит заслуга правильного выделения доиконоборческих энкаустических икон и целой группы (шести) средневизантийских памятников в коллекции Порфирия» [25, с. 26]. Он датировал иконы «Апостолы Петр и Павел» (оборот «Деисуса») XI–XII вв., «Преподобный Даниил Скитский» — XII–XIII вв., «Преподобный Савва Освященный» — XII–XIII вв., «Спас Еммануил оглавный» — не позднее XIII в., «Преподобный Евфимий Великий» — XII–XIII вв., «Св. Феодор Стратилат и Феодор Тирон» — XIII в. [16, с. 295, № 12; с. 296–297, № 14; с. 295–196, № 13; с. 297, № 15; с. 172–173, № 4; с. 173, № 6; 25, кат. № 27, 33, 32, 31, 35, 38].

Несколько первых публикаций Николая Ивановича, касавшихся икон епископа Порфирия, вызвали горячий интерес среди российских и зарубежных ученых. Сам автор с гордостью писал: «...Первоначальный список икон Порфириевской коллекции подал толчок к дальнейшему научному исследованию этой коллекции... древняя греческая икона мученика и мученицы, века V-го, исполненная энкаустически восковыми красками... отправлена была в 1890 году на выставку при VIII Археологическом съезде, где она обратила на себя внимание профессора Пражского университета Стржиговского... Летом 1901 года одновременно были в Церковно-Археологическом музее при Киевской Духовной Академии профессор Д. Айналов и профессор, академик Н.П. Кондаков, и оба занимались изучением икон Порфириевской коллекции» [18, с. 4–5]. На выставку VIII Археологического съезда была отправлена целая группа из семи икон [8, с. 71, № 1–7].

Итоговым трудом по иконам коллекции Порфирия Успенского явился первый выпуск альбома Н.И. Петрова [18]. В нем автор собрал обширный материал, опираясь и на исследования коллег. Как справедливо писал Николай Иванович, «в действительности большая часть этих черных икон оказалась древнего византийского письма» [18, с. 4]. «Он включил все новые данные о ранних иконах VI–X вв., которые существенно обогатили его книгу. Вместе с тем величайшее почтение к Н.П. Кондакову заставило Н.И. Петрова не критически включить датировки академика и отказаться от многих собственных верных атрибуций, опубликованных в Тр[удах] КДА в 1886 г. <...> Парадоксальная ситуация: публикация порфириевских икон знатоком византийской иконографии и памятников [Н.П. Кондаковым] с точки зрения стилистических датировок в некоторой мере была шагом назад по сравнению с описанием Н.И. Петрова» [25, с. 27–28], поскольку академик относил большую часть коллекции к поствизантийскому времени, к критской иконописи XV–XIV вв. [9, с. 25]. Тем самым, несмотря

на многие наивные датировки, а также несовершенство иллюстраций того времени или их полное отсутствие, можно выразить глубокое почтение к качеству описания коллекций византийских икон, подготовленных киевским профессором.

В начале 1920-х годов коллекция Церковно-археологического музея была передана вновь созданному Музею культов и быта на территории Киево-Печерской лавры. Некоторые фонды были переданы и в другие музейные собрания. Так, четыре древнейшие иконы восковой живописи перед Второй мировой войной отдали из лавры в музей, ныне названный в честь Богдана и Варвары Ханенко.

Судьба большей части коллекции икон, оставшихся в музее Киево-Печерской лавры, трагична. Во время Второй мировой войны немцы вывезли огромное количество памятников искусства из Киева, в том числе большую часть икон из коллекций А.Н. Муравьева и П. Успенского. «В январе 1944 г. 78 ящиков было отправлено в Рихау в 60 км от Кенигсберга. 13 сентября 1944 г. ящики были перевезены в замок Вильденгоф в 70 км от Кенигсберга. В январе 1945 г. началось наступление советской армии» [25, с. 242], а в ходе этого наступления, по сообщению свидетелей (?), сокровища, вывезенные с Украины, сгорели в пожаре. [3, с. 140, 142, 148].

Вместе с тем известно, что в США была вывезена коллекция райхскомиссара Э. Коха, руководившего вывозом ценностей с Украины, в том числе из Киева, нельзя исключить, что часть похищенных произведений уцелела и вместе с личным собранием Э. Коха оказалась за океаном. Возможно, после истечения срока давности нас ждут еще сюрпризы, в том числе касающиеся утраченных византийских икон, которые были описаны Н.И. Петровым.

Выводы

Заслуги Н.И. Петрова в создании Церковно-археологического музея неопределимы, для Южной Руси и Киева — это было крупнейшее музейное собрание. Благодаря усилиям ученого в музей удалось привлечь огромное количество предметов археологии и искусства, причем не только христианских древностей. Широта интересов и глубокие познания в области христианской археологии позволили исследователю внести значительный вклад в изучение многих вопросов византийской и древнерусской материальной культуры. Несмотря на то, что наука о средневековом искусстве находилась еще на раннем этапе развития, Н.И. Петрову удалось оценить по достоинству коллекцию древних синайских и афонских икон из собраний А.Н. Муравьева и Порфирия Успенского, положить начало их систематическому научному изучению в России и за рубежом, сделать много верных датировок и иконографических описаний, иногда даже точнее, чем это делал академик Н.П. Кондаков.

Литература

1. Айналов Д.В. Синайские иконы восковой живописи // Византийский временник. 1902. Т. 9. Вып. 3–4. С. 343–377. 5 табл.
2. Академік Микола Іванович Петров 1840–1921: Біобібліографія / Упорядники В.Л. Микитась, Н.Д. Микитась. Київ: Інститут української археографії НАН України, 1994. 78 с.
3. Белокин С. Гіркий спогад про Поліну Аркадіївну Кульженко // Пам'ятки України: історія та культура. 1998. № 1. С.135–148.
4. Бібліографія найважливіших праць акад. М.І. Петрова // Записки Історико-філологічного відділу УАН. 1919. № 1. С. LXXIII–LXXXV.
5. Бухальська М. Документи про життя та діяльність академіка Миколи Петрова в Інституті рукопису національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського // Студії з архівної справи та документознавства. Київ, 2004. Т. 12. С. 216–221. URL: https://web.archive.org/web/20140222013855/http://www.archives.gov.ua/Publicat/Studii/Studii_2004.12_13.php (дата звернення: 09.11.2020).
6. Вздорнов Г. И. История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век. М.: Искусство, 1986. 384 с.
7. Карсим І.А. Розвиток церковної археології та музейництва в Україні у другій половині XIX – напочатку XX ст. Дисс... канд. іст. наук. 07.00.01. Київ, 2002. 207 арк.
8. Каталог выставки VIII Археологического съезда в Москве 1890 г. М., Типография Л. и А. Снегиревых. 1890. 768 с. С. 49–71.
9. Кондаков, Н.П. Иконы синайской и афонской коллекций Преосв. Порфирия, издаваемые в лично им изготовленных 23 таблицах. СПб.: Императорская академия наук, 1902. 90 с.
10. Крайний К.К. Київське Церковно-історичне та археологічне товариство. 1872–1920 // Лаврський альманах: збірник наукових праць. Випуск 4. Спецвипуск 1. Київ: «Пуль-сари», 2001. С. 3–95.
11. Крайний К. Київський Церковно-археологічний музей. Історія і доля // Каталог збережених пам'яток Київського Церковно-археологічного музею 1872–1922 рр. Київ: Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник, 2002. С. 6–18.
12. Краткая биографическая хроника жизни и творчества М. А. Булгакова [Электронный ресурс] URL: <http://bulgakov.org.ua/bulgakov.php?lang=ru> (дата звернення: 09.11.2020).
13. Лазарев В.Н. История византийской живописи. Москва: Искусство, 1986. 329с.
14. Лихачев Н.П. Материалы для истории русского иконописания: Атлас [снимков]. В 2 т. СПб.: Экспедиция заготовления гос. бумаг, 1906. Т. 1: VIII, 12 с., 210 л. ил. Т. 2: [4], 18 с., 209 л. ил.
15. Петров Н.И. Муравьевская коллекция в Церковно-археологическом музее при Киевской духовной академии // Труды Киевской духовной академии. 1878. № 7. С. 193–216.
16. Петров Н.И. Коллекции древних восточных икон и образчиков древней книжной живописи, завещанные преосвященным Порфирием (Успенским) Церковно-археологическому обществу при Киевской духовной академии // Труды Киевской духовной академии, 1886. № 9. С. 163–177; № 10. С. 294–320.
17. Петров Н.И. Указатель Церковно-археологического музея при Киевской духовной академии. Киев, 1897. 292 с.
18. Петров Н. Альбом достопримечательностей Церковно-археологического музея при Киевской духовной академии. Киев, 1912. Вып. 1. 17 с., 21 л. ил.
19. Петров Н.И. Воспоминания старого археолога // Віра та держава. Видання міністерства ісповідувань у Києві. Київ, 1918. № 5; 7; 10; 11. Репринт: Просемінарій. Медієвістика. Історія церкви, науки і культури. Київ, 1997. Т. 1. С. 93–144.
20. Пятницкий Ю.А. Византийские и поствизантийские иконы в России. Часть 1 // Византийский временник. 1993. Т. 54. С.153–164.
21. Редин Е. К., Профессор Н. И. Петров: По поводу исполнившегося тридцатилетия его ученой деятельности // Археологическая летопись Южной России. 1904. № 1; 1904. № 4–5. С. 125–127.
22. Ульяновський В., Панчук О. Микола Петров: портрет у часовій перспективі та різних інтер'єрах // Петров М. Скрижалі пам'яті: Коментарі та додатки / Упоряд. В. Ульяновський. Київ, Либідь, 2003. С. 5–69.
23. Успенский Порфирий. Второе путешествие в Синайский монастырь в 1850 г. [The second trip to the Sinai Monastery in 1850]. СПб., Типография Морского Кадетского Корпуса. 1856. 400 с.
24. Федорова Л.Д. Становлення і розвиток церковно-історичного музейництва в Києві (кінець XIX – початок XX ст.) // Праці Центру пам'яткознавства. Розділ IV. Київ, 2011. Вип. 20. С. 137–152. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/80641/14-Fedorova.pdf?sequence=1> (дата звернення: 09.11.2020).
25. Этингоф О.Е. Византийские иконы VI – первой половины XIII века в России. М.: Индрик, 2005. 768 с.: [56] л.: XLIV, 89 ил.
26. Haustein-Bartsch E. Ikonen-museum Recklinghausen. München: Deutscher Kunstverlag, 1995. 135 S.: zahlr. Ill.
27. Strzygowski J. Zwei enkaustische Heiligenbilder von Sinai im Museum der Geistliche Akademie zu Kiev // Byzantinische Denkmäler. Wien: Der Mechitharisten-Congregation, 1891. Bd. 1. S. 116–120.
28. Weitzmann K. Ivories and steatites // Catalogue of the byzantine and Early Medieval antiquities in the Dumbarton Oaks Collection. Wash. (D.C.). 1972. Vol 3. P. 69–70, No. 29.
29. Wulff O., Alpatoff M. Denkmäler der Ikonenmalerei in Kunstgeschichtlicher Folge. Hellerau bei Dresden Avalun, 1925. 301 S., mit 107 montierten Abb.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ: *Этингоф Ольга Евгеньевна — доктор искусствоведения, главный научный сотрудник, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств; главный научный сотрудник, Российский государственный гуманитарный университет, г. Москва, Российская Федерация. E-mail: etinhof@mail.ru*

ABOUT AUTHOR: *Etinhof, Olga Evgenievna – D.Sc. (Art History), Chief Researcher, the Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts; Chief Researcher, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russian Federation. E-mail: etinhof@mail.ru*

References

1. Aynalov D.V. Sinayskie ikony voskovoy zhivopisi [Sinai Wax Painting Icons]. *Vizantiyskiy vremennik – Byzantine timeline*, 1902, vol. 9, iss. 3–4, pp. 343–377, 5 pl. (In Russian)
2. Mikitas V.L., Mikitas N.D. (eds). *Akademik Mikola Ivanovich Petrov 1840–1921: Biobibliografia* [Academician Mykola Ivanovych Petrov 1840 – 1921: Biobibliography]. Kyiv, Institute of Ukrainian Archaeography of the National Academy of Sciences of Ukraine, 1994. 78 p. (In Ukrainian)
3. Belokin S. Girkiy spogad pro Polinu Arkadiyvu Kul'zhenko [Bitter memory about Polina Arkadyevna Kulzhenko]. *Pam'yatki Ukraini: istoriya ta kul'tura – Sights of Ukraine: history and culture*, 1998, № 1, pp. 135–148. (In Ukrainian)
4. Bibliografiya naivazhlivishih prats' akad. M.I. Petrova [Bibliography of the most important works of Acad. M.I. Petrova]. *Zapysky Istoryko-filolohichnoho viddilu UAN – Notes of the Historical and Philological Department of the Ukrainian Academy of Sciences*, 1919, No 1, pp. LXXIII–LXXXV. (In Ukrainian)
5. Buhal'ska M. Dokumenty pro zhittya ta diyal'nist' akademika Mikoli Petrova v Institutu rukopisu natsional'noy biblioteki Ukraini im. V. I. Vernad'skogo [Documents on the life and work of Academician Mykola Petrov at the Institute of Manuscripts of the National Library of Ukraine named after V.I. Vernadsky]. *Studiyi z arkhivnoyi spravy ta dokumentoznavstva* [Studies in archival affairs and document science]. Kyiv, 2004, vol. 12, pp. 216–221. (In Ukrainian). Available at: https://web.archive.org/web/20140222013855/http://www.archives.gov.ua/Publicat/Studii/Studii_2004.12_13.php (accessed: 09.11.2020). (In Ukrainian)
6. Vzdornov G.I. *Istoriya otkrytiya i izucheniya russkoy srednevekovoy zhivopisi. 19 vek* [The history of the discovery and study of Russian medieval painting. 19th century]. Moscow, Iskusstvo, 1986. 384 p. (In Russian)
7. Karsym I.A. *Rozvitok tserkovnoy arheologii ta muzeinitsva v Ukraini u drugoy polovini 19 – napochatku 20 st.* Diss. kand. ist. nauk [Development of church archeology and museology in Ukraine in the second half of XIX – early XX centuries. Cand. Histor. sci. diss.]. Kyiv, 2002. 207 p. (In Ukrainian)
8. *Katalog vystavki 8 Arheologicheskogo s'ezda v Moskve 1890* [Catalog of the exhibition of the VIII Archaeological Congress in Moscow in 1890]. Moscow, Tipografia L. and A. Snegirevych, 1890. 768 p., pp. 49–71. (In Russian)
9. Kondakov N.P. *Ikony sinayskoy i afonskoy kollektiy Preosv. Porfiriya, izdavaemye v lichno im izgotovlennykh 23 tablitsah* [Icons of the Sinai and Athonite collections of the Reverend Porfiry, published in 23 tables made by him personally]. Saint-Petersburg, Imperatorskaya Akademia nauk, 1902. 90 p. (In Russian)
10. Krayniy K.K. Kiyvs'ke Tserkovno-istorichne ta arheologichne tovaristvo. 1872–1920 [Kyiv Church-Historical and Archaeological Society. 1872–1920]. *Lavr's'kiy al'manah: zbirnik naukovih prats'* [Lavra Almanac: A Collection of Scientific Papers]. Iss. 4, special iss. 1. Kyiv, «Pul'-sary», 2001, pp. 3–95. (In Ukrainian)
11. Krayniy K.K. Kiyvs'kiy Tserkovno-arheologichny muzey. Istoriya i dolya [Kyiv Museum of Church Archaeology. History and destiny]. *Katalog zberezhenih pam'yatok Kiyvs'kogo Tserkovno-arheologichnogo muzeyu 1872–1922* [Catalog of preserved monuments of the Kyiv Museum of Church Archaeology 1872–1922]. Kyiv: Natsional'niy Rievo-Pechers'kiy istoriko-kul'turny zapovidnik, 2002. Pp. 6–18. (In Ukrainian)
12. *Kratkaya biograficheskaya khronika zhizni i tvorchestva M. A. Bulgakova* [M. Bulgakov's Brief Biography. Life and Works]. Available at: <http://bulgakov.org.ua/bulgakov.php?lang=en> (accessed: 09.11.2020).
13. Lazarev V.N. *Istoria vizantiyskoy zhivopisi* [History of Byzantine painting]. Vol. 1–2. Moscow, Iskusstvo, 1986. (In Russian)
14. Lihachev N.P. *Materialy dlya istorii russkogo ikonopisaniya: Atlas snimkov*. [Materials for the history of Russian icon painting: Atlas of images]. Saint-Petersburg, Expeditsiya zagotovleniya gos. bumag, 1906. In 2 volumes. (In Russian)
15. Petrov N.I. Muravyovskaya kolleksiya v Tserkovno-arheologicheskoy muzey pri Kievskoy duhovnoy akademii [Muravyov's collection in the Museum of Church Archaeology at the Kiev Theological Academy]. *Trudy Kievskoy duhovnoy akademii – Proceedings of the Kiev Theological Academy*, 1878, No.7, pp. 193–216. (In Russian)
16. Petrov N.I. Kollektzii drevnih vostochnykh ikon i obraschikov drevney knizhnoy zhivopisi, zaveschannyye preosvyaschennym Porfiriem (Uspenskim) Tserkovno-arheologicheskoyu obschestvu pri Kievskoy duhovnoy akademii [Collections of ancient oriental icons and converts of ancient book painting, bequeathed by Reverend Porfiry (Uspensky) to the Society of Church Archaeology at the Kiev Theological Academy]. *Trudy Kievskoy duhovnoy akademii – Proceedings of the Kiev Theological Academy*, 1886, No. 9, pp. 163–177; № 10, pp. 294–320. (In Russian)
17. Petrov N.I. *Ukazatel' Tserkovno-arheologicheskogo muzeya pri Kievskoy duhovnoy akademii* [Index of the Museum of Church Archaeology at the Kiev Theological Academy]. Kiev, 1897. 292 p. (In Russian)
18. Petrov N.I. *Al'bom dostoprimechitel'nostey Tserkovno-arheologicheskogo muzeya pri Kievskoy duhovnoy akademii* [Album of attractions of the Museum of Church Archaeology at the Kiev Theological Academy]. Kiev, 1912, Iss. 1. 17 pp., 21 l. ill. (In Russian)
19. Petrov N.I. Vospominanita starogo arheologa [Memories of an old archaeologist]. *Vira ta derzhava. Vidannya ministerstva ispoviduvan' u Kievi – Faith and state. Published by the Ministry of Confessions in Kyiv*. Kyiv, 1918, No. 5; 7; 10; 11. Repr.: *Proseminariy. Medievistika. Istoriya tserkvi, nauki i kul'turi* [Proseminar. Medieval studies. History of the church, science and culture]. Kyiv, 1997, vol. 1, pp. 93–144. (In Russian)
20. Pyatnitskiy Yu.A. Vizantiyskiye i postvizantiyskiye ikony v Rossii. Chast' 1 [Byzantine and post-Byzantine icons in Russia. Part 1]. *Vizantiyskiy vremennik – Byzantine timeline*, 1993, vol. 54, pp.153–164. (In Russian)
21. Redin E. K., Professor N.I. Petrov: po povodu ispolnivschesgosya tridtsatiletiya ego uchenoy deyatel'nosti [Professor N.I. Petrov: On the 30th anniversary of his academic career]. *Arheologicheskaya letopis' Yuzhnoy Rossii – Archaeological Chronicle of Southern Russia*, 1904, No. 1; 1904, No. 4–5, pp. 125–127. (In Russian)
22. Ul'yanov's'kiy V., Panchuk O. Mikola Petrov: portret u chasoviy perspective ta riznih inter'erah [Mykola Petrov: a portrait in time perspective and different interiors]. Petrov M. *Skrizhali pam'yati: Komentari ta dodatki* [Petrov M. Tablets of memory: Comments and additions]. Kyiv, Libid', 2003, pp. 5–69. (In Ukrainian)
23. Uspenskiy Porfiry. *Vtoroye puteshestviye v Sinayskiy monastyr' v 1850 godu* [The second trip to the Sinai Monastery in 1850]. Saint-Petersburg, Tipografiya Morskogo Kadetskogo Korpusa, 1856. 400 p. (In Russian)

24. Fedorova L.D. Stanovlennya i rozvitok tserkovno-muzeynitstva v Kievi (kinets' XIX – pochatok XX st.) [Formation and development of church-historical museology in Kyiv (end of the 19th – beginning of the 20th century)]. *Pratsi Tsentru pam'yatkoznavsta. Rozdil IV* [Proceedings of the Center for Monument Studies. Section IV]. Kyiv, 2011, Iss. 20, pp. 137–152. (In Ukrainian). Available at: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/80641/14-Fedorova.pdf?sequence=1> (accessed: 09.11.2020). (In Ukrainian)
25. Etinhof O. E. *Vizantiyskiye ikony VI – pervoy poloviny XIII veka v Rossii* [Byzantine icons of the 6th – first half of the 13th century in Russia]. Moscow, Indrik, 2005. 768 p.: [56] l.: XLIV, 89 ill. (In Russian)
26. Haustein-Bartsch E. *Ikonen-museum Recklinghausen*. München, Deutscher Kunstverlag, 1995. 135 S. : zahlr. Ill.
27. Strzygowski J. *Zwei enkaustische Heiligenbilder von Sinai im Museum der Geistliche Akademie zu Kiev*. Byzantinische Denkmäler. Wien, Der Mechitharisten-Congregation, 1891, Bd. 1, SS. 116–120.
28. Weitzmann K. *Ivories and steatites*. Catalogue of the byzantine and Early Medieval antiquities in the Dumbarton Oaks Collection. Wash. (D.C.), 1972, vol. 3, pp. 69–70, N 29.
29. Wulff O., Alpatoff M. *Denkmäler der Ikonenmalerei in Kunstgeschichtlicher Folge*. Hellerau bei Dresden Avalun, 1925. 301 S., mit 107 montierten Abb.

Для цитирования | For citation:

Этингоф О.Е. Николай Иванович Петров и коллекция византийских икон Церковно-археологического музея при Киевской духовной академии // *Искусство Евразии [Электронный журнал]*. 2020. № 4 (19). С. 228–240.
DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.04.018>. URL: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/138>

Etinhof O.E. Nikolay Ivanovich Petrov and collection of Byzantine icons in the Church Archaeological Museum of Kiev Theological Academy. Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia, 2020, No. 4 (19), pp. 228–240. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.04.018>. Available at: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/138> (In Russian).

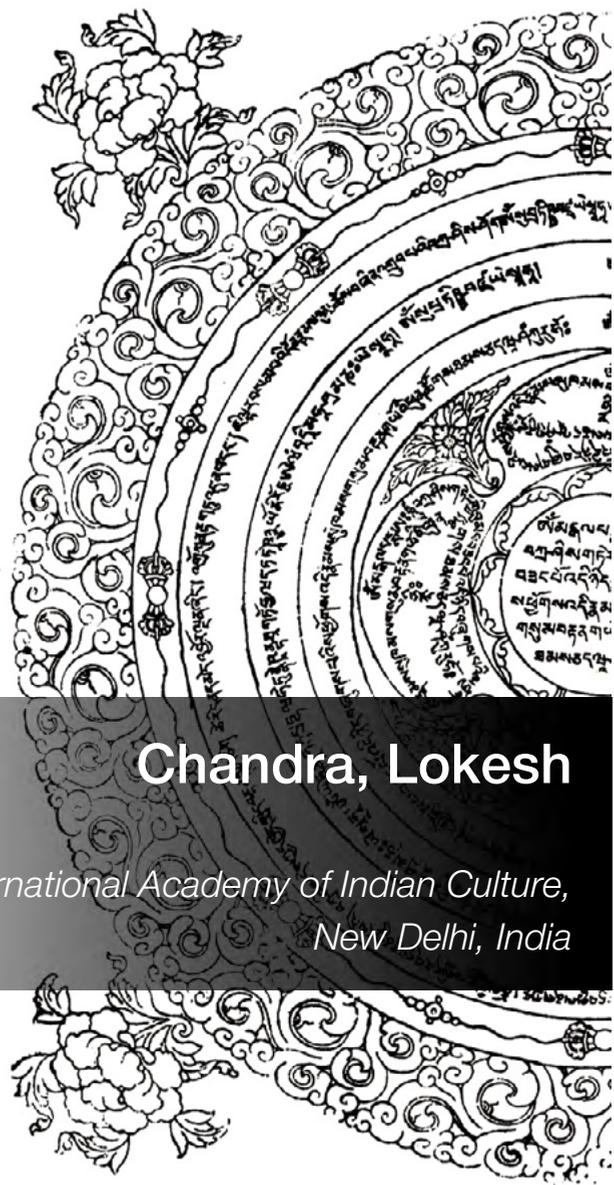
DICTIONARY OF BUDDHIST ICONOGRAPHY

(Öber-e öber-e dayayçi eke –
Quriçaqui ügei köbegün)



LOKESH CHANDRA

Dictionary of Buddhist Iconography by Lokesh Chandra



Chandra, Lokesh

*International Academy of Indian Culture,
New Delhi, India*

Чандра Локеш

*Международная академия индийской культуры,
г. Нью-Дели, Индия*

PADMA

ПАДМА

DOI 10.46748/ARTEURAS.2020.04.019

УДК 745.04+75.046

Translated from English by S.M. Belokurova.
Перевод с английского: С.М. Белокурова.

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена значениям и иконографии Падмы как красного лотоса, божества Ваджраяны, йогини, благого символа в монгольском Ганджуре, одного из Восьми Нагов (змей), одной из инкарнаций Авалокитешвары. Приведены известные изображения из японских, китайских, монгольских и индийских трактатов и других источников. Перевод статьи Локеша Чандры из «Словаря буддийской иконографии» выполнен С.М. Белокуровой.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:

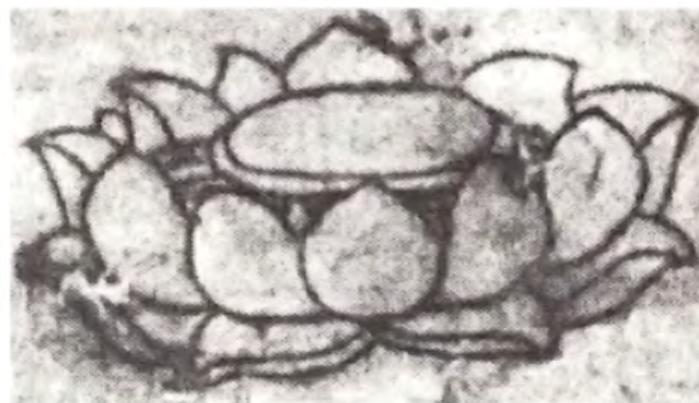
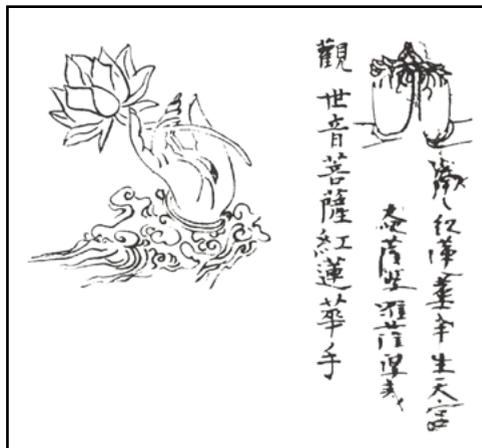
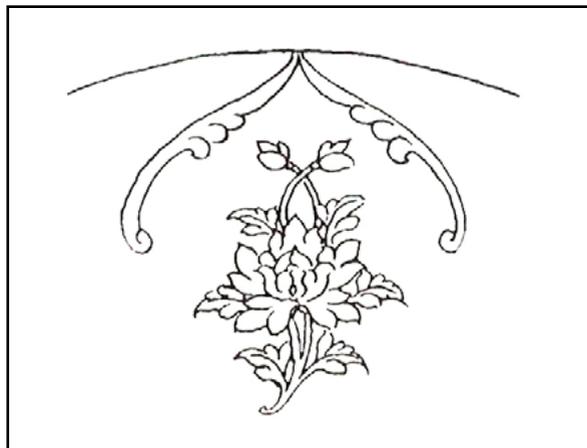
Локеш Чандра; Падма; символика; иконография; Словарь буддийской иконографии; буддийское искусство.

ABSTRACT

This article is about the the meanings and iconography of Padma as a red lotus, Vajrayana deity, yogini, a Auspicious Emblem, one of the Eight Nagas (snakes), one of the incarnations of Avalokiteshvara. Famous images from Japanese, Chinese, Mongolian and Indian treatises and other sources are given. The translation of Lokesh Chandra's article from the Dictionary of Buddhist Iconography was made by S.M. Belokurova.

KEYWORDS:

Dictionary of Buddhist Iconography; Lokesh Chandra; Padma; symbolism; iconography; Buddhist art.



1 | 2 | 3

1. Падма, красный лотос

2. Мудра с красным лотосом, падма, из «Иллюстраций к мудрам» Inzu [6, 243.59]

3. Изображение падмы в свитке The Tripitaka in Chinese (picture section) [6, 47.7]

Локеш Чандра.
«Словарь буддийской иконографии»
Том 9, с. 2480–2483.

Падма — «лотос» в мандале Ваджра Тары [3, с. 16]. Красный лотос (рис. 1), именуемый падма, сопровождается мантрой om samkari svaha, держит в одной из своих сорока рук Тысячерукий Авалокитешвара. Эта мудра (рис. 2) содержится в «Иллюстрациях к мудрам» Inzu [6, 243.59]. Изображение падмы (рис. 3) дано в свитке The Tripitaka in Chinese (picture section) [6, 47.7], который описывает символы самайи (комплекс обетов в буддизме Ваджраяны. — *Прим. перев.*), используемые в ритуалах хома (ритуалы концентрации огня и явления божеств, восходят к ведической традиции. — *Прим. перев.*).

Тибетское изображение благого лотоса, или «mangala-padma», с мантрами и тибетскими молитвами выглядит так (рис. 4).

Изображение падма-мудры, испрашивающей воды (рис. 5), содержится в трактате Soshiji-gikigei-in (Susdhi-kalpa-mudra), перенесенном в Японию

из танского Китая в 864 г. (копия трактата выполнена в 1159 г. [6, 239.30].

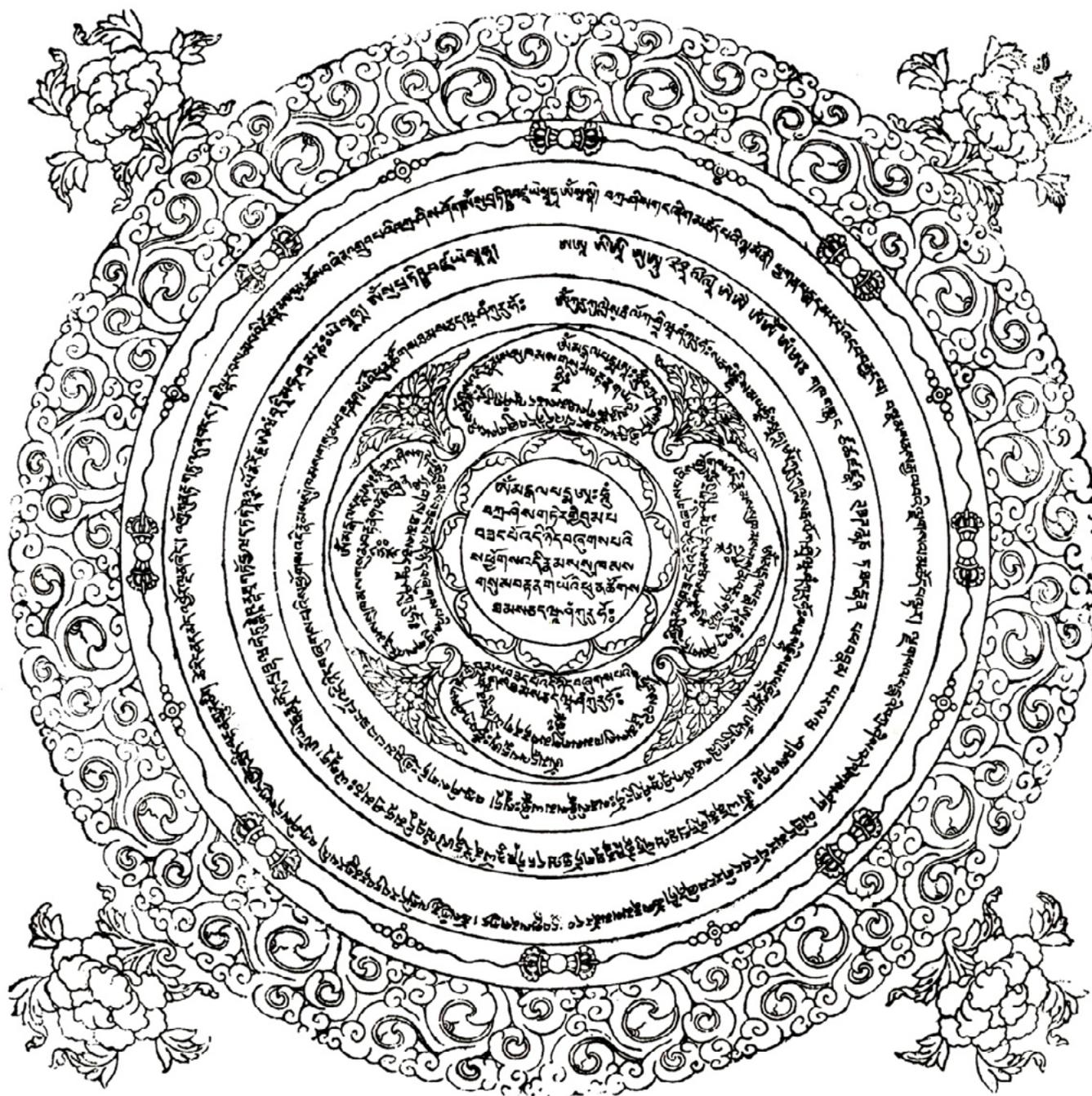
Падма-мудра в трактате Shingon-mikkyo-zu-in-shu выглядит следующим образом (рис. 6).

Падма — (тиб. Padma.ma) — 1. Гневная богиня восточных ворот западного святилища Падмадаки (одно из божеств Ваджраяны. — *Прим. перев.*) в манагле Панчадака [3, 24.29]. Она белого цвета, в правой руке лотос (падма), левая рука в мудре тарджани около сердца. У нее три выпученных, налитых кровью глаза и оскаленные клыки. Ее темные волосы украшены пятью черепами. Она обнажена, но украшена пятью орнаментами и гирляндой из мертвых голов. Богиня танцует в позе пратьялидха на цветущем лотосе и на фоне солнечного диска. Падма входит в группу четырех богинь (рис. 7). В пантеоне Rao-xiang-Lou 1771 г. содержится статуэтка богини, названная в переводе с китайского «Держащая лотос» Падма (правильно — Падмадхара), однако ее атрибуты обозначены недостаточно четко, и стоит она на теле человека.

2. Одна из восьми йогинь, сопровождающих Каумари (одна из восьми яростных богинь, гневных ипостасей шакти — творческого и разрушительного женского начала. — *Прим. перев.*) и соотносимая с ней. Изображается в северо-восточной части мандалы Калачакра [6, с. 26.87].

3. Падма (монг. Лингу-екэ) — один из восьми благих символов в монгольском Ганджуре 1717–1720 гг. [3, с. 418]. Она держит в каждой руке по лотосу (рис. 8). Также Падма (тиб. Padma.ma, кит. Lian-hua-tian-mu), согласно трактату «300 Icons» [1, с. 298] 1751 г. издания, является одной из Восьми богинь — благих символов, или asta-mangala-devi. Она сидит на лотосе, держит лотос в правой руке, левая — в мудре абхайи (рис. 9).

4. Тибетское
изображение благого
лотоса,
или «*maṅgala-padma*»,
с мантрами
и тибетскими
молитвами

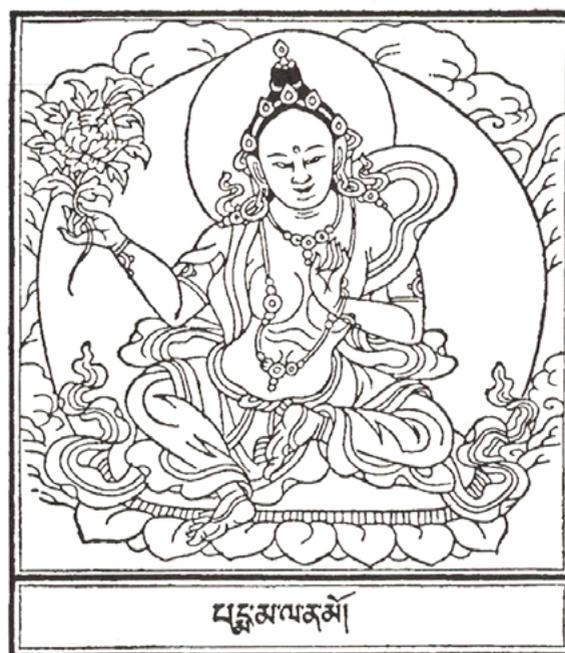
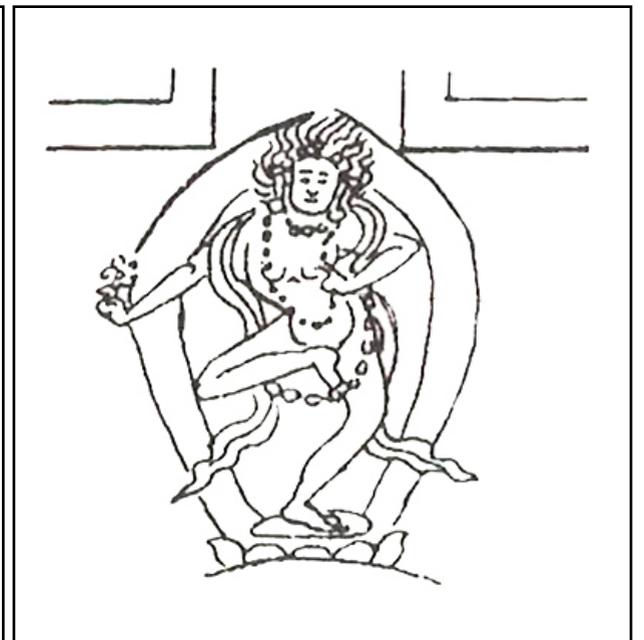
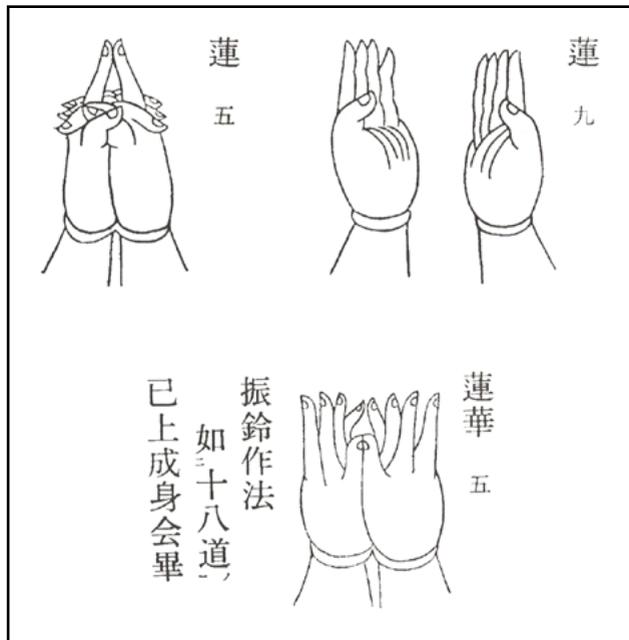


Падма (нага) — 1. Один из Восьми Нагов (змей) в мандале Дхармадхату-Вагишвара Манджугоша ([3, 21.152], тиб. Падма).

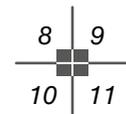
2. Описание Падмы в мандале Восьми Нагов дается в комментарии Вадравармана в трактате «Шарва-дургати-парисодхана-тантра» [5, с. 87, п.45]. Падма изображается в северо-западной части мандалы, бледно-красного цвета, его голову окружают пять змеиных голов. Падма сидит на змеевидном троне, в правой руке — лотос, в левой — плод. Падма изображается со спутницей, которая обнимает его.

3. Падма может изображаться к юго-востоку от Варуны (в индуизме — бог небесных вод, в буддизме один дхармапал. — *Прим. перев.*). В этой иконографии голову Падмы окружают семь змей (рис. 10), нижняя часть его тела представляет собой скрученный змеиный хвост, руки Падмы сложены вместе у сердца [4, с. 476].

Падма (тиб. Падма), история о Падме как одной из 36 инкарнаций Авалокитешвары в Индии содержится в житии Пятого Далай Ламы [7, с. 88–91] и проиллюстрирована в Пантеоне Астасахшрика (рис. 11).



蓮華天女



5. Изображение падма-мудры, испрашивающей воды. Трактат Soshiji-gikigei-in (Susdhi-kalpa-mudra)

6. Падма-мудра. Трактат Shingon-mikkyo-zu-in-shu

7. Падма, гневная богиня восточных ворот западного святилища Падмадаки

8. Падма с лотосами в руках. Изображение в монгольском Ганджуре 1717-1720 гг.

9. Изображение богини Падма в трактате 300 Icons 1751 г.

10. Изображение Падмы со скрученным змеиным хвостом

11. Изображение Падмы в житии Пятого Далай Ламы [7, с. 88-91]



Литература

1. Oldenburg S.F. 300 Icons. St. Petersburg: Printing House of the Imperial Academy of Sciences, 1903. 116 p. (Series: Bibliotheca Buddhica, V).
2. Chandra L. Buddhist Iconography. (Satapitaka Series, no. 342). New Delhi: Aditya Prakashan, 1991.
3. Nispannayogavali of Abhayakaragupta / Ed. by Benoytosh Bhattacharyya. Baroda: Oriental Institute, 1949.
4. Nebesky-Wojkowitz R. Oracles and Demons of Tibet. The Cult and Iconography of the Tibetan Protective Deities. The Hague: Mouton & Co., 1956. xv, 666. Indices, Plates, Figures.
5. Indo-Tibetan Studies. Buddhica Britannica, Series Continua I / Ed. by T. Skorupski. Tring: The Institute of Buddhist Studies, 1983.
6. Taisho Shinshu Daizokyo Zuzo. The Tripitaka in Chinese (picture section) / ed. by J. Takakusu and G. Ono. Tokyo, Daizo Shuppan Kabushiki Kwaisha, 1924–1929.
7. Ahmad Z. (translator). Sangs rgyas Gya mtsho. Life of the Fifth Dalai Lama. New Delhi: International Academy of Indian Culture and Aditya Prakashan, 1999.

References

1. Oldenburg S.F. *300 Icons*. St. Petersburg, Printing House of the Imperial Academy of Sciences, 1903. 116 p. (Series: Bibliotheca Buddhica, V).
2. Chandra L. *Buddhist Iconography*. (Satapitaka Series, no. 342). New Delhi, Aditya Prakashan, 1991.
3. Bhattacharyya B. (ed). *Nispannayogavali of Abhayakaragupta*. Baroda, Oriental Institute, 1949.
4. Nebesky-Wojkowitz R. *Oracles and Demons of Tibet. The Cult and Iconography of the Tibetan Protective Deities*. The Hague, Mouton & Co., 1956. xv, 666. Indices, Plates, Figures.
5. Skorupski T. (ed.) *Indo-Tibetan Studies*. Buddhica Britannica, Series Continua I. Tring, The Institute of Buddhist Studies, 1983.
6. Taisho Shinshu Daizokyo Zuzo. *The Tripitaka in Chinese (picture section)* / ed. by J. Takakusu and G. Ono. Tokyo, Daizo Shuppan Kabushiki Kwaisha, 1924–1929.
7. Ahmad Z. (translator). *Sangs rgyas Gya mtsho. Life of the Fifth Dalai Lama*. New Delhi, International Academy of Indian Culture and Aditya Prakashan, 1999.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ: Чандра Локеш – профессор, доктор литературы и философии, академик, почетный директор, Международная академия индийской культуры; вице-президент Индийского совета по культурным связям; председатель Индийского совета исторических исследований, г. Нью-Дели, Индия.

ABOUT AUTHOR: Chandra, Lokesh – Professor, Doctor of Literature and Philosophy, Academician, Honorary Director, International Academy of Indian Culture; Ex-President of The Indian Council for Cultural Relations (ICCR); Chairman of the Indian Council of Historical Research, New Delhi, India.

Для цитирования | For citation:

Чандра Л. Падма // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2020. № 4 (19). С. 242–247.
DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.04.019>. URL: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/134>

Chandra L. Padma. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2020, No. 4 (19), pp. 242–247.
DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.04.019>. Available at: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/134> (In Russian).



Ex Libris



Наша общая Победа: альбом / авторы вступ. ст. С.М. Белокурова, М.Ю. Шишина; общая редакция и составление М.Ю. Шишина.— Барнаул: Изд-во АлтГТУ, 2020.— 68 с.

ISBN 978-5-7568-1360-9

Настоящий альбом является итогом совместного российско-монгольского проекта, посвященного 75-летию Победы в Великой Отечественной войне. Начиная со сражения на Халхин-Голе советские и монгольские воины мужественно противостояли японским милитаристам, войскам гитлеровской Германии и ее сателлитам. Огромную помощь оказал монгольский народ Советскому Союзу в годы войны. Подвигу советских и монгольских воинов была посвящена выставка «Наша общая Победа», которая объединила художников из Москвы, Улан-Батора, Барнаула, Красноярска, Иркутска, Улан-Удэ. Свои работы представили академики Российской академии художеств, народные и заслуженные художники России, ведущие мастера искусства Монголии. Особенно ценным было участие в выставке художников-ветеранов Великой Отечественной войны, отмеченных высокими наградами за боевые заслуги. В альбоме представлены живописные и графические работы всех жанров, изображающие эпизоды войны, портреты ветеранов, пейзажи, сюжетные композиции. Теснейшие узы дружбы и сотрудничества в сфере культуры и искусства связывают Россию и Монголию и в наши дни.

Альбом предназначен для искусствоведов, сотрудников музеев, историков, любителей изобразительного искусства.



Палитра, опаленная войной. Научная монография / Под общей редакцией М.Ю. Шишина.— М.: Российская академия художеств, 2020.— 464 с.

ISBN 978-5-91556-823-4

Монография посвящена художникам-фронтовикам Урала, Сибири и Дальнего Востока. Показаны их судьбы во время Великой Отечественной войны, боевые подвиги и испытания, а также послевоенный путь — обучение в различных художественных заведениях, творческая работа и участие в общественной жизни регионов. Представлены коллекции работ художников в региональных музеях, участие мастеров в крупных выставках, описаны и проанализированы наиболее значимые произведения, созданные в различных техниках, видах и жанрах. Все это дает представление о вкладе художников-фронтовиков в развитие профессионального искусства в их регионах и в отечественное искусство в целом.

Над монографией работали искусствоведы и сотрудники музеев Абакана, Барнаула, Владивостока, Екатеринбурга, Иркутска, Кемерово, Комсомольска-на-Амуре, Красноярска, Нижнего Тагила, Омска, Охи, Улан-Удэ, Томска, Тюмени, Якутска.

Издание подготовлено по решению экспертного совета Российской академии художеств по фундаментальным научным исследованиям.

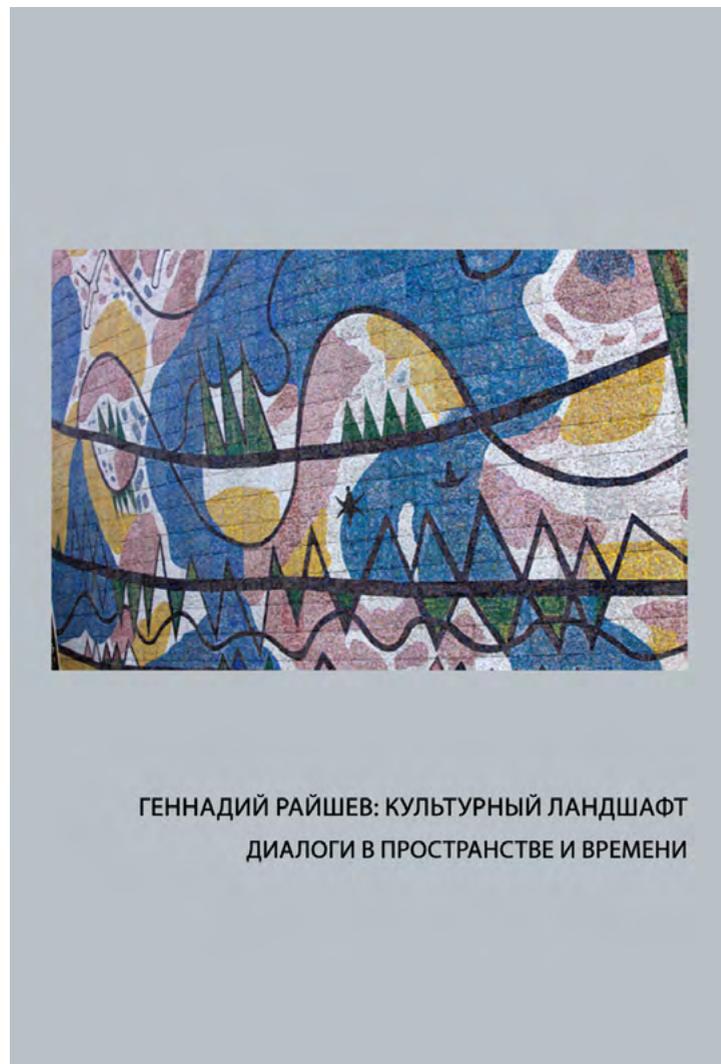
Книга будет интересна искусствоведам, историкам, музейным работникам и всем исследователям изобразительного искусства Урала, Сибири и Дальнего Востока. Очерки опубликованы в авторской редакции.



Зураб Церетели. Графика: альбом / сост. М.Ю. Шишин, Т.А. Бороноева; авт. ст. Т.А. Кочемасова.— Улан-Удэ: Издательство Бурятского госуниверситета, 2020.— 40 с.

ISBN 978-5-9793-1524-9

Альбом приурочен к первой в Республике Бурятия персональной выставке графических работ Зураба Константиновича Церетели, президента Российской академии художеств, народного художника СССР и РФ, Героя Социалистического Труда. В альбоме представлено 43 графических произведения в технике цветной шелкографии.



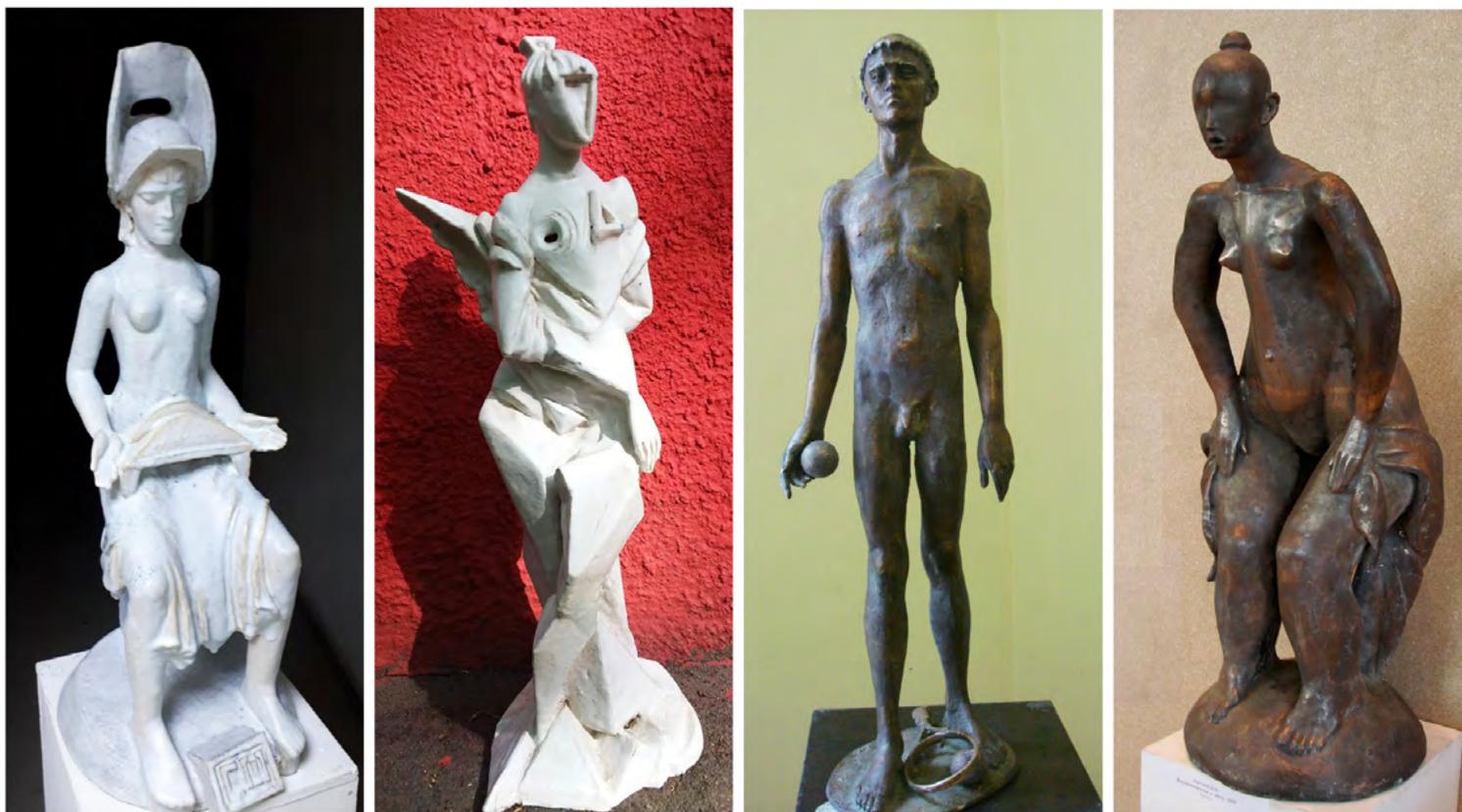
Геннадий Райшев: культурный ландшафт. Диалоги в пространстве и времени: материалы Всероссийской научно-практической конференции. 5–7 ноября 2019 / БУ ХМАО-Югры «Государственный художественный музей», филиал «Галерея-мастерская художника Г.С. Райшева»; отв. ред. Н.Н. Федорова.— Изд. 2-е, доп.— Ханты-Мансийск: Принт-Класс, 2020.— 208 с.: ил.

ISBN 978-5-4289-0119-1

Данная публикация, по сути дела, монографическое исследование, подготовлена на основе материалов Всероссийской научно-практической конференции «Геннадий Райшев: Культурный ландшафт. Диалоги в пространстве и времени» и связана с проблематикой культурного ландшафта. Ключевые принципы его исследования заложены в XX столетии и получили развитие в начале XXI века. Особое внимание уделяется современному пониманию культурного ландшафта как феномена культуры, который созвучен искусству Урало-Сибирского региона и творчеству Г.С. Райшева.

Среди авторов сборника — специалисты в области искусствоведения, философии, этнологии, филологии, географии, семиотики, музееведения.





«ИЗОМОРФНАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ».

ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ ПАВЛА ТУРАЕВА В РАХ

В залах Российской академии художеств 2–11 октября 2020 года состоялась выставка произведений заслуженного художника России, члена-корреспондента Российской академии художеств Павла Николаевича Тураева «Изоморфная трансформация», посвященная 65-летию скульптора. Название выставки предлагает зрителю тематический аспект, внутри которого сосредоточены важные, прежде всего философские представления о вневременном и, напротив, предельно современном творческом пространстве. В экспозиции были представлены произведения, созданные автором в последнее десятилетие.

П.Н. Тураев родился в 1955 году и получил классическое академическое художественное образование. Выпускник знаменитой Московской средней художественной школы 1973 года, окончил в 1979 году Московский государственный академический художественный институт имени В.И. Сурикова, где прошел серьезную школу и приобрел профессиональные навыки в мастерской крупнейших мастеров отечественной скульптуры — президента

Академии художеств СССР Н.В. Томского и профессора М.Ф. Бабурина. С 1977 года — активный участник молодежных, региональных и всесоюзных художественных выставок.

Павел Тураев свободно владеет художественной лексикой высоких стилей различных эпох и разнообразными средствами традиционной и современной пластики. Сегодня творческий метод мастера и слагаемые пластической манеры, его понимание языка скульптуры трансформировались в собственный полифонический стиль. В своем творчестве он всегда отталкивается от отображаемого, понимая изоморфную трансформацию как дистанцию по отношению к объекту и средствам созидания.

Экспрессивным приемом, проявляющим характер и эстетические свойства пластического образа, является использование Тураевым белого цвета. Автор представляет ряд работ, выполненных в керамике, тонированной белой эмалью. Белый цвет, символ чистоты, воздуха и пространства, открывает глубину дыхания скульптуры, степень ее

взаимодействия со средой и зрителем. «Нимфей» и «Трансформация мифа», «Сомнамбула» и «Святой Христофор», «Скерцо» и «Маска» из серии «Карнавал в Венеции», «Студентка» и «МоскваСити-Гёрл» — перед нами герои древнего мира и современности, мифологические сюжеты, прочитанные в реалиях XXI века, образы сегодняшнего дня, свободные фантазии. Две композиции в керамике — «Крымский мост» и «Метрострой» — отклик скульптора на создание крупнейших, даже по меркам сегодняшнего дня, технических сооружений.

Глубоко личное отношение художника к изображаемому особенно характерно для произведений, посвященных теме Второй мировой войны. Трагические события и напряженный драматизм военных лет ярко отразились в жанровых композициях «День Победы» (бронза) и «А под Оршей снега» (шамот, эмаль), композиции «Собибор» (керамика, эмаль). Характерной для Тураева глубиной размышлений наполнен и скульптурный натюрморт «Лулав и этрог» (керамика, эмаль), он увековечивает память героев Варшавского национального восстания, чья стойкость вписана в историю движения Сопrotивления Второй мировой войны.

П. Тураев всякий раз находит уникальную пластически-выразительную форму для представления «следов времени» в образе человека. Он обладает даром передать точное портретное

сходство и соединить его с психологизмом. Это характерно для портретов современников («Молодой Пастернак», «Певец Масловки. Народный художник России А.И. Морозов», «Композитор В.Я. Шаинский», «Дмитрий Покровский», «Портрет отца. Хирург Н.П. Тураев» и другие), а также произведений на тему спорта (серии «Сочи. Зимнее плавание», «Сочи. пляжный волейбол», «Сочи. Школа тенниса»).

В произведениях последних лет скульптор использует неканонические приемы формообразования, элементы абстракции, искусно вводит конструктивные решения, подчеркивая динамику и/или монументальность произведения. Автор многочисленных скульптурных произведений, Тураев работает также в технике графики, имеет серии фоторабот, создает видеофильмы.

Выставка открыла перед зрителем очередную страницу творчества известного московского мастера, дала возможность осмыслить эстетические основы художественной выразительности конца XX — начала XXI века.

*Текст составлен на основе статьи
члена-корреспондента РАХ И.В. Тураевой.
Управление информации (пресс-служба)
Российской академии художеств*



«ПАЛИТРА ПАМЯТИ». ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ АНАТОЛИЯ РЫБКИНА В РАХ

Выставка произведений заслуженного художника Российской Федерации, народного художника Чувашской Республики, члена-корреспондента Российской академии художеств Анатолия Петровича Рыбкина «Палитра памяти» была представлена 7–25 октября 2020 года в залах Российской академии художеств. В экспозицию вошло более 60 живописных произведений, созданных мастером в последние десятилетия творческой деятельности.

Анатолий Рыбкин родился 10 января 1949 года в Чувашии. В 1979 году окончил Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина, где его учителями и руководителями мастерской живописи были профессор А.Д. Зайцев и В. В. Соколов. В 1980 году А. Рыбкин работал художником по оформлению

«Олимпиады-80», проходившей в Москве. С 1988 по 1991 год обучался в Творческой мастерской живописи Академии художеств СССР в Красноярске под руководством народного художника России, академика А.П. Левитана. А.П. Рыбкин сам вносит большой вклад в обучение подрастающего поколения. Ежегодно он проводит пленэры со студентами Чебоксарского художественного училища, учащимися детских художественных школ, с молодыми художниками в Самарской области, Севастополе и во многих других городах. В составе художественных делегаций мастер посещал различные страны и континенты, был участником научных экспедиций.

Несмотря на многочисленные путешествия, большая часть творчества Рыбкина посвящена образам родной страны. Работая с цветом и композицией,

Анатолий Петрович воплощает основные места своего вдохновения: живописные фасады величественного Санкт-Петербурга, простые сибирские домики больших и малых городов. С особой любовью и почтением художник изображает деревенских жителей. На полотнах живописца привычные вещи — натюрморты с предметами деревенского быта или же неприхотливые, на первый взгляд, деревенские пейзажи — часто являются результатом глубокого философского обобщения художника, своеобразным микрокосмом жизни российской глубинки. По мнению исследователя его творчества Л. Митрохиной, «живые воспоминания художника, пронизанные душевной вибрацией, воплощенные в выразительных холстах, приобретают символическое звучание, созвучное художественной летописи страны». Такковы произведения «Мой старый добрый дом» (2017), «Снег на голову» (2014), «Весна пришла. Мужик российский» (2014) и другие.

Символизм деталей в произведениях Рыбкина чаще всего выявляется и подчеркивается интересным композиционным ходом. Автор уделяет особое внимание мастерству режиссуры пространства картины, где значима каждая пауза, каждый незаполненный участок холста.

Искусствовед А.И. Мордвинова сформулировала своеобразие творчества Рыбкина следующим образом: «Яркая особенность художника — выход в своих произведениях за пределы видимого мира: люди, знакомые предметы, пейзажные мотивы собраны его творческим воображением вместе в сложных, оригинальных композициях, иногда в непривычном соседстве. Его графические и живописные картины — произведения “большой формы”: это не рассказ или поэма, а роман или симфония. В них присутствует идея, прочитывается сюжет, предполагающий развитие, а образы имеют прошлое и настоящее. В них — размышление художника о жизни. И при этом — высокое мастерство, позволяющее ему осуществлять сложные творческие задачи, не затрудняясь их техническим решением».

Анатолию Петровичу Рыбкину уже давно повезло найти свою нишу в многоликом пространстве искусства нашего времени. Выставка в залах Российской академии художеств представила результаты наблюдений, переживаний, огромной художественной работы мастера.

*Управление информации (пресс-служба)
Российской академии художеств*



«HOMO LUDENS».
ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ
АНАТОЛИЯ ЧЕЧИКА В МВК РАХ

*«Есть холст, и есть сцена. Остальное суета.
Входит человек в свет и выходит из света. Остается тень на картине.
Не важно, куда он идет, важно — как и зачем.
Созданный из праха, прахом и останется. Созданный из света — будет согревать.
Есть время для цвета, и есть время для линии.
Время для solo и время для tutti.
Время может быть пастозным, и время может быть прозрачным.
Время контраста и время sfumato.
Время сострадать и время презирать.
Время ора и время тишины.
Это и есть ритм.
Ритм моего сердца».*

(с) Анатолий Чечик

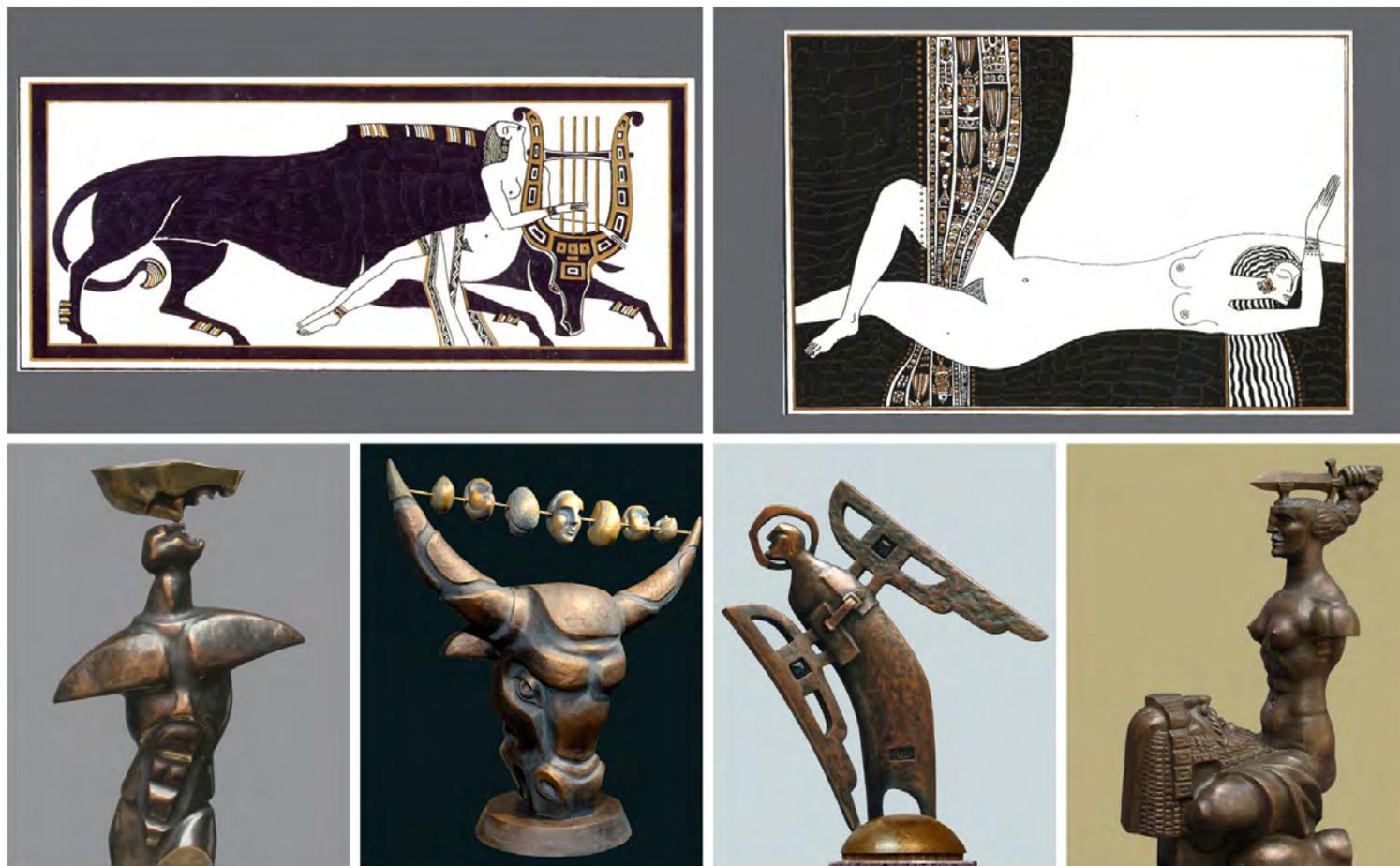
Российская академия художеств представила выставку произведений живописца, архитектора, сценографа, режиссера Анатолия Чечика «Номо Ludens». Экспозицию составили более 120 работ разных лет.

Имя Анатолия Чечика хорошо известно московскому зрителю. Многочисленные персональные выставки художника прошли в крупнейших залах и музеях столицы. Во второй раз он представил свои работы в Музейно-выставочном комплексе Российской академии художеств с 21 октября до 22 ноября 2020 года. Предыдущая экспозиция «Лабиринт» 2010 года открыла зрителю эмоционального, глубоко мыслящего автора, опирающегося в своем творчестве на мировую историю, искусство, живописца с ярким, узнаваемым почерком, и в то же время никогда не повторяющегося в своих изобразительных решениях. Он всегда новый, неожиданный как в своих живописно-пластических интерпретациях, так и в драматургии каждого следующего выставочного проекта. Исследователи отмечают редкостное сочетание в его произведениях чувственной, самодостаточной живописи и философии, игры ума, называя А. Чечика театральным художником в том высоком понимании, в котором слово «театр» тождественно слову «мир». Подготовку нового выставочного проекта «Номо Ludens» художник начал еще год назад. Его название — своего рода аллюзия на широко известный трактат нидерландского историка, философа и культуролога Й. Хейзинги. Одновременно это глубоко авторская живописная драма, новая часть его творческого монолога — художественного осмысления человеческой судьбы, судеб мира, страстей людских.

Анатолий Зиновьевич Чечик родился в 1953 году в Киеве. Окончил Киевский государственный художественный институт, архитектурный факультет

в 1976 году. Работал в институте «Киевпроект». Является автором нескольких осуществленных проектов. Лауреат первой и третьей премий в конкурсе на реконструкцию Бессарабской площади в г. Киеве. Член Союза архитекторов с 1980 года. В 1978 году А. Чечик оформил первый спектакль и с этого времени постоянно работал художником-постановщиком в различных театрах Украины. В 1983 году он — главный художник Киевского городского театра кукол. С 1984 года в Киевском академическом театре им. И. Франко работал художником-постановщиком и режиссером. Создал более 100 постановок в различных театрах страны. Выставляться начал в 1980 году и стал участником республиканских, всесоюзных и международных выставок. В 1988 году переехал в Тбилиси и до 1991 года работал в студии экспериментальной графики в Тбилисском доме художников. С 1992 года А.З. Чечик живет в Москве. Член Московского союза художников с 1996 года. С 2007 по 2009 — руководитель курса на факультете сценографии Российской академии театрального искусства (ГИТИС). Персональные выставки его работ прошли в Берлине, Кембридже, Мадриде, Таллинне, Москве (в Центральном доме художника, Государственном центральном театральном музее им. А.А. Бахрушина, Галерее искусств Зураба Церетели). Произведения А. Чечика представлены в Государственном музее театрального, музыкального и киноискусства Украины (Киев), Национальном музее литературы Украины (Киев), Литературно-мемориальном музее М. Булгакова (Киев), Государственном центральном театральном музее им. А.А. Бахрушина (Москва), Центре иудаики (Берлин), частных коллекциях России, США, Израиля, Франции, Германии.

*Управление информации (пресс-служба)
Российской академии художеств*



«TERRA-BRONZA». ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ АНДРЕЯ ЩЕРБАКОВА В РАХ

Российская академия художеств представила 11–22 ноября 2020 года выставку произведений заслуженного художника России, члена-корреспондента Российской академии художеств Андрея Щербакова. «Terra-bronza» — это метафорическое название некой земли, некоего пространства, в котором под рукой художника-демиурга, словно из магмы, рождаются образы, превращаясь в единый, цельный мир со своими внутренними связями и законами. В экспозиции были представлены произведения скульптуры и графики.

Андрей Александрович Щербаков родился в Саратове в 1965 году. Получил образование в Саратовском художественном училище и в Санкт-Петербургской художественно-промышленной академии имени А.Л. Штиглица. В 2003–2006 годах проходил стажировку в Творческой мастерской

Поволжского отделения Российской академии художеств под руководством академика А.В. Учаева. Затем начал сам активно заниматься педагогической деятельностью. А. Щербаков — участник российских и международных групповых выставок, автор более тридцати персональных выставок в Саратове и других городах России. Скульптор является одним из организаторов ежегодных международных детско-юношеских пленэров имени П.А. Маскаева, объединяющих молодых, начинающих художников в Хвалынске, на родине К. Петрова-Водкина.

А. Щербаков — автор известных памятников, городской и парковой скульптуры. В своем творчестве он обращается к вечным темам искусства, но при этом создает свой собственный стиль, сочетающий черты символизма и бурного, темпераментного

экспрессионизма. Используя приемы деформации и геометрической стилизации формы, при которых объемы связаны друг с другом энергичными силовыми линиями, художник рассматривает скульптуру не как статичный объект, а как некий центр движущихся масс. Это характерно для таких его работ, как памятник «Ликвидаторам Чернобыльской АЭС» и скульптурная композиция, посвященная народному артисту О. Табакову в Саратове, памятник «Новомученикам и исповедникам российским за веру Христову» в Вольске и другие.

Мастер часто обращается и к камерному жанру, создавая скульптуры, в которых воплощена вечная женственность, красота и гармония человеческого тела. В этих произведениях нет ни одной жесткой грани, наоборот, мягкое и нежное пластическое решение позволяет художнику сохранить естественность и красоту природы. Таковы «Юдифь» и «Саломея» из серии «Хищницы», «Сотворение», «Ждущая».

Андрей Щербаков — также талантливый график и мастер станковых вышивок. Его авторский

«Вышитый проект», которому не существует аналогов в искусстве, объединяет произведения, выполненные по образцам старинной русской техники лицевого шитья «в раскол», в которых художник обращается к архаическим и христианским символам.

Обладая мощным внутренним стержнем, не следуя моде и не попадая под легковесные веяния времени, Андрей Щербаков во внутреннем выборе своего пути, позиции художника стоит на принципах служения большому искусству, а его творческий путь демонстрирует уникальную ветвь развития академического направления в современном российском изобразительном искусстве. Экспозиция в Российской академии художеств познакомила зрителей с ключевыми работами мастера.

*Текст составлен на основе статьи
Е. Дорогиной, зав. отделом современного
искусства Саратовского музея
им. А. Н. Радищева.*



«ЧИСТАЯ ЖИВОПИСЬ».
 ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ
 НИКИТЫ МЕДВЕДЕВА (1950–2018)
 И ТАТЬЯНЫ АЛЕКСЕЕВОЙ

В Российской академии художеств 11 ноября — 6 декабря 2020 года состоялась выставка произведений заслуженного художника России, члена-корреспондента Российской академии художеств Никиты Всеволодовича Медведева (1950–2018) и его супруги Татьяны Николаевны Алексеевой «Чистая живопись». В экспозиции были представлены живописные работы тандема художников, проживших вместе 46 лет и работавших почти 20 лет в одной мастерской, взаимно обогащая творчество друг друга.

Высокие художественные достоинства работ одного из ведущих мастеров монументальной живописи Никиты Медведева порождены его

обостренным интересом к человеку и природе. В его работах профессионализм помножен на взгляд философа и способность к оригинальной интерпретации действительности в художественные образы. Свободно ориентируясь в лабиринтах искусства от архаики до XXI века, Н. Медведев ставит задачу сугубо личного постижения и отображения мира. В его творчестве органично соединились разные тенденции — от увлечения искусством Древней Руси и Раннего Возрождения до французской живописной школы.

Статичность его картин призвана олицетворять устойчивость бытия, духовную устремленность в вечность, в противовес зыбкости неверия

и суеты. Именно таковы произведения его «монастырского» цикла. Пережившие столетия, «глад и мор», монастыри в этих полотнах предстают символами переходящей из поколения в поколение человеческой памяти. Архитектура Кирилло-Белозерского, Никольского, Данилова, Горицкого и Соловецкого монастырей воспроизведена с исчерпывающей точностью. Все картины цикла проникнуты особым лирическим настроением и доносят до зрителя особое состояние природы и эмоций автора.

Важная глава творчества мастера — портретное искусство. Художник универсального дарования, он мастерски владеет этим жанром. Портрет у Медведева — это не изображение «вплотную» лица со всеми нюансами, но картина, в которой индивидуальные свойства модели передает вся пластика композиционного строя.

Татьяна Алексеева впервые обратилась к живописи маслом на холсте в 1995 году. Все написанные ею с тех пор картины выполнены в единой стилистике и наполнены повторяющейся от произведения к произведению образной символикой. Сказочные образы из иллюстраций художницы преобразовались в ее живописи в театрализованную игру карнавальных масок. Персонажи ее картин, облаченные в необыкновенные одежды со стилизованными под ту или иную эпоху головными уборами, интригуют зрителя, вовлекая его в свой загадочный мир, иронично играя с ним и препятствуя разгадке скрытого смысла. В чередке масок отвлеченные персонажи соседствуют с конкретными персоналиями, среди которых особо заметны автопортреты самой художницы.

Живопись Алексеевой — это пространство тотального театра, стыкующего между собой Венецию и Египет, Испанию и Китай, соединяющего в своей поэтике шекспировское величие с рефлексией и стилизацией декаданса. Эволюция искусства Татьяны Алексеевой восхищает своей логикой и естественностью, поясняющими феномен позднего и на первый взгляд неожиданного рождения живописи, с самых первых шагов обретшей абсолютную зрелость замысла и отточенность пластического мастерства.

Никита Всеволодович Медведев (1950–2018) родился в г. Риге Латвийской ССР в 1950 году. Первым и главным своим учителем художник всегда считал своего отца — Всеволода Медведева, известного московского графика, работавшего в сфере книжной иллюстрации. В 1973 году Н. Медведев окончил Московское высшее художественно-промышленное училище (б. Строгановское). Ощущение серьезности работы художника, отношение к искусству как большому труду художник воспринял от выдающегося живописца, действительного члена Академии художеств СССР Гелия Коржева, возглавлявшего в «Строгановке» кафедру монументальной живописи.

За свою плодотворную творческую жизнь художник принял участие более чем в 300 выставках в России и за рубежом. Произведения Н. Медведева представлены в собраниях Ярославского художественного музея, Переславль-Залесского художественно-краеведческого музея, Ивановского художественного музея, Архангельского художественного музея, Тульского художественного музея, Рязанского художественного музея имени И.П. Пожалостина, Вологодского художественного музея, в коллекции Московского союза художников, в коллекции Министерства культуры России, а также в частных коллекциях России, Австрии, Франции, Германии, Италии, Финляндии, Бельгии, Китая.

Татьяна Николаевна Алексеева родилась в 1948 году в г. Канске Красноярского края. Окончила в 1971 году Ленинградское высшее художественно-промышленное училище им. В.И. Мухиной (ныне — СПГХПА им. А. Л. Штиглица), отделение моделирования одежды. Работала в сфере книжной иллюстрации, сотрудничала с издательствами «Детская литература», «Мысль», «Советский композитор», проиллюстрировав более 20 книг. Член Московского союза художников. Татьяна Алексеева участник более 150 выставок в России и за рубежом. Ее работы находятся в частных собраниях России, Франции, Германии, Австрии.

*Управление информации (пресс-служба)
Российской академии художеств*

Искусство Евразии
№ 4 (19), 2020
Ежеквартальное научное сетевое издание

Адрес редакции:
656038, Алтайский край, г. Барнаул, пр-т Ленина 46,
международная кафедра ЮНЕСКО
E-mail: publish@eurasia-art.ru
Телефон: +7 3852 29-08-77

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, 2020
© Редакция журнала «Искусство Евразии», 2020