



Вещь

ВРЕМЯ
И МЕСТО

Ежегодник научного семинара
по изучению объектов искусства
и материальной культуры

Том 2
2022

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Российский государственный
гуманитарный университет»

Федеральное государственное бюджетное
учреждение науки
Институт археологии
Российской академии наук



Вещь

время и место

*Ежегодник научного семинара
по изучению объектов искусства
и материальной культуры*

Том 2

Москва
2022

УДК 7.02(063)
ББК 85.101я431
В40

Рецензент

Э.В. Пастон, д-р искусствоведения

Под редакцией

Л.А. Беляева, д-ра ист. наук, чл.-кор. РАН

С.И. Барановой, д-ра ист. наук

Рекомендовано к изданию

Редакционно-издательским советом РГГУ

ISBN 978-5-7281-3054-3
ISBN 978-5-7281-3208-0 (Т. 2)

© Институт археологии
Российской академии наук, 2022
© Российский государственный
гуманитарный университет, 2022

СОДЕРЖАНИЕ

Вступительная часть	7
<i>Беляев Л.А.</i> О вещественности воспоминаний	9
<i>Марков А.В.</i> Заметки на полях работы В.Н. Топорова «Вещь в антропоцентрической перспективе»	15
Статьи, публикации, заметки	23
<i>Авдеева В.В.</i> Национальная художественная традиция как источник наивного искусства Германии	25
<i>Анохин И.В.</i> Фронтальной портсигар	37
<i>Баранова С.И.</i> Зачем ездил в Самарканд в 1926 г. студент керамического факультета ВХУТЕМАСа П.В. Тарасов?	45
<i>Баторова Е.А.</i> Огниво как атрибут кочевника: к вопросу типологии вещи тюрко-монгольского мира	61
<i>Голенкевич Н.П.</i> Наследие М.К. Соколова (1885–1947). Атрибуция произведений	73
<i>Гращенков И.А.</i> Проблема идентичности в советском искусстве 1960-х гг.	85
<i>Злизин И.Ю.</i> Ген ваятеля. К вопросу о творческой биографии забытого советского скульптора Н.К.Вентцель	94

<i>Кадикова И.Ф.</i> Подлинник и подделка в музее: технологическое исследование и его роль в экспертизе живописи	114
<i>Колос Р.А.</i> Хроника Матея Стрыйковского в собрании библиотеки: от плагиата до романа	126
<i>Митник М.А.</i> Люстра и паникадило: к вопросу терминологии русских потолочно-осветительных приборов	133
<i>Моницманова М.</i> В поисках словацкой невесты	144
<i>Поликарпов Д.А.</i> Архитектурный пейзаж В.И. Соколова «Монастырский двор (полдень)». Опыт реконструкции историко-культурного контекста	160
<i>Спешинская-Зорич М.В.</i> Опыты атрибуции семейных реликвий: дореволюционная открытка	168
<i>Стихина М.И.</i> Парадный портрет Екатерины II (1763). Рокотов или мастерская?	175
<i>Чернова Е.Р.</i> Особенности иконографии и определение извода иконы «Богоматерь Одигитрия» второй половины XIX в. из собрания МБУК «Слободской музейно-выставочный центр»	185
<i>Швец Э.Г.</i> Роль и функциональное применение оптических приборов в художественных практиках	201
<i>Шихова А.Е.</i> Опыты атрибуции семейных реликвий: уральский сундук	206
<i>Якубова М.Б.</i> Генри Мозер и его путешествие в Туркестан	219

Вступительная часть

О вещественности воспоминаний

Исследовательский метод, применяемый как основной в семинаре «Вещь: время и место», – по сути, традиционная археологическая и/или музейная атрибуция. Его основа – анализ материального предмета, представленного для экспертизы. При этом мы, конечно, стремимся превратить каждый предмет в нарратив, *разговорить* его. Приветствуются вещи с личной историей, персонально связанные с исследователем или его семьей. Эти реликвии, мемории особенно часто представляли в первые годы работы семинара. Постепенно их стало меньше, роль же прагматических работ (результатов дипломов и диссертаций, итогов профессиональной деятельности реставраторов и сотрудников музеев и т. п.) возросла. Сегодня семинар работает гораздо увереннее, и при этом мы явно молодеем: средний возраст выступающих скорее уменьшается, чем растет.

Что остается неизменным, так это опора на предмет. Считается обязательным предъявить артефакт независимо от того, что он собой представляет: подаренная в детстве книга с автографами, семейная фотография, бабушкин сервиз. Или, напротив, хорошо всем известный по курсу истории искусства шедевр, хранящийся в витрине с охраной третьей степени. Все они равным образом идут в дело.

Выбрать есть из чего – ведь предметов в мире тьма-тьмушая, они переполняют окружающее любого из нас пространство.

Но еще больше вещей, которые давно не имеют материальной оболочки, не представлены *в истинной плоти*, а просто остались в памяти. Мы когда-то сталкивались с ними, но с тех пор они нам недоступны – разбились, потерялись, увидены лишь на мгновение в глубоком детстве. Например, у одной из участниц нашего семинара есть любимое воспоминание о кукле-негритянке, которую она девочкой увидела в витрине станционного киоска, но которую ей не смогли купить родители. Ничего драматического – киоск был просто закрыт, а поезд уходил. Тем не менее для героини рассказа это видение остается эпизодом чуть ли не трагического накала.

До какой степени рассказ о такой кукле соответствовал бы теме нашего семинара? До какой степени вообще рассказы о вещах, которые не присутствуют даже в изображениях, но существуют исключительно в нашей памяти и могут быть представлены вербально, стоит рассматривать в качестве законной добычи историка материального мира? С этим вопросом приходится сталкиваться не только в таких, по сути, экзотических научных коллективах, как «Вещь», но и в традиционной практике исследований. Ведь недавно, в XVIII–XIX вв. (да и в первой половине XX в.), археологию часто понимали как работу с неовещественным предметным миром прошлого, данным в описаниях, а не воплощенном в вещах как таковых. Описания эти были частью священной истории (Библии, Талмуда), классической литературы, мифологии. Сегодня такие штудии возможны в отношении описей утраченных коллекций и вообще документальных перечислений (например, конфискационные описи; описи завещаемого имущества и другие подобные индексы). Их соединение, анализ и материализация все еще составляют важную задачу археологии, и никого не удивляют исследования упоминаний тех или иных древних предметов, например, в летописях.

Такая работа возможна и по отношению к собственному, а также и семейному прошлому. Рассказы наших бабушек и дедушек полны описаниями всякого рода предметов, которые, думаю, тоже могут быть предметом анализа и демонстрации. Причем демонстрации чисто описательной, не сопровождаемой изображениями самих предметов (хотя это не возбраняется, если есть прямые аналоги).

Приведу конкретный пример, который беру просто из книги о своей семье и себе, которую пишу уже не один десяток лет¹.

В эпизоде будут описаны предметы, которые автор получал в раннем детстве (1948–1953 гг.) в качестве подарков от отца, значительная часть жизни которого прошла в заключении. Сам текст взят из довольно длинной главы (в оригинале она называется «Подарки») и был начат в 2003 г. Для данного вступления из нее вынута лишь несколько абзацев. Вот они:

Когда отец в первый раз сидел в лагере (а это были 1948–1953 гг.), от него стали приходиться иногда подарки. Не знаю, откуда они брались: мама ли привозила со свиданий, или их можно было пересылать по почте, или передавать с вышедшими на свободу, – но они доходили до нас, и обычно по несколько. Как же я жалею сейчас, что не сохранил их! Дедушка пытался мне их не давать, но куда там! То ли он боялся, что потеряю или сломаю, то ли (что вероятно) не хотел, чтобы товарищи по играм случайно догадались, что мой отец в тюрьме (трудно сказать, насколько это было широко известно вокруг, – думаю, что очень).

Мне запомнились подарки *серийные* и *особые*.

Серийные были – ножички, плетеные кошелечки (ножички обычно прямо в них и приезжали) и ручки-вставочки. Кошелечки – из стеклянного бисера, зеленого и белого, или просто сплетенные из ниток – были с секретом. Нужно было, держась хитро за края и шнуры, потянуть особым образом, иначе мешочек кошелька оставался недоступен, хотя в нем и прощупывалось какое-нибудь содержимое.

Все это было, в общем, не без вкуса (или, если хотите, стиля), а главное – самой тонкой, невероятной выделки. Так, ножички бывали всех размеров – от простого, хотя и маленького, перочинного (с ручкой черного цвета, под эбенное дерево, из текстолита или чего-то подобного, в форме женского сапожка на каблуке или женского торса) – до совсем крошечного, по размеру даже не знаю, с чем сравнить – скажем просто, длиной в сантиметр! И эта кроха открывалась и закрывалась, имела лезвие (а если чуть побольше – и два) и щеки из пластмассы (обычно зеленой, под бирюзу, малахит; или просто из малахита?), а в них – крохотные гвоздики-заклепки из меди, совсем невозможно маленькие, или две медные (латунные?)

¹ *Беляев Л.А.* Два окна на Цветной бульвар: Рукопись. Электронный архив автора. – Вот оно, даже формы библиографического описания источника приходится придумывать!

обоймицы. Крошечное, но довольно широкое лезвие не просто открывалось – оно было наточено до остроты бритвы и прекрасно брало и карандаш, и парту, и вообще любое дерево, не говоря уж о колбасе (привет «Одному дню Ивана Денисовича»). Как же я любил эти маленькие, совсем игрушечные – и совсем настоящие штучки, как я хотел не только знать, что они мои, но и владеть ими всерьез, чтобы они *были* моими.

Вставочки [на пишущих ручках] тоже были из эбонита и плексигласа. Сначала не блестящие, а матовые, они со временем начинали чудно лосниться, как настоящее черное дерево. Они были наборные, как рукоятки финских ножей (потом я играл таким – маленькое собрание тюремно-блатного и армейского «инвентаря» было у отчима), и цветной плексиглас как бы светился изнутри. Форма была чуть удлинненная, конусовидно-вытянутая – от места крепления пера она ровно и изящно сужалась к хвосту, который, как и толстый край, был черным. Середина горела всеми цветами плексигласа: желто-золотым, красно-вишневым, ярко-розовым и другими, и эти кусочки местами разделяли тончайшие медные кольца. В юности, в одной из первых экспедиций, мне напомнит об этом «наборе» нижняя челюсть скелета в курганном погребении XII века: когда ее подняли, то в земле, заполнявшей внутреннее треугольное пространство, загорелось несколько рядов разноцветных бус из стекла.

В центре (или ближе к «держалке»), между другими плексигласовыми частями – венец искусства: прозрачно-розовый цилиндр, сквозь который хорошо видно мелкую, четкую и невероятно каллиграфическую надпись, что-нибудь вроде «Дорогому сыну Ленечке от папы», и дата – скажем, 1951 год (точно ни одного года не помню). Похоже было, как сейчас понимаю, на реликварий, на средневековый монстранц. Чтобы прочесть, нужно было ручку поворачивать, ведь она была тонкой, а надпись шла «поперек» стержня. Таких ручек помню 2–3 – возможно, их столько и было. Потом они, как и ножички, погибли бесславной смертью – я начал брать их в школу, хвастаться ими, и они, одна за другой, куда-то расточились. Конечно, жаль.

Теперь особые подарки из лагеря. Назову два, как в музейной описи.

1. Рюмочка, точенная из латуни, цельнометаллическая, матово-блестящая, похожая чем-то на шахматную фигуру, очень стойкая и устойчивая. Я подарил ее потом сыну Сергею (пить из латуни не следует – это просто символическая рюмочка, которую удобно использовать как подставку для яиц).

2. Шкатулка мне особенно дорога, потому что осталась со мной. Это просто лакированная деревянная коробка с латунным внут-

ренним замочком. На крышке же – кадр из мультлика с песенкой: «Говорят, под Новый год что ни пожелается, то всегда произойдет, то всегда сбывается»³. Это известный новогодний мультфильм, чуть не единственный тогда (там еще заяц ездит на плитке шоколада по сугробам); я видел его бесчисленное число раз. В раскадровке изображен мальчик, стоящий на скамейке и поющий под фортепиано, на котором (рядом) играет девочка; в комнате еще собачка и старичок.

Картинка под лаком, цветная, перерисованная (отец очень точно копировал любые изображения по клеточкам (например, с салонных открыток с полуголыми красавицами) и легко воспроизводил цвет, делая сначала маленькие шкатулки типа палехских; это я сам наблюдал однажды).

Шкатулка мне долго служила – в основном подставкой для лепки, для маленького театра и для всего, что можно было делать в постели (я там проводил много времени, так как любил пофилонить, поболеть – хотя и не был, в общем-то, болезненным, скорее наоборот). Сейчас на крышке мало что уже разглядишь – все поцарапано и в чешуйках лака.

Эти вещи – такие искусные, странные и смешные, но не наивные, а просто очень русские. Напоминают о Левше, о деревянных часах да мостах Кулибина. И совсем непохожи на грубоватые «кунштюки» военнопленных немцев из лагерей в Красногорске, откуда всякими путями до меня дошла *коробочка с секретом*: деревянная шкатулка в виде маленькой книги с выдвигающейся планкой корешка. На ее крышках, в невысоком рельефе, изображены лев со львенком в джунглях и на лицевой (видимо) стороне – герб СССР.

Два последних предмета демонстрирую, чтобы рассказ не был совсем уж бесплотным.

Допуская, что в сети сегодня можно найти аналоги тем вещам, которые у меня не сохранились, прибегнул к помощи Интернета. Увы, первые попытки неудачны: все время попадаются предельно грубые, совершенно топорно выполненные изделия, вероятно, более поздние, чем достававшиеся мне в 1950-х гг. И очень уж brutальные, почти все связаны с насилием и примитивным, предельно скудным бытом. Они так не похожи на подарки отца, в памяти почти сказочные.

Впрочем, смысл вступления не в том, чтобы найти аналоги и все-таки проиллюстрировать, дополнить текст картинками. Моя

² «Когда зажигаются ёлки», 1950 г. Союзмультфильм.

Л.А. Беляев

задача – ободрить участников заседаний к работе с предметами не совсем «предметными». Возбудить желание материализовать воспоминания о вещах не через имидж (картинку), а через слово, через описание.

Возможны ли такие музейные описания воспоминаний, а тем более их научный анализ – Бог весть.

Информация об авторе

Беляев Леонид Андреевич, доктор исторических наук, член-корреспондент РАН, Институт археологии РАН, Институт искусствознания Министерства культуры РФ; 117036, Россия, Москва, ул. Дмитрия Ульянова, д. 19; labeliaev@bk.ru

Information about the author

Belyaev Leonid A., Dr. of Sci. (History), corresponding member of the Russian Academy of Sciences, RAS Institute of Archeology, Institute of Art Studies of the Ministry of Culture of the Russian Federation; bld. 19, Dmitrii Ul'yanov Street, Moscow, Russia, 117036; labeliaev@bk.ru

Заметки на полях работы В.Н. Топорова «Вещь в антропоцентрической перспективе»

Аннотация. Раскрываются философские основания классической работы Владимира Топорова, реконструируется культурный контекст ее появления. Исследуются многочисленные пересечения позиций Топорова и Бибикина в стремлении избавить философию от предвзятости и решения частных проблем, обосновав собственное содержание онтологии. Отказ от понимания вещи как символа, подчеркивание безусловных свойств вещи значимы для практической работы по систематизации и интерпретации памятников материальной культуры.

Ключевые слова: Топоров, Бибикин, Хайдеггер, онтология, музейфикация, метафизика вещи, философская критика

A.V. Markov

Notes on the margins of the work by Vladimir Toporov “Thing in the anthropocentric perspective”

Abstract. I reconstruct the philosophical foundations of the classic work of Vladimir Toporov, and the cultural context of its appearance. I find numerous intersections of the positions of Toporov and Bibikhin in their effort to rid philosophy of bias and particularism, reassembling presuppositions of ontology. They fail to interpret a thing as a symbol, emphasizing the functional contingency of a thing, consistent with practical systematization and interpretation of the material culture.

Keywords: Toporov, Bibikhin, Heidegger, ontology, museum storage, metaphysics of things, philosophical criticism

Работа В.Н. Топорова «Вещь в антропоцентрической перспективе» изначально была опубликована в альманахе «Aequinox» за 1993 г., а после открыла том избранных трудов ученого по *мифопоэтике* [Топоров 1995]. Название журнала означает «равноденствие», а буквально «равноночие», и эта смена дня и ночи в момент перевода была отражена и в дизайне обложки с черно-белой геометрикой и в том исследовании культурной обусловленности перевода и интерпретации, на котором настаивали все авторы обоих выпусков альманаха. Этими авторами стали ученые из Москвы (В.Н. Топоров, О.А. Седакова, М.К. Трофимова) и Санкт-Петербурга (И.Г. Вишневский и Е.Г. Рабинович, подготовившие альманах), объединенные общими установками: интерпретация как задача, а не только инструмент исследования, внимание к нюансам имеющихся переводов и культурно обусловленным словоупотреблениям и формулам, обращение к неавторским формам существования поэтического творчества, философской и религиозной мысли.

Основное внимание в альманахе уделялось исследованию того, что можно условно назвать первой, или рамочной, интерпретацией: как последователи Гомера интерпретировали эпос и гимнографию (Е.Г. Рабинович), как античный гностицизм интерпретировал и систематизировал мистический и бытовой опыт (М.К. Трофимова), как францисканцы создавали поэтические и прозаические тексты, интерпретирующие учение св. Франциска (И.Г. Вишневский, О.А. Седакова) и т. д. В первом выпуске В.Н. Топоров выступил с большой статьей [Топоров 1991] о судьбе евреев в царской России, параллельно рассуждая о специфике библейского фидеизма с опорой на Кьеркегора, Бубера, Вл. Соловьева и Л. Шестова и делая экскурсы в духовную историю Киевской Руси, Московского царства и петербургской России. В этой статье Топоров показал как несостоятельность антисемитской конспирологии, так и продуктивность фидеизма для русской мысли, прежде всего для Флоренского и Розанова, отношение которых к еврейскому быту было, мягко говоря, непростым. Тем самым Топоров показывал, что сам принцип библейского фидеизма, не имеющий никаких оснований в привычках мышления, продуктивно трансформирует философскую аргументацию.

Статья Топорова, посвященная вещи, работает точно так же, она показывает, что принцип вещи тоже не имеет основания в при-

вычках мышления, поневоле всегда инструментализирующих вещь или отстраненно любующихся ей. Но все эти искажающие суть вещей привычки мышления должны быть преодолены, потому что вещь обладает собственным содержанием, не зависящим от отдельных привычек и частных установок. На место частного лица, изучающего свойства вещи и использующего отдельные стороны вещей, должно стать частное лицо, верное вещи как таковой, и таким лицом оказывается гоголевский Плюшкин. Он предстает для Топорова не тем, кто злоупотребляет вещами, портит их или оставляет в небрежении, но тем, кто признает собственные свойства вещей, в том числе способность вещей складываться в конфигурации, не зависящие от воли сколь угодно многих людей, даже воли всего человечества.

То, что эти конфигурации выглядят как бессмысленное скопление вещей, не может быть аргументом против Плюшкина – ведь и мир тоже может показаться скоплением вещей, конфигурацией, произвольной уже потому, что в нее надо включить все существующие в мироздании вещи, не пропуская ни одной, а значит, здесь нет места целесообразности. Но как неразумно менять мироздание, трансформировать его каким-либо вмешательством, лучше сразу отпустить его и философски и научно изучать собственные законы, так же неразумно и командовать Плюшкину, что он дальше должен делать.

В этом позиция Топорова ближе всего стоит к позиции В.В. Библихина, который в книге «Мир» [Библихин 1997] постоянно развивал мысль, что мир только и может стать настоящим предметом философии, но при этом он не может быть предметом отдельных философских операций или проверок. Так, искать границы мира бессмысленно, потому что они окажутся прочерчены произвольно, раз мир есть все и целое нашего опыта. Но и просто принять мир и сделать из этого какие-то выводы – это тоже операциональное использование того, что должно быть основанием мышления, а не пользования. Топоров и Библихин немало встречались и задавали друг другу вопросы в неформальном общении, так что эта параллель более чем обоснованна.

Примечательно, что в публикации 1995 г. разнятся названия статьи Топорова в тексте: «Вещь в антропоцентрической перспективе (апология Плюшкина) [Топоров 1995: 7], – и в оглавлении книги: «Апология Плюшкина: вещь в антропоцентрической пер-

спективе». Тем самым в оглавлении отражена тема всей статьи, отказ от операционального отношения к вещам для обоснования представленности человека вещам, тогда как заглавие статьи говорит скорее о проекте исследования, где Плюшкин окажется символом всего проекта, указывающим на тип антропоцентризма.

Это не антропоцентризм распоряжения вещами, исходящий из того, что человек ценнее вещи, но антропоцентризм как наличие в человеке точки отсчета для вещей, без которых мы не сможем вычленить отдельную вещь, а будем вычленять только отдельные конфигурации вещей и их свойства. При таком вычленении конфигураций мы не дойдем до философии вещи, потому что философия требует отличать понятийную единицу и от условий ее вычленения, и от условий ее существования, – тем самым отличая вещь как таковую от конфигурации, которая для нефилософского взгляда ничем не отличается от вещи.

Здесь Топоров близок другому проекту В.В. Бибикина, «Новый Ренессанс» [Бибикин 1998], где философ утверждает, что хотя Ренессанс не был философски продуктивной эпохой, он изменил внутренний смысл некоторых понятий, таких как «человек», «собственность», «доблесть», и тем самым позволил вычленить вещи из некоторого потока впечатлений, где накапливалась инерция привычек и восприятия. Ренессанс для Бибикина – эпоха *жеста* в широком смысле, не жеста как сигнала, но жеста как остановки внимания, которая позволяет вновь обратиться к вещи. Вещь тогда оказывается не предметом подходов или рассуждений, не аллегорией или ситуацией, но тем, *по отношению к чему* можно определиться, почувствовать себя собой, определить себя как вещь и как участника исторических событий.

Конечно, в узком смысле Бибикин ищет философский корень европейского чувства истории и находит его в новом обращении с миром вещей, открытым, доблестным, властным и подвластным, готовом и к подвигу, и к подчинению миру вещей как миру подвигов и свершений. Но в широком смысле Бибикин показывает, как утверждение ренессансной программы обоснования личной доблести было одновременно признанием вещи достойной внимания, соучастия и вообще выведения из нее отношений собственности. Важным было признано не то, что значит вещь, что знаменует или что дает человеку, но то, что она *может стать своей* и что человек может стать своим для некоторых вещей, заполнить фрустрацию

своих действий, которые вовсе не обречены на успех, – и тем самым оказаться человеком новой эпохи.

За историко-культурными размышлениями у Библихина стоит очень строгая онтологическая программа, требующая выяснить, каковы условия, позволяющие не только рассуждать о вещи как существующей, но признать вещь существующей и признать себя человеком, способным отнестись к существующей вещи. Конечно, мы не найдем ничего общего между ренессансным коллекционированием, которое имеет в виду референтную аудиторию, хотя бы наследников, и скупостью Плюшкина, каковую даже Чичиков увидел только в силу стечения случайных обстоятельств. Но Гоголь тоже, как показывает Топоров, ставил вопрос: если крестьяне Плюшкина не могут свидетельствовать о Плюшкине, потому что превращены в вещи, потому что они столь же видимы или невидимы, как и другие вещи Плюшкина, – то как можно заговорить о Плюшкине вообще как о собственнике, хозяине, управляющем или даже слуге вещей, т. е. найти какие-либо свойства, которые позволяли бы говорить о нем как о человеке?

В первой части статьи, в которой до Плюшкина еще идти и идти, Топоров доказывает, что вещь никогда не бывает полностью зависимой, потому что не бывает до конца необходимой, – ее можно заменить сходной по функционалу вещью, например, можно выпить воду не из чашки, а из ложки или из ладошки [Топоров 1995: 8]. В таком случае и отношение человека к вещи не бывает до конца вынужденным, но всякий раз дублирует свободное отношение: например, заводя любимую вещь, человек в чем-то ее одушевляет, олицетворяет, гуманизирует [Топоров 1995: 9]. Здесь Топоров неожиданно сближается с пониманием гуманизма Библихиным как того достоинства, которое требует не алгоритма или режима самоутверждения или утверждения ценности, но наоборот, принятия открытости вещи, на которую можно ответить только собственной открытостью. Ренессансные размышления о смерти и бессмертии – для Библихина только побочный эффект этого принятия.

Только там, где Библихин просто говорит о поворотной эпохе Ренессанса, Топоров вводит новый термин «основной священный текст всей эпохи» [Топоров 1995: 14], подчеркивая, что и архаические законодательства, и эпическая поэзия вовсе не были просто способом нормировать быт, но имели в виду это учреждение отношений собственности, когда человек знает, для чего владеет

словом и вещью, для чего имеет с ними дело. Поэтому во второй части статьи Топоров ссылается на Хайдеггера, объясняя, какое главное открытие сделал Хайдеггер.

Немецкий учитель показал, что отношение к вещи может быть различным: это может быть ее использование, созерцание, измерение, просто учет. Но даже если некоторые из этих отношений перестанут быть конкретными, то хотя бы одно из них все равно останется конкретным [Топоров 1995: 18]: например, даже если мы используем вещь как подлежащую замене аналогичной в любой момент, не конкретизируя ее, созерцание этого как нашей вещи окажется конкретным в любой момент. Даже если мы просто знаем, что у нас эта вещь есть, но никак не используем, то ее учет будет конкретным: мы хотя бы как-то обозначим, как именно она у нас есть или при каких условиях ее может не стать у нас.

Но как раз здесь может возникнуть недоумение, не вводит ли система Хайдеггера опять с черного хода операциональное использование вещи? Не получается ли, что, конкретизируя эту вещь, мы тем самым как-то манипулируем вещью; например, ставим ей условия, при которых она у нас, при которых она вписывается в наш быт. И здесь как раз на помощь Топорову и приходит Плюшкин, герой третьей части статьи. Прежде всего, Плюшкин оказывается *инобытием* Гоголя: никто в русской литературе так, как Гоголь, не ощущал «окликнутость вещью» [Топоров 1995: 33], и Плюшкину приходится быть примером, учебным пособием этой окликнутости.

В этом смысле Гоголь как раз постоянно конкретизирует употребление вещей, настолько, что боится, что эта конкретизация затронула и его оптику, и он поэтому и видит нечистоту и несовершенство мира, вместо того чтобы просто говорить о событиях и о вещах, как положено в литературе. Таким образом, Гоголь совершил в литературе ренессансный переворот, показав, как возможно всякий раз конкретное отношение к вещи, и рассматриваемой, и используемой, и объявляемой своей. Поэтому Плюшкин Гоголя, по Топорову, «не доработан» [Топоров 1995: 44] – любая попытка передать в нем идею скупости или страха оказывается недостаточной в сравнении с тем, как конкретное отношение Гоголя к вещи достается и Плюшкину как своеобразному ассистенту его философской работы. Так Топоров, создавая апологию Плюшкина, говорит, что операциональное отношение к вещи может быть и возможно после Хайдеггера, но невозможно после правильного

прочтения Гоголя, у которого *совершенно любое* отношение к вещи *конкретно*, а значит, операциональное отношение не имеет никаких преимуществ перед незаинтересованным философским созерцанием.

Но Плюшкин непривлекателен, и Топоров объясняет это просто. Гоголь, любя вещи, «излишне торопится» [Топоров 1995: 80] и потому дает ту же карикатуру на Плюшкина, какой, по Бибихину, является современная цивилизация на Ренессанс – технические завоевания как карикатура на начальную доблесть, храбрую и в чем-то беззащитную перед открытой властью вещей. В основном Топоров описывает, как Плюшкин *беззащитно открыт* и перед своим скряжничеством, и перед своим гостеприимством, побеждающим скряжничество, и перед страшным миром, и перед своим страхом перед миром.

История этой открытости Плюшкина оказывается для Топорова историей культуры, вехами которой и оказываются вещи, а психологическая энергия движения принадлежит Плюшкину. Плюшкин готов стоять за каждую вещь как за часть коллекции именно в тот миг, когда сетует, жалуется, вздыхает, – и эти его жалобы и сетования (именно им посвящена значительная часть статьи как своеобразной почти ренессансной риторике героя, с игрой аффектами и ожиданиями) стоят гораздо больше, чем обычные инструкции и убеждения хранителей материальной культуры. Так нелепый гоголевский герой оказывается философом, объясняющим правила музеефикации и хранения вещей.

Литература

- Бибихин 1997 – *Бибихин В.В.* Мир: курс, прочитанный на философском факультете МГУ весной 1989 г. СПб.: Наука, 1997. 434 с.
- Бибихин 1998 – *Бибихин В.В.* Новый Ренессанс. М.: Прогресс-Традиция: МАИК «Наука», 1998. 493 с.
- Топоров 1991 – *Топоров В.Н.* Спор или дружба // *Aequinox*: Сб. памяти о. А. Меня. М.: Carte Blanche, 1991. С. 91–164.
- Топоров 1995 – *Топоров В.Н.* Вещь в антропоцентрической перспективе (апология Плюшкина) // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Прогресс-Культура, 1995. С. 7–116.

А.В. Марков

Информация об авторе

Марков Александр Викторович, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., 6; markovius@gmail.com

Information about the author

Markov Aleksandr V., Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125047; markovius@gmail.com

Статъи, публикации, заметки

Национальная художественная традиция как источник наивного искусства Германии

Аннотация. В статье рассматривается специфика национальной художественной традиции – народные и ремесленные формы Средневековья, Нового и новейшего времени (игрушка, подстекольная живопись и др.), ставшие основными источниками появления наивного искусства Германии в XX в. Особое место уделяется творчеству непрофессиональных художников XVIII–XIX вв. – первых немецких любителей, в частности Олуфа Брарена (1787–1839).

Ключевые слова: народное искусство, наивное искусство, художники-любители, традиция

Vera V. Avdeyeva

National artistic tradition as a source of German naive art

Abstract. The article analyzes the specifics of the national artistic tradition – folk and craft forms of the Middle Ages, New and Modern times (toys, glass painting, etc.), which became a number of main sources for the emergence of naive art in Germany in the 20th century. A special place is given to the work of non-professional artists of the 18th–19th centuries – the first German amateurs, for example Oluf Braren (1787–1839).

Keywords: popular folk art, naive art, amateur artists, tradition

На первый взгляд, наивные художники живут в особом, «архаично-иррациональном мире», и достижения научно-технического прогресса, как правило, не затрагивают их творчества [Бихали-

Мерин 1968: 14]. Создается впечатление, что выразительные средства их искусства являются результатом сознательного отказа от технических достижений. Тем не менее исторические условия развития страны в определенной мере накладывают отпечаток на характер их искусства. Безусловно, наивное искусство Германии связано с собственной художественной традицией, которая, по мнению автора, является конкретным источником данного вида творчества. В то же время на наивное немецкое искусство в некоторой степени оказывает влияние культура соседних стран.

Искусство граничащих с Германией государств – Польши, Франции, Швейцарии – в определенном роде отразилось на формировании немецкого наивного искусства. Известно, что наивные художники Польши, Чехии, бывшей Югославии, Венгрии, в том числе и современные, чаще других обращаются к традициям народного творчества. Их воображение связано с обычаями и формами быта крестьянской жизни и, следовательно, с тематикой прошлого. Основная часть мастеров этого направления – деревенские жители, поэтому они следуют патриархальному укладу жизни. Наивные художники, жившие в европейских городах, относились к средним слоям населения (ремесленники, мещане). Характерный для них «синтез подчеркнутого натурализма со сказочной нереальностью придает их “предметному” миру иллюзий вероятность и искренность» [Бихали-Мерин 1968: 15].

Особенно сильно этот синтез проявился в искусстве наивных художников Франции, стране непрерывной художественной традиции. В произведениях классиков французского наива – Серафины Луи (1864–1942), Луи Вивена (1861–1936), Андре Бошана (1873–1958), Камиля Бомбуа (1883–1970) – заметно влияние французской школы живописи.

В наивном искусстве Швейцарии прослеживается определенная аналогия с поэтическим творчеством американских «лимнеров». Но более всего швейцарские мастера вдохновлялись фольклором. Сербский искусствовед утверждает, что это искусство возникло на почве аппенцельской живописи XVII в. и достигло высшего расцвета в миниатюрной живописи Адольфа Дитриха (1877–1957), классика швейцарской наивной живописи.

Истоки же творчества наивных художников Германии трудно однозначно определить. В качестве вспомогательного инструментария в анализе национальных традиций Германии необходимо

раскрыть понятие «ментальности» немецких наивных мастеров: каков способ мышления данной творческой группы, как строится их образный ряд. Ведь свойственная им духовность и ее социальная обусловленность рождает несколько иное мировосприятие, чем у профессиональных мастеров. И это на самом деле помогает искусствоведам, занимающемуся изучением искусства «низов», «третьей культуры» и самодеятельностью, определить тот слой сознания, на уровне которого происходит упрощение распространяющихся «сверху» образов и идей [Богемская 1992: 97]. Каждому народу свойственна совокупность духовных качеств, приоритетов, идеалов, которые составляют тот или иной менталитет нации. Несмотря на разнородность традиций Германии, ее история явила миру черты, в целом характеризующие «немецкую» нацию. Отличительные особенности искусства Германии, сформировавшиеся на протяжении тысячелетий, некоторые исследователи определяют как «богатство типов народной и профессионального зодчества, тяга к индивидуализации образов, к психологической экспрессии и задушевному лиризму, любовь к ярким бытовым деталям»¹.

Достаточно сложно предположить, какие художественные течения оказали особое влияние на творчество наивных художников Германии XX в. Из сохранившихся памятников искусства, которые создают окружающую среду для мастеров наива, назовем архитектурные постройки романского периода. Это замки, монастыри, первые города с характерными типами домов – городских (главным образом фахверковых трехэтажных, выходивших на улицу узкой торцевой стороной, с высоким фронтоном) и сельских (срубных фахверковых с расположением жилых и хозяйственных помещений в одном этаже). Только у немецких наивных авторов вы найдете изображение подобных строений, которые вдохновили их своей точностью форм, детализацией, функциональностью.

Идущее следом готическое искусство, для которого характерны городские стены с мощными башнями и укрепленными воротами, каменные и кирпичные комплексы ратуш с открытыми сводчатыми галереями, залами, ажурными завершениями, скульптура с ее яркой жизненностью, психологической проникновенностью, смелой экспрессией оживили воображение наивных

¹ Кантор А.М. Германия: архитектура и изобразительное искусство // БСЭ. 3-е изд. М., 1971. Т. 6. С. 1158.

немецких мастеров и укрепили их художественный стиль. Достижения искусства резной деревянной скульптуры XIV в. были заимствованы и переосмыслены в наивной немецкой скульптуре, являющейся одним из ведущих направлений наива в Германии.

В общественной и художественной жизни страны начиная с эпохи Возрождения особую роль играла графика. Возможно, поэтому в творчестве немецких художников наива, в их манере исполнения заметно превалирование графического начала.

Одним из наиболее сильных факторов, оказавших влияние на формирование немецкого наива, в том числе и его жанров, становится, на наш взгляд, эпоха бидермейера (1815–1848). Дело в том, что именно австро-немецкий бидермейер более жестко вводит в образ бытия частного человека сентиментально-морализирующие ноты. Как точно замечает отечественный исследователь Г.Ю. Стернин, «в жанровой структуре бидермейера как особого типа искусства интерьерная живопись, представляющая мотивы домашней жизни, отнюдь не занимает главенствующего положения, на первом месте – пейзаж и портрет...» [Стернин 1999: 26]. Действительно, немецкий наив изображает интимную, душевную городскую и сельскую жизнь, созерцает и идеализирует патриархальные бытовые устои, как это делали их предшественники — жанристы Г.Ф. Керстинг, Т. Хоземан, Л. Рихтер, К. Шпицвег, портретисты Ф. Крюгер и Л.Ф. Райский, пейзажист К. Блейхен.

В наивном творчестве мастеров Германии, как и в бидермейере, проявляется важная художественная особенность – натуралистичность, в которой исследователи видят наибольшую «реализацию немецкой средневековой традиции натурализма» [Сарабьянов 1980: 85]. Начало ее относят к готической эпохе, когда натурализм в полной мере обрел законченные формы. Вспомним хотя бы ярко выраженный драматизм и экспрессию – качества, которые с большой силой воплощаются в творчестве немецких скульпторов. Кроме того, в тех же работах очевидны ирония и юмор, которые взяли на вооружение и мастера наивного направления (скульпторы Э. Бёдекер, Р. Хилле).

Принципиально новым для наивного искусства Германии становится появление дилетантизма, зачатки которого лежат еще в романтическом направлении. Сознательное пренебрежение системой, выявление некоего гения послужили его формированию, именно дилетантизм, «проявляя себя как некий возбудитель

домашних тем и сюжетов, в конечном счете отступал перед профессиональным искусством» [Сарабьянов 1980: 85]. Тем не менее наивному творчеству только шло на пользу появление художников с особым мировосприятием.

Народное творчество Германии закономерно выстраивает с наивным направлением цепочку заимствований, поскольку народный промысел обязан своему развитию в среде определенных профессий – рыбаков, горняков, пастухов, среди которых, собственно, и закрепился «наивный труд». В основном анонимный, не всегда благодарный, но одновременно важный вид творчества осваивался вместе, в одном пространстве с народным искусством на протяжении XVII в. и вплоть до середины XIX в. Особенно это проявилось, когда в XVIII в. волна освободительных крестьянских движений способствовала идеализации примитивной сельской жизни Германии и, соответственно, формированию народного искусства (картины, живопись на мебели, посуде), имеющего сходные качества с наивным творчеством [Schmidt 1961: 13–16] (рис. 1, 2).



Рис. 1. Крышка шкатулки с изображением влюбленной пары и надписью: «Вы и вы излишне, перед тобой, любимой, преклоняюсь». Конец XVIII в. Музей немецкой этнографии. Государственные Музеи прусских культурных владений, Берлин



Рис. 2. Крышка шкатулки с изображением геральдического льва и двумя кавалерами и надписью: «Этот лев для нас». Середина XVIII в. Альтонауэр-музей, Гамбург



*Рис. 3. Пиета (Сандл). XIX в.
Подстеклянная живопись.
Верхняя Бавария.
Клеменс-Зельс-музей, Нойс,
Германия*



*Рис. 4. Иосиф. XIX в.
Подстеклянная живопись.
Верхняя Бавария.
Клеменс-Зельс-музей, Нойс,
Германия*

Будучи своего рода отражением бытия, наивное искусство Германии естественно заимствует многие его качества. Среди них можно выделить декоративность (как особенность фахверковой техники, ткачество), стилизацию (изображения птиц и животных на концах ребер крыши), технику исполнения (резьба по дереву или сграффито с изображениями святых, библейских или жанровых сцен), нотки сатиры и иронии (примером тому служит лубочная гравюра на дереве периода Реформации и Крестьянской войны 1524–1525 гг.) и, наконец, лаконично яркий колорит (“*Bavarian Hinterglassmalerei*” [Jacob 1983: 8], техника, известная как искусство росписи по стеклу и процарапывания изображений на обратной стороне зеркала, распространилась в XVII–XVIII вв. на юге Германии (Швабия, Бавария) (рис. 3, 4).

В то же время специфика некоторых занятий предвосхитила немецкую наивную скульптуру, например, известный промысел,



Рис. 5. Дока с подвижными руками.
Район Зонненберг.
Около 1830 г.
Дерево, токарная работа



Рис. 6. Верблюд. Слон. Тигр.
Жираф. Лев. Зебра. Гепард.
Медведь.
1930-е годы. Россвайн
(фирма Альфреда Бергхольда).
Дерево, прессовка, штамповка,
выпиливание, напыление.
Высота жирафа: 9,5 см.
Кассельский дом, Кассель

связанный с производством деревянных игрушек (Зайффен – в Саксонии, Зоннеберг – в Тюрингии) (рис. 5, 6). Для горняков этот вариант дополнительного заработка, переросший в XVIII в. в основной вид деятельности, стал своего рода основой для художественной традиции наивного искусства Германии. Известные еще с XVI в. игрушечные цеха, базирующиеся в Нюрнберге, Обераммергау, Берхтесгадене (Верхняя Бавария), популяризировали религиозные темы: сцены распятия, изображения святых, выполненные с особой достоверностью и скрупулезностью. Однако в XIX в., наряду с традиционными персонажами (щелкунчик в горняцком мундире, фигура ангела, служащая подсвечником, курильщик), появляются и современные образы (самолеты, автомобили). К примеру, тема Ноева ковчега прочно закрепилась в наивном искусстве, став лейтмотивом всего непрофессионального искусства Германии. В целом можно утверждать, что тематический спектр игрушек

более чем разнообразен. Он обусловлен «живым отношением к вещам»²].

На рубеже XIX–XX вв. разорение кустарей и, как следствие, упадок художественных ремесел привели к шаблонности и приспособлению к мещанским вкусам из-за распространения массовых фабричных изделий³. Однако этот вид народной деятельности чудесным образом трансформировался в XX в. в наивном искусстве Германии, особенно в скульптуре. Можно с полной уверенностью утверждать, что творчество немецких наивистов 50-х – 90-х гг. включает «все отличительные черты собственно народного искусства – “его родовую сущность” (по М.А. Некрасовой), в том числе “выражение мира в целом” (по В.М. Вагнеру), также “фольклорный реализм” (по В.М. Василенко) и “космогонизм” (по Б.А. Рыбакову)» [Вагнер 1982: 49].

Другим важным источником художественной традиции следует считать творчество непрофессиональных художников XVIII–XIX вв., которые интуитивно вышли на новый уровень восприятия действительности. Иными словами, то были наивные мастера первого поколения, о которых ничего не известно. Знаем лишь о том, что «в Германии работы нескольких ранних примитивных художников были спасены от забвения Николай Михайловым» [Bihalji-Merin 1959: 124], по одной версии, первым собирателем немецких любителей. К ранним представителям наивного направления можно с определенной точностью отнести творчество Киссенджера из Халштатта, рабочего солеварни, угольщика Йохана Якоба Хаусверта (Hauswirth) и Гисевиуса (Gisevius), преподававшего в школе в Тильзите [Bihalji-Merin 1959: 124].

Самой яркой личностью в плеяде родоначальников наивной школы, развернувших свою деятельность в XIX в., становится Олуф Бранен (1787–1839). Первопроходец наивного искусства родился на острове Фёр в Северном море и зарабатывал на жизнь

² *Копански К.* Мир хампельмана и матрешки // Хампельман & Матрешка – деревянная игрушка из Германии и России: Каталог выставки Кассель, Винтерсхалл А.Г.: ОАО Газпром, М. Венгрия, 1999. С. 8–9.

³ Германия // Искусство стран и народов мира. Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство. Гл. ред. Б.В. Иогансон. Т. 1 М.: Сов. энцикл., 1962. С. 495.

преподаванием в школе. Жизненные перипетии – пренебрежение семейными традициями (отец по профессии кузнец), неудачный брак – закалили мастера-самоучку. Оставив в 1822 г. преподавание, стал вести жизнь изгнанника, существуя на доход от случайных заказов и субсидии со стороны брата. В возрасте 52 лет трагически ушел из жизни после перенесенного туберкулеза. Есть достоверные сведения, что у Олуфа Брарена был ученик Кристиан Петер Хансен, живший на острове Зильте в Северном море, который работал в жанрах пейзажа и портрета. Также известна деятельность Жана Арндта Боётиуса (Boëtius), земляка Брарера, продолжающего так называемую этническую линию, правдиво изображая жителей фризских островов Северного моря в национальных костюмах. Несомненно, эти непрофессиональные мастера-островитяне жили в окружении своих традиций и обычаев нетронутого цивилизацией прошлого, ясно понимая их значение. Согласно теории Бихали-Мерина, все они относятся к категории художников первого поколения, зачинателей традиций немецкого наивного искусства.

В данном случае автор сознательно останавливается на творчестве Олуфа Брарена, наиболее яркого художника из вышеперечисленных немецких мастеров, поскольку анализ его работ дает возможность наиболее точно интерпретировать творчество наивных художников второй половины XX в. Опираясь на мнения авторитетных специалистов, можно утверждать, что именно Олуф Брарен – отправная фигура в нашем списке имен. Бихали-Мерин расценивает его живопись как самое важное достижение среди наиболее ранних произведений непрофессиональных мастеров. Его точку зрения поддерживает немецкий исследователь Франц Ро: «По-моему, эта выдающаяся трагическая личность является высшей точкой немецкой непрофессиональной живописи до XX столетия» [Grochowiak 1976: 8]. Скупые биографические данные о мастере-самоучке, почерпнутые из трудов О. Бихали-Мерина и дополненные Т. Гроховиаком, дают возможность по-новому взглянуть на становление немецкой наивной школы. С точки зрения Бихали-Мерина, именно вынужденная маргинальность Олуфа Брарена «усилила его природные способности к выражению и привела к тому, что он начал изливать свою душу в живописи» [Bihalji-Merin 1959: 126].



Рис. 7. Олуф Брарен. Девушка с острова Фёр.
Около 1820–1830 гг.

В портретах «Девушка с острова Фёр» (рис. 7), «Невеста на Фёре» (рис. 8) прослеживаются в большей степени черты не классицизма с его строгой монументальностью и лаконичностью, а искусства Северного Возрождения. Некая преемственность художественной системы этой эпохи в большей степени вызывает ассоциации с творчеством Лукаса Кранаха Старшего (1472–1553) и Ганса Бандунга Грина (1484–1545), безошибочно и точно замечает Бихали-Мерин. Характерно, что с Грином Брарена сближает и маньеристическое отношение к главному объекту творчества – человеку, в отличие от других мастеров той эпохи, поклоняющихся природе. За этим возрожденческим пафосом стоят, с одной стороны, «пристальное внимание к форме, к красоте линии и цвета, наслаждение зримым миром», с другой – «отсутствие искреннего чувства, глубокой эмоциональности» [Либман 1991: 77]. По всей



Рис. 8. Олуф Брарен. Невеста на Фёре.
Около 1820–1830 гг.

вероятности, трепетное коллекционирование природных богатств – представителей флоры (растений) и морских глубин (камней, ракушек) – позволило Брарену выработать наблюдательность и точность видения. Оно же научило мастера-самоучку умело расставлять акценты в цветовых сочетаниях, делать детальную проработку, выделять основную форму, тем самым нивелируя объемность. Бихали-Мерин считает, что «точное изображение Брареном в цвете местных костюмов вносит этническую нотку в немецкую живопись» [Bihalji-Merin 1959: 126].

Подводя итоги, можно сказать, что все заявленные формы народного и ремесленного искусства, а также творчество художников-любителей XVIII–XIX вв., некоторые приемы бидермейера и романтизма обусловили прочную почву для появления и формирования форм наивного искусства в XX в.

Литература

- Бихали-Мерин 1968 – *Бихали-Мерин О.* О сущности наивного искусства // Декоративное искусство СССР. 1968. № 9. С. 12–18.
- Богемская 1992 – *Богемская К.Г.* Историческое прошлое и сегодняшний день примитива // Примитив в искусстве: Грани проблемы. М., 1992. С. 88–108.
- Вагнер 1982 – *Вагнер Г.К.* О соотношении народного и самодеятельного искусства // Проблемы народного искусства: Сб. ст. / Науч.-исслед. ин-т теории и истории изобраз. искусств Акад. художеств СССР. М.: Изобраз. иск-во, 1982. С. 46–55.
- Либман 1991 – *Либман М.Я.* Ганс Бальдунг, по прозвищу Грин // Очерки немецкого искусства позднего средневековья и эпохи Возрождения. М.: Сов. художник, 1991. С. 177–190.
- Сарабьянов 1980 – *Сарабьянов Д.В.* Художники круга Венецианова и немецкий бидермейер // Русская живопись XIX века среди европейских школ. М.: Сов. художник, 1980. С. 72–92.
- Стернин 1999 – *Стернин Г.* Жилище и жилье в русской живописи второй трети XIX в. Опять о бидермейере // Пинакотека. 1999/3–4. № 10–11. С. 20–26.
- Bihalji-Merin 1959 – *Bihalji-Merin O.* Naïve Lyricism Elsewhere in Europe // Modern primitives: masters of naïve painting. N. Y.: Abrams, 1959. P. 124–131.
- Grohowiak 1976 – *Grohowiak Th.* Vorbemerkung des Autors // Deutsche naïve Kunst. Recklinghausen: Federal Republic of Germany: Aurel Bongers, 1976. S. 5–8.
- Jacob 1983 – *Jacob M.J.* Naive and Outsider Painting from Germany: An Introduction // Naive and Outsider Painting from Germany and Paintings by Gabriele Muentner. Chicago: Museum of Contemporary Art, 1983. P. 8–10.
- Schmidt 1961 – *Schmidt G.* Was ist ein "peintre naïf"? // Das naive Bild der Welt. Ausstellung; Baden-Baden; Frankfurt a/M., 1961. S. 13–16.

Информация об авторе

Авдеева Вера Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории искусств и музееведения Уральского федерального университета им. Первого Президента Б.Н. Ельцина; 620083, Россия, Екатеринбург, пр. Ленина, 51; avdvera@yandex.ru

Information about the author

Avdeeva Vera V., Cand. of Sci. (Art Studies), associate professor, Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin; room 426, bld. 51, Lenina Avenue, Yekaterinburg, Russia, 620083; avdvera@yandex.ru

Фронтowej портсигар

Аннотация. В статье анализируется предмет, характерный для фронтowej быта воинов Красной армии периода Великой Отечественной войны, – самодельный фронтowej портсигар. Рассматриваются феномен возникновения предмета и способы его изготовления во фронтowej условиях. Особое внимание уделяется значению ценности информации, которую может нести фронтowej портсигар, в том числе как источник информации для реконструкции фронтowej судьбы военнослужащего.

Ключевые слова: Великая Отечественная война, курение, портсигар, окопное творчество

I.V. Anokhin

Front-line cigarette case

Abstract. The article analyzes object characteristic of the front–line life of soldiers of the Red Army during the Great Patriotic War – a handmade front-line cigarette case. The phenomenon of the appearance of the object itself and the methods of its manufacture in front-line conditions are considered. Particular attention is paid to the value of the information that a front-line cigarette case can carry, including as a source of information for the reconstruction of the front-line fate of a soldier.

Keywords: The Great Patriotic War, smoking, cigarette case, trench art

О месте и роли табака на фронтах мировых войн написано немало. Виды и способы потребления табака во многом определялись особенностями боевых действий. Изящные резные трубки, выполненные из редких пород дерева, характерные для позиционных боев Первой мировой войны, к началу Второй мировой сменились компактными фабричными трубками или вовсе мягкими бумажными сигаретными пачками. Удобство и быстрота употребления табака все больше и больше вытесняли почти ритуальные традиции табакокурения конца XIX в.

Общеизвестно, что во время Второй мировой войны потребление табака стало неотъемлемой частью фронтового быта. Табак и табачные изделия входили в паек, выдававшийся солдатам всех армий мира. Различались нормы выдачи, качество табака и традиции его потребления. Если для западных армий были характерны фабричные сигареты, папиросы (сигареты без фильтра) и небольшие курительные трубки, то у воинов Красной армии большее распространение получили «махорка» (табак низшего сорта) и самодельные папиросы из подручной бумаги – «самокрутки». Например, в феврале 1943 г. на складах 5-й армии Западного фронта из табачных изделий числились только пятидневный запас «махорки» и «табака легкого», ни о каких папиросах, а уж тем более сигаретах речь не шла¹. Важность такого продукта, как табак, показывает, что его наличие в 5-й армии контролировал лично начальник особого отдела. Жалобы на отсутствие или перебои с выдачей табака в письмах красноармейцев особо отмечались в отчетах армейского военного цензора².

Кроме разницы в индустриальном развитии стран-противников, различия были обусловлены и существенной разницей в системе фронтовой торговли и почтового обеспечения. В армии Вермахта неплохо функционировала система торговли, позволявшая солдату приобретать широкий ассортимент необходимых курительных аксессуаров и при необходимости дополнительный объем табачных изделий. Система военторгов в частях Рабоче-крестьянской Красной армии бойцам и командирам на передовой была весьма труднодоступна. Кроме того, в отличие от Красной армии, для немецкого солдата получение посылок из дома не было чем-то необычным.

¹ ЦА ФСБ. Ф. 41. Оп. 35. Д. 119. Л. 3.

² ЦАМО. Ф. 460. Оп. 5047. Д. 324. Л. 185.

Любопытно, как разница между табакокурением в немецкой и советской армиях описана в эпизоде допроса военнопленного красноармейца, приведенном в воспоминаниях участника Великой Отечественной войны Ивана Шумилина [Шумилин]:

Нащупал в кармане огниво – подумал, граната. Ткнул меня автоматом и залопотал чего-то офицеру.

– Что у тебя там?

– Зажигало, – рассказываю.

– Какое такое зажигало?

– С кремнем, фитилем и зубилом. Все, как положено! Я же курящий!

– Вынимай!

– Сей момент! – я полез в карман и достал кремень.

– Это что?

– Кремень!

Лезу в другой карман, достаю фитиль и зубило. Вижу – немцы пригибаются. Видать, боятся нашего брата. Может, думают, я подорву себя и их вместе.

– Это что?

– Это фитиль и зубило!

– Для чего все это?

– Давай сигарету, сейчас покажу!

Офицер щелкнул портсигаром, я запустил руку и сгреб две сигареты. Одну про запас за ухо, другую в рот. Приложил фитиль к кремню, ударил напильником, посыпались искры. Немцы аж вздрогнули. А я раздул фитиль и прикурил сигарету. После этого немцы от смеха все покатались на пол. Они держались за животы, ржали, как лошади, показывали пальцем и кричали: «Тойфель машине!»...

Солдаты бросились прикуривать сигареты. Они смеялись, хлопали меня по плечу, о чем-то спорили и говорили:

– Колоссаль!

Виды и способы потребления табака определяли связанные с ними ритуалы и предметы. Зажигалки, трубки, мундштуки, кисеты и портсигары, зачастую сопровождавшие солдат на протяжении всей войны, чрезвычайно ценились. Такие предметы индивидуализировались, становясь средством самовыражения. А сейчас эти предметы могут серьезно помочь в реконструкции фронтвой судьбы военнослужащего.

Одним из наиболее выразительных предметов фронтового быта, связанных с употреблением табака, является самодельный красноармейский фронтовой портсигар. Отсутствие достаточных поставок папирос и тем более сигарет в частях Красной армии заставляло бойцов и командиров самостоятельно, с помощью подручных материалов – газет и листовок – изготавливать папиросы-«самокрутки». Конечно, среди фронтовиков пользовались популярностью и отечественные фабричные папиросы, и трофейные табачные изделия, но их дефицит делал курение «самокруток» самым популярным способом употребления табака. Табак для таких папирос мог храниться в специальном матерчатом кيسе, обычном платке или просто в кармане. А вот изготовленные «самокрутки» должны были выкуриваться сразу или храниться в жестком футляре, исключающем их повреждение, – портсигаре. В этом же портсигаре, намного более практичном, чем картонная пачка, могли храниться и папиросы или сигареты. Отсутствие возможности приобрести произведенный фабричным способом портсигар заставляло советских солдат изготавливать такие предметы самостоятельно. Фронтовые умельцы брали заказы на изготовление, обменивали, продавали и дарили готовые изделия своим боевым товарищам.

Портсигары создавались из подручных материалов. Наиболее популярным из них был алюминий – простой в обработке, долговечный и вполне доступный во фронтовых условиях материал. Для изготовления портсигара требовался лист металла толщиной 2–3 мм. Источников такого материала было несколько: немецкие ящики для пулеметных лент, обшивка самолетов или солдатские котелки. Пулеметные ящики – наиболее распространенный донор материала для будущих портсигаров – в избытке поставлялись германской промышленностью на восточный фронт и в достаточном количестве оставались после отступления немецких войск. Ровного, необходимой толщины листа металла от одного ящика хватало на пару портсигаров. Для изготовления самого портсигара, состоявшего из двух половинок, требовалось наличие простейших инструментов – крепкого ножа и молотка. Две половинки будущего портсигара, предварительно выгнутые и подогнанные друг к другу, соединялись между собой алюминиевой клепкой или небольшим куском стальной проволоки. Наличие во фронтовых частях небоевых подразделений, имевших на во-

оружии инструмент, – оружейников, ремонтников, водителей – делало изготовление более сложных в производстве портсигаров распространенным явлением. При желании умелец мог усовершенствовать изделие, добавив в него замок с кнопкой для открывания и прорези для размещения фотографий. Портсигар был готов к использованию.

Но на практике изготовление фронтowego портсигара на этом этапе не заканчивалось, а даже скорее только начиналось. Далее следовал самый главный этап – художественно-прикладной. Портсигар украшался надписями, изображениями или лозунгами – на вкус будущего владельца, заказчика или дарителя.

«Классической» и самой распространенной фронтовой техникой нанесения можно назвать использование простого ножа для гравировки. Предварительно на самом изделии карандашом или тонкой иглой наносился эскиз рисунка. Далее этот рисунок повторялся с помощью острия ножа, помещенного под углом около 90 градусов к поверхности изделия. Нож, поворачиваемый из стороны в сторону, перемещался по направлению узора и оставлял за собой в мягком металле симметричную борозду. Таким незамысловатым способом на портсигары наносились самые сложные и порой даже высокохудожественные изображения.

Тематика самих изображений на портсигарах может явиться предметом самостоятельного масштабного исследования. Попробуем обозначить некоторые основные направления тематики рисунков на фронтowych изделиях. Вместе с тем отметим, что каждый портсигар индивидуален и уникален, а учитывая тот факт, что известна не одна сотня или даже тысяча подобных предметов, их классификация представляется весьма условной. Зачастую один предмет объединяет в себе сразу несколько тем.

Так как предметом нашего внимания стали фронтowe портсигары периода Великой Отечественной войны, очевидно, что большая часть из них имеет изображения, свидетельствующие о ее событиях. Также можно отметить, что большинство предметов индивидуализированы, т. е. несут имя или инициалы владельца либо дарителя. В качестве основных тем изображений можно выделить: памятные, патриотические и неформальные.

Памятные надписи, включающие в себя информацию о боевых операциях и эпизодах войны, местах службы или подразделениях, встречаются наиболее часто. Желание сохранить память



Рис. 1. Портсигар с дарственной надписью.
Источник: goskatalog.ru. ФГБУК ГИМ 108894/1

о событиях войны, боевых товарищах или предстать перед более молодыми однополчанами бывалым воином создавало яркие и трогательные образы на фронтовых портсигарах (рис. 1).

Патриотический подъем воинов Красной армии отражался и в предметах, которые использовались ими в повседневной боевой обстановке. На портсигарах изображались государственная и армейская символика, награды, патриотические лозунги (рис. 2).

Одним из интересных направлений рисунка на фронтовом портсигаре стали неформальные изображения. В них находили отражение удаля и лихость бойцов, фронтовой юмор (рис. 3), а порой и традиции, перенимаемые из уголовного мира. К такому типу рисунков можно отнести и рисунки эротического характера, которые нередко встречаются на изделиях фронтовых умельцев.

Как уже было сказано выше, индивидуализация фронтового портсигара предоставляет исследователям уникальные возможности в области реконструкции фронтовых судеб их владельцев. В практике поискового движения известны случаи, когда обнаруженный с останками солдата портсигар, явившись единственным носителем информации о его персональных данных, помог установить имя солдата и расследовать его фронтовую судьбу. Некоторые сюжеты из рисунков на портсигарах могут привести к открытию целых историй, полных драматизма, подвига и трагедии.



Рис. 2. Портсигар с изображением советских орденов, имеющий боевые повреждения. Источник: forum.wv2.ru



Рис. 3. Именной портсигар с шуточной надписью «Кури свои, нахал!». Источник: special.klops.ru

Обращает на себя внимание тот факт, что из всех вещественных источников, изучаемых в ходе полевых поисково-археологических работ на полях сражений Великой Отечественной войны, именно портсигары являются наиболее яркими предметами, уникально объединившими в себе сразу несколько типов важнейшей информации: персональной информации о человеке, сведений об исторических событиях, информации об образе мышления и настроениях людей прошлой эпохи. Сами предметы, неразрывно связанные с историческим сюжетом и судьбой человека, могут стать интереснейшими экспонатами любого музея, посвященного истории войны. Как отметил в своей работе, исследующий воп-

росы музеефикации предметов периода Великой Отечественной войны, исследователь А.В. Пянкевич, самой главной задачей, которую должен решить создатель экспозиции предметов Великой Отечественной войны, является формирование с помощью найденных на поле брани предметов образа человека, попавшего в горнило этой огромной войны, его быта, мыслей, чувств, передача опасности, которой он подвергался [Пянкевич 2021]. Подобную задачу порой может решить такой на первый взгляд незначительный предмет, как фронтовой портсигар.

Фронтовой портсигар как уникальный тип изобразительного источника и яркий представитель «окопного творчества» солдат Второй мировой еще требует подробного анализа, а вновь открываемые образцы позволят сделать исследование чрезвычайно интересным и увлекательным.

Литература

Пянкевич 2021 – Пянкевич А.В. Современные способы построения экспозиций предметов военной археологии Великой Отечественной войны // *Universum: филология и искусствоведение*. 2021. № 7 (85). С. 4–8.

Шумилин – Шумилин А.И. Ванька-ротный: рукопись [Электронный ресурс] // А.И. Шумилин [Бесплатная электрон. б-ка: федеральный портал]. URL: <http://litbook.net/book/27367/vanka-rotnyj> (дата обращения 18.10.2021).

Информация об авторе

Анохин Иван Владимирович, аспирант, ИА РАН, директор АНО НИЦ Современной истории; 125252, Россия, Москва, ул. Зорге, д. 22А; anokhin@history-center.org

Information about the author

Anokhin Ivan V., postgraduate student IA RAS, director, Center for Contemporary History; bld. 22A, Zorge Street, Moscow, Russia, 125252; anokhin@history-center.org

Зачем ездил в Самарканд в 1926 г.
студент
керамического факультета ВХУТЕМАСА
П.В. Тарасов

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению рукописи студента керамического факультета ВХУТЕМАСА «Обследование гончарного производства старого города Самарканда», которая хранится в архиве известного исследователя русской керамики А.В. Филиппова. Рукопись интересна не только тем, что в ней представлена типология основных гончарных изделий Самарканда, продолжающих вековые традиции керамического производства, но и тем, что она является малоизвестным свидетельством сотрудничества керамистов ВХУТЕМАСА и Института Силикатов в области изучения этого наследия.

Ключевые слова: Вхутемас, керамический факультет, Институт Силикатов, Самарканд, П.В. Тарасов, А.В. Филиппов.

Svetlana I. Baranova
Why a student of the ceramic faculty of VKHUTEMAS
P.V. Tarasov went to Samarkand in 1926

The article is devoted to the manuscript of a student of the ceramic faculty of VKhUTEMAS “Survey of pottery production of the old city of Samarkand”. The work is stored in the archive of the famous researcher of Russian ceramics A.V. Filippov. The manuscript contains the typology of the main pottery of Samarkand, continuing the centuries-old traditions of ceramic production. The manuscript is little known evidence of a collaboration between ceramists VKhUTEMAS and the Institute of Silicates in the study of ceramics.

Keywords: VKHUTEMAS, ceramic faculty, A.V. Filippov. Institute of Silicates, Samarkand, P.V. Tarasov

В архиве известного исследователя русского изразцового искусства А.В. Филиппова¹ хранится рукопись «Обследование гончарного производства старого города Самарканда», составленная в 1926 г. студентом Керамического факультета ВХУТЕМАСа П. Тарасовым². Текст ранее не публиковавшейся рукописи (машинопись, текст – 19 стр., 27 таблиц) мы считаем необходимым хотя бы частично привести здесь.

Текст состоит из 19 разделов: Общие сведения; Первая мастерская; Вторая мастерская; Третья мастерская; Четвертая мастерская; Оборудование. Точильный станок; Жернова; Печь; Инструменты; Приспособления для сушки изделий; Примеси; Привоз глины; Обработка глины; Сушка; Ангобы; Загрузка в горн; Обжиг; Производственная сила; Рынок.



Рис. 1–2. Гончарное производство в Самарканде.
Фото 1920-х гг. Архив А.В. Филиппова

¹ Подробнее см. [Керамическая установка 2017].

² ВХУТЕМАС (Высшие художественно-технические мастерские) – учебные заведения, созданные в Москве, Петрограде и других российских городах с 1918 г. Московский ВХУТЕМАС образован в 1920 году путем объединения Первых и Вторых Государственных свободных художественных мастерских (созданных ранее на основе Строгановского художественно-промышленного училища и Московского училища живописи, ваяния и зодчества). В 1927 г. ВХУТЕМАС переименовали в Высший художественно-технический институт (ВХУТЕИИ в Москве). В 1930–1932 гг. на его базе существовал Институт пролетарских изобразительных искусств, а с 1932 г. – ИЖСА. В 1930 г. ленинградский и московский ВХУТЕИИ были закрыты.

Рукопись открывается описанием четырех действующих гончарных мастерских Самарканда, находившихся в непосредственной близости друг от друга. Автор пишет:

Недалеко от гробницы Темюр-Хана расположено несколько мастерских, где ютятся кустари-гончары по выработке грубой керамической утвари. Давность этого производства в этих мастерских они определяют от своих отцов, и гончарное производство в Самаркеде, по словам Средаз-комстариса Вяткина³, существует тысячелетие⁴ (рис. 1, 2).

Затем мастерские последовательно описываются:

Первые две мастерские, вырабатывающие мелкие и крупные изделия, не обливные и слабо обливные внутри; затем одна мастерская, где изготовляют изделия для выпечки лепешек, и одна мастерская, где вырабатывают мелкие обливные изделия. В последней мастерской употребляется глина лучшего качества, в первых двух – немного похуже, с небольшим добавлением различного суррогата, и в третьей мастерской употребляется глина еще худшего качества (см. глины).

Мастерская, расположенная по улице (махалля) Хасай-дымам Ходжа-храрской части, квартал Ак-Сарай, принадлежит Хал-Берды Мансурову, состоит из небольшой одноэтажной постройки и небольшого дворика. Оборудование мастерской очень бедное: два одинаковых горна, небольшого размера. Один горн в помещении, который пользуют зимой, другой во дворе, который пользуют летом. Всю работу по приготовлению изделий для обжига производят в помещении три человека. Два брата и зять работу исполняют на равных условиях, т. е. весь заработок делят поровну.

В этой мастерской имеется один точильный станок, не глубокая яма для замачивания глины, затем подмостки около станка, где кла-

³ «Им произведены раскопки в 1924/25 гг. под Самаркандом, где найдены образцы посуды с уцелевшим горном и топливом: он отмечает характерность выработки, тонкость черепка, цельность формы, лучшее качество. Вся выделка современной посуды отличается непрочностью и грубостью, за исключением посуды, выделываемой в селе Риштан Ферганской области, но и та уступает выработке древней керамики» (Примеч. авт.).

⁴ *Тарасов П.* Обследование гончарного производства старого города Самарканда. 1926. С. 2. Архив А.В. Филиппова. Далее страницы указываются в скобках после цитаты.

дутся пласты глины, для выработки изделий. Во всем помещении, на высоте двух метров от пола, устроены хоры. Хоры поддерживаются от пола бревнами. Ход на хоры через отверстие, сделанное около горна, с подмосток (см. описание приспособлений для сушки изделий). Помещение имеет две двери: одну с улицы и другую во дворе, размер: 2 арш. высоты и 1 арш. ширины. Небольшое оконное отверстие около станка (С. 2).

Далее детально описываются остальные мастерские.

Раздел 6 дает описание оборудования:

Вырабатываемые гонч. арист. изделия на круге при помощи точильного станка, наз. «чарх», возникновение которого они не знают, и, таким образом, даты первоначальной формы станка установить трудно. Точильный станок представляет из себя снаружи очень грубое изделие, но легкий на ходу, например, если его сильно крутнуть, то он будет вращаться на своей оси минуты две-три, а то и больше. Конструкция его такова: прежде всего мало отличается от обыкновенного европейского деревянного круга, делается из дерева породы «карагач». Форма станка почти у всех кустарей одинакова, служит один станок по несколько лет. Точильный станок и жернова представляют примитивное сооружение, в данном производстве у кустарей (С. 4).

Раздел 7 посвящен жерновам:

Жернов, называемый «яргуча», производит дробление и помол материала механическим путем, представляет из себя два плоских камня (породы железняка), плохо обработанных снаружи; та сторона, где происходит трение, имеет насечку, но без всякой симметрии (С. 4–5).

Далее описываются печи:

Печи у кустарей имеются в помещении и на дворе, наз. «хумдон». Размеры печей различны. Система печей у всех почти одинакова с небольшими изменениями. Форма печей такова: продолговатый куб наполовину находится в земле, углы ребра округленные, сверху в середине имеется отверстие в диаметре приблизительно в 10 верш., служит центральным отверстием для выходящих газов, и у некоторых печей оно же служит загрузочным отверстием.

По углам, кроме центрального отверстия, имеется еще четыре маленьких отверстия, диаметр 3 верш. каждый. Служат то же самое

для отходящих топочных газов. Берут начала эти отверстия у пода, направленных вертикально.

Загружают этот горн через верхнее отверстие, делается горн из такой же глины, какую употребляют на изделия, примешивая черепки и проч. Облицовка не соблюдается гладкой, поверхность всюду шероховатая, как внутри, так и снаружи. Печи бывают прямого огня и полупрямого, т. е. поступающее пламя не выходит целиком в центральное верхнее отверстие, а только частично, т.е. центральное отверстие закладывают черепками и, таким образом, пламя задерживается благодаря регулированию черепков. При выдержке черепками пламя начинает скользить по сферической поверхности горна, возвращаясь к поду, где одна возможность сильнее проникнуть в четыре маленьких вертикальных отверстия у пода, и выходит наружу из горна. В данном случае пламя является полуоборотным. Главным образом эти характеристики встречаются в обследованных мастерских, как, например, в мастерской Джуракул Кобылова имеется большой горн, который приспособлен работать зимой и летом, он построен в углу помещения, частью выходит во двор, где имеется во время летней операции загрузочное отверстие – размер 1 метр в высоту, 15 верш. ширины, дугообразной формы, затем отверстие топки такой же формы, но меньше по размеру. На зиму эти отверстия замазываются. Открывается топка и загрузочное отверстие у горна в помещении. У него же имеется еще два двухэтажных горна: один горн во дворе, другой в помещении (С. 6–8).

Затем следует описание инструментов:

Кустари при изготовлении изделий пользуют ряд грубых инструментов: нож, наз. «печак», заменяет проволоку, тряпка служит для смягчения края изделий. Конусная палочка, наз. «буранда», плоская дощечка, наз. «моля», затем плоские лопаточки, наз. «бельча», с рубчиком и лопаточка, наз. «шона»; все эти инструменты заменяют клюшку, циклю и проч., служат подсобным материалом для сглаживания нанесенных параллельных линий и кривых и пр. всевозможных рисунков на изделиях.

При выделывании крупных изделий употребляют следующие инструменты: деревянная плоская продолговатая лепешка, с одной стороны, тонкие рубчики, с другой стороны, гладкая плоскость, имеется деревянная ручка, этот инструмент наз. «тоуванча». Придатком к этому при выделывании служит другой инструмент: совершенно круглая лепешка, одна сторона выпуклая, другая имеет невысокую в

центре ручки, форма этого инструмента напоминает крушку от какого-нибудь сосуда» (с. 8–9).

Сушка изделий рассматривается в двух разделах с характеристикой приспособлений для сушки и самого процесса:

Для сушки изделий в дождливое или зимнее время в помещении устраиваются на высоте двух метров от пола хоры. Хоры занимают такую же площадь в помещении, как само помещение, поддерживаются хоры деревянными брусками, поставленными на дощечки вертикально от пола, покрытыми берданами, смазанными глиной, толщиной в 1 верш. Ход на хоры около горна иногда бывает, как, например, в мастерской Джуракул Кобылова имеется еще ход около точильного станка» (С. 9).

В следующем разделе приводится характеристика глины:

Местное название глины «лэй». Годной глины для производства почти повсеместное, но залегание лучших сортов в глубине различное, выбирается обыкновенно холмистое место и здесь карьерным способом извлекают различные сорта глины. Различают глину по цвету на три сорта: светлые глины называются «кара-камыч», темные – «кара-сарай». Приобретается глина по разной цене: от 1 р. 50 коп. и дороже, за 8 верст от города, возят ее на арбах. Копают и накладывают на арбу текменями. Общий цвет глины желтовато-серый. Первый сорт, который залегает на глубине, имеет оттенок светложелтоватый, употребляется в мастерских, где выделяется мелкая обливная посуда, считается лучшей по качеству. Провозится в сухом виде по цене 3 р. 50 коп. за три-четыре пуда. Обладает в сухом виде рыхлостью, немного песчаная, с явно выраженными следами пористости, попадают иногда волокна тонких растений. Обработанная глина на вид не особенно жирная, пластична, поддается любой обработке форм.

Второй сорт глины красноватого оттенка, залегает выше 1-го сорта, считается хуже, употребляется в мастерской, где выделяются мелкие и крупные изделия, не обливные и слабо обливные внутри. В этой глине попадает больше примесей.

И третий сорт синеватого оттенка, залегает наверху. Считается плохим сортом, идет исключительно на выделку изделий в третьей мастерской. В некоторых местах верхний слой глины совершенно не употребляется у кустарей, т. к. в нем имеется большое количество органических введений, цвет имеет темно-коричневый (С. 9–10).

Заканчивают рукопись описанием наблюдений процесса загрузки в горн и обжига:

Топливом служит местная сухая трава: колючка, полынь и проч. Привозится на ишаках по 5 снопов, весом каждый приблизительно 15 фун., по цене 1 р. 50 коп. за 5 снопов, зимой употребляют дрова: сухой тал, мягкая порода, дающая средней длины пламя, полено имеет размер: в длину 8 верш. и толщиной в 2–3 верш. Топить начинают постепенно, т. к. употребляемое топливо, в особенности сухая трава, загорается быстро, дает большое пламя; подбрасывают понемногу, как только попадает кустик сухой травы, то моментально вспыхивает. Загрузку топлива производят длинной кочережкой, около топки стоять жарко. Продержав 1 1/2 час. на порах, начинают подбрасывать топлива больше, в дымовых отверстиях исчезает большое количество черного дыма, центральное отверстие прикрывают черепками, заставляя пламя возвращаться по сферической поверхности горна в дымовые выходы, таким образом, прокалка усиливается. Обжиг производят 6–8 час., под конец обжига дают сильное пламя, доводя приблизительно до 800–900°, и заканчивают топить. Отверстия не сразу открывают. Всего на остывание горна дают дня два, затем приступают к разгрузке (С. 16).

Далее о производственной силе:

Работают с восходом солнца до сумерек, с часами совершенно не считаются. Нет определенного времени на завтрак, обед и ужин. Приблизительно работают 10–12 час. в сутки. Сложную работу, как, например, выточка изделий на круге и проч., несут старые опытные гончаристы (С. 16).

В заключение дается подробное описание создания тандыра – печи для изготовления лепешек разного размера, которые пекут десятками. Это одно из самых распространенных изделий, требующих, по словам автора, определенного навыка.

Четкая структурированность текста рукописи, внимание к мельчайшим деталям, прекрасное знание терминов, которыми изобилует текст, демонстрируют не только подготовленность студента, но и знание национальных особенностей керамического производства. Можно предположить, что это связано не только с научным руководством А.В. Филиппова, но и с возможной помо-

щью родственницы (матери?) студента, работающей в Среднеазиатском бюро ВЦСПС в Ташкенте⁵.

Как бы то ни было, перед нами добросовестно выполненное исследование, дающее детальное представление об особенностях гончарного производства в Самарканде в 1920-е гг.

Прекрасное впечатление производят таблицы с зарисовками изделий, данных в разных видах, в том числе в разрезах с размерами. Каждое изделие сопровождается аннотацией, в которой указываются не только назначение, но и разновидности названия, виды форм, а также цена (рис. 3, 4).

Судя по всему, сразу после возвращения П. Тарасова в Москву рукопись была использована Е.П. Иловайской и А.В. Филипповым при составлении каталога «Формы гончарной посуды в Средней Азии», созданном в Художественном бюро Экспериментального института силикатов в 1926 г.⁶ В нем приводятся рисунки гончарных изделий этого региона, в том числе со ссылкой на П. Тарасова. В дополнение к этим и другим источникам, как пишут авторы, использованы указания, полученные от практиканта Института Силикатов узбека-гончара Мухида Рахимова из Ташкента⁷ (рис. 5, 6).

В том же году на заседании Комиссии керамики Государственной академии художественных наук был заслушан доклад Е.П. Иловайской «Орнаментика и художественно-технологиче-

⁵ Об этом свидетельствует справка с текстом: «Ташкент. Среднеазиатское бюро ВЦСПС Антонине Тарасовой для П.В. Тарасова». Архив А.В. Филиппова. Из этой записки удалось установить полные инициалы П.В. Тарасова.

⁶ Там же.

⁷ Мухитдин Рахимов (1903–1985). Принадлежал к династии керамистов. М. Рахимов был не только потомственным мастером, но и являлся одним из первых исследователей традиционного керамического производства, автором книг «Художественная керамика Узбекистана» и «Архитектурная керамика Узбекистана». В 1961 г. защитил кандидатскую диссертацию и получил степень кандидата наук. Преподавал в Республиканском художественном училище им П.П. Бенькова (сейчас – Республиканский художественный колледж им П.П. Бенькова), совмещая преподавательскую деятельность с творческой работой. В начале 1960-х гг. М. Рахимов принимал участие в реставрации кушанской античной керамики

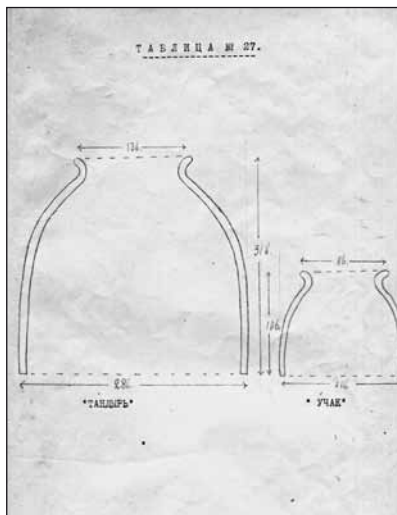


Рис. 3–4. П.В. Тарасов. Зарисовки гончарных изделий из рукописи. 1926 г. Архив А.В. Филиппова

ское описание гончарной посуды Узбекистана», где, как мы предполагаем, также использовались сведения, полученные от П. Тарасова⁸.

Таким образом, поездка П. Тарасова в Самарканд и его исследование внесли свою лепту в программу изучения керамического наследия.

(I–II вв. н. э.) и поливной керамики Афрасиаба (IX–XI вв.). Археологическая керамика вдохновила его на создание собственных произведений, экспонировавшихся на выставках. Имя М. Рахимова в 1984 г. присвоено Ташкентскому экспериментально-творческому комбинату прикладного искусства.

⁸ Записка «Повестка: Заседание Комиссии Керамики Государственной Академии Художественных наук имеет быть в четверг 3 июня 1926 г. в 8 час. вечера в Институте Силикатов (Мясницкая, 24). Сообщение Е.П. Иловайской: Орнаментика и художественно-технологическое описание гончарной посуды Узбекистана. Вход свободный». Архив А.В. Филиппова.

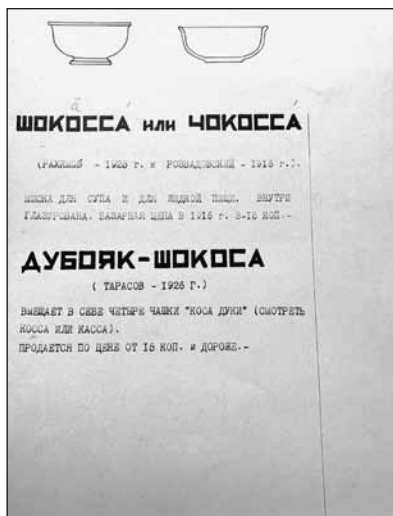
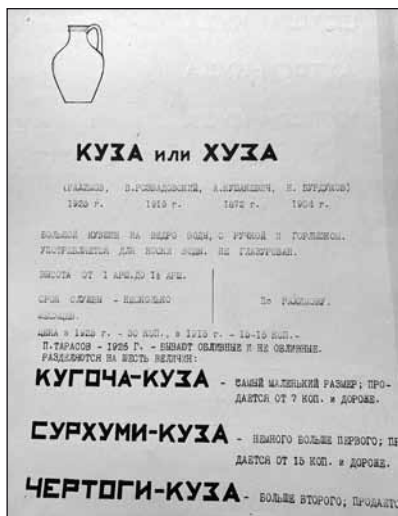


Рис. 5–6. Иллюстрации.

Рукопись каталога «Формы гончарной посуды в Средней Азии».
 Архив А.В. Филиппова

Интерес к керамическому производству среднеазиатского региона возник значительно раньше, сразу после создания керамического факультета ВХУТЕМАСА. По мыслим его создателя А.В. Филиппова этот факультет создавался как центр не только художественной, но и научно-технической подготовки в области керамики. В августе 1920 г. Филиппов привлек к работе профессора Высшего технического училища Б.С. Швецова. Был утвержден штат преподавателей, более 20 человек. Деканом был назначен Филиппов, продеканом — Швецов⁹. Осенью 1920 года на факультете начались занятия.

Новая действительность предлагала новые возможности и масштабы на керамическом поприще, и Филиппов существенно расширил поле своей деятельности, мечтая о решении самых разных задач: воспитании высококачественных художников-керамистов, проникновении в секреты технологий, создании панорамной картины развития искусства керамики, а главное — о завоевании

⁹ Подробнее см. [Керамический факультет 1995].

керамикой важных позиций в искусстве, быту, экономике. При этом организаторы трезво оценивали современное состояние керамической отрасли, не сбрасывая со счетов кустарничество. Это продемонстрировала, например, керамическая выставка, проведенная в 1922 г. во ВХУТЕМАСе, о которой писали:

Мы несколько не сомневаемся в том, что кустарничество еще долго будет источником не только одного осознанного и законченного опыта, но и анализа формального характера. И что даже вопрос о массовом производстве будет решен пока одним высококвалифицированным кустарем. Тем более что знание материала и его использование ему больше, чем кому-нибудь, известны. Вот почему ставка на «художника-инженера» («инженер» – любимое словечко в ВХУТЕМАСе) в условиях нашего переходного времени кажется преждевременной и излишней. Наша художественно-производственная промышленность готова довольствоваться пока просто опытным ремесленником, снабженным всеми техническими знаниями и далеким от «эстетизма» и «строгановщины». Может быть, такой ремесленник будет только «синицей», но зато реальной, а главное, «в руке», но не «в небе». Он может очистить керамику от разъедающего ее дилетантизма и подготовить ту живую среду, в которой и будет практически решена проблема новой вещи и ее массового производства¹⁰.

Одновременно разрабатывалась программа решения проблем «производственного искусства» в становлении новой модели художника-керамиста. Факультет должен был готовить не просто мастеров-керамистов, а специалистов с высшим образованием, художников-технологов для фарфорофаянсового, майоликового, терракотового, изразцового, гончарного и хрустально-стеклянно-го производства¹¹.

Многовековая культура среднеазиатского региона, во многом построенная на традиции «искусства керамики», представляла огромный интерес для создателей керамического факультета ВХУТЕМАСа. Немаловажным моментом стало обоюдное желание сотрудничества. Еще в 1920 г. Отдел Изо Туркомпроса обратился к Керамическому факультету московских Высших государствен-

¹⁰ *Нюренберг А.* Керамическая выставка Вхутемаса // Правда. 1922. 4 авг.

¹¹ Подробнее см. [Лаврентьев 2020: 12–24].

ных художественных мастерских с просьбой «установить постоянную организационную связь факультета с отделом в вопросах постановки и изучения керамики в Туркестане как в производственном, так и в учебном направлении».

Отдел просит:

- 1) Составить библиографический указатель литературы по керамике вообще и в частности по Туркестанской и сообщить по возможности места получения или приобретения означенной литературы.
- 2) Производить исследования и анализы сырых материалов и готовых изделий Туркестана, как будут пересылаться факультету Отделом.
- 3) По возможности организовать поездки и экспедиции на место для изучения и инструктирования керамического дела в Туркестане.
- 4) Сообщать о деятельности факультета в научной, художественной и учебной областях.

Образцы сырья/глин и материалов для состава и окрашивания глазурей будут немедленно посланы Отделом по адресу Керамического факультета.

Представителю/лицу Отдела Изо по приезде на место будет подано преставление о включении в смету расходов отдела оплаты научно-художественных и исследовательских работ факультета.

Примечание: Означенная оплата работы факультета – по согласованию с факультетом, а также Турсовнаркомом и Крайпродуктом – по возможности будет реализована в виде присылки продуктов местного производства.

Основание: Мандат Уптуркомпроса т. Лебедева, выданный К.Н. Просв. от 14/VII с/г. за № 36 и т. Таланова от 26/VII с/г. за № 168/76.

Полномочные представители Отдела Изо Туркомпроса
Москва, 2 октября 1920 г.¹²

Далее последовали ответы, черновики которых сохранились в архиве А.В. Филиппова. Они свидетельствуют об интенсивной переписке Керамического факультета ВХУТЕМАСа с Отделом ИЗО Туркомпроса по вопросам консультаций по специальной литературе, возможности получения изданий по керамике, которые необходимо, по мнению факультета, иметь мастерским Туркомпроса, об организационной связи и помощи факультета

¹² Рукопись. Архив А.В. Филиппова.

в работах по керамике в Туркестане. Из одного из них понятно, что в Москву отправляются и образцы керамики¹³.

Это сотрудничество было продолжено и в дальнейшем, после того как в 1923 г. А.В. Филиппов ушел из ВХУТЕМАСа и возглавил Художественное бюро Института силикатов. Налаженные с ИЗО Туркомпроса связи укреплялись; в центре внимания Художественного бюро были вопросы, связанные с созданием посуды. Так, в отчете ГЭИСа за февраль–март 1924 г. отмечалось:

По художественно-экспериментальному отделу – исполнены 15 рисунков росписи фарфоровых изделий для восточного рынка на основании изучения местных, бытовых, художественных и экономических требований¹⁴.

В конце 1925 г. А.В. Филиппов обращается к архитектору Д.М. Иофану:

Художественный отдел ГЭИСа, занятый в настоящее время в[ремя] обследованием форм, рисунков и техникой производства туркестанской посуды, просит Вас предоставить во временное пользование отдельные предметы Вашей коллекции среднеазиатской керамики для их изучения. Предоставленные Вам предметы будут возвращены институтом с благодарностью¹⁵.

Связи особенно укрепились с образованием 27 октября 1924 г. Узбекской Советской Социалистической Республики со столицей в Самарканде¹⁶. В 1925 г. в Ташкент и Самарканд отправляется Мухидом Рахимов, он собирает материалы, а также создает серию фотографических снимков по гончарному делу¹⁷. Это была первая

¹³ Текст документа в Отдел ИЗО Туркомпроса. «Керамический факультет Московских Высших Государственных Художественных Мастерских просит Отдел ИЗО Туркомпроса при посылке Факультету образцов сырья и готовых изделий керамики сопровождать каждый посылаемый предмет сведениями по прилагаемому схематическому плану». Архив А.В. Филиппова.

¹⁴ РГАЭ. Ф. 8031. Ед. хр. 65.

¹⁵ Там же. Ед. хр. 115: Справки, заявления и переписка. 1925 г. Л. 41.

¹⁶ 17 августа 1930 г. столица Узбекской ССР была перенесена из Самарканда в Ташкент.

¹⁷ Список фотографических снимков по гончарному производству: Альбом. Архив А.В. Филиппова.



Рис. 7. Лаборатория «Керамическая установка».

П.В. Тарасов (*первый слева, в профиль*), В.И. Гридин, Ф.Г. Брик, А.В. Филиппов, С.С. Алексеев, В.Е. Ковальский, А.А. Пупаров, М.Я. Львов, З.И. Песельник, М.А. Гридина, Гистлинг, Н.Н. Ростовцева.
Фото 1940 г. Архив А.В. Филиппова

поездка с целью сбора материалов об особенностях местного керамического производства.

Вторая поездка, к которой студента П. Тарасова, очевидно, серьезно готовили, завершилась созданием интереснейшего документа, о котором ранее было неизвестно, как был неизвестен и герой нашего рассказа.

В процессе подготовки издания «Керамическая установка» в документах мелькнуло знакомое имя. К глубокой радости, нам удалось убедиться, что жизнь одаренного студента сложилась благополучно и он не изменил профессии. Мы видим его в составе лаборатории «Керамическая установка» в 1940 г.:

Филиппов А.В. – научный руководитель; Корчагин А.А. – зав. лаборатории; Чаплыгин – инженер-архитектор; Ананьев – прораб; Широков – завхоз; Крулин И.Ф. – сторож; Розенкранц – секретарь-референт; Тарасов П.В. – технический руководитель; Филиппова С.В. – научный сотрудник; Кулакова А.И., Согласнов П.Г., Брик Ф.Г. – научные сотрудники [Керамическая установка 2017: 193].

В 1952 г. в газете «Вечерняя Москва» в статье «Лаборатория керамики» сообщалось: «Лаборатория керамики АН СССР создала около 20 типовых деталей, которыми можно облицевать стены здания любой конфигурации» [Керамическая установка 2017: 55].

Там же рассказывалось о составе лаборатории:

П.И. Галкин – старший научный сотрудник, изучает состав глин; С.С. Чарный – кандидат технических наук, старший научный сотрудник, занимается вопросами долговечности керамики, изучает ее физико-химические и механические свойства; С.В. Филиппова – кандидат технических наук, старший научный сотрудник, специалист по глазуриям и эмалям, ей удалось создать целую палитру легкоплавких цирконовых глазурией; И.Г. Сахарова – архитектор; И.М. Гарденина и М.И. Швецова – занимаются художественным проектированием; П.В. Тарасов – создает гипсовые формы; Л. Шеленкова – мастер лепки [Керамическая установка 2017: 55].

Кроме этого, в архиве А.В. Филиппова были обнаружены зарисовки русской черепицы, выполненные П.В. Тарасовым, очевидно, по заданию Филиппова, в эти годы¹⁸.

И, наконец, частью нашего исследования, связанного с атрибуцией студенческой рукописи, стала найденная в архиве Филиппова фотография коллектива лаборатории с изображением, как следует из подписи, П.В. Тарасова. Ее мы приводим в публикации (рис. 7).

Литература

Керамическая установка 2017 – Керамическая установка. По материалам архива и коллекций А.В. Филиппова [концепция изд.: С.И. Баранова и др.; рук. проекта и науч. ред. С.И. Баранова; авт. колл.: С. Баранова, А. Броновицкая, Е. Гаспарова, А. Лаврентьев, А. Тропинская]. М.: Эксмо, 2017. 472 с. [Электронный ресурс] URL: <http://1p.fondpotanin.ru/projects/38180411> (дата обращения 21.07.2021).

Керамический факультет Вхутемаса-Вхутеина 1995 – Керамический факультет Вхутемаса-Вхутеина / Хан-Магомедов, Селим Омарович (1928–2011). Пионеры советского дизайна. М.: Галарт, 1995. 423 с.: ил. С. 320–321.

¹⁸ Архив А.В. Филиппова

С.И. Баранова

Лаврентьев 2020 – *Лаврентьев А.Н.* Керамический факультет ВХУТЕ-МАСа: творческая среда единомышленников и проблемы «производственного искусства» // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. № 1–2. С. 12–24.

Сведения об авторе

Баранова Светлана Измайловна, доктор исторических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., 6; svetlanbaranova@yandex.ru

Information about the author

Baranova Svetlana I., Dr. of Sci. (History), associate professor, Russian State University for the Humanities; 6 Miusskaya sq., Moscow, Russia, 125047; svetlanbaranova@yandex.ru

Огниво как атрибут кочевника:
к вопросу типологии вещи
тюрко-монгольского мира

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению типологии огнив тюрко-монгольского мира XVIII–XX вв.: тувинцев, хакасов, монголов и бурят. Исследуются вещи по форме, технологии, декорированию орнаментальными мотивами. Типология огнива является одним из источников для дальнейшего изучения стилистического своеобразия традиционного искусства народов и процессов взаимовлияния сопредельных этносов.

Ключевые слова: огниво, типология, кочевники, орнамент, традиционное ремесло, тюрко-монгольский мир

Elena A. Batorova
Tinder boxes as an attribute of a nomad:
to the question of the typology
of pieces of the Turkic-Mongolian world

Abstract. The article is dedicated to the research of the typology of tinder boxes of the Turkic-Mongolian world of the 18th – 20th centuries: Tuvinians, Khakassians, Mongols and Buryats. Historic pieces are studied in terms of form, technology, decoration with ornamental motives. Tinder box typology is one of the areas for further study of the stylistic uniqueness of the traditional art of peoples and the processes of mutual influence of neighboring ethnic groups.

Keywords: tinder box, typology, nomads, ornament, traditional craft, Turkic-Mongolian world

Целью нашей статьи является рассмотрение типологии огнив тюрко-монгольского мира XVIII–XX вв.: тувинцев, хакасов, монголов и бурят, издревле проживающих на сопредельных территориях Южной и Восточной Сибири, Центральной Азии. В кочевом мире в VI–X вв., как отмечал Л.Р. Кызласов, распространяются наборные пояса, имеющие уже большое сходство в формах наременных бляшек, привесок и пряжек, а также и то, что мешочки-огнива были широко распространены в Южной Сибири [Кызласов 1960: 83, 156]. Использование огнив, материалы и техники, способы ношения у рассматриваемых народов впервые упоминаются в известных работах исследователей конца XVIII–XIX в.: Г.И. Георги, Г.Е. Грумм-Гржимайло, Н.Ф. Катанова, П.С. Палласа, Г.Н. Потанина, В.В. Радлова и других авторов. Существует большой корпус общих научных трудов по археологии, истории, этнографии, культурологии, искусствоведению XX – начала XXI в., где данный предмет анализируется в контексте изучения традиционной культуры, национальных костюмов, декоративно-прикладного искусства Тувы, Хакасии, Бурятии и Монголии (С.И. Вайнштейн, Р.Б. Ховалыг, Ю.А. Шибаева, М.П. Чебодаева, П.П. Хороших, Н.В. Кочешков, А.А. Бадмаев, Р.Д. Бадмаева, И.И. Соктоева, А.В. Тумахани, Е.А. Баторова, Х. Нямбу, М. Амгалан, Н.-О. Цултэм). Особый вклад последних лет в исследование огнив тюркоязычных народов – хакасов, тувинцев, якутов – вносят труды историка О.А. Митько.

Издревле кресало (огниво) являлось необходимым предметом в повседневной жизни охотника-промысловика и кочевника-скотовода. Тюрко-монгольские народы подвешивали на пояс огниво рядом с ножом в ножнах, что в совокупности составляло так называемый мужской гарнитур из украшений, аксессуаров которого дополняли традиционный костюм кочевника (рис. 1). В начале XVII в. табак стал популярен во всей Сибири, и с тех пор кресало являлось составным элементом курительного комплекта, дополненного трубкой и кисетом. Богато украшенный набор служил этнолокальным маркером, показателем социального статуса владельца, его обеспеченности и вкуса.

Издавна огонь у бурят являлся символом чистоты, семейным хранителем, его почитали, совершая молитвенные обряды призыва удачи, богатства, рождения потомства. Как и у других кочевых народов, нож и огниво выступали ритуальными предметами дарения-обмена будущих сватов. В бурятском эпосе «Гэсэр» рассказывается



Рис. 1. Поясная пряжка, нож в ножнах, огниво.
XIX в., Забайкалье.

Серебро, сталь, дерево, кожа, кость, чеканка, филигрань.
Национальный музей Республики Бурятия
[Бурятский традиционный костюм: 121]

о том, как хан Уса-Лосон и хан Хурмас скрепили договор по установленному обычаю:

В тот памятный хангайский обед
Обменялись они ножом и кресалом
И дали друг другу обет...
Если родятся у них мальчик и девочка,
То придется их – делать нечего –
С детства раннего обручить,
В нужном возрасте поженить¹.

Одним из примечательных фрагментов-рефренов текста эпоса является описание сцены курения табака и неспешного к нему приготовления в часы отдыха и раздумий героя:

Берет свою бронзово-серебряную трубку
Толщиной с рукав,
Открывает черно-бархатный кисет
Величиной с мешок,
Красным, резаным табаком
Свою трубку он набивает,
Узорчато-чеканным кресалом

¹ Гэсэр: Бурятский героический эпос: В 2 кн. Кн. 1 / Пер. с бурят. Вл. Солоухина. М.: Современник, 1988. С. 214.

Величиной с озерцо
Искры жаркие высекает
Мягко-пушистый трут,
С матерого лося величиной,
Махая им, раздувает².

В данном отрывке перечисляются предметы курительного набора – трубка, кисет, кресало, а также трут. Лаконичное описание вещи как «узорчато-чеканное кресало», подразумевает то, что изделие было нарядно украшено, выполнено кузнецами с помощью традиционных техник чеканки и гравировки, украшено приятными узорами.

Кузнечное ремесло было самым почитаемым у тюрко-монгольских народностей. Существуют различные мифы бурят о небесном происхождении кузнечного ремесла, имеются шаманские призывания, старинные предания о делении на черных и белых кузнецов, где белые кузнецы создавали украшения из благородных металлов, являясь ювелирами, а черные кузнецы производили оружие для охоты, бытовые предметы из черных и цветных металлов. Секреты кузнечного мастерства с традиционными приемами и способами обработки металла передавались из поколения в поколение: насечка оловом по железу, серебрение железа, золочение серебра, гравировка, чеканка, накладная и ажурная филигрань, инкрустация полудрагоценными камнями. При этом разные территориальные группы бурят сохраняли особые традиции в оформлении прикладных предметов.

Комплект из огнива и ножа в ножнах крепился при помощи кожаных ремешков и металлических колец к поясу. Бурятский мужской пояс (бэхэ), декорированный пластинами разной конфигурации, имел кожаную основу.

Бляхи и застёжки пояса оформлялись в технике чеканки, листовой насечки: иногда чернением... К поясам посредством металлических колец и ремешка по традиции подвешивали нож в ножнах и огниво [Бадмаев 1997: 43].

Обычно распространение подобных поясных подвесок связывают с древнетюркской традицией [Кочешков 1979: 109]. Парные подвески для огнива и ножа с ножнами стилистически решались

² Гэсэр. С. 49.

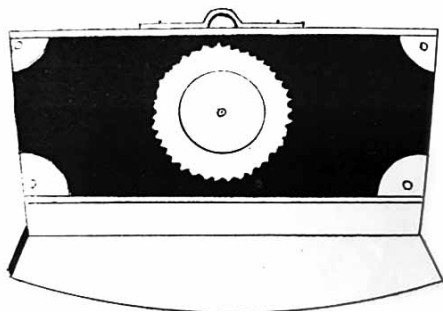


Рис. 2. Первый тип тюрко-монгольского огнива.

Буряты. О. Ольхон. XVIII в.

Рис. Ц.С. Сампилова.

Национальный музей Республики Бурятия, Г-397, Л. 9.

одинаково, когда один выбранный мотив служил основой для декора верхней и нижней частей, соединенных шарнирным креплением подвески.

Сама конструкция огнива (*бур.* хэтэ) состоит из верхней части, кожаной сумки, где хранятся кремь и трут, и нижней металлической полоски именно кресала. Наиболее древними образцами среди сохранившихся предметов, принадлежащими к первому типу тюрко-монгольских огнив, являются огнива предбайкальских, а именно ольхонских, бурят, являющихся шаманистами. Данные экземпляры отличаются простотой формы и лаконичностью орнаментации. Так, огниво, зарисованное в 30-е гг. бурятским художником Ц.С. Сампиловым, представляет собой сумочку прямоугольной формы, лишь слегка расширяющуюся кверху, украшенную металлическим центральным диском с зубчатыми очертаниями – мотивом «солнце» – и четырьмя угловыми накладками по сторонам в виде полукруглых сегментов, свидетельствующими о почитании небесного огня (рис. 2).

Близость к рассмотренному образцу первого типа обнаруживает экземпляр верхоленских бурят, зафиксированный П.П. Хороших³, где в подписи также указывается на изображение солнца

³ Документы Хороших Павла Павловича (1890–1977). Центр восточных рукописей и ксилографов Института монголоведения, буддологии и тибетологии Сибирского отделения РАН. Ф. 20. Оп. 1.

как главного мотива [Баторова 2018: 28]. Данная вещь хранится в фондах Иркутского областного краеведческого музея, ее давность подтверждается техникой серебряной насечки, украшающей резные железные детали предмета, которая редко встречается в более поздних серебряных огнивах забайкальских бурят XIX в. Размещение подобного мотива на огнивах неслучайно, так как символически связано с актом высекания огня, имеющего, согласно бурятским мифам, небесное происхождение.

Известно, что Тува расположена в самом центре Азии, граничит с Хакасией, Монголией, Бурятией, что свидетельствует о давнем культурном взаимодействии племен. С.И. Вайнштейн ввел понятие «тувино-монголо-бурятский стиль», характерный для оформления седел, сбруи и огнив обозначенных народов во второй половине XIX – начале XX в. [Вайнштейн 1974: 104–106]. В самом деле, почти прямоугольная конфигурация кожаной сумочки рассмотренных предбайкальских огнив близка некоторым тувинским экземплярам, представленным С.И. Вайнштейном [Вайнштейн 1974: рис. 68]. Данные образцы огнив (*тув.* оттук) из фондов Национального музея Тувы подробно описаны О.А. Митько (инвентарные номера – КП 9766/2 и КП 9526):

Кожа темного цвета с тиснением в виде мелкой сетки... На внешней стороне сумочки, в центральной ее части, закреплена округлая выпуклая бляха, по сторонам от которой расположены угловые накладки с геометрическим орнаментом. На оборотной стороне вещи – три округлые выпуклые бляхи, при этом поясная пряжка к огниву не орнаментирована [Митько, Барынай и др. 2014: 250–251].

Таким образом, художественное решение вещи выдержано в едином строгом стиле, так же как и у предметов предбайкальских бурят.

Явные аналогии с тувинской вещью демонстрирует монгольское кресало племени халха (рис. 3), представленное М. Амгаланом [Амгалан 2000: 105], отличие состоит только в том, что боковые треугольные пластины на сумочке украшены не геометрическим, а растительным декором. Н.В. Кочешков и А.А. Бадмаев также отмечали схожесть стиля предбайкальских огнив с якутским и тувинским: особая форма сумки огнива в отличие от забайкальской (форма перевернутой трапеции), в орнаменте «присутствуют пре-

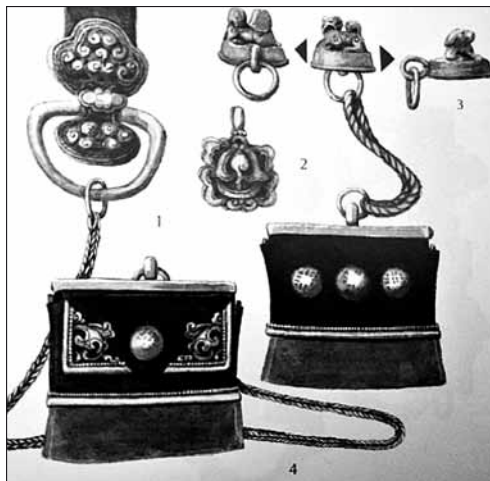


Рис. 3. Первый тип тюрко-монгольского огнива.
Монгольское огниво [Амгалан 2000: 105]

имущественно геометрические узоры (зубчатый меандр, линия, круг)» [Бадмаев 1997]. Итак, первый тип тюрко-монгольских огнив тяготеет к прямоугольной конфигурации как самой сумочки, так и ударного лезвия; украшен непримотливым декором с геометрическими или растительными элементами; имеет круглое кольцо для подвешивания без шарнирного крепления.

С проникновением и установлением буддизма на территории Байкальского региона с XVIII в. усложнились форма и декор бурятского огнива, его символика приобрела благожелательный смысл. Это пример второго типа тюрко-монгольских огнив, отличающихся нижним дугообразным стальным кресалом и вогнутой трапецевидной формой кожаной сумочки (рис. 4). Композиция создается из криволинейного центрального узора и боковых зеркально-симметричных пластин с пышными растительными и зооморфными мотивами, наделенными благожелательным смыслом: львами, птицей Гаруди, газелями, драконами, летучими мышами. В верхней части сумочки, на узкой, зачастую также декорированной планке прикреплена скоба прямоугольной либо С-образной формы с шарнирным креплением. Забайкальскими



Рис. 4. Второй тип тюрко-монгольского огнива.
Забайкалье, нач. XX в. Серебро, медь, железо, кожа, ковка, чеканка.
Национальный музей Республики Бурятия
[Полет дракона 2018: С. 97]

умельцами используются серебряные накладки в техниках чеканки, резьбы, гравировки, с инкрустацией кораллом, лазуритом. Лицевая сторона полоски кресала изредка может быть орнаментирована в технике насечки серебром, гравировкой, вставками эмалью.

Наиболее изысканно декорированными, тонко проработанными предстают многочисленные огнива второго типа монгольских кузнецов с обилием узоров, использованием накладной филигранны, зерни и инкрустацией из коралла, лазурита, бирюзы, а также с применением эмали. Существуют исключительные экземпляры с использованием жемчужной и золотой нитей, проложенных по контуру сумочки, угловых и центральных композиций, из коллекции Государственного фонда драгоценных металлов и сокровищ Монголии [Цултэм 1987: рис. 67].

Тюркские огнива близки по конфигурации к вышеобозначенному второму типу с присутствием также и зооморфных узоров, хотя они отсутствуют у тюрков, исповедующих ислам. Следует учитывать, что в Южной Сибири у тувинцев и хакасов, именовавшихся ранее XIX в. енисейскими или ачинскими татарами, орнамента во многом демонстрирует преемственность скифского и гунно-сарматского искусства раннекочевнического периода, так же как и ажурная резьба, насечка, инкрустация камнями. Позднекочевнический период обогатил орнаментальный состав тувинских мастеров модифицированными сложнокриволинейными узорами и многими буддийскими благожелательными образами и знаками. К примеру, на предметах западных тувинцев-скотоводов используется мотив «узел счастья», который называется «ол-

чей удазын», у монголов – «олдзий утас» [Вайнштейн 1974: 147], а у бурят – «улзы», красноречиво свидетельствующий о близости названий в языках.

Ко второму типу тюрко-монгольских огнив принадлежат и хакасские «отых» из Хакасского Национального краеведческого музея имени Л.Р. Кызласова, состоящие из кресала отшлифованной вогнутой формы и кожаного футляра «хаболдырых». Железные пластины сумочки украшены серебряной насечкой, декорированы зооморфными личинами (КП 4636), мотивами вьющегося побега и завитков, одной сохранившейся коралловой вставкой (КП 7503/1)⁴.

Во время путешествия по Хакасии и Тобольску в 1892 г. Василием Суриковым было создано множество этнографических этюдов, среди которых нашего внимания заслуживает «Татарский всадник в вооружении XVI века» («Всадник в старинном вооружении»), выполненный в залах Мартъяновского краеведческого музея Минусинска. По сторонам от центрального образа всадника художник разместил отдельными фрагментами традиционные элементы костюма хакаса – «два огнива (*отых*), нож в ножнах (*пчах*), серебряные подвески к поясу» [Чебодаева 2020: 23–44]. Расположенное справа огниво имеет специфическую закругленную форму, возможно, ее прототипом стали широко известные евразийские калачевидные и овальные кресала. Примечательно то, что существуют аналогичные монгольские вещи (рис. 5). Следовательно, необходимо констатировать наличие подобных огнив, бытовавших у хакасов, хотя в последних исследованиях О.А. Митько по хакасским музейным коллекциям они не упоминаются, поскольку не сохранились. На основе указанных фактов мы предлагаем выделить третий тип бытования тюрко-монгольских огнив закругленной формы, который ранее не рассматривался учеными как особый вариант.

В 2010-х гг. О.А. Митько были выделена группа огнив тюрко-монгольского типа с краткими китайскими благопожелательными надписями и символами счастья и благополучия [Митько,

³ Документы Хороших Павла Павловича (1890–1977). Центр восточных рукописей и ксилографов Института монголоведения, буддологии и тибетологии Сибирского отделения РАН. Ф. 20. Оп. 1.

⁴ Национальные мотивы в искусстве Тувы и Хакасии: Каталог выставки. Абакан-Кызыл: Март, 2013. С. 66–67.



Рис. 5. Третий тип тюрко-монгольского огнива.
Монгольское огниво закругленной формы
[Амгалан 2000: 109–110]

Барынай и др. 2014: 249]. Огниво из собрания Владимиро-Суздальского музея-заповедника было исследовано О.А. Митько и Ю.С. Ступаном [Митько, Ступан 2011: 92]. Лицевую сторону украшает ажурная рамка из прокатанного латунного листа с китайской надписью, вписанной в резной орнамент: «Пусть непрерывно рождаются драгоценные / благородные сыновья», при этом «весь орнамент выпилен и обработан с помощью абразивных инструментов» [Митько, Ступан 2011: 91].

Авторы предполагают, что работа с китайскими заимствованиями могла быть выполнена в районе Внутренней Монголии монгольским кузнецом в конце XIX – начале XX в. Данный тип огнив действительно производился в указанный период, и тому есть подтверждение на одном из зарубежных интернет-магазинов, где продается похожая вещь под названием «Старинная монгольская (?) трутница XIX–XX вв.». По нашему предположению, этот тип огнив, несмотря на привычную конфигурацию, по своим техническим характеристикам и оформлению указывает на работу китайского умельца. Подобная техника перфорации металлических пластин при создании вещей была известна в Китае со времен династии Чжоу (XI–III вв. до н. э.). Примечательно, что в экземпляре отсутствует излюбленное и сакральное для монгольских народов серебро, как и то, что монгольские кузнецы работают с использованием традиционных техник чеканки и ажурной филигрны. Китайские надписи-высказывания никогда не использовались монголами при декорировании бытовых предметов, кроме популярных символических благопожелательных знаков «фу», «лу», «шоу», с приходом буддизма прочно вошедших в состав орнаментики монгольских народов.

Итак, представленная типология огнив рассмотрена по форме, технологии, декорированию специфическими мотивами, в которых нашли отражение и верования этнических групп обозначенных народностей. Общеизвестны первые два типа огнив – прямоугольная, как более архаичная, сформированная под влиянием добуддийского пласта, и вогнутая трапецевидная, в орнаментике которой сказалось влияние буддийской культуры на монголов, бурят и тувинцев. Нами предложен третий тип с закругленными очертаниями предмета. Все три типа были уже распространены в XVII–XVIII вв., когда наибольшую популярность приобрел второй, оставшийся актуальным для тюрко-монгольских народов и в последующее время. Более поздняя, немногочисленная пока группа вещей создавалась китайскими умельцами в период маньчжурской династии Цин на территории Внутренней Монголии и, предположительно, в Южной и Восточной Сибири, с датировкой не ранее XIX и до начала XX в.

Помимо прочего, важно исследовать особые уникальные достоинства огнива не как единичной вещи, а как части художественного ансамбля, созданного национальными мастерами комплексно с подвесными цепями или шнурами-лентами с декоративным брелоком, оформлением поясных пряжек, дополнительных элементов в составе курительного набора (трубки, кисета, чашечки для прикуривания, копалки для трубки) или мужского гарнитура (нож с ножнами). Таким образом, в дальнейшем актуальным становится изучение существующих разнообразных подтипов огнив, а также специфических отличий мужских и женских огнив. Вопросы, связанные с типологией огнива, являются одними из источников для дальнейшего изучения стилистического своеобразия традиционного искусства тюркоязычных и монгольских народов, процессов взаимовлияния художественных культур сопредельных этносов.

Источники

Полет дракона 2018 – Полет дракона. Степной шелковый путь. Коллекция предметов археологии, этнографии и декоративно-прикладного искусства из фондов Национального музея Бурятии: Каталог выставки / Сост. Б.Ц. Гомбоев, Л.Г. Ярославцева, Л.Ф. Левитина. Улан-Удэ: НоваПринт, 2018.

Литература

- Амгалан 2000 – *Амгалан М.* Баруун монголчуудын эдийн соелын дурсгалт зүйлс = The cultural monuments of Western Mongolia. Улаан Бататар: Монсудар, 2000.
- Бадмаев 1997 – *Бадмаев А.А.* Ремесла агинских бурят. Новосибирск, 1997.
- Баторова 2018 – *Баторова Е.А.* Орнаментация бурятского огнива из коллекций П.П. Хороших и Ц.С. Сампилова // Научное наследие И.И. Соктоевой в свете актуальных проблем современного изобразительного искусства: Материалы всеросс. науч.-практ. конф. с междунар. участием, посвящ. 90-летию со дня рождения И.И. Соктоевой. Улан-Удэ, 26–30 июля 2018 / Науч. ред. Б.Ц. Гомбоев; отв. ред. Т.В. Кочева. Улан-Удэ: изд. Бурятского гос. ун-та, 2018.
- Бурятский традиционный костюм – Бурятский традиционный костюм. Улан-Удэ: НоваПринт, 2016.
- Вайнштейн 1974 – *Вайнштейн С.И.* История народного искусства Тувы. М.: Наука, 1974.
- Кочешков 1979 – *Кочешков Н.В.* Декоративное искусство монголоязычных народов XIX – середины XX века. М.: Наука, 1979.
- Кызласов 1960 – *Кызласов Л.Р.* Таштыкская эпоха в истории Хакаско-Минусинской котловины. М.: Изд-во Моск. гос. ун-та, 1960.
- Митько, Барынай и др. 2014 – *Митько О.А., Барынай С.Л., Бадарч Б.Б., Ховалыг У.Т.* Огнива с серебряными украшениями из собрания Национального музея Республики Тыва // Вестн. Новосиб. гос. ун-та. Серия: История, филология. 2014. Т. 13. Вып. 5: Археология и этнография. С. 248–254.
- Митько, Ступан 2011 – *Митько О.А., Ступан Ю.С.* Огниво с китайской надписью // Археология, этнография и антропология Евразии. 2011. № 4 (48). С. 90–95.
- Цултэм 1987 – *Цултэм Н.О.* Декоративно-прикладное искусство Монголии. Улан-Батор: Гос. изд-во, 1987.
- Чебодаева 2020 – *Чебодаева М.П.* Этнографические образы хакасов в творчестве В.И. Сурикова // Искусство Евразии. 2020. № 1 (16). С. 23–44 [Электронный ресурс]. URL: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/issue/view/1> (дата обращения 06.03. 2021).

Информация об авторе

Баторова Елена Александровна, кандидат искусствоведения, Российский государственный гуманитарный университет; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; batea2005@mail.ru

Information about the author

Batorova Elena A., Cand. of Sci. (Art Studies), Russian State University for the Humanities; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125047; [batea2005@mail](mailto:batea2005@mail.ru)

Наследие М.К. Соколова (1885–1947).
Атрибуция произведений

Аннотация. В коллекции Ярославского художественного музея среди произведений мастеров отечественного искусства представлен целый комплекс работ М.К. Соколова. Публикация позволяет соприкоснуться с вопросами комплектования, методами изучения и атрибуции произведений художника. Творческое наследие Соколова практически было вычеркнуто из контекста русской художественной культуры, и чтобы восстановить историческую справедливость, вписать его творчество в историю искусства, потребовались годы.

Ключевые слова: М.К. Соколов, атрибуция произведений, Ярославский художественный музей

N.P. Golenkevich
The legacy of M.K. Sokolov (1885–1947).
Attribution of works

Abstract. In the collection of the Yaroslavl Art Museum, among the works of masters of Russian art, a whole range of works by M.K. Sokolov is presented. The publication allows you to get in touch with the issues of acquisition, methods of studying and attribution of the artist's works. The artist's creative heritage was practically erased from the context of Russian art culture and it took years to restore historical justice and to write his work into the history of art.

Keywords: M.K. Sokolov, attribution of paintings and graphics, Yaroslavl Art Museum

Творческое наследие Михаила Ксенофонтовича Соколова (1885–1947)¹ насчитывает более 6000 графических и около 250 живописных произведений. Они рассредоточены по музейным, частным коллекциям, галереям и отдельным лицам. Самая большая часть его произведений сосредоточена в собрании Ярославского художественного музея. Первые работы поступили в 1921 г. из Госмузейного фонда и были закуплены Отделом ИЗО Наркомпроса у автора. Основополагающая часть поступлений приходится на 1980-е гг., когда музей вел исследовательскую работу по изучению творчества художника и стремился воссоздать биографию и выявить местонахождение материалов, связанных с его творчеством. Целенаправленная деятельность музейных сотрудников помогла определить круг лиц, которые непосредственно были связаны с М. Соколовым, и тех, кто продолжали быть обладателями его произведений. Вместе с графикой и живописью музей целенаправленно собирал архивные материалы.

Художник был арестован 26 октября 1938 по ложному доносу², приговорен к семи годам лагерей, которые отбывал на ст. Тайга в Кемеровской области.

¹ Соколов Михаил Ксенофонтович (1885–1947). Учился в Ярославских городских классах рисования (1898–1903) у П.А. Романовского, в Строгановском училище (1903–1907) у С.В. Ноаковского и С.Я. Ягужинского. Дважды служил в армии (1907–1909) и (1914–1918). Принял участие в создании Ярославских ГСХМ, руководил живописной мастерской футуристического направления (1919–1920); с 1 января 1921 г. переведен отделом ИЗО Наркомпроса г. Москвы в Тверские ГСХМ (со статусом профессора). В период 1921–1922 гг. живет и работает в Твери, в конце 1922 г. переезжает в г. Яхрому (под Дмитровом), в 1923 г. – в Москву, преподает в студии Пролеткульта (1923–1925), Училище 1905 г. и параллельно в Ярославском художественно-педагогическом техникуме (1925–1929), в Институте повышения квалификации живописцев и художников-оформителей Москвы (при МОСХе). Работает творчески как график и живописец. В 1934 г. становится членом МОСХа. В 1938 г. арестован, приговорен к семи годам лагерей. Досрочно освобожден в 1943 г. Живет в Рыбинске Ярославской области (1943–1947), работает преподавателем изобразительного искусства при Доме пионеров. Незадолго до кончины летом 1947 г. вернулся в Москву.

² Письмо М.И. Баскаковой к Н.В. Верещагиной-Розановой от 2 ноября 1938 г.: «Вы не ошиблись. Он лишен возможности писать

Имя Соколова практически было вычеркнуто из контекста русской художественной культуры, и чтобы восстановить историческую справедливость, вписать его творчество в историю искусства, понадобились годы, а вернее, несколько десятилетий. Мне выпала честь быть собирателем и исследователем творчества М.К. Соколова. При минимальной информации о художнике и его творчестве надо было восполнить страницы его биографии и творчества. Путь был один – найти тех, кто его знал, найти архивные материалы и выявить сохранившиеся произведения. Круг лиц, с которыми мне довелось пересечься, широк. Еще были живы ученики, родственники в Ярославле, а главное – основные хранители наследия. Ими оказались М.И. Баскакова³, жена художника (1927–1935), и Е.Д. Танненберг⁴, которая унаследовала большинство произведений и архивные материалы от Н.В. Верещагиной-Розановой⁵. Именно ей Соколов завещал свое наследие. Она стала его ангелом-хранителем в самые трудные для художника времена – в период лагерной ссылки и после освобождения, когда Соколов не мог вернуться в Москву и был вынужден жить в Рыбинске.

К счастью, те, кому художник доверил свое творческое наследие, сохраняли переписку, фотоматериалы, документы и многое другое. Архивные материалы позволяют восстанавливать основные страницы жизни и творчества художника, осуществлять атрибуцию произведений, которые не имеют авторских названий и датировок. Автор публикации уже включил часть этих уникальных материалов в издания, посвященные художнику: «Михаил Соколов

Вам. И Ваше последнее письмо его уже не застало, так как это случилось 26-го, часов в 5 утра. Встает вопрос о его работах в мастерской, – мастерскую, надо полагать, получит более “достойный”».

³ Баскакова Марина Ивановна, урожденная Воздвиженская Мария (1902–1988). Жена М.К. Соколова (1927–1935), сохраняла с ним добрые отношения и в последующие годы. Жила в доме на Арбате вместе с художником в одной коммунальной квартире, была свидетельницей его ареста, принимала участие в сохранении его творческого наследия.

⁴ Танненберг Елена Дмитриевна (1910–1985), художник-мультипликатор. Подруга Н.В. Верещагиной-Розановой.

⁵ Верещагина-Розанова Надежда Васильевна (1900–1956), художник. Дочь философа В.В. Розанова, вошла в круг близких друзей Соколова в середине 1930-х гг., жена (1947).

в переписке и воспоминаниях современников» (2003); «Михаил Соколов: К 120-летию со дня рождения художника» (2005); «Михаил Соколов. Графика. Станковые произведения. Книжная иллюстрация. Миниатюра» (В 3 т. / Авт.-сост. Н. Голенкевич, Ю. Петухов. М., 2018) – в издании представлено около 1200 графических произведений, созданных художником в период 1910-х – 1947 гг., архивные материалы и фотографии. Трехтомник позволяет максимально полно познакомиться с творчеством художника, дает возможность специалистам и коллекционерам провести атрибуцию самостоятельно.

В настоящее время осуществляется подготовка материалов к изданию четвертой книги – каталога-резюме живописи. В нее будут включены произведения, которым в процессе исследовательской работы даны уточненные названия, даты и другие данные.

При исследовательской работе столь большого наследия используется весь арсенал средств: работа с эпистолярным наследием, которое включает сотни писем, преимущественно 1930–1940-х гг., с друзьями, художниками, учениками и кругом близких лиц, с каталогами выставок и публикациями. Наибольшую ценность представляют списки, составленные во время вскрытия мастерской после ареста Соколова, списки работ, которые составлялись по требованию художника после того, как доверенные лица не предоставили ему информации о местонахождении целого ряда произведений (когда художник вернулся из лагеря и вынужден был жить за пределами Москвы). Безусловно, при атрибуции использовались результаты технико-технологических исследований, полученные во время проведения реставрационных работ, стилистический анализ, базирующийся на знании, опыте и визуальном сравнении произведений.

В данной публикации мы обращаемся лишь к единичным примерам. Среди них – атрибуция ранних работ, созданных в 1910-е гг. Казалось, что произведения этого периода не сохранилось. Сам художник писал, что работы, хранившиеся у него, созданные до 1923 г., он уничтожил. К счастью, сохранились произведения, находившиеся у его друзей. Так, в 2009 г. вместе с наследием его друга художника Ф.И. Панкова⁶ в музей поступила папка с рисунками,

⁶ Панков Федор Иванович (1889/1890–1937). Живописец, график, художник-педагог. В 1899–1904 гг. учился в Ярославских город-

в которой оказалось более 20 листов 1910-х гг. Одни имели даты и неразборчивые надписи, другие – лишь подпись автора или вовсе никаких пометок. Это оказались рисунки, экспонировавшиеся на выставке в Ярославле в 1918 г. Соколов приехал в город, где он родился и начинал свой творческий путь, на короткий период. На выставке Ярославского художественного общества в отдельном зале он представил более 100 живописных и графических работ, созданных в период 1913–1918 гг.⁷ Это были преимущественно произведения, выполненные в кубизированной форме, портреты со вставками кружева, натюрморты, пейзажи, выполненные маслом с добавлением извести, дерева, металлических элементов, контррельефы. Это был первый показ в Ярославле произведений левого искусства. Среди документов, поступивших в Ярославский художественный музей, оказался список произведений, экспонировавшихся на выставке в Ярославле в 1918 г. (рис. 1, 2). Он написан рукой Н.М. Тарабукина⁸, который по приглашению

ских классах рисования у П.А. Романовского; в 1904–1909/1911 гг. в Строгановском училище. В 1910 г. вернулся в Ярославль. В 1919 г. был в числе организаторов ЯГСХМ, руководил живописной мастерской (1919–1921). После их реорганизации в художественно-педагогический техникум преподавал живопись и рисунок, с 1926 г. был заведующим этого учебного заведения. В 1930 г. переехал в Москву, где продолжал преподавательскую и творческую деятельность.

⁷ Девятая выставка картин Ярославского художественного общества открылась 2 апреля 1918 г. в здании Торговой школы (ныне ул. Советская, д. 17). Параллельно с работами ярославских художников в отдельном зале экспонировались произведения Соколова. Практически это была персональная выставка, на которой автор представил 106 работ. Информация о выставке 1918 г.: Тарабукин Н. PRO DOMO SUA (По поводу работ М. Соколова на выставке Ярославского художественного общества) // Новый путь. 1918. № 57 (25/12 мая). С. 3–4. Подпись: Т.Н.М. НА ЯХМ. Ф. 40. Оп. 1. Д. 1. Статья была включена в текст монографического исследования, носящего мемуарный характер; *Тарабукин Н.М.* «Материалы к биографии художника Михаила Соколова, написанного в 1948 г., впервые опубликованного в купированном варианте: Ярославский архив: Историко-краеведческий сб. М.; СПб., 1996 г., С. 352–377, а затем полностью в изданиях по творчеству Соколова.

⁸ Тарабукин Николай Михайлович (1889–1956), искусствовед, действительный член и ученый секретарь Института художественной

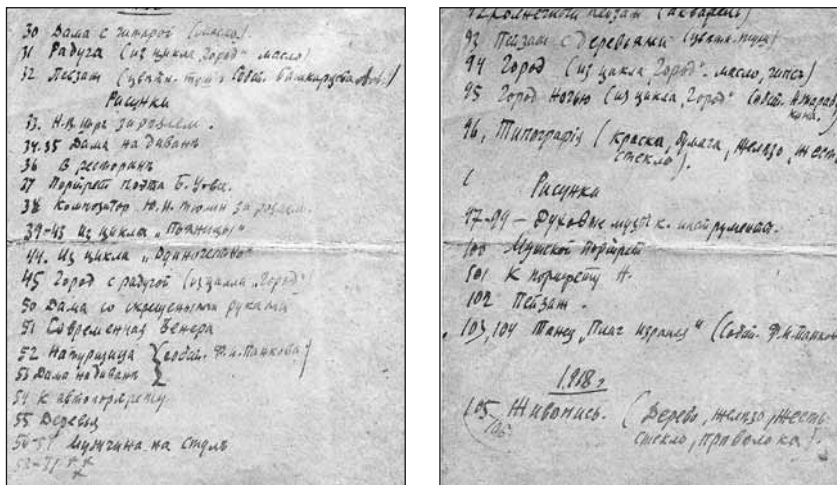


Рис. 1–2. Список произведений М.К. Соколова, экспонировавшихся на выставке 1918 г.

художника приехал в тот период в Ярославль и на которого была возложена миссия представить ярославской публике работы новых направлений. Именно этот список позволил вернуть рисункам и подтвердить даты их создания, названия и принадлежность к тем или иным циклам. Теперь мы знаем, что первые листы из цикла «Одинокость» были созданы в 1916 г. Из двух рисунков этого цикла «Танец. Плач Израиля» (1917) один принадлежал Ф.И. Панкову, был сохранен его семьей и подарен в 2009 г. нашему музею (рис. 3).

культуры при отделе Изо Наркомпроса в Москве (1921–1924), действительный член ГАХН (1924–1930). Преподавал в Тверских СГХМ (март – июнь 1921), в Московском Пролеткульте и ВХУТЕМАСе с 1922 г. и др. Знакомство Соколова с Тарабукиным состоялось в 1909 г. в Ярославле. Под влиянием художника Тарабукин выбрал профессию искусствоведа. На протяжении многих лет их связывали творческие интересы. Тарабукин стал первым критиком и автором монографического исследования о художнике.

⁹ Доклады впервые были опубликованы в 2005 г. в каталоге выставки, посвященной 120-летию М.К. Соколова: Тарабукин Н.М. Колористичность и живописность в работах художника Михаила



Рис. 3. М.К. Соколов. Танец Плач Израиля
в исполнении Николаевой.
1917. Ярославль. Бумага, тушь, перо, кисть. Л. 21. 6х17,7

Живописные произведения, созданные в 1920-е гг., сохранились в небольшом количестве. Единичные экземпляры находятся в разных местах и почти не имеют воспроизведений. Сейчас, когда выявлено их местонахождение и получены цифровые изображения, можно вести комплексное исследование. В этом нам помогают тексты докладов, прочитанные в ГАХН на вечере, посвященном творчеству художника. Заседанию предшествовало открытие выставки М. Соколова 13 января 1929 г. в Доме Герцена (Москва) и экспонирование дополнительного ряда работ на выставке в ГАХН. Сохранились тексты докладов А.В. Бакушинского, Д.С. Недовича и Н.М. Тарабукина⁹. В них рассматривались стилистические особенности ранних периодов творчества и отдельных произведений М. Соколова. Безусловно, при работе с вещами необходимо выявлять историю их бытования. Именно провенанс может быть основополагающим аргументом в подтверждении авторства. Не было сомнений в авторстве Соколова в работе «Город» – она происходила из наследия М.И. Баскаковой, жены художника, хранившей до конца жизни все, что оставалось у нее после ареста

художника. Он только ей позволил отобрать и оставить у себя те вещи, которые она пожелает. Портрет из частной коллекции связан с кругом лиц, которые были рядом с художником в 1930-е гг. Не будем называть имена частных лиц и их наследников, но факт дарения своих произведений людям, которых Соколов включал в круг друзей, присутствовал в его жизни. Наличие не одной живописной работы, а целого ряда графических, среди которых есть работы с дарственной надписью, – существенный аргумент для подтверждения авторства.

Необходимо отметить, что особенностью Соколова была работа циклами. Циклы «Страсти», «Цирк», натюрморты с семгой и кетой, «Шляпы», «Уходящая Москва» включают целый ряд графических и живописных произведений. Работы цикла часто близки по манере написания, объединены темой или композицией, которая разрабатывалась в вариациях; по данным одного или двух произведений можно вносить дополнительную информацию в сведения о других.

Обратимся к циклу «Шляпы», из которого нам известно местонахождение семи живописных натюрмортов: один – в Саратовском ГХМ им. А.Н. Радищева, второй – в Нукусе (Государственный музей искусств Республики Каракалпакстан имени И.В. Савицкого), пять – в коллекции Ярославского музея. Все поступали в музейные

Соколова // Михаил Ксенофонович Соколов: К 120-летию со дня рождения: Каталог / Гос. Третьяк. галерея, Ярослав. худож. музей. Сост. Н.П. Голенкевич и др. М.: Рус. авангард, 2005. С. 50–52; Недович Д.С. Стиль и стилизация в искусстве Михаила Соколова // Там же. С. 53–56; Бакушинский А.В. Конспект доклада, прочитанного в 1929 г. // Там же. С. 57–59.

Бакушинский Анатолий Васильевич (1883–1939), теоретик и историк искусства, с 1921 г. действительный член ГАХН, в 1927–1929 гг. заведовал отделом графики ГТГ, при его поддержке уже в 1928 г. и 1930-е гг. графические работы Соколова были приобретены и зачислены в коллекцию Третьяковской галереи.

Недович Дмитрий Саввич (1889–1947), искусствовед, филолог, профессор Московского университета по искусствоведению и филологии, действительный член ГАХН. Арестован в 1944 г., осужден ОСО НКВД на пять лет ИТЛ; в 1947 г. умер в Бутырской тюрьме, где отбывал срок. Соколов считал его одним из своих друзей и с благодарностью вспоминал о его поддержке в трудные годы.

коллекции из надежных источников – от Е.Д. Танненберг, ставшей преемницей наследия, принадлежащего Н.В. Верещагиной-Розановой, последней жены Соколова, и от дочери Ф.И. Панкова¹⁰. Несколько натюрмортов имеют авторские подписи и два датированы 1933 г. Сравнительный стилистический анализ этих произведений с работами художника 1930-х гг. и между собой позволяет констатировать авторство и датировать цикл 1933 г. Однако новая грань натюрмортов открывается для исследователя после прочтения строк, адресованных Надежде Васильевне Розановой:

Чем может служить цикл «Шляп», где повторяется одна и та же композиция и одни и те же предметы – шляпы и перчатки – а в результате у меня натюрморт «Кромвелевский», «Сент-Жюстовский», «Флоберовский», «Пушкинский» и т. д. Что это значит? А то, что натюрморт перестает быть натюрмортом, а становится портретом. За вещами, и так строго ограниченными, Вы чувствуете человека и человека определенного – Кромвеля, Сент-Жюста и т. д. Формально (по содержанию) это натюрморт, по внутреннему же – портрет, по сути своей, по духовности. Это портрет и это дано путем выражения и чисто живописно-пластического, *а не литературного, как у немцев*¹¹.

Этот цикл мы датируем 1933 г., так как из семи известных нам произведений, хранящихся в музейных коллекциях, два датированы автором 1933 г. Натюрморты близки по манере письма, но разнятся по колористическим и эмоционально-образным трактовкам и содержанию (рис. 4, 5). Каждому из них предстоит встать в название тот образный контекст, каким его мыслил автор, и каждый должен быть отмечен: из цикла «Шляпы». Этот контекст читается легко в натюрморте, хранящемся в Саратовском музее: «Натюрморт с маской А.С. Пушкина» (Собр. ГСХМ) – маска А.С. Пушкина легко узнаваема. А вот для уточнения остальных нужно проделать дополнительную работу – изучить эпоху Оливера Кромвеля, связанного с историей Англии XVII в., или Сен-Жюста,

¹⁰ Панкова Татьяна Федоровна (1924–2008), дочь Ф.И. Панкова, архитектор. Хранила наследие своего отца и целый ряд произведений М. Соколова, которые по ее устному завещанию были переданы в собрание Ярославского художественного музея.

¹¹ Письмо М.К. Соколова к Н.В. Розановой с 1 на 2 сентября 1945 г. НА ЯХМ. Ф. 40. Оп. 1. Д. 2.



Рис. 4. М.К. Соколов.
Натюрморт со шляпой
и перчатками.
Из цикла «Шляпы». 1933 г.
Фанера, масло. В свету: 45,2 х 60,8,
с оборота: 47,7 х 63,5
ЯХМ. Ж-2678



Рис. 5. М.К. Соколов.
Натюрморт со шляпой
и перчатками. 1933 г.
Из цикла «Шляпы».
Фанера, масло
47 х 61,8
ЯХМ. Ж-3919

деятеля Великой французской революции. У Соколова был цикл работ «Французская революция», который включал галерею портретов, среди них – несколько вариантов изображений Сен-Жюста (рис. 6).

Можно использовать для изучения костюма и шляп специальную литературу, или живописный ряд произведений той или иной эпохи, или работы самого Соколова. Это увлекательный процесс сравнительного визуального анализа. Вместе с тем любая атрибуция, любое изменение в каталожных данных и документации музея проходят процесс представления на атрибуционную комиссию. Лишь доказательность аргументов служит обоснованием для согласия большинства членов комиссии. Авторская версия может быть опубликована и послужить поводом к диалогу или дискуссии среди специалистов. В любом случае изменения не должны быть произвольным процессом.

Безусловно, авторские материалы являются основополагающими в работе исследователей. Большое счастье, что сохранилась переписка художника с целым рядом его друзей. Легко датировать произведения 1940-х гг., объединять их в циклы с авторскими названиями после прочтения таких строк:



Рис. 6. М.К. Соколов.
Сен-Жюст. 1933 г.
Из цикла
«Французская революция».
1930-е гг.
Бумага, тушь, перо, кисть.
31 x 21.
ЯХМ. Р-3064

Был один день, когда написал 14 вещей. Вы знаете, что я пишу циклами, и сейчас у меня идут 2 цикла. 1-й – Птицы: попугаи, чайки, голуби, галчонок и т. п. (рис. 7) 2-й – Рыбы. Это натуры. Имею судака, леща, золотую воблу... Один натюрморт с черепом и цветком. Цветок утверждает жизнь, поэтому, несмотря на череп (смерть), он не пессимистический. Ставил чисто живописные задачи, вроде цветомузыки. Это ноктюрны, симфонии, розового, голубого, сиреневого, зеленого цвета и так далее. Очень тонкие по фактуре (лессировками)¹².

Поэтому, общаясь с современными авторами, обращаюсь к ним с просьбой написать, если нет печатных свидетельств, о себе и о произведениях, которые они передают в музей. Каждый художник имеет свою биографию, идет своим творческим путем, который может быть изменчив. Атрибуция в каждом случае имеет свои закономерности, выработанные искусствоведами и исследователями. Вместе с тем этот процесс может быть неординарным и во

¹² Из письма М.К. Соколова к А.Ф. Софроновой, из Рыбинска в Москву, 11 мая 1947 г. *Софронова А.Ф. Записки независимой. Дневники, письма, воспоминания* / Сост. И. Евстафьева, А. Лейкин. М.: Рус. авангард, 2001. С. 145.



*Рис. 7. М.К. Соколов. Натюрморт с птицей. Чайка. 1947 г.
Цикл «Птицы». Картон, масло. 25 x 33,5.
ЯХМ. Ж-2031*

многих случаях неповторимым. Знание, кропотливый поиск, изучение вопроса лежат в основе успеха.

Литература

- Соколов Михаил в переписке и воспоминаниях современников / Сост., авт. предисл. и коммент. Н.П. Голенкевич. М.: Молодая гвардия, 2003 (Б-ка мемуаров: Близкое прошлое. Вып. 6).
- Соколов Михаил. Графика. Станковые произведения. Книжная иллюстрация. Миниатюра / Авт.-сост. Н.П. Голенкевич, Ю.М. Петухов: Альбом-каталог В 3 т. М.: 2 К, 2018 (Ярославский художественный музей, МодернАртКонсалтинг).
- Софронова А.Ф.* Записки независимой. Дневники, письма, воспоминания / Сост.: И. Евстафьева, А. Лейкин. М.: Русский авангард, 2001. С. 140–190.

Информация об авторе

Голенкевич Нина Павловна, старший научный сотрудник экспозиционно-выставочного отдела Ярославского художественного музея; 150000, Россия, Ярославль, Волжская набережная, д. 23; ninagolenkevich@yandex.ru

Information about the author

Golenkevich Nina P., senior Researcher of the Exposition Department of the Yaroslavl Art Museum; 23 Volga embankment, Yaroslavl, Russia, 150000; ninagolenkevich@yandex.ru

Проблема идентичности в советском искусстве 1960-х гг.

Аннотация. Хрущевская «оттепель» и последующая эпоха «развитого социализма» поставили перед советским искусством задачу по поиску новой идентичности. Достичь прогресса в создании новых художественных форм и методов отечественной культуре на данном этапе не удалось, зато была восстановлена связь с революционным авангардом, восприняты западные тенденции в кино, живописи и литературе. В статье выявлены основные проблемы, связанные с продуктивной стадией поиска представителями отечественного искусства новой советской идентичности в указанный период.

Ключевые слова: идентичность, искусство, кинематограф, живопись

I.A. Grashchenkov The Problem of Identity in Soviet art of the 1960s

Abstract. Khrushchev's "The Thaw" and the era of "developed socialism" set the task of finding a new identity for Soviet art. At this stage domestic culture failed to make progress in creating new artistic forms and methods, but communication with the revolutionary avant-garde was restored, and Western trends in cinema, painting and literature were adopted. The article identifies the main problems associated with the productive stage of the search for a new Soviet identity by representatives of Russian art in this period.

Keywords: identity, art, cinema, Soviet art

В 60-е гг. XX в. в СССР остро встает вопрос о поиске идентичности, так как хрущевская оттепель, наряду с преодолением череды военных лет, разделяет общество на два обособленных поколения. Искусство этого десятилетия становится пространством отражения борьбы в умах художников, писателей и кинематографистов. Сейчас принято говорить об этом времени исключительно как о периоде, когда как бы на пустом месте, вдруг возникает новая советская культура. С одной стороны, она противопоставляет себя сталинскому неоклассицизму и черпает вдохновение в революционном авангарде, а с другой – подпитывается новыми тенденциями, пришедшими с Запада после незначительного «приоткрывания» «железного занавеса». Однако такая оптика фокусирует внимание лишь на одном из течений, условно модернистском, тогда как в реальности вплоть до эпохи перестройки в стране фактически сложились система официального и неофициального искусства. Между тем поиск новой советской идентичности шел в обоих направлениях, временами тесно пересекаясь и взаимодействуя.

Исторически 60-е гг. – это все еще послевоенное искусство, которое в советских учебниках носило общее название «Искусство в период дальнейшего развития социалистического общества». В 1945–1955 гг. быстро шло восстановление экономики, и главными темами искусства являлись пафос героического труда и воспевание Великой Победы. Вместе с тем с началом эпохи оттепели появилось поколение так называемых шестидесятников. Их взгляды формировались не только в годы «сталинщины» и в период Великой Отечественной войны, но и в контексте итогов XX съезда КПСС. Большинство из них были выходцами из интеллигентной среды, сформировавшейся в первые годы после революции. Их родители были участниками Гражданской войны, настоящими большевиками, поэтому идеалы грядущего коммунизма были для их детей естественной точкой опоры. Правда, еще в детстве многие пережили глубокое разочарование в самом режиме, в особенности после ежовских «чисток», когда революционеры первой волны были расстреляны или отправлены в лагеря. Такое несовпадение ожиданий и реальности вызвало в обществе определенную рефлексию, а на ее фоне – рост оппозиционности действующему режиму власти. Вероятно, вследствие психологической травмы основой поколенческого мировоззрения стало противопоставление власти и личности, а их политическим иде-

алом был демократический социализм «с человеческим лицом», который так хотел построить «шестидесятник» Михаил Горбачев.

Начало 1960-х гг. ознаменовалось переходом к «развитому социализму», а вместе с ним и необходимостью пересмотреть отдельные принципы хозяйствования, которые впоследствии выльются в так называемые косыгинские реформы (1965) и частичный переход социалистической экономики на рыночные рельсы. К примеру, на советских предприятиях начали говорить о спросе и предложении, стимулировании продаж и самое главное – о личном благополучии, которое смогло стать достижимым не в рамках всеобщего распределения, как условные трудодни в колхозе, а согласно распределению прибыли среди сотрудников колхоза или предприятия. Стоит вспомнить, что Ленин считал такой подход капиталистическим, а руководителей подобных предприятий называл «буржуйчиками». Именно эта буржуазная тенденция и повлияла на советское искусство, которое вынужденно раскололось не только по поколенческо-возрастному признаку, но и идеологически. Неожиданно государство стало более «правым» и буржуазным, чем «левые» идейные романтики – будущие диссиденты. Справедливости ради стоит отметить, что сами шестидесятники в большей степени проявили себя не в годы своего идейного становления, а позже – в 70–80-е гг. К примеру, в кино с героическим послевоенным эпосом начинают конкурировать сатирические произведения («Золотой теленок», «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен», «Берегись автомобиля», «Деловые люди», «За двумя зайцами» и др.), сказки («Вий», «Снежная королева», «Огонь, вода и медные трубы» и др.), затем появляются робкие попытки снять советскую фантастику («Гиперболоид инженера Гарина», «Луна», «Марс» и др.), ширится число комедий («Самогонщики», «Зигзаг удачи», «Бриллиантовая рука» и т. д.).

1960-е гг. характеризуются новыми идейно-творческими тенденциями. Основной пафос этого искусства в переломный период – стремление освободиться от штампов в подходе к современности, желание покончить с «парадной» стороной жизни, показать реальность, а не миф. Как и после Первой мировой войны, вызвавшей расцвет экспрессионизма, искусство требовало рефлексии и сопереживания, а не иллюстрации официальной истории. Обобщенный и романтизированный образ повседневности приблизил авторов к зрителю, требуя гражданского осмысления искусства. Этот подход требовал поиска новой идентичности,

ответа на вопрос: кто он – «новый советский» человек, переживший и «претворивший» коммунистическую революцию в «развитой социализм»? Поиск велся сразу на двух уровнях: официально-государственном и подпольно-диссидентском. Первые поставили перед творческой интеллигенцией задачу сформировать современное культурное пространство, переосмыслявшее тенденции «развитого социализма», создавая для новой идентичности свое «прекрасное далеко». Вторые пытались вписать советский опыт в общемировой контекст, найдя точки соприкосновения с современными художниками и философами того времени. На этой волне многие шестидесятники стали убежденными глобалистами – сторонниками «мира без границ», переосмыслив идеи уничтоженного Сталиным Коминтерна. Культовыми фигурами являлись революционеры в политике и в искусстве, среди которых были Маяковский, Хемингуэй, Ремарк и Че Гевара.

Если говорить о художественных подходах, то создать нечто новое авторам, отставшим от западной культуры, было тяжело.

Говоря о стадийной модели развития, советское искусство не могло выйти на продуктивную стадию, так как опиралось на репродуктивность как доминирующий тип творчества, проявляющийся в стремлении воспроизводить заданный канон. Задача создать мировоззренческий, эстетический, идейно-художественный идеал, в котором отражены ценности личности и на основе которого формируются новые средства выразительности, была реализована через отрицание сталинского канона и возвращение к революционному авангарду, но в новой западной «упаковке» [Колотаев 2011а, б, с]. Шестидесятники активно поддержали «возвращение к ленинским нормам» – отсюда апологетика Ленина (стихи Андрея Вознесенского и Евгения Евтушенко, пьесы Михаила Шатрова, проза Егора Яковлева) как противника Сталина и романтизация Гражданской войны (Булат Окуджава, Юрий Трифонов, Александр Митта, Михаил Ромм, Михаил Калатозов, Григорий Чухрай, Марлен Хуциев, Тенгиз Абуладзе, Александр Алов и Владимир Наумов, Георгий Натансон, Эльдар Рязанов, Лев Кулиджанов, Андрей Тарковский, Василий Шукшин, Андрон Михалков-Кончаловский и др.).

Задачи партии по поиску и созданию своего идеала и образа будущего творческая интеллигенция выполнить не смогла, потому что возвращение к идеалам революции и недостижимого

коммунизма было недостаточно для создания «линейки» образов нового советского искусства. Хотя новые формы возникали в области стиля, художественных средств и приемов, развитие шло благодаря творчеству отдельных личностей и на весь художественный процесс в целом оно влияния не оказывало. Все произведения были переосмыслением и репрезентацией различных советских, а иногда еще имперских, но все же в большей степени западных тенденций и канонов, при этом уже потерявших актуальность у себя на родине. В этом смысле советское кино больше наследует традиции итальянского неореализма с его «важными судьбами маленьких людей», чем неомарксизма и структурализма, который начал набирать популярность в Европе и Америке как раз в середине 60-х гг. Так получилось, что официальное искусство резко «поправело» и стало более буржуазным, тогда как неофициальное, наоборот, «полевело», став более социалистическим. Только вот социализм этот был уже иного толка, европейским и демократическим, что позже вылилось в конфликт КПСС с западными «левыми». Еврокоммунистическое течение по-прежнему делало акцент на рабочем движении: Итальянская коммунистическая партия и коммунисты Испании не развивали идеи ленинизма. Уже в 1968 г. они не поддержали оккупацию социалистической Чехословакии, позже к ним присоединились Шведская и Французская коммунистические партии. На востоке КПСС подпирала маоисты со своей «культурной революцией» и северные корейцы с «идеями чучхе». Все эти течения оперировали революционными образами, тогда как советская компартия явно дрейфовала в сторону возрождения имперских амбиций. «Образы будущего» коммунистов явно расходились, как и попытки нащупать общую идентичность.

При этом в поисках новой советской идентичности произошли существенные подвижки. Например, важнейшую роль в создании образа будущего сыграл жанр научной фантастики, также почерпнутый писателями и художниками из западной культуры. Первым таким произведением стал роман Ивана Ефремова «Туманность Андромеды», затем наибольшую популярность жанр обрел в серии произведений братьев Стругацких. Иногда поиски находили отражение и в произведениях реалистического жанра, например в романе Даниила Гранина «Иду на грозу» или в фильме Михаила Ромма «Девять дней одного года». Поскольку в реальной жизни полным ходом шло освоение космоса, что прибавляло оптимизма и

отождествляло советского человека с тем самым воспетым в поэзии искателем «пыльных дорожек далеких планет», то полет Юрия Гагарина в Космос в 1961 г. стал закрепляющей кульминацией советского мифа о величии социализма, который и до сих пор жив благодаря событию 60-летней давности. Фантастический социализм стал новым художественным методом, воплотившим человека будущего не в привычном образе рабочего, а интеллектуала-исследователя, эдакого советского предтечи Илона Маска. Полет Гагарина был увековечен в заголовках газет, где писали: «Капитан первого звездолета – наш, советский!» Краткосрочный полет на орбиту окончательно застолбил за советской системой право считаться покорителем космоса, что оказалось крайне важным для ценностей репродуктивной идентичности народа, чьи корни уходили в татаро-монгольское, ордынское наследие. Как древние кочевники-пассионарии в концепции этногенеза Льва Гумилева, советские социалисты были представителями энергоизбыточного, активного общественного типа, требующими покорения новых пространств и расширения границ. Учитывая, что к тому времени социалистический лагерь («Большой СССР») охватывал полмира, от Евразии до Африки, стран Латинской Америки, а также удерживал половину Восточной Европы, идентичность воина и путешественника требовала освоения неба над головой. Таким образом, репродуктивная идентичность кочевых захватчиков (номадические культуры) трансформировалась в образ высокотехнологичных и развитых покорителей космоса.

Идентичность перерабатывает революционный канон так, что вместо абстрактного коммунизма образ будущего оказывается тесно связан с освоением новых пространств, как далеких – в космосе, так и более близких – дикой природы в Сибири и Арктике, с великими стройками и научными открытиями. Отрицание сталинского канона излишней героизации приводит к его переработке и появлению нового – «сурового стиля». Художники нового поколения, такие как Гелий Коржев, Павел Никонов, Виктор Попков, Николай Андронов, Виктор Иванов, братья Ткачевы и Смолины, модернизировали не только образы, но и саму живописную технику. Суровый романтизм призван не только воспевать и героизировать, как на картине «Полярники» (Смолины, 1961), но и говорить о труднейших условиях как о повседневности. Запрос на искренность удовлетворяет Гелий Коржев в цикле «Опаленные

войной» (1957–1961), в котором «без прикрас» рассказывается о реальных ветеранах войны. Что интересно, параллельно с героическим эпосом пассионарных мечтателей освоения космоса формировался запрос и на новую искренность – возможность правдиво говорить о проблемах, как психологических (связанных с травмами военных лет, непониманием поколений друг друга («Иваново детство», «Поднятая целина», «Родная кровь» и т. д.)), так и социальных. В стране, где резко вырос запрос на «правые идеи» благополучия, где вводились рыночные методы экономики, часто отсутствовали товары первой необходимости, вроде продуктов питания, техники, обуви и т. д. В 1959 г. в Сокольниках прошла первая американская выставка «Промышленная продукция США», на которой советские люди увидели холодильники, машины «Форд», гамбургеры и джинсы, после чего «заболели» буржуазной лихорадкой и вплоть до перестройки (а точнее – до сегодняшних дней) старались воплотить в жизнь подсмотренную тогда «великую американскую мечту».

Параллельно с официальными художниками существует неофициальное свободомыслящее искусство. В 1962 г. Элий Белютин проводит в Манеже выставку «Новая реальность» (репродуцирующую каноны революционного авангарда), которая стала знаковым событием, так как вызвала резкую критику со стороны номенклатуры и лично Никиты Хрущева и на долгое время маргинализировала современное искусство в СССР. В итоге художники направления “contemporary art” не участвовали в поиске и формировании советской идентичности, скорее, наоборот, – они стали частью мирового контекста. К примеру, работавший в 1960-е гг. художник-нонконформист Илья Кабаков во время интервью для англоязычного сборника “Soviet Dissident Artists” сказал: «Я не был диссидентом, так как я ни с кем и ни с чем не сражался, поэтому этот термин ко мне неприменим»¹. Поэтому если официальная и в своей логике более «правая» советская живопись переработала ряд канонов и сформировала ряд художественных образов, повлиявших на поиск советской идентичности, то неофициальное и в своей сути более «левое» интеллектуальное искусство влияло опосредованно лишь на небольшую группу прогрессивно

¹ [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kabarov.net> (дата обращения 18.10.2021).

мыслящей интеллигенции. В конечном итоге мы видим, что «неформалы» просто уехали из России, а их произведения стали достоянием мировой культуры, тогда как официальное советское искусство сформировало исторический пласт, оказав влияние на позднюю отечественную культуру.

В свое время шестидесятникам так и не удалось сформировать собственную идентичность. На более высокую продуктивную стадию их творчество вышло позже, в 80-е гг., в эпоху перестройки, когда многие разочаровались в неоромантических проектах, связанных с покорением «далеких планет». С усилением позиций шестидесятников в КПСС и появлением демократического дискурса в газетах и публицистике большинство художественных идей и образов, сформированных в 60-е гг., нашли свое воплощение в более сложных современных произведениях кино, изобразительного искусства, литературы и т. д. Проблема поиска идентичности этого периода состояла в невозможности преодоления собственных страхов и фобий. Построенное на антитезе сталинщине, зависимое от западного прогрессивного канона, безнадежно отставшее, но старавшееся формально быть во всем первым, советское искусство (и его идентичность) сформировалось вокруг мифа. Согласно определению представителя теории этносимволизма Энтони Смита, национальная идентичность есть «поддержание и постоянное воспроизводство определенного склада, набора ценностей, символов, воспоминаний, мифов и традиций, которые составляют отличительное культурное наследие нации, а также идентификацию отдельных индивидуумов с этим отличительным наследием, набором ценностей, символов, воспоминаний, мифов и традиций» [Smith 1998: 30].

Такой подход сопоставим с основным методом национальной идентификации. Благодаря мифу человек получает образ окружающего, в котором все элементы мироздания структурированы и соотнесены с самим человеком, так что каждое человеческое действие является компонентом общей структуры ценностей. Искусство играет здесь ключевую роль, так как именно через продукцию культуры репрезентуются эти ценности.

Природой советского человека стал Космос, а процесс освоения территории, как и адаптация человека к среде обитания, сфор-

мировал образ осваиваемого пространства или образной картины, репрезентуемой через объекты искусства. Искомая советская идентичность 60-х, таким образом, основывалась на возрождении исторического опыта прошлого, национальных традиций, обычаев и т. д., но переосмысленных в новой концептуальной форме. Созданная картина мира стала успешным механизмом консолидации советской послевоенной общности. Благодаря возрождению ценностей и мифов СССР старался нащупать свое место в новом мировом сообществе. Эта репродуктивная идентичность воспроизводила канон, восходила к древнему пласту архаического сознания, который в итоге стал идеологической основой для нового общества.

Литература

- Колотаев 2011а – *Колотаев В.А.* Формирование коллективной идентичности и мифы советского кино // Вестник РГГУ. Серия «Культурология. Искусствоведение. Музеология». 2011. № 17 (79). С. 229–240.
- Колотаев 2011б – *Колотаев В.А.* Обратная сторона гуманизма: новые перспективы человечества // Артикульт. 2011. № 1. С. 49–60.
- Колотаев 2011с – *Колотаев В.А., Улыбина Е.В.* Стадиальная модель развития идентичности (на примере киноискусства) // Психология. Журнал высшей школы экономики. 2011. № 1. Т. 8. С. 3–26.
- Smith 1998 – *Smith A.D.* Nationalism and modernism. A critical survey of recent theories of nations and nationalism. N.Y.; L.: Routledge, 1998.

Информация об авторе

Гращенков Илья Александрович, соискатель, Российский государственный гуманитарный университет; 125047, Россия, Москва, Миусская площадь, д. 6; delober@gmail.com

Information about the author

Grashchenkov Ilya A., applicant, Russian State University for the Humanities; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125047; delober@gmail.com

Ген ваятеля.
К вопросу о творческой биографии
забытого советского скульптора
Н.К. Вентцель

Аннотация. Статья посвящена творческой биографии советской женщины-скульптура – Надежды Константиновны Вентцель (1900–1998), о личности и произведениях которой сегодня известно крайне мало. Приводится новая атрибуция жанровой скульптуры «Юный натуралист», тиражируемой в чугуна с середины 1930-х гг. на Каслинском заводе – одном из старейших предприятий художественной промышленности России. Рассматривается возможное влияние на творчество Н.К. Вентцель произведений ее предков – русских скульпторов барона П.К. Клодта (1805–1867) и его внука К.А. Клодта (1868–1928), тесно связанных с производством камерного (кабинетного) литья из чугуна на Каслинском заводе. Представлены архивные фотографии работ скульптора, в том числе опубликованные в периодической печати 1930–1940-х гг., которые позволили восстановить авторство архитектурной пластики аллегорических фигур, расположенных на фронтоне Зимнего театра г. Сочи.

Ключевые слова: Н.К. Вентцель, П.К. Клодт, К.А. Клодт, атрибуция, Касли, Зимний театр г. Сочи, каслинское литье, художественное литье из чугуна, скульптурная группа «Юный натуралист», фигура «Каменщик»

Igor' Zlizin
The sculptor's gene. On the question of the creative biography
of the forgotten Soviet sculptor N.K. Wentzel

Abstract. The article is devoted to the creative biography of the Soviet sculptress Nadezhda Konstantinovna Wentzel (1900–1998), about whose

personality and works very little is known today. A new attribution of the genre sculpture “Young Naturalist”, replicated in cast iron since the mid-1930s at the Kaslinsky Plant – one of the oldest enterprises of the art industry in Russia, is given. In the article is considered the influence of the creative works-of N.K. Wentzel of her ancestors – the Russian sculptors Baron P.K. Klodt (1805–1867) and his grandson K.A. Klodt (1868–1928), closely associated with the production of chamber (cabinet) cast iron casting at the Kasli plant.

Archival photographs of the sculptor’s works published in the periodical press of the 1930s and 1940s are presented, which allowed to restore the authorship of architectural plasticity of the allegoric sculptures located on the pediment of the Sochi Winter Theater.

Keywords: N.K.Wentzel, P.K. Klodt, K.A. Klodt, attribution, Sochi Winter Theater, Kasli cast iron, cast iron art casting, sculpture group “Young Naturalist”, figure “Mason”

В течение нескольких десятилетий XX–XXI вв. в ассортиментной линейке изделий Каслинского завода, известного художественным литьем из чугуна, можно встретить динамичную жанровую композицию с изображением мальчика, играющего с крупной собакой (рис. 1). Одна из таких каслинских чугунных отливок находится в фондовом собрании Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства (бывш. Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства) в Москве. Из информации, размещенной на интернет-сайте музея¹, известно, что эта скульптурная группа была отлита в 1949 г. и носит название «Мальчик с собакой».

Задавшись вопросом, кто создатель этой модели и в какой период времени кабинетная скульптура стала отливаться в Каслях, автор решил обратиться к современному сайту Каслинского завода архитектурно-художественного литья. На заводском сайте была размещена уже более обширная информация:

¹ Всероссийский музей декоративного искусства (ВМДИ): официальный сайт. Москва. 2019. URL: https://vk.com/decorative_art_museum?w=wall-8353437_6765&z=photo-8353437_457245100%2Falbum-8353437_00%2Frev (дата обращения 20.12.2019).



Рис. 1. Кабинетная скульптура «Мальчик с собакой». Фонды ВМДПИ. Чугун. Каслинский завод. 1949 г.

Название: «Мальчик с собакой»; материал: чугун, голландская сажа; автор: Маганов Б.А.; год создания модели: 1960-е гг.; габариты 380 x 280 x 130 см.; вес: 6,88 кг².

Подобную атрибуцию этой камерной скульптуры можно увидеть и на других специализированных интернет-сайтах, а также в печатных изданиях, посвященных каслинскому художественному литью³. Периодом создания скульптурной композиции традиционно считаются 1960-е гг., и, как правило, указывается, что

² Каслинский завод архитектурно-художественного литья (КЗАХЛ): официальный сайт. Касли. URL: https://kasliart.ru/catalog/interernaya_khudozhestvennaya_plastika/skulpturnye_gruppy/5312/?sphrase_id=16716 (дата обращения 20.12.2021).

³ Живой чугун: Каслинское художественное литье XIX–XXI вв.: [Альбом-каталог] / Науч. ред. В.М. Андриянова, фот. А. и В. Митюхины, Е. Лобашева. Челябинск: Авто Граф, 2013. С. 236.

автором данной вещи является скульптор Б.А. Маганов [Русское чудо 2014: 194]. Однако подобная датировка не только вызвала закономерный вопрос о достоверности даты отливки в 1949 г. музейного экземпляра, но и противоречила факту наличия на антикварном рынке других подлинных экземпляров этой работы, отлитых на Каслинском заводе в конце 1940-х – начале 1950-х гг.

Предыдущая работа с материалами ранней советской публицистической литературы, рассказывающей о восстановлении производства каслинского художественного литья в 30-е гг. XX в., натолкнула автора на мысль снова обратиться к изданиям периодической печати того времени. Это дало свои результаты: в мартовском номере журнала «Техника – молодежи» за 1939 г. был опубликован очерк В. Холодковского «Чугунный Палех»⁴, в котором есть фотография данной работы (рис. 2). К сожалению, в очерке также отсутствовала информация о годе создания кабинетной скульптуры, авторстве и названии композиции. Тем не менее стало очевидно, что эта работа уже отливалась в Каслях в конце 1930-х гг. Следовательно, ее автором никак не мог быть скульптор Бронислав Александрович Маганов 1934 г. рождения.

Ошибки с атрибуцией предметов каслинского литья нередки. Совсем недавно подобная ситуация произошла с описанием статуэтки «Старуха с кузовом грибов» работы каслинского мастера художественного литья и скульптора-самоучки Д.И. Широкова (1874–1937) из коллекции одного из питерских собирателей чугунного литья. Владелец статуэтки и одновременно автор ее описания в статье «Иоганн Карл Вильгельм Кратценберг и “Берлинские уличные типы”» [Кондрусев 2020: 137] указал, что модель для нее была создана в 1870 г., а экземпляр статуэтки из его коллекции был отлит в 1883 г. Коллекционер не учел, что Дмитрий Ильич Широков родился в 1874 г., т. е. через четыре года после указанной им даты создания модели. Маловероятен также и факт отливки статуэтки в 1883 г., когда Д.И. Широкову исполнилось лишь 9 лет. Владелец чугунной статуэтки не принял во внимание и тот факт, что на конец 1891 г. в заводских прејскурантах и альбомах Каслинского завода подобного произведения не замечено. Впервые эта модель появляется в заводском каслинском прејскуранте за

⁴ *Холодковский В.* Чугунный Палех // *Техника – молодежи.* 1939. № 9. С. 22.



Рис. 2. Страница с очерком Вл. Холодовского «Чугунный Палех» с изображением каслинской чугунной композиции в виде мальчика с собакой [Техника – молодежи 1939, 9: 22].



Рис. 3. Скульптурная группа работы Вентцель с авторским названием «Юный натуралист». Фото Н. Попова. 1937 г. [Советское искусство 1937, 34: 3]

1894 г., а судя по анализу заводских клейм на других известных экземплярах этой композиции, ее отливка могла состояться не ранее 1892 г.

Вернемся к поиску ответов на вопросы о кабинетной скульптуре с названием «Мальчик с собакой». Результатом дальнейших поисков в специализированных архивах и библиотечных фондах страны стала находка фотографии этой работы (рис. 3) в газете «Советское искусство» от 23 июля 1937 г.⁵ Под фотографией имелось указание на то, что эта работа скульптора Вентцель, и было

⁵ Вентцель. «Юный натуралист», Скульптурная выставка 1937 г. Фото Н. Попова // Советское искусство [еженедельная обществ.-полит. газета]. 1937. 23 июля. № 34. С. 3.

дано ее авторское название: «Юный натуралист». Фотография для газеты была выполнена фотокорреспондентом Н. Поповым на проходящей с июня 1937 г. выставке московских скульпторов.

Это краткое газетное указание на фамилию скульптора под опубликованной выставочной работой позволило не только открыть новую страницу в истории каслинского художественного литья, но и вернуть в научный оборот другие работы, выполненные талантливой женщиной-ваятелем.

Надежда Константиновна Вентцель (1900–1998), скульптор, член Союза художников СССР, член МОСХ с 1932 г., являлась не только автором широко известных памятников и многочисленных скульптурных образов советского периода нашей истории, но и, как в дальнейшем выяснилось, была тесно связана с Каслинским заводом историей своего рода и работами в художественном чугуне.

Н.К. Вентцель родилась 18 октября 1900 г.⁶ в Москве в семье русского педагога – основоположника философии свободного воспитания ребенка Константина Николаевича Вентцеля (1852–1947). Отец Надежды Вентцель происходил из российского дворянского рода прибалтийских немцев. Мать – Софья Александровна, дворянка, урожденная Станюкович (1871–1945), приходилась племянницей известному писателю-маринисту К.М. Станюковичу (1843–1903) и внучкой выдающемуся русскому скульптору, барону П.К. Клодту (1805–1867).

Надежда Константиновна Вентцель в период с 1924 по 1925 г. училась искусству рисунка у мастера архитектурных пейзажей и театральных декораций К.Ф. Юона (1875–1958), а с 1926 по 1930 г. обучалась в Одесском художественном институте изобразительных искусств⁷. Приемами создания скульптурных портретов и образов Н. Вентцель овладевала в мастерской скульптора В.М. Мухиной (1889–1953).

С 1929 г. Н. Вентцель принимает участие в разноплановых художественных выставках страны. В начале 30-х гг. Надежда Константиновна работает над погрудным портретным бюстом советского политического деятеля В.М. Молотова (1890–1986), один из экземпляров которого (рис. 4.1) в настоящее время находится

⁶ РГАЛИ. Ф. 3154. Оп. 3. Ед. хр. 176. Архивная выписка.

⁷ Там же.



Рис. 4
4.1. Бюст «Портрет
В.М. Молотова».
Н. Вентцель, 1932 г.
[Госкаталог РФ: 4411939]



4.2. Скульптурная группа
«Альпинисты».
Н. Вентцель, 1935 г.
[Вечерняя Москва 1935, 3535: 3]

в фондах Музея истории г. Обнинска⁸. В 1935 г. газета «Вечерняя Москва» публикует фотографию новой работы молодого скульптора с авторским названием «Альпинисты» (рис. 4.2), которая выполнена в свойственной для той эпохи героико-романтической манере⁹.

⁸ Государственный каталог музейного фонда РФ (Госкаталог. РФ). Н.К. Вентцель. Скульптура В.М. Молотова, номер по Госкаталогу 4411939: официальный сайт. Москва. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/> (дата обращения 20.01.2022).

⁹ По мастерским художников. «Альпинисты» – новая работа скульптора Вентцеля (1935 г.) // Вечерняя Москва. 1935. 7 сент. № 206 (3535). С. 3.

Со второй половины 1930-х гг. Н.К. Вентцель, «молодого художника, уже проявившего себя как весьма даровитого и многообещающего мастера»¹⁰, привлекают к художественному оформлению возводимых общественно значимых зданий и сооружений советской страны. Она работает с такими известными советскими архитекторами, как И.В. Жолтовский (1867–1859), В.А. Щуко (1878–1939), Б.М. Великовский (1878–1937), И.А. Голосов (1883–1945) и другие. Представленная Надеждой Константиновной в 1935 г. на московской осенней выставке живописи и скульптуры монументальная работа «Каменщик» (рис. 5.1), наряду с фигурой «Плотник» (рис. 6.1) авторства еще одной советской женщины-скульптора, Лидии Ивановны Шулик-Ефимовой (1911–?), был принят госкомиссией под руководством академика архитектуры И.В. Жолтовского для скульптурного оформления Дома Управления уполномоченного ВЦИК СССР по строительству курорта Сочи-Мацеста. Сегодня, как и 85 лет назад, эти две фигуры расположены на пьедесталах в портиках правого и левого крыла здания (рис. 5.2), в котором в настоящее время располагается Сочинский художественный музей им. Д.Д. Жилинского.

В дальнейшем скульптурные изображения «Каменщика» и «Плотника» как символы строящейся молодой советской страны стали тиражироваться на изокомбинате «Всекохудожника» (Все-российский кооперативный союз работников изобразительного искусства) и использоваться при оформлении архитектурных доминант во многих городах СССР. Так, в 1939 г. в Смоленске была открыта новая гостиница «Смоленск», выполненная по проекту архитекторов О.М. Великовского и И.А. Голосова. Над боковыми колонами портика здания были установлены уже тиражные парные фигуры «Каменщика» и «Плотника», которые вместе со зданием гостиницы пережили немецко-фашистскую оккупацию и сегодня украшают этот федеральный памятник архитектуры (рис. 6.2).

В ходе настоящего исследования удалось установить, что еще одна монументальная скульптура «Каменщик» была установлена в Москве на территории «Центрального стадиона химиков» (рис. 7), единственного на тот момент стадиона в Лужниках, который в настоящее время является незначительной частью спортивного комплекса «Лужники».

¹⁰ *Дубровский Д.* Женщина-скульптор // Советское искусство [еже-недельная обществ.-полит. газета]. 1937. 29 окт. № 50 (396). С. 4.



Рис. 5

5.1. Скульптурная работа «Каменщик» для строящегося в г. Сочи Дома ЦИК СССР по строительству курорта Сочи-Мацеста. 1935 г. [Вечерняя Москва 1935, 3540: 3].

5.2. Пьедестал с фигурой «Каменщик» в портике правого крыла Дома Управления уполномоченного Совета Министров СССР по Сочи-Мацеста (ранее Дом ЦИК СССР по строительству курорта Сочи-Мацеста). 1950 г. [Соколов 1950: 52]

В том же 1937 г. Н.К. Венцель участвует в архитектурном оформлении строящегося Городского (Зимнего) театра в г. Сочи (рис. 8.1), на фронте которого были размещены аллегорические фигуры: Живопись, Зодчество (Архитектура) и Ваяние. Эти скульптуры довольно часто ошибочно принимаются за работы скульптора В. Мухиной, так как они создавались в ее творческой мастерской, иногда же авторство всех трех фигур полностью относят к Н.К. Венцель. Вместе с тем в процессе настоящего исследования обнаружилась газетная фотография 1937 г. с изображением



6.1.



6.2.

Рис. 6

6.1. Скульптура «Плотник». Л.П. Шулик-Ефимова. 1936 г.
[Вечерняя Москва 1936, 3817: 3]

6.2. Портик гостиницы «Смоленск» с фигурами
«Каменщик» и «Плотник». Фото из открытых источников



Рис. 7. Монументальная
скульптура
«Каменщик»
на территории
стадиона «Химик».
1950 г.
[Вечерняя Москва
1950, 8085: 2]

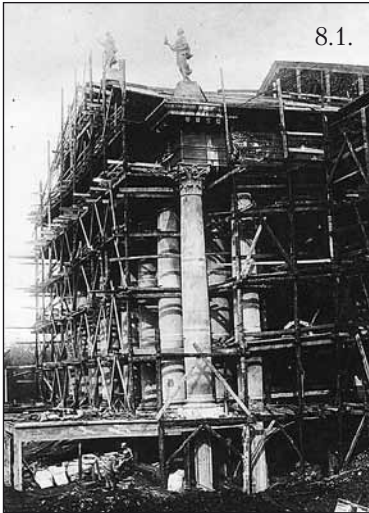


Рис. 8

8.1. Строительство Городского (Зимнего) театра
г. Сочи. 1936 г.

8.2. Аллегорическая фигура «Живопись». Л.П. Шулик-Ефимова.
1939 г. Фото Н. Попова. [Вечерняя Москва 1939, 4566: 3]

двух аллегорических скульптур – «Ваяние» с вылепленным гербом СССР и стекой в руках и «Живопись», еще не укомплектованной палитрой и кистями в руках (рис. 8.3). Из подписи под фотографией следовало, что скульптуры выполнены на территории изокомбината «Всекохудожник» и что эти две фигуры исполнены скульптором Н.В. Крандиевской (1891–1963) для санаториев г. Сочи. Дальнейшая работа с советской периодикой того периода позволила достоверно установить, что автором фигуры «Живопись» является давняя подруга Н.К. Вентцель еще со времен обучения в Одесском художественном институте Л.И. Шулик-Ефимова. Это стало понятно, когда под одной из газетных фотографий за 1939 г. с изображением фигуры «Живописи» (рис. 8.2), причем с палитрой и кистями в руках, нашлось указание на авторство Л.И. Шулик-Ефимовой. Вероятность ошибки с определением авторства в данном случае крайне мала, так как фотография была выполнена фотокорреспондентом Н. Поповым – первым супругом



8.3. Скульптурный дворик изофабрики (изокомбината) «Всекохудожника» с готовыми аллегорическими фигурами: «Ваяние» (гербом СССР и стекой в руках) и «Живопись» (еще без палитры и кистей в руках), ошибочно отнесенные к творчеству скульптора Н.В. Крандиевской. 1937 г. Фото В. Ковригина [Вечерняя Москва 1937, 3817: 2]

8.4. Скульптурный дворик изокомбината «Всекохудожник» с тиражными работами В.Н. Вентцель: «Зодчество (Архитектура)» и «Каменщик». 1937–1940 гг. Фото из архива архитектора Г.П. Гольца (1893–1946) [Госкаталог РФ: 21104630]

Н.К. Вентцель. Что же касается авторства Н. Крандиевской применительно к этим двум монументально-декоративным фигурам, то в подписи под фотографией за 1937 г., снятой фотокорреспондентом В. Ковригиным на территории изокомбината «Всекохудожника», все же была допущена ошибка, что в условиях политических репрессий, коснувшихся в тот период всего руководства «Всекохудожника», и, как следствие, полной неразберихи на изокомбинате было вполне допустимо. Вероятно, в целях устранения допущенной ошибки уже в 1939 г. в советской прессе была опубликована новая фотография скульптуры «Живопись», указывающая на истинного ее создателя – Л.И. Шулик-Ефимову. Кроме того, на фотографии из архива архитектора Г.П. Гольца (1893–1946), которая также была выполнена в конце 1930-х гг. на территории изокомбината (рис. 8.4), представлены уже тиражные работы Н.К. Вентцель – «Каменщик» и «Зодчество (Архитектура)».

Многолетний творческий тандем Н.К. Вентцель и Л.И. Шулик-Ефимовой и в дальнейшем воплотился в совместное создание

скульптурных произведений для значимых культурных объектов советской страны.

Еще одной из работ Н. Вентцель, выполненных в 1937 г., стала камерная статуэтка по мотивам сказок А.С. Пушкина с условным названием «Столбовая дворянка» (рис. 9.1–2). Работа создана в керамике на Гжельском керамическом заводе Московского товарищества художников (с. Речицы).

Вероятно, во время поездки в Москву осенью 1936 г. делегации каслинских мастеров художественного литья во главе с заводским скульптором Н.Н. Горским (1900–1981) для отбора новых моделей к предстоящей в 1937 г. Всемирной выставке в Париже сложился творческий союз Надежды Константиновны с уральским заводом. Делегация с Урала побывала в мастерских ведущих скульпторов Москвы: «...Виленского, Баландина, Лебедевой, Струковского, Блиновой, Сандомирской, Венделя (ошибка в написании фамилии Вентцель. – И. Э.) и др.»¹¹, в выставочном зале «Всекохудожника», где осуществила отбор скульптурных произведений для заводского ассортимента. Многие известные московские и ленинградские скульпторы советского периода, такие, например, как Е.В. Вучетич (1908–1974), Н.В. Дыдыкин (1894–1975), М.Г. Манизер (1891–1966), В.Л. Симонов (1879–1960), Е.А. Янсон-Манизер (1890–1971), П.А. Баландин (1912–1979), Н.В. Томский (1900–1984) и другие, откликнулись на потребность каслинцев в новых моделях для заводского ассортимента и передали заводу свои творческие работы. В их числе была и Надежда Вентцель, которая также передала для отливки в чугуне на заводе скульптурную группу «Юный натуралист».

В начале 1940-х гг. творческое имя Н.К. Вентцель стоит в одном ряду с именами уже признанных мастеров ваяния, и советская пресса очень доброжелательно отзывалась о ее произведениях: «...Григорьев, Орлов, Вентцель, Андреев в своих работах серьезно изучают натуру, избегают внешних эффектов, надуманности»¹².

В годы Великой Отечественной войны, работая в сортировочном эвакуогоспитале № 290, Н.К. Вентцель не прекращала творче-

¹¹ Уральский рабочий. Газета Свердловского обл. и гор. комитета ВКП(б) и Свердловского облисполкома. 1936. 30 нояб. С. 2.

¹² *Терновец Б.* На выставке скульпторов // Вечерняя Москва, газета МГК ВКП(б) и Моссовета. 1940. 30 сент. № 227 (5055) С. 3.



Рис. 9

9.1. «Столбовая дворянка»
Керамика, глазурь. Гжельский
керамический завод (с. Речицы),
1937 г. Атрибуция художника-
эксперта В.Г. Розанова.

Фото из открытых источников

9.2. Основание статуэтки
«Столбовая дворянка»
с надписью в тексте «А. Вентцель».
Атрибуция художника-эксперта
В.Г. Розанова.

Фото из открытых источников

ской деятельности. Так, в 1942 г. она создает ряд реалистических образов, рассказывающих о военных буднях врачей и медсестер, в их числе двухфигурная композиция «Медсестры (Кровь для фронта)» (рис. 10.1) и бюст «Военврач Л.Л. Туменюк» (рис. 10.2). Мастер принимает участие в различных московских выставках, на которых демонстрируются работы, связанные с военной тематикой. На выставку, посвященную 25-летию Красной армии и Военно-морского флота, она отправила скульптурный бюст-портрет «Хирург перед операцией», в котором, как писала пресса того периода, скульптор «раскрывает сущность этой суровой врачебной специальности, спасающей тысячи жизней наших бойцов»¹³.

В том же 1942 г. в Москве проходила выставка Московского товарищества художников, где была представлена еще одна из ра-

¹³ Бескин О. Заметки о выставке // Вечерняя Москва. 1943. 8 апр. № 82 (5830). С. 3.



Рис. 10

Работы Н. Венцель 1942 г.:

1 – Двухфигурная композиция «Медсестры (Кровь для фронта)»

[Музей победы: официальный сайт.

URL: <https://victorymuseum.ru/>]

2 – Портретный бюст «Военврач Л.Л. Туменюк»

[Музей победы: официальный сайт URL: <https://victorymuseum.ru/>]

3 – «Юный геолог»

Выставка Московского товарищества художников. 1942 г.

[Вечерняя Москва 1942, 5628: 3]

бот мастера, продолжившая в своем творчестве предвоенную тему советского детства – «Юный геолог» (рис. 10.3).

В годы войны скульптор сотрудничает с Дулевским фарфоровым заводом, на котором в 1943 г. была изготовлена ее авторская композиция «Пионерка пишет письмо раненому бойцу»¹⁴.

Совместно со своим учителем Верой Игнатьевной Мухиной и вторым мужем-художником Владимиром Петровичем Ахметьевым (1892–1959) Н. Вентцель с конца 1930-х гг. участвует в создании единого художественного ансамбля интерьеров станции метро «Семеновская» («Сталинская» – «Семеновская») в Москве, открытие которой состоялось лишь в 1944 г.

Хорошо известна ее послевоенная монументальная работа – памятник А.С. Пушкину (рис. 11.1) в Казани у здания Татарского

¹⁴ «Александр Невский»: Скульптуры из фарфора // Вечерняя Москва. 1943. 3 янв. № 2 (5750). С. 3.



Рис. 11

11.1. Памятник А.С. Пушкину в Казани у здания Татарского академического театра оперы и балета им. М. Джалиля. Фото из открытых источников

11.2. Бронзовый бюст Владимира Леонтьевича Комарова (1862–1945). Фото из открытых источников

академического театра оперы и балета им. М. Джалиля. Здание казанского оперного театра также украшает памятник с изображением национального татарского поэта Габдуллы Тукая (1886–1913), автором которого является Л.И. Шулик-Ефимова.

Авторству Н.К. Венцель принадлежит бронзовый бюст Владимира Леонтьевича Комарова (1862–1945), известного советского ботаника, автора географо-морфологической концепции вида растений (рис. 11.2). В настоящее время бюст находится в Музее земледения МГУ.

С конца 1940-х и в 1950-х гг. Венцель работает со скульптурно-художественными предприятиями Художественного фонда РСФСР, для которых изготавливает как небольшие барельефы Л.Н. Толстого и А.С. Пушкина (рис. 12.1), так и монументальные работы: фигуру «Лыжник», двухфигурную композицию для фонтана «За мир» (рис. 13), двухфигурную композицию «Материнство» (рис. 14) и однофигурную композицию «Надгробие» (рис. 15)¹⁵.

¹⁵ РГАЛИ. Ф. 3154. Оп. 3. Ед. хр. 176. Архивная выписка.



Рис. 12

12.1. Барельеф «А.С. Пушкин». 1949 г.
[Госкаталог РФ: 17906363]

12.2. Барельеф «Портрет Анны Ахматовой». 1989 г.
[Госкаталог РФ: 28406029]

Одной из последних работ в творчестве Н.К. Вентцель был портрет Анны Ахматовой (рис. 12.2), выполненный в 1989 г. к 100-летию со дня рождения поэтессы.

Кроме кабинетной скульптуры «Юный натуралист», тиражируемой в Каслях как в предвоенные, так и в послевоенные годы, Каслинский завод в 1937 г. планировал отлить еще одну работу Н. Вентцель – скульптуру «Готов к труду и обороне» (рис. 16). Была ли она в последующем отлита на заводе в чугуне или так и осталась модельным прототипом – вопрос, требующий дополнительного исследования.

Надежда Константиновна Вентцель приходилась не только правнучкой выдающемуся русскому скульптору барону Петру Клодту, по чьим образцам в патинированной бронзе с конца 1860-х гг. на Каслинском заводе впервые началась отливка отечественных произведений в виде чугунных статуэток и кабинетных скульптур, но и двоюродной племянницей по материнской линии первому заводскому каслинскому скульптору советской эпохи Константину Александровичу Клодту (1868–1928), внуку Петра Клодта. Хочется думать, что после смерти Константина Клодта в Каслях в 1928 г. дар ваятеля гениального пращура не исчез бесследно, а сохранился у Надежды Вентцель и воплотился в ее работах. Так, например,



Рис. 13. Двухфигурная скульптурная композиция «За мир». 1955 г. [РГАЛИ, ф. 3154, з. 176]



Рис. 14. Двухфигурная скульптурная композиция для фонтана «Материнство». 1957 г. [РГАЛИ, ф. 3154, з. 176]

в скульптурной композиции «Юный натуралист» само авторское название говорит нам о том, что здесь ребенок не просто играет или дрессирует собаку, а изучает и познает мир природы. Эта работа вновь отсылает нас к теме «Человека и природы», которую гениально раскрыл ее предок Петр Клодт в композиции «Укрощение коня» на Аничковом мосту. Однако, если все композиции прадеда на мосту в Санкт-Петербурге объединены в единую художественно-смысловую последовательность авторского решения, отражающую этапы покорения необъезженного коня человеком и символизирующую борьбу человека с грозными силами природы и торжество над ними, то в данной работе мы ощущаем своеобразную эволюцию этой темы. Перед нами «Дитя человеческое», которое уже доминирует над природой, изображенной в образе домашней собаки, столь доверчиво прильнувшей к своему хозяину. Подобная идеология главенства человека над природой была



Рис. 15. Однофигурная скульптурная композиция «Надгробие». 1956 г. [РГАЛИ, ф. 3154, 3: 176]

1



Скульптура Н. Венцеля «Готов к труду и обороне». Ее будут отливать из чугуна на Каслинском заводе (на Урале). Фото Н. Попова.

2



«ГТО». Скульптура работы Н. Венцель.

Рис. 16

1 – Модель скульптуры «Готов к труду и обороне» работы Н. Венцель для отливки в чугуне на Каслинском заводе. Фото Н. Попова [Пионерская правда 1937, 1858: 4]

2 – Скульптура «ГТО». Н. Венцель [Вечерняя Москва 1937, 4012: 3].

свойственна советскому социалистическому мировоззрению и не могла не найти своего отражения в творчестве художника.

Несомненно, что работа Н.К. Вентцель «Юный натуралист (Мальчик с собакой)», отливаемая и по сей день в Каслях наряду с другими работами членов семьи Клодтов, явилась достойным продолжением творческой связи династии этих талантливых скульпторов с каслинским художественным литьем из чугуна.

Литература

Кондрусев, Назин 2020 – *Кондрусев М.А., Назин С.С.* Иоганн Карл Вильгельм Кратценберг и Берлинские уличные типы // Художественный металл в России и в Европе в XVIII–XXI веках: Сб. материалов междунар. науч.-практ. конф. 21–23 октября 2020 г. / Екатеринбургский музей изобр. искусств. Екатеринбург, 2020. 316 с.: ил.

Русское чудо 2014 – Русское чудо. Каслинское художественное литье из чугуна / В.М. Андрианова, А.Р. Гильмиянова, Е.А. Тончу и др. М.: ТОНЧУ, 2014. 368 с.: ил.

Соколов 1950 – *Соколов Н.Б.* Сочи-Мацеста (очерк архитектора). М.: Гос. изд-во архитектуры и градостроительства, 1950. 126 с.: ил.

Информация об авторе

Злизин Игорь Юрьевич, коллекционер-исследователь, автор ряда статей по истории каслинского литья из чугуна и участник выставок и конференций по художественному литью Урала XVIII–XXI вв., Москва; lizin@yandex.ru

Information about the author

Zlizin Igor Yu., collector and researcher, author of the several articles on the Kasli iron casting and the participant of the exhibitions and conferences devoted to Ural artistic casting of the 18–21 centuries, Moscow; zlizin@yandex.ru

Подлинник и подделка в музее:
технологическое исследование
и его роль в экспертизе живописи

Аннотация. В статье рассматриваются возможности физико-химических методов при экспертизе и атрибуции произведений живописи. Представленные примеры показывают, что анализ химического состава художественных материалов произведений должен стать неотъемлемой частью комплексной экспертизы, что позволит оградить музейные и частные собрания от подделок.

Ключевые слова: подлинник, подделка, экспертиза живописи, физико-химические методы анализа, художественные материалы

I.F. Kadikova
Originals and forgeries in a museum:
technological research and its role in the examination
of paintings

Abstract. The article deals with the possibilities of physicochemical methods in the examination and attribution of paintings. The presented examples show that the analysis of the chemical composition of art materials should become an integral part of the comprehensive examination, which allows to protect museums and private collections from fakes.

Keywords: original artwork, forgery, examination of paintings, physicochemical methods of analysis, art materials

Подделка, фальсификация – предмет, имитирующий вид и свойства памятника истории и культуры или произведения искусства определенной эпохи, школы, автора, преднамеренно выдаваемый изготовителем или другим лицом за подлинник; также процесс фабрикации подобного предмета¹. К сожалению, слова «подделка» и «фальсификация» все чаще появляются не только в контексте проблем частного коллекционирования, но и в вопросах, касающихся музейных собраний. Эта проблема не является новой. Известно, что уже в античные времена предпринимались попытки подделать различные реликвии или ценные предметы, а распространение коллекционирования в XVII–XVIII вв. и возросший спрос на предметы искусства стали причиной учащения случаев фальсификации². Так, увлечение в Германии XVIII в. живописью голландских мастеров XVII в. привело к активному развитию антикварного рынка. Многие немецкие художники стали специализироваться в манерах определенных голландских художников, а дрезденский художник Христиан Вильгельм Эрнст Дитрих (1712–1774) добился такой виртуозности исполнения, что современники признавали, что он «может воспроизводить художников всех школ, например, его имитации в стиле Рембрандта настолько совершенны, что ни один знаток не сможет сомневаться в том, что это не настоящий Рембрандт»³ [Максимова 2000: 55].

Художники не только имитировали и копировали картины голландских мастеров, но также и намеренно создавали фальсификации. Отголоском этого бума стали путаница в датировках и, как следствие, неправильная атрибуция некоторых произведений в музейных собраниях. Результаты обследования музейных собраний СССР, проведенные искусствоведом, экспертом-технологом и исследователем немецкой имитационной живописи XVIII в. Т.В. Максимовой, показали, что «многие из псевдоголландских произведений долгое время занимали место в ряду оригиналов XVII века, а некоторые и сейчас считаются таковыми» [Максимова 2002: 10].

¹ Российская музейная энциклопедия. М.: Прогресс: РИПОЛ классик, 2005. С. 510.

² Там же.

³ Изучение технологической стороны работы голландских мастеров и немецких имитаторов XVIII в. позволило Т.В. Максимовой вы-

Именно в XX в. производство подделок уже является настоящей индустрией и способом обогащения, причем мастерство фальсификаторов со временем только растет. И именно в XX в. подделка становится серьезной угрозой для музейных собраний: она может стать результатом неудачной закупочной политики или же попасть в собрание музея в качестве дара от частных коллекционеров. В связи с этим особенно интересно имя Вольфганга Бельтракки, которому на протяжении 25 лет удавалось обманывать крупнейшие музеи и аукционные дома, продавая написанные им картины под именами таких известных художников-модернистов, как Генрих Кампендонк, Макс Эрнст, Фернан Леже и Кес ван Донген⁴ [Форадини 2019]. По словам фальсификатора, некоторые из своих картин он видел и в музеях, причем Бельтракки не намерен их выдавать, говоря, что «к ним прилагается экспертное заключение, они внесены в каталоги» [Савченко 2021].

Рассказывая о своем методе работы в многочисленных интервью, он говорит:

Создавая подделку произведения 1914 года, необходимо придерживаться этих хронологических рамок, приходится отбрасывать все, что было создано позднее. Это, пожалуй, самое трудное во всем процессе. Я изучаю художника настолько глубоко, что знаю, что он ел, чувствую запах его еды. Это погружение сродни системе Станиславского, я так и называю этот метод: живопись по системе Станиславского [Флорадини 2019].

Кроме того, он подчеркивает, что для того, чтобы создавать хорошие подделки, «нужно быть одновременно искусствоведом, реставратором, художником и ученым» [Форадини 2019]. Поэтому, зная о возможном научном исследовании своих картин, он повторно использовал старые натянутые холсты и избегал современных клеев. Он даже заявлял, что заранее анализировал краски, чтобы избежать обнаружения современных пигментов в своих работах [Blumenroth et al. 2020].

явить ряд специфических признаков, характерных для каждой из этих школ. Более подробно история вопроса и результаты исследования представлены в монографии [Максимова 2002].

⁴ В 2011 г. В. Бельтракки обвинили в подделке как минимум 50 полотен знаменитых художников.

Серьезную угрозу представляют фальсификации русского авангарда, которые наводнили не только арт-рынок, но и попали в музейные собрания [Акинша 2018]. Ярким примером может служить ситуация, сложившаяся в музее-заповеднике «Ростовский кремль», в собрании которого было выявлено восемь подделок русского авангарда, шесть из которых были подарены музеем частным коллекционером, а две другие относятся к собственной коллекции музея.

Последние две работы побывали на многих российских и зарубежных выставках, где демонстрировались как непрерываемые шедевры Л. Поповой и К. Малевича. Впервые вопрос о подлинности этих произведений подняла искусствовед С.Г. Джафарова на конференции в Третьяковской галерее еще в 1991 г. Основываясь на своих исследованиях, она предположила, что работы являются подделками, и этим положила начало многолетней дискуссии, в которой участвовали самые видные искусствоведы нашей страны [Сазонов 2018]. И только благодаря проведенной в 2017 г. технологической экспертизе⁵ удалось установить, что время создания этих произведений – вторая половина XX в., и тем самым подтвердить высказанное Джафаровой предположение.

Другим примером может служить Музей Людвига (Museum Ludwig) в Кельне. Ядром коллекции музея стал щедрый дар известных немецких коллекционеров Петера и Ирен Людвиг, который насчитывал, в том числе, около 100 картин русского авангарда. Вместе с подлинными произведениями в фонды музея попали и подделки. В 2020–2021 гг. в музее проходила выставка «Русский авангард в музее Людвиг: оригинал и подделка. Вопросы, исследования, объяснения», рассказывающая о том, как совместная работа искусствоведов и специалистов в области технологического исследования произведений живописи помогла отделить настоящие шедевры от имитаций [Russische Avantgarde 2020]. Эта выставка, как и круглый стол, на котором обсуждалась заявленная проблема, являются ярким свидетельством того, что проблема аутентичности и подлинности становится все более актуальной

⁵ Экспертиза проводилась в лабораториях Государственного научно-исследовательского института реставрации (ГОСНИИР), Государственного Русского музея и Института геологии и геохронологии докембрия РАН.

и все больше музеев по всему миру страдает от неправильной атрибуции своих экспонатов. Существуют ли способы, с помощью которых музей или галерея могут оградить себя от подделок?

На протяжении долгого времени методы искусствоведческого анализа были единственным инструментом для обнаружения подделок. Тем не менее приведенные выше примеры показывают, что во многих случаях этого метода все же недостаточно для борьбы с фальсификациями. Экспертам нужны более точные и достоверные критерии для выявления поддельных работ.

В отличие от знаточества и, позднее, искусствоведческого анализа технологические исследования начинают развиваться гораздо позже. Так, Наполеон I, отправляясь в военную экспедицию в Египет, взял с собой ученых, в задачу которых входили исследования предметов искусства с помощью химического анализа. Однако более мощным толчком к развитию данного направления, вероятно, стал судебный процесс над ван Меегереном, которого обвиняли в том, что он продал Герману Герингу шедевры голландской живописи, в том числе картину Вермеера. Именно во время следствия по этому процессу для установления подлинности живописных работ официально пригласили бельгийских экспертов-химиков. Одному из них, доктору Коремансу, удалось доказать, что работы поддельные: он обнаружил в поверхностном слое картин фенол, формальдегид и синий кобальт, которые не были известны вплоть до XIX в.; кроме того, в кракелюре он обнаружил тушь, которая имитировала пыль и грязь. Таким образом, химическая экспертиза однозначно показала, что эти работы являются подделками. Позже по материалам исследования Кореманс выпустил книгу, в которой подробно рассказал о своей работе [Corremans 1948], и с тех пор это направление стало развиваться все более активно.

Сегодня во многих крупных музеях и институтах есть собственные лаборатории, в которых для исследования произведений искусства используются современные аналитические методы, такие как поляризационная микроскопия, рентгенофлуоресцентный (РФА) и энергодисперсионный рентгеновский (ЭДС) микроанализ, рентгеновская дифракция, сканирующая электронная микроскопия (СЭМ), ИК- и КР-спектроскопия, различные виды хромато-масс-спектрометрии и др. [Писарева 2017; Schilling 2005]. Каждый из указанных методов имеет свои преимущества и позво-

ляет получить ту или иную информацию о химическом составе, структуре или физических свойствах исследуемых материалов, однако ни один из них по отдельности не может ответить на все вопросы о составе красочного слоя и грунта. Необходимым условием использования большинства указанных методов анализа является отбор микропроб⁶ грунта и красочного слоя. Помимо химического состава, во многих случаях необходимо исследовать стратиграфию или послойную структуру красочных слоев [Лугина, Братушко 2001]. Благодаря шлифам исследователи могут увидеть, как художник работал над произведением, в какой последовательности он наносил красочные слои.

Основной целью технологической экспертизы является определение времени создания произведения. Идентификация различных художественных материалов, например вида волокон холста, состава грунта, пигментов красочного слоя и связующего вещества красок и др., а также приемов построения живописного слоя (стратиграфии – последовательности наложения слоев красок), могут служить «временными маркерами», позволяющими установить нижнюю границу времени создания произведения. Поэтому при проведении такой экспертизы важна не только точная идентификация состава художественных материалов, но и достоверные данные о том, когда эти материалы были впервые получены и имели практическое применение [Гренберг, Писарева 2010; Eastaugh et al. 2004].

Как уже упоминалось, благодаря химической экспертизе было подтверждено, что две картины из собрания ростовского музея (рис. 1, 2) были выполнены во второй половине XX в. В табл. 1 представлены материалы, которые были идентифицированы в красочном слое работ, приписываемых Л. Поповой и К. Малевичу (рис. 3, 4).

⁶ Некоторые европейские и российские музеи предпочитают неинвазивные методы исследования, т. е. те, которые не требуют отбора проб. Например, портативный рентгенофлуоресцентный анализатор позволяет определять элементный состав красочного слоя непосредственно с поверхности картины. Однако на сегодняшний день весь спектр таких методов не позволяет однозначно идентифицировать точный состав и все то многообразие соединений, которые входят в состав красок или грунта, особенно в многослойной живописи.



Рис. 1. Подделка работы
Любови Поповой
«Беспредметная композиция».
Государственный музей-заповедник
«Ростовский кремль»



Рис. 2. Подделка работы
Казимира Малевича
«Самовар».
Государственный музей-заповедник
«Ростовский кремль»

Таблица 1

Результаты исследования состава грунта и красочного слоя
в двух поддельных работах из собрания
Государственного музея-заповедника «Ростовский кремль»

	Подделка работы Любови Поповой «Беспредметная композиция»	Подделка работы Казимира Малевича «Самовар»
Состав грунта	Мел	Свинцовые белила, литопон
Пигменты красочного слоя	Свинцово-цинковые белила, титановые белила, синий кобальт спектральный, искусственный ультрамарин, изумрудная зеленая	Титаново-цинковые белила, синий кобальт, изумрудная зеленая, красный органический пигмент, желтый кадмий с баритом
Связующее красочного слоя	Поливинилацетатная эмульсия (ПВА)	Поливинилацетатная эмульсия (ПВА)

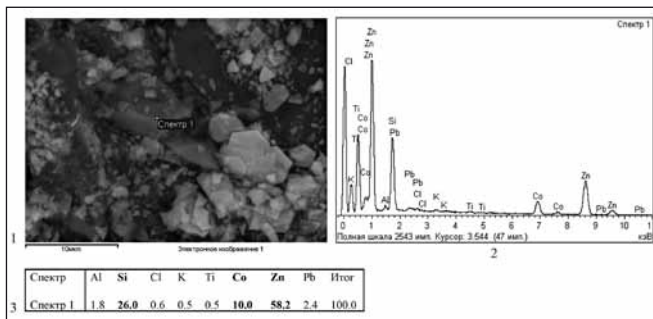


Рис. 3. Исследование элементного состава синего красочного слоя в картине «Беспредметная композиция» методом рентгеноспектрального микроанализа: (1) СЭМ-изображение образца в режиме обратно отраженных электронов с указанием области анализа; (2) ЭДС спектр и (3) элементный состав пробы (в мас. %) в указанной области. В составе крупных кристаллов обнаружены цинк (Zn), кобальт (Co) и кремний (Si), что подтверждает присутствие в пробе кобальта синего спектрального (CoZnSiO₄)

Из перечисленных пигментов наибольший интерес для эксперта представляет кобальт синий спектральный (рис. 3) – пигмент, который впервые был разработан для керамической промышленности на Дулевском красочном заводе. Хотя первое упоминание о нем относится к 1956 г., масляные краски на основе кобальта спектрального начинают производить на Ленинградском заводе художественных красок в 1961 г. [Pisareva 2005: 190–192]. Еще один датирующий пигмент, обнаруженный в обеих картинах (рис. 4), – это титановые белила. Впервые художественная краска на основе этого пигмента была произведена в США в 1920–1921 гг. фирмой F. Weber & Co, а в Европе появилась чуть позже, в 1924 г. (фирма Societe Lefranc, Франция) [Морозова, Кадикова, Писарева 2021; Laver 1997]. Поэтому титановые белила никак не могли оказаться в работах 1913 и 1918 гг. Также в обеих картинах в качестве связующего вещества была идентифицирована поливинилацетатная смола (ПВА), на основе которой художественные краски впервые стали производить в 1960-е гг. [Гренберг 2010: 169–170; Learner 2004: 16–17]. Таким образом, полученные результаты позволили сделать вывод, что картины написаны современными красками, которые не могли быть в палитре художников первой трети XX в.

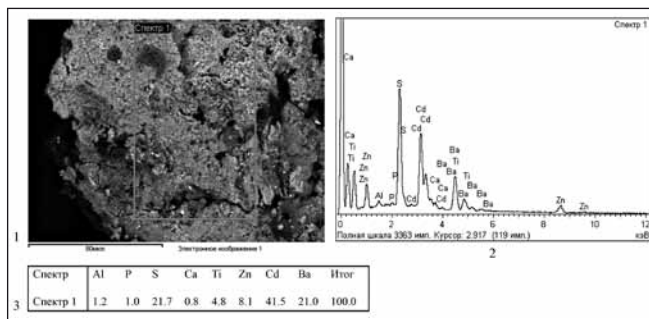


Рис. 4. Исследование элементного состава желтого красочного слоя в картине «Самовар» методом рентгеноспектрального микроанализа: (1) СЭМ-изображение образца в режиме обратно отраженных электронов с указанием области анализа; (2) ЭДС спектр и (3) элементный состав пробы (в мас. %) в указанной области.

В составе пробы, помимо желтого кадмия (CdS), обнаружены титановые белила (TiO₂), цинковые белила (ZnO) и барит (BaSO₄)

Именно технологическое исследование специалистов лондонской экспертной организации позволило выявить подделку В. Бельтракки. Николас Истоу (Nicholas Eastaugh) и Джиллин Надольны (Jilleen Nadolny) обнаружили в красочном слое картины «Красная картина с конями», проданной ранее на аукционе как произведение Г. Кампендонка 1914 г., титановые белила, которые еще не производились в 1910-х гг., когда картина якобы была написана. Позднее фальсификации Бельтракки привлекли еще большее внимание ученых, занимающихся исследованием произведений живописи и экспертизой. В автобиографии «Автопортрет» и документальном фильме «Бельтракки: Искусство подделки» фальсификатор поделился своими приемами и хитростями ремесла, в том числе рассказал, что для ускорения высыхания и затвердевания масляных красок он «запекал» свои картины⁷.

⁷ Прием «запекания» картины для ускорения процесса высыхания красочного слоя ранее также использовал при создании своих подделок и Ван Меегерен (в течение примерно двух часов при температуре около 100°C). Однако предварительно он добавлял в краску фенолформальдегидную смолу, которая позволяла

Перед учеными встал ряд вопросов. Можем ли мы обнаружить различия между «запеченными» и естественно состарившимися масляными красками? Возможно ли определить наличие термически состаренной масляной краски с помощью анализа и может ли это послужить достаточным доказательством для подтверждения факта фальсификации? Большое исследование, проведенное группой немецких ученых, показало, что химический состав «запеченных» и естественно состарившихся масляных красок начала XX в. существенно различается, и, таким образом, позволило утвердительно ответить на поставленные вопросы [Blumenroth et al. 2020].

Представленные в статье примеры показывают, что анализ химического состава художественных материалов произведений должен быть неотъемлемой частью комплексной экспертизы, а сотрудничество искусствоведов и химиков является залогом объективного экспертного вывода [Гренберг 2021; Тейлор 2017].

Литература

- Акинша 2018 – *Акинша К.* Подделки авангарда принимают катастрофические масштабы [Интервью] // The Art Newspaper Russia. 2018 [Электронный ресурс]. URL: http://www.theartnewspaper.ru/posts/5679/?utm_source=yxnews&utm_medium=desktop&utm_referrer=https%3A%2F%2Fyandex.ru%2Fnews%2Fstory%2FKonstantin_Akinsha_Poddelki_avangarda_prinimayut_katastroficheskie_masshtaby--e3e0faed2a8a2a186230de09a31d27a (дата обращения 02.03.2022).
- Гренберг 2021 – *Гренберг Ю.И.* Технологическая экспертиза живописи. Подводя итоги // Художественное наследие. Хранение. Исследования. Реставрация. 2021. № 32–33 (62–63). С. 4–14.
- Гренберг, Писарева 2010 – *Гренберг Ю.И., Писарева С.А.* Масляные краски XX века и экспертиза произведений живописи. Состав, открытие, коммерческое производство и исследование красок. М.: Зеркало мира, 2010.
- Лугина, Братушко 2001 – *Лугина Л.Н., Братушко Ю.Б.* Роль исследования микрошлифов поперечных срезов для экспертизы живописи //

получить твердую и потрескавшуюся поверхность красочного слоя. Бельтракки, зная, что такие добавки можно обнаружить с помощью инструментального анализа, в своих работах избегал их использования [Blumenroth et al. 2020].

- Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства: Материалы V науч. конф. Москва (ноябрь 1999 г.). М.: Объединение Магнум Арс, 2001. С. 267–270.
- Максимова 2000 – *Максимова Т.В.* К вопросу о технике живописи голландских мастеров XVII в. // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства: IV науч. конф. ГТГ. М.: Магнум Арс., 2000. С. 55–61.
- Максимова 2002 – *Максимова Т.В.* Голландские живописцы XVII века и их немецкие имитаторы в XVIII столетии (вопросы стиля и технологии). М.: Ин-т наследия, 2002.
- Морозова, Кадикова, Писарева 2021 – *Морозова Е.А., Кадикова И.Ф., Писарева С.А.* Титановые белила: что мы о них знаем? // Сохранение культурного наследия: исследования, реставрация, новые открытия: Материалы IV Междунар. науч.-практ. конф. Санкт-Петербург, 12–14 ноября 2020 г. СПб.: С.-Петерб. акад. художеств, 2021. С. 149–163.
- Писарева 2017 – *Писарева С.А.* Методика идентификации материалов грунта и пигментов произведений живописи. Ижевск, 2017. С. 4–100.
- Савченко 2021 – *Савченко М.* «Король подделки»: как сложилась жизнь Бельтракки после тюрьмы. 2021 [Электронный ресурс]. URL: <https://aussiedlerbote.de/2021/10/beltrakki/> (дата обращения 02.03.2022).
- Сазонов 2018 – *Сазонов С.* О двух подделках в коллекции авангарда Ростовского музея // Ростовская старина. 2018. № 12 (181). С. 2–3.
- Тейлор 2017 – *Тейлор Ф.* Фейки фейков: ученый объяснил, почему искусствоведы объявили войну физикам [Интервью] // РИА Новости. 2017 [Электронный ресурс]. URL: <https://ria.ru/20171015/1506797391.html> (дата обращения 02.03.2022).
- Форадини 2019 – *Форадини Ф.* Вольфганг Бельтракки: «Я называю свой метод живописью по системе Станиславского» [Интервью] // The Art Newspaper Russia. 2019. № 69 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.theartnewspaper.ru/posts/6476/> (дата обращения 02.03.2022).
- Blumenroth et al. 2020 – *Blumenroth D., Dietz S., Müller W., Zumbühl S., Caseri W., Heydenreich G.* Inside the Forger's Oven: Identification of Drying Products in Oil Paints During and After Accelerated Drying with Increased Temperatures // Conservation of Modern Oil Paintings / K.J. van den Berg, I. Bonaduce, A. Burnstock, B. Ormsby, M. Scharff, L. Carlyle, G. Heydenreich, and K. Keune (eds). Cham: Springer Nature Switzerland AG, 2020. P. 437–450.
- Coremans 1948 – *Coremans P.* Van Meegeren's Faked Vermeers and De Hooghs. A Scientific Examination. Amsterdam: J.M. Meulenhoff, 1948.
- Eastaugh et al. 2004 – *Eastaugh N., Walsh V., Chaplin T., Siddall R.* Pigment Compendium. A Dictionary of Historical Pigments. Amsterdam: Elsevier – Butterworth Heinemen, 2004.

- Laver 1997 – *Laver M.* Titanium Dioxide Whites // Artists' Pigments. A Handbook of their History and Characteristics / E.W. Fitz Hugh (ed.). Vol. 3. Washington: National Gallery of Art; L.: Archetype Publications, 1997. P. 295–355.
- Learner 2004 – *Learner T.J.S.* Analysis of Modern Paints. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2004.
- Pisareva 2005 – *Pisareva S.* A Note on Cobalt Spectral // Studies in Conservation. 2005. Vol. 50. №. 3. P. 190–192.
- Russische Avantgarde 2020 – Russische Avantgarde im Museum Ludwig. Original und Fälschung: Fragen, Untersuchungen, Erklärungen. Köln: Museum Ludwig, 2020.
- Schilling 2005 – *Schilling M.R.* Paint Media Analysis // Scientific Examination of Art: Modern Techniques in Conservation and Analysis. National Research Council / Washington, DC (March 2003). Washington, DC: The National Academies Press, 2005. P. 186–205.

Информация об авторе

Кадикова Ирина Фанисовна, соискатель, Российский государственный гуманитарный университет; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; Государственный научно-исследовательский институт реставрации; 107014, Москва, ул. Гастелло, д. 44, стр. 1; kadikovaif@gosniir.ru

Information about the author

Kadikova Irina F., applicant, Russian State University for the Humanities; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125047; State Research Institute for Restoration; bldg. 1, bld. 44, Gastello Street, Moscow, Russia, 107014

Хроника Матея Стрыйковского в собрании Библиотеки: от плагиата до романа

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению Хроники Матея Стрыйковского, опубликованной в 1582 г. в Королевце, и ее экземпляра, хранящегося в фонде редких книг Центральной научной библиотеки имени Якуба Коласа Национальной академии наук Беларуси. В статье раскрываются как биографические данные жизни самого автора, так и наследие творческих произведений, а именно история их создания, источниковедческая база, методы и подходы Стрыйковского к анализу исторических событий и описанию истории Европы.

Ключевые слова: Хроника, Матей Стрыйковский, Великое княжество Литовское, Королевство Польское, история, XVI в.

Rodion A. Kolas The Chronicle of Matei Strykovsky in the Library collection: from plagiarism to novel

Abstract. The article is devoted to the review of the “Chronicle” by Matei Strykovsky, published in 1582 in Korolevets and its copy stored in the rare Books fund of the Yakub Kolas Central Scientific Library of the National Academy of Sciences of Belarus. The article reveals both the biographical data of the life of the author himself and the legacy of creative works, namely the history of their creation, the source base, methods and approaches of Strykovsky to the analysis of historical events and the description of the history of Europe.

Keywords: Chronicle, Matej Strykovsky, Grand Duchy of Lithuania, Kingdom of Poland, history, 16th century

Фигура первого историографа Великого княжества Литовского – Матея Стрыйковского – достаточно противоречива, загадочна и оттого очень интересна. Нам известно, что родился Матей Стрыйковский на территории исторической Мазовии в 1547 г. в г. Стриков, от названия которого и получил фамилию. Происходил он из обедневшей шляхетской семьи, возможно, его отец работал возным в суде – выдавал повестки в суд, а также выполнял обязанности следователя, судебного исполнителя и пристава. Знаем мы и о том, что в детстве Матей получил удар по голове колоколом, поэтому начал заикаться – это обстоятельство осложняло общение с окружающим миром и стало причиной множества личных комплексов, которые способствовали тому, что Стрыйковский предпочитал писать, а не говорить. Начальное образование он получил в приходской школе в Бжезинах, куда был привезен родителями в 1553 г. После ее окончания в 1563 г. впервые посетил Великое княжество Литовское, откуда уехал учиться в Краковский университет, который закончил через шесть лет [Семянчук 2000: 163].

Во время службы в войске Великого княжества Матей Стрыйковский был «рыскуном» (разведчиком). Наиболее активную военную деятельность он вел в 1568 г., когда участвовал во взятии Улы и обороне Витебска в период с августа по сентябрь 1568 г. Армия и военная служба сыграли важную роль в жизни Стрыйковского, поскольку именно в то время он познакомился с ротмистром Александром Гваньини – уроженцем итальянской Вероны. Под его руководством Стрыйковский, служивший в Витебском гарнизоне, около 1572–1574 гг. начал работать над историей Великого княжества Литовского. И конечно, никто не знал, что судьба заготовила им на будущее интересный спор. Вероятно, именно у Гваньини, Матей научился делать планы и зарисовки замков и крепостей. В солдатских путешествиях по обширной территории Великого княжества Литовского Стрыйковский собирал материал для своих будущих произведений, посещал памятники прошлого: руины замков, курганы, поля сражений, давая их описание в своих произведениях [Dąbrowski 2006: 143–183].

Среди первых самостоятельных работ Матея Стрыйковского следует отметить «Гонец добродетели», изданный в Кракове в 1574 г. Данная работа – это генеалогическая поэма, посвященная правителям Польши и Великого княжества Литовского. В 1577 г. заканчивается работа над рукописью эпической поэмы «О на-

чалах, истоках, достоинствах, делах рыцарских и внутренних славного народа Литовского, Жмудского и Руссинского», в которой Стрыйковский раскрывает польскую версию о сарматском, литовском и римском происхождении шляхетского сословия. Согласно польской концепции, шляхта Королевства Польского происходила от сарматов – германского странствующего племени, что позволяло отделить ее от простого народа. Литовская же легенда была другая: римлянин Полемон, родственник императора Нерона, спасаясь от его жестокости с пятьюстами знатными семействами, приплыл к устью Немана, а по Неману добрался до рек Дубисы и Юры. Здесь они и поселились. Данную легенду и развил Матей Стрыйковский, который передвинул переселение на 452 г. и объяснил его тем, что предки литовцев спасались от зверств Атиллы. Также Стрыйковский предлагает свой взгляд на то, как шляхта объединилась: группа шляхты, прибывшая из Рима, встретила с местным сарматским населением и была им ассимилирована [Кавалёў 2010: 376].

Повествовательный талант и подобная интерпретация событий Стрыйковского, конечно, не могли не впечатлять. И следующий случай подтверждает это. «Описание Европейской Сарматии» – это именно та работа, которая положила начало вражде между Стрыйковским и Гваньини. Рукопись историко-географической зарисовки Пруссии, Литвы, Исландии и Московии, которую Стрыйковский почти подготовил к печати, он дал для чтения и корректуры Александру Гваньини, но тот так ее и не вернул... На этом история могла бы и закончиться, но в 1578 г. из Краковской типографии книга выходит в свет за авторством Александра Гваньини. Книга, написанная красивым латинским языком, содержит интересные и редкие сведения по гражданской истории и географии, о быте, обычаях и культуре народов Европы, например статью о способах вспашки почвы и сеяния на Белой Руси. Автор использовал различные источники, в том числе белорусско-литовские хроники, – все это способствовало тому, что книга получила большой резонанс в Европе [Шамов 2014: 302].

Узнав об этом, Стрыйковский подал протест королю Стефану Баторию, добываясь не только суда над Гваньини, но и публичного признания своего авторства. Стефан Баторий признал все эти требования в грамоте от 14 июля 1580 г. Книга была бы самой известной из творческого наследия Стрыйковского, но и после

судебного разбирательства она неоднократно переиздавалась под фамилией итальянца. Так, почти на всех изданиях в Спире, Шпайере, Базеле, во Франкфурте указано имя Александра Гваньини.

Чтобы устранить данные противоречия и восстановить справедливость, вернуть своему произведению имя настоящего автора, Матей Стрыйковский решает подготовить на основе тех же материалов (своеобразная компиляция ранее использованных источников) новое произведение, которое будет известно впоследствии как «Хроники польской, литовской, жмудской и всей Руси».

В фонде Центральной научной библиотеки имени Якуба Коласа Национальной академии наук хранится первое издание данной хроники. Напечатанная на польском языке готическим шрифтом в Королевец (Кёнигсберг, а ныне – Калининград) Ежи Оттенбергом, хроника стала на долгие годы почти универсальным учебником по истории. Особенностью нашего экземпляра является его достаточно хорошая и качественная сохранность по сравнению с другими хрониками. Довольно большая по размеру (791 страница), покрашенная по бокам в красный цвет, хроника содержит ценнейшие сведения об истории и культуре белорусских земель. Также интересным является и наличие на первом форзаце двух экслибрисов частной библиотеки графа Сергея Дмитриевича Шереметева, где показан герб Шереметевых как в традиционном варианте со львами, так и цветной, на бумажном свитке. Примечательно то, что следующий лист, исписанный по-французки очень блеклыми и едва заметными чернилами, содержит интереснейшую историю о том, что же произошло между Гваньини и обозначенным на соседнем титульном листе автором – Матеем Стрыйковским. По-видимому, таким образом владелиц данного экземпляра в конце XVIII в. желал восстановить историческую справедливость для потомков. На страницах книги мы можем увидеть многочисленные рукописные замечания, уточнения к подчеркнутым напечатанным предложениям.

Хроника посвящена королю Стефану Баторию (что либо указывает на личную благодарность Стрыйковского за помощь и поддержку в судебном деле, либо является традиционным посвящением главе государства, а может быть, все сразу), Виленскому епископу Радзивиллу, а также детям Юрия Олельковича-Слущкого (писатель провел при дворе слущких князей Олельковичей несколько лет, и это время стало самым плодотворным во всем его творче-

стве, поскольку здесь он работал с историческими материалами, которые собирал на протяжении нескольких лет, сам Омелькович вдохновил его на написание «О началах, истоках, достоинствах, делах рыцарских и внутренних славного народа Литовского, Жмудского и Русинского»). В содержании хроники можно выделить пять основных частей: поданная в виде поэмы биография самого Стрыйковского; его обращение к шляхетскому сословию; историческая хроника событий, занимающая основной объем текста; перечень ошибок и опечаток, допущенных при печати; список имен собственных [Улащик 1991: 101–106].

Надо отметить, что Стрыйковский выступает одновременно как типичный, так и нетипичный хронист. Типичность заключается в том, что он начинает свою хронику с библейских времен и рассказов о сотворении мира, Адаме и Еве, а нетипичным является то, что он стал не компилятором других источников, а именно историографом и исследователем. Он опирался на такие работы, как «История» Геродота, «История от основания города» Тита Ливия, «Альмагест» Клавдия Птолемея; произведения других хронистов: Марцина Бельского, Яна Длугоша, Мартина Кромера, Матвея Меховского; на «Повесть временных лет», «Хронику Быховца» и другие документальные источники.

Надо отметить и то, что Матей Стрыйковский был первым в Великом княжестве Литовском, кто начал оспаривать использованные источники и критически относиться к ним. Так, он оспаривал «позорное и низкое» происхождение князя Гедимина, которого польские хронисты называли конюхом Витеня, пытался сам критически определить места основных сражений, очерчивал важность тех или иных исторических событий. Интересны его стихи о сражениях с татарами под Клецком в 1506 г., с московским войском под Оршей в 1514 г., при Чашниках в 1564 г. Стрыйковский описывает политическую историю Польши, Великого княжества Литовского и Руси, затрагивает проблемы этногенеза славян, утверждает единство их происхождения, высоко оценивает историческое прошлое восточно-славянских народов и литовцев, прославляет их героические дела [Глінські 2009: 244–251].

Необходимо также указать на контекст времени, в котором Матей Стрыйковский создавал свои произведения, ибо именно оно повлияло на его взгляды и интерпретацию исторических событий. В тот период в общественно-политической мысли Великого

княжества Литовского, создавшего с Королевством Польским в 1569 г. конфедеративное государство – Речь Посполитую, доминировала идея сарматизма, т. е. происхождения польской шляхты от сарматов, описываемых как кочевой и вольнолюбивый народ. Восходит она к работам Яна Длугоша по истории Польши, опубликованным в XII томах. Однако сам Длугош ни на какие легенды не указывал и не пытался обосновать данные утверждения. В рамках попыток отмежевания Великого княжества Литовского от Королевства Польского возникала ответная реакция на идеи сарматизма. Самой, пожалуй, известной в рамках этого концептуального дискурса стала легенда о Палемоне, впервые описанная Михалом Литвином в трактате «Про нравы татар, литвинов и московитян»¹.

Стрыйковский же в своих работах попытался дать этим легендам последовательное и логическое обоснование, чтобы нейтрализовать социально-политическое напряжения между польской и литовской шляхтой².

Матей Стрыйковский был глубоко верующим человеком, поэтому нетрудно предположить, что эсхатологические предчувствия, свойственные христианскому мировоззрению, оказывали на автора хроники достаточно сильное воздействие: осознание окончания времени как необходимость оставить после себя миру нечто важное и заслуживающее внимания. Являлся он также и капелланом, каноником Мильхиора Гедройца, что находило отклик в его творчестве. Точной даты смерти Матей Стрыйковского мы не знаем. Чаще всего называется промежуток между 1586 и 1593 г. Несмотря на все жизненные преграды Стрыйковский сумел довести свою работу до конца и войти в историю как достойный исследователь и ученый. Почти через 400 лет Владимир Семенович Короткевич в его хронике прочтет:

...i на пачатку панавання таго Жыкгімонта Першого быў нейкі́й шалбера на імя Якуб Мьялшці́нскі, который з легкості якой умысліў або рачэй з распачы імя і зверхносьць Хрыста Госпада себе прыпісаў і прівлашчаў. (Вначале правления того Сигизмунда Первого был

¹ *Michalo Lituanus. De moribus Tartarorum, Lituorum et Moschorum. Basileæ, 1615. S. 31.*

² *Strykowski M. Kronika polska, litewska, zmodzka i wszystkiej Rusi Macieja Strykowskiego. Krolewicz, 1582. 791 s.*

некий повеса по имени Якуб Мялштинский, который с легкостью помыслил в отчаянии имя и сущность Христа Господа себе приписать).

Так появился роман «Хрыстос прыязмліўся ў Гародне».

Літэратура

- Глінскі 2009 – *Глінскі Я.С.* Канструяванне вобразу мінулага ў творах Мацея Стрыйкоўскага // *Studia Historica Europae Orientalis: Исследования по истории Восточной Европы: Науч. сб.* Минск: Республиканский ин-т высшей школы, 2009. Вып. 2. С. 244–251.
- Dąbrowski 2006 – *Dąbrowski D.* Romanowicze w Kronice polskiej, litowskiej, żmudzkiej i wszystkiej Rusi Macieja Strykowskiego (ze szczególnym uwzględnieniem kwestii genealogicznych) // *Senoji Lietuvos Literatura.* 2006. Кн. 22. Р. 143–183.
- Кавалёў 2010 – *Кавалёў С.* Шматмоўная паэзія Вялікага Княства Літоўскага эпохі Рэнэсансу. Минск: Кнігазбор, 2010.
- Семянчук 2000 – *Семянчук А.* Беларуская-літоўскія летапісы і польскія хронікі. Гродна: ГрДУ, 2000.
- Улашчак 1991 – *Улашчак Н.Н.* Белая и Черная Русь в «Кронике» Матвея Стрыйковского // *Имя твое Белая Русь.* Минск: Польша, 1991. С. 101–106.
- Шамоў 2014 – *Шамоў В.П.* Краеведение Беларуси: Учеб. пособие. Минск: РИПО, 2014.

Інфармацыя аб аўторэ

Колос Родион Александрович, студент, Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, 220030, Рэспубліка Беларусь, Мінск, прасп. Незавіскасці, 4; культуролог, Цэнтральная навучная бібліятэка імя Якуба Коласа Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі, 220072, Рэспубліка Беларусь, г. Мінск, прасп. Незавіскасці, 1116, kolosrodion@gmail.com.

Information about the author

Kolas Rodion A., student, Belarusian State University, culturologist, Yakub Kolas Central Scientific Library of the National Academy of Sciences of Belarus, 220072, Republic of Belarus, Minsk; kolosrodion@gmail.com.

Люстра и паникадило:
к вопросу терминологии
русских потолочно-осветительных
приборов

Аннотация. В статье предложен критический анализ терминологии, существовавшей в России для потолочно-осветительных приборов на протяжении XVII–XIX вв. в техническом и бытовом употреблении. Цель статьи – определить, когда в России вводится, а когда становится нормативным использование термина «люстра» только для дворцовых интерьеров, а «паникадило» – только для церковных. Для исследования темы был применен комплексный подход с контекстуальным диахроническим анализом словоупотреблений и режимов пользования самими осветительными приборами (изготовление, хранение, применение в быту). В качестве материала были привлечены опубликованные и неопубликованные источники музейного учета, в том числе инвентарные книги собраний, введены в научный оборот архивные документы, главным образом дворцовые описи, позволяющие составить общую картину использования осветительных приборов. Сравнительный анализ документов дал возможность выявить корреляцию конструктивных особенностей приборов и ходовой терминологии. Автору удалось обнаружить и проследить изменения, произошедшие в терминологии потолочно-осветительных приборов в конце XVIII в., что позволило разделить такие термины как «паникадило» и «люстра». Выделение данных терминов способствует дальнейшему изучению производства и бытования этих предметов с учетом особенностей терминологии.

© Митник М.А., 2022

Работа осуществлена при поддержке гранта РФФИ. Проект № РФФИ 20-09-42021

The reported study was funded by RFBR, project number 20-09-42021

Ключевые слова: паникадило, декоративно-прикладное искусство, потолочный светильник, люстра, искусственный свет, терминология, хорос

М.А. Mitnik
Chandelier and church chandelier (panikadilo)
on the issue of terminology of russian ceiling lighting devices

Abstract. This article offers a critical analysis of the terminology used in Russia from the 17th to the 19th centuries referring to the ceiling lighting appliances in order to characterize and describe them. The purpose of this article is to determine when the terminological usage of “chandelier” regarding the palace interiors and “large church chandelier” as in panikadilo regarding the church ones was firstly introduced and then became the accepted norm. For further research of the topic the multipurpose approach was used, along with the contextual analysis of the word usage and the regulation of lightning devises themselves (manufacturing, warehousing, and the domestic usage). Throughout the research, the published and unpublished sources of museum inventory were involved, including the accession books; archival documents, palace inventories mainly as items providing an overview to the usage of lightning appliances, were also introduced into scientific circulation. A comparative analysis of the documents had revealed correlation between the devices’ design characteristics and the common terminology. The author was able to define and trace the changes regarding the terminology development of the ceiling lightning appliances at the end of the 18th century which made it possible for the terms such as “large church chandelier” and “chandelier” being separated. The separation of these terms gives a boost for the further study of these items, still taking into account the peculiarities of the terminology.

Keywords: arts and crafts, ceiling lamp, chandelier, design, lighting design, room decoration

Потолочно-осветительные приборы являются одной из самых малоизученных областей русского декоративно-прикладного искусства. Хотя в осветительной арматуре оставили след модные веянья и новшества эпох, из предметов интерьера историки обычно уделяют светильникам наименьшее внимание, считая их по преимуществу источником света, а не особым произведением искусства. Между тем за весь период развития потолочно-освети-

тельных приборов утвердилось несколько основных видов, развивавшихся в контексте стилей, каждый из которых обозначался определенным термином. На развитие конструкций и декоративных элементов сильно влияли технологические новшества, быстро становившиеся нормативными в этой отрасли производства. Так как осветительные приборы были штучными и очень дорогими произведениями искусства, в их изготовлении применялись новейшие материалы и техники обработки.

В каждой стране потолочно-осветительная арматура прошла свой путь развития, приобретая при этом схожие конструктивные и художественные черты. На примере истории светильников мы можем проследить общезападные художественные влияния. Этому распространению новых тенденций способствовала активная торговля, а позже – перемещение мастеров. Сам термин у потолочно-осветительных приборов всегда был связан с конструктивными и художественными особенностями светильников, а также с местами их бытования. Во всех ведущих странах Европы существовал собственный уникальный терминологический аппарат, но со временем происходили заимствования из страны в страну как конструктивных решений, так и обслуживавших их терминов. Историю осветительных приборов невозможно рассматривать в отрыве от истории архитектуры. Для определения словоупотребления терминов, касающихся потолочно-осветительных приборов, были изучены опубликованные и не опубликованные источники, в том числе различные архивные дворцовые документы.

К началу XIX в. в странах Европы и в России формируется единая общая система терминов для обозначения разных видов потолочно-осветительных приборов. История развития потолочных светильников в России прошла те же основные этапы, что и в европейских странах. В российской потолочной арматуре можно выделить как общеевропейские влияния, так и уникальные художественные и конструктивные особенности [Митник 2018]. Однако, несмотря на заимствования конструкций и художественных особенностей из Европы, терминология потолочно-осветительных приборов не усваивалась автоматически.

Анализ истории появления и развития различных видов потолочно-осветительных приборов, зафиксированных в документах, выявил неточности в современной отечественной искусствоведческой терминологии. Среди многих неизученных вопросов в ис-

тории развитию русских потолочно-осветительных приборов остается, в том числе, вопрос о том, как соотносились изготовление, употребление и зафиксированная в документах терминология.

Первыми художественно оформленными потолочно-осветительными приборами, появившимися в X в. в Киевской Руси из Византии, стали «хоросы» (от древнегреческого слова *κρουγ*), что в целом соответствовало форме светильника. Конструкция хоросов развивалась от чаши к обручу на цепях, к которому крепились различными способами свечники. Декорировался хорос по периметру христианскими мотивами, позже – растительными орнаментами [Митник 2019]. На протяжении истории развития этого вида осветительного прибора происходило неуклонное увеличение размеров в диаметре, что способствовало лучшему освещению пространства.

Первоначально один крупный прибор располагался в центре помещения, в более поздних церковных интерьерах встречались различные композиции из хоросов. Хоросы получили широкое развитие в церковном интерьере и продолжают изготавливаться для церквей и использоваться, в том числе, в наше время, наряду с более поздним видом – паникадиллом. Термин «хорос» устойчиво закрепился за этим видом осветительных приборов и нормативно употребляется и в наши дни.

Новая форма осветительных приборов появляется в русской культуре к середине XV в. Этот тип светильника получил название «паникадило» от греческого слова «поликандион», в переводе на русский язык – *многосвечник* [Левинсон 1941]. В отличие от хоросов, конструкции паникадилл на протяжении XV–XVII вв. увеличиваются по вертикали и в диаметре, что позволяет улучшить освещение интерьера. К XVI в. паникадило состоит из стержня, к которому крепятся кронштейны со свечниками; первоначально кронштейны располагаются в один, а потом – в несколько рядов. Выполнялись паникадила из различных металлов (медь, бронза, серебро). Со временем усложнялись не только их конструкции, но и употребление декоративных элементов, либо располагавшихся на изгибах кронштейнов светильника, либо являвшихся объемной скульптурой, завершавшей осветительный прибор. Паникадилы богато украшали подвесками в виде разноцветных шелковых кистей с золотыми блестками, нередко с жемчугом и драгоценными камнями.

Первоначально данный вид осветительных приборов, очень дорогостоящих, привозили из Европы для освещения культовых, светских, официальных, а иногда даже служебных помещений. Позже в России появляется собственное производство паникадил («паникадильное дело»), сохранявших свое значение в русском интерьере и навсегда ставших типовыми светильниками в храмовом пространстве.

Самыми ранними изданиями, дающими краткую дефиницию и паникадилу, и другим видам осветительных приборов, становятся словари, как общие, так и специальные. Общие словари дают нам помогают проанализировать историю самого слова и составить сжатое описание, специальные словари сконцентрированы на истории бытования предметов.

Интерес к словарям, посвященным быту, появляется в конце XIX в. в Европе, а позже приходит в Россию. Например, словарь Брокгауза и Ефрона рассматривает паникадило в контексте истории люстр¹.

Анализ терминов в общих словарях конца XIX – XX в. позволяет нам сделать выводы о связи словоупотребления с характеристиками различных видов светильников. Термин всегда в какой-то мере говорит о форме, а в какой-то – о родовой принадлежности предмета. Рассматривая репрезентативные примеры употребления термина «паникадило» в российских словарях, можно выделить несколько закономерностей.

В общих словарях мы можем видеть следующие определения. В словаре В.И. Даля 1880 г. говорится: «с греч. люстра, церковный свещник, подвесной светильник о многих свечах»². В словаре иностранных слов, вошедших в состав русского языка, 1910 г. определение также дано через термин «люстра», фактически обозначавший совсем другой вид осветительных приборов: «Большая люстра в церкви, а также подвесной светильник о многих свечах»³. В Большом толковом словаре 1998 г. содержится совершенно

¹ Энциклопедический словарь. Репр. воспр. изд. Ф.А. Брокгауза, И.А. Ефрона 1890 г. М.: Терра, 1990–1994.

² *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка: современное написание. Т. 2. СПб., 1880. С. 36.

³ *Чудинов А.Н.* Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка. СПб.: Х, 1910. С. 158.

другое определение, дающее нам более точное представление о соотношении термина, места бытования предмета и его конструкции: «многоярусный светильник, висящий на цепях под куполом храма»⁴. При этом мы также можем говорить о его неточности, поскольку оно не детализировано и не дает визуализации предмета, исключая путаницы с хоросом. В словаре иностранных слов 2006 г. определение также дано через термин «люстра», как и в словаре иностранных слов 1910 г.: «в церкви: большая люстра или подсвечник»⁵.

Подводя итог анализа слова «паникадило» в различных словарях, мы можем сделать вывод о неточности этих определений и несоответствии между термином и обозначаемым предметом. Также проблема связана с неточностью перевода терминов и с отсутствием их соотношения между языками. В начале XX в. в русском языке происходит размежевание терминов по употреблению. Закрепилась устойчивая связь между термином «паникадило» и обязательной принадлежностью этого вида потолочно-осветительных приборов церковному интерьеру.

Если анализировать европейские словари, а также различные архивные материалы, то можно увидеть, что для подвесных осветительных приборов без стеклянного убора в Европе используются термины «шандальер», «канделябрум», «бранчес», а также «паникадило» в зависимости от страны. С появлением в XVII в. нового вида потолочно-осветительных приборов в Европе появляется и постепенно распространяется единый термин – «люстра». Таким образом, в европейских источниках мы видим четкое соотношение между конструкцией и термином.

Термин «люстра» произошел от французского “lustre”, что означает «блеск». Сам термин появился во Франции в середине XVII в., когда бронзовые шандальеры стали украшаться подвесками из горного хрусталя. Подвески первоначально изготавливались из природного камня, граненного наподобие драгоценных камней, а позже – из чистого прозрачного стекла. Первая публикация, объясняющая термин «люстра», вышла во Франции в конце 1887 г. в сло-

⁴ Кузнецов С.А. Большой толковый словарь русского языка. СПб.: Норинт, 1998. С. 256.

⁵ Комлев Н.Г. Словарь иностранных слов. М.: ЭКСМО, 2006. С. 400.

варе “Dictionnaire del’ameublement” Генри Харварда⁶, посвященном предметам интерьера. Давая определение, Харвард опирался и на архивные документы, и на литературные свидетельства, подчеркивая связь между термином «люстра» и художественными особенностями потолочного светильника данного вида.

В российском искусствознании принято рассматривать паникадило как часть истории люстр с точки зрения их конструкции и художественных особенностей. Между тем в архивных материалах для обозначения подобных светильников в конкретный период используются иные термины. Существует несколько работ, в которых люстра рассматривается как самостоятельный вид осветительного прибора [Ефремова, Петухова 2005; Соловьев 1950; Сычев 2003]. В данных публикациях за основу взята французская дефиниция термина, приведенная выше, в которой обозначена устойчивая связь между художественными особенностями прибора (хрустальный (стеклянный) декор) и обозначающим его термином.

В России новый вид осветительных приборов – люстры – появились в конце XVII в. и были привозными, с XVIII в. начинается собственное производство. Основная типология люстр сложилась до начала XIX в., в дальнейшем используются все предыдущие образцы или уникальные авторские изделия [Митник 2019].

В России термин «люстра» начал использоваться лишь с начала XIX в. С этого времени мы начинаем фиксировать его в дворцовых описях, а также в словарях. В описях Шереметевского дворца в Останкино мы находим использование этого термина с 1802 г.: «в кабинетцах, что к саду, две люстры небольшие хрустальные в бронзовой оправе с хрустальными подвесками» (1802)⁷, «в потолке две люстры хрустальные» (1837)⁸, «под суфитами люстр хрустальных с посеребренным стержнем с бронзовыми золочеными рожками о 30 трубках» (1871)⁹.

Термин «люстра» был зафиксирован впервые в российском словаре 1804 г., где дано следующее определение: «слово сие упо-

⁶ *Havard H.* Dictionnaire de l’ameublement et de la décoration: depuis le XIIIe siècle jusqu’à nos jours. France, 1894. P. 448.

⁷ Московский музей-усадьба Останкино. ПИ-2999/ОМ 10857. Л. 49.

⁸ Там же. 1388 ПИ-3021/ОМ-10855/3. Л. 108.

⁹ Там же. ОМ-10850/3. Л. 20.

требляют, говоря о хрустальном или бронзовом паникадиле, состоящем из большого или меньшего числа частей различной фигуры и привешиваемом к потолку церковью больших зал или иных комнат для лучшего их освещения»¹⁰. Люстра рассматривается через знакомый ранее вид потолочно-осветительного прибора – «паникадило».

Проанализировав описи и архивные документы XVII–XVIII вв., мы можем выделить несколько терминологических словосочетаний, используемых для обозначения люстр: «паникадило стразовое», «паникадило хрустальное», «паникадило с хрустальными фигурами». Параллельно термин «паникадило» продолжает использоваться для обозначения более раннего вида потолочно-осветительного прибора.

В XVII в. люстры вместе с паникадилами украшали царские дворцы, а также покои знатных вельмож, таких как В.В. Голицын, А.Д. Меньшиков, Ф.М. Апраксин, Б.П. Шереметев. Стеклопанные люстры начинают располагать в жилых и нежилых помещениях, так как за счет стеклянных отражающих элементов они давали больше света, в отличие от паникадил. В различных описаниях жилых покоев данного периода мы можем встретить использование двух видов потолочно-осветительных приборов в разных комнатах, но при этом для их обозначения будет использоваться один и тот же термин. Например, Грановитая палата была украшена «железным паникадилом» [Забелин 2003: 208], в столовой палате «паникадило серебряное, о двух поясах» [Забелин 2003: 208], а «на казенном дворе» хранилось «хрустальное о шести подсвечниках» [Забелин 2003: 208–209], которое заменило серебряное. Важно отметить, что паникадила в тот период выполняются из различных материалов, а также мы видим использование более развитой формы паникадил «о двух поясах» [Забелин 2003: 208], которая конструктивно является предшественником люстры. В описании дворца Голицына 1680 г. упоминается о «девятнадцати паникадилах», «об одном поясу», «паликадило оловянное, об одном поясу, а в нем 8 шанданов», «на железных трех прутах паникадило белое костяное о пяти поясах», «в шатре в трех поясах двадцать четыре окна, в середине в кругу в восьми местах частые

¹⁰ Яновский Н. Новый словотолкователь, расположенный по алфавиту. Ч. 1–2. СПб.: Императорская академия наук, 1803. С. 323.

стекла; а от того круга на трех проволошных нитях хрустальные пронизи, а на них паникадило хрустальное о шести подвешниках, внизу яблоко, около подвешников перемычка хрустальная» [Забелин 2003: 584].

Конструкция и стеклянный убор позволяют нам рассматривать этот прибор в контексте исследования люстр.

В документах XVIII в. продолжают традиции употребления терминов, заложенные в XVII в. В описи подмосковной усадьбы Кусково от 1783 г. говорится о том, что в большинстве помещений различные по конструкции «люстры» использовались и как единственный предмет освещения, и в группе других осветительных приборов¹¹. Продолжает применяться и паникадило: «железное с цветами и листьями крашеное ярью, о шести трубках, ис коих четыре медные, а две жестяные»¹². Интерес представляют описания самих люстр: «в середине паникадило стразовое с фигурами и подвеска о бти трубках»¹³, «паникадило в медной оправе о бти трубках хрустальное с вазиками и подвесками»¹⁴, «паникадило в медной золоченой оправе о шести трубках с хрустальными фигурами же подвесками»¹⁵. В описи Александровского дворца в Царском селе 1796 г. еще используется термин «паникадило» по отношению к люстрам: «паникадила больших хрустальных в бронзовой оправе» (в концертном зале)¹⁶.

Особо отметим, что в русском церковном интерьере, в отличие от европейского, с XVII в. продолжают использоваться паникадила, и лишь в исключительных случаях начиная с XVIII в. в храмах появляются дорогие «хрустальные паникадилы» – люстры. Например, таким «хрустальным паникадилком» был украшен Церковный павильон в Ораниенбауме (1728 г.)¹⁷. Для описаний церковных интерьеров вне зависимости от вида осветительного прибора и времени его бытования в России будет использоваться термин «паникадило».

¹¹ РГИА. Ф. 1088. Оп. 17. Д. 69.

¹² Там же. Л. 32.

¹³ Там же. Л. 71.

¹⁴ Там же. Л. 97.

¹⁵ Там же. Л. 100.

¹⁶ РГИА. Ф. 468. Оп. 37. Д. 139. Л. 116–117.

¹⁷ Там же. Ф. 467. Оп. 2. Кн. 68а. Л. 70.

Мы можем сделать следующие выводы. В России, как и в странах Европы, на протяжении конца X – начала XIX в. сложились следующие виды потолочных осветительных приборов: хорос, паникадило (шандальеры) и люстры. Термин «хорос» используется исключительно для приборов определенного вида, находящихся в церковном пространстве. Термин «паникадило», первоначально использовавшийся для потолочно-осветительных приборов, не имевших «хрустального» убора, европейским аналогом которого является термин «шандальер», начинает применяться в России с XV в., когда привозят первые паникадила, а позже налаживают «паникадильные дело» и в России. Данный вид осветительных приборов, распространяется первоначально в культовых постройках, а позже и в жилых помещениях. Из архивных документов видно, что появление нового типа осветительных приборов, такого как люстра, в начале XVII в. не означало возникновения и распространения самого термина, который к тому периоду уже распространился в Европе и имел четкое необходимым признаком наличие «хрустального» убора.

В России новый вид потолочно-осветительных приборов на протяжении долгого периода назывался «паникадило со стеклом», «хрустальное паникадило», «паникадило стразовое», а термин «люстра» начинает активно использоваться с начала XIX в. В течение всего этого времени термин не связан с местом расположения прибора в пространстве, культовом или светском, что произойдет в XIX в.: «хрустальное паникадило» могло находиться только в церковном пространстве. С XIX в. происходит разделение: для жилых интерьеров используется термин «люстра», а для церковных интерьеров продолжает применяться термин «паникадило» вне зависимости от художественных особенностей потолочно-осветительного прибора.

Термин «люстра» очень быстро распространился в России, и со временем все потолочные светильники, независимо от материала основы и убранства, а также их места бытования, стали называться люстрами, что привело к терминологической путанице, поскольку это два разных вида осветительных прибора, прошедших свою уникальную историю эволюции.

Литература

- Ефремова, Петухова 2005 – *Ефремова И., Петухова И.* Осветительные приборы. Коллекция Музея-усадьбы Останкина. М.: Издат. дом Руденцова, 2005.
- Забелин 2003 – *Забелин И.Е.* Домашний быт русского народа в XVI и XVII ст. Т. III. Домашний быт русских царей и цариц в XVI и XVII ст.: Материалы. М., 2003.
- Левинсон 1941 – *Левинсон Н.Р.* Подвесные осветительные приборы XVI–XVII веков // Труды ГИМ / Под ред. П.Д. Рачкова [и др.]. М., 1941. С. 100–151.
- Митник 2018 – *Митник М.А.* Люстра как вид потолочного светильника и ее типологические особенности (вторая половина XVII века – первая половина XIX века). Ч. 1: Франция, Англия, Венеция // Артикульт. 2018. № 32 (4). С. 100–110.
- Митник 2019 – *Митник М.А.* Люстра как вид потолочного светильника и ее типологические особенности (вторая половина XVII века – первая половина XIX века). Ч. 2: Россия // Артикульт. 2019. № 33 (1). С. 50–59.
- Соловьев 1950 – *Соловьев К.А.* Русская осветительная арматура (XVIII–XIX). М.: Гос. из-во архитектуры и градостроительства, 1950.
- Сычев 2003 – *Сычев И.О.* Русские светильники эпохи классицизма. СПб.: Р. V. В. R., 2003.

Информация об авторе

Митник Маргарита Андреевна, аспирант, Российский государственный гуманитарный университет; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; mitrit2299@mail.ru

Information about the author

Mitnik Margarita A., postgraduate student, Russian State University for the Humanities; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125047; mitrit2299@mail.ru

В поисках словацкой невесты

Аннотация. Статья посвящена поиску модели, из которой словацкий скульптор Юлиус Бартфай создал один из шедевров словацкой мраморной скульптуры первой половины XX в. Произведение искусства анализируется с помощью сравнительного анализа визуальных и архивных документов. Точное определение и характеристика деталей бюста позволяют более точно определить региональную принадлежность модели, ее социальный статус и примерный возраст модели. Цель исследования – выявление аналогии среди 258 видов национального костюма Словакии.

Ключевые слова: словацкий национальный костюм, парта, мраморный бюст, модель-невеста, региональная принадлежность, словацкое искусство, история костюма

М. Moncmanová Looking for a Slovak bride

Abstract. The article is devoted to the search for a model from which the Slovak sculptor Julijus Bartfai created one of the most beautiful masterpieces of Slovak marble sculpture of the first half of the 20th century. The study is devoted to the analysis of a work of art, and a comparative analysis with visual and archival documents. The exact definition and characterization of the details of the bust allow a more accurate determination of the regional affiliation of the model, the social stratum, and the approximate age of the model. The purpose of the study is to identify the analogy of one of the 258 different types of the national costume of Slovakia.

Keywords: Slovak national costume, parta, marble bust, model-bride, regional identity, Slovak art, costume history

Когда мы приходим в музей, на нас смотрят миллионы людей, которые были запечатлены в портретах, автопортретах или бюстах. Если с автопортретом вопрос довольно прост, то при взгляде на портрет или бюст возникает вопрос: кто были эти люди? Часто вместе с произведением искусства сохраняются и сведения о модели, с которой оно было создано. К большому сожалению, не все произведения искусства сохранились вместе с достаточной документацией. Но тем самым они предлагают очень любопытный поиск, который может стать первым шагом на пути точного определения модели. Нами было сделано именно такое исследование бюста «Молодая девушка в парте / Невеста» (рис. 1) словацкого скульптора Юлиуса Бартфая.



Рис.1. Молодая девушка в парте / Невеста
Юлиус Бартфай, 1930–1935
Мрамор, резьба
Турчянская галерея, Мартин

Юлиус Бартфай (1888–1979) – словацкий скульптор, представляющий до 40-х гг. XX в. реалистическое течение в искусстве. После 1941 г. Бартфай – первый словацкий скульптор, начавший создавать произведения в эстетике экспрессионизма. На формирование его манеры сильно повлиял французский скульптор Эмиль Антуан Бурдель (1861–1929), у которого Бартфай учился

во время поездки в Париж в 20-е гг. прошлого века. От него заимствует и технологию обработки мрамора, которая для обоих станет характерной чертой творчества. Но после возвращения на родину в 1926 г. Бартфай начинает использовать мотивы словацкого народного искусства. Народное искусство стало для него не только основным мотивом, который он запечатлел в своих работах, но и привело его к использованию дерева для создания скульптурных работ. Бартфай неоднократно обращался к словацкому народному типуажу. Создавал бюсты представителей разных регионов современной Словакии (в то время Словакия входила в состав Чехословакии (1918–1993)). Изделия были выполнены из мрамора и дерева.

Скульптор внимательно относится к передаче самых мелких деталей сложных головных уборов моделей, а также изображает части национального костюма. После смерти Бартфая в 1979 г. его произведения продавались на аукционах или распределялись в музеи, которые в следующем десятилетии их активно продавали. Вскоре после смерти сгорел личный архив скульптора.

Художественное наследие художника оказалось в тяжелой обстановке. В 1986 г. Турчянская галерея купила для своего собрания Музея в г. Банска Быстрица небольшой мраморный бюст, в котором запечатлена девушка в свадебном наряде. При поступлении предмета в музейный фонд в 1988 г. никто не смог ответить на вопрос, кто была эта прекрасная словацкая невеста.

На основе сравнительного анализа визуального материала, включающего не только исторические фотографии, но и произведения искусства словацких художников, мы предлагаем вариант более точного определения загадочной молодой модели, вдохновившей Бартфая.

«Молодая девушка в парте / Невеста» – бюст из каррарского мрамора – датируется 1930–1935 гг. Размеры его невелики: высота – 31,5 см, ширина – 21 см, глубина – 11,5 см. Он представляет собой скульптурный портрет девушки с богато украшенным головным убором. Бюст детально обработан только с лицевой стороны; оборотная сторона, нижняя часть и боковые стороны обработаны только фактурно. Скульптор применил технологию резьбы, которая полностью раскрывается в этих частях. Модель изображена реалистично, с максимальным вниманием к деталям. Запечатлено не только лицо молодой модели, но и небольшая часть плеч и груди – создано погрудное изображение.

Название бюста прямо отсылает к основному мотиву, который лежит в основе произведения «Молодая девушка в парте». Парта – женский головной убор, который девушки в Словакии до конца XIX в. надевали в день своей свадьбы. К этому нас отсылает и второе название бюста – «Невеста». На основе изучения данных в Книге поступлений Турчьянской галереи выяснено, что второе название было добавлено только в 1988 г., при поступлении в собрание Турчьянской галереи. Это решение было принято на основе более давнего документа, который подтверждал, что Бартфай при изготовлении назвал свое творение «Невеста». В процессе распродажи его произведений организация, ответственная за реализацию, приняла описательное название скульптуры, которое объясняло сложный головной убор, вошедший к тому времени в историю словацкой моды.

Для нашего исследования необходимо подчеркнуть важную черту словацкого национального костюма. Современная территория Словакии находилась под политическим влиянием других государств вплоть до 1993 г. Территория была впервые политически объединена только к 1918 г., когда после Первой мировой войны была образована Чехословакия. В 1938 г. впервые на карте появляется Словакия как отдельная республика. Культура страны развивается с V в. Из-за раздробленности территории каждая часть развивалась по своим законам. На развитие каждого региона влияли прежде всего климатические условия. Также сильное влияние оказали разные виды ремесел, развивающихся в отдельных регионах страны. Стоит упомянуть и о доступности разного рода материалов. С XV в. новым фактором являлась и религиозная принадлежность региона. Внешним фактором, формирующим выработку региональных элементов одежды, был также контакт с модой других стран, под влиянием которых находились регионы в разные исторические эпохи. Люди усваивали для себя особенности «своего региона». Эти региональные отличия оказали сильнейшее влияние на развитие народной моды. Каждый исторический регион имел свою моду. К тому же границы регионов очень часто менялись, что привело также к изменениям в региональных одеяниях. На территории Словацкой республики известно 258 региональных видов словацкого национального костюма. При территории 49 034 км² получается, что на каждых 190 км² люди одевались в другой вид национального костюма.

Исследование региональных отличий словацкого костюма поможет при более точном определении региональной принадлежности модели бюста. Люди, живущие на этой территории, всегда занимались скотоводством и сельским хозяйством, что влияло на дифференцирование рабочей и праздничной одежды.

Для работы крестьяне надевали более простую, просторную одежду. Конечно, одежда для работы была приспособлена для каждого времени года. При исследовании региональной типологии костюма не наблюдается большого разнообразия. Отличается одеяние только материалом, из которого оно было сделано, что было связано с видом растений, выращиваемых в регионе.

В соответствии со строгим католическим календарем, включившим в себя до XVII в. очень мало праздников, отмечались и праздничные дни. Именно тогда люди надевали «лучшее одеяние». Праздники были не только религиозные, но и семейные, и среди них самым важным являлась свадьба. Именно свадебный костюм имеет на территории Словакии самое большое количество разновидностей. Каждая невеста использовала региональные типы одеяния, которые могли быть обогащены каким-то новым элементом, чаще всего домашнего изготовления. Такое разнообразие не касается мужских свадебных костюмов.

Типология и региональные отличия женского свадебного одеяния играют в нашем исследовании важную роль, поскольку перед нами, как следует из названия произведения, – «невеста». Это подтверждается включением парты в изображение, являвшейся важнейшим атрибутом словацкой невесты вплоть до конца XIX в.

Первичным материалом для сравнительного анализа для нас стали произведения живописи словацких художников первой половины XX в. Данные временные рамки были выделены на основе датировки создания бюста «Молодая девушка в парте / Невеста» – тридцатыми годами прошлого века.

Словацкий художник *Йожа Урка* в 1909 г. написал портрет девушки в профиль (рис. 2). На портрете изображена молодая девушка с партой на голове. К сожалению, название произведения искусства «Невеста» не дает нам более точного определения региональной принадлежности невесты. Но парты, в задней части украшенные лентами, использовались только в южных регионах Словакии. К этим регионам отсылают и большие букова, которые характерны именно для южных видов национального словацкого



Рис. 2. Невеста
Йожа Упрка
1909, картон, акварель.
54,8 x 37 см
Словацкая
национальная галерея



Рис. 3. Невеста из Гельпы
Ярослав Водражка
1934, бумага, акварель.
38 x 24 см
Стредословацкая
национальная галерея

костюма. Бюст Бартфая не имеет подобных лент. Обратная сторона бюста не содержит деталей, но ленты должны были лежать на плече девушки с одной стороны. На основе сравнения было определено, что в бюсте запечатлена девушка из более северных регионов Словакии, в которых не было традицией украшать парту дополнительными лентами.

Акварельная работа *Ярослава Водражки* – «Невеста из Гельпы» (рис. 3) стала также новой подсказкой при нашем поиске регионального типа. В рисунке в профиль изображена девушка с невысокой, небогатой партой. В регионе Гельпа было не принято украшать голову невесты высокими и слишком богатыми партами. Эта традиция сформировалась под влиянием строгих католических правил. Головной убор больше напоминает невысокую корону,

сделанную из двух лент и украшенную веточками розмарина. К задней части прикреплены пестрые ленты, но их гораздо меньше, чем в предыдущем примере. Также видим, что и в этом случае шея девушки украшена кружевом, чего нет на исследованном нами бюсте.

Свой рисунок со словацкой невестой оставил и «отец словацкого модернизма» *Микулаш Галанда*. Его рисунок (рис. 4) графичен и условен, что осложняет более точное определение состава парты и регионального типа модели. Невеста также изображена в профиль, с наклоненной вперед головой, что было характерно для всех изображений невест в словацком искусстве. Такой ракурс использовал уже Упрка в упомянутом нами портрете. Этот прием видим в работе Водражки. Бартфай также изобразил свою модель. К причине выбора данного приема вернемся чуть ниже. Портрет, нарисованный Галандом, указывает на более северный тип парты, в которую включались сухие колосья золотистого цвета. Они вставлялись по верхнему периметру или между другими растениями. Более четкая верхняя часть парты напоминает завершение парты Бартфая. Таким образом, опять сравнительный анализ отсылает к более северному региону Словакии.

Йосиф Сатин нам предлагает изображение невесты из региона Чичман (рис. 5). Чичманы, объект культурного наследия Словакии, сокровищница словацкой деревянной архитектуры, является городком на стыке юга и севера страны. Любопытная деталь картины – платок вместо парты. Действительно, в этом регионе почти невозможно было увидеть парту на голове невесты. Вместо парты голову покрывали платком с вышивкой, которую делали незамужние подружки невесты. Модель – верующая женщина, о чем нам говорит молитвенник в ее руках, с которым ее запечатлел художник. Это влияет и на подборку ювелирных украшений на шее модели. Запрет на роскошь отразился в двух простых кулонах, которые украшают ее свадебный наряд. Но шею нашей модели украшают три нити бус, что не соответствует жестким католическим правилам свадебного наряда в этом регионе.

Художник *Владимир Дротт* (рис. 6) изображает уже более «современную» невесту. Парта модели сделана из гофрированной бумаги; верхнюю часть украшают бумажные розы. С началом Второй мировой войны меняется и народная одежда невест. Причем самые сильные изменения проявляются с 1945 г. Картины будут



Рис. 4. Невеста
Микулаш Галанда
1937–1938
Картон, карандаш
22,2 x 15,8 см
Галерея города Братиславы



Рис. 5. Невеста из Чичман
Йосиф Сагин
1941, холст, масло
128 x 72,5 см
Словацкая
национальная галерея

сильно отличаться от предыдущих изображений. Хотя небольшое количество словацких художников в редких случаях будут изображать невест в классической парте. На рисунке Дроппа «Невеста» (рис. 7) 1945 г. показана важная деталь в свадебном наряде невесты – длинный шарф вокруг рук невесты. Именно такой шарф невесты носили в северных районах страны, также он мог быть наброшен на плечи. Подобным способом покрыты плечи исследованного нами бюста.

В 1931 г. Ян Хала написал портрет молодой девушки в национальном костюме с парадной партой на голове. Знаменитое произведение искусства сохранило свое авторское название – «Важецкая невеста» (рис. 8). Название указывает на региональную принадлежность модели. Невеста сидит в национальном костюме



Рис. 6. Невеста
Владимир Дроппа
1945, Бумага, тушь.
34 x 21,5 см
Липтовская галерея
Петра М. Богуня



Рис. 7. Невеста
Владимир Дроппа
1945, Бумага, тушь, ручка.
25 x 15,5 см
Липтовская галерея
Петра М. Богуня

района Важец. И парта по своей морфологии точно совпадает с партой, украшающей голову модели Бартфая. Шея девушки украшена многоярусными рядами ожерелий из белых бусин. Портрет написан в 30-е гг. прошлого века, когда акцент делался именно на декоративности, поэтому в композицию были добавлены ленты на парте, которые в действительности не использовались в данном регионе. Их заменяли две ленты, напоминающие кружево, которые завязывали пышным бантом под подбородком девушки. Бюст работы Бартфая нам напоминает и белый шарф на плечах модели Халы. Картина «Важецкая невеста» стала важным этапом при исследовании, поскольку помогла определить региональную принадлежность невесты Бартфаем.

Для подтверждения выдвинутого нами предположения приведем еще одно полотно художника. В 1944 г. Хала еще раз пишет «Важецкую невесту» (рис. 9), но модель и ее свадебный наряд отличаются от предыдущего портрета. У девушки новый вид парты, показывающей постепенный переход к новым видам парт, которые девушки уже самостоятельно покупали на ярмарках. Но на



Рис. 8. Важецкая невеста
Ян Хала
1931, холст, масло.
97 x 112 см
Восточно-словацкая галерея



Рис. 9. Важецкая невеста
Ян Хала
1944, холст, масло.
80 x 70 см
Татранская галерея

портрете сохраняются многоярусное украшение на шее невесты и шарф на ее плечах. Портрет напоминает бюст Бартфая еще одной деталью. Модель бюста носит одежду с тремя большими пуговицами, расположенными в центре вертикали. Такое одеяние с рядом блестящих пуговиц запечатлел и Хала в своем портрете невесты. Таким образом становится ясно, что наша модель принадлежит региону Важец, расположенному в северной части современной Словакии.

Сравнительный анализ мраморного бюста с произведениями живописи привел нас к выводу о том, что модель родилась в районе Важец или была специально одета в национальный костюм данного региона. Чтобы подтвердить свою гипотезу, перейдем к исследованию национального костюма региона, постараемся объяснить каждый элемент одежды и украшений, которые запечатлены в бюсте Бартфая.

Чтобы приступить к новому анализу, необходимо опять вернуться к истории словацкой моды и словацких традиций. Одеяние невесты было важной составляющей обряда. Основа одеяния

сформировалась примерно к X веку. Несмотря на все региональные отличия, обязательным элементом свадебного наряда невесты была длинная юбка из сукна. Ткань могла быть покрашена в зеленый, синий или черный цвет. Каждый цвет имел свое символическое значение. Черная юбка оберегала от несчастья, зеленая символизировала юность и чистоту невесты. Вторым обязательным элементом свадебного наряда являлась белая рубашка без декора. К основным элементам добавлялись дополнительные элементы, уже в зависимости от региональной моды.

Также обязательным элементом был головной убор, но в его типологии нет единства. Он играл важную роль в свадебном обряде. Самым популярным видом головного убора была парта. Она составляла общесловацкую основу головного убора невесты, но при этом в нее было можно включить региональные особенности. Парту могли надевать только незамужние девушки в день собственной свадьбы. После свадебного обряда, после первого танца молодоженов начиналась кульминация свадьбы – «закладывание чепца». Невеста исполняла «Танец невесты», символизовавший ритуальное прощание со статусом незамужней девушки. В конце танца венок/парту старейшина снимал с головы невесты острым предметом, чаще всего саблей, валашкой или декоративным топориком. Выбор предмета зависел от социальной принадлежности невесты. Снятый венок/парта крепился на бревно дома, в котором после свадьбы должны были жить молодожены. Венок/парта затем дополнялся перьями, украшавшими шляпу жениха во время свадьбы. Словацкая примета говорила о том, что их нужно сохранить вместе, для того чтобы брак был счастливым. После того как с головы девушки был снят венок/парта, замужние женщины надевали на ее волосы чепец, который символизировал ее переход в новый статус. После свадьбы женщина больше не могла надевать свадебный венок/парту. Традиция сохранилась до конца XIX в.

Как было сказано выше, девушки в парте изображались с наклоненной вперед головой и закрытыми глазами или смотрящими в сторону от зрителя. Это было связано с обрядом инициации: девушки утрачивали свою предыдущую жизнь и прощались с ней. Под весом парты, символом старой жизни, у них возникало ощущение скорби и грусти. Поэтому в словацком искусстве сложился канон изображений девушек в свадебном венке/парте с опущен-

ными глазами и наклоном головы, говорящим об их внутреннем состоянии. К такому иконографическому решению относится и бюст «Молодая девушка в парте / Невеста» Бартфая.

Для проведения последнего этапа исследования будет использован теоретический и визуальный материал, относившейся к Важецкому национальному костюму.

Девушка, запечатленная в скульптуре, одета в простой жилетик, застегнутый на три круглые пуговицы. Этот тип жилетки, который в Словакии называется “živôtik”, изготавливался из грубой ткани и надевался поверх рубахи, о которой говорилось выше. Жилет соединялся с юбкой. Но в национальном костюме Важеца «животик» с пуговицами могли носить только девушки до 20 лет. Девушки более старшего возраста надевали простой жилет без пуговиц. Таким образом, находим еще одну подсказку, которая нам дает более точное определение модели.

Плечи девушки покрыты простой тканью без фактуры. Этот длинный шарф называется “rôlka”. Он использовался в более холодных районах страны. Длина шарфа достигала двух-трех метров. Конец был украшен красной вышивкой с растительным или геометрическим орнаментом, в зависимости от праздника, к которому шарф готовился, и от региональной традиции. «Полку» носили до конца XIX в. С начала XX в. она использовалась только в свадебных обрядах. Часто ее носили только на левом плече, но в регионе Важец ее надевали на оба плеча, как мы видим на исследуемом бюсте.

Ближе к шее девушки наблюдаем линии дополнительной ткани. Это две ленточки, “košelicu”, которыми завязывалась рубашка. Богато украшенные ленты, “puatki”, видим и на исследованном бюсте, но они не завязаны под подбородком, а лежат на плечах девушки. Такое решение нас отсылает к процессу подготовки невесты к свадебному обряду.

На шее невесты Бартфай запечатлел три ряда бус. Важецкий национальный костюм очень богат ювелирными украшениями. Многоярусное ожерелье из бус называется “paternice”. Бусины сделаны из стекла белого или серебряного цвета. Чем больше бус, тем выше социальный статус модели. Такое решение применялось только в национальном костюме региона Важец.

Последний, но важнейший элемент всей композиции – это парта девушки. Как уже было сказано, именно она дает нам более точное определение тематики бюста. Парта была головным убо-

ром незамужних женщин, но в национальном костюме она имеет в первую очередь символическое значение.

Основу парты составили две небольшие полосы картона, являвшиеся формообразующим элементом всего головного убора. Картон оборачивали пестрой тканью или кружевом. В важецком костюме эта часть не декорирована: отсутствуют украшения камнями или бусинами, типичные для других регионов страны. Из этой части на спину и спускались ленты, о которых говорилось выше.

На картон крепился каркас, состоявший из разных материалов, но чаще всего это были бумага или картон. Каркас был впоследствии скрыт под слоями растительных элементов парты. К каркасу прикреплялись разные виды растений. Их выбор зависел от региональной принадлежности невесты, но также от времени года, когда проходила свадьба. Каждое растение, включенное в эту сложную композицию, имело символическое значение. Обязательным элементом были розмарин и самшит. Их ветки, почти всегда зеленые, говорили о силе земли и жизненной силе девушки. Этой растения видим и в композиции парты на бюсте. Кроме того, включались и колосья. Несмотря на время года, хлеб всегда был в хозяйстве каждой семьи. Включение колосьев в цветочную композицию парты говорило о плодородии невесты. Для исследования важную роль играют три растения, включенные в композицию: ромашка, гиацинт и сцилла. Они расцветают только весной. Синий цвет гиацинта и сциллы, говорит о чистоте невесты; белый цвет ромашки перекликается с ними и оживляет пестрый натюрморт.

Необходимо подчеркнуть, что у важецкой парты есть две особенности. Парта региона всегда отличалась пышными размерами и полусферической формой. По ее краям со второй половины XIX в. укреплялись белые веера из гривы коня, которые крахмалились специальным способом. Веера укреплялись на каркас и образовывали верхнюю часть парты. Этот способ завершения парты был характерным только для региона Важец.

Двадцать вееров из накрахмаленной гривы лошади украшают и парту бюста. Их художественное воплощение сильно стилизовано, поскольку передать их реалистический облик в мраморе почти невозможно. Но при этом скульптор изобразил их очень выразительно, что позволяет выявить сходство с партой региона Важец.



Рис. 10. Невеста из региона Важец
Елена Пилатова
Колл. Яна Ковача
Частный музей
сельского хозяйства, орудия труда
и народных традиций Важца



Рис. 11. Невеста из региона Важец
Анна Ферянцова
Колл. Яна Ковача
Частный музей
сельского хозяйства, орудия труда
и народных традиций Важца

В собрании Частного музея сельского хозяйства, орудий труда и народных традиций Важца хранятся две исторические фотографии, датированные 40-ми годами прошлого века. На них запечатлены невесты из региона Важец в свадебном наряде. Парты, украшающие головы невест, соответствуют той, что находится на исследованном бюсте. В устных источниках указана очень важная деталь, касающаяся этих богатых головных украшений. На протяжении всего XX в. во всем регионе Важец имелись только две парты данного типа. Они хранились у старосты города, и невесты перед свадьбой одалживали их у него. Впоследствии парты перешли в частную коллекцию Яна Ковача. На фотографиях Елены Пилатовой (рис. 10) и Анны Ферянцовой (рис. 11) видим обе парты. Этот уникальный исторический материал стал для исследования прямым доказательством региональной принадлежности модели бюста Юлиуса Бартфая.

В 1928 г. «Матица словацкая» издает первую книгу фотографий словацкого автора Карола Плицку «Словакия в фотографи-



Рис. 12. Невеста в свадебном наряде
Словакия в фотографиях. 1928.
Карол Плицка

ях», ставшую источником вдохновения для многих словацких художников. В 1930 г. Юлиус Бартфай принимает решение сделать по одной из фотографий мраморный бюст. На фотографии Плицки (рис. 12) мы видим гордую невесту в свадебном наряде из региона Важец. Бартфай берет основной типаж модели, но меняет ее иконографическое решение. По сложившейся иконографии он изображает модель со склоненной головой, прячущей глаза от зрителя. Сохраняет при этом все детали костюма. Бартфай делает бюст не для частного заказа, а из собственного интереса к словацкому народному искусству. Над произведением скульптор работал пять лет, чего бы частный заказ ему не позволил. Сохранились сведения о том, что мастерская художника, открытая в 1926 г. в городе Нитра, частные заказы выполняла в течение года. Надо сказать, что именно после перенесения изображения в мрамор возникло ощущение непропорциональности. Кажется, что пахта гораздо больше лица девушки. Плицка свою фотографию назвал просто «Невеста в свадебном наряде». В книге указано, что фотография сделана в регионе Важец, но не указано, кем была мо-

дель на фотографии. Бартфай копирует фотографию, акцентируя новые смысловые нюансы. Таким образом и возникло название «Молодая девушка в парте / Невеста».

На основе исследования можно прийти к выводу, что моделью для обоих художников послужила молодая девушка, которой еще не исполнилось 20 лет, из среднего социального слоя, о чем нам говорят украшения на шее. Девушка выходила замуж весной, о чем свидетельствуют растения, включенные в парту. Структура парты и элементы свадебного наряда, изображенные на бюсте, позволяют отнести модель к региону Важец.

Молодая девушка, прячущая от нас глаза, является одной из жемчужин Турчьянской галереи в г. Мартин. Приехавшая в наш регион в гости, она является прекраснейшим образцом словацкой культуры. Красота молодой девушки на пороге новой жизни стала важнейшим мотивом для Юлиуса Бартфая, сохранившего ее региональную принадлежность, важную для каждого района Словакии вплоть до 1945 г. и стертую впоследствии. Сегодня к ней нужно приходиться постепенно, исследуя произведения искусства, скрывающие много тайн.

Литература

- Beňušková, Kucbeľová, Brenkus 2019 – *Beňušková Z., Kucbeľová J., Brenkus P. Kroje Slovenska (Folk Costumes of Slovakia, Costumes populaires de la Slovaquie, Slowakische Trachten)*. Bratislava: Ikar, 2019.
- Sochán 1928 – *Sochán P. Vence slovenských diev // Český lid*, roč. 27. 1927. С. 23–26, 190–193; roč. 28. 1928. С. 63–66.
- Sochán 1931 – *Sochán P. Parta ako ozdoba hlavy slovenských diev // Časopis Muzeálnej slovenskej spoločnosti*, roč. 23. 1931. С. 65–79.

Информация об авторе

Монцманова Мирослава, студент, Российский государственный гуманитарный университет; 125047, Россия, Москва, Миусская пл. 6; младший научный сотрудник, Турчьянская галерея, г. Мартин; moncmanovamirka@gmail.com

Information about the author

Miroslava Moncmanova, student of the Department of Cinema and Contemporary Art, Russian State University for the Humanities; 6 Miusskaya sq., Moscow, Russia, 125993; junior researcher at the Turiec Gallery in the city of Martin; moncmanovamirka@gmail.com

Архитектурный пейзаж В.И. Соколова
«Монастырский двор (полдень)».
Опыт реконструкции
историко-культурного контекста

Аннотация. В статье рассказывается о находке картины русского художника В.И. Соколова «Монастырский двор (полдень)» (1916). На основе анализа произведений художника и исторических документов реконструируется период 1916–1917 гг. – время необычайной творческой активности В.И. Соколова в стремлении запечатлеть архитектурные образы Троице-Сергиевой лавры и Сергиева Посада как символы уходящей России. Прослеживается роль И.И. Левитана и мецената С.Т. Морозова в формировании Соколова как художника. Результатом данного исследования стала концепция выставки «Ушедшая Россия Владимира Соколова», состоявшейся в государственном историко-художественном и литературном музее-заповеднике «Абрамцево» в августе–сентябре 2021 г.

Ключевые слова: В.И. Соколов, И.И. Левитан, С.Т. Морозов, Сергиев Посад, Троице-Сергиева лавра, ТПХВ, С.А. Евсеев, «Монастырский двор (полдень)»

D.A. Polikarpov
Architectural landscape painting
“Monastery yard in the midday”
by Vladimir Sokolov.
Reconstruction of historical and cultural context

Abstract. The article tells about the discovery of a painting by the Russian artist V.I. Sokolov “Monastery Yard (noon)” (1916). Based on the analysis of the artist’s works and historical documents, the period of

1916–1917 is reconstructed – the time of Sokolov’s extraordinary creative activity in an effort to capture the architectural images of The Trinity Lavra of St. Sergius and Sergiev Posad as symbols of the outgoing Historical Russia. The role of I.I. Levitan and philanthropist Sergey Timofeevich Morozov in the formation of Sokolov as an artist is traced. The result of this research was the concept of the exhibition “The Bygone Russia of Vladimir Sokolov”, held at the State Historical, Artistic and Literary Museum-reserve “Abramtsevo” in August-September of 2021.

Keywords: V.I. Sokolov, I.I. Levitan, S.T. Morozov, Sergiev Posad, The Trinity Lavra of St. Sergius, Peredvizhnik, S.A. Evseev, “Monastery Yard (noon)”

Обретение работы, на столетие исчезнувшей из поля зрения публики и искусствоведов, всегда не только очень волнующий момент, но и повод вспомнить о месте, времени и людях, сыгравших значительную роль в судьбе художника. Архитектурный пейзаж Владимира Ивановича Соколова (1872–1946) «Монастырский двор (полдень)», экспонировавшийся на 45-й передвижной выставке в Москве и Петрограде, был куплен первым владельцем в марте 1917 г. на состоявшемся по окончании выставки аукционе. Работу приобрел художник, скульптор и коллекционер С.А. Евсеев – ученик К.А. Коровина, заведовавший столичными театральными декорационными мастерскими в Петрограде. С тех пор картина более века не покидала стен квартиры в д. 17 на Торговой улице (с 1925 г. – улица Союза печатников), где жил Евсеев и впоследствии его потомки. Именно там ее обнаружил и приобрел автор этой статьи.

В собрании Евсеева находился и каталог выставки, ставший своеобразным паспортом картины¹. Ни сам Соколов, ни его биографы ни разу о пейзаже «Монастырский двор (полдень)» не упоминали, очевидно, считая его утраченным. Между тем он сохранился почти в первозданном виде: на подрамнике с инициалами автора и в авторской раме. Сегодня это редкий образец дореволюционной живописи мастера, большая часть жизни которого прошла в Сергиевом Посаде.

¹ 45 Передвижная выставка картин Товарищества передвижных художественных выставок (Каталог). М., 1917.

Последний год старой России – 1916-й – стал для Соколова временем необычайной творческой активности. По настоянию своего друга, известного гравера Ивана Павлова, он вдохновенно работал над циклом автолитографий, посвященных Троице-Сергиевой лавре и Сергиеву Посаду. Сотни набросков, эскизов, пробных оттисков рассеяны сегодня по многочисленным музейным и частным собраниям. Пейзаж «Монастырский двор (полдень)» свидетельствует о том, что в рамках данного цикла Соколов обращался и к станковой живописи.

В 1916 г. художника приняли в члены Товарищества передвижных художественных выставок. В скромных по причине военного времени каталогах 45-й передвижной выставки картин, прошедшей с декабря 1916 по март 1917 г. в Москве и Петрограде, впервые появился его адрес: Сергиев Посад, улица Дворянская, собственный дом². Решение Соколова официально связать с себя с передвижниками именно в 1916 г. примечательно не только потому, что до этого он в течение 20 лет участвовал практически во всех выставках Товарищества, оставаясь лишь экспонентом, но и потому, что на тот момент стилистически он стоял гораздо ближе к враждебным передвижникам «Миру искусства». Благодаря своей дружбе с И.И. Левитаном Соколов еще на рубеже веков мог войти в круг его участников.

Точное время создания картины «Монастырский двор (полдень)», датированной автором 1916 г., неизвестно. Можно предположить, что она написана за несколько сеансов в мае (в июне и июле художник путешествовал по России). Сохранилась фотография из архива Соколова, на которой запечатлен тот же уголок монастырского двора, что и на картине. На снимке перед нами любимая художником открытая композиция, выхватывающая хорошо знакомый ему фрагмент монастырского двора с северной стеной лавры на заднем плане. Справа ее ограничивает угол Каличьей башни, а слева, согласно плану монастыря, изданному в 1914 г. известной немецкой картографической фирмой Wagner & Debes, – торец здания, в котором находилась просфорная. Венчает композицию возвышающаяся за стеной громада Плотничьей башни со «срезанной» верхним краем картины крышей.

Центральным пятном пейзажа, написанного темперой, стал трепещущий куст цветущей акации. На переднем плане по траве

² 45 Передвижная выставка картин... С. 15.

разбросаны мелкими мазками кисти (характерными соколовскими «пятнышками») желтые цветки одуванчиков. Соколовский полдень сумрачен. Небо затянуто облаками, и воздух наполнен дымкой, смягчающей цвета и очертания предметов. По пустынному, заросшему травой монастырскому двору струится живописная тропинка, завершающаяся в форме креста. Вокруг – ни души: только стая птиц притихла на крыше монастырской стены...

Подобно своему учителю Левитану, В.И. Соколов элегичен, какая-то тихая грусть, левитановское настроение чувствуются во многих его работах. Видна громадная любовь к старине, большой вкус в выборе мотивов, напряженное любование натурой, тонкая и гармоническая передача природы³.

В работах Соколова 1916–1917 гг. очевидно стремление запечатлеть ускользающие мотивы и интимные уголки русской провинции. В конце мая 1916 г. вместе с Павловым художник отправился на пароходе в путешествие по Москве-реке, Оке и Волге. Хронологию и географию этой поездки можно проследить по путевым зарисовкам Соколова, на которых он всегда аккуратно записывал даты и названия мест. В начале июня художники делают остановку в Касимове, а уже 14-го числа Соколов нарисовал пристань в Вареже и несколькими часами позже сошел на берег в селе Павлово на Оке.

К середине июля путешественники добрались до Плёса, где Соколов, по словам Павлова, испытал необычайный творческий подъем, паломничая по левитановским местам. В Ярославле Соколов неожиданно прервал поездку и возвратился домой. Как будто предчувствуя близкую катастрофу, художник торопился воплотить дорогие его сердцу образы и полностью сосредоточился на цикле, посвященном лавре.

Наряду с графическим циклом «Сергиев Посад» Соколов создает такие живописные работы, как «Монастырский двор (полдень)» и «Монастырская стена» (местонахождение неизвестно)⁴. Осенью 1917 г. на 46-й передвижной выставке в столице экспо-

³ Уголки Сергиева Посада: Автोलитографии Владимира Соколова. [Текст: В. Адарюков]. М.: Книгопечатник, 1922. С. 7.

⁴ 45 Передвижная выставка картин... С. 12.

нируется еще один пейзаж из цикла о лавре: «Весна в стенах монастыря» (местонахождение неизвестно), который был воспроизведен на открытке [Романов 2003: 456]. Фрагмент монастырской стены и знакомый цветущий куст в центре композиции вызывают осязаемые ассоциации с картиной «Монастырский двор (полдень)».

Архитектурные пейзажи Соколова того времени, глубоко реалистичные и достоверные в деталях, сегодня являются важными историческими документами. Известный архитектор И.Е. Бондаренко писал: «Можно подумать, что человек изучил, облазил все это, обмерил и только тогда перенес на свои листы и полотна эту архитектуру» [Сокольников 1940: 124].

В 1890-е гг. вокруг И.И. Левитана сформировалась целая школа, частью его сверстников, частью учеников и художников, так или иначе попавших под его влияние [Глаголь 1913: 86]. Соколов стоял среди них особняком: он был не просто учеником, но и другом. Они с Левитаном обменялись этюдами и не раз вместе жили и работали в подмосковном имении мецената Сергея Тимофеевича Морозова. С Исааком Ильичом Соколов познакомился в 1894 г. и вскоре побывал в его мастерской в Большом Трехсвятительском переулке в Москве, предоставленной Морозовым, а Левитан наведлся в маленькую комнатку, которую Соколов снимал по соседству, недалеко от Чистых прудов. «С этого времени в течение четырех лет подряд Исаак Ильич регулярно посещал меня, и я стал к нему более близок», – вспоминал Владимир Иванович [Левитан 1956: 191]. Левитан просматривал новые работы молодого товарища, давал советы и делал критические замечания.

Исаак Ильич похвалил меня за то, что в своих этюдах я не боюсь детально разрабатывать хорошо видимые предметы. «Так и надо продолжать», – сказал он мне. Это верный путь [Левитан 1956: 191].

Соколов боготворил Левитана, считал своим учителем и в течение нескольких лет показывал ему свои работы. В знак взаимной симпатии учитель и ученик даже обменялись этюдами. В 1894 г. Левитан представляет Соколова, только что окончившего Московское училище живописи, ваяния и зодчества (МУЖВЗ), своему благодетелю С.Т. Морозову. Уже в феврале 1895 г. художник В.В. Переплетчиков, знавший Соколова по МУЖВЗ, записывает в своем дневнике:

Сегодня был у художника пейзажиста В.И. Соколова. Он живет у Сергея Тимофеевича Морозова – у того самого, который помогал Левитану и помогает ему по сие время [Левитан 1956: 165].

Переплетчиков не называет адреса. Но вот как вспоминал о том времени сам Соколов:

...Морозов предложил мне пожить у него в имении на Москверке (бывшее имение Арапова в Звенигородском уезде). Местность там исключительно красива: крутой берег реки, пески, сосновый лес; для художника это целый клад. Я писал в имении Морозова этюды в осеннее время.

Приехал Исаак Ильич, мы часто ходили гулять вместе, причем Левитан захватывал обычно ружье. <...> Я провел в имении Морозова и часть зимы, начав писать небольшую картину. Левитан как-то приезжал и зимою [Левитан 1956: 192].

Интересно, что Соколов на протяжении многих лет возвращался к впечатлениям, полученным в Успенском. Так, на передвижной выставке 1911 г. он представил работу «Осень в усадьбе»: знакомый парк и проглядывающий сквозь деревья морозовский дом в псевдоготическом стиле, построенный по проекту архитектора П.С. Бойцова.

Рождением картины «Монастырский двор (полдень)» мы также во многом обязаны Морозову. Еще на рубеже веков Сергей Тимофеевич являлся известной всей Москве фигурой. Неслучайно А.С. Голубкина в 1902 г. создает его скульптурный портрет (ныне входит в собрание ГТГ). Кажется, что Морозов вездесущ: строит новое здание Кустарного музея в неорусском стиле в Леонтьевском переулке, основу экспозиции которого составляет его коллекция предметов старины и изделий народных промыслов, участвует в создании Художественного театра, финансирует журнал «Мир искусства», по просьбе Левитана ссужает деньги А.П. Чехову, жертвует средства голодающим.

Но главным его призванием было развитие кустарного дела в России на основе многовековых национальных традиций. Еще в 1889 г. Сергей Тимофеевич, став членом кустарной комиссии при земской управе, а через год заведующим Кустарным музеем, коренным образом преобразует его деятельность. По замыслу Морозова создается система обучения кустарей в школах и мастерских – филиалах музея в местах наиболее развитых промыслов.

В 1903 г. на средства мецената в Сергиевом Посаде открывается художественно-столярная и резная по дереву мастерская. На должность художника-преподавателя, а затем заведующего мастерской Сергей Тимофеевич приглашает хорошо знакомого ему Соколова. Переезд в Сергиев Посад навсегда меняет жизнь художника. У него появился собственный дом с мастерской на втором этаже, в котором он прожил до своей смерти в 1946 г. Но главное, в творчестве Соколова возникает уникальный остров Древней Руси с живописнейшей Троице-Сергиевой лаврой. С этого момента Сергея Тимофеевича вполне справедливо называть не только «левитановским», но и «соколовским» Морозовым.

45-я передвижная выставка была примечательна еще и тем, что, начавшись в Российской империи, завершилась уже после Февральской революции. И художник, и меценат вскоре ощутили на себе произошедшие перемены. После прихода к власти большевиков Морозова лишили всего имущества, и он какое-то время жил у родственников, бесплатно работая в Кустарном музее. В 1925 г. Сергей Тимофеевич навсегда покинул Россию, оставшиеся 20 лет жизни провел в Париже, где и скончался в 1944 г. Весной 2019 г. автору этой статьи удалось найти его могилу в старой части русского кладбища Сен-Женевьев-де-Буа.

Владимир Иванович Соколов в 1917 г. на собственные средства издал большой альбом автолитографий «Сергиев Посад», произведя «переполох среди присяжных литографов – так безукоризненно были выполнены все листы» [Павлов 1948]. К сожалению, последовавшие за ним серии архитектурных пейзажей в технике линогравюры, посвященные старинным русским городам, усадьбам и провинциальным домикам, в советское время оказались не востребованы. Соколов печатал альбомы и отдельные листы в своей мастерской, иногда подкрашивая их, и дарил друзьям и знакомым художникам.

По натурным пейзажам и историческим фотографиям можно заключить, что запечатленный в работе «Монастырский двор (полдень)» уголок лавры оставался практически неизменным до начала 1960-х гг. Он же изображен А.А. Осьмеркиным на картине «Весна. Плотничья и Каличья башни Троице-Сергиевой лавры» (1944): зритель видит те же мягкие цвета зданий и башен, ту же заброшенность и пустынную. В наши дни это место изменилось до неузнаваемости, а точка, с которой написан «Монастырский двор (полдень)», недоступна для посторонних.

Источники

- Владимир Иванович Соколов: Каталог выставки произведений. М., 1948.
- Владимир Соколов: Каталог Юбилейной выставки: К 45-летию творческой деятельности: Живопись, графика, приклад. искусство. М.; Л.: Искусство, 1939. 40 с.
- Поликарпов Д.А.* Ушедшая Россия Владимира Соколова: Каталог выставки произведений в государственном историко-художественном и литературном музее-заповеднике «Абрамцево». М., 2021. 150 с.
- Сергиев Посад: Альбом автолитографий со вступ. ст. С. Глаголя. М., 1917. 22 с.
- 45 Передвижная выставка картин Товарищества передвижных художественных выставок (Каталог). М., 1917. 29 с.
- Старая Москва: Автолитографии Владимира Соколова / [Вступ. ст. В. Адарюкова]. М.: Книгопечатник, 1922.
- Уголки Сергиева Посада: Автолитографии Владимира Соколова. [Текст: В. Адарюков]. М.: Книгопечатник, 1922. [2], 7, [3] с., [14] л. ил.

Литература

- Глаголь 1913 – *Глаголь С.С.* Исаак Ильич Левитан: жизнь и творчество. М., 1913. 86 с.
- Круглова 1958 – *Круглова О.В.* В.И. Соколов. М., 1958. 14 с.
- Левитан 1956 – *И.И. Левитан.* Письма, документы, воспоминания. М., 1956. 348 с.
- Павлов 1948 – *Павлов И.Н.* Моя жизнь и встречи. М., 1949. 347 с.
- Романов 2003 – *Романов Г.Б.* Товарищество передвижных художественных выставок 1871–1923 гг. (Энцикл.). СПб., 2003. 736 с.
- Сокольников 1940 – *Сокольников М.П.* Владимир Соколов: К 45-летию художественной деятельности // Искусство. 1940. № 5. С. 151–160.
- Сокольников 1980 – *Сокольников М.П.* Пейзажи Родины: Очерки о мастерах живописи / Изобразит. искусство, 1980. 127 с.

Сведения об авторе

Поликарпов Дмитрий Александрович, журналист, историк искусства, коллекционер. Старший эксперт по живописи и графике аукционного дома «Русская эмаль»; dpolikarpov2014@mail.ru

Information about the author

Polikarpov Dmitrii A., journalist, expert in works of Art at Russian Enamel Auction House and art collector based in Moscow; dpolikarpov2014@mail.ru

Опыты атрибуции семейных реликвий: дореволюционная открытка

Аннотация. Статья посвящена атрибуции почтовой карточки 1909 г. из семейной коллекции, описанию внешних атрибутивных признаков открытого письма и связей с тем домом, где жил его адресат. Делается вывод об информационном потенциале предмета, сообщающем ему особую ценность как свидетельству эпохи.

Ключевые слова: открытка, почтовая карточка, филокартия, атрибуция, дом Элькинда

M.V. Speshinskaya-Zorich On the experience of family heirlooms attribution: an antique postcard

Abstract. The article is devoted to the attribution of a 1909 postcard from family collection, to the description of its external attributive characteristics and to the links with the house where the addressee of the letter lived. The conclusion is made about the informational potential of the object, giving it a special value as evidence of the era.

Keywords: postcard, postal card, philocarty, attribution, Elkind house

Почтовая карточка, датированная 10 февраля 1909 г., была обнаружена в семейном альбоме с фотографиями. Я бы хотела рассказать об опыте предпринятой мной атрибуции данного объекта, в ходе которой были рассмотрены различные атрибутивные признаки. Несмотря на скудность сведений, вызванную непос-



Рис. 1. Лицевая сторона открытки. Фото автора

редственно самими признаками предмета, его внешнее информационное поле оказалось куда богаче и любопытнее (рис. 1).

Размер карточки – 14 x 9 см – соответствует стандарту, принятому в 1878 г. на Всемирном почтовом конгрессе в Париже [Ляпустин 2010: 146]. Материал – картон мелованный.

На лицевой стороне воспроизведен зимний пейзаж немецкого художника Антона фон Рюдта (на сегодняшний день его работы можно найти на аукционах живописи). Таким образом, по тематике эта открытка относится к художественным.

Стоит сказать несколько слов об истории художественной открытки как контексте, в котором бытовала и данная карточка. Начало «открыточному буму» положила первая европейская почтовая открытка, выпущенная в 1869 г. в Вене [Нащокина 2004]. Такие карточки позволяли обходиться без бумаги и конверта, а потому нововведение прижилось почти сразу же во многих других странах Европы и Северной Америки. Они еще не являлись художественными в полном смысле слова, но для их украшения использовались виньетки, а позже – и полноценные графические композиции

или воспроизведения образцов изобразительного искусства. Так как вынужденная краткость послания на открытке восполнялась привлекательной картинкой, одним из решающих обстоятельств в судьбе этого средства сообщения играла хорошая цветопередача, что было решено появившейся в 1890-х гг. трехцветной автотиш-ей. В этой технике напечатана, в том числе, и наша открытка. Она относится к типу открыток-репродукций, но с 1890-х гг. активно создавались и авторские, рисованные открытки как самостоятельный жанр графического искусства.

На оборотной стороне – надписи, содержащие выходные данные: сделано в Германии, издательство HSM, серия 622. Рубрики для адреса (рис. 2). Примечательно, что только в 1904 г. Всемирный почтовый союз постановил разделять оборотную сторону на две части, чтобы использовать правую для адреса, а левую – для письма [Нащокина 2004: 18]. До этого место для послания всегда оставлялось пустым на лицевой стороне. Таким образом, даже если бы открытка не была датирована, мы бы все равно могли точно определить, что она издана после 1904 г.

Рукой отправителя нанесены подписи на латышском языке: “Sirsniġu sveicumi Vārda dienā nosūta A.S.” (Искренние поздравления с именинами. Прислал А.С.), а также адрес: Москва, Большая Никитская, дом Элькинда, кв. 6, г-же А. И. Лѣ... (далее фамилия не читается).

Согласно справочнику «Вся Москва» за 1908 г., в доме Элькинда на Б. Никитской проживал г-н Лесин Мих. Ив. – возможно, родственник адресата¹.

Комплекс из четырех доходных домов Элькинда имеет статус объекта культурного наследия [Яковлева 2022]. Он был построен в 1902 г. Давидом Элькиндом по проекту архитектора Н.Д. Струкова. Автором фасада дома по Б. Никитской улице был академик архитектуры В. Цейдлер.

В 1906 г. в квартире дома № 9 по Мерзляковскому переулку в заседании лекторской группы при Московском комитете РСДРП принимал участие В.И. Ленин, о чем свидетельствует мемориальная доска, открытая в 1957 г. В доме № 6 по Столовому переулку жил профессор московской консерватории Умберто Мазетти, у ко-

¹ Вся Москва. Адресная и справочная книга на 1908 год: 15-й год издания. (37-й год издания). 1908. С. 235.



Рис. 2. Обратная сторона. Фото автора

торого учились прославленные певицы А. Нежданова, Н. Обухова, В. Барсова. Среди знаменитых жильцов доходных домов были знаменитый пианист А.Б. Гольденвейзер, артисты Московского Художественного театра О.Л. Книппер-Чехова, В.Ф. Грибунин. В доме № 4 по Столовому переулку жил руководитель оркестра народных инструментов Н.П. Осипов и биолог Б.М. Завадовский.

В этом же доме проживала семья Павла Муратова, писателя и искусствоведа, переводчика и издателя. Он сотрудничал с Игорем Грабарем в его многотомной «Истории русского искусства», в 1918–1922 гг. работал в отделе по делам музеев и охране памятников искусства и старины Наркомпроса РСФСР, вместе с И.Э. Грабарем участвовал в реставрации храмов Москвы и Новгорода. Был инициатором создания Музея искусства Востока.

Так пишет Юрий Соловьев в очерке о жизни Павла Муратова:

В это время Муратовы жили в Москве. Это было вызвано службой Владимира Павловича в качестве офицера генерального штаба. Во всяком случае, Павел Муратов, вспоминая 1905 год, писал о доме на Большой Никитской, в котором жили его родные, а сборник «Вся Москва» за тот же год упоминал проживавшего на большой Никитской капитана генерального штаба Владимира Павловича Муратова [Соловьев 2000: 4–5].

Сохранилась фотография писателя Бориса Константиновича Зайцева, близкого друга П. Муратова, сделанная в квартире Муратовых в этом доме около 1907 г. (рис. 3).



*Рис. 3. Б.К. Зайцев в интерьере московской квартиры
В.П. Муратова в доме Элькинда.
Около 1907 г. [Муратова 2014]*

Упоминание комплекса Элькинда нашлось в книге Вячеслава Николаевича Волкова «Воспоминания старого москвича»:

В этих домах жили очень ответственные советские и партийные работники, а также деятели мирового коммунистического движения. Я точно знаю, что в одном из этих домов жил известный советский исследователь Арктики Отто Юльевич Шмидт и видный немецкий коммунист – писатель Фридрих Вольф. По тем временам у этого дома по утрам было много легковых автомобилей, конечно, не частных, а прикрепленных, и когда мы шли на занятия в школу, можно было видеть, как подъезжали автомобили к этому дому и забирали своих пассажиров, чтобы отвезти их на службу [Волков 2007: 75–76].

На обратной стороне в правом верхнем углу наклеена марка стоимостью три копейки с изображением короны и герба Российской империи. На лицевой стороне – один смазанный оттиск почтового штемпеля (неразборчивый), на обратной – три целых оттиска и край четвертого. Такие образцы штемпелевания были введены Циркуляром Главного управления почт и телеграфов № 9 от 3 февраля 1903 г. [Вовин 1971]. Штемпель московского



Рис. 4. Образцы дореволюционных почтовых штемпелей [Вовин 1971]

отделения имеет поперечную планку, содержащую дату и время (11 фев 1909 2 ч), две цифры 5 по бокам, в двойной окружности надписи «Москва» и «экспед. гор. почт.» (вероятно, обозначающий экспедицию городского почтамта). В московском отделении оттисков должно быть поставлено два, ведь при приеме письма на почте штемпель должен был накладываться дважды: первый раз – на свободное место, чтобы показать время приема письма, вторым же оттиском гасилась марка. Поэтому оттиск, который оставлен на верхнем крае, очевидно, московский. Штемпелей Зарайского уездного отделения тоже два, на них в окружностях надписи «Зарайск Рязан.» (Зарайск был частью Рязанской губернии) и литеры «С» (рис. 4).

Судя по тому, что карточка снова оказалась в Зарайске, она могла быть возвращена по причине отсутствия адресата.

Состояние ее сохранности можно определить как удовлетворительное, имеются повреждения в виде потрепанных углов, гибов.

Остается заключить, что в тесном переплетении внутреннего и внешнего полей предмета формируется его информационный потенциал, сообщающий прямо и косвенно сведения о той среде бытования, которая была ему современна. Таким образом, ценность предмета заключается:

- в антикварной значимости: открытка относится к образцам дореволюционной печатной продукции;

- в историко-культурной значимости: предметы филокартии имеют ценность как изобразительные исторические источники, источники по истории почты, полиграфической промышленности, коммуникативно-биографические источники и т. д.;
- в музейной значимости: предмет может быть помещен в экспозицию, посвященную истории почты или печатной продукции, открытых писем как самостоятельного социокультурного явления в Российской империи либо истории бытования отдельно взятого дома Элькинда в Москве.

Источники

- Вовин 1971 – *Вовин Я.М.* Почтовые штемпеля России (1858–1917 гг.) // Филателия СССР. 1971. № 5. С. 37–41.
- Волков 2007 – *Волков В.Н.* Воспоминания старого москвича. М., 2007.
- Ляпустин 2010 – *Ляпустин С.Н.* Предметы коллекционирования филателии и филокартии. Особенности идентификации филателистических и филокартических материалов: Учеб. пособие / Ляпустин С.Н., Ляпустина Н.С., Дьяков В.И. Владивосток: Владивостокский филиал Росс. тамож. акад., 2010.
- Муратова 2014 – *Муратова К.М.* Павел Муратов – колумнист газеты «Возрождение» // Наше Наследие. 2014. № 108. С. 25–32.
- Нащокина 2004 – *Нащокина М.* Краткая история художественной открытки. Художественная открытка русского модерна. М.: Жираф, 2004. С. 13–27.
- Соловьев 2000 – *Соловьев Ю.П.* Очерк жизни и творчества Павла Павловича Муратова // Муратов П.П. Ночные мысли / Сост. Ю.П. Соловьев. М.: Прогресс, 2000. С. 4–46.
- Яковлева 2022 – *Яковлева О.Б.* Комплекс доходных домов Д. Элькинда // Узнай Москву [Электронный ресурс]. URL:https://um.mos.ru/houses/kompleks_dokhodnykh_domov_d_elkinda/ (дата обращения: 01.02.2022).

Информация об авторе

Спешинская-Зорич Мария Владимировна, бакалавр, Российский государственный гуманитарный университет; 125047, Россия, Москва, Миусская площадь, д. 6; shonok2@yandex.ru

Information about the author

Speshinskaya-Zorich Mariya V., bachelor, Russian State University for the Humanities; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125047; shonok2@yandex.ru

Парадный портрет Екатерины II (1763). Рокотов или мастерская?

Аннотация. В статье рассматривается новая атрибуция двух парадных портретов Екатерины II 1763 г. (ГТГ, ГМЗ «Павловск»), предложенная в 2016 г. специалистами Третьяковской галереи – экспертом-технологом И.Е. Ломизе и искусствоведом Н.Г. Пресновой, и выдвигается предположение о технологии создания портретов. Портреты, ранее считавшиеся бесспорной авторской работой Ф.С. Рокотова, в результате углубленного комплексного исследования были отнесены к мастерской художника. В связи с этим возникла необходимость в интерпретации экспертных исследований, а также в переоценке и перепроверке устоявшихся традиционных представлений о художнике и его произведениях. Учитывая последние данные комплексного исследования, в статье выделяются вопросы, представляющие научный интерес: художник и его мастерская, оригинал и копия, заказчики парадных портретов.

Ключевые слова: Рокотов, Екатерина II, парадный портрет, русская живопись XVIII в., экспертиза, атрибуция

М.И. Stikhina

Ceremonial portrait of Catherine the Great (1763). Rokotov or the workshop?

Abstract. The article devoted to a new attribution of the ceremonial portraits of Catherine the Great in 1763 (State Tretyakov Gallery, State Museum Pavlovsk) proposed in 2016 by specialists of the Tretyakov Gallery – expert technologist I.E. Lomize and art historian N.G. Presnova. The

portraits, which were previously considered an undisputed work of Fyodor Rokotov, were attributed to the artist's studio as a result of an in-depth comprehensive study. The results of the examination were unexpected. In this regard, there was a need to re-evaluate and recheck the established traditional ideas about the artist and his works. Taking into account the latest data of a comprehensive study, the author identifies issues of scientific interest: the artist and his workshop, the original and the copy, the customers of ceremonial portraits.

Keywords: Fyodor Rokotov, Catherine the Great, ceremonial portrait, Russian painting of the 18th century, expertise, attribution

Портрет императрицы Екатерины II 1763 г. – одно из самых известных полотен Федора Степановича Рокотова. В связи с персональной выставкой художника, проходившей в Москве в 2016 г. в Третьяковской галерее, у этого хрестоматийного произведения появилась неожиданная искусствоведческая история.

Портрет Екатерины II был написан в связи с ее коронацией в Москве в 1762 г. Он всегда привлекал внимание тем, что при сохранении основных черт парадного портрета Рокотов, создав новую иконографию просвещенного монарха, «сумел уйти от избитых приемов “представительских” портретов предшествующего времени» [Маркина 2016: 10]. Иностранцы и русские портретисты первой половины XVIII столетия следовали принятому канону – изображение стоящей фигуры в рост, в парадном одеянии, с атрибутами власти, в торжественной обстановке. Так представлены императрица Анна Иоанновна на портрете кисти Луи Каравакка (1730, ГТГ), Елизавета Петровна – на картине И.Я. Вишнякова (1743, ГТГ), Петр III – на полотне А.П. Антропова (1762, ГРМ, вариант в ГТГ). Рокотов выбирает нестандартное решение: он изображает императрицу свободно сидящей на кресле, соединяя профиль лица и положение фигуры в три четверти. Ее естественная и непринужденная поза контрастирует с манекенной пластикой антроповского Петра III.

Выбранный художником ракурс – «геральдический» профиль – помог точнее передать как внешнее сходство, так и внутреннее – уверенность, ум, властный характер. Профиль является центром, к которому сходятся все линии композиции. Правая рука Екатерины со скипетром обращена не к зрителю, а к невидимой аудитории за пределами полотна. При этом «создается эффект

увиденной со стороны сцены, возникает ощущение своего рода хроникальной отстраненности, характерной для картины, запечатлевшей важное государственное событие» [Евангулова, Карев 1994: 178].

Немецкий ученый, академик петербургской Академии наук Якоб Штелин в своих «Записках об изящных искусствах в России» специально остановился на парадном портрете Екатерины II кисти Рокотова.

В 1763 году по собственному желанию и рисунку он написал портрет Ее Величества императрицы Екатерины в полный рост, сидящей в профиль на фоне смелого архитектурного сооружения, в котором видно много хорошего вкуса. Говорят, Ее Величество послало ему в подарок 500 рублей. Эту столь похожую и сильно написанную картину я видел при дворе в спальне его превосходительства г-на камергера графа Орлова [Записки Якоба Штелина 1990: 67].

Портрет Екатерины был принят, стал официальным статусным изображением государыни и неоднократно копировался как самим Рокотовым, так и другими мастерами. Согласно ордеру от 23 июля 1763 г., президент Академии художеств И.И. Бецкой обратился с поручением к директору Академии А.Ф. Кокоринову:

Портрет Ея Императорского Величества, писанный в Москве адъютантом Рокотовым, изволите приказать скопировать в такой же величине с крайним поспешанием¹.

В настоящее время портрет Екатерины известен в двух вариантах: на первом (из Третьяковской галереи (рис. 1)) на императрице светло-сиреневое платье с серебряным узором, на втором (из Павловска) – платье сине-зеленого цвета без узора (рис. 2). При этом оба портрета имеют общее композиционное решение, схожий формат (размеры портрета из ГТГ: 155,5 × 139; размеры портрета из ГМЗ «Павловск»: 154,3 × 141), подписаны Рокотовым и датированы 1763 г.

Первоначально портрет Екатерины II в зеленом платье находился в Гатчинском дворце у фаворита императрицы графа Г.Г. Орлова. Полотно экспонировалось на «Выставке портретов

¹ Цит. по: *Романьчева И.Г. Федор Степанович Рокотов. Жизнь и творчество.* СПб.: Эго, 2008. С. 103.



Рис. 1. Ф.С. Рокотов и мастерская. Портрет Екатерины II.
1763 г. Холст, масло.
Государственная Третьяковская галерея

известных лиц XVI–XVIII вв.», устроенной историком искусства П.Н. Петровым в Петербурге в 1870 г. Также портрет участвовал в выставках, организованных в начале XX в., – «Выставке русской портретной живописи за 150 лет» 1902 г. и грандиозной «Историко-художественной выставке русских портретов», организованной Сергеем Дягилевым в Таврическом дворце в 1905 г. Во время Великой Отечественной войны портрет был эвакуирован из Гатчин-



*Рис. 2. Ф.С. Рокотов и мастерская. Портрет Екатерины II.
1763 г. Холст, масло.
Государственный музей-заповедник «Павловск»*

ского дворца вместе с другими художественными ценностями, а в 1956 г. передан в Павловский дворец-музей, где и хранится в настоящее время.

Портрет Екатерины II в сиреновом платье находился в частном собрании и был менее известен историкам искусства. Он был передан в Третьяковскую галерею в 1920 г. из Национального музейного фонда, куда он поступил из Владимирского исторического

музея. В музей он попал из имения Андреевское Владимирской губернии. Первым владельцем имения был государственный деятель, дипломат, канцлер Российской империи Михаил Илларионович Воронцов. После его смерти, в 1767 г., имение перешло по наследству его брату Роману, отцу сподвижницы императрицы – Екатерины Воронцовой-Дашковой, по поручению которой мог быть создан портрет. Однако исследователям еще предстоит выяснить историю его создания, имена заказчиков и первых владельцев.

Полотно экспонировалось на первой монографической выставке Рокотова в Москве в 1923 г. В каталоге выставки ее организатор Игорь Грабарь тонко подметил, что живопись портрета отличается «не только от Гатчинского, но и вообще от обычного типа портретов XVIII в. своим необычайным, светлым, очень холодным тоном, производящим, на первый взгляд, впечатление как бы клеевых красок»².

Впервые оба портрета Екатерины II экспонировались вместе на выставке «Федор Рокотов и художники его круга» в ГТГ в 1958 г.³ Однако ее организаторы за оригинал считали гатчинский портрет в зеленом платье, а портрет из Третьяковки – вариантом-повторением, что указано в каталоге к выставке. Н.П. Лапшина, автор первой монографии о Рокотове, выдвинула другую версию [Лапшина 1959]. Искусствовед предположила, что профильный портрет Екатерины II в светло-сиреневом платье (рис. 3), поступивший в Третьяковскую галерею из частного собрания в 1940 г., послужил этюдом к большому поколенному портрету, следовательно, «гатчинский» (ныне «павловский») был повторением.

Таким образом, парадные портреты Екатерины II участвовали в выставках, включались в музейные каталоги, анализировались в монографиях, и при этом авторство Рокотова никем ранее не оспаривалось. И вдруг в искусствоведческой истории произошла сенсация. При подготовке персональной выставки Рокотова в 2016 г.⁴ у ее куратора – искусствоведа Натальи Пресновой и экс-

² Федор Степанович Рокотов. Выставка портретов: Каталог выставки / Сост. и авт. вступ. ст. И. Грабарь. М.; Пг.: Гос. изд-во, 1923. С. 21.

³ Федор Степанович Рокотов и художники его круга: К столетию со дня смерти. Каталог выставки / Вступ. ст. А. Савинова. М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1960.

⁴ Федор Рокотов (1735/36–1808): Каталог выставки. 19 февраля – 24 апреля 2016 г. / Гос. Третьяковская галерея. М., 2016.



*Рис. 3. Ф.С. Рокотов. Портрет Екатерины II.
1763 г. Холст, масло.
Государственная Третьяковская галерея*

перта-технолога Третьяковской галереи Иоланты Ломизе появилась возможность сопоставить все три портрета Екатерины II – из Третьяковской галереи, Павловска и профильный этюд. Так возникла основа для углубленного сравнительного технико-технологического анализа, результаты которого были опубликованы в совместной статье [Ломизе, Преснова 2016: 98].

Оба портрета Екатерины и этюд были рентгенографированы, исследованы с помощью микроскопа и специальных видов фотографии. При сравнении рентгенограмм было выявлено, что они

«существенно отличаются друг от друга и распределением светлых и темных участков на изображении, и плотностью световых пятен, и типом мазка, и даже тем, как лицо отделено от фона» [Ломизе, Преснова 2016: 98].

Вывод, сделанный исследователями, заключается в том, что, хотя данные портреты и имеют авторскую подпись Рокотова (подлинность которой никем не оспаривается), тем не менее сами произведения не принадлежат кисти мастера, а должны считаться вышедшими из его мастерской. Однако хочется обратить внимание на то, что Рокотов – автор образов императрицы – считал эти портреты своими, поставив на них свою подпись!

В самом факте опровержения ранее принятых атрибуций, разумеется, нет ничего нового. Однако, что касается парадных портретов 1763 г., дело обстоит гораздо сложнее и интереснее для искусствоведа. Представляя данные объективного естественнонаучного анализа, выдвигая свою гипотезу, Ломизе и Преснова подвергают сомнению предположение о том, что эти подписанные и датированные портреты исполнены *целиком* рукой Рокотова. При этом они указывают на такой технологический признак мастерской Рокотова, как «присутствие кисти мастера лишь в завершающем слое портрета, написанного другим художником» [Ломизе, Преснова 2016: 101]. И эта двойственность утверждения специалистов сразу переносит фокус проблемы из области экспертизы в область искусствоведческого изучения. В данном случае вопрос не в том, подлинник перед нами или нет: это подлинное произведение мастерской Рокотова, что и подтверждает экспертиза.

При новой атрибуции портретов может возникнуть вопрос, сколько «рокотовского» в том, что написано в условиях профессионального цеха и заверено подписью мастера, в какой степени в них отражена авторская манера исполнителя копии? Пусть мастер не выполнял работу от начала до конца. Промежуточные стадии создания портретов (первоначальный рисунок, имприматура, подмалевок) могли быть исполнены не лично Рокотовым. Можно предположить, что мастер, дождавшись, когда помощники проработают все стадии картины, высушив финишные прописки и выполнив межслойную подготовку, завершил ее в нужном направлении и на правах главы мастерской поставил авторскую подпись, подтвердив тем самым художественное качество полот-

на. Допуская такой вариант, можно считать подобный творческий процесс скорее авторским приемом Рокотова, нежели работой коллективного авторства. Такой прием позволяет мастеру не только сэкономить время на подготовительных стадиях, но и получить крайне ценный «свежий взгляд» на работу.

При выявленной экспертами разнице технических приемов композиции исследуемых портретов практически идентичны. С чем это связано? Со значительной долей вероятности можно предположить, что существовал некий образец, с которого писались оба полотна. И, скорее всего, этим образцом был не погрудный портрет кисти Рокотова, который мог использоваться для написания головы и контроля за физиономическим сходством, а другой – в размер сохранившихся полотен авторский картон⁵, с помощью которого были исполнены портреты.

В этом случае возникает следующий вопрос: почему портреты отличаются по цвету? Н.П. Лапшина объясняла изменение красочной гаммы интересом художника к вопросам колорита. Но можно представить и другую ситуацию. Собственноручный портрет Рокотова был недоступен копиисту, поэтому цветовое решение портрета было изменено.

Из изложенного выше возникает новый атрибуционный вопрос – о дате создания этих портретов. То, что обе работы подписаны одним годом, не означает, что они выполнены именно в 1763 г. (эта дата имела скорее политическое значение), они вполне могли быть созданы позднее. Это подтверждает найденная исследователем русского искусства XVIII в. Т.В. Алексеевой в архиве переписка Рокотова с Коллегией иностранных дел. В ней содержатся сведения о том, что в мае 1766 г. художник был «подряжен от оной написать несколько поколенных портретов Ея Величества ныне благополучно владеющей государыни Императрицы»⁶. Согласно архивным данным портреты для российских посольств за границей были исполнены к сентябрю 1767 г. в шести экземплярах. Один отправлен «князю Дмитрию Михайловичу Голицыну в Вену», дру-

⁵ Картон (*фр.* carton) – вспомогательный рисунок, точно воспроизводящий задуманную композицию, выполненный в размере будущего произведения.

⁶ Цит. по: *Алексеева Т.В.* Новое о Рокотове // *Русское искусство XVIII века: Материалы и исследования* / Под ред. Т.В. Алексеевой. М.: Искусство, 1968. С. 276.

гой – «Дмитрию Алексеевичу Голицыну в Париж», третий – «Барону Штакельбергу в Мадрид», четвертый – «резиденту Ребиндеру в Данциг», пятый – «его Сиятельству графу Никите Ивановичу Панину»⁷. Для написания портретов художник мог воспользоваться помощью мастерской. Изучение истории бытования этих полотен и выяснение их местонахождения в настоящее время помогло бы узнать их судьбу, ведь, возможно, среди них был и собственноручный портрет Рокотова.

Таким образом, живописное наследие Рокотова требует не только важных уточнений и дополнений, но и дальнейших комплексных исследований. Выявленные благодаря комплексному исследованию парадных портретов Екатерины II специалистами Третьяковской галереи новые данные привели к появлению новых вопросов и новых направлений в изучении творческой биографии и деятельности художника. Выдвинутые нами предположения об истории и процессе создания парадных портретов позволяют приблизиться к разгадке тайн творчества Рокотова.

Литература

- Евангулова, Карев, Евангулова 1994 – Портретная живопись в России второй половины XVIII в. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1994.
- Записки Якоба Штелина 1990 – Записки Якоба Штелина об изящных искусствах в России. Т. 1. / Сост., пер. с нем. К.В. Малиновского. М.: Искусство, 1990.
- Лапшина 1959 – *Лапшина Н.П.* Федор Степанович Рокотов. М.: Искусство, 1959.
- Ломизе, Преснова 2016 – *Ломизе И., Преснова Н.* «Писалъ: Ф: Рокотовъ...»? Нет // Русское искусство. 2016. № 3. С. 96–101.
- Маркина 2016 – *Маркина Л.А.* Федор Рокотов. М.: Гос. Третьяковская галерея, 2016.

Информация об авторе

Стихина Мария Игоревна, старший преподаватель, Уральский федеральный университет; 620000, Екатеринбург, пр. Ленина, д. 51; m.stikhina@yandex.ru

Information about the author

Stikhina Mariya I., senior lecturer, Ural Federal University; bld. 51, Lenin Avenue, Yekaterinburg, Russia 620000; m.stikhina@yandex.ru

⁷ *Алексеева Т.В.* Новое о Рокотове... С. 276.

Особенности иконографии
и определение извода иконы
«Богоматерь Одигитрия»
второй половины XIX века
из собрания МБУК
«Слободской музейно-выставочный центр»

Аннотация. В июле–августе 2021 г. в ходе студенческой практики была проведена реставрация иконы «Богоматерь с Младенцем» второй половины XIX в. из собрания МБУК «Слободской музейно-выставочный центр» г. Слободской Кировской области.

Учитывая, что сама реставрация памятника достойна отдельного рассказа, в статье будет сделан акцент именно на иконографии произведения, так как она достаточно своеобразна. В музейной карточке икона определена как «Богоматерь Одигитрия», написанная в конце XIX в. Однако эта формулировка вызывает сомнения, поскольку само понятие «Одигитрия» является обобщенным, что послужило поводом для исследования. В статье предлагается более подробно рассмотреть детали изображения данной иконы, особенности композиции ее иконографии, обращается внимание на художественные средства выразительности.

Проводятся параллели с другими изводами икон «Богоматерь с Младенцем» с целью поиска наиболее близких образцов и конкретизации названия произведения с опорой на аналоги, взятые из гравюр Г.П. Тепчегорского и других икон.

Ключевые слова: Богоматерь Одигитрия, Богоматерь с Младенцем, особенности иконографии, реставрация темперной живописи

E.R. Chernova

Features of iconography and definition of the rendering
of the religious icon of “Our lady Hodegetria”
of the second half of the 19th century
from the collection of the MBUK “Sloboda museum
and exhibition center”

Abstract. In July–August 2021, in the course of student practice, the religious icon of the Our Lady with Child from the second half of the 19th century was restored from the collection of the MBUK Sloboda Museum and Exhibition Center in the city of Sloboda, Kirov Region. Given that the restoration of the monument itself is worthy of a separate story, the speaker would like to focus on the iconography of the work, since it is quite original. In the museum card, the icon is defined as “Our Lady Hodegetria”, painted at the end of the 19th century. However, this wording raises doubts, since the concept of “Hodegetria” is generalized, which was the reason for the study of this topic. The report proposes to consider the details of the image of this icon particularly, the features of the composition of its iconography, draws attention to the artistic means of expression. The speaker draws parallels with other versions of the icons of the Virgin and Child in order to find the closest samples and specify the name of the work, based on analogues taken from the engravings of G.P. Tepchegorsky and other religious icons.

Keywords: Our Lady Hodegetria, Our Lady with Child, features of iconography, restoration of tempera painting

В июле–августе 2021 г. в ходе студенческой межвузовской реставрационной практики, организованной МГАХИ им. В.И. Сурикова, под руководством реставратора 1-й категории А.А. Козьмина был проведен комплекс консервационно-реставрационных работ иконы «Богородица Одигитрия» из собрания МБУК «Слободской музейно-выставочный центр» г. Слободской Кировской области.

Город Слободской известен с 1489 г., расположен на правом берегу реки Вятки, в 35 км от г. Кирова. Первое упоминание в источниках относится к 1505 г., считающемуся годом основания Слободского.

Слободской краеведческий музей открыт в мае 1921 г., его основателями являются писатель-краевед В.В. Лебедев и художник С.М. Луппов. С 2016 г. краеведческий музей расположен в ку-

печеском особняке XVIII–XIX вв. Здание построено известным слободским купцом К.А. Анфилатовым в 1792 г. и значительно расширено М.П. Ончуковым в 1889–1990 гг. Этнографическая коллекция музея представляет локальные варианты культуры русского, удмуртского и татарского народов.

Икона попала на реставрацию в аварийном состоянии. В музейной карточке памятник относят к концу XIX в., автор неизвестен. Икона поступила в музей 25 июля 1980 г. Основа состоит из трех липовых досок, первая и вторая (слева направо) были сильно покороблены, вторая и третья скреплены коваными скобами по торцам. Размер при поступлении в реставрацию был 65,5 x 52,5 см. В 1980–1982 гг. в связи с созданием экспозиции «Древнерусское искусство» в Михайлово-Архангельской церкви в г. Слободской икона подверглась непрофессиональной реставрации, следы которой наблюдались в виде грубых вставок грунта, заходящих на авторскую живопись, и тонировок, сильно отличавшихся по цвету и тону от авторского красочного слоя (рис. 1).

Грунт гипсовый, средней толщины. Связь с основой была нарушена, просматривались многочисленные отставания грунта в виде высоких жестких гребней, по всей площади значительные утраты грунта до паволоки и древесины, особенно вдоль стыка второй и третьей досок.

Интересным фактом данной иконы являлось то, что декоративное покрытие на участках изображения нимбов и некоторых элементов одежд при отсутствии защитного слоя не окислилось, в результате чего можно сделать предположение о том, что они были, возможно, покрыты листовым оловом. Однако визуально оно напоминало серебро. К сожалению, в силу экспедиционных условий практики не было возможности сделать точный химический анализ.

Красочный слой выполнен в технике яичной темперы. Живопись отличается легкой, плоскостной, упрощенной манерой с минимальной детализацией, отсутствует контрастная проработки форм, складки одежд прописаны линейно. Некоторые элементы одежды Богоматери и Младенца были выполнены твореным серебром (узор вдоль каймы мафория, звезды на плече и чепце Богородицы, а также узор на одежде Христа).

Защитный слой тонкий, неравномерный, местами сгустки пожелтевшей олифы.



Рис. 1. Икона «Богоматерь Одигирия». МБУК «Слободской музейно-выставочный центр». Г. Слободской, Кировская обл. Общий вид. Лицевая сторона до реставрации в боковом освещении

Безусловно, сам процесс реставрации заслуживает отдельного рассказа, но так как статья посвящена именно иконографии и технике исполнения живописи, будут достаточно кратко изложены основные моменты проведенных консервационно-реставрационных процессов.

Было выполнено скрепление досок основы, укрепление грунта и красочного слоя, восполнены утраты древесины, удалены поверхностные загрязнения с тыльной стороны, удалены грубые вставки грунта, сильно заходящие на авторскую живопись, выполненные при предыдущей реставрации, подведен реставрационный грунт в места утрат авторской живописи, выровнен защитный слой, удалены поверхностные загрязнения с красочного слоя, икона покрыта тонким слоем реставрационного лака, частично выполнены тонировки акварелью в технике «пуантель» строго в пределах утрат авторского красочного слоя (рис. 2).



Рис. 2. Икона «Богоматерь Одигитрия». МБУК «Слободской музейно-выставочный центр». Г. Слободской, Кировская обл. Общий вид. Лицевая сторона в процессе выполнения реставрационных тонировок

В процессе реставрации было обращено внимание на необычность и редкость иконографического извода иконы. В музейной карточке данный памятник определен как «Богоматерь Одигитрия» конца XIX в. Однако эта формулировка вызвала серьезные сомнения, поскольку общие особенности композиции, а также некоторые детали изображения не только не соответствуют указанному иконографическому типу Богородичных икон, но и не вполне следуют другим иконографическим традициям.

Разделяют три основных типа изображения Богородицы: Одигитрия, Умиление («Елеуса») и Знамение, также существует изводы под названиями Перивлепта, Оранта, Просительница и др. В нашем случае более актуальны первые два типа.

«Одигитрия» с греческого переводится как «Путеводительница» и по церковной традиции считается древнейшим изображением Богоматери с Младенцем Христом на руках. Согласно преданию,



Рис. 3. Икона «Богоматерь Смоленская». Государственная Третьяковская галерея. XI в.

данный образ был написан евангелистом Лукой во время земной жизни Богородицы.

Иконографический тип поясной Одигитрии появляется на Руси в XII в.

Наиболее каноничным изображением Богоматери Одигитрии является извод Богоматери Смоленской, который получил достаточно широкое распространение в древнерусском искусстве (рис. 3). Богородица изображается чуть повернутой влево к Младенцу, правая рука перед грудью, левая поддерживает благословляющего Христа. Голова Младенца изображается строго в анфас, одной рукой он благословляет, другой держит свиток, реже книгу.

В иконографии Богоматери Одигитрии сложилось множество вариантов, которые различаются незначительными отклонениями от исходного канона в позах, деталях одежд. Также существуют зеркальные переводы. Однако, несмотря на такое многообразие вариантов списков данного типа, чтобы определить икону с изоб-

ражением Богородицы с Младенцем на руках к типу Одигитрии, на ней должны присутствовать неотъемлемые каноничные черты данного извода: изображение головы Младенца анфас, одной рукой он благословляет предстоящих, другой держит свиток (книгу), Богородица также изображается фронтально, иногда с небольшим наклоном головы, одной рукой она держит Христа, другой указывает на него [Бобров 1995].

Как мы можем заметить, предмет нашего исследования имеет значительные отличия в композиции иконографии от канонического извода Богоматери Одигитрии: голова Младенца развернута в три четверти к Богородице, она касается ее мафория, также его нимб заходит за одежды Марии, Богоматерь держит Христа двумя руками, а не одной, необычно написаны складки одежд Младенца, сквозь которые протянута рука Богоматери. Сам Он находится с правой стороны от Марии, а не с левой (можно предположить, что это зеркальное изображение, что допустимо в вариантах иконографии Одигитрии). Кроме того, достаточно своеобразно изображение ножек Иисуса (они скрещены вместе, на одном уровне, как бы опрокинуты поверх левой руки Богоматери). У Христа отсутствует свиток в руке. Принимая во внимание все перечисленные особенности, мы можем считать, что определение иконографии данной иконы к типу «Одигитрия» является некорректным и ошибочным.

В данной иконографии мы видим более мягкую трактовку позы Богородицы и Младенца, которая имеет схожие черты с иконографией Богоматери Умиление, или «Елеуса», который развился, по мнению В.Н. Лазарева, на основе трансформации образа Одигитрии. Однако ее нельзя отнести четко к этому типу изображения.

При сравнении ее с традиционным изображением Богоматери Умиление на примере Богоматери Владимирской начала XII в. из собрания ГТГ, можно заметить схожесть в содержании образа, который передает полное нежности взаимодействия Младенца с Матерью, предвидящей страдания Сына. Однако в каноническом изводе Умиления Христос припадает своей щекой к щеке Матери и обнимает ее за шею одной рукой, чего мы не видим на примере нашей иконы.

Исходя из того, что икона, которой посвящено данное исследование, имеет как некоторые черты типа Богоматери Одигитрия,



Рис. 4. Икона «Богоматерь Пименовская». Государственная Третьяковская галерея. 1380-е гг.

так и некоторые черты Богоматери Умиления, можно сделать предположение о том, что она относится к отдельному промежуточному типу иконографии между Богоматерью Одигитрия и Богоматерью Умиление, в связи с чем предлагается изменить ее название в музейной карточке на более корректное: «Богоматерь с Младенцем».

Кроме того, обратившись к исследованиям поздней иконописи таких авторов, как Н.И. Комашко и И.Л. Бусева-Давыдова, проконсультировавшись со многими специалистами различных музеев, научных институтов и учебных художественных учреждений Москвы и Санкт-Петербурга и подобрав некоторое количество аналогов, мы предлагаем уточнить извод данной иконы.

Первый аналог, напоминающий композицию изображения иконы Богоматери с Младенцем из краеведческого музея, – это икона Богоматери Пименовской 1380-е гг. из собрания ГТГ (рис. 4). Здесь Богоматерь также держит Младенца двумя руками, Ее голова склонена к Христу, Его голова касается мафория, ножки Иису-



Рис. 5. Гравюра неизвестного мастера с изображением Богоматери Акафистой-Хиландарской
Интернет-источник: <https://stl24.com/catalogue/ikony-na-zakaz/bogorodichnye/bogoroditsa-akafistnaya>

са вместе, но линейно они изображаются по-другому, в отличие от иконы из Слободского музея, одной рукой Младенец благословляет предстоящих, чепец Богородицы светлый. С осторожностью можно назвать икону, которой посвящена данная статья, обратной Пименовской (так как зеркально Младенец изображен не на левой руке Богоматери, а на правой), но несмотря на это, характер расположения кистей Богородицы значительно отличается от изображения на иконе конца XIX в.

Следующий извод – это изображение Богоматери Акафистой-Хиландарской. В работе приводится иллюстративный пример в виде гравюры неизвестного мастера, так как в период XVIII–XIX вв. многие иконописцы использовали в качестве образцов работы русских и иностранных граверов (рис. 5).

И в иконе «Богоматерь с Младенцем» из собрания Слободского краеведческого музея, и на гравюре «Богоматерь Акафистная-Хиландарская» виден мотив умиления, на гравюре он ближе к канону, чем на иконе, Младенец касается щекой щеки Богородицы. На обоих изображениях Мария держит Христа двумя руками с правой стороны от себя, Его ножка перекинута поверх левой руки Богородицы, нимб Иисуса заходит за мафорий Богоматери. Однако Младенец не делает благословляющего жеста.

В статье Н.И. Комашко, посвященной минейным Богородичным иконам, и выпущенной под ее редакцией книге «Русская икона XVIII века» (2006), были найдены следующие аналоги: извод Богоматери Германской (клеймо с рамы к иконе Богоматери Владимирской со сводом богородичных икон 1722 г., Москва, мастер: Иван Дорофеев (Глоткин?)) и Богоматери Дамаскинской.

Между тем нашу икону с осторожностью можно отнести к списку Богоматери Германской, так как по иконографической композиции они совпали только в данном примере с клеймом из состава рамы к Богоматери Владимирской. Канон изображения Богоматери Германской, или Ерманской, значительно отличается тем, что Младенец изображается стоящим, а Богоматерь – с короной на голове и жезлом в руке.

Надо отметить, что рама к иконе «Богоматерь Владимирская» – памятник во многом уникальный, так как образцами для ее отдельных клейм служили гравюры Григория Тепчегорского и отдельные листы других русских и иностранных граверов [Комашко 2011: 117].

Н.И. Комашко подчеркивает, что большое значение для развития поздней иконописи, в первую очередь в XVIII в., имел цикл работ Григория Тепчегорского, московского гравера украинского происхождения. Наибольший интерес представляет рукописный сборник сказаний о Богородичных иконах «Солнце Пресветлое» начала 1710-х гг., принадлежавший ключарю Благовещенского собора в Московском Кремле Симеону Моховикову, ныне хранящийся в Отделе Фундаментальной научной библиотеки МГУ, куда и вошли многие работы гравера. Иллюстрации составляли когда-то несколько больших листов с более чем десятком картинок, разрезанных на отдельные части, что изначально предлагало их включение в состав книжного блока. Неразрезанные листы способствовали возникновению в русской иконописной практике особого жанра крупноформатных икон-сводов чтимых Богородичных икон.

Что касается извода Богоматери Дамаскинской, он со временем раздвоился.

У Тепчегорского использован для нее извод западного происхождения, который был в русской иконописи известен и раньше, по крайней мере, с середины XVII столетия. Появившаяся во второй половине XVIII в. вторая Дамаскинская – это некая обезличенная Одигитрия, которую трудно привязать к какому-то конкретному образцу. Иногда в таких изображениях голова Младенца развернута от Богоматери по итало-греческому типу Богоматери Консолатионе [Комашко 2011: 120].

Считается, что данный образ был написан протопопом Иоанном Дамаскинским, жившим в VIII столетии. Свой благоговейный труд святой муж совершил в благодарность Царице Небесной за свое чудесное исцеление. Богоматерь исцелила руку Иоанна, усеченную нечестивыми иконоборцами. Местонахождение Дамаскинской иконы в настоящее время неизвестно.

В Гефсиманском скиту, близ Троице-Сергиевой лавры, в деревянной церкви Успения Богоматери, на левой стене есть икона Богородицы, называемая Иорданской. Образ этот привезен А.Н. Муравьевым в дар митрополиту Московскому Филарету. Говорят, что Иорданская икона некогда находилась в келье при Иоанна Дамаскина, и, может быть, она и есть подлинная Дамаскинская икона, или же ее точный список.

В некоторых гравюрах упоминается еще «Дамасская» икона Богоматери, явившаяся 9 февраля 732 г. в г. Дамаске. Неизвестно местонахождение и этой иконы. В окрестностях Дамаска существует монастырь, называемый Сайданайский (Сейднайский), или Садданэйя. В этой обители находится чудотворная икона Богоматери Сайданайская, или Садданэйская. Время явления этого образа с точностью неизвестно. Но одна ли и та же – Дамасская и Садданэйская икона, сказать трудно.

В данной статье приводятся в качестве примеров клеймо с рамы к иконе Богоматери Владимирской 1722 г. и два варианта гравюр неизвестного мастера.

В одной из них мы можем заметить больше схожих черт, Богоматерь держит похожим образом Младенца двумя руками с правой стороны от себя, ножки и складки одежды Христа перекинута через левую руку Богородицы, Его голова развернута в три чет-



Рис. 6. Гравюра неизвестного мастера с изображением Богоматери Дамаскинской. Интернет-источник: <http://pravicon.com/icon-724>

верти и касается мафория Марии, Ее же голова в ответ обращена к Сыну, нимб Младенца заходит за мафорий, Он показывает одной рукой благословляющий жест (рис. 6). Интересен тот факт, что только на данной гравюре удалось найти изображение Младенца в священнических / царских одеждах, что сильно роднит эти два образа. Единственное отличие состоит в том, что у Младенца на иконе из собрания Слободского музейно-выставочного центра свиток отсутствует.

В результате можно выдвинуть гипотезу, что в реставрации находилась икона одного из вариантов иконографии «Богоматери Дамаскинской».

Нельзя не остановить внимание на художественных средствах выразительности и технике написания иконы, что может значительно способствовать изучению происхождения и периодизации памятника. Согласно сведениям, предоставленным музеем, известно, что произведение относится к концу XIX в. Для данного периода вполне характерно написание икон в стиле классической средневековой живописи [Бусева-Давыдова 2001: 17].

Принимая во внимание технику исполнения и другие особенности живописи, можно предположить, что данная икона Богоматери с Младенцем относится к ряду старообрядческих икон, очевидно, написанных в Вятской губернии.

Обратившись к статье И. Бусевой-Давыдовой «Основные проблемы изучения поздней русской иконописи», находим несколько подтверждений тому, что данную икону возможно отнести к старообрядческому письму: живопись выполнена локальными пятнами, легкая, плоскостная, не перегружена мелочами, своеобразна по иконографии и деталям изображения. Нет контрастов в изображении личного, ярко выраженных пробелов и движков, светлых разделок одежд. Одежания Богоматери ограничиваются лишь общим рисунком складок.

Для старообрядцев иконы копировали в свободной манере по отношению к образцу. Кругом потребителей таких икон было преимущественно крестьянство, «как бы задержавшееся в средневековье и живущее традиционными общинными ценностями и понятиями».

Являясь предметом богослужебного назначения, икона в древлеправославии воспринимается как святой образ – изображение, в котором за живописным слоем присутствует некое таинство. Это восприятие отнюдь не случайно, ибо сведение к минимуму деталей материального мира позволяло воплощать в иконе максимум духовной энергии. Изображения на древнерусских и продолжающих их традиции старообрядческих иконах соотнесены с канонами византийской иконописи [Бусева-Давыдова 2001: 20].

По-видимому, икона Богоматерь с Младенцем изготовлялась для домашнего старообрядческого иконостаса, который не был редкостью в старообрядческой среде.

Основной трудностью при изучении старообрядческой живописи является колоссальная региональная разбросанность памят-

ников с одинаковыми стилистическими особенностями. Это можно объяснить миграцией старообрядцев, а также принятой в практике иконописного ремесла работой по прорисям (образцам-моделям), которые также мигрировали вместе с мастерами и владельцами.

Территориальная «рассеянность» стилистически однородных памятников чрезвычайно затрудняет возможность их регионального группирования, то есть традиционного объединения по центрам иконописания [Быкова 2005: 151].

Есть основания предполагать, что икона из собрания Слободского музея была изготовлена иконописцем из Мстёры, Палеха или Холуя, так как там в XVI–XVII вв. искусно писали иконы «под старину» и снабжали ими всю Россию, включая Вятскую губернию [Быкова 2005: 151], а в XIX в. некоторые иконописцы из «суздальских сел» переселяются в города, где открываются мастерские, в которых выполняются заказы на иконописные работы в стиле Мстеры и Палеха. В Нижнем Новгороде было создано пять таких мастерских, в Сарапуле – 2, в Перми – 1. Однако в Вятке таких мастерских не было [Быкова 2006: 91–92].

К сожалению, уровень исследований промыслов названных сел не дает возможности точного определения места написания икон, поэтому речь может идти лишь о мстерско-холуйской иконописи [Быкова 2006: 85].

Что касается богородичных икон у староверов, в XIX–XX вв. Богоматерь изображается лишенной страдальческих черт. Ее лику присуще, как правило, умиротворенное выражение, соответствующее словам молитвы «Обрадованная Мария», что мы можем наблюдать на иконе Богоматерь с Младенцем из собрания Слободского музейно-выставочного центра.

Хотелось бы выделить наиболее яркие черты, относящие предмет данной исследовательской работы к старообрядческой иконописи.

Первое отличие живописи старообрядцев и никонианцев – изображение перстосложения. Официальная церковь запрещала изображать на иконах двоеперстное сложение. В старообрядческой иконописи, напротив, повсеместно встречается двоеперстие. Три соединенных пальца (мизинец, безымянный и большой) символизируют Троиное Божество – Святую Троицу (Бог Отец, Бог Сын и Бог Дух Святой), два соприкасающихся пальца –

средний и безымянный – символизируют два естества Иисуса Христа – Божеское и человеческое¹.

Второе отличие – монограмма надписи Христа. Староверы отвергают никоновское нововведение – написание имени Христа как Иисус («ИИС. ХС.»); единственным правильным считается написание имени как Исус («ИС. ХС.») [Быкова 2006: 52–53].

Одновременно с изложенным хотелось бы отметить цветовую гамму иконы. Он вполне соответствует старообрядческому письму: приглушенные тона, преобладают охристые, коричнево-красные цвета. В иконе используется красный фон, что еще из искусства Византии традиционно обозначает знак «торжества вечной жизни». К тому же красный – цвет «тепла, любви, жизни, животворящей энергии» [Никольская 2011: 310].

Поля на иконе написаны охристо-желтым цветом, что близко по спектру к золоту.

В изображении фигур иконописец отчасти придерживается византийских канонов: Богоматерь изображается в традиционных одеждах – пурпурном мафории. Однако в данном варианте нижние одежды светло-розового цвета, а не голубого. Мафорий украшает три звезды (одна на чепце, вторая на левом плече, третья не видна за фигурой Христа, что символизирует Воплощение Второй Ипостаси Святой Троицы – Бога Сына).

Надпись на иконе дается по традиции в греческом сокращении ΜΡ ΟΥ (буква «Ο» утрачена), что переводится как «Матерь Божья».

У Христа нимб ранее был крестчатым, сейчас частично рисунком на нем утрачен, содержит в себе буквы: ουν (сын сущий), в данном случае буква «ο» написано в верхней части нимба, «w» – слева, «н» не видна, так как нимб Христа заходит правой частью за мафорий Богоматери.

В заключение хотелось бы подвести некий итог проделанной работы: икону «Богоматерь Одигитрия» конца XIX в. из собрания МБУК «Слободской музейно-выставочный центр» можно отнести к старообрядческой живописи конца XIX в. Предположительно, она была написана в селах Мстёра или Холуй, но нельзя исключать тот факт, что она может иметь происхождение и из Вятской губернии, что невозможно точно определить в данный

¹ *Филатов В.В.* Краткий иконописный иллюстрированный словарь: Кн. для учащихся. М.: Просвещение, 1996. С. 131.

момент. Икона, вероятней всего, писалась по конкретному заказу, не для храма, а для домашнего использования, что следует из ее небольшого размера и вольности композиции. Иконография произведения достаточно своеобразна и содержит в себе смесь типов изображения Богородицы, названных ранее, что также нередко для времени ее создания. В связи с этим предлагается изменить ее название в музейной карточке на «Богоматерь с Младенцем», или «Богоматерь Дамаскинская».

Литература

- Бобров 1995 – *Бобров Ю.Г.* Основы иконографии древнерусской живописи. СПб.: Мифрил, 1995.
- Бусева-Давыдова 2001 – *Бусева-Давыдова И.* Основные проблемы изучения поздней русской иконописи // Русская поздняя икона от XVII до начала XX столетия / ГосНИИР. М., 2001. С. 17–39.
- Быкова 2005 – *Быкова Е.В.* Конфессиональные особенности в традиционном старообрядческом искусстве Волго-Вятского региона // Вестник Вятского гос. ун-та, Киров, 2005. № 59 (4). С. 148–151.
- Быкова 2006 – *Быкова Е.В.* Старообрядческая икона XIX–XX веков в Волго-Вятском регионе: Дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2006.
- Комашко – *Комашко Н.И.* Годовой комплект миней XVIII века со сводом Богородичных икон из церкви Иоанна Златоуста в Вологде // Сб. материалов науч.-практ. конф. «Историко-культурное наследие Русского Севера: проблемы сохранения и перспективы развития». Вологда, 2019. С. 109–124.
- Никольская 2011 – *Никольская Т.М.* Символика и семантика иконного образа // Социально-экономические явления и процессы. 2011. № 9 (031). С. 300–319.
- Филатов 2006 – *Филатов В.В., Камчатнова Ю.Б.* Наименование и надписи на иконных изображениях: Справочник для иконописцев. 2-е изд. М.: ПРО-ПРЕСС, 2006. С. 20–34.

Информация об авторе

Чернова Екатерина Романовна, студентка третьего курса, Московская государственная художественно-промышленная академия им. Строганова; 125080, Россия, Москва, Волоколамское шоссе, д. 9; chernova-k17@yandex.ru

Information about the author

Chernova Ekaterina R., 3rd year student, Moscow State Art and Industrial Academy named after Stroganov; bld. 9, Volokolamskoe Highway, Moscow, Russia, 125080; chernova-k17@yandex.ru

Роль и функциональное применение
оптических приборов
в художественных практиках

Аннотация. Рассматриваются оптические приборы и их трансформация во вспомогательные приспособления для художественного творчества. Инструменты наземных и астрономических измерений были примером того, что можно создать и для изобразительных практик некие механические инструменты, помогающие точно выстраивать иллюзию трехмерного пространства в двухмерном пространстве изобразительной плоскости.

Ключевые слова: художественные мастерские, эпоха Возрождения, механика, перспектива

E.G. Shvets
The role and functional Application of optical devices
in artistic practices

Abstract. Optic devices and its transformation into applied mechanisms for art. The instruments of earth and astronomic measurement were an example of how one could create some mechanical instruments for creative practices that would allow to create an illusion of a three-dimensional space on a two-dimensional canvas.

Keywords: art workshops, the Renaissance, mechanics, perspective

Определяя научный вектор исследовательской статьи как использование оптических приборов в западноевропейском искусстве, нужно сразу сказать, что оптические инструменты наземных и астрономических измерений использовали прежде всего по прямому назначению – для навигации в путешествиях, для составления географических и астрономических карт. В дальних путешествиях эпохи великих географических открытий необходимы были точные навигационные приборы. Их изготавливали по чертежам географов и астрономов ремесленники в мастерских часовщиков и художественных мастерских наряду с изготовлением скульптурных и живописных заказов, декоративно-прикладных изделий бытового назначения, ювелирных заказов.

Оптические измерительные инструменты/приборы не просто рассматривались как утилитарные предметы, а были источником настоящей интеллектуальной гордости. Эта риторика появляется в трудах, например, Шейнера. Вера в значимость и ценность математики применительно к художественному творчеству и вся карьера другого ученого и архитектора, Кристофера Рена, создавшего перспективную машину свидетельствуют о распространенной практике и популярности изобретения такого вида приспособлений. Подобный интерес к изобретению и использованию подсобных технических устройств, облегчавших и оптимизировавших художественное творчество, наблюдается в Голландии. Известный теоретик перспективы Саломон де Каус был известен как изобретатель механических приспособлений, утилитарных и изобретательных [Кемп 1990: 152].

Применения оптических приборов для художественных практик почти не затронуто исследовательским полем отечественного искусствознания. Об оптических астрономических приборах и их возможном использовании в изобразительных практиках чаще всего пишут в изданиях, посвященных научно-техническому творчеству. В зарубежном искусствознании к этому вопросу тоже обращались нечасто. Описывали оптические приборы в арсенале художника всегда в ряду прочих приспособлений, содержащих систему линз, чаще всего это камера-обскура и камера-люцида. Во второй половине XX в. появилось несколько исследовательских работ, где авторы называют и описывают астрономические оптические приборы в арсенале художников, но и они пристального внимания вопросам применения этих приборов в изобразительных практиках

не уделяют. Мы представляем исследователей, описавших оптику взгляда художника через призму астрономических приспособлений: С. Эджертон [Edgerton 2009], Ф. Стедман [Steadman 2001], М. Кемп [Kemp 1990].

Заказ исполнить географическую карту с подробным иллюстративным контекстом населенных пунктов и рисунками представителей этнических групп населения вновь открытых территорий был обыденным в практике художественных мастерских. Сведения об этом мы можем получить из визуального текста гравюр и живописных свидетельств нарратива картин времен великих географических открытий.

Для того чтобы избавить художников от долгих расчетов, специального обучения (не всем и не сразу дается геометрия), ученые-естествоиспытатели и геометры вновь и вновь пытались сконструировать вспомогательные устройства для механического создания рисунка с натуры и переноса рисунка на изобразительную поверхность механическим способом.

Художник и зритель, исполнитель и заказчик – этот тандем предполагал, что первые будут предлагать все более и более интересные приемы исполнения визуальных нарративов в поле живописной картины, а вторые – выбирать и финансировать производство этих картин. В попытках унифицировать сложный художественный процесс создания реалистической картины художники изобретали или применяли новые технические изобретения своего времени для исполнения заказов. Для того чтобы профессионально соответствовать художественному и исполнительскому уровню в написании реалистических картин, художникам нужны были технические приспособления, облегчающие и ускоряющие подготовительные этапы изготовления произведений. Нередко такие вспомогательные устройства не только имели утилитарное назначение в качестве вспомогательного приспособления, но и использовались как перформативные устройства, для показа фокусов любопытствующей публике.

Говоря об изобразительном искусстве начиная с XV в., можно предположить, что некоторые художники ставили перед собой задачу найти способ для оптимизации создания (выстраивания) первичного изображения будущей картины. Не все художники эпохи Возрождения блестяще владели навыками геометрии и перспективного построения иллюзии пространства в картинной плоскости. Но понимание того, что заказчик и зритель ждут от кар-

тины не просто исполнения заданного сюжета, но и «оптического обмана зрения» в изображении сценографии композиции, было у всех работавших тогда художников. Именно в эпоху Возрождения, в эпоху великих географических открытий и сложилась практика применения вспомогательных приспособлений, разнообразных технических устройств и перспективных машин для художественных практик. Например, при выстраивании иллюзии пространства в картине с помощью линейной перспективы можно было без труда воспользоваться удобными оптическими приборами квадрантом или секстантом для промера точек схода перспективных сокращений. На основе уже существующих измерительных приборов художники вновь и вновь конструировали и предлагали модели вспомогательных устройств для изобразительных практик [Малахова, Швец 2019а; Малахова, Швец 2019б].

Для изготовления навигационных, географических, а затем и политических карт местности художники пользовались все теми же секстантами и квадрантами. Секстант – астрономический прибор для определения высот светил над горизонтом с целью промера географических координат точки, в которой производится измерение, – использовался для создания навигационных карт. Для наземных измерений использовался квадрант. Квадрант состоит из пластины с лимбом в четверть окружности для отсчета углов и планки для фиксации угла наклона плоскости или поверхности. Квадрант вполне мог служить художникам подсобным инструментом для выстраивания очень сложной проекции перспективы ландшафта пейзажных композиций фона жанровой картины. Лимб квадранта в четверть окружности для определения углов позволяет очень точно выстраивать проекции в многоступенчатых ландшафтных композициях.

Безусловно, у художников было желание оптимизировать и усовершенствовать первичный процесс выстраивания иллюзии трехмерного пространства в сценографии композиции картины. Инструменты наземных и астрономических измерений явились примером того, как можно создать механические устройства и для изобразительных практик. Сочетание геометрии, оптики и точных приборов было одной из характерных черт научной революции эпохи Ренессанса [Кемп 1990: 54]. Любая машина и любое приспособление, которые могли бы помочь профессиональным и непрофессиональным художникам, имели и имеют отличный шанс на успех.

Одним из преимуществ, которыми обладали проектировщики новых перспективных машин, был доступ к разрабатываемым технологиям своего времени.

Литература

- Малахова, Швец 2019а – *Малахова С.В., Швец Э.Г.* Методологический инструментарий Мартина Кемпа в исследовании оптических правил в западноевропейском искусстве: По материалам книги: *Kemp M.J.* The Science of Art. Optical themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat // 21 век: фундаментальная наука и технологии: Сб. по итогам междунар. конф. North Charleston, USA, 23–24 июля 2019 г. С. 48–58.
- Малахова, Швец 2019б – *Малахова С.В., Швец Э.Г.* Проблема изучения истории камеры-обскуры в XVII–XIX веках: По материалам книги: *Kemp M.J.* The science of art. Optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat // Наука в современном информационном обществе: Материалы XX Междунар. науч.-практич. конф. 2019. LuluPress, Inc., 2019. С. 3–12.
- Edgerton 2009 – *Edgerton S.Y.* The mirror, the window, and the telescope: How Renaissance Linear perspective changed our vision of the Universe. N. Y.: Cornell Univ. Press, 2009. 208 p.
- Kemp 1990 – *Kemp M.J.* The Science of Art. Optical themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat. New Haven L.: Yale Univ. Press, 1990. 382 p. [Пер. С. Малаховой]
- Steadman 2001 – *Steadman P.* Vermeer's camera. Uncovering the truth behind the masterpieces. Oxford: Oxford Univ. Press, 2001. 208 p.

Информация об авторе

Элина Григорьевна Швец, кандидат педагогических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет; 125047, Москва, Россия, Миусская пл., 6, elina_shvets@mail.ru

Information about the author

Elina G. Shvets, Cand. of Sci. (Pedagogy), associate professor, Russian State University for the Humanities; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125047; elina_shvets@mail.ru

Опыты атрибуции семейных реликвий: уральский сундук

Аннотация. Статья посвящена атрибуции хранящегося в семье сундучка, который передавался от матери к дочери в семье Григорьевых (ранее Стось, ранее Козловых), а также выявлению аналогов, истории особенностей производства подобных уральских сундуков начала XX в. Данный сундук имеет антикварную, историческую и личную семейную ценность, может использоваться в соответствующих краеведческих выставочных проектах.

Ключевые слова: сундук, Урал, производство, атрибуция

A.E. Shikhova
Attribution experiences of family antiquities:
the Ural Chest

Abstract. The article is devoted to the attribution of the chest, kept in the family, which was passed from mother to daughter in the Grigoriev family (formerly Stos, formerly Kozlovs), and also to the identification of analogues, the history of the peculiarities of production of such Ural chests of the beginning of XX century. The chest has an antique, historical and personal family value, can be used in the relevant local history exhibition projects.

Keywords: chest, Urals, production, attribution

В настоящее время в моей семье хранится сундучок, который, по словам родственников, принадлежал Клавдии Игнатъевне Стось (в девичестве Козлова, 1897– 1979 г.) и предположительно был приобретен в качестве ее приданного в период с 1910 по 1920 г. К сожалению, более подробной информации о приобретении комплекта сундуков в семье не сохранилось.

Прямоугольный, невысокий сундук насыщенного малахитового цвета, со встроенным замком, обитый жестью с растительным орнаментом, с чугунной ручкой на самой крышке. На передней панели, крышке и металлической обивке сундука можно заметить характерные «морозные узоры» и чеканные цветочные орнаменты из жести. В комплекте с сундучком сохранились два тяжелых, покрытых ржавчиной ключа, которые хоть и подходят к замку, сундук не закрывают (рис. 1, 2).

Материал, техника: дерево (возможно, кедр), железо.

Размеры: Ширина 50 см. Длина 26 см. Высота 11 см.

Сохранность: Весь металл, включая замок и чеканные элементы, покрыт коррозией. Точное место производства в данный момент установить невозможно. Предположительное место происхождения: Россия, Урал, г. Нижний Тагил.

Мастер неизвестен, на поверхности не имеется ни клейма, ни печати, ни каких-либо других опознавательных знаков, которые могли бы облегчить атрибуцию предмета. Обычно на уральских сундуках и шкатулках клейма и надписи – не редкость.



Рис. 1. Фото из личного архива



Рис. 2. Фото из личного архива

Клавдия Игнатъевна была бабушкой моей бабушки Аделаиды Григорьевны Григорьевой, она в одиночку вырастила ее и еще нескольких детей и внуков во время Великой Отечественной войны. Дочь Клавдии Игнатъевны Анна стремительно скончалась



Рис. 3. Горка сундуков-матрешек, частью которой является атрибутируемый сундук.
Фото из личного архива

от менингита еще в 1941 г., в этот же период на фронте погиб ее муж, так что двухлетнюю внучку взяла под крыло заботливая бабушка. Позже Аделаида Григорьевна признавалась, что она плохо помнила маму Анну и ее настоящей мамой стала «бабушка Клаша». Клавдия Игнатьевна была простой и очень сильной духом женщиной, а ее история и память о ней передается и хранится в моей семье, так же как и все те немногие предметы, которые от нее остались (несколько фотографий, шаль, сундук).

Известно, что этот сундук является частью комплекта из трех сундуков-матрешек, что стандартно для сундучного производства уральского региона, однако примечательна «приземленная» форма всего комплекта (рис. 3). Скорее всего, эти сундуки предназначались для хранения платьев, дорогой ткани, которую можно было аккуратно разложить, поскольку еще не существовало гардероба, где можно было развесить свое имущество, таким образом, чтобы ткань не мялась и оставалась в лучшем состоянии. Небольшой размер и внушительный замок на передней панели рассматриваемого экземпляра позволяет предположить, что сундук использовался для хранения особо ценных предметов. Благодаря своим скромным размерам и относительной легкости сундук легче было перевозить, использовать в качестве чемодана, в отличие от больших сундуков, которые были рассчитаны на продолжительное хранение разных вещей в определенном месте.

Информацию пришлось собирать по крупицам, и для начала я принялась искать аналогичные атрибутированные сундучки в Интернете, а впоследствии и в краеведческих музеях Верхней и Нижней Салды.

Хотя никаких обозначений и клейм на данном сундуке нет, само их отсутствие стало одной из подсказок о происхождении предмета. Как оказалось по ходу «расследования», многие производства и мастера Среднего Урала и, в частности, Салды никак не обозначали свои работы, поскольку клейма имели право ставить исключительно сертифицированные мастера. Сама же сундучная атрибуция, если ее можно так условно назвать, ведет свою историю с того момента, когда дворянство заинтересовалось русским кустарным производством во второй половине XIX в. Определялось происхождение того или иного сундука по виду дерева, металла, особенностям чеканки.

В целях выявления аналогов мною была совершена поездка на Урал, в Нижнюю и Верхнюю Салду.

Первой остановкой стал краеведческий музей Нижней Салды, поскольку из двух этих городов-сателлитов Нижняя Салда имеет чуть более глубокие исторические корни. По приезду в музей меня ожидало некоторое разочарование – официально музей был закрыт на ремонт, проводилась смена экспозиции после длительной реставрации здания. С 1964 г. музей располагается в кирпичном двухэтажном здании 1903 г. постройки, принадлежавшем одному из самых богатых купцов города, Василию Гавриловичу Шубцеву.

После короткого общения с находившимся там охранником мне удалось встретиться с директором Нижнесалдинского краеведческого музея им. А.Н. Анциферова Дмитрием Николаевичем Ивановым. Я объяснила, что приехала в этот музей для того, чтобы найти атрибутированные аналоги моего сундучка на родине бабушки. Дмитрий Николаевич, в свою очередь, был готов оказать мне необходимое содействие, однако предупредил о том, что из-за капитального ремонта основная масса предметов из фондов музея находится в разных музеях Нижнего Тагила, и предложил провести экскурсию, после которой я могла самостоятельно ознакомиться с сундуками, что по той или иной причине еще находились в музее. Особенно интересными мне показалась стилевая комната под названием «Уголок купеческого дома Шубцевых» и экспозиция, посвященная первому директору музея А.Н. Анциферову. Что же касается самих сундуков, коллекция была невелика, и на-

ходящиеся там предметы были куда массивнее и грубее моего экземпляра. Сам Дмитрий Николаевич посетовал на свою более административную должность, а также на отсутствие в данный момент специалистов по интересующему меня вопросу и пожелал удачи в изысканиях. Поиски любых зацепок о сундучке продолжались.

Второй остановкой стал Верхнесалдинский краеведческий музей. Учитывая, что вторая основная экспозиция музея – «Музей быта и ремесел» – близка к сфере моих поисков, я была полна надежд. После поездки в Нижнесалдинский музей я была более подготовлена и заранее договорилась о встрече с признанным в городе специалистом по местным уральским ремеслам, сотрудницей музея Ириной Николаевной Танкиевской. Я объяснила Ирине Николаевне суть моих поисков и показала фотографии домашнего сундучка, а она любезно согласилась провести со мной беседу-интервью¹. Часть этой беседы я приведу далее.

– В общем-то, производством сундуков занимались Тагил и Невьянск. Но и здесь, в Салде, готовили кедровые доски, они характерны для уральских сундуков. Здесь, в нашем регионе, много кедровых боров и рощ. И хоть Демидовы для защиты лесов пытались промысел ограничить, он все равно процветал. (Здесь и далее – И.Н. Танкиевская.)

– Я определила наш сундук как раз как кедровый.

– Кедр дает специфический желтый цвет, и он будет довольно тяжелый в сравнении с березой или сосной.

Показываю фотографию сундука.

– Да, да. Это кедр. Почему кедр? Потому что он обладает антисептическими свойствами. Производства у нас (на Урале) очень старые, несмотря на то что до нас дошли в основном сундуки где-то второй половины XIX в. Более ранние не дошли.

– Я и не предполагала, что этот сундук старше. Думаю, это либо самый конец XIX в., либо самое начало XX. Скорее всего начало XX в. Сравнивая с более поздними сундуками: сходства меньше.

– Да, скорее всего начало XX в. Потому что стали употреблять вот это «мороженное» железо. До этого дерево просто красили и обвивали полосками железа, ну и, может быть, чеканили небольшой рисунок.

¹ Приношу глубокую благодарность Ирине Николаевне Танкиевской за предоставленную возможность ознакомиться подробнее с особенностями салдинского кустарного производства.

После этой беседы, знакомства с экспозицией музеев, осмотра аналогичных изделий стало очевидно, что сундучок из домашней коллекции относится к местному производству.

К сожалению, литература об уральском производстве сундуков весьма малочисленная, представлена в основном в виде каталогов и небольших статей. Из каталогов хотелось бы отметить каталоги Сибирско-Уральской (Екатеринбург, 1887 г.) и Всероссийской выставки (Санкт-Петербург, 1902 г.). Подспорьем стала и работа Т.И. Шубиной, посвященная обзору коллекции сундуков из фондов Невьянского государственного историко-архитектурного музея, дала хорошее представление о внешних и особенных характеристиках продукции именно этого региона. Статья Марии Медведевой является хоть и довольно публицистической, но достаточно всеобъемлющей по теме уральского, в частности невянского, сундука. Среди прочих трудов можно выделить сборник статей Г.А. Пудова, посвященный вопросу создания сундуков, на который я опиралась при изучении этой темы.

Сундуки были важным элементом интерьера в русском жилище. Имея практичную и удобную форму, они использовались для хранения одежды, посуды, утвари, книг, документов, денег и для перевозки домашнего скарба. Благодаря разнообразию форм и размеров сундуки служили также столами, скамьями и кроватями. Они же стали основой для производства других видов мебели.

В Салдинском районе не было собственного сундучного промысла, разве что некоторые умельцы работали индивидуально, в частном порядке и не для дальнейшей торговли. Наличие какого-либо промысла, а тем более сундучного, в рассматриваемый период в Верхней Салде ничем не подтверждается – после отмены крепостного права все промыслы четко фиксировались на административном уровне, для торговли необходимо было иметь особое промысловое свидетельство. А требуемых промысловых свидетельств для создания такой уникальной «горки» сундуков не было обнаружено. В конце XIX столетия сундучный промысел был развит не только на Невьянском и Нижнетагильском заводах и в селениях близ них, но и на других заводах и в уездах Урала. В литературе встречаются упоминания о мастерах-жестянщиках Режевского, Березовского, Верхнесалдинского и Шарташского заводов. И в Верхней, и в Нижней Салде, небольших городах-селиттах, выросших вокруг демидовских заводов, Верхнесалдин-

ского и Нижнесалдинского соответственно, проходили ежегодные ярмарки, куда привозились товары со всего региона и даже со всей страны, так что можно предположить, что сундук был приобретен именно на подобной ярмарке. Кроме того, в Верхней и Нижней Салде шла постоянная активная торговля с Нижним Тагилом, поскольку каждый день на завод в Салду везли сырье для выплавки металла, груженные обозы шли день и ночь. В Тагиле действовали так называемые скупщики – они покупали у мастеров особенно интересные экземпляры товаров и впоследствии перепродавали их за большую цену. Этот факт отражен в книгах местных кустарных промыслов, так что приобретение «горки» у тагильского скупщика – вполне возможный вариант того, как сундук попал во владение Клавдии Игнатьевны.

Изготовление сундука – процесс сложный, требующий участия разных мастеров (плотника, кузнеца, слесаря, мастера лаковой росписи).

Сейчас невьянский сундук от тагильского отличить практически невозможно, поскольку происходило значительное взаимопроникновение производств и методов, несмотря на стремление большинства мастеров удержать свои секреты в тайне. Кроме того, по некоторым данным, тагильский промысел был значительно масштабнее в рассматриваемый период, нежели невьянский. Хоть исторически невьянское сундучное производство началось чуть раньше, но для сопоставления определить точные даты становления промыслов уже невозможно.

Судя по коллекциям салдинских краеведческих музеев, самые старые дошедшие до нашего времени сундуки в основном атрибутируются специалистами примерно второй половиной XIX в. Предположительно сундучок Клавдии Игнатьевны относится к началу XX в., поскольку с атрибутированными сундуками середины XX в. сходства в техниках, материалах и особенностях выявлено меньше. В изготовлении и украшении сундучка были задействованы определенные приемы, позволяющие предположить место и время его производства. К примеру, на данном сундуке имеется очень характерная деталь – чеканный подмороз. До конца XIX в. эта техника еще была неизвестна русским мастерам, ее изобретение приписывается английским сундучникам, до них дерево просто красили и оббивали полосками железа с незначительной чеканкой, а уже ближе к началу XX в. стали



Рис. 4. «Чеканный подмороз».
Фото из личного архива

появляться и распространяться повсеместно разные виды подмороза. Листовое кровельное железо для «черного переплета» сундуков, котельное, лопаточное железо и сталь для замков производили главным образом Нижнетагильский и Алапаевский заводы, что может стать подсказкой для определения места производства.

Как было отмечено в работе Марии Медведевой,

На лицевую же отделку шла английская жесь, закупаемая оптом на ярмарках и в Москве, а с начала XX века – белая жесь Лысьвенских заводов. Заготовкой, просушкой древесины и изготовлением ящиков-полуфабрикатов занимались в основном жители поселка закрытого Петрокаменского завода и окрестных деревень. В мастерских – обычных сараях с навесами, расположенных в огородах, – петрокаменские «деревянщики» из просушенных, пригнанных одна к другой с помощью шпенок и столярного клея сосновых досок делали остов сундука с крышкой. Фурнитуру – скобы, шарниры, замысловатые набойки и замки с всевозможными секретам – поставляли кустари-металлисты Быньговского завода. Особого умения требовало изготовление замков со «звонами», поручавшееся наиболее именитым мастерам-замочникам [Медведева 2022].

Несмотря на то что техника чеканного подмороза была изначально распространена и отточена в Невьянске, в Тагиле благодаря постоянному взаимодействию эта техника тоже получила широкое распространение.

«Чеканный подмороз» – это способ чеканки, когда узор на жести очень похож на тот, который появляется зимой на окнах (рис. 4). Эффект достигался специальной обработкой металла,



*Рис. 5. Подобный сундук
из фондов Нижнесалдинского краеведческого музея.
Фото из личного архива*

точная технология которой сегодня забыта. Именно «морозцем» в свое время славилась Невьянская сундучная фабрика. В России такие сундуки стали популярны на рубеже XIX–XX вв. Сначала их производили в Англии, а затем о секрете «морозца» узнали мастера г. Невьянска. Предполагается, что узор возникал следующим образом: на жестяной лист с расплавленной смесью олова и свинца прыскали водой, и капли воды, испаряясь, оставляли причудливые «морозные» узоры. Сундуки с морозным узором считаются сейчас особо ценными, поскольку точная технология создания такой необычной чеканки утеряна.

Сундучок благодаря морозным узорам на его передней панели обладает значительным сходством с атрибутированными невянянскими сундуками конца XIX – начала XX в. из коллекции Нижнетагильского краеведческого музея (рис. 5). Кроме того, в работе Г.А. Пудова, посвященной нижнетагильскому сундучному производству, был обнаружен очень схожий по характеристикам сундук:

...В качестве другого образца продукции «фабрики» Кокушкиных надо указать на небольшой сундучок, также находящийся в коллекции МЗ «Горнозаводской Урал». Он имеет плоскую крышку, прямые стенки и невысокие ножки. Петля типично уральской формы. Предмет окрашен в зеленый цвет. Все его поверхности, кроме лицевой стенки, покрыты полосами черного железа. Украшение сосредоточено на лицевой стороне изделия: там прикреплены листы «мороженой» жести белого цвета и полосы белой жести, декорированные в технике гравировки

изображениями геометрических фигур, листьев, «опахал». Подобный орнамент встречается на других уральских изделиях того времени, в частности, на рассмотренном выше погребце заведения О.П. Лаптева [Пудов 2020].

Конечно, из-за отсутствия характерного мастерской клейма невозможно говорить о том, что мой экземпляр был также создан сундучным заводением П.Я. Кокушкина, однако сходство трудно отрицать.

Несмотря на то что производством сундуков занимались в основном Невьянск и Тагил, и в Верхней, и в Нижней Салде готовили кедровые доски, характерные для уральских сундуков. Вырубка кедровых роц приобрела столь широкий размах, что еще в XVIII в. были приняты соответствующие указы о запрете вырубки уральского кедра, а впоследствии сложилось представление, будто в истреблении лесных богатств в окрестных дачах повинны не столько заводы, сколько кустари-сундучники. Салдинский регион характеризуется большим количеством кедровых роц. Остатки кедровых лесов Салдинского района сейчас охраняются, например, – памятник природы – Ниждесалдинская «Селиванова» кедровая роща, предположительно естественного происхождения. В пользу предположения о нижнетагильском происхождении сундука говорит и то, что известная «фабрика» Кокушкина «иногда... обращались к услугам местных владельцев лесопилок Селивановых...» [Пудов 2020].

Материалом для данного сундука с большой вероятностью стала именно кедровая древесина, поскольку внутри не окрашенные малахитовой краской элементы обладают характерным желтоватым оттенком (рис. 6).

Другим аспектом, позволяющим считать древесину кедровой, является вес сундука, относительно небольшой при его размерах. Легкость – одна из отличительных особенностей кедра. Известно, что уральские сундучники зачастую применяли в производстве именно кедр, поскольку кедровая древесина обладает антисептическими свойствами, а в кедровых сундуках не заводились моль и другие паразиты. Демидов еще за много лет до рассматриваемого периода запретил производство кедровых сундуков, но позволил допродать те, что уже были изготовлены.

Ярко-зеленый цвет сундуков обусловлен особой краской, которой покрывали дерево: она производилась из добываемого в Та-



Рис. 6. Неокрашенная внутренняя поверхность сундука.
Фото из личного архива

гиле малахита. Минерал толкли в мелкую пыль, создавая сухой яркий пигмент, который обладал стойким цветом. То, что за столько лет краска не выцвела, говорит в пользу того, что сундук все-таки был произведен в Нижнем Тагиле, ведь самым доступным антикоррозийным покрытием в те времена была «горная зелень». Натуральная горная зелень (хризоколла, бергрюн, малахитовая зелень, златоклей, зеленая лазурь, минеральная зеленая) является наиболее прочной и светостойчивой из медных красок, известны даже случаи, когда натуральная горная зелень превосходно сохранялась в течение нескольких веков. Существует информация (практически легендарная), что той же краской покрывали тагильские крыши, но малахитовая краска оказалась нестойкой к частым переменам капризной уральской погоды, да и само сырье для ее изготовления давно не добывается в Нижнем Тагиле. В настоящее время горную зелень практически не используют, но ранее она применялась во всех видах живописи и прикладного искусства. Помимо натуральной горной зелени существует горная зелень искусственная, углекислая медь. Однако в большинстве случаев искусственная малахитовая зелень непрочная и нестойкая.

Характерные для местного производства признаки позволили уточнить место изготовления сундучка (Нижний Тагил) и времени производства (первая четверть XX в.).

Стоит упомянуть, что само сундучное производство в Тагиле, Невьянске и других городах и селениях Урала было полностью прекращено в 20–30-х гг. XX в., сначала перешли к производству чемоданов, а впоследствии – шифоньеров.

Источники

- Тарасов И.Т.* Сибирско-Уральская научно-промышленная выставка 1887 г., в г. Екатеринбурге. [Санкт-Петербург]: Тип. «Сев. телегр. Агентства», 1888 [Электронный ресурс]. URL https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_003622999/ (дата обращения 10.07.2022).
- История Урала (вторая половина XVII–XVIII в.): Библиогр. указ. / Урал. гос. ун-т, Науч. б-ка, Справ.-библиогр. отдел; сост. Н.П. Милюникова, О.А. Мельчакова; Науч. ред. О.А. Мельчакова. СПб.: Лань, 2000.
- Указатель Всероссийской кустарно-промышленной выставки. Санкт-Петербург, 1902 [Электронный ресурс]. URL: <https://dlib.rsl.ru/01003703324> (дата обращения 18.10.2021).

Литература

- Медведева 2022 – *Медведева М.* Личное дело: искусствовед Мария Медведева – об уральских сундуках [Электронный ресурс]. URL: <http://uole-museum.ru/news/lichnoe-delo-iskusstvoved-mariya-medvedeva-ob-uralskih-sundukah/> (дата обращения 10.07.2022).
- Пудов 2011а – *Пудов Г.А.* История сундучного промысла Невьянска // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. 2011. № 86. С. 84–86.
- Пудов 2011б – *Пудов Г.А.* О произведениях уральского сундучного промысла // Страницы истории отечественного искусства: Сб. ст. по материалам науч. конф. / Русский музей, Санкт-Петербург, 2010. Вып. XVIII: Альманах. 2011. Вып. 300. С. 258–270.
- Пудов 2020 – *Пудов Г.А.* Из истории русского сундучного производства: Сб. науч. статей. 2020. URL: https://www.google.ru/books/edition/%D0%98%D0%B7_%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B8%D0%B8_%D1%80%D1%83%D1%81%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B3%D0%BE_%D1%81/O94VEAAAQBAJ?hl=ru&gbpv=0 (дата обращения 10.07.2022).
- Шубина 2010 – *Шубина Т.И.* Коллекция сундуков в фондах Невьянского государственного историко-архитектурного музея // Пятые Невьянские исторические чтения: Материалы науч.-практич. конф. Невьянск, 4 декабря 2010 г. Невьянск, 2011. С. 107–121.

А.Е. Шихова

Информация об авторе

Шихова Анастасия Евгеньевна, студентка третьего курса, Российский государственный гуманитарный университет; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; slashpinrie@gmail.com

Information about the author

Shikhova Anastasiya, third-year bachelor's student, Russian State University for the Humanities; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125047; slashpinrie@gmail.com

Генри Мозер и его путешествие в Туркестан

Аннотация. Со второй половины XIX в. Центральная Азия становится объектом изучения многих европейских путешественников. К числу таких отважных исследователей можно по праву отнести швейцарского путешественника Генри Мозера (1844–1923). В период с 1868 по 1889 г. он четыре раза посетил Центральную Азию. Из своих экспедиций Мозер привез солидную коллекцию кованных мечей, украшений, конской утвари, керамики, ковров ручной работы. Многие из этого он получил в подарок от радушных жителей. Мозером были собраны около двух тысяч артефактов из Центральной Азии. Исследователь открывает заинтересованным читателям яркий мир впечатлений не только с помощью путевых заметок, но и через иллюстрации, которые до сих пор являются превосходными образцами ранней фотографии. Воспоминания Генри Мозера проливают свет на многие стороны политической, экономической и культурной жизни народов региона.

Ключевые слова: путешествие, посольство, генерал-губернаторство, артефакты, рынок, экономика, культура, коллекция, музей

М.В. Yakubova
Henry Moser and his journey to Turkestan

Abstract. Since the second half of the 19th century, Central Asia has become an object of study for many European travelers. The Swiss traveler Henry Moser (1844–1923) can rightfully be attributed to the number of such brave explorers. In the period from 1868 to 1889 he visited Central Asia four times. From his expeditions, Moser brought a solid collection of forged

swords, jewelry, horse utensils, ceramics, and handmade carpets. Much of this he received as a gift from the hospitable residents. Moser collected about 2 thousand artifacts from Central Asia. The researcher opens a vivid world of impressions to interested readers not only through travel notes, but also through illustrations, which are still excellent examples of early photography. The memoirs of Henry Moser shed light on many aspects of the political, economic and cultural life of the peoples of the region.

Keywords: travel, embassy, general governor, artifacts, market, economy, culture, collection, museum

Вплоть до XIX в. одним из основных источников знаний о Центральной Азии для европейцев служили сведения таких средневековых путешественников, как Марко Поло. Со второй половины XIX в. расширение Британской и Российской империй вглубь Туркестана выявляет необходимость географических и этнографических знаний о данном регионе. Именно с этого периода Центральная Азия становится объектом более частых путешествий и научных экспедиций европейских ученых. Русские, французские, британские экспедиции с большим интересом начали изучение региона. С неменьшим энтузиазмом включились в этот процесс и немецкоязычные исследователи. Всего в период с 1871 по 1914 г. Туркестан с научными целями посетили более 30 австрийских и немецких ученых. Второе открытие такого азиатского региона, как Туркестан, совпало с периодом зарождения европейского зарубежного альпинизма. Хотя открытие туркестанских гор было относительно поздним явлением, оно считается феноменом естествознания. В отличие от многих зарубежных экспедиций на Тянь-Шань и Памир, осуществляемых с точки зрения имперских амбиций, немецкоязычные исследования до 1880 г. ограничивались наблюдениями и систематизацией собранной информации. Естественнонаучные изыскания исследователей Туркестана были посвящены таким отраслям естествознания, как орография (изучение горных систем), ирригация (изучение оросительных систем), гидрография (изучение водоемов и водных бассейнов), климатология, зоология, энтомология (изучение насекомых), лепидоптерология (изучение бабочек), ихтиология (изучение рыб). Большинство исследователей были специалистами высокого уровня, ранее принимавшими участие во многих международных экспедициях. В связи с этим необходимо назвать имя знаменитого швейцарца Генри Мозера.

Генри Мозер родился 18 мая 1844 г. в Петербурге. Его отцом был знаменитый в Петербурге часовой мастер, владелец одного из лучших часовых магазинов в русской столице, составивший состояние благодаря мастерству своих изделий и успешной торговле. Пятилетним мальчиком Генри Мозер был отправлен в Швейцарию, в родной городок отца – Шаффхаузен, где последовательно прошел курс начальной школы, затем реальной и классической гимназии. Степень бакалавра Генри Мозер получил в Женеве. Затем поступил на службу в швейцарскую кавалерию, имел чин поручика колоновожатых (1863 г.), был адъютантом главного инспектора всей швейцарской армии (1864). Выйдя в отставку, вернулся в Россию (1865). К верстаку часового мастера он не имел ни малейшего влечения, равно как вообще ко всей промышленности и торговле своего отца. В Генри Мозере весьма рано развилась страсть к путешествиям, и в 1867 г. он решил отправиться в Сибирь. С 1868 по 1889 г. он четыре раза посетил Центральную Азию: в 1868 г. – первое путешествие; в 1869 г. – второе путешествие, из которого в 1871 г. возвращается в Европу; в 1882–1883 гг. – третье путешествие и в 1889 г. – четвертое. После этих поездок, подчас авантюрных и опасных, Мозер описывает путевые впечатления в целом ряде бойко набросанных, весьма интересных очерков. Так появились интереснейшие мемуары о Туркестане. Сначала они были опубликованы в женевской газете “*Journal de Geneve*”, затем был издан травелог “*A travers l’Asie Centrale. La steppe kirghize; Le Turkestan russe; Boukhara; Khiva; Le pays des Turkomans et la Perse*” («Через Центральную Азию. Киргизская степь – Русский Туркестан – Бухара – Хива – В краю туркмен и Персия») французским издательством Plon в 1885 г. В 1888 г. вышло немецкое издание. В начале Первой мировой войны он предусмотрительно передал личный архив в Бернский исторический музей, что помогло его полностью сохранить. Второй по величине исторический музей Швейцарии находится в здании, построенном в стиле историзма в 1892–1894 гг. В общей сложности в музее собрано около 500 тыс. предметов. По словам Томаса Псота (Thomas Psot), хранителя фонда, Генри Мозер открывает заинтересованным читателям яркий мир впечатлений не только с помощью путевых заметок, но и через иллюстрации, которые до сих пор являются превосходными образцами ранней фотографии. Чтобы добиться высокого качества съемки, он возил с собой дорогостоящее оборудование.



Рис. 1. Генри Мозер в национальном костюме

В ходе археографической экспедиции были обнаружены дневники, письма, доклады, документы и публикации Генри Мозера. Кроме того, зафиксированы древние рукописи, экспонаты из этнологической коллекции, карты маршрутов путешествий, монеты ханов Золотой Орды. Всего более двух тысяч единиц хранения. Как было уже сказано, отец Генри Мозера владел крупным предприятием по производству часов. Уже тогда качество швейцарских механизмов ценилось у российских аристократов. Поэтому Мозер-младший имел возможность общаться со знатью Санкт-Петербурга, в которой он родился, хотя вырос в Швейцарии. «Большие связи» позволяли ему путешествовать, сопровождая дипломати-

ческие миссии Российской империи. В одной из таких экспедиций Мозер вместе с генералом М. Черняевым, послом России при бухарском эмире, отправился в Центральную Азию. Путь лежал неблизкий: из Оренбурга через Орск, Казалинск и далее в Ташкент. Во время похода Мозер вел дневник, где описывал все произошедшие с ним приключения. Кроме того, он встречался с местными жителями, тонко подмечал их быт и культуру, делал зарисовки национальной одежды и жилищ.

В Центральной Азии Мозер проявил незаурядные предпринимательские способности, хотя до этого наотрез отказался продолжать дело отца. Он покупал бани, занимался конной торговлей. Однажды даже пытался перевезти грены шелкопряда из Ташкента во Флоренцию. В Италии под покровительством баронов Рикасоли и Гратони из Мон-Сени он планировал продавать эти грены европейским производителям. Однако бизнес был обречен на провал, поскольку в Российской империи на тот момент действовал запрет на вывоз яиц бабочек тутового шелкопряда.

Путешественник прибывает в город Ташкент, который очень красочно описан в его мемуарах:

Представьте себе среди голой степи хорошенький и веселенький городок с широкими, правильно разбитыми улицами, окаймленными по обеим сторонам каналами, вдоль которых вы идете в тени деревьев, осеняющих тротуары; дома, окруженные садами, бывают нередко двухэтажные; а некоторые общественные здания достойны занять место в любом городе Европы. Казенные здания отличаются прочностью постройки и красивой архитектурой; военный клуб походит на казино германских курортов; в его роскошных залах даются балы, на которые съезжается от 400 до 500 человек, и в довершение всего, в Ташкенте имеется театр, в котором устраиваются даже маскарады!¹

По словам Мозера, город напоминал маленькую европейскую столицу, в нем действовали гостиницы, кондитерские и парихмахерские. В Ташкенте было 6 тыс. человек русского гарнизона. Духовная жизнь города была довольно развита: в городе имелись библиотека, один учительский семинар и две гимназии, был налажен выпуск двух газет («Туркестан» и «Азиатские ведомости»).

¹ *Moser H.* Durch Central Asien. Die Kirgisensteppe, Russisch Turkestan, Bochara, Chiwa, das Turkmenenland und Persien. Leipzig, 1888. S. 77. Далее страницы этого издания указываются в скобках.

В 1868 г. в Ташкенте было 17 элементарных школ с 737 учениками (для русскоязычного населения), а в 1883 г. их насчитывалось до 60, и число учеников доходило в них приблизительно до 4 тыс. В русском Ташкенте была также русская школа для местного населения (S. 78).

Из записок Мозера мы узнаем, что известному энтомологу Ошанину было поручено организовать естественно-исторический музей в Ташкенте, но за недостатком средств коллекция находилась (1883 г.) в весьма жалком состоянии, зато астрономия составляла излюбленное детище правительства.

Обсерватория г. Ташкента имеет особенное значение ввиду того, что из всех существующих обсерваторий она занимает наиболее континентальное положение, будучи отделена от океана пространством земли более чем в 4 тыс. км. В силу этого обстоятельства она находится в самых благоприятных условиях для наблюдений: если сравнить ее, например, с Пулковской обсерваторией, то окажется, что в то время, как в Пулкове едва насчитывают в год 100 дней, благоприятных для наблюдений, а следовательно, 265 потеряны для науки, в Ташкенте, наоборот, 265 полезных дней и только 100 дней бывают потеряны для наблюдателя. Прозрачность воздуха в этой местности Центральной Азии необычайная. Ташкентская обсерватория была соединена телеграфом с обсерваториями Москвы и Петербурга.

Мозер дает высокую оценку оборудованию обсерватории:

Ташкентская обсерватория снабжена всеми необходимыми инструментами: в ней есть рефрактор, помещающийся в каменной башне с подвижным куполом, меридианный круг, утвержденный на двух кирпичных столбах для измерения восхождения и склонения звезд, наконец, сейсмограф для наблюдения колебаний почвы, которые бывают в Ташкенте весьма часты, хотя и не отличаются особенною силою. Обсерватория снабжена полным комплексом инструментов для метеорологических и магнетических наблюдений (S. 79).

Можно себе представить, с какими трудностями было сопряжено устройство этой обсерватории, так как все приборы приходилось везти через степь, на верблюдах, а затем перед установкой на месте требовалась их перепроверка опытными механиками. В описаниях Мозера мы находим подробное описание места расположения обсерватории:

Мы имели случай посетить обсерваторию... прекрасный сад, среди которого возвышается это здание, построенное в 4-х верстах от города. Директор обсерватории, полковник Померанцев, повел нас наверх башни и посвятил нас в тайны астрономии, показав нам комету, которую нью-йоркские астрономы тщетно искали на небе, подозревая ее существование, и которую ему удалось открыть благодаря неутомимым наблюдениям и прозрачному небу Туркестана. Начальник штаба, генерал Новицкий, уверял нас, что это та самая комета, которая была видима в 1812 году (S. 80).

Генри Мозер приводит следующие таблицы, в которых собрал статистические данные о населении Туркестана к моменту своего путешествия.

Население Сырдарьинской области (429 930 кв. км)

	Номады	Оседлые	Всего
Город Ташкент		87 485	87 485
Казалинск	97 110	3703	100 813
Перовск	111 865	2284	114 149
Туркестан	67 155	15 070	82 225
Чимкент	133 770	26 315	160 085
Аулияота	161 725	4965	166 690
Ходжент	23 770	132 945	156 715
Караминск	58 250	176 195	234 445
<i>Всего:</i>	653 645	448 962	1 102 607

Население Ферганской области (73 113 кв. км)

	Номады	Оседлые	Всего
Область Коканд с древней Исфарой	25 640	154080	179720
Маргилан	8050	118 065	126 115
Андижан	52 350	108 150	160 500
Ош	23 735	24 400	48 135
Наманган	15 315	70 376	85 691
Чуст	12 030	63 580	75 610
<i>Всего:</i>	137 120	53 8651	675 771

Население провинции Зерафшан (50 931 кв. км)

	Номады	Оседлые	Всего
Самарканд		18 250	18 250
Каттакурган		121 375	121 375
Пянджикент		56 955	56 955
<i>Всего:</i>		360 580	360 580

Население провинции Аму-Дарья (103 535 кв. км)

	Номады	Оседлые	Всего
Щурахан	17 410	27 455	44 865
Чимбай	86 750	2010	88 760
<i>Всего:</i>	104 160	29 465	133 625

Русское население Туркестана в 1867 г. составляло 24 689 чел., в 1877 г. 59 273 чел., путешественник основывается на переписи 1885 г. (S. 90). Данные Мозера ясно показывают значительный рост русского населения Ташкента. С помощью этих данных можно представить картину расселения кочевого и оседлого населения Туркестана. Мы видим, что, кроме Зерафшанской провинции, во всех областях края имеется значительное количество кочевого населения. После новой части Ташкента путешественник переходит к описаниям старой части города, которая, по его словам, находилась на расстоянии одной версты от русской части:

В сартской части Ташкента имеются 15 000 домов, где проживали 80–100 тыс. местных жителей. Оба города соединены дорогой, окруженной стеной (S. 94).

(Для сравнения: в Бухаре проживало на тот период около 200 тыс. жителей.)

Как отмечает путешественник, на дороге между частями Ташкента наблюдалось очень активное передвижение. Старая часть города имела определенное сходство с новой, единственным отличием был базар, вероятно, самый значительный во всей Центральной Азии (S. 94). Базар Ташкента занимал огромную площадь, он был отдельным городом внутри города:

Путник, вступивший на рынок старого Ташкента, чувствует приятную прохладу и атмосферу, отличающуюся от дорожной пыли и жары. Главная улица базара имеет множество ответвлений. На ташкентском базаре можно увидеть множество людей, за ними тянется длинный ряд груженных товарами верблюдов, которых ведут киргизы в меховых одеждах и шапках, затем следуют арбы – двухколесные тележки, запряженные лошадьми. Эти тележки служили своего рода автобусами на базаре (S. 94).

Мозер отмечает, что местное население по-возможности избегает ходить пешком по базару. Большинство ездят верхом. Почти во всех зарубежных источниках наряду с описанием структуры того или иного восточного базара мы можем наблюдать сравнительное описание этнографического состава местности. Из сведений швейцарского путешественника современный читатель может очень образно представить себе этническое своеобразие города, отличающееся еще и тем, какое средство передвижения используется.

Киргизы ездили на степных пони. Сарты ездят на «аргамаках» или «карабайрах». «Карабайир» – это смесь туркменской и киргизской лошади, обычно средних размеров и часто очень элегантная (S. 94).

По подсчетам Мозера на ташкентском базаре имелось 5–6 тыс. магазинов. В самых богатых были товары до 100 рублей. Очень много ташкентцев владели лавками для мелкой торговли. С капиталом в 25 рублей местный житель был в состоянии открыть себе магазин и, зарабатывая 10 копеек в день, мог прокормить себя и свою семью (S. 96). По одежде и виду транспорта автор делает вывод о социальном статусе местных жителей. По мнению Мозера, каждому из них было свойственно от природы мастерство торговца, каждый являлся врожденным восточным купцом (S. 96). Большие дороги, пересекающие базар, ведут к крупным караван-сараям. Огромные дворы караван-сараяв, окруженные со всех сторон торговыми магазинами, были заполнены товарами со всего мира. На улицах, ведущих к караван-сараям, находились продуктовые ряды со всеми категориями товаров: мясник резал барана и развешивал большие куски мяса на передней части своей лавки, пекари выпекали в печах хлеб, во фруктовых лавках были разложены ароматные дыни и множество других видов восточных фруктов. Каждый вид торговли имел своего «аксакала»-старшину. К середине больших улиц выходило огромное количество мелких с чайханами по углам.

Мозер особо отмечает роль парихмахерских в городе:

Рядом с чайханой обязательно имеется парихмахерская, где мастер параллельно со своей работой рассказывал свежие новости и поэтому его будка всегда являлась любимым местом для местных жителей. Недалеко от парихмахерской местные повара готовили национальные блюда: плов, шашлык и пельмени. За 5 копеек можно было купить одну порцию пельменей, которой бы хватило для одной английской семьи (S. 98).

Далее автор описывает ремесленные лавки, где кузнецы изготавливали ножи и другие предметы из меди. Хотя большое количество металлических изделий привозилось из России, создание определенных товаров оставалось все же в руках местных умельцев, например «кумганов», в которых заваривали чай. Исследователь проводит сравнительный анализ изготовления этих изделий в разных городах региона:

В Ташкенте изготавливали кумган из луженой цинком меди. На этих кумганах красные узоры выступали на белом фоне. В Коканде эти кумганы изготавливались из желтой меди, а в Бухаре – из красной. Ремесленник одновременно является и производителем и продавцом. Чаще всего в одной ремесленной будке работает один мастер (S. 99).

Ювелиры занимали целую улицу ташкентского базара. Мастера изготавливали оригинальные украшения из золота и других металлов. Два торговых ряда занимали ремесленники кожаных изделий. Были хорошо известны ташкентские ткани с вышивками. В мастерских в основном работали мужчины. Автор с большим сожалением отмечает стремление местных ремесленников заменить локальные античные орнаменты европейскими узорами. Продавец был сильно удивлен, когда Мозер не проявил особого интереса к скатерти с этрусскими узорами. Его намного больше интересовали текстильные товары с восточными орнаментами (S. 99).

Швейцарский путешественник дает некоторые сведения об истории завоевания Туркестана, об устройстве колониального управления в крае. Мозер оставил яркие впечатления о Самарканде и Бухаре. Описание исторических достопримечательностей Мозер начинает с мечети Ходжа Ахрари Вали. Путешественник любовался с высоты купола мечети прекрасным видом на Самарканд. Он был очарован фантастическими монументами, затененными жи-

лыми домами, великолепными садами Самарканда. Кроме мечети Ходжа Ахрара Вали, путешественник посетил мечеть Амадса, являвшуюся местом летнего паломничества. Мозер описал гробницу Тимура, он высоко оценил полководческий талант Амира Тимура и поставил его в один ряд с Александром Македонским и Наполеоном (S. 100). Кроме исторических памятников, в Самарканде путешественник с большим интересом наблюдал и за экономическим развитием города. Мозер довольно подробно рассказывает о сельском хозяйстве, в развитии которого большое значение имела река Зерафшан. В частности, он пишет:

Арык-аксакалы, которым подчинялись мирабы, играли огромную роль при организации ирригационных работ в области. В течение пяти дней территории 10–15 кишлаков должны были быть орошены водой, распределением которой занимались ирригаторы края. Были случаи, когда земельный налог платили не по размерам земли, а по количеству воды для орошения. Клевер и хлопок сеяли в Туркестане еще с доисторических времен. В Туркестане пытались внедрить новый – американский – сорт хлопка «Sea-island» для получения более изящных хлопковых волокон, чтобы конкурировать с лучшими американскими продуктами. Кроме того, в Самарканде была создана Фруктово-овощная школа, которая занималась культивированием самых лучших европейских сортов деревьев в Самарканде.

К моменту путешествия Мозера эта школа могла уже распределить 10 тыс. саженцев. На протяжении 60 верст между Самаркандом и Каттакурганом находились три почтовые станции. Проезжая через приграничный городок, Мозер восхищается, как он сам пишет, «славным Миянкалем»:

Сад этот, второй рай, был основан самым счастливым человеком на свете. Это было место с пышной вегетацией, где соловьи, перепрыгивая с ветки на ветку, могли долететь из Самарканда до самого моря (S. 120).

Прибыв в Бухару, Мозер обращает внимание на большое количество ослов и считает их транспортом бедных слоев населения, вообще, по его словам, ходить пешком местное население не любит (S. 120). Мозер упоминает имена трех путешественников из Италии: Литта, Гаваззи и Меазза, побывавших до него в Бухаре, которые были задержаны и 11 месяцев просидели в эмирском зиндане. Лишь усилиями российского правительства в Туркестане

итальянцы были отпущены на свободу (S. 135). Дабы не вызвать недовольства, во время своего первого визита в Бухару Мозер путешествовал в одежде местного жителя (рис. 1). 15 лет спустя он прибыл в Бухару в составе правительственной миссии и уже не скрывал своего европейского происхождения (S. 136). Мозер так рассказывает о городских воротах Бухары:

В городских стенах Бухары, называвшихся чим, было одиннадцать ворот. Каждые ворота охраняли курбаши, подчиняемые миршабам. Проход во внутренний город занимал целый час, за исключением водных бассейнов, дающих прохладу в жаркие летние дни (S. 136).

При описании Бухары Мозер ошибочно использует термин «сарт». Если в Коканде и Хиве и применяли это слово, то в Бухаре его не использовали. Из рассказов Мозера можно понять, что в Бухаре было множество караван-сараяв (гостиниц). В трех таких караван-сараях располагалось посольство, с которым Мозер прибыл в Бухару. Он отмечал многочисленных индусов в Бухаре, живших целыми общинами в караван-сараях, местные жители называли их мултани. Индусы жили в Бухаре по 10–15 лет, а затем, как и евреи, с заработанными ростовщицеством деньгами в большинстве случаев возвращались на родину (S. 137). Продолжая исследования этнического состава Бухары, Мозер приводит следующие сведения о жизни евреев города:

Евреи являются довольно богатыми людьми в Бухаре. Торговля лазуритом, хлопком и шелком находится исключительно в руках евреев. Беднейшие слои евреев были красильщиками. Они носили неряшливую одежду из хлопчатобумажной ткани, так как одеваться в шелк им было запрещено, точно так же, как и езда верхом на лошади. Опясывались евреи веревкой. Среди этих с виду жалких людей были такие, которые владели особняками в самом Ташкенте (S. 138).

Как пишет путешественник, после вечерней молитвы общественное движение в Бухаре приостанавливалось, нарушивших это правило задерживали курбаши. Ключи от городских ворот сдавались кушбеги, проживавшему в цитадели города (S. 141). Кроме кушбеги, Мозер упоминает ряд других должностей в бухарском дворце: парваначи, курбаши, раис, ясаулбаши, инак, каравулбеги, мирохур, мираб, корнак (смотритель слонов) и др. Кроме того, анализируется положение школ и студентов города, жизнь дервишей, состояние рынков (S. 162–164).

Подводя итоги, можно констатировать, что в XIX – начале XX в. в общем потоке европейцев, побывавших в Центральной Азии, немецкоязычная прослойка занимает значительное место. Немцы активно включились в производственные отношения как на селе, так и в городе. Особое внимание заслуживает деятельность немецкоязычных ученых, внесших огромный вклад в развитие естественных и гуманитарных наук в Туркестане. Немецкоязычные европейцы внесли немалый вклад в изучение Туркестана и дальнейшего развития здесь таких отраслей науки, как история, этнография, медицина, география, ботаника, зоология, гидрография, орография и др. Было написано немало фундаментальных научных трудов, которые не потеряли своей актуальности и научной ценности. Среди них особое место занимают работы швейцарского путешественника Генри Мозера. Его исследования имеют немало важное значение для истории Туркестана и проливают свет на многие стороны жизни народов Центральной Азии. Мемуары путешественника являются важным источником для исследования богатой истории и своеобразной культуры народов Туркестана.

Источники

Eversmann E. Reise von Orenburg nach Buchara. Berlin, 1823.

Lehmann A. Alexander Lehmann's Reise nach Buchara und Samarkand in den Jahren 1841 und 1842 / Nach den hinterlassenen Schriften desselben bearbeitet, und mit Anmerkungen versehen von G. v. Helmersen. Nebst einem zoologischen Anhaenge von J.F. Brandt. Berlin, 1852.

Petzhold A. Umschau im Russischen Turkestan (im Jahre 1871) nebst einer allgemeinen Schilderung des "Turkestanischen Beckens". Leipzig, 1877.

Stumm G. Der russische Feldzug. Berlin, 1873. S. 300.

Жукова И.И. К истории христианства в Средней Азии (XIX–XX). Ташкент, 1998.

Kahle. Zur Geschichte der evangelisch-lutherischen Gemeinde. Erlangen, 1996.

Информация об авторе

Мухтарам Бакаевна Якубова, соискатель, Самаркандский государственный университет; Узбекистан, Самарканд, Университетский бульвар, 15; muhtaram.yakubova@mail.ru

Information about the author

Mukhtaram B. Yakubova, applicant, Samarkand State University; bld.15, University Boulevard, Samarkand, Uzbekistan; muhtaram.yakubova@mail.ru

«Вещь: время и место» Основные сведения о семинаре

Регулярный (4 сессии в год) международный семинар «Вещь: время и место» начал работу 25 марта 2019 г. на факультете истории искусства РГГУ как межрегиональный. С самого начала семинар формировался как род консорциума, в кооперации с Институтом археологии РАН. Участвуют в консорциуме крупные вузы, такие как Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова и ее филиал в Перми, причем не только московские, но и сибирские (Томский государственный университет), а также музеи (Ярославский художественный музей). В 2020 г. в состав участников вошел Уральский федеральный университет им. Б.Н. Ельцина, с 2021 г. – Самаркандский университет (Узбекистан). Таким образом, основу консорциума образуют высшие учебные заведения, исследовательские институции (прежде всего – Российской академии наук) и музеи, в числе которых теперь и зарубежные. В 2022 г. семинар получил поддержку фонда «История Отечества».

Семинар посвящен проблемам комплексного изучения (включая атрибуцию, интерпретацию и др.) памятников русской и зарубежной культуры, опыту извлечения информации из вещественных источников разных видов. В семинаре примут участие ученые, музейные сотрудники, студенты и аспиранты.

За 2019–2022 гг. было проведено 15 семинаров, на которых выступил 81 докладчик и присутствовали свыше 2000 слушателей. В настоящее время в семинаре принимают участие представители из 10 стран и 36 регионов России.

После года работы в традиционном формате семинар в 2020 г. перешел в режим онлайн. Это позволило резко расширить географию и количество участников. С 2022 г. семинар проводится в смешанном формате. Основной площадкой семинара является Российский государственный гуманитарный университет» (ФГБОУ ВО «РГГУ»).

Руководители семинара и его основатели

Баранова Светлана Измайловна, доктор исторических наук, главный научный сотрудник ФИИ РГГУ

Беляев Леонид Андреевич, член-корреспондент РАН, Институт археологии РАН

Оргкомитет семинара

Колотаев Владимир Алексеевич, доктор филологических наук, профессор кафедры кино и современного искусства, декан факультета истории искусств РГГУ

Чёрная Мария Петровна, доктор исторических наук, профессор, заведующая кафедрой археологии и исторического краеведения факультета исторических и политических наук Томского государственного университета, директор Научно-образовательного центра «Институт археологии, этнографии и физической антропологии»

Опарина Татьяна Анатольевна, кандидат исторических наук, профессор, декан факультета искусствоведения Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова

Горшкова Виктория Викторовна, кандидат исторических наук, заведующая отделом древнерусского искусства Ярославского художественного музея

Галеева Тамара Александровна, кандидат искусствоведения, заведующая лабораторией художественных практик и музейных технологий, директор Центра современной культуры Уральского федерального университета имени перв. Президента России Б.Н. Ельцина

Якубова Мухтара Бакаевна, заместитель декана исторического факультета по международным отношениям Самаркандского государственного университета им. Ш. Рашидова

Ответственный секретарь: *Митник Маргарита Андреевна*, кандидат исторических наук

CONTENT

Introductory part	7
<i>Belyaev L.A.</i> introductory note: on materiality of remembering	9
<i>Markov A.V.</i> Notes on the margins of the work by Vladimir Toporov “Thing in the anthropocentric perspective”	15
Articles, publications, notes	23
<i>Avdeyeva V.V.</i> The synthetic genre of murder ballad posters (Moritaten)	25
<i>Anokhin I.V.</i> Front-line cigarette case	37
<i>Baranova S.I.</i> Why a student of the ceramic faculty of VKHUTEMAS P.V. Tarasov went to Samarkand in 1926	45
<i>Batorova E.A.</i> Tinder boxes as an attribute of a nomad: to the question of the typology of pieces of the Turkic-Mongolian world	61
<i>Golenkevich N.P.</i> The legacy of M.K. Sokolov (1885–1947). Attribution of works	73
<i>Grashchenkov I.A.</i> The Problem of Identity in Soviet art of the 1960s	85
<i>Zlizin I.Y.</i> The sculptor’s gene. On the question of the creative biography of the forgotten Soviet sculptor N.K. Wentzel	94

<i>Kadikova I.F.</i> Originals and Forgeries in a Museum: Technological Research and its Role in the Examination of Paintings	114
<i>Kolas R.A.</i> The Chronicle of Matei Strykovsky in the Library collection: from plagiarism to novel	126
<i>Mitnik M.A.</i> chandalier and church chandalier(panikadilo) on the issue of terminology of russian ceiling lighting devices.....	133
<i>Moncmanová M.</i> “Looking for a Slovak bride”	144
<i>Polikarpov D.A.</i> Architectural landscape painting “Monastery yard in the midday” by Vladimir Sokolov. Reconstruction of historical and cultural context.....	160
<i>Speshinskaia-Zorich M.V.</i> On the experience of family heirlooms attribution: an antique postcard	168
<i>Stihina M.I.</i> Ceremonial portrait of Catherine the Great (1763). Rokotov or the workshop?	175
<i>Chernova E.R.</i> features of iconography and definition of the rendering of the religious icon of the our lady hodegetria of the second half of the XIX century from the collection of the mbuk “sloboda museum and exhibition center”	185
<i>Shvets E.G.</i> The Role and Functional Application of Optical Devices in Artistic Practices	201
<i>Shikhova A.E.</i> Attribution experiences of family antiquities: the Ural Chest	206
<i>Yakubova M.B.</i> Henry Moser and his journey to Turkestan	219

Thing: Time and Place. Yearbook of the Scientific Seminar on the Study of the Art Objects and Material Culture.

ISBN 978-5-7281-3054-3

ISBN 978-5-7281-3208-0 (T. 2)

The second volume includes the works of the experimental scientific seminar “Artifact: Time and Place”, presented in 2019–2020. It includes the theoretical and specific historical studies of a wide range of civilizations, from antiquity to the Soviet period, focused on the issues of attribution and comprehensive analysis of the objective world of man, – works of the applied and high art, books, reconstructed ancient items, etc. Articles are written by scholars of all levels (from students to professors and academicians) from universities and research institutes throughout Russia and abroad.

For museum workers, archaeologists, the art and cultural historians, teachers

В40 **Вещь: время и место:** Ежегодник научного семинара по изучению объектов искусства и материальной культуры / Под ред. Л.А. Беляева, С.И. Барановой. Т. 2. М.: РГГУ, 2022. 233 с.

ISBN 978-5-7281-3054-3

ISBN 978-5-7281-3208-0 (Т. 2)

Во второй том вошли работы международного научного семинара «Вещь: время и место», представленные в 2021–2022 гг. Включены теоретические и конкретно-исторические исследования широкого круга цивилизаций, от античности до советского периода, ориентированные на проблемы атрибуции и всестороннего анализа предметного мира человека, – произведения прикладного и высокого искусства, книги, реконструируемые древние изделия и др. Статьи написаны исследователями всех уровней (от студентов до профессоров и академиков) из вузов и научно-исследовательских институтов по всей России и за ее пределами.

Для работников музеев, археологов, историков искусства и культуры, преподавателей.

УДК 7.02(063)
ББК 85.101я431

Научное издание

Вещь: время и место

*Ежегодник научного семинара
по изучению объектов искусства
и материальной культуры*

Том 2

Дизайн обложки
Е.В. Амосова

Редактор
Т.Ю. Журавлева

Корректор
О.К. Юрьев
Ж.П. Григорьева

Компьютерная верстка
Е.В. Амосова

Подписано в печать 20.11.2022.
Формат $60 \times 84^{1/16}$.
Уч.-изд. л. 12,0. Усл. печ. л. 13,6.
Тираж 500 экз. Заказ № 0000

Издательский центр
Российского государственного
гуманитарного университета
125047, Москва, Миусская пл., 6
8-499-973-42-06