

Научно-информационный журнал  
**КУЛЬТУРНОЕ  
НАСЛЕДИЕ  
РОССИИ**

№1 (ЯНВАРЬ — МАРТ) 2021

Издаётся с 2013 г. Выходит 4 раза в год

## СОДЕРЖАНИЕ

### МЕТОДОЛОГИЯ И МЕТОДЫ ИССЛЕДОВАНИЯ КУЛЬТУРНЫХ ПРОЦЕССОВ

- Яровой А. В.** Традиционные военные игры донских казаков:  
проблема аутентичности..... 3
- Кыласов А.В.** Традиционные игры и состязания  
в списке нематериального культурного наследия ЮНЕСКО ..... 10
- Макарова А. С.** Теория реставрации культурных ценностей:  
к проблеме интерпретации противоречий ..... 16

### ДУХОВНОЕ НАСЛЕДИЕ И КУЛЬТУРА

- Катасонов В. Н.** И.Н.Крамской. Религиозная драма художника.  
Часть II. Камень преткновения ..... 21
- Томилова А. И.** К истории строительства храмов  
в резиденциях императора Всероссийского Николая II ..... 38

### ИСКУССТВО, ОБРАЗОВАНИЕ, НАУКА

- Углева Н. В.** Изучение древнерусской мебели в первой половине XX века.  
К вопросу историографии ..... 46
- Жамбаева Т. И.** Поэзия гобеленов в творчестве Риммы Доржиевой..... 54
- Киселёв Г. А.** Влияние жанра мюзикомедии на тенденции развития  
музыкального театра..... 60
- Ермакова М. А.** Цифровая культура и новые формы СМИ:  
особенности воздействия на аудиторию ..... 66

### ДИАЛОГ КУЛЬТУР

- Данилова Е.А.** Этноконфессиональная символика  
ветхозаветного имени Божией матери в Богородичной псалтири..... 74
- Графова Е. О.** Роль научных экспедиций и «морских станций»  
в формировании стиля модерн в России и Европе ..... 80

### МУЗЕЕВЕДЕНИЕ И ОХРАНА КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

- Петрова Д. А.** Формирование коллекции современной графики  
государственной Третьяковской галереи в 1920-е годы ..... 87
- Шамигулова И. А.** Мелекесская находка: судьба картины Ю.Ю. Клевера..... 94
- Николаев И. Р.** Современное состояние  
и особенности сети морских музеев России..... 99

*В оформлении обложки использована репродукция картины Юлия Юльевича Клевера*

# ОСНОВАТЕЛИ ЖУРНАЛА

**В. М. Захаров** — доктор культурологии, профессор, Народный артист России, художественный руководитель театра танца «Гжель»;

**И. Л. Кучмаева** — д. филос. н., профессор, академик, Почётный работник высшего профессионального образования России;

Протоиерей **Олег Колмаков** — благочинный Плесцевского благочиния Ярославской епархии Русской Православной Церкви.

## РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Главный редактор — **Е. Д. Дерябина**, канд. культурологии, доцент, руководитель отдела Института Наследия;

Заместитель главного редактора — **Л. Н. Михеева**, д-р филос. наук, профессор,

Заслуженный работник культуры России, профессор кафедры гуманитарных наук РГСАИ;

Заместитель главного редактора — **Г. А. Цветкова**, канд. культурологии, доцент;

Художественный редактор — **Ю. А. Бревнова**, канд. культурологии, член Союза профессиональных художников России;

Редактор по общественным связям — **А. С. Калашиков**, член Союза театральных деятелей России;

Дизайнер-верстальщик — **О. В. Богданова**, член Союза профессиональных художников России;

**Б. Б. Акимов** — Народный артист СССР, художественный руководитель Московского хореографического училища при театре танца «Гжель»;

**Т. Г. Богатырёва** — д-р культурологии, профессор, эксперт Института «Высшая школа государственного управления» РАНХиГС, профессор ИБДА РАНХиГС;

**А. Л. Доброхотов** — д-р филос. наук, профессор, профессор факультета философии НИУ ВШЭ;

**Л. Н. Дорогова** — д-р филос. наук, профессор, Заслуженный работник высшей школы России;

**А. Б. Ефимов** — д-р физ.-мат. наук, профессор, Почётный работник высшего профессионального образования России, зав. кафедрой истории миссий НОУ ВПО «Православный Свято-Тихоновский Гуманитарный Университет» (ПСТГУ);

**В. Н. Катасонов** — д-р филос. наук, д-р богословия, профессор, профессор Общецерковной аспирантуры и докторантуры имени святых равноапостольных Кирилла и Мефодия;

**Е. А. Киричок** — д-р социол. наук; V1, SAM Schneider Electric;

**О. В. Кучмаева** — д-р экон. наук, профессор, Почётный работник высшего профессионального образования России, профессор РЭУ им. Г. В. Плеханова;

**Ю. А. Лукин** — д-р филос. наук, профессор, Заслуженный работник высшей школы России;

**Г. У. Лукина** — д-р искусствоведения, зам. директора по научной работе ГИИ;

**Е. А. Минаев** — д-р искусствоведения, ведущий научный сотрудник МГИК;

**А. В. Окороков** — д-р ист. наук, зам. директора по научной работе Института Наследия;

**М. Ю. Парамонова** — д-р ист. наук, ведущий научный сотрудник ИВИ РАН;

**Ю. С. Путрик** — д-р исторических наук, кандидат географических наук, руководитель центра социокультурных и туристских программ Института Наследия;

**В. В. Паточков** — канд. экономических наук, председатель МОО «Русский культурный центр»;

**В. Н. Расторгуев** — д-р филос. наук, профессор, Почётный работник высшего профессионального образования России, профессор кафедры философии политики и права МГУ им. М. В. Ломоносова;

**Т. Д. Соловей** — д-р исторических наук, профессор, профессор кафедры этнологии МГУ;

**В. И. Уральская** — канд. филос. наук, Заслуженный деятель искусств России, гл. редактор журнала «Балет»;

**Н. П. Ходакова** — д-р пед. наук, зав. кафедрой математики и информатики дошкольного и начального образования Института педагогики и психологии образования МГПУ;

**Е. П. Чельшев** — Академик Российской академии наук, доктор филологических наук, главный научный сотрудник центра фундаментальных исследований в сфере культуры Института Наследия, Заслуженный деятель науки РФ;

**Ю. М. Чурко** — д-р искусствоведения, профессор кафедры хореографии БГУКИ (Республика Беларусь).

**А. В. Рачинский** — д-р истории, Институт Восточных языков и цивилизаций, Сорбонна, Париж.

**Учредители:** Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение «Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия им. Д. С. Лихачева» (Институт Наследия); Межрегиональная общественная организация (МОО) «Русский культурный центр».

**Журнал входит в перечень рецензируемых научных изданий ВАК РФ**, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней кандидатов и докторов наук.

# МЕТОДОЛОГИЯ И МЕТОДЫ ИССЛЕДОВАНИЯ КУЛЬТУРНЫХ ПРОЦЕССОВ

RAR  
УДК 008.  
ББК 63.3  
10.34685/  
Н1.2021.32.1.001

## ТРАДИЦИОННЫЕ ВОЕННЫЕ ИГРЫ ДОНСКИХ КАЗАКОВ: ПРОБЛЕМА АУТЕНТИЧНОСТИ

**Яровой Андрей Викторович,**  
доктор философских наук,  
доцент кафедры гуманитарных дисциплин и иностранных языков,  
Азово-Черноморский инженерный институт - филиал  
ФГБОУ ВО Донской ГАУ в г. Зернограде,  
ул. Ленина 21, г. Зерноград, Ростовская область, Россия, 347740;  
e-mail: jarovoj2005@yandex.ru

### **Аннотация**

Современные этноспортивные состязания донских казаков — шермиции — требуют исторического и этнографического обоснования. Проблема аутентичности современных игр решается обращением к историческим источникам. Для донских казаков такими источниками могут служить работы ранних историков и этнографов, а также материалы, содержащиеся в архивах Ростовской области.

### **Ключевые слова**

Традиционные игры, донские казаки, шермиции, военные игры, этносport.

Исследование традиционных институтов, связанных с игровой культурой, представляется актуальным для современного общества, в котором в условиях глобализации поощрение этнокультурных различий народов воспринимается как поддержание и сохранение исторически сложившихся этнокультурных систем. В этом отношении традиционные виды физической активности подвергаются постоянной угрозе иска-

жения и забвения, что вызывает необходимость обращения к их историческим формам существования, что, собственно, и создает основу их аутентичности<sup>1</sup>. Для многих народов они сохраняют не только образцы этнодвигательности, но

1 Кыласов А.В., Расторгуев В.Н. Этноспорт в событийном туризме // Международный журнал исследований культуры. 2017. №1(26). С.175.

также традиционное мировоззрение. Не составляют исключения традиционные игры и состязания донских казаков.

В настоящее время «казачество» является широко используемым брендом – как государственными структурами, так и негосударственными общественными объединениями и коммерческими организациями. Всевозможные соревнования по рубке шашкой, по «фланкировке шашкой», по «казачьему вару», по казачьему рукопашному бою и проч. наводнили социокультурное пространство как России, так и ближнего и дальнего зарубежья. В этой связи немаловажное значение приобретает проблема аутентичности, причем не только как основа организации туристических маршрутов, а как реальная проблема сохранения этнодвигательности и этнического мировоззрения, которые всегда были присущи донским казакам.

Проблема аутентичности казачьих игр и состязаний предполагает исследование и интерпретацию сохранившихся описаний данного явления, которые содержатся в работах российских историков, этнографов и бытописателей: В.Д. Сухорукова, Е.Н. Кательникова, К.К. Абазы, В.Б. Броневского, М.Н. Харузина, П.Н. Краснова, а в более позднее время — А.В. Черной, М.А. Рыбловой и др.<sup>2</sup> Наиболее информативной из этих работ является статья Сухорукова, которая содержит воспоминания представителей знатных фамилий Войска Донского Кирсановых, Ефремовых и др., а также опирается на обширную базу исторических источников. Труд есаула Кательникова относится к первой этнографической работе, посвященной истории и быту одной станции - Верхне-Курмоярской. Историко-художественные произведения Абазы и Краснова, а так-

же компилятивный труд Броневского содержат красочные описания состязаний, но восходят к работам предыдущих авторов. Современные исследователи также приводят большой этнографический материал, но относящийся преимущественно к XX в.

В данной работе мы рассмотрим особенности военных увеселений на территории Области Войска Донского, содержащихся в источниках конца XVIII — начала XIX вв. В этом отношении, помимо работ Сухорукова и Кательникова, одним из интересных источников по указанной теме является записка известного краеведа и археолога, полковника А.А. Мартынова, которую он составил в декабре 1824 г.<sup>3</sup> в ответ на просьбу войскового атамана А.Иловайского<sup>4</sup>. Записка составлялась по специально подготовленному плану и предназначалась для использования в историческом и статистическом описании земли Войска Донского, над которым трудился Комитет об устройстве Войска Донского под руководством генерал-майора и кавалера Богдановича 1-го, о чем Мартынова уведомлял в письме войсковой атаман Алексей Иловайский<sup>5</sup>. Известно, что этот план являлся частью собрания «сведений об известнейших фамилиях войска Донского, представители которых прославили себя в войнах XVIII столетия, с описанием их частной жизни и старинных увеселений на Дону»<sup>6</sup>.

Сбором сведений занимался В.Д. Сухоруков, который в 1824 г. опубликовал в «Русской старине» А.Карниловича статью «Общежитие Донских казаков в XVII и XVIII столетиях»<sup>7</sup>. При сравнении текста Мартынова и Сухорукова видно, что последний не использовал записи Алексея Андреевича. Более того, судя по дате разрешения к печати журнала «Русская старина», подписанную цензором Александром Бируковым, от 9 августа 1824 г., В.Д. Сухоруков не

2 Сухоруков В.Д. Общежитие донских казаков в XVII и XVIII столетиях // Русская старина, 1825; Абаза К.К. Казаки: донцы, уральцы, кубанцы, терцы. Очерки из истории и стародавнего казачьего быта. СПб., 1890; Броневский В. История Донского войска. СПб., 1835. Т.3; Харузин М. Сведения о казачьих общинах на Дону. Материалы для обычного права. М., 1885; Краснов П.Н. Картины былого тихого Дона: Краткий очерк истории Войска Донского для чтения в семье, школе и войсковых частях. СПб., 1909; Черная А.В. Традиционные игры Дона: этнопсихологический аспект. Ростов-на-Дону, 2003; Рыблова М.А. Стать воином. Традиции социализации юношей и подготовка воинов в донской казачьей общине. Ростов-на-Дону, 2016.

3 ГАРО. Ф.697.Оп.2.Д.70.Л.5.7.

4 ГАРО. Ф.697.Оп.2.Д.70.Л.2-3.

5 ГАРО. Ф.697.Оп.2.Д.70.Л.13.

6 ГПопов Х.И.. История составления «Исторического и статистического описания земли Войска Донского» // Попов Х. И. История составления «Исторического и статистического описания земли войска донского» // Донской временник. Год 2004-й / Дон. гос. публ. б-ка. Ростов-на-Дону, 2005. Вып. 12. С. 155-159.

7 Сухоруков В.Д. Указ.соч.с.173-242.

мог тогда ознакомиться с запиской Мартынова, который письмо Иловайского получил летом 1824 г., а ответ подготовил в декабре того же года. Совпадение основных статей записки и «Общезнания...» объясняется общим планом, представленным в письме Иловайского, который, по-видимому, был составлен В.Д. Сухоруковым для разных информаторов.

Записка Мартынова состоит из двух частей, которые являются ответами на две просьбы А. Иловайского, содержащие составленные для этого случая два плана, пунктов которого должен был придерживаться составитель записок. Первая часть, составленная для исторического описания земли Войска Донского, касается происхождения рода Мартыновых, обычаев частной жизни знатных фамилий<sup>8</sup>. Эта часть была опубликована В.Н.Королевым в 1995 г. в сборнике, посвященном генеалогии и семейной истории донского казачества<sup>9</sup>, при этом в публикации встречаются опечатки, например, неправильно назван фонд хранения документа<sup>10</sup>.

Вторая часть, составленная для Статистического описания земли Войска Донского, состоит из четырех статей посвященных старинным увеселениям в Войске Донском. Четвертая, интересующая нас, статья посвящена увеселениям военным. Согласно рекомендованному плану здесь следовало изложить: 1) военные игры детей, которые «разделясь на партии с бумажными знаменами, занимают около городского палисадника лагерь и представляют две сражающиеся армии; 2) собрание молодых людей для стрельбы из ружей и луков; 3) смотры атамана по Войску малолетков, скачка, маневры; 4) масленичные пиршества в станицах, совокупно всех вообще жителей со знаменами. Атаманы пиршества. Скачки»<sup>11</sup>.

Составленная Мартыновым записка основана, как замечает сам автор, на преданиях, существовавших в то время на Дону, и на данных, полученных автором в результате переписки

с другими лицами<sup>12</sup>. Интересно, как Мартынов поясняет время бытования указанных увеселений в водной части записки: «приступая к описанию пунктов всего нужного как по сей, так и по следующим статьям и содержащимся в них пунктам, имею объяснить: что время, взятое мною к изъяснению, не может касаться выше 1750 года по полным известиям, дальнейшее же по преданиям ко времени начинания от 1780 годов, описание будет такая известность коя очевидная всякому и я к оной не приступа»<sup>13</sup>. Автор пишет также, что записка «касается людей среднего состояния, которых жизнь указательно означает характер народа вообще, включая особливых статей до высшей степени обывателей Дона касающихся»<sup>14</sup>. Отметим, что записка претерпела исправления, внесенные, на первый взгляд, «другим» почерком, возможно, автор обращался к ней в более позднее время, возможно, исправления были внесены кем-то другим, о чем писал В.Н.Королев, считавший, что установить это сможет экспертиза<sup>15</sup>. В самом же тексте встречается пометка с указанием на то, что исправления вносил сам автор записки.

Для анализа традиционных игр и состязаний будем следовать следующему плану. Во-первых, обратим внимание на содержательную сторону, а именно: какие проводились военные увеселения? Во-вторых, в какое время года (праздничное или обыденное) и в каком месте проходили игры? В-третьих, с какими обрядовыми явлениями они были связаны?

Все состязания и игры донцов можно разделить на конные и пешие. К конным относятся: **скачка на лошадях**, в этой скачке одерживала победу сильнейшая и резвейшая лошадь. В эту скачку употреблялись яровые лошади, которых каждый раз собирали от 50 до 100: надлежало пронестись не менее 10-15 верст по прямому направлению. Данила Ефремов учреждал такие скачки от Гирявой могилы до того места, где

8 ГАРО. Ф. 697. Оп. 2. Д.70. Л. 4-4об.

9 Королев В.Н.Родословная фамилии Мартыновых // Королев В.Н., Корягин С.В. Мартыновы, Бобриковы и другие. М., 1999 (Генеалогия и семейная история донского казачества. Вып. 5).С.26-31.

10 Там же. С.26.

11 ГАРО. Ф.697. Оп.2. Д.70. Л.16об.

12 ГАРО. Ф.697.Оп.2.Д.70.Л.17.

13 ГАРО. Ф.697.Оп.2.Д.70.Л.18.

14 ГАРО. Ф.697.Оп.2.Д.70.Л.18.

15 Королев В.Н.Родословная фамилии Мартыновых // Королев В.Н., Корягин С.В. Мартыновы, Бобриковы и другие. М., 1999 (Генеалогия и семейная история донского казачества. Вып. 5).С.26.

ныне Новочеркасск: это будет более 25 верст расстояния»<sup>16</sup>. (Илл.1.).



Илл. 1. Состязания в стрельбе из лука (Шермиции 2015. Аксайский район Ростовской области). Фото. Василенков И.М., г.Аксай.

**Стрельба из ружей и луков верхом** по двум мишеням, которые устанавливались на буграх, одна мишень служила для стрельбы из лука, а другая – для ружей и пистолетов. Как замечает А.А.Мартынов: «В день мясного заговения, то есть в воскресенье, выезжали всякого возраста и состояния особы, за город на места, называемые бугры, на оных становили две мишени, и как выезжали все вооруженные, то производили стрельбу из луков, ружей, пистолетов»<sup>17</sup>. Отличительное искусство состояло в конной стрельбе, и в расстреле брошенной вверх шапки. (Илл.2.).



Илл. 2. Метание дротики на Монастырском урочище (Шермиции 2019. Аксайский район Ростовской области)

**Скачка на целик**, для которой употреблялись лошади, имеющие верный и плавный скок. Стрельба в цель («на целик», «в лист») состояла в мишень, представляющую собой поставленный на открытом месте пучок камыша или соломы, а в саженях 200 от него назначался пункт, от которого надлежало скакать. Начиналась скачка: первым несется стрелой седой старец, бросив у самого пучка поводья, прикладывает он коротким своим ружьем, и пук зажжен<sup>18</sup>. За ним скачет юноша, который на всем скаку, соскочив с лошади и держась за гриву, схватывает другую из-за пояса пистолет, стреляет в пук и вмиг на лошади; другие по следам его перепрыгивают через огонь. (Илл. 3.).



Илл. 3. Фехтовальная игра на Монастырском урочище (Шермиции 2019. Аксайский район Ростовской области).

16 Сухоруков В.Д. Общежитие донских казаков в XVII и XVIII столетиях // Русская старина. 1825. с.284.

17 ГАРО. Ф.697.Оп.2.Д.70.Л.37об.

18 Сухоруков В.Д. Указ.соч.с.282-283; Броневский В. Указ. соч.с.190.

**Стрельба в цель из луков и ружей пешком.** До начала XIX века наиболее употребляемым оружием был лук, его же использовали в праздничных состязаниях. Для стрельбы из луков в присутствии стариков собирались молодые люди на какую-либо пустошь, а чаще всего – на ратное поле у выезда из Черкаска, возле Преображенского храма. «Там становили мишень, называемую целиком, состоящую в мешке, набитом шерстью, дабы стрелы в нем оставались, а для посылки за стрелами, не пришедшими в целик, каждый имел вроде оруженосцев из мальчиков»<sup>19</sup>. Колчаны луков (сагайдаки) украшались на азиатский манер серебряными, а иногда с позолотой червленными бляхами и убором.

**Стрельба из ружей по поплаву.** Эту стрельбу совершали на берегу реки Дон. На реке ставили на якоре отрубок дерева, «на коем между поставленных двух палочек приклеенных клейстером, приделывали лист писчей бумаги, назначая на оном круг или цель»<sup>20</sup>. Для судейства собирались старики, которые судили об искусстве стрелка, о порче ружья, количестве пороха, потребном для заряда и величине пули. (Илл.4.).



Илл. 4. Фехтование на пиках на Монастырском урочище (Шермиции 2019. Аксайский район Ростовской области).

В качестве забавы, которая проводилась после состязаний верхом и с оружием, донские историки и этнографы отмечали борьбу и кулачный бой «общественный при разделении

партий»<sup>21</sup>, а также игру в мяч, чехарду, бабки и айданчики<sup>22</sup>. На Дону боролись на поясах («под пряжки», «на ломка»), хотя на Верхнем Дону борьбой «на ломка» называлась борьба в обхват, накрест руками. Боролись «по-ногайски», забросив пояса за спину друг друга, боролись «по-калмыцки», схватив друг друга за шаровары. Критерием победы считалось повергнуть противника лицом вверх. Боролись «на вольную», без предварительного захвата, сбросив верхнюю одежду, даже, бывало, намазав тело маслом. Условие победы и приз обсуждались перед боем, достаточно было бросить противника, а иногда необходимо было удержать его на земле<sup>23</sup>.



Илл. 5. Борьба «на ломка» на Монастырском урочище (Шермиции 2019. Аксайский район Ростовской области)

Отличительной чертой донцов указанного периода является то, что состязания являются частью праздничного обряда, проводимого на местах битв, озаменованных победою, на кладбищах близ церкви или на местах злодеяний, или каким-либо несчастьем памятных<sup>24</sup>, а также на месте старых казачьих поселений<sup>25</sup>. Обычай этот

19 ГАРО.Ф.697.Оп.2.Д.70.Л.36об.

20 ГАРО. Ф.697. Оп.2. Д.70.Л.36об.

21 ГАРО.Ф.697.Оп.2.Д.70.Л.10.21.

22 Сухоруков В.Д. Указ. соч. С.261.

23 Харузин М.Сведения о казацких общинах на Дону. Материалы для обычного права. М., 1885. С.XXXI.

24 Броневский В. История Донского войска. Т.3. СПб., 1834. С.189.

25 Сулин И. Краткое описание станиц области Войска Донского // Донские епархиальные ведомости, 1890.№20.

состоит в собрании казаков для похода, назначении или выборе для командования походного атамана и двух полковников. Все казаки делятся на два полка, совершают поход к святому месту, производят там молебен, трехкратную стрельбу и устраивают скачку. От Монастырского урочища до Старочеркаска в скачке участвовали более двух тысяч казаков<sup>26</sup>. Подобные обряды проходили весной во всех казачьих станицах<sup>27</sup>, а во второй половине XIX в. были закреплены указами наказных атаманов М.Г. Хомутова и А.Л. Потапова<sup>28</sup>.

Как отражение взрослых состязаний, возле черкасского палисада дети учиняли детские маневры. Интересно, что в такой игре, как взрослой, так и детской, команды делились на своих (казаков) и чужих (турок)<sup>29</sup>. Цель маневров заключалась в нечаянном нападении или удобной атаке в дротики. Сражение представляло собой фехтовальный бой, в котором можно было выделить перепалки (единоборства) и коллективное сражения с пиками, шашками и кинжалами. Победители награждались атаманом и чествовались стариками<sup>30</sup>.

Традиционные состязания и игры были порождены наездническим бытом донских казаков и природными условиями поймы Дона. Они способствовали тому, что именно весной (перед первым разливом Дона), казаки собирались в высоких незатопляемых местах, которые в силу этого становились священными (на них хоронили погибших, здесь устраивали часовни, совершали судебные разбирательства, казнили пленных, встречали послов, выбирали предводителей), и здесь же устраивали состязания как отбор воинов в предстоящий поход, смотрели на представителей юртовых сообществ, примечая отваг и багиров (так на Дону назывались лучшие воины). В дальнейшем быт донцов измениться, они станут заниматься земле-

делием, а в 1835 г. их жизнь подвергнется регламентации, которая законсервирует старые традиции, о сохранении которых, как о залоге боеспособности казаков, будут заботиться войсковая элита и правительство<sup>31</sup>.

Сегодня на территории Ростовской области существуют традиционные казачьи игры — шермиции, как часть обрядового комплекса, связанного с исторической панихидой, проводимой на территории Монастырского урочища, которое находится возле станицы Старочеркасской. История поминовения предков-героев восходит к событиям 1644 г., когда здесь был сожжен казачий городок неожиданно нападшими на него врагами<sup>32</sup>.

Таким образом, мы рассмотрели содержательный аспект традиционных казачьих игр, которые в настоящее время должны быть основой для определения аутентичности и традиционности этноспорта донских казаков, который в настоящее время, с одной стороны, может способствовать обретению современным человеком навыков этнодвигательности, присущих его предкам<sup>33</sup>, а с другой — служить формой сохранения этнического и культурного разнообразия на территории России.

#### Список литературы

1. Абаза К.К. Казаки: донцы, уральцы, кубанцы, терцы. Очерки из истории и стародавнего казацкого быта. СПб., 1890.
2. Броневский В. История Донского войска. СПб., 1835. Т.3.
3. ГАРО. Ф.697. Оп.2. Д.70.
4. Королев В.Н. Родословная фамилии Мартыновых // Королев В.Н., Корягин С.В. Мартыновы, Бобриковы и другие. М., 1999 (Генеалогия и семейная история донского казачества. Вып. 5)].
5. Краснов П.Н. Картины былого тихого Дона: Краткий очерк истории Войска Донского для чтения в семье, школе и войсковых частях. СПб., 1909.
6. Кыласов А.В. Брединг и особенности продвижение этноспорта // Теория и практика физической культуры. 2017. №5, с.47.
7. С.792.
- 26 ГАРО. Ф.967. Оп.2. Д.70. Л.38об.
- 27 ГАРО. Ф.697. Оп.2. Д.70. Л.39.
- 28 Приказы по Войску Донскому за 1867 год. Новочеркасск, 1867. №42.
- 29 Номикосов С.Н. Статистическое описание области Войска Донского. Новочеркасск, 1884. С.317.
- 30 Сухоруков В. Д. Указ. соч. С.267; ГАРО. Ф.697. Оп.2. Д.70. Л.35-36.
- 31 Ульянов И.С. Записки // Сборник областного Войска Донского Статистического комитета. Вып.3. Новочеркасск, 1902. С.75.
- 32 Королев В.Н. Донские казачьи городки. Новочеркасск,
- 33 Брединг и особенности продвижение этноспорта // Теория и практика физической культуры. 2017. №5, с.47.



7. Кыласов А.В., Расторгуев В.Н. Этноспорт в событийном туризме // Международный журнал исследований культуры. №1(26). 2017. С.175.

8. Номикосов С.Н. Статистическое описание области Войска Донского. Новочеркасск, 1884. С.317.

9. Попов Х.И.. История составления «Исторического и статистического описания земли Войска Донского» // Попов Х. И. История составления «Исторического и статистического описания земли войска донского» // Донской временник. Год 2004-й / Дон. гос. публ. б-ка. Ростов-на-Дону, 2005. Вып. 12. С. 155-159.

10. Приказы по Войску Донскому за 1867 год. Новочеркасск, 1867. № 42.

11. Рыблова М.А. Статья воином. Традиции социализации юношей и подготовка воинов в донской казачьей общине. Ростов-на-Дону, 2016.

12. Сулин И. Краткое описание станиц области Войска Донского // Донские епархиальные ведомости, 1890. №20. С.792.

13. Сухоруков В.Д. Общежитие донских казаков в XVII и XVIII столетиях // Русская старина, 1825.

14. Ульянов И.С. Записки // Сборник областного Войска Донского Статистического комитета. Вып.3. Новочеркасск, 1902. С.75.

15. Харузин М. Сведения о казачьих общинах на Дону. Материалы для обычного права. М., 1885.

## TRADITIONAL WAR GAMES OF THE DON COSSACKS OF THE XVIII CENTURY

**Yarovoy Andrey Viktorovich,**

DSc in philosophy Associate professor, associate professor of the Department of Humanities and foreign languages Azov-Black Sea Engineering Institute, Zernograd; 347740, Rostov region, Zernograd, Lenina street, 21, e-mail: jarovoj2005@yandex.ru

### **Abstract**

Modern ethnosport competitions of the Don Cossacks require historical and ethnographic justification. The problem of authenticity of modern games is solved by referring to historical sources. For the Don Cossacks, such sources can be the works of early historians and ethnographers, as well as materials contained in the archives of the Rostov region.

### **Keywords**

Traditional games, the don Cossacks, sharmili, wargames, ethnosport.

RAR  
УДК 79  
ББК 71.4  
10.34685/НИ.2021.32.1.002

## ТРАДИЦИОННЫЕ ИГРЫ И СОСТЯЗАНИЯ В СПИСКЕ НЕМАТЕРИАЛЬНОГО КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ ЮНЕСКО

**Кыласов Алексей Валерьевич,**  
кандидат культурологии,  
руководитель центра традиционных игр и спорта  
Российского НИИ культурного  
и природного наследия им. Д.С. Лихачева (Институт Наследия),  
Берсеневская наб., 18-20-22, стр.3, Москва, 119072;  
e-mail: kylasov@yandex.ru

### Аннотация

В статье представлен анализ соотношения номинационных досье традиционных игр и состязаний и категорий Списка нематериального культурного наследия ЮНЕСКО. Выявлена проблема отсутствия единого подхода к системному формированию категорий игрового наследия Списка. На основе теории этноспорта предложен проект новых категорий, отвечающих программным документам и целевым установкам текущей деятельности подразделений Секретариата ЮНЕСКО в области традиционных игр и состязаний.

### Ключевые слова

Игровая культура, игровые практики, нематериальное культурное наследие, традиционные игры и состязания, этноспорт.

В Список (далее – Список) нематериального культурного наследия ЮНЕСКО внесено 584 элемента от 131 страны<sup>1</sup>. Навигация по Списку предусмотрена по следующим параметрам: категории (806), возраст и гендер участников (10), факторы угроз (47), биомы (9), области НКН (5), ЦУР<sup>2</sup> (17). Несмотря на то, что

«категории» являются наиболее развернутым параметром, их перегруженность множеством сингулярных характеристик существенно затрудняет поиски традиционных игр и состязаний. В огромном массиве этого параметра (806) только 11 категорий содержат перечни элементов игрового наследия: акробатика, боевые искусства, борьба, верховая езда, конные игры, состязания, спорт, спортивная активность, спортивные соревнования, судна, физическое воспитание. При этом многие элементы Списка, на наш взгляд, отнесены к игровому наследию без должного обоснования.

Сложность дефрагментации игрового наследия создает неопределенность, заложенная в тексте Международной Конвенции об охране

- 1 Lists of Intangible Cultural Heritage and the Register of good safeguarding practices. UNESCO ICH. URL: <https://ich.unesco.org/en/lists> (дата обращения: 08.02.2021).
- 2 ЦУР 2030 – Преобразование нашего мира: Повестка дня в области устойчивого развития на период до 2030 года». Принята Генеральной Ассамблеей ООН, 70-я сессия, 2015 г. URL: [https://www.un.org/ga/search/view\\_doc.asp?symbol=A/RES/70/1&Lang=R](https://www.un.org/ga/search/view_doc.asp?symbol=A/RES/70/1&Lang=R) (дата обращения: 29.01.2021).

нематериального культурного наследия (2003)<sup>3</sup>. Дело в том, что традиционные игры и состязания могут быть отнесены сразу к двум разделам – «исполнительские искусства» и «обычаи, обряды, празднества». Несмотря на отсутствие противоречий в понимании агональной культуры традиционных игр и состязаний взрослых<sup>4</sup>, к репрезентациям игрового наследия в последнее время все чаще относят также детские игры, досуговые игры, сюжетно-ролевые игры на празднествах и поструральные практики.

Структурно-функциональный подход в исследовании традиционных игр и состязаний как системного элемента Списка позволил разработать новый подход в формировании категорий<sup>5</sup>. Этому предшествовал критический анализ выявленных 11 категорий Списка с элементами игрового наследия. В анализе каждой категории содержится комментарий о композиции и оценке перспектив ее использования в будущем, элементы категории приведены с указанием года включения в Список и страны-заявителя:

**Категория «акробатика»** содержит 8 элементов 7 стран: 1) *танец мбенде жерусарема* (Зимбабве, 2008); 2) *намсадан нори* (Южная Корея, 2009); 3) *ритуал воладорес* (Мексика, 2009); 4) *людские башни – кастельсы* (Испания, 2010); 5) *танец ножниц – тихерас* (Перу, 2010); 6) *танец чхау* (Индия, 2010); 7) *джултаги – ходьба по канату* (Южная Корея, 2011); 8) *программа лудокультурного разнообразия* (Бельгия, 2011). Излишними элементами являются: 2) *намсадан нори* – шоу бродячих артистов, в котором демонстрируют хождение по канату, но оно присутствует в этой же категории отдельно как 7) *джултаги – ходьба по канату*; 8) программа

лудокультурного разнообразия не содержит описаний акробатических практик. Элементы этой категории не воспринимаются через термин «акробатика», ставший ретронимом после того, как появилась соответствующая спортивная дисциплина Международной федерации гимнастики (FIG)<sup>6</sup>. Категория должна быть переименована и существенно дополнена.

**Категория «боевые искусства»** содержит 7 элементов 7 стран: 1) *опера юэ* (Китай, 2009); 2) *ритуалы пехлевани и зурхане* (Иран, 2010); 3) *тхэккен – традиционное боевое искусство* (Южная Корея, 2011); 4) *круг капоэйра* (Бразилия, 2014); 5) *чидаоба – грузинская борьба* (Грузия, 2018); 6) *силат* (Малайзия, 2019); 7) *традиции пенчак силат* (Индонезия, 2019). Излишним элементом является: 1) *опера юэ*, в которой боевые искусства являются частью сценического представления, а не формой физической и боевой подготовки. Категория может быть сохранена, но существенно дополнена.

**Категория «борьба»** содержит 4 элемента 5 стран: 1) *Кыркпынар – фестиваль масляной борьбы* (Турция, 2010); 2) *казах куреси* (Казахстан, 2016); 3) *ссырым – традиционная корейская борьба* (Северная Корея, Южная Корея, 2018); 4) *чидаоба – грузинская борьба* (Грузия, 2018). Категория может быть сохранена, но существенно дополнена.

**Категория «верховая езда»** содержит 2 элемента 2 стран: 1) *французская верховая езда* (Франция, 2011); 2) *испанская школа верховой езды в Вене* (Австрия, 2015). Включение в Список этих практик аристократического происхождения противоречит целям Конвенции по защите народных традиций. Эти сословные практики создавались в целях противопоставления народным традициям. Категория должна быть исключена.

**Категория «конные игры»** содержит 6 элементов 6 стран: 1) *Синьска алка – рыцарский турнир* (Хорватия, 2010); 2) *човган – традиционная верховая игра в Карабахе* (Азербайджан, 2013); 3) *кок-бору – традиционная конная игра* (Кыргызстан, 2017); 4) *чоган – конная игра под аккомпанемент музыки и сказителей* (Иран, 2017); 5) *ардхах – конные и верблюжьи бега* (Оман, 2018); 6) *винные кони – скачки* (Испания, 2020).

3 Международная Конвенция об охране нематериального культурного наследия. Принята Генеральной конференцией ЮНЕСКО, 32-я сессия, Париж, 2003 г. UNESCO Digital Library. URL: [https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000132540\\_rus?posInSet=1&queryId=90c09452-fe6f-4b25-9c05-70fe506e0d60](https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000132540_rus?posInSet=1&queryId=90c09452-fe6f-4b25-9c05-70fe506e0d60) (дата обращения: 08.02.2021).

4 Редькин В.Н. Дисциплина этносport-стронгмен: альфа и омега мирового движения стронгмен // Международный журнал «Этноспорт и традиционные игры», №1 (1). М: Институт наследия, 2019. С. 19–32.

5 Мы намеренно отказались от использования определения «концепт», заменив его более привычным определением «категория».

6 International Gymnastics Federation (FIG). URL: <https://www.gymnastics.sport/> (дата обращения: 08.02.2021).

Категория может быть сохранена, но существенно дополнена.

**Категория «состояния»** содержит 10 элементов 13 стран: 1) программа лudoкультурного разнообразия (Бельгия, 2011); 2) стрельба из лука монгольским хватом (Монголия, 2014); 3) игры и ритуалы перетягивания (Вьетнам, Камбоджа, Филиппины, Южная Корея, 2015); 4) тахтиб – игра палками (Египет, 2016); 5) фестиваль рыболовства Аргунгу (Нигерия, 2016); 6) ассык – традиционная казахская игра (Казахстан, 2017); 7) искусство бай чой (Вьетнам, 2017); 8) ссирым – традиционная корейская борьба (Северная Корея, Южная Корея, 2018); 9) херлинг (Ирландия, 2018); 10) традиционная интеллектуальная и стратегическая игра: тогыз кумалак, тогуз коргоол, манкала (Казахстан, Кыргызстан, Турция, 2020). Излишним элементом является: 7) искусство бай чой – творческие состязания, которые не могут быть отнесены к видам физической активности. Категория должна быть переименована и существенно дополнена.

**Категория «спорт»** содержит 3 элемента 5 стран: 1) программа лudoкультурного разнообразия (Бельгия, 2011); 2) силат (Малайзия, 2019); 3) альпинизм (Италия, Франция, Швейцария, 2019). Понятие «спорт» появилось как результат модернизации игровой культуры и несет в себе идею унификации, противоречащей Конвенции. Категория должна быть исключена.

**Категория «спортивная активность»** содержит 2 элемента 2 стран: 1) тхэккен – традиционное боевое искусство (Южная Корея, 2011); 2) круг капоэйра (Бразилия, 2014). Понятие «спортивная активность» является производным от понятия «спорт». Категория должна быть исключена.

**Категория «спортивные соревнования»** содержит 17 элементов 17 стран по версии Межправительственного комитета по сохранению нематериального культурного наследия<sup>7</sup> и 16 элементов 23 стран по версии Межправительственного комитета по физическому вос-

питанию и спорту (СИГЕПС)<sup>8</sup>. В обеих версиях совпадают только 7 элементов (меньше половины): Кыркпынар – фестиваль масляной борьбы (Турция, 2010); Наадам – традиционный праздник (Монголия, 2010); Французская верховая езда (Франция, 2011); човган – традиционная верховая игра в Карабахе (Азербайджан, 2013); казах куреси (Казахстан, 2016); карьерья – конное родео (Мексика, 2016); тахтиб – игра палками (Египет, 2016).

Другие элементы по версии НКН ЮНЕСКО (10 элементов): Синьска алка – рыцарский турнир (Хорватия, 2010); кок-бору – традиционная конная игра (Кыргызстан, 2017); ссирым – традиционная корейская борьба (Северная Корея, Южная Корея, 2018); херлинг (Ирландия, 2018); традиции пенчак силат (Индонезия, 2019); турецкая стрельба из лука (Турция, 2019); программа сохранения йолов Мартиники – судостроение и регата (Франция, 2020); верблюжьего бега – социальные практики и праздничное наследие (Оман, ОАЭ, 2020); винные кони – скачки (Испания, 2020); соревнования по сенокосу в Купресе (Босния и Герцеговина, 2020).

Другие элементы по версии СИГЕПС (9 элементов): ритуалы пехлевани и зурхане (Иран, 2010); джултаги – ходьба по канату (Южная Корея, 2011); программа лudoкультурного разнообразия (Бельгия, 2011); тхэккен – традиционное боевое искусство (Южная Корея, 2011); круг капоэйра (Бразилия, 2014); стрельба монгольским хватом с кольцом (Монголия, 2014); игры и ритуалы перетягивания (Вьетнам, Камбоджа, Филиппины, Южная Корея, 2015); испанская школа верховой езды в Вене (Австрия, 2015); Навруз – празднование с ритуалами, танцами и состязаниями (Азербайджан, Афганистан, Индия, Ирак, Иран, Казахстан, Кыргызстан, Пакистан, Таджикистан, Туркменистан, Турция, Узбекистан, 2016).

Эта категория наиболее ярко демонстрирует отсутствие общего подхода в систематизации игрового наследия. Категория должна быть исключена.

7 UNESCO Intergovernmental Committee for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage. URL: <https://ich.unesco.org/> (дата обращения: 02.04.2020).

8 Traditional Sports and Games. UNESCO Intergovernmental Committee for Physical Education and Sport (CIGEPS). URL: <https://en.unesco.org/themes/sport-and-anti-doping/traditional-sports-and-games> (дата обращения: 02.04.2020).

**Категория «судна»** содержит 2 элемента 2 стран: 1) *лодки драконы* (Китай, 2009); 2) *программа сохранения йолов Мартиники – судостроение и регата* (Франция, 2020). Категория должна быть переименована и может быть сохранена.

**Категория «физическое воспитание»** содержит 2 элемента 2 стран: 1) *йога* (Индия, 2016); 2) *тайцзыцюань* (Китай, 2020). Понятие «физическое воспитание» появилось в результате развития системы образования, оно отсутствовало в доиндустриальном обществе, а сами перечисленные в этой категории практики несли иные социальные и культурные функции. Категория должна быть исключена.

#### **Проект новых категорий игрового наследия**

Руководствуясь целями Конвенции, необходимо обсудить новые принципы категоризации игрового наследия, позволяющие сделать процесс дефрагментации релевантным междисциплинарным исследованиям в области культурной антропологии и этнологии. Культурологический подход с использованием методологии этноспорта<sup>9</sup> позволяет создать новый концепт категорий на основе домена «физическая активность», деривативами которого являются разработанный нами понятийный ряд:

- постуральная физическая активность;
- игровая физическая активность;
- игры без физической активности.

**Категория «постуральная физическая активность»** может содержать танцы, поскольку в них явно присутствует то, что мы называем «физическая подготовка». Но среди танцев мы отбираем лишь те, исполнение которых требует трудоемкого процесса освоения движений и разучивания постуральных позиций. Эта категория может содержать 9 элементов 10 стран: 1) танец мбенде жерусарема (Зимбабве, 2008); 2) ритуал воладорес (Мексика, 2009); 3) людские башни – кастельсы (Испания, 2010); 4) танец ножниц – тихерас (Перу, 2010); 5) танец чхау (Индия, 2010); 6) джултаги – ходьба по канату (Южная Корея, 2011); 7) йога (Индия, 2016); 8) альпинизм (Италия, Франция, Швейцария, 2019); 9) тайцзыцюань (Китай, 2020).

**Категория «игровая физическая активность»** должна содержать уточнение конкретных видов состязаний в названиях элементов Списка. Например, в празднике Наадам следует указать, что его культурным ядром являются «три игры мужей» (эрын гурбан наадам), чтобы облегчить восприятие этого элемента Списка в качестве комплексных соревнований по борьбе, верховой езде и стрельбе из лука монгольским хватом (внесена в Список отдельно). Эта категория может содержать 29 элементов 34 стран: 1) лодки драконы (Китай, 2009); 2) Кыркпынар – фестиваль масляной борьбы (Турция, 2010); 3) Наадам – традиционный праздник (Монголия, 2010); 4) ритуалы пехлевани и зурхане (Иран, 2010); 5) Синьска алка – рыцарский турнир (Хорватия, 2010); 6) программа лудокультурного разнообразия (Бельгия, 2011); 7) тхэккен – традиционное боевое искусство (Южная Корея, 2011); 8) човган – традиционная верховая игра в Карабахе (Азербайджан, 2013); 9) круг капоэйра (Бразилия, 2014); 10) стрельба из лука монгольским хватом (Монголия, 2014); 11) игры и ритуалы перетягивания (Вьетнам, Камбоджа, Филиппины, Южная Корея, 2015); 12) казах куреси (Казахстан, 2016); 13) каррерья – конное родео (Мексика, 2016); 14) Навруз – празднование с ритуалами, танцами и состязаниями (Азербайджан, Афганистан, Индия, Ирак, Иран, Казахстан, Кыргызстан, Пакистан, Таджикистан, Туркменистан, Турция, Узбекистан, 2016); 15) тахтиб – игра палками (Египет, 2016); 16) кок-бору – традиционная конная игра (Кыргызстан, 2017); 17) чоган – конная игра под аккомпанемент музыки и сказителей (Иран, 2017); 18) ардхах – конные и верблюжьи бега (Оман, 2018); 19) ссирым – традиционная корейская борьба (Северная Корея, Южная Корея, 2018); 20) фестиваль рыболовства Аргунгу (Нигерия, 2018); 21) херлинг (Ирландия, 2018); 22) чидаоба – грузинская борьба (Грузия, 2018); 23) силат (Малайзия, 2019); 24) традиции пенчак силат (Индонезия, 2019); 25) турецкая стрельба из лука (Турция, 2019); 26) верблюжьи бега – социальные практики и праздничное наследие (Оман, ОАЭ, 2020); 27) винные кони – скачки (Испания, 2020); 28) соревнования по сенокосу в Купресе (Босния и Герцеговина, 2020); 29) программа сохранения йолов Мартиники – судостроение и регата (Франция, 2020).

9 Кыласов А.В. Теория этноспорта. Орг. Объединенных Наций по вопросам образования, науки и культуры, Комис. Российской Федерации по делам ЮНЕСКО. М.: Советский спорт, 2012.

**Категория «игры без физической активности»** создана для досуговых практик, выпадающих из праздничного контекста агональной культуры традиционных игр и состязаний. Сегодня их восприятие претерпевает существенные изменения, потому что в спортизированной виде их принято называть «интеллектуальные виды спорта». Именно спортизация создает основания для их соотношения с традиционными играми и состязаниями, даже при полном отсутствии физической активности в процессе игры. Эта категория может содержать 2 элемента 3 стран: 1) ассык – традиционная казахская игра (Казахстан, 2017); 2) традиционная интеллектуальная и стратегическая игра: тогыз кумалак, тогуз коргоол, манкала (Казахстан, Кыргызстан, Турция, 2020).

Контент-анализ категорий игрового наследия Списка НКН ЮНЕСКО показал, что из существующих 11 категорий следует сохранить только 6: акробатика (со сменой названия), борьба, боевые искусства, конные игры, состязания (со сменой названия), судна. Поскольку акробатика трансформировалась в категорию «постуральная физическая активность» и состязания – в категорию «игровая физическая активность», а категория «судна» остается без изменений, то нам остается представить измененные и существенно дополненные 3 категории:

**Категория «борьба»** должна содержать 7 элементов 16 стран (было 4 элемента 5 стран): 1) *Кыркпынар – фестиваль масляной борьбы* (Турция, 2010); 2) *Наадам – традиционный праздник* (Монголия, 2010); 3) *ритуалы пехлевани и зурхане* (Иран, 2010); 4) *казах куреси* (Казахстан, 2016); 5) *Навруз – празднование с ритуалами, танцами и состязаниями* (Азербайджан, Афганистан, Индия, Ирак, Иран, Казахстан, Кыргызстан, Пакистан, Таджикистан, Туркменистан, Турция, Узбекистан, 2016); 6) *ссирым – традиционная корейская борьба* (Северная Корея, Южная Корея, 2018); 7) *чидаоба – грузинская борьба* (Грузия, 2018).

**Категория «боевые искусства»** должна содержать 15 элементов 21 страны (было 7 элементов 7 стран): 1) *Кыркпынар – фестиваль масляной борьбы* (Турция, 2010); 2) *Наадам – традиционный праздник* (Монголия, 2010); 3) *Синьска алка – рыцарский турнир* (Хорватия, 2010); 4) *ритуалы пехлевани и зурхане* (Иран, 2010); 5) *тхэккен – традиционное боевое искусство* (Южная Корея, 2011); 6) *круг капозйра* (Бразилия, 2014); 7) *стрель-*

*ба из лука монгольским хватом* (Монголия, 2014); 8) *казах куреси* (Казахстан, 2016); 9) *Навруз – празднование с ритуалами, танцами и состязаниями* (Азербайджан, Афганистан, Индия, Ирак, Иран, Казахстан, Кыргызстан, Пакистан, Таджикистан, Туркменистан, Турция, Узбекистан, 2016); 10) *тахтиб – игра палками* (Египет, 2016); 11) *чидаоба – грузинская борьба* (Грузия, 2018); 12) *ссирым – традиционная корейская борьба* (Северная Корея, Южная Корея, 2018); 13) *силат* (Малайзия, 2019); 14) *традиции пенчак силат* (Индонезия, 2019); 15) *турецкая стрельба из лука* (Турция, 2019).

**Категория «конные игры»** должна содержать 9 элементов 9 стран (было 6 элементов 6 стран): 1) *Наадам – традиционный праздник* (Монголия, 2010); 2) *Синьска алка – рыцарский турнир* (Хорватия, 2010); 3) *човган – традиционная верховая игра в Карабахе* (Азербайджан, 2013); 4) *карьеря – конное родео* (Мексика, 2016); 5) *кок-бору – традиционная конная игра* (Кыргызстан, 2017); 6) *чоган – конная игра под аккомпанемент музыки и сказителей* (Иран, 2017); 7) *ардхах – конные и верблюжьих бега* (Оман, 2018); 8) *верблюжьих бега – социальные практики и праздничное наследие* (Оман, ОАЭ, 2020); 9) *винные кони – скачки* (Испания, 2020).

Работа по совершенствованию категорий Списка представляется перспективной, потому что в новых номинационных досье есть 5 элементов игрового наследия. Результаты этого исследования будут представлены в ЮНЕСКО автором – президентом общества Мировой этноспорт, аккредитованным в качестве консультативной организации Межправительственного комитета ЮНЕСКО по сохранению нематериального культурного наследия.

#### Список литературы

1. Кыласов А.В. Теория этноспорта. Орг. Объединенных Наций по вопросам образования, науки и культуры, Комис. Российской Федерации по делам ЮНЕСКО. М.: Советский спорт, 2012.

2. Международная Конвенция об охране нематериального культурного наследия. Принята Генеральной конференцией ЮНЕСКО, 32-я сессия, Париж, 2003 г. UNESCODOC Digital Library. URL: [https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000132540\\_rus?posInSet=1&queryId=90c09452-fe6f-4b25-9c05-70fe506e0d60](https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000132540_rus?posInSet=1&queryId=90c09452-fe6f-4b25-9c05-70fe506e0d60) (дата обращения: 08.02.2021).

3. Редькин В.Н. Дисциплина этноспорт-стронгмен: альфа и омега мирового движения

стронгмен // Международный журнал «Этно-спорт и традиционные игры», №1 (1). М: Институт наследия, 2019. С. 19–32.

4. ЦУР 2030 – Преобразование нашего мира: Повестка дня в области устойчивого раз-

вития на период до 2030 года». Принята Генеральной Ассамблеей ООН, 70-я сессия, 2015 г. URL: [https://www.un.org/ga/search/view\\_doc.asp?symbol=A/RES/70/1&Lang=R](https://www.un.org/ga/search/view_doc.asp?symbol=A/RES/70/1&Lang=R) (дата обращения: 29.01.2021).

## TRADITIONAL SPORTS AND GAMES OF THE UNESCO INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE LISTS

**Kylasov Alexey Valerievich,**

PhD , Head of the Center for Traditional Sports and Games  
Likhatchev Russian Research Institute  
for Cultural and Natural Heritage,  
Bersenevskaya embankment, d. 18-20-22,  
building 3,119072, Moscow, Russian Federation.  
e-mail: kylasov@yandex.ru

### **Abstract**

The article presents an analysis of the correlation between nominal dossiers of traditional sports and games and concepts of the UNESCO Intangible Cultural Heritage List. The problem of the lack of a unified approach to the systemic formation of concepts of the game heritage of the List is revealed. On the basis of the ethnosport theory, a draft of new categories is proposed that corresponds to the program's documents and targets of the current activities of the UNESCO Secretariat divisions in the traditional sports and games area.

### **Keywords**

Ethnosport, Game Culture, Gaming Practices, Intangible Cultural Heritage, Traditional Sports and Games.

RAR

УДК 7.025.3

ББК 79.0

10.34685/ИИ.2021.32.1.003

## ТЕОРИЯ РЕСТАВРАЦИИ КУЛЬТУРНЫХ ЦЕННОСТЕЙ: К ПРОБЛЕМЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПРОТИВОРЕЧИЙ

Макарова Анастасия Сергеевна,

художник-реставратор, ФГБНИУ

«Государственный научно-исследовательский институт реставрации»,

ул. Гастелло, 44 стр. 1, г. Москва, Россия, 107014;

e-mail: aanpilogova@mail.ru

### Аннотация

В статье приводится краткий обзор и анализ сформировавшихся представлений о развитии теории реставрации культурных ценностей. Автор статьи отмечает, что традиционно эволюция теории реставрации представляется как движение от поновления к научной реставрации. При этом эти два основополагающих подхода сосуществуют как в исторической перспективе, так и в актуальной практике. Вероятно, отчасти снять это противоречие возможно, рассмотрев теорию реставрации в свете аксиологической концепции культуры, которая позволяет представить культуру как совокупность ценностных ориентиров. Целью реставрационных работ в этом случае можно назвать актуализацию ценностных критериев объекта реставрации, а задачами – поиск методов ее достижения.

### Ключевые слова

Культура, реставрация, теория, эволюция, аксиология культуры.

Развитие теории и практики реставрации культурных ценностей вне зависимости от материала и техники исполнения принято представлять в виде движения от поновления к максимальному сохранению аутентичности произведения<sup>1</sup>. Недаром один из основополагающих трудов по истории реставрации, монография В.В. Зверева, озаглавлена «От поновления к научной реставрации»<sup>2</sup>. Под поновлением понимают воссоздание художественного облика произведения, часто с

ориентацией на представления о его первоначальном, авторском решении<sup>3</sup>. Поновление может выполняться без сохранения оригинальных фрагментов произведения и без включения их в канву воссоздаваемого образа. Второе направление, ориентированное на приоритет оригинальности или достоверности произведения, называют «научной» или «археологической» реставрацией<sup>4</sup>. Движение от поновления к научной реставрации представляется развитием теории реставрации. Вместе с тем одновременное существование обоих подходов наблюдается как в исторической

1 Бобров Ю.Г. Философия современной консервации-реставрации. М., 2017. С. 11-48.

2 Зверев В.В. От поновления к научной реставрации. М., 1999. 100 с.

3 Бобров Ю.Г. Там же. С. 15.

4 Зверев В.В. Там же. С. 11.



перспективе, так и в современной практике. Отчасти снизить остроту этого противоречия, вероятно, может рассмотрение теории реставрации в свете аксиологии культуры. В рамках этого подхода усилия по сохранению культурного наследия могут быть представлены с точки зрения эволюции культурных доминант, вслед за которыми происходило развитие технических приемов реставрации.

В общих чертах развитие теории реставрации традиционно представляют следующим образом. Предпосылки деятельности, которую можно назвать реставрационной, усматривают уже в глубокой древности и трактуют как практику, тесно связанную с бытовым ремонтом вещей и религиозными обрядами<sup>5</sup>. Так, чтобы отдать дань уважения богам и суверенитету империи, Вавилонский царь Набонид распорядился восстановить наполовину утраченную голову скульптуры Саргона Аккадского<sup>6</sup>. Примеры целенаправленного сохранения древностей как объектов, имеющих ценность, выявляют в эпоху Древнего Рима<sup>7</sup>, и особенно – в эпоху Возрождения<sup>8</sup>. Во многом с помощью методов, которые сегодня представляются реставрационными, мастера эпохи Возрождения осваивают художественный язык античных произведений. Среди выдающихся скульпторов, практиковавших реставрацию как вид деятельности, – Донателло, Вероккьо, Микеланджело и другие<sup>9</sup>. Методика реставрации носила в этот период поновительский характер. Сложение так называемого научного подхода в реставрации древностей относят к XVIII в. и связывают с трудами И.И. Винкельмана<sup>10</sup>. Благодаря предложенным им методам исторического анализа реставрация, как и изучение произведений искусства в целом, получает научное

обоснование. К реставрационным вмешательствам начинает предъявляться новое требование научной обоснованности. При этом целью работ все еще остается возвращение памятнику первоначального облика. Следующим течением, повлиявшим на развитие теории реставрации, представляют романтизм. Ярчайшей фигурой этого периода стал французский архитектор Эжен Виолле-ле-Дюк, идеи которого воплотились в «стилистическом» подходе к реставрации. Данный подход предполагал глубокое знание истории и технологии строительства, на основе которых реставратор, подобно актеру, вживался в образ древнего мастера, стремясь возратить обветшавшему произведению всю красоту его утраченного облика. Дальнейшее развитие теории и практики реставрации в XIX–XX вв. характеризуется как междисциплинарное, в результате чего реставрация становится самостоятельной прикладной дисциплиной, находящейся на стыке нескольких наук. К проблемам сохранения наследия все чаще привлекаются архитекторы, инженеры, химики и прочие специалисты из различных областей научного знания. Объектом реставрации становится все более широкий круг предметов искусства, ремесла и быта, науки и техники<sup>11</sup>. В реставрационной практике общепринятым становится научный подход, предполагающий приоритет сохранения аутентичности произведения.

Таким образом, главным мотивом развития теории реставрации кажется противостояние двух идей: воссоздания первоначального облика произведения и максимальное сохранение его аутентичности. Складывается впечатление, что могут быть прослежены волнообразные всплески популярности одной из двух концепций. Так, в XVI–XVII в., вероятно, доминирует идея воссоздания художественной выразительности, в XVIII в., наоборот, приоритет отдается исторической достоверности и научной обоснованности вмешательств, в XIX в. вновь приоритетной оказывается художественная выразительность облика, и, наконец, в современной теории и практике торжествует идея научной реставрации. Научный подход представляется сегодня базовым

5 Бобров Ю.Г. Там же. С. 12.

6 Podany Jerry. *Lessons from the past. // History of restoration of ancient stone sculpture.* Getty Publications, 2003. P. 26.

7 Chris Caple. *Preventive Conservation in Museums.* Routledge. 2012. P. 10.

8 Зверев В.В. С. 10.

9 Вазари Дж. *Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих.* М., 2008. 1278 с.

10 Винкельман И.И. *История искусства древности.* СПб., 2000. 770 с. Зверев В.В. Там же. С. 11.

11 Зверев В.В. *От поновления к научной реставрации.* С. 44.

и единственно возможным для любого специалиста. Дань сформировавшимся представлениям о развитии теории реставрации отдается путем следования нескольким этическим принципам: «отличимости» доделок, «обратимости» материалов, наименьшего вмешательства и т.д. Крылатой фразой стала цитата из 9 статьи Венецианской хартии, гласящая, что «Реставрация прекращается там, где начинается гипотеза»<sup>12</sup>. Однако в актуальной реставрационной практике мы обнаруживаем одновременное присутствие обеих тенденций. Несмотря на то, что большинство специалистов придерживается изложенной концепции научного подхода, приоритетной целью реставрационных работ становится придание памятнику «экспозиционности», которую можно трактовать как эстетическую привлекательность. Приветствуется приведение памятника в экспозиционный вид путем научно обоснованной реконструкции первоначального облика. Особенно остро проявляется данная проблема в связи с повторной реставрацией произведений искусства, для которых характерен сложившийся художественный образ, сформированный в том числе благодаря предыдущим реставрациям. Ярким примером может служить реставрация статуи Виктория Кальватоне из собрания Государственного Эрмитажа, выполненная в 2015-2019 гг. Иконография этой античной бронзовой скульптуры была существенно изменена реставрацией XIX века. Первоначально скульптура, вероятно, изображала богиню охоты Диану, а после реставрации получила облик богини победы Виктории<sup>13</sup>. Памятник был дополнен парой крыльев, были воссозданы левая рука с пальмовой ветвью, левая нога<sup>14</sup>. Несмотря на убедительные доказательства существенной переработки произведения, реставраторами Эр-

митажа было принято решение сохранить ставший привычным облик скульптуры. Интересно, что крылья скульптуры, появившиеся в результате предыдущей реставрации и наносившие конструктивные повреждения памятнику, были заменены облегченными копиями с целью сохранения сложившегося облика. Таким образом, несмотря на научно обоснованную новую атрибуцию и выявление областей позднейших вмешательств, выбор концепции реставрации был сделан в пользу сохранения хорошо известного выразительного облика памятника.

Снять кажущееся противоречие между приоритетом научного подхода и стремлением к «экспозиционности» может, на наш взгляд, аксиологический подход к изучению культуры<sup>15</sup>. Развитие теории реставрации, рассмотренное в свете аксиологической концепции культуры, может быть представлено в зависимости от смены ценностных ориентаций. Так, для ранних примеров реставрации доминирующей представляется религиозная и, вероятно, эксплуатационно-бытовая ценность предмета. Начиная с XVI в. по настоящее время приоритетной, вероятно, становится художественная ценность произведения. По мере увеличения разнообразия музейных фондов меняется подход к интерпретации их ценности. Понятие художественной ценности дополняется представлениями об исторической, мемориальной, инженерно-технической и прочих составляющих культурной ценности. Вслед за развитием представлений о ценности исторических предметов изменяются задачи реставрации, которые можно представить как представления о средствах возвращения памятнику его ценностных критериев, искаженных или утраченных за время бытования. Целью же реставрационных работ остается выявление наиболее значимых и актуальных контекстов культурной ценности того или иного произведения искусства. Понятие художественной ценности во многом связано с представлением о физической целостности предмета. Именно поэтому долгое время в практической реставрации господствует метод творческого воспроизведения (поновления). Возвращение произведению

12 Международная хартия по консервации и реставрации памятников и достопримечательных мест (венецианская хартия) от 31 мая 1964 года. URL: <http://docs.cntd.ru/document/901756982>.

13 Малкиель И.К. К вопросу о «новой берлинской реставрации античной скульптуры Виктории Кальватоне». Материалы последних исследований. URL: <https://www.gosniir.ru/about/news-archive/gosniir-news/conf-2020-programm.aspx>.

14 Там же.

15 М.С. Каган. Философская теория ценности. СПб, 1997. 204 с.

целостности художественного облика остается одной из главных задач в реставрации и сегодня. Так, в реставрации произведений масляной живописи принято выполнять тонировки практически в тон авторской живописи, а в реставрации фарфора – восстанавливать утраченные детали, делая их практически не отличимыми. Приведенные примеры, на наш взгляд, не должны восприниматься как отступление от общепринятых представлений об этике реставрационных работ. Наоборот, они свидетельствуют о том, что развитие теории реставрации происходит нелинейно. Задачи реставрации в широком контексте вопросов сохранения наследия могут рассматриваться под различным углом в зависимости от проблем актуализации социокультурной ценности тех или иных предметов.

#### Список литературы

1. Международная хартия по консервации и реставрации памятников и достопримечательных мест (венецианская хартия) от 31 мая 1964 года. URL: <http://docs.cntd.ru/document/901756982> (дата обращения: 06.12.2020).

2. Бобров Ю.Г. Философия современной консервации-реставрации. М.: ИД «Художественная школа», 2017. – 288 с., илл.

3. Вазари Дж. Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Полное издание в одном томе / Пер. с итал. М.: АЛЬФА-КНИГА, 2008. 1278 с.

4. Винкельман И.И. История искусства древности = Geschichte der kunst des altertuns; Малые сочинения = Kleine schriften. Подгот. И.Е. Бабанов; Гос. Эрмитаж. - СПб.: Алетейя, 2000. 770 с.

5. Зверев В.В. От поновления к научной реставрации. М-во культуры Рос. Федерации. Гос. науч.-исслед. ин-т реставрации. М. : ГосНИИР, 1999. 99 с.

6. Каган М.С. Философская теория ценности / М. С. Каган; С.-Петербург. гос. ун-т, Акад. гуманитар. наук. СПб. : Петрополис, 1997. 204.

7. Малкиель И.К. К вопросу о «новой берлинской реставрации античной скульптуры Виктории Кальватоне». Материалы последних исследований. URL: <https://www.gosniir.ru/about/news-archive/gosniir-news/conf-2020-programm.aspx> (дата обращения: 06.12.2020).

8. Jerry Podany. Lessons from the past. // History of restoration of ancient stone sculpture. Getty Publications, 2003. P. 13-25.

9. Chris Caple. Preventive Conservation in Museums. Routledge. 2012. 588 p.

# THEORY OF CONSERVATION OF CULTURAL VALUES: TO THE PROBLEM OF CONTRADICTIONS INTERPRETATION

**Makarova Anasatsiia Segreevna,**  
conservator, the “State Research Institute for Conservation”;  
Gastello Str., 44 b. 1, 107014, Moscow, Russia,  
e-mail: aanpilogova@mail.ru

## **Abstract**

The article provides a brief overview and analysis of the theory of restoration of cultural values. The author notes that traditionally evolution of the theory of conservation is presented as a movement from renovation to scientific restoration. Moreover, these two fundamental approaches coexist both in a historical perspective and in actual practice. Probably, it is possible to partially remove this contradiction by viewing the theory of conservation in the light of the axiological theory of culture, which allows us to present culture as a set of value orientations. The goal of conservation in this case can be in actualization of the value criteria of the object, and the tasks in the search for methods of achieving it.

## **Keywords**

Culture, conservation, theory, evolution, axiology of culture.

# ДУХОВНОЕ НАСЛЕДИЕ И КУЛЬТУРА

RAR

УДК 7.03

ББК 85.1

10.34685/НИ.2021.32.1.004

## И.Н.КРАМСКОЙ. РЕЛИГИОЗНАЯ ДРАМА ХУДОЖНИКА. ЧАСТЬ II. КАМЕНЬ ПРЕТЫКАНИЯ

**Катасонов Владимир Николаевич,**

доктор философских наук, доктор богословия,  
профессор Общецерковной аспирантуры и докторантуры  
имени святых равноапостольных Кирилла и Мефодия;  
ул.Пятницкая, 4/4с1, Москва, Россия;  
e-mail: vladimir15k@mail.ru

### **Аннотация**

В статье анализируются причины неудачи И.Н.Крамского написать вторую картину о Христе «Хохот» («Радуйся, царю Иудейский»). Используется обширный эпистолярный материал художника, исторические свидетельства времени. Делается обзор религиозных взглядов духовных авторитетов (в основном зарубежных) интеллигенции 60-70 годов XIX века, существенно повлиявших на религиозные взгляды Крамского.

### **Ключевые слова**

Передвижники, И.Н.Крамской, Тюбингентская школа, Э.Ренан, П.-Ж.Прудон, Л.Фейербах, М.А.Бакунин, Н.В.Гоголь, картина «Радуйся, царю Иудейский», христианство, славянофилы и народники, духовность и душевность.

### **§1. Второй том: «Хохот»**

Очень рано Крамской задумал вторую картину о Христе. Он говорит о ней уже во время работы над «Христос в пустыне» и нередко называет ее «вторым томом»<sup>1</sup>. Если Христос, или

лучше в свете всего вышесказанного назвать его, герой первой картины, еще только собирается выступить на свой подвиг служения народу, то вторая картина должна была показать исполнение этого великого замысла. Если евангельская история дает нам описание трагедии жизни Богочеловека Христа, но одновременно и апофеоз его воскресения и искупления грехов человечества, то чисто гуманистическое понимание личности

1 «Это второй том (и последний) Христа в пустыне», - пишет он в письме к Никитенко (Цитата по книге: Гольдштейн С.Н. Иван Николаевич Крамской. С.108)

Христа заслоняет для Крамского этот религиозный катартический смысл христианской трагедии. Кроме того, опыт личной жизни самого художника, наблюдения над перипетиями общественной жизни своего времени все более наполняют его душу горечью разочарования и ядами пессимизма. Сложности отношения с Академией художеств, трудности взаимоотношений внутри организованного в 1870 году Товарищества передвижных художественных выставок наполняют жизнь Крамского постоянным напряжением. Разгул правительственной реакции после покушения 1866 года на императора Александра II не оставляет надежд на смягчение политического климата. Идеалы шестидесятых годов блекнут на фоне новой капиталистической действительности России: новый хозяин из разбогатевших купцов или крестьян, «чумазый» по определению Бакунина, оказывается еще большим эксплуататором, чем вчерашний помещик. Революционно-демократическое движение, которым живет и дышит интеллигенция, являет вдруг события и фигуры (С.Г.Нечаев, «Чигиринское дело»), полностью дискредитирующие его исходный гуманистический смысл... Трагическая нравственная подоплека всех жизненных событий становится все более актуальной для художника.

Крамской был прекрасным преподавателем, об этом свидетельствуют воспоминания многих его учеников<sup>2</sup>. Из этих воспоминаний видно также, что в общении с учениками для него было важно не только обсуждение профессиональных вопросов художнического ремесла, но и общие вопросы жизни. Прекрасный психолог, чуткий друг, великолепный стилист, в своих письмах он не только помогает становлению молодых талантов, как художников, но и поучает их нравственно. Для нас эти письма важны и потому, что в них мы видим отражение его собственной мировоззренческой позиции, ее ориентиров и трансформаций. Так, в письме к своему молодому ученику Ф.А.Васильеву Крамской делится своим восприятием жизни, созревшим у него в начале 70-х годов. «...Я скажу, что письма Ваши доставляют мне больше, чем Вы думаете. Я с са-

мым глубоким интересом слежу за всем, что происходит в Вашей душе. Ведь Вы все-таки продолжаете быть для меня открытым инструментом; не закрывайте его, ради Бога, не закрывайте. Вы не в дурные руки пишете письма. Ведь если Вам тяжело и дурные мысли лезут Вам в голову, если для Вас открывается изнанка вещей, изнанка человеческих мыслей и поступков, и скверные предчувствия неотступно тревожат Вас, то я, мой дорогой, уже давно во все глаза смотрю на мир Божий. Сначала как будто жутко, словно могила перед тобою, потом... потом привыкнешь и уже ничего не ждешь. Страшно созреть до той высоты, на которой остаешься одинок. Лучше, кажется, как бы был свинья и животное только, чавкал бы себе спокойно, валялся бы в болоте – тепло, да и общество бы было. Сосал бы себе спокойно свой кус и заранее намечал бы себе, у которого соседа следует оттягать еще кус, а там еще и еще, и наконец, свершивши все земное, улегся бы навеки; понесли бы впереди и шляпу, и шпагу, прочие свиньи провожали бы как путного человека – трудно, но вперед, без оглядки! Были люди, которым еще было труднее, вперед! Хоть пять лет еще, если хватит силы, больше едвали, да больше, может быть, и не нужно»<sup>3</sup>.

«Ничего не ждешь», но «вперед!» Эта стоическая, и даже хочется сказать, героическая позиция Крамского характерна для него. Он удручен, но не сдаётся, его поддерживают героические образы прошлого, людей, «которым еще было труднее». Он никогда не мог ограничиться только живописью. Да и живопись для него должна иметь смысл более глубокий, чем просто радовать глаз профана, или дать пищу самодовольным рассуждениям профессионального критика. У Крамского художника слишком много рефлексии для того, чтобы просто рисовать. Он сам прекрасно знал эту свою черту. «Чему я учился, - пишет он Репину в 1874 году, - Едва ли уездное училище досталось на мою долю, а с этим далеко не уедешь... всякий сюжет, всякая мысль, всякая картина разлагалась без остатка от беспощадного анализа. Как кислота всерастворяющая, так анализ проснувшегося ума все во мне растворял... и растворил. Кажется, совсем... больно трогать грудь... Год за год я все

2 См., например: Воспоминания о И.Н. Крамском Е.П. Михальцевой; Воспоминания о И.Н.Крамском Э.К. Гаугер / Иван Николаевич Крамской: Его жизнь, переписка и художественно-критические статьи 1837 – 1887. Издал Алексей Суворин. Санкт-Петербург, 1888. С.67-71.

3 И.Н.Крамской – Ф.А.Васильеву. 1 декабря 1872 / Переписка И.Н.Крамского. Т.2..., С.111-112.

готовился, все изучал, все что-то хотел начать, что-то жило во мне, к чему-то стремился. Я себя знаю – хорошо знаю»<sup>4</sup>. Поэтому разговор об искусстве, о его истории и современных тенденциях постоянно поворачивается Крамским к более общим философским и жизненным проблемам. И не часто находит он здесь согласие и поддержку... В октябре того же года Крамской пишет к Репину: «Но есть у Вас в письме одна штучка, которую я, по свойственной мне манере, не могу обойти молчанием, вперед сообщая, впрочем, что я имею мрачный взгляд на вещи, и, стало быть, мы, может быть, не согласимся. Вы говорите, что теперь «погибель не так страшна, как в варварские времена, времена всевозможных нашествий, порабощений и проч...» Верно – теперь трудно ждать нашествий варваров (хотя это еще не гарантировано пока), но появляется, растет и зреет нечто более опасное, чем варвары внешние, растут и плодятся варвары внутренние; думаю, что в моем мнении нет ничего парадоксального: разве не варварство – поголовное лицемерие, преобладание животных страстей, ослабление энергии в борьбе с жизненными неудобствами, желание все добыть поскорее путем мошенничества, прокучивание общественного (народного) богатства, лесов, земли, народного труда, за целые будущие поколения... попробуйте узнать, что стоит тайлер, франк, рубль какого-либо правительства, попробуйте погасить долги, колоссально разрастающиеся во всяком государстве, потребуйте уплаты долгов от всяческих компаний, акционерных обществ, фабрик, заводов, и Вы увидите, что эта милая цивилизация, для того, чтобы не объявить себя банкротом, должна забираться в Среднюю Азию, Африку, к диким племенам далеких пространств, и обирать, порабощать, убивать, или, еще лучше, развращать всех этих наивных животных, которых численность еще превосходит в десять раз цивилизованные общества. Вот почему еще есть ресурсы и для правителей, есть ресурсы и для буржуазии на целые десятки, а может, и сотни лет жуировать и услаждать себя всячески; а что будет потом! Нам какое дело! На наш век хватит! Если попадетсЯ из этой громадной ватаги какой-нибудь дурак, или просто оплошает, исход лег-

кий: приставил дуло к любому месту, да и там. Чудесно! И легко, и скоро, и восхитительно! Вы скажете, «наивный человек, когда ж этого не было? Всегда были мошенники, и всегда человек был скотина!» Верно, а что ж я говорю? Я то самое и доказываю: всегда было скверно, чуть-чуть получше, чуть-чуть похуже, а потом плохо и... конец. Да, конец. Сколько уж было концов? Много! Не миновать его и цивилизации, только для нее история, конечно, будет не так глупа, чтобы взять знакомую развязку, скучно стало бы, да и догадаются... эффект пропадет... [курсив мой В.К.]»<sup>5</sup>. И в свете этой картины взгляд Крамского на задачи художника: «А впрочем, к чему это? Вы уже излечились от всеразлагающего анализа... и завидую Вам... ей-богу, завидую... Это очень тяжелая штука, тем более, как Вы говорите, далеко отсюда до поэзии... Это верно... Очень далеко от поэзии здоровья, счастья и силы, но очень недалеко от... трагического, и, смею думать, всякому своя поэзия, только чувствуй, а не притворяйся... а там не наше дело говорить: вот это поэзия, а это нет, ничего, чему быть, тому не миновать! <...> Я говорю только художнику: ради Бога чувствуй! Коли ты умный человек, тем лучше; коли чего не знаешь, не видишь, брось... Пой как птица небесная; только, ради Бога, своим голосом! Неужто эта такая дурная теория?»<sup>6</sup>.

Теория недурна, но настроение у Крамского действительно трагическое. Студенческие протесты 1868-1869 годов и жестокая реакция на них властей; разгром «чайковцев» и других кружков и объединений; изуверские методы следствия и каторжные приговоры, - все это не оставляло никакой надежды на мирный диалог демократической общественности с властями. Разгром Парижской коммуны в 1871 году русская революционно-демократическая молодежь также восприняла как собственное поражение. Этому способствовало и то, что в защите коммуны участвовали русские и польские эмигранты (Е.Л.Дмитриева, П.Л.Лавров, Я.Домбровский). В 1874 году под влиянием многолетней революционной пропаганды в России начинаются «хождения в народ». Властители дум русской интеллигенции, Чаадаев, Чернышевский, До-

4 И.Н.Крамской – И.Е.Репину. 6 января 1874 / Переписка И.Н.Крамского. Т.2..., С.283.

5 И.Н.Крамской – И.Е.Репину. 29 октября 1874 // Переписка И.Н.Крамского... Т.2. С.319-320.

6 Там же.

брюлюбов, Бакунин, Лавров убедили ее, что социальная революция в России возможна только тогда, когда поднимется на борьбу крестьянство. Но крестьянство нужно разбудить от его обывательского сна, революцию нужно поджечь, нужно показать крестьянину его путь к социализму... И сотни молодых людей, в основном студентов, из самых разных сословий, отправились в деревню для пропаганды социализма, распространения запрещенной литературы. Результат для самого крестьянства был почти нулевой, крестьянин продолжал свою обычную жизнь в труде, в заботе о куске хлеба насущного; разбудить нового Стеньку Разина не удалось. Для «ходебчиков» же в народ это закончилось трагически: в ходе расследований 1873-1877 годов было арестовано около 4000 человек, привлечены к дознанию 770, к следствию 265 человек. Арестованных содержали в тюремных казематах, где к началу процесса 193, из них умерло 43, покончили с собой 12, а 38 сошли с ума... В результате сознательно организованный показательный суд приговорил 28 человек к каторге, 36 к ссылке, и остальных к менее тяжелым формам наказания. Процесс оказал огромное влияние на общественную жизнь России, но, к сожалению, скорее, не в том направлении, в каком задуман он был его организаторами.

Все эти события глубоко трогают Крамского, наполняют его душу горечью и разочарованием. Созерцание этой неравной борьбы правительства и народников вызывает естественную аллюзию на евангельскую трагедию. В особенности потому, что обе стороны считают себя христианами. Государственная власть понимает себя как хранительницу православия, а революционеры, - ведь почти все крещены в православии! - также понимают свое дело как продолжение дела Христа. Хотя, конечно, Христа нецерковного, с протестантским «акцентом», по немецким прописям... Но тем не менее. Даже бывший народник А.И.Желябов, позже вместе с другими народо-вольцами подготовивший убийство императора Александра II, на процессе 1881 года на вопрос о вероисповедании отвечал: «...Крещен в православии, но православие отрицаю, хотя сущность учения Иисуса Христа признаю. Эта сущность учения среди моих нравственных побуждений занимает почетное место. Я верю в истинность и справедливость этого вероучения и торжественно признаю, что вера без дела мертва есть,

и что всякий истинный христианин должен бороться за правду, за права угнетенных и слабых и, если нужно, то за них и пострадать. Такова моя вера»<sup>7</sup>. «Бороться за правду», - прекрасно! но вопрос, какими методами... Так, гуманистически перетолкованного Христа мы видим на знаменах почти всех революций Нового времени.

В такого же гуманистического Христа, учение которого можно полностью свести к нравственности и психологии, верит и Крамской. В любопытном письме к А.Д.Чиркину<sup>8</sup>, написанному вскоре после первой выставки «Христос в пустыне», художник дает как бы очерк своей «христологии». «Фигура Христа, - пишет он в письме<sup>9</sup>, - меня очень давно преследовала. Евангельский рассказ, какова бы ни была его историческая достоверность, есть памятник действительно пережитого человечеством психологического процесса, мало того, все, что искренние его последователи внесли от себя впоследствии, что стало потом традициями, все имеет уважения». Однако традиционное, т.е. церковное понимание Христа и христианства, не удовлетворяет Крамского. «...Я скажу, что христианство, с момента своего появления до настоящего времени, никогда не было не только усвоено человечеством органически, но даже и понято правильно не было. Я не говорю об отдельных личностях, сравнительно очень и очень малочисленных, к сожалению»<sup>10</sup>. Что же не удовлетворяет художника в церковном образе Христа? - В частности, это акцент на его божественности и чудесах. «Говорят, Христос есть идеал, больше - Бог. Хорошо. Отчего же все, что он сказал, что он сделал, возможно и понятно? А чудеса? А рождение? А воскресение?»<sup>11</sup> Крамской считает, что все чудесное и сверхчеловеческое в Евангелии есть мифотворчество, и что самое главное совсем не в этом. «...Вопрос о чудесах разрешается срав-

7 Цит. по книге: Богучарский В.Я. Активное народничество семидесятых годов. Москва, Из-во М.иС.Сабашниковых, 1912. С.181-182, прим.1.

8 А.Д.Чиркин - художник любитель, который оказывал Товариществу организационную помощь.

9 И.Н.Крамской - А.Д.Чиркину. С.-Петербург, 27 декабря 1873 / Письма. В двух томах. Т.1. ОГИЗ - ИЗОГИЗ, 1937. С.219.

10 Там же.

11 Цит.соч., С.220.



нительно легко. По элементарной человеческой логике и особенно восточной, необыкновенный человек должен был и родиться необыкновенно; в этом нет ничего дурного, это только незнание. Пусть бы Христос делал чудеса, воскрешал мертвых, летал по воздуху, его бы оставили в покое; никто из власть имеющих и никто из заурядных смертных, особенно в то смутное и богатое предчувствиями время, не стал бы ни нападать, ни защищать. Подобных людей было много около того времени»<sup>12</sup>. Самое главное, керигму Евангелия, как сказали бы мы сегодня, Крамской усматривает именно в нравственной проповеди Христа. «...Совсем другой разговор, когда находится такой чудак, который будит заснувшую совесть, рекомендует поступать так, как в человеческом сердце написано творцом (и мы это все, скажем потихоньку, чувствуем), и когда мы пытаемся уверять его, что совершенство только в Боге, а он нам на это собственным личным опытом докажет наше лицемерие и нанесет поражение; будет вечным укором, и никакое оправдание перед нашей личной совестью, мы знаем, не может быть уважено, тогда другое дело. Компромисс невозможен, и каждый принимай, что посеял. Снести это нельзя: повесить»<sup>13</sup>.

Крамской рассказывает, что, прежде чем он написал «Христа в пустыне», он внимательно продумывал всю, так сказать, психологию своего героя. «...Дело в том, что перед ним с высоты однажды раскрылась панорама сел, деревень, городов... пойти направо, пойти налево? Если я пойду налево, все это будет мое, оно может быть мое, я чувствую в себе присутствие страшной силы ума, таланта, и, наконец, у меня страсти... и кто меня уличит впоследствии в узурпации, я буду мудро править, а человечество пусть несется к гибели, но...то, что сидит во мне, мой внутренний голос (отец мой, как он его называл) – от него никуда не уйдешь, ничего не скроешь, и я, зная выход, не скажу его. И кто же, кто делает это дело? Странное дело, я видел эту думающую, тоскующую, плачущую фигуру, видел как живую»<sup>14</sup>. Все это глубоко продумано у Крамского, и можно бы было, действительно, понять как некую интерпретацию искушения Христа дьяво-

лом в пустыне. Если бы не концовка этого письма: «...Мне кажется, что еще наступит время для искусства, когда необходимо надо пересмотреть и перерешить прежние решения, потому что ведь Христос есть в сущности самый высокий и возвышенный атеист, он перенес центр божества извне в самое средоточие человеческого духа, кроме того, доказав возможность человеческого счастья чрез усилия каждой личности над собою, и победив самого сильного врага – собственное Я, он сделал невозможным оправдание в наших подлостях, никакими мотивами, сказавши вдобавок «имеяй уши слышати, да слышит»»<sup>15</sup>. Крамской, сам человек глубоко нравственный, и требовавший этого и от других, ясно слышит Евангельский призыв: «Будьте совершенны, как совершен Отец ваш Небесный (Мф.5:48)». И верит словам Христа: «Истинно, истинно говорю вам: верующий в Меня, дела, которые творю Я, и он сотворит, и больше сих сотворит...(Ин.14:12)» И все возможно верующему, все чудеса, все исцеления, власть над всей природой!.. Но не просто усилиями личности над собой, не просто победой над себялюбием, как учит Церковь, а силою Божией, синергией человеческой и Божественной воли. Продолжение этого места из Евангелия от Иоанна так и говорит: «...дела, которые творю Я, и он сотворит, и больше сих сотворит, потому что Я к Отцу Моему иду. И если чего попросите у Отца во имя Мое, то сделаю, да прославится Отец в Сыне. Если чего попросите во имя Мое, Я то сделаю (Ин.14:12-14)». У Крамского весь акцент на личных усилиях человека. Конечно, этот человек слышит внутренний голос, но это только голос, человек остается одинок в своем подвиге, своеобразное несторианство... И эти усилиями, де, возможно достигнуть человеческого счастья. Счастье без Бога... Крамской не хочет слышать евангельское «без меня не можете творить ничего»: «Я есмь лоза, а вы ветви; кто пребывает во Мне, и Я в нем, тот приносит много плода; ибо без Меня не можете делать ничего (Ин.15:5)». И разве Я действительно самый сильный враг?.. И полное самоуничтожение может быть совместимо с демонской гордыней. И воля человеческая так ли сильна?.. Апостол Павел пишет: «Итак, я нахожу закон, что, когда

12 Там же.

13 Там же.

14 Цит.соч., С.221.

15 Цит.соч., С.222.

хочу делать доброе, прилежит мне злое. Ибо по внутреннему человеку нахожу удовольствие в законе Божиим, но в членах моих вижу иной закон, противоборствующий закону ума моего и делающий меня пленником закона греховного, находящегося в членах моих. Бедный я человек! кто избавит меня от сего тела смерти? Благодарю Бога моего Иисусом Христом, Господом нашим (Рим.7:21-25)». Но для Крамского, наверное, апостол Павел не авторитет; он принадлежит, скорее, к тем последователям, которые внесли в евангельское христианство что-то от себя... Вполне в духе последователей Тюбингенской школы. Вот и получается у нашего художника, что Христос – возвышенный атеист, перенесший божество внутрь человеческого духа. А не так, как призывает христиан Церковь, перенести себя внутрь Христа – Богочеловека. Как назвал свою книгу святой Иоанн Кронштадский «Моя жизнь во Христе».

## §2. «Немцы»

«Немцы на этот счет молодцы», – замечает Крамской, после своих восхвалений атеизма. Каких же немцев имеет он в виду? Какие же европейские властители дум популярны в это время? На слуху у всех немецкие богословы и философы: Д.Штраус, Ф.Баур, Л.Фейербах, Ф.Шлейермахер, М.Штирнер, Б.Бауэр. Кроме того, с 60-годов становится популярным Э.Ренан. Читают в России и К.Маркса, и Ф.Энгельса.

Мы приводим цитаты из трудов некоторых из этих авторов, чтобы показать, чем питалась мысль революционно-демократической общности того времени, какие идеи повлияли, в частности, и на мировоззрение Крамского. Здесь не место давать критику этих авторов, поэтому цитаты, иногда довольно объемные, приводятся с минимальным комментарием. Целью было показать умственную и духовную атмосферу, в которой проходила жизнь нашего героя.

Конечно, звезда Тюбингентской богословской школы протестант **Давид Фридрих Штраус** (1808 – 1874) был одним из популярнейших. Штраус начал радикальную историческую критику Евангелий. Свое дело Штраус понимал как продолжение и углубление дела Лютера, дела Реформации. «К продолжению дела Реформации ныне столь же властно понуждает состояние образованности, как 350 лет тому назад состояние образованности же понуждало приступить к ее началу. Теперь мы тоже переживаем кризис,

и тем более мучительный, что нам, как и нашим предкам, одна часть действующего христианского учения стала в такой же мере несносной, в какой другая осталась необходимой. Но век Реформации имел хотя то преимущество, что несносный элемент он видел, главным образом, в учении и практике церкви, тогда как собственно библейское учение и строй церкви, упрощенный в духе указаний Библии, его вполне еще удовлетворяли. При таких условиях критическое выделение пригодных элементов представлялось делом сравнительно легким, и так как народ продолжал еще считать Библию неприкосновенным сводом божественных откровений и спасительных поучений, то и сам кризис был не опасным, хотя и бурным. Теперь, наоборот, сомнению подвергнуто даже то, что протестантами того времени еще признавалось, Библия, с ее историей и учением; даже в Библии мы стали теперь отличать истинное и обязательное для всех времен от всего того, что зиждилось лишь на представлениях и отношениях определенного момента и что нам стало теперь представляться непригодным и даже неприемлемым»<sup>16</sup>.

В 1835 Штраус издал свою книгу «Жизнь Иисуса», которая вызвала шквал отзывов, критики и положила начало возникновению нового направления в богословии. В 1864 году Штраус выпустил второе издание своей книги, специально приспособленной для чтения широких слоев публики. Главной задачей было очистить исторический образ Христа от мифологических наслоений, развести Христа исторического и Христа легенды. Уже само название его книги, вызвавшее бурный интерес и породившее скандалы, говорит об этом: «Жизнь Иисуса», не жизнь Иисуса Христа, а жизнь исторического человека Иисуса. Ближайшим образом это очищение евангельской истории от мифологии означает критику рассказов о всех чудесах, совершаемых Христом. Чудеса, согласно Штраусу, есть рудименты старой ветхозаветной религии иудеев, проникшие в христианство под влиянием апостола Павла. Эти иудейские начала замутнили в истории христианской церкви чистое учение Христа, которое немецкий богослов и хочет восстановить. «Необходимым и приемлемым признается в христианской вере то, чем она избавила человека от чувственной религии гре-

16 Штраус Д.Ф. Жизнь Иисуса. М., 1992. С. 19.

ков, с одной стороны, и иудейской религии закона - с другой; стало быть, с одной стороны - вера в то, что миром управляет духовная и нравственная сила, и, с другой стороны, убеждение в том, что повинность, которую мы обязаны отбывать по отношению к этой силе, может быть только духовной и нравственной, как и сама сила, повинностью сердца и ума <...> Пока христианство будет рассматриваться как нечто данное человечеству извне, а Христос - как пришелец с небес, пока церковь Христа будет считаться учреждением, служащим для освобождения людей от грехов посредством крови Христовой, до тех пор и сама религия духа будет религией недуховной, и христианское учение будет пониматься по-иудейски. Только тогда, когда все признают, что в христианской вере человечество лишь создало себя глубже, чем в былое время, что Иисус - лишь человек, в котором это углубленное самосознание впервые превратилось в силу, определяющую его жизнь и существо, что освобождение от грехов обретается усвоением такого образа мыслей и восприятием его в собственную плоть и кровь, только тогда христианское учение будет действительно пониматься по-христиански (курсив мой - В.К.)»<sup>17</sup>.

Сверхъестественное, чудеса невозможны - это аксиома, из которой исходит Штраус. «Чудом, - пишет он. - обыкновенно именуется явление, которое необъяснимо с точки зрения действия и взаимодействия конечных причин; оно представляется эффектом непосредственного вмешательства высшей бесконечной причины, или самого Бога, и имеет целью проявить существо и волю Бога во Вселенной, ввести Божьего посланника в мир, поддерживать и направлять его в жизни и деятельности и аккредитовать перед людьми»<sup>18</sup>. Причем, это взаимодействие конечных причин рассматривается Штраусом в свете современной ему науки, как будто наука уже выяснила все основания сущего. Вся работа Штрауса проникнута этим чванливым позитивистским взглядом на науку, делающим из ее актуальных положений истину в последней инстанции. Для нас сегодня, когда наука показала в своей истории такое множество «зигзагов», что однозначно утверждать, что нечто принципиально невозможно на научных основаниях уже не приходится, по-

добные убеждения неубедительны. И исторически, и методологически наука сегодня гораздо более партикулярное предприятие, чем это казалось позитивистски настроенным мыслителям первой половины XIX века.

Принципиальный для христианства факт воскресения Христа Штраус опять интерпретирует как перенесение на исторического Иисуса обетований, высказанных в Ветхом завете Давидом, Исайей и др. «Следовательно, после смерти Иисуса между его последователями и иудеями-староверами установились своеобразные отношения. Последние говорили: ваш Иисус не мог быть Мессией уже потому, что Мессии предуказано жить вечно или после продолжительного мессианского господства умереть вместе со всей земною жизнью вообще, а ваш Иисус умер позорной и преждевременной смертью, не совершив ни единого из мессианских подвигов. На это первые возражали: так как наш Мессия умер преждевременно, то пророчества, приписывающие Мессии вечную жизнь, должно понимать в том смысле, что его смерть не есть пребывание в преисподней, а только переход к высшей жизни у Бога, после чего он в свое время вернется опять на землю и завершит вами прерванное дело»<sup>19</sup>. Многочисленные явления Христа после Воскресения, описанные в Новом завете, есть, по Штраусу, видения, обусловленные чисто психическими и не очень здорвыми причинами.

Французским последователем Штрауса и Тюбингенской школы был **Жозеф Эрнест Ренан** (1823 -1892) — французский историк религии, теолог, семитолог, член Французской академии. В 1863 году он во время научной командировки в Палестину написал свою знаменитую книгу «Жизнь Иисуса». Пафос этой книги был тот же, что и у Штрауса: рассказать историю человека Иисуса, основателя христианства, показать, анализируя четыре Евангелия, что все божественные черты Иисуса суть лишь легенды, возникшие благодаря религиозной и культурной ситуации своего времени. Но стиль Ренана существенно отличался от сухого научного стиля Штрауса. «Жизнь Иисуса» французского ученого написана ярким, образным языком, за который книгу не раз называли «романом о Христе». Именно благодаря этому труд Ренана получил сразу огромную

17 Цит.соч. С.20.

18 Цит.соч. С.106-107.

19 С.201.

популярность в самых широких кругах общест­венности. Во время своей поездки в Париж в 60-х годах Крамской встречался с Ренаном, и тот подарил ему подписанный экземпляр «Жизни Иисуса». Книга Ренана много раз переиздавалась.

Все чудеса, творимые Христом, включая и его собственное Воскресение, суть для французского исследователя мифы, приписанные ему учениками и последователями. В стуженной духовно-религиозной атмосфере Иудеи того времени уже сложились необходимые черты страстно ожидаемого Мессии. Он должен быть исцелителем, чудотворцем, учителем, он должен был быть преследуем официальной церковью, должен был быть убит и воскреснуть. Христос, по Ренану, как бы насильно подчинился этому идеалу народа. Фундаментальный факт Воскресения Христова, согласно Ренану, обязан был своим возникновением чисто психологической стихии. «Что же произошло на самом деле? Вопрос этот мы исследуем при обработке истории апостолов и расследовании источников происхождения легенд, относящихся к воскресению из мертвых. Для историка жизнь Иисуса кончается с его последним вздохом. Но след, оставленный Иисусом в сердцах его учеников и некоторых из его преданных друзей, был так глубок, что в течение многих недель он все еще как бы жил с ними и утешал их. Кто мог бы похитить тело Иисуса? При каких условиях энтузиазм, всегда легковерный, мог создать всю совокупность рассказов, которыми устанавливалась вера в воскресение? Этого мы никогда не будем знать за отсутствием каких бы то ни было документов. Заметим, однако, что в этом играла видную роль сильная фантазия Марии Магдалены. Божественная сила любви! Благословенны те моменты, в которые страстное чувство галлюцинирующей женщины дало миру воскресшего Бога (курсив мой – В.К.)!»<sup>20</sup>.

Для Ренана Иисус был гениальной личностью, чисто человеческие интеллектуальные и нравственные качества которой повлияли на его учеников и позволили создать новую религию. Христианство для Ренана есть религия возвышенной человечности. Все церковное догматизирование Евангельского откровения есть искажение аутентичного учения Иисуса. Свою работу французский историк понимал как реставрацию

этого истинного христианства. Истинное христианство выступает как некая гуманистическая религия, и Иисус является ее самым ярким проповедником.

**Пьер-Жозеф Прудон** (1809 - 1865) — французский публицист, экономист, философ, основатель анархизма, был членом французского парламента и первым человеком, назвавшим себя анархистом. Прудон много размышлял и писал об основателе христианской религии. К 60-м годам он подготовил книгу об Иисусе Христе, но в 1863 году вышла «Жизнь Иисуса» Ренана, и Прудон решил подождать с выпуском в свет своего труда. Вскоре он умер, и его размышления были напечатаны уже посмертно. Крамской знал французский язык, читал Прудона, а также, вероятно, статьи о нем в журналах.

В своих заметках о христианстве основатель анархизма часто критикует Штрауса и Ренана, но в главном он остается согласен с ними: Христос был только человеком, его мессианское призвание - результат последующей мифологии. Вообще Прудон рассматривает христианство в перспективе своей социальной философии: «Что есть христианство с точки зрения философии? Сплав религии и морали. Три великие общественные эпохи: примитивные культы, или разделенные религия, мораль и право; христианство, религия и мораль объединены; мораль отделенная и независимая от религии»<sup>21</sup>.

Так же как и у Ренана, мессианское достоинство было Иисусу, так сказать, навязано, чему он активно сопротивлялся. «Иисус анти-мессианист, он называет себя Христом только метафорически. Целью четырех Евангелий является ДОКАЗАТЬ, что он Христос. Для этой цели подбираются свидетельства Ветхого Завета; упорядочивают факты его жизни, его предсказаний, его страстей и его воскресения. Все это рассчитано, продумано, осмыслено, а не случайно, хотя в основе своей искренно. Так нужно было, чтобы Мессия был больше, чем идея, больше, чем просто доктрина; нужно было, чтобы он был человеком. Именно давление народного мнения, желание масс вынудило напи-

20 Цит.соч., С.169.

21 Proudhon P.-J. Jesus et origines du Christianisme. Preface et manuscrits inedits classes par Clement Rochel. Troisieme edition. Paris, G.Havard Fils, Editeur. 1896. P.175 (перевод с французского мой – В.К.).

сать жизнь Иисуса такой, какая она есть»<sup>22</sup>. А на самом деле, пишет французский философ, Божественное, сверхчеловеческое измерение Иисуса есть фикция: «Иисус-Христос, Иисус Церкви и Евангелия есть не только человек, чья жизнь, речи и действия были исправлены, дополнены и искажены; это персонаж, очевидно, идеализованный, поднятый мыслью на сверхчеловеческую высоту, человек, чьи величие, образ, слово, сознание выходят за пределы обычного смертного»<sup>23</sup>.

Все чудеса, приписываемые Иисусу, есть дань традиции: ««Эти чудеса были предписаны заранее мнением людей: изгнание демонов, исцеление больных, хромых, безруких, парализованных, глухих, слепых, воскрешение мертвых и т.д. Все чудеса Иисуса были уже сделаны; он не смог бы сотворить других»<sup>24</sup>.

По мнению Прудона, после так называемой Великой французской революции его взгляд на христианство разделяет большинство французского народа. «После Революции Иисус более непонятен, по меньшей мере – во Франции. В моей семье я видел, как моя мать, мои тетки и т.д. читали Евангелия, и как благочестивые женщины следовали предписаниям проповедника из Назарета; сегодня народ не понимает больше Евангелия, и не читает его. Чудеса заставляют его смеяться, а остальное ему чуждо»<sup>25</sup>.

**Людвиг Андреас фон Фейербах** (1804 – 1872), благодаря своей книге «Сущность христианства» (1841), был одним из популярнейших авторов середины XIX века. Несмотря на цензуру, эту работу хорошо знали и в России, особенно после того, как в 1861 году в Лондоне А.И.Герцен инициировал ее перевод на русский язык.

Фейербах – атеист. Задача его «Сущности христианства» – показать, как возникает религия, как возникает христианство. Философ убежден в чисто психической основе генезиса христианской религии. Человек создает Бога по подобию своей сущности, гипостазировать свою собственную сущность. Собственно, этому и посвящена «Сущность христианства», разоблачению богословских тезисов христианской религии, объяснению,

какие человеческие качества и способности лежат в основе религиозной догматики. «Бог человека таков, – пишет Фейербах, – каковы его мысли и намерения. Ценность бога не превышает ценности человека. *Сознание бога есть самосознание человека, познание бога – самопознание человека.* О человеке можно судить по богу и о боге – по человеку. Они тождественны, *Божество человека заключается в его духе и сердце, а дух, душа и сердце человека обнаруживаются в его боге.* Бог есть откровение внутренней сути человека, выражение его "Я"; религия есть торжественное раскрытие тайных сокровищ человека, признание его сокровенных помыслов, *открытое исповедание его тайн любви*»<sup>26</sup>. «Человек – и в этом заключается тайна религии, – объективирует свою сущность и делает себя предметом этой *объективированной сущности*, превратившейся в субъект, и личность, он относится к себе как к объекту, но как к объекту другого объекта, другого существа»<sup>27</sup>.

«Разоблачения» Фейербаха идут довольно далеко. Так, он показывает как, по его мнению, возникает концепция христианской Троицы. «Бог, как *противоположность* человеку, как нечеловеческая, то есть не индивидуально человеческая, сущность, является *объективированной сущностью рассудка*. Чистая, совершенная, безущербная божественная сущность есть *самосознание рассудка, сознание рассудком своего собственного совершенства*. Рассудок не знает страданий сердца; ему чужды желания, страсти, потребности и, следовательно, недостатки и слабости, свойственные сердцу. Рассудочные люди, люди, воплощающие в себе и олицетворяющие собой несколько односторонним, но тем более характерным образом сущность рассудка, выше душевных мук, страстей и волнений, свойственных людям чувства; они не привязываются со всей страстью к конечному, то есть определенному, предмету, они не закабаляют себя, они свободны <...> Рассудок есть категорическое, беспощадное сознание *вещи как таковой*, потому что он объективен по природе, – сознание всего, что *свободно от противоречий*, потому что он сам есть свободное от противоречий единство, источник логического тождества, – сознание закона необходимости, правила, ме-

22 Цит.соч., С.132.

23 Цит.соч., С.99.

24 Цит.соч., С.145.

25 Цит.соч., С.110.

26 Фейербах Л. Сущность христианства. М., Мысль, 1965. С.42.

27 Цит.соч. С.60.

ры, потому он сам есть действие закона, *необходимость природы вещей, как самостоятельность*, правило правил, абсолютное мерило, мерило мерил. Только благодаря рассудку человек думает и поступает вопреки своим самым заветным человеческим, то есть личным, чувствам, если того потребует бог рассудка, закон, необходимость, право <...> Рассудок – *достояние рода*. Сердце является носителем частных, индивидуальных побуждений, рассудок – побуждений всеобщих. Рассудок сверхчеловеческая, то есть сверхличная, безличная сила или сущность в человеке»<sup>28</sup>.

Рассудок, этот представитель рода в человеческой душе, есть, по Фейербаху, прообраз Бога – Отца. Рассудок требует от человека безусловного выполнения нравственного закона, как бы ни оправдывал человек свои слабости. Фейербах цитирует по этому поводу И.Канта, писавшего: «...Нравственный закон неизбежно унижает каждого человека, так как последний сравнивает с ним чувственные склонности своей природы»<sup>29</sup>. Преодолению этого противоречия служит, по Фейербаху, концепция Бога-Сына. Бог-Сын есть гипостазирование опыта человеческого сердца. «Что же избавляет человека от разлада между ним и совершенным существом, от тяжелого чувства греховности, от мучительного сознания своего ничтожества? Чем притупляется смертоносное жало греха? Только тем, что человек *сознает*, что *сердце, любовь есть высшая, абсолютная сила и истина*, и видит в боге не только закон, моральную сущность и сущность разума, но главным образом *любящее, сердечное, даже субъективно-человеческое существо*. Рассудок судит только по строгости закона, сердце приспособляется; оно судит справедливо, снисходительно, осторожно, «по человечеству». Закон, требующий от нас нравственного совершенства, недоволен ни одним из нас, но поэтому-то человек, его сердце также недовольны законом. Закон обрекает на гибель; сердце проникается жалостью к грешнику. Закон утверждает меня как *абстрактное*, сердце – как *действительное существо*. Сердце вселяет в меня сознание, что я человек; закон – только сознание,

что я грешник, ничтожество. Закон *подчиняет себе человека, любовь его освобождает*»<sup>30</sup>.

Тайна Боговоплощения также лежит, согласно Фейербаху, в психогенетической природе христианского Бога. «Если мы будем усматривать в воплощении только *вочеловечившегося бога*, то это вочеловечение, конечно, покажется нам поразительным, необъяснимым, чудесным. Но вочеловечившийся бог есть только *сделавшийся богом человек*, потому что нисхождению бога до человека должно непременно предшествовать *возвышение человека до бога*. Прежде чем бог сделался человеком, то есть *явился в образе человека*, человек уже был в боге, был сам уже богом. Иначе бог не мог бы сделаться человеком»<sup>31</sup>.

Сверхъестественная тайна Троичности разоблачается Фейербахом исходя из факта социальной сущности человека. «Но одинокий бог исключает существенную потребность всякой *двойственности*, любви, общения, действительного, полного самосознания – у него нет *другого "Я"*. Религия удовлетворяет эту потребность тем, что соединяет одинокое божественное существо с *другим*, вторым, *отличающимся* от него как личность, но *однородным с ним по существу* – с богом-сыном, отличным от бога-отца. Бог-отец – это *"Я"*, бог-сын – *«ты»*. *"Я"* – это рассудок, *«ты»* – любовь. Любовь в связи с рассудком и рассудок в связи с любовью образуют впервые *дух*, а дух есть *цельный человек*. Только общественная жизнь есть истинная, себе довлеющая, божественная жизнь – эта простая мысль, эта естественная для человека, врожденная истина и составляет сверхъестественную тайну троичности. Но эта истина, как и всякая другая, признается религией только *косвенным*, то есть *превратным*, образом; религия рассматривает эту всеобщую истину как частную и придает подлинному субъекту значение только предиката. Она говорит: *бог есть общественная жизнь*, жизнь и сущность любви и дружбы. Третье лицо в троице служит лишь выражением обоюдной любви двух первых лиц божества, есть единство отца и сына, понятие общения, которое довольно нелепо воплощается в свою очередь в особом, личном существе»<sup>32</sup>.

28 Цит.соч., С.65-66.

29 Критика практического разума. С. 413 / Кант И. Сочинения в шести томах. Т.4. Часть 1. М.: Мысль, 1965. С.311-504.

30 Цит.соч., С.79.

31 Цит.соч., С.81.

32 Цит.соч., С.99.

Этот своеобразный *антропологический тизманизм* оказался очень популярным во второй половине XIX века. Он питал и М.Штирнера, и Ф.Ницше, и М.А.Бакунина, К.Маркса и многих других. Влияние концепции Фейербаха чувствуется и в XX веке: З.Фрейд, Э.Фромм, Ж.-П.Сартр и др. Всегда, когда речь заходит о возникновении религии, как о некоей фантастической иллюзии человека, идеи Фейербаха всегда оказываются релевантными.

В русском общественно-демократическом движении 1860-1870 годов наиболее влиятельными авторами были М.А.Бакунин (1814-1876) и П.Л.Лавров. Причем, как отмечают сами участники этого движения, Бакунин и его проповедь социальной революции – не политической! – были более популярны<sup>33</sup>. Да и сама фигура Бакунина, пламенного революционера, участника всех главных европейских революций 40-60 годов, арестанта в Германии, Австрии, России, яркого и плодотворного публициста не могла не привлечь к себе внимания всех критиков российской действительности, особенно молодежи. Здесь не место обсуждать все аспекты деятельности этого русского революционера и проповедника анархизма. Нас интересует только его антитеологизм, как называл это сам Бакунин, оказавший существенное влияние на отход русской интеллигенции от Церкви.

Отношение зрелого Бакунина к религии было вполне определенным. В своем написанном в 1866 году «Катехизисе революционера» он с первых его строк высказывает свою позицию. «1. Отрицание наличности действительного, внемирового личного бога, а посему и всякого откровения и всякого божественного вмешательства в дела мира и человечества. Уничтожение служения божеству и его культа. 2. Заменяя культ божества уважением и любовью к человечеству, мы провозглашаем: человеческий разум единственным критерием истины, человеческую совесть основой справедливости, индивидуальную и коллективную свободу единственной создательницей порядка в человечестве»<sup>34</sup>.

В вопросе о происхождении религии Бакунин держался точки зрения Фейербаха, которого он очень почитал. «Все религии со своими богами были всегда не чем иным, как созданием верующей и легковерной фантазии человека, еще не достигшего уровня чистого рассуждения и свободной, опирающейся на науку мысли. Религиозное небо было лишь миражом, в котором воспламененный верой человек находил так долго свое собственное изображение, но увеличенное и отраженное, – т. е. обожествленное»<sup>35</sup>.

Бакунин – противник любой религии, но в особенности достается христианству, которую мыслитель рассматривает как парадигму всех религий. «Христианство является религией по преимуществу именно потому, что оно представляет природу и сущность всякой религии, каковы: систематическое, абсолютное умаление, уничтожение и порабощение человечества в пользу божества – высший принцип не только всякой религии, но и всякой метафизики, как деистической, так и пантеистической. Так как Бог – все, то реальный мир и человек – ничто. Так как Бог – истина, справедливость и бесконечная жизнь, то человек – ложь, несправедливость и смерть. Так как Бог – господин, то человек – раб. Неспособный сам отыскать путь к справедливости и истине, он должен получить их как откровение свыше, посредством посланников и избранников божьей милости. Если же существует откровение, должны существовать священники, а раз эти последние признаны за представителей божества на земле, за учителей и вождей человечества на пути к вечной жизни, то они тем самым получают миссию руководить, повелевать и управлять человечеством в его земном существовании. Все люди обязаны слепо верить им и беспрекословно им повиноваться; будучи рабами Бога, люди должны быть также рабами церкви и государства, поскольку это последнее благословлено церковью. Из всех существующих или существовавших религий одно христианство в совершенстве это поняло, а из всех христианских сект только римский католицизм провозгласил и осуществил этот принцип с полной последо-

33 См. в книге: Богучарский В.Я. Активное народничество семидесятых годов. Москва, Из-во М. и С. Сабашниковых, 1912.

34 Принципы и организация интернационального революционного общества. I. Революционный катехизис.

С.144 / Бакунин М.А. Анархия и порядок (Сборник). М. : Public Domain, 2003.

35 Федерализм, социализм и антитеологизм. С.97 / Бакунин М.А. Анархия и порядок (Сборник). М. : Public Domain, 2003.

вательностью. Вот почему христианство является религией абсолютной, последней религией; вот почему апостольская церковь является единой последовательной, законной и божественной»<sup>36</sup>.

Бакунинский атеизм неотделим от его анархических взглядов на государство. Для него борьба с государством и борьба с Церковью – это одна и та же борьба за человеческую свободу. «Замечательная вещь это подобие между теологией – наукой Церкви и политикой – теорией Государства, эта встреча двух столь различных по внешности родов мыслей и фактов в одном и том же убеждении: убеждении в необходимости заклания человеческой свободы ради насаждения в людях нравственности и пересоздания их, согласно Церкви – в святых, согласно Государству – в добродетельных граждан. Что касается до нас, мы нисколько не удивляемся, ибо мы убеждены и постараемся ниже доказать, что политика и теология – родные сестры, имеющие одно происхождение и преследующие одну цель под разными именами; что всякое Государство является земной Церковью, подобно тому как, в свою очередь, всякая Церковь вместе со своим небом – местопребыванием блаженных и бессмертных богов является не чем иным, как небесным Государством»<sup>37</sup>.

Западно-европейская цивилизация прогрессивно разрушала тысячелетнюю христианскую традицию. Русская интеллигенция, соблазнившись «красивым яблочком» гуманизма, старательно следовала западным прописям, разрушая в народе устои веры и подрывая основы российской государственности.

### §3. Душевность и духовность

Не может расстаться с образом Христа Крамской. Но это уже не Христос в пустыне. Жизненный опыт показал художнику, что заповеди Христа поруганы и потоптаны в этой жизни. И он хочет нарисовать другого Христа. Мысль об этой картине приходит художнику в голову уже в то время, когда он еще работал над «Христом в пустыне». В письме к Васильеву 1872 года, цитированному выше, Крамской пишет: «Надо написать еще Христа, непременно надо, т.е. не собственно его, а ту толпу, которая хохочет во все горло, всеми силами своих громадных животных легких. В самом деле, вообразите: нашелся чудак,

я, говорит, знаю один, где спасение. Меня послал он, и я – его сын. Я знаю, что он хочет, идите за мной, раздайте свои сокровища и ступайте за мною. Его схватили: «Попался! Ага! Вот он! Постоите – гениальная мысль! Знаете, что говорят солдаты, он царь, говорят? Ну, хорошо, нарядим его шутом-царем, не правда ли хорошо?» Сказано – сделано. Нарядили, оповестили о своей выдумке синедрин – весь бомонд высыпал на двор, на площадку, и, увидавши такой спектакль, все, сколько было народу, покатались со смеху. И пошла гулять по свету слава о бедных сумасшедших, захотевших указать дорогу в рай. И так это понравилось, что вот до сих пор все еще покатываются со смеху и никак успокоиться не могут. Этот хохот уже столько лет меня преследует. Не то тяжело, что тяжело, а то тяжело, что смеются»<sup>38</sup>. Не собственно Христа хочет написать Крамской, а «ту толпу, что хохочет во все горло»... Задуманная картина явно обличительного характера, некая сатира, в которой Христос должен, по существу, играть роль... какую? Роль статиста, оттеняющего зло?.. Но прежде, чем обсудить эти проблемы, стоявшие перед художником, приведем еще один текст, описывающий эту давно задуманную и постоянно им обдумываемую картину.

В письме к Репину в 1874 году Крамской пишет: «Ведь я должен еще раз вернуться к Христу, прежде чем перейти к более близкому времени, а затем и к современности. Как видите, я разговариваю, точно у меня пятьдесят лет впереди! Это всегда так: больные чахоткой полагают, что вот завтра они будут здоровы»<sup>39</sup> <...> Когда я писал свою картину на первом холсте, тогда же я имел в виду продолжение, и только теперь надо приниматься, а то не совсем будет понятно, так оставить нельзя. Ночь перед рассветом, двор, т.е. внутренность двора, потухающие костры, римские солдаты, всячески надругавшись над Христом, думают, как бы еще убить время, судьи долго что-то совещаются, и вдруг... гениальная мысль! Ведь он называл себя царем, так надо нарядить его шутом гороховым! Чудесно! Сейчас все готово, и господам докладывают, и вот все высыпало на крыльцо, на двор, и все, что есть,

36 Там же.

37 Цит.соч., С.128.

38 И.Н.Крамской – Ф.А.Васильеву. 1 декабря 1872 / Переписка И.Н.Крамского... Т.2. С.112.

39 Крамской умер от сердечного приступа.



покатывается со смеху. На важных лицах благосклонная улыбка, сдержанная, легкая, тихонько хлопают в ладоши, чем дальше от интеллигенции, тем шумнее веселость, и на низменных ступенях развития гомерический хохот. Он бледен, как полотно, прям и спокоен, только кровавая пятерня от пощечины горит на щеке. Не знаю, как Вы, а я вот уж который год слышу всюду этот хохот, куда ни пойду, непременно его услышу. Я должен это сделать, не могу перейти к тому, что стоит на очереди, не развязавшись с этим»<sup>40</sup>. (Илл.1)



Илл. 1. И.Н. Крамской. *Радуйся, царю Иудейский!* (Хохот).

Крамской пытался «развязаться» с этим сюжетом 15 лет, если считать от представления публике первой картины о Христе, но картина так и осталась незаконченной. Поначалу он давал ей название «Хохот», позже более евангельское «Радуйся, царю Иудейский!» В силу особенностей своего таланта Крамской, прежде чем рисовать, должен был ясно представлять себе все материальные детали картины. Долгие годы он тщательно готовился к этому: изучал исторические и этнографические работы, относящиеся ко времени начала христианства, готовил разнообразную бутафорию, связанную с картиной, шил костюмы того времени, делал кирасы, шлемы, щиты и т.д. Крамской знал свои слабости в плане композиции и поэтому старался яснее представить всю пространственную конфигурацию будущей картины, создавал макеты, слепил более 150 гли-

няных фигур для этого. Для изучения местности он намеревался поехать в Сирию и Палестину, но этому помешала разразившаяся русско-турецкая война. Тем не менее, была совершена поездка в Италию, Крамской осматривал Помпеи и делал наброски. Известно, что в Париже он встречался с Э.Ренаном и консультировался у него по поводу культурных и архитектурных особенностей римской империи и Иудеи первых веков. Ренан даже подарил Крамскому с дарственной надписью французский экземпляр своей книги «Жизнь Иисуса»<sup>41</sup>. При всей философской широте интересов русского художника вряд ли разговор с Ренаном ограничился только обсуждением историко-культурных деталей... В Париже Крамской хотел и начать работу над картиной, подобрал специальное помещение и подготовил холст почти 6-метровой длины, но болезнь сына заставила его вернуться в Россию.

В России работа над картиной идет неровно, Крамской вынужден часто прерываться для портретов, которые приносят ему хлеб насущный. Об этом свидетельствует, в частности, переписка с П.М.Третьяковым. Знаменитый меценат и создатель художественной галереи в Москве уже со времени первой картины о Христе внимательно следит за творчеством Крамского, помогает ему материально, покупает его картины «на корню», еще в процессе работы. Третьяков задумал создать галерею портретов всех знаменитых людей своей эпохи и постоянно привлекает к этому Крамского. Художник советуется с Третьяковым по многим аспектам художественного, так сказать, менеджмента, делится своими планами. Третьяков был осведомлен и о работе над второй картиной о Христе и деликатно интересуется о ее продвижении. Но дело идет очень медленно. В августе 1877 года Крамской пишет Третьякову об этом: «Работаю страшно, как еще никогда, с 7-ми, 8-ми часов утра вплоть до 6-ти вечера, такое усиленное занятие не только не заставляет меня откладывать дело, а напротив, часто испытываю минуты высокого наслаждения, может быть, результат и не оправдает моих ожиданий, но уже процесс работ художественных таков <...> Но как бы то ни было, чего бы это мне не стоило, а раньше конца я не примусь ни за что. Конец же наступит тогда, когда получится

40 И.Н.Крамской – И.Е.Репину. 6 января 1874 // Переписка И.Н.Крамского. Т.2..., С.286.

41 См. Гольдштейн С.Н. Цит.соч., С.107.

выражение ужасного хохота. Останутся археологические детали...»<sup>42</sup>. Третьяков просит показать картину, как она есть, но художник не соглашается: «...Хочу довести до Вашего сведения, что картину я Вам показать в настоящую минуту не в состоянии, а видеть ее можно только в последних числах сентября или первых числах октября <...> Смысл картины Вам достаточно известен. Остается сообщить название. Для него мною выбрано евангельское выражение «радуйся, царю Иудейский!»<sup>43</sup> Но в этом году Крамской картину так и не показал...

Отвлекаться от картины неизбежно приходится. Работа над ней безнадежно затягивается. И хуже всего то, что сам замысел картины под влиянием «всеразлагающего анализа», неотделимого от таланта Крамского, становится все проблематичней... В письме к Суворину в 1885 году (за два года до смерти) художник пишет: «Что касается моей картины, то участь ее и моя вместе очень странная. Я сказал о ней и о том, что мир ее не увидит и лишится, иронизируя. Да и как иначе говорить об этом, когда я сам не видал своей картины (которая только начата) вот уже 6-й год. Помнится, раз я Вам это уже сказал однажды, когда Вы точно так же, как и теперь, сказали, что я ее долго пишу. В том-то и дело, что я ужасно долго не пишу, а почему?»<sup>44</sup>.

Картину Крамскому так и не удалось докончить. Публика впервые увидела ее только на посмертной выставке 1887 года. Сложная композиция картины, по существу, не удалась художнику. Отдельные фигуры только намечены. Колористическая гамма явно недоработана. Н.А.Ярошенко, один из организаторов выставки, писал Третьякову: «Вот, что мы нашли: картины собственно нет, это даже не картон, вполне решенный и прочно установленный, а скорее всего этот холст можно назвать громадным эскизом, на котором предполагалось сделать еще много перемен»<sup>45</sup>. Особенно неудачна фигура Христа,

непропорционально выбивающаяся из общей композиции. Лицо Христа слабо прорисовано. В картине есть хохот, толпа, «хохочущая во все горло», но, по существу, нет другого полюса, благородной и возвышенной инстанции, противостоящей ему... Нет Христа.

Почему же не удался «второй том», «Радуйся, царю Иудейский!»? Да, и удался ли «первый том»? И про «Христа в пустыне» Крамской ведь говорил «это не Христос»... Конечно, главная причина – отнюдь не недостаток времени, средств, или неудачи в композиции. Главным был тот духовный ступор, на который художник натолкнулся в своей душе, и который никак не позволял ему двинуться дальше... Крамской хочет нарисовать Христа... без Христа. В смысле, Христа, не Богочеловека, а просто человека, гениального учителя нравственности. В этом своем понимании личности основателя христианства он единогласен со многими своими современниками, с немецкой Тюбингенской школой, с Ренаном, с народниками 70-х, со многими революционерами этого времени. Здесь уместна следующая параллель. Рассказывая в своей монографии о «хождениях в народ» в 70-х годах, В.Я.Богучарский, сам активный народник в свое время, отмечает подвижнический пафос этих людей, их почти религиозную веру в народ. Откуда брались это горение, эта вера? Богучарский объясняет феномен генетической связью народничества со славянофильством, с их историко-софскими взглядами, согласно которым история и культура народа определяется характером его веры. «Последние [славянофилы – В.К.] выводили прямо из своих религиозных воззрений и веру в русский народ, народники, оборвавши нити, которыми была прикреплена у славянофилов вера в народ к их более глубоким религиозно-философским корням, сохранили, тем не менее, их веру в самый народ. Если бы выразить эту мысль в бывших в употреблении у славянофилов терминах (не ими, конечно, изобретенных, а весьма древних), то пришлось бы формулировать ее так: народники были людьми великой душевности, но их душевность не питалась от более глубоких корней духовности»<sup>46</sup>. Это весьма древнее разделение душевного и духовного в человеке, о

42 И.Н. Крамской – П.М.Третьякову. 30 августа 1877 / Переписка И.Н.Крамского... Т.1. С.199.

43 Там же.

44 И.Н.Крамской – А.С.Суворину. 18 декабря 1885 / Иван Николаевич Крамской : Его жизнь, переписка и художественно-критические статьи 1837-1887. Издал А.Суворин. Спб., 1888. С.552

45 Ссылка по книге: Гольдштейн С.Н. Цит.соч. С.112.

46 Богучарский В.Я. Активное народничество семидесятых годов..., С.180.

котором говорит Богучарский, идет еще от апостола Павла, который пишет в Первом послании к Коринфянам: «Но мы приняли не духа мира сего, а Духа от Бога, дабы знать дарованное нам от Бога, что и возвещаем не от человеческой мудрости изученными словами, но изученными от Духа Святаго, соображая духовное с духовным. Душевный человек не принимает того, что от Духа Божия, потому что он почитает это безумием; и не может разуметь, потому что о сём надобно судить духовно. Но духовный судит о всем, а о нем судить никто не может (1 Кор., 2:12-15) (курсив мой – В.К.)»

Именно в рамках этой душевности, отвлеченного морализаторства и утверждается чисто гуманистическое понимание личности Христа, или совсем игнорирующее его божественность, или не придающее ей почти никакого значения. Чисто душевный Христос... Но возможна ли эта, говоря сегодняшним языком, душевная модель Христа? Для народнического сознания это повсеместно обычная ситуация: Христос, сочувствующий всем бедным, сам страдающий от преследования властей и фарисеев, жертвующий своей жизнью, есть символ, пример, зовущий на подвиг ради освобождения всех угнетенных и несчастных. И здесь, на пути этого подвига, позволяется порой все, вплоть до убийства (В.И.Засулич, А.И.Желябов и др.)... Крамской, разночинец, плоть от плоти народнического поколения, сам причастен этим идеям, и его «Христос в пустыне» есть ярчайшее выражение этого идеала. Но..., но для художника с талантом и совестью здесь возникает некое затруднение. Тем более для такого глубокого человека, как Крамской, с его аналитическим умом, ищущим всегда «добраться до сути», мыслящего свою картину в большом историческом, социальном и духовном контексте<sup>47</sup>.

47 В своей большой монографии о Крамском С.Н.Гольдштейн пишет по поводу картины «Хохот»: «Картина осталась неоконченной, как символ глубокой творческой трагедии ее автора. // В созданных им произведениях художник показал, как формировался характер его героя, как в тяжком раздумье и сомнениях он обретал твердую волю к борьбе, как затем, не зная истинных путей к торжеству своих идеалов, он пал жертвой неосознанных своих собственных заблуждений» (Гольдштейн С.Н. Цит.соч., С.115). Книга Гольдштейн писалась во время, когда все определено и твердо знали «истинные пути к торжеству идеалов», и рассматри-

Изучая биографию Крамского, изучая его письма, рассматривая его картины невозможно не вспомнить рассказ «Портрет» Н.В.Гоголя. Гоголя, которого художник так любил еще со времени своей юности. В 16 лет, прочитав повесть «О том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», молодой Крамской пишет своему другу: «О, какой удивительный человек был этот Гоголь!»<sup>48</sup> В рассказе «Портрет» Гоголь повествует о бедном художнике Черткове (Чарткове), который приобрел (нарисовал<sup>49</sup>) портрет зловещего ростовщика и после этого впал в страсть сребролюбия, стал модным художником, пишущим ремесленные портреты на заказ, растерял свой талант, и по одной версии сошел с ума, а по другой ушел в монастырь отмаливать свой грех. В заключении рассказа (первый вариант, редакция сборника «Арабески») раскаявшийся художник – монах рассказывает своему сыну: «Сын мой! – сказал он мне после долгого, почти неподвижного устремления глаз своих к небу. – Уже скоро, скоро приблизится то время, когда искуситель рода человеческого, антихрист, народится в мир. Ужасно будет это время: оно будет перед концом мира. Он прочтется на коне-гиганте, и великие потерпят муки те, которые останутся верными Христу. <...> Он уже и теперь нарождается, но только некоторая часть его порывается показаться в мир. Он избирает для себя жилищем самого человека и показывается в тех людях, от которых уже, кажет-

вали духовную драму художника в перспективе, предписанной официальной идеологической доктриной. Поэтому выводы автора этой фундаментальной, академической, богато документированной монографии выглядят нередко просто как расхожие идеологические штампы эпохи. Конечно, неудача с «Хохотом» была глубокой творческой трагедией Крамского, но и более того: это была трагедия религиозная.

48 Современные записки. Для друга // Иван Николаевич Крамской : Его жизнь, переписка и художественно-критические статьи 1837-1887. Издал А.Суворин. Спб., 1888. С.17.

49 Гоголь написал и опубликовал сначала (сборник «Арабески», 1835) вариант рассказа, в котором художник сам нарисовал злополучный портрет и потом, потеряв жену и сына, уходит в монастырь. Но рассказ очень не понравился В.Г.Белинскому, его раздражала вся эта религиозно-мистическая тематика. Гоголь «прогнул», и переписал рассказ. В последнем варианте (1843) нет монастыря и покаяния художника.

ся, при самом рождении отшатнулся ангел, и они заклеяны страшною ненавистью к людям и ко всему, что есть создание творца. Таков-то был тот дивный ростовщик, которого дерзнул я, ока-янный, изобразить преступною своею кистью. Это он, сын мой, это был сам антихрист. <...> Он во всё силится проникнуть: в наши дела, в наши мысли и даже в самое вдохновение художника. Бесчисленны будут жертвы этого адского духа, живущего невидимо без образа на земле. Это тот черный дух, который врывается к нам даже в минуту самых чистых и святых помышлений. О, если бы моя кисть не остановила своей адской работы, он бы еще более наделал зла, и нет сил человеческих противостать ему. Потому что он именно выбирает то время, когда величайшие несчастья постигают нас. Горе, сын мой, бедному человечеству!»<sup>50</sup>. Конечно, невозможно объявить гоголевского Черткова пророческим для судьбы художника Крамского. Хотя чем дальше, тем больше Крамской все жалуется на рутинную работу над портретами по заказу, хотя Крамской, как и герой Гоголя, теряет своих маленьких сыновей, хотя, без сомнения, вся мрачная идеология рассказа Гоголя всегда помнилась художнику, однако портретная «Одиссея» Крамского, несмотря на все ее превратности, имела другой смысл, в конце концов, обессмертивший его имя... Об этом мы поговорим в последней части.

Как мы видели, в замысле «Хохота», изначально, собственно, и не фигура Христа - самое важное. Именно нравственное омертвление народа, глухота к высокому, оскотинивание жизни, - вот что возмущает художника, повсеместно «слышащего этот хохот» ... И это, так или иначе, удалось на картине. Но нужен был контраст для этого беснования, собственно, судящая инстанция, положительный полюс бытия, идеал, Христос. И здесь художника ждала неудача. В общем нравственном балансе картины, рядом со всем этим животным хохотом, кем же должна была бы быть фигура Христа? Просто оттеняющим зло мира сего элементом? Просто статистом?...

Следуя аналитическому пути самого Крамского, зададим прямой вопрос: что могло бы быть в этом возможном образе Христа?

Страдание, физическое, нравственное? - Но этого мало для Крамского, его герой готов на страдание.

Невозмутимая резиныция, «да будет воля Твоя, не моя, а Твоя!», молится Христос своему Богу-Отцу? - Но это неактуально для Крамского, Христос просто человек...

Жалость по отношению к заблудшим людям, к мучителям, жалость даже к предателю Иуде, прощение их, «Прости им, Господи, ибо не ведают, что творят!» - но для этого надо иметь очень много любви к людям! Это, наверное, главный камень преткновения! Даже и в церковной традиции, как на Западе, так и в православии Христос на картинах, а тем более на православных иконах «Поругания Христа» всегда изображается более или менее условно. И это понятно. Как изобразительно представить все милосердие Бога к человеку? Какая душевная эмоция может представить это?..

Крамской, как и многие его современники, возмущен, оскорблен, раздражен творящимися в России событиями, да и не только в России. Художника преследует «хохот», а его Христос все яснее осознает, что «...человечество вымирает, все идеалы падают, упали совсем, в сердце тьма кромешная, не во что верить, да и не нужно!.. Теперь он [Христос] уже не страдает, бледен как полотно, спокоен, как статуя, только кровавая пятерня на щеке горит, и все кругом хохочет и поделом! Иначе оно и не бывает!»<sup>51</sup>.

Где взять любовь к людям, чтобы простить все это? Революционеры ради любви к людям, как им кажется, идут на убийства. Конечно, это не путь художника Крамского. Церковь учит, что источник этой любви сам Богочеловек Христос. Но для этого нужна духовная встреча со Христом. Художническая совесть Крамского не позволяет ему принять то, что он нарисовал, за Христа. Вся его душевная природа напрягается до судорог, пытаясь найти этот единственный образ, соединяющий отвержение зла и милосердную любовь... О, если бы опять явилось некое видение, некая галлюцинация!.. Она уже была, но там не было этой всепрощающей и искупающей любви!.. Не все возможно челове-

50 Портрет (редакция «Арабесок») / Гоголь Н.В. Повести / Собр. соч. В 7-ми тт. Т. 3. М.: Художественная литература, 1966. С.292.

51 Из письма А.В.Никитенко от 7.07.1876 (Цит. по книге: Гольдштейн С.Н. Иван Николаевич Крамской..., С.108)

ским усилиям. Ни один из этих путей не был выбран Крамским. Он завис посередине...

Как будто сбываются на нем слова апостола Петра: «Приступая к Нему, камню живому, человеками отверженному, но Богом избранному, драгоценному, и сами, как живые камни, устрояйте из себя дом духовный, священство святое, чтобы приносить духовные жертвы, благоприятные Богу Иисусом Христом. Ибо сказано

в Писании: вот, Я полагаю в Сионе камень краеугольный, избранный, драгоценный; и верующий в Него не постыдится. Итак, Он для вас, верующих, драгоценность, а для неверующих камень, который отвергли строители, но который сделался главою угла, камень преткновения и камень соблазна, о который они претыкаются, не покаясь слову, на что они и оставлены» (1 Петра, 2: 4-8) (*курсив мой* – В.К.).

## IVAN KRAMSKOY. THE ARTIST'S RELIGIOUS DRAMA. PART II. THE STONE OF STUMBLING

**Katasonov Vladimir Nikolaevich,**  
DSc in Philosophy, DSc in Theology;  
Professor of Ss Cyril and Methodius Theological Institute  
of Post-Graduate Studies in Moscow;  
str. Pyatnitskaya, 4 / 2S1, Moscow, Russia;  
e-mail: vladimir15k@mail.ru

### **Abstract**

The article analyzes the reasons of Ivan Kramskoy' failure to write the second picture about Christ "Laughters" ("Hail to the King of the Jews"). The artist's extensive epistolary material and historical evidence of the time are used. The article reviews the religious views of spiritual authorities (mainly foreign) of Russian intelligentsia of the 60-70 years of the XIX century, which significantly influenced the religious views of Kramskoy.

### **Keywords**

Peredvizhniky, Ivan Kramskoy, Tuebingen School, E. Renan, P.Proudhon, L. Feuerbach, Michail Bakunin, Nikolay Gogol, the painting "Hail, King of the Jews", Christianity, Slavophiles and Narodniks, soul and spirit.

RAR

УДК 703

ББК 85.1

10.34685/НП.2021.32.1.005

## К ИСТОРИИ СТРОИТЕЛЬСТВА ХРАМОВ В РЕЗИДЕНЦИЯХ ИМПЕРАТОРА ВСЕРОССИЙСКОГО НИКОЛАЯ II

**Томилова Алевтина Игоревна,**  
преподаватель, Российская академия  
живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова,  
Мясницкая ул., 21, Москва, Россия;  
e-mail: alia-ilia@yandex.ru

### Аннотация

В статье рассматриваются храмовые постройки, возведенные на территориях имений императора Николая II в начале XX века: Федоровский государев собор в Царском Селе под Санкт-Петербургом, церкви Свт. Алексия, Митрополита Московского, в г. Скерневице и в Мургабском государевом имении, храм Свт. Николая Чудотворца в Массандре. В ходе исследования были проанализированы библиографические и архивные документы, которые позволили выявить общие стилистические черты перечисленных культовых построек. Все они были возведены в неорусском стиле.

### Ключевые слова

Неорусский стиль, церковная архитектура, храм, Николай II, государево имение, Царское Село, Массандра.

Император Всероссийский Николай II получил прекрасное воспитание и образование, был верующим человеком, так как вырос в атмосфере глубокой религиозности, которая царил в семье его родителей. Современники отмечали: «Благочестие было привито ему с детства, и оно не покидало его до последних минут жизни...»<sup>1</sup>.

Сохранившиеся фотографии интерьеров Александровского дворца, сделанные сразу после революции 1917 года, являются ценными свидетелями прошлого и наглядно передают

атмосферу и быт, царивший в семье последнего императора. На них можно видеть простую, даже аскетичную, обстановку личных покоев Николая II, Александры Федоровны и их детей. Стены всех помещений до потолка покрыты складнями, распятия, иконами, в том числе и бумажными, подаренными царю крестьянами. Точно так же выглядели комнаты их крымской резиденции - Ливадийского дворца: «Спальня царская и детей обвешаны десятками картин религиозного содержания...и всюду божницы, божницы с десятками икон в спальнях, в ваннах...Вы живо чувствуете прошлое и предстоящее России будущее, если бы не началась война и революция...»<sup>2</sup>.

1 Из воспоминаний Протопр. Георгия Шавельского. Цитируется по книге: Русская церковь. Век двадцатый. История Русской Церкви XX века в свидетельствах современников. Т.1. 1900-1917. Конец синодального периода. Книга 2. Москва. 2014. С. 412.

2 Цитируется по изданию: Капков К. Г. Духовный мир Императора Николая II и его Семьи. Ливадия. М., 2017. С. 26.

Религиозное мировоззрение царя находило воплощение и в его делах. При Николае II было канонизировано 83 святых<sup>3</sup> (гораздо больше, чем за время правления других императоров из династии Романовых, начиная с Петра I и заканчивая Александром III).

Для усиления роли Церкви в обществе при Николае II разворачивается обширное «храмоздательство». В 1904 году на территории Российской Империи насчитывалось 50 355 церквей и 19 890 часовен<sup>4</sup>, в 1914 – 54 229 и 23 593 соответственно<sup>5</sup>. То есть за десять лет в государстве было возведено 3874 храма и 3703 часовни.

В период царствования Николая II новые часовни и храмы строятся не только в регионах, где православие было господствующей религией, но и там, где большинство местных жителей принадлежали к другим конфессиям, например, на территории Прибалтики, Польши, Кавказа.

Создаются новые церкви и при государственных резиденциях. Их возведение курировалось самим императором и его супругой Александрой Федоровной. Они должны были стать не просто домовыми храмами царской семьи, но и окормлять служащих в имениях с их семьями, воинство и местных жителей.

Всего за период с 1909 по 1917 год было построено четыре храма:

– Федоровский государев собор в Царском Селе под Санкт-Петербургом (архитектор В.А. Покровский, при участии В.М. Максимова, 1909–1912 гг.);

– церковь Свт. Алексия, Митрополита Московского, в г. Скерневице (Художник Н.К. Рерих, архитектор Андросов, 1909 г.);

– храм Свт. Алексия, Митрополита Московского, в Мургабском государевом имении (А.Г. Джорогов, 1912 г.);

– храм Свт. Николая Чудотворца в Массандре (В.М. Максимов, 1914 г.).

Основная и общая особенность всех этих построек заключается в том, что они были возведены в неорусском стиле, который являлся логическим продолжением поисков национального стиля в архитектуре XIX века.

Первым из государевых храмов был построен Федоровский государев собор в Царском Селе. С 1905 года Царское Село становится официальной императорской резиденцией. Государь с семьей переезжает в Александровский дворец. Для духовного окормления офицеров и солдат Собственных Его Величества конвоя и Сводного пехотного полка, расквартированных в городе для охраны императорской четы, недалеко от Александровского парка было решено построить собор. Строительство велось с 1909 по 1912 год. С 1914 он получил статус Государева. Храм заложили по проекту А.Н. Померанцева, он должен был стать грандиозным по масштабу сооружением, представляющим из себя синтез Успенского собора Московского Кремля (в нижней части) и построек в стиле украинского барокко (в венчающей части). Но через некоторое время заказ, благодаря капитану Д.Н. Ломану, перешел В.А. Покровскому, успевшему проявить себя как талантливый архитектор, построивший церкви Покрова Пресвятой Богородицы в Пархомовке под Киевом (1903-1907 гг.) и Святых Апостолов Петра и Павла на Шлиссельбургских пороховых заводах (1903-1907 гг.). Смена зодчего была связана с поездкой капитана Д.Н. Ломана в Москву и его знакомством с Марфо-Мариинской обителью, которая в то время возводилась на Большой Ордынке для Великой Княгини Елизаветы Федоровны по проекту А.В. Щусева. Новое прочтение древнерусских форм, простота объемно-пространственной композиции, но, в то же время, внимание к деталям, живописность постройки — произвело на капитана огромное впечатление, но всего этого не было в работе А.Н. Померанцева. Новый проект Федоровского собора для Царского Села утвердили в августе 1910 года, В.А. Покровский взял за основу Благовещенский

3 Святитель Феодосий Черниговский — 1896; Свящ.муч. пресвитер Исидор и с ним 72 мученика от латинян убиенных — 1897; Преп. Серафим Саровский — 1903; Св. прав. Иоанн Кронштадтский — 1909; Свят. Благ. Великая Княгиня Анна Кашинская (повторная канонизация, т. е. восстановление церковного почитания) — 1909; Преп. Ефросиния Полоцкая — 1910; Преп. Евфросин Синозерский Новгородский — 1912; Святитель Иоасаф, епископ Белгородский — 1911; Свящ.муч. Ермоген, патриарх Московский и всея России Чудотворец — 1913; Святитель Питирим, епископ Тамбовский — 1914; Святитель Иоанн, Митрополит Тобольский -1916.

4 Всеподданнейшие отчеты обер-прокурора Святейшего Синода по ведомству православного исповедания за 1903-1904 годы. Петроград: Синодальная тип., 1886-1916. С. 19.

5 Всеподданнейшие отчеты обер-прокурора Святейшего Синода по ведомству православного исповедания за 1914годы. Петроград: Синодальная тип., 1886-1916. С. 11.

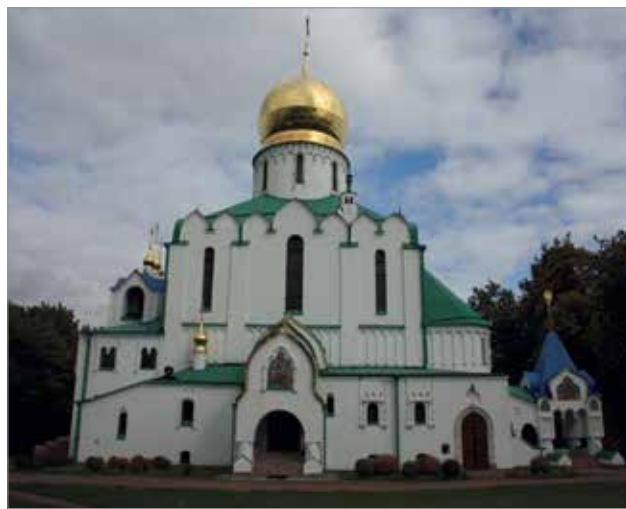
собор Московского Кремля - домовую церковь русских князей и царей. Но при этом царско-сельский храм имеет ряд черт, характерных для региональных архитектурных школ, а также параллели с наиболее значимыми постройками Древней Руси. (Илл. 1.)



Илл. 1. В.А. Покровский. Проект Фёдоровского собора в Царском Селе. Западный фасад. Источник изображения: Ежегодник общества архитекторов-художников. 1910, В. 5.

Федоровский собор, расположенный рядом с Александровским дворцом, строился как придворный (так же как и его прототип), он имеет живописный силуэт и сложную объемно-пространственную композицию. Основной объем храма – четверик, каждая стена которого расчленена лопатками на прясла и завершена семью кокошниками. Собор имеет одну главу, три апсиды, перекрытые коническими кровлями. Его стены и барабан украшают аркатурные пояса. Оконные проемы разновелики. Окна галерей оформлены наличниками с колонками и кокошниками. В храм ведут несколько входов. Над западным крыльцом – трехпролетная звонница – обращение к псковской архитектуре. Над главным входом мозаичное панно – Богоматерь Федоровская с предстоящими святыми, выполненная в мастерской В. А. Фролова по эскизам Н.С. Емельянова. Царский вход решен в виде шатрового крыльца с изображением грифонов на столбах (геральдическими символами династии

Романовых), и двуглавым орлом на шпиле. Пробразом его послужило крыльцо Троицкого собора Ипатьевского монастыря, в котором в 1613 году был совершен обряд избрания на царство Михаила Романова. Южное крыльцо предназначалось для офицеров, северное – для жителей, которые могли посещать службу только по приглашительным билетам. (Илл. 2.)



Илл. 2. Фёдоровский собор в Царском Селе. Архитектор В.А. Покровский. Южный фасад. Фотография Томиловой А.И., 2018 г.

Вход для духовенства был через маленькую дверь на северо-востоке. Центральный престол верхнего храма был освящен во имя Федоровской иконы Божьей Матери – особо почитаемой святыни дома Романовых, а южный придел – в честь Свт. Алексия, Митрополита Московского, тезоименного святого царевича Алексея. Пятирядный тябловый иконостас изготовили в мастерской Н.С.Емельянова, утварь — на фирме И.П. Хлебникова. Подземный храм был устроен по проекту молодого архитектора В.Н.Максимова при участии князя А.А.Ширинского-Шихматова и посвящен Св. Серафиму Саровскому, канонизированному при личном участии Николая II. Его стены были обтянуты тканью с набивным рисунком, а потолок украшала орнаментальная роспись, которая была выполнена братьями Г.П. и Н.П. Пашковыми при участии В.М.Васнецова. Внутреннее убранство дополняли невысокая алтарная преграда, иконы в многочисленных нишах, украшенные пеленами, паникадила и лампы. Все это создавало особую



умиротворяющую атмосферу. К южной части пещерной церкви примыкала царская комната. В ней было устроено две двери: одна из них вела в коридор, соединявший нижний храм и алтарь верхнего (в этом коридоре находилась моленная императрицы Александры Федоровны), вторая – выход из пещерного храма.

Параллельно со строительством Федоровского собора в Царском Селе шло возведение церкви Свт. Алексия Митрополита Московского в Скерневице. Еще в первой половине XIX века в Скерневице была устроена загородная резиденция наместника Царства Польского – великого князя Константина Павловича Романова, а с середины 1870-х годов это удельное имение становится местом отдыха русских императоров. Идея создания на территории государева имения в Польше православного храма родилась в 1902 году. Именно тогда Николай II пожаловал участок для его строительства. Управляющий княжеством Ловичским генерал-майор Александр Георгиевич Иванов предполагал, что в качестве образца для новой постройки будет взят храм Св. Марии Магdalины в Дармштадте<sup>6</sup>. Это небольшая церковная постройка в русском стиле, возведенная по проекту архитектора Л.Н. Бенуа на родине императрицы Александры Федоровны в 1897–1903 гг. Была составлена смета, стоимость строительства оказалась слишком высокой. Решающим обстоятельством отказа от проекта Л.Н. Бенуа стало то, что церковь в г. Скерневице должна была быть приходской, то есть достаточно вместительной, и камерный, семейный храм в Дармштадте не подходил в качестве образца. Для того чтобы сократить расходы на строительство было принято решение составить три новых проекта: 1 – каменный храм в 50000 руб. архитектора П.А. Феддерса; 2 – каменный храм в 40000 руб. архитектора В.М. Андросова; 3 – деревянная церковь-школа в 20000 руб. гражданского инженера Валевского. Эти проекты были направлены на рассмотрение лично императрице Александре Федоровне, которая, в свою очередь, все три варианта отвергла. Она направила в комитет по строительству церкви эскиз, составленный художником Н.К. Рерихом. На нем изображен одноглавый храм в стилистике церквей северо-запада XII–XV вв. Он, как и его прототипы, кажется рукотворным из-за живописности

и «неровности» стен. К западному фасаду четверика пристроен притвор с двухпролетной звонницей, характерной для псковской архитектурной школы. Лаконичный образ храма, придуманный Н.К. Рерихом, дополняют большие майоликовые панно, закладные кресты, ниши с иконами, декоративные пояса «поребрик-бегунок-поребрик», небольшие контрфорсы. Стоит отметить, что в 1900-1910-е годы Н.К. Рерих был широко известным художником, благодаря своим картинам на исторические сюжеты – «Гонец» (1897), «Заморские гости» (1901), «Строят лады» (1903) и др. Он вел также активную общественную просветительскую деятельность, в первую очередь, направленную на сохранение, изучение, популяризацию отечественного культурного наследия; художник был известен и своими монументальными работами, выполненными для оформления интерьеров и фасадов ряда храмов в неорусском стиле.

Царская семья, внимательно следившая за культурной жизнью Империи и всем сердцем болевшая за сохранение и возрождение национальных традиций в искусстве, была знакома с творчеством Н.К. Рериха и его взглядами, которые ей импонировали. И, вероятно, императрица лично обратилась к художнику с просьбой выполнить эскиз для церкви в Скерневице. (Илл. 3.)



Илл. 3. Н.К. Рерих. Эскиз храма Свт. Алексия, Митрополита Московского, в г. Скерневице, 1910 г. Источник изображения: РГИА Ф. 525. Оп.1 Вн. Оп. 205/2693. Д. 31 «О сооружении в городе Скерневицах православного храма».

6 РГИА Ф. 525. Оп.1 Вн. Оп. 205/2693. Д. 31 «О сооружении в городе Скерневицах православного храма». Л. 1.

Архитектору В.М. Андросову было поручено реализовать замысел Н.К.Рериха.

По желанию императрицы, храм на территории государева имения в г. Скерневице был заложен в память коронования Их Величеств и в честь Свт. Алексия, Митрополита Московского, – тезоименного святого царевича Алексея, 5 октября 1910 года<sup>7</sup>. Храм строился на средства, выделенные Святейшим Синодом, и на личные пожертвования императорской четы. (Илл. 4.).



Илл. 4. Храм Свт. Алексия, Митрополита Московского, в г. Скерневице, 1914 г. Открытка начала XX в.

Сопоставляя эскиз Н.К. Рериха и фотографию возведенного Андросовым храма от 1914 года, можно сказать, что эстетика, найденная художником в таких постройках, как: церковь Василия на Горке, церковь Воскресения Христова со Стадища в Запсковье в Пскове, церковь Спаса на Нередице у Новгорода Великого, воплощенная в первоначальном рисунке, в ходе строительства была утрачена, и постройка получилась по-академически сухой и сдержанной.

6 августа 1912 года на территории Мургабского имения (сейчас Туркменистан) был заложен еще один государев храм – церковь во имя Свт. Алексия, Митрополита Московского. Согласно архивным документам, изначально церковь «для удовлетворений религиозных по-

требностей служащих»<sup>8</sup> имения была устроена в школе. Но в праздничные дни она не вмещала всех желающих, поэтому нужно было возвести новый, более просторный храм. Был объявлен архитектурный конкурс, результаты которого были опубликованы в журнале «Зодчий» за 1912 год. На конкурс было представлено 26 проектов<sup>9</sup>. Первое место заняла работа под названием «Звезда в круге» студента Института гражданских инженеров А.Г. Джорогова, он и был принят к реализации с некоторыми доработками. «Проект дает вполне характерный тип русского храма, подчеркивая, вместе с тем, некоторую царственность архитектуры, его местонахождение в Государевом имении. Для наружной отделки автор не придерживался предложенного местного кирпича, а намечает штукатурку и тесаный камень. Следует отметить, что если тесаный камень по местным условиям окажется сильно повышающим стоимость сооружения, то украшения можно было бы заменить майоликовыми или, в крайнем случае, цементными... Входы в храм несколько тесны и по очертанию затрудняют открытие дверей, что требует переработки. Солея мала, и клиросы в плане не показаны, но могут быть удобно расположены, так как площадь храма, не считая площади хор, несколько выше требуемой. Две лестницы на хоры не являются необходимыми и составляют одну из причин, увеличивающих площадь и объем здания»<sup>10</sup>. Второе и третье места заняли проекты гражданского инженера Л.А. Ильина «Государево» и архитектора-художника Е.О. Константиновича «Златоверхий» соответственно. (Илл. 5.).

Проект, отправленный на конкурс А.Г. Джороговым и опубликованный в журнале «Зодчий», представляет собой синтез мотивов различных архитектурных школ Древней Руси. В верхней части четверика с одной мощной главой угадывается образ церкви Святого Георгия в Юрьеве Польском, килевидный портал главного входа и нарядные наличники – влия-

7 РГИА Ф. 525. Оп.1 Вн. Оп. 205/2693. Д. 31 «О сооружении в городе Скерневицах православного храма». Л. 51.

8 РГИА. Ф. 515. Оп. 1. Д. 124. «Книга высочайших повелений». С. 245.

9 Зодчий. 1912, №8. С. 65.

10 Там же.



Илл. 5. А.Г. Джорогов. Проект храма Свт. Алексия, Митрополита Московского в Мургабском имени. Источник изображения: Журнал «Зодчий», 1912. № 8. Табл. VII.

ние средневекового московского зодчества, арка входа с двухпролетной звонницей, ведущая на территорию, отсылает к наследию Пскова. Но в результате реализации первоначальный проект А.Г. Джорогова был упрощен, было решено отказаться от белокаменной резьбы, украшающей фасады, и возведенный храм получил лапидарные черты новгородских культовых построек.

К государевым соборам, созданным также в конце 1900-х-1910-х можно отнести церковь Свт. Николая Чудотворца в Массандре. Она была построена при санатории военно-морского ведомства для больных туберкулезом нижних чинов и офицеров Российской Империи флота. Санаторий, основанный в 1912 году на землях, выделенных царем из своего имения, носил имя Александры Федоровны, а его лечебные корпуса – Великих Княжон и Наследника Престола.

В 1914 году при санатории по проекту архитектора В.Н. Максимова был заложен храм, освященный во имя Свт. Николая Чудотворца. В.Н. Максимов – молодой архитектор, выпускник Высшего художественного училища при Академии художеств. Вначале своего творческого пути он служил помощником у А.В. Щусева и В.А. Покровского. Расцвет его творчества пришелся на последние предреволюционные годы, но его проекты, созданные для Царского Села, в числе которых ансамбль казарм Собственного Е.И. В. Железнодорожного полка (1915-1916 гг.), гостиничный комплекс (1916 г.) так и не были

реализованы. Храм, созданный В.Н. Максимовым в Массандре, удачно расположен на бровке холма, над морем, и выделяется ярким белым пятном на фоне густой зелени парка. Для него была устроена специальная белокаменная площадка, окруженная невысокой стеной. К храму ведет широкая лестница. Он воспроизводит тип новгородского посадского храма XIV столетия с восьмискатным покрытием, одной апсидой и главой. Главным украшением данной постройки является портал входа. Его поле украшено белокаменной резьбой в виде виноградной лозы. Над входом, в нише, обрамленной ажурными колонками, икона. Внутреннее убранство для храма Свт. Николая Чудотворца также подбиралось очень тщательно при личном участии императрицы и было выполнено в стилистике допетровских храмов. Руководил работами по оформлению интерьера Никольской церкви Ф.Я. Мишуков. Его ювелирная мастерская изготавливала церковную утварь и иконы, он неоднократно приглашался для изготовления предметов культового убранства царской четой и сестрой императрицы – Великой княгиней Елизаветой Федоровной, сотрудничал с А.В. Щусевым и М.В. Нестеровым, изготавливал посуду к 300-летию Дома Романовых<sup>11</sup>. (Илл. 6.).



Илл. 6. В.М. Максимов. Проект храм Свт. Николая Чудотворца в Массандре. Вид с северо-востока. Источник изображения: Крашенинников А.Ф. В.Н. Максимов. Зодчий русского национального стиля. М.: Совпадение. 2006.

11 Зиновьева М.М., Федунов С.Н. Мастерские художественного металла Строгановского училища и ювелирная промышленность России. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2019 г., №-3-1. С 349.

Рядом с храмом Свт. Николая Чудотворца, со стороны северного фасада устроена небольшая отдельно стоящая однопролетная звонница. А.Ф. Крашенинников считал, что прототипом для данного проекта Максимова послужила церковь Успения Пресвятой Богородицы в Гдове, которую архитектор незадолго до начала проектирования изучал и обмерял<sup>12</sup>. Вместе с тем, Никольский храм в Массандре имеет схожие черты с церковью Св. Ольги в Выбутах, безусловно, также знакомой зодчему.

Все перечисленные храмы имеют черты памятников архитектуры древних русских городов - Пскова и Новгорода.

Таким образом, неорусский стиль, а именно его вариант, основанный на традициях архитектуры северо-западной Руси, становится в 1910-е годы все более популярным. Круг его заказчиков расширяется. Теперь это не только представители купечества и старообрядцы, но и высшие круги власти. Постепенно он вытесняет вычурный русский стиль, оперировавший мотивами зодчества XVII столетия. Его востребованность объясняется, в первую очередь, тем, что в рассматриваемый период времени памятники Новгорода, Пскова и Русского Севера заново открывались общественностью, изучались и вовлекались в научный оборот.

Безусловно, заказчиков и зодчих в новгородско-псковском варианте неорусского стиля привлекало и то, что при простоте и демократичности форм, невысокой стоимости строительства, можно было создавать эффектные архитектурные образы.

Возможно, у неорусского стиля были все шансы стать новым государственным стилем империи, что объясняется и особым интересом царственных заказчиков к этому направлению в архитектуре, если бы не революционные события 1917 года.

И в наши дни он продолжает пользоваться популярностью у исследователей архитектуры, а художественные приемы, найденные зодчими в начале XX столетия, остаются востребованными и в современном культовом строительстве.

#### Список источников и литературы

1. РГИА Ф. 525. Оп.1 Вн. Оп. 205/2693. Д. 31 «О сооружении в городе Скерневицах православного храма». Л. 1, 51.
2. РГИА. Ф. 515. Оп. 1. Д. 124. «Книга высочайших повелений» С. 245.
3. Всеподданнейшие отчеты обер-прокурора Святейшего Синода по ведомству православного исповедания за 1903-1904 годы. - Петроград : Синодальная тип., 1886-1916. С. 11, 19.
4. Зиновьева М.М., Федун С.Н. Мастерские художественного металла Строгановского училища и ювелирная промышленность России. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2019 г., №-3-1. С 349.
5. Зодчий. 1912, № 8. С. 65.
6. Капков К. Г. Духовный мир Императора Николая II и его Семьи. Ливадия. М., 2017. С. 26.
7. Крашенинников А.Ф. В.Н. Максимов. Зодчий русского национального стиля. М.: Совпадение, 2006. С. 40.
8. Русская церковь. Век двадцатый. История Русской Церкви XX века в свидетельствах современников. Т.1. 1900-1917. Конец синодального периода. Книга 2. Москва, 2014. С. 412.

12 А.Ф. Крашенинников. В.Н. Максимов. Зодчий русского национального стиля. М.: Совпадение. 2006. С. 40.

## TO THE HISTORY OF CONSTRUCTION OF CHURCHS IN THE RESIDENCES OF NICHOLAS II

**Tomilova Alevtina Igorevna,**  
lecturer at the Russian Academy painting,  
sculpture and architecture Ilya Glazunov,  
e-mail: alia-ilia@yandex.ru

### **Abstract**

The article examines the temple buildings erected on the territories of the estates of Nicholas II at the beginning of the 20th century: the Fedorovsky Sovereign Cathedral in Tsarskoe Selo near St. Petersburg, the Church of St. Alexy, Metropolitan of Moscow, in the town of Skernevitsa and in the Murghab sovereign estate, the temple of St. Nicholas the Wonderworker in Massandra. During the research, bibliographic and archival documents were analyzed, which made it possible to identify common stylistic features of the listed religious buildings. All of them were built in the neorussian style.

### **Keywords**

Neorussian style, church architecture, temple, Nicholas II, sovereign estate, Tsarskoe Selo, Massandra.

# ИСКУССТВО, ОБРАЗОВАНИЕ, НАУКА

RAR

УДК 930

ББК 63.3

10.34685/НИ.2021.32.1.006

## ИЗУЧЕНИЕ ДРЕВНЕРУССКОЙ МЕБЕЛИ В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА. К ВОПРОСУ ИСТОРИОГРАФИИ

**Углева Наталья Владимировна,**

кандидат исторических наук,

старший научный сотрудник отдела дерева и мебели

Государственного исторического музея,

Красная пл., 1/2, г. Москва, Россия, 109012;

e-mail: uglevan@ya.ru

### **Аннотация**

Начало и развитие изучения древнерусской мебели приходится на первую половину XX в. В это время вышли в свет публикации А.А. Бобринского (1910), Г.К. Лукомского (1923), Д.Д. Иванова (1924), А.И. Батенина (1925), Н.Н. Соболева (1939), в которых обозначен такой феномен культурного наследия как древнерусская мебель. Памятники объединялись в раздел «Народная мебель», сочетая древние образцы и предметы крестьянского быта XIX в..

### **Ключевые слова**

Древнерусская мебель, атрибуция, коллекция, крестьянская мебель, А.А. Бобринский, Г.К. Лукомский, Д.Д. Иванов, А.И. Батенин, Н.Н. Соболев.

Коллекционирование мебели в России имеет долгую историю. Оно берет начало в XVI в. с момента выделения тронных кресел Оружейной Палаты Московского Кремля из среды бытования в состав Казенного приказа, ставшего

впоследствии основой музейного собрания<sup>1</sup>. Научное изучение же этого раздела декоратив-

1 Этот вопрос рассмотрен в работе: Углева Н.В. Собрание мебели Государственного исторического музея: история



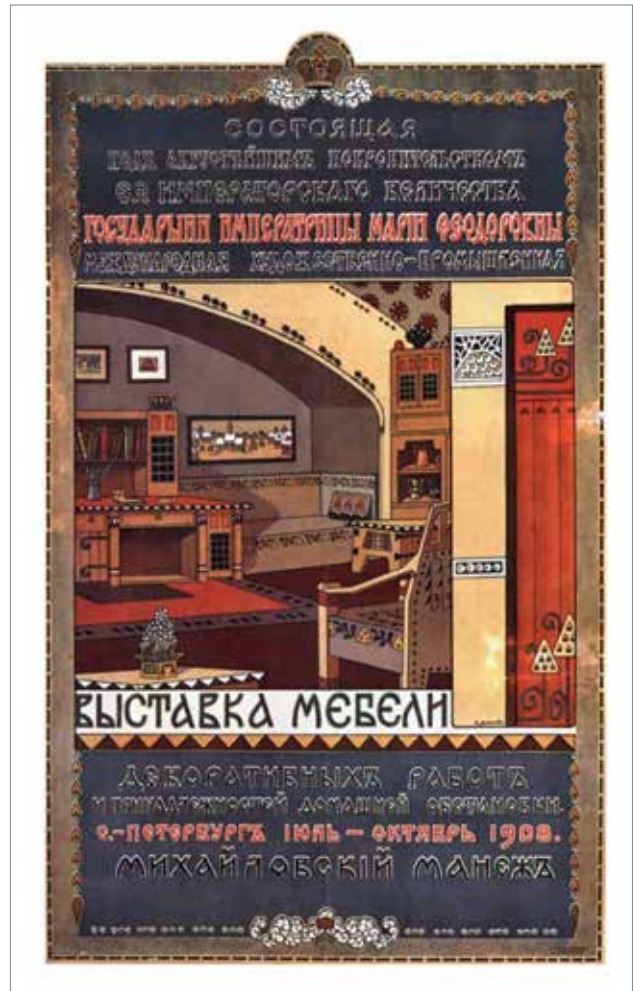
Илл. 1. Кресло «Дуга, топор и руковицы». Проект В.П. Шутова. Санкт-Петербург, 1870-е гг. Собрание Исторического музея.

ного искусства начинается значительно позже — в первой половине XX в. Этому предшествует время первичного познания через постижение особенностей форм и декора в период становления и эволюции такого художественного явления, как русский стиль.

Эта тема вызревала на протяжении всего XIX в. и достигла апогея на рубеже столетий — в конце XIX — начале XX вв. В поисках национальных ориентиров был представлен весь спектр движения творческой мысли: от прямого копирования национального достояния, заимствования из искусства западноевропейского средневековья до уникальных авторских концепций, сформированных на базе исторического знания, порой прошедших путь философского осмысления, что в полной мере относится и к области создания мебели. Работавшие в этом направлении художники и архитекторы прославились именно благодаря деятельности по изысканию

национальной стилистики. Столь разных в творческом проявлении, почерке, их объединял общий принцип работы: в процессе «выстраивания» новаторской на тот момент мебели каждый начинал ее проектирование, создание эскиза с осмысления конкретного старинного артефакта, т.е. с его изучения, безусловно, не ставя такую задачу умышленно, идя эмпирическим путем, но нарабатывая таким образом материал для будущих методик. (Илл.1.).

Параллельным, или одним из целого комплекса явлений в процессе становления историко-культурного и идеологического феномена русского стиля была деятельность художественно-промышленных выставок, первая из которых в России прошла в 1829 году в Петербурге. (Илл.2.).



Илл. 2. Плакат «Международная художественно-промышленная выставка мебели Государыни Императрицы Марии Фёдоровны». СПб., 1908.

формирования и музееологическое исследование: дис. канд. ист. наук: 24.00.03. М., 2019.С. 30.

Они не только стимулировали развитие производства в России, но и опосредованно инициировали изучение наследия прошлого, к каковым, в первую очередь, относили искусство древности, причисляя к этому кругу и объекты крестьянского быта. Именно они вобрали и сохранили облик средневековых предметов обстановки, составив с образцами допетровской эпохи, на взгляд исследователей того времени, единый пласт материальной культуры.

Проведение художественно-промышленных выставок повлекло возникновение музеев той же направленности. Они появились и существовали при специализированных учебных заведениях, занимавшихся подготовкой профессиональных мастеров в области декоративно-прикладного искусства. В составе таких коллекций находились экспонаты, соответствующие профилю учебного заведения. Главным образом, это были образцы, которые могли послужить в качестве наглядных пособий, что определило принцип их отбора по яркой выразительности художественного решения. При этом время и среда происхождения относились к категориям незначительным, т.к. зрительно все эти объекты образовывали органичный ряд сходных по внешнему облику артефактов. Это объясняет, почему в таких коллекциях находились мебель из крестьянских домов XIX в. и элементы обстановки XVI–XVII вв., явно созданные для монастырей и богатых резиденций. Все они без дифференциации определялись термином «народное искусство», что в современном нашем понимании соответствует слову «фольклор».

Эта тенденция существовала в исторической литературе второй половины XIX в., что, например, проявилось в названии фундаментального сочинения И.Е. Забелина 1868 г. «Домашний быт русского народа в XVI–XVII столетиях», остающегося до сих пор, как и другие его произведения<sup>2</sup> неисчерпаемым источником для изучения самых различных явлений описанного им периода.

Необычайно важный и имеющий прямое отношение к атрибуции труд был создан в 1910 г. знаменитым археологом графом А.А. Бобринским «Народныя русскія деревянныя



Илл. 3. Резные доски, кресла и стулья. Бобринский А.А. Народныя русскія деревянныя издѣлія, предметы домашняго, хозяйственнаго и отчасти церковнаго обихода. Табл. 108, вып. VIII. М., 1910.

издѣлія, предметы домашняго, хозяйственнаго и отчасти церковнаго обихода»<sup>3</sup>, являющийся первой систематической фотофиксацией этого материала. Следует отметить, что мебель, представленная здесь в значительном количестве, не выделялись автором в самостоятельный раздел, а перемежались другими памятниками, выполненными из дерева. (Илл. 3.).

По сути, работа А.А. Бобринского, скорее являет собой перечень или каталог с изображениями, в ряде случаев дополненные датой и определением места. Эти параметры связаны с той территорией или архитектурными постройками, где обнаружил раритеты исследователь, что не всегда является категорией объективной и значимой, т.к. они могли перемещаться в силу разных обстоятельств. По этой причине возникла серия ошибок, в силу того, что информация объединила вещи и данные воедино, создав их первую атрибуцию, существующую до сего времени.

Следующая по времени издания — брошюра знаменитого искусствоведа, музейщика, члена Императорского археологического институ-

2 И.Е. Забелин И.Е. Домашний быт русских царей XVI – XVII столетиях. 1868; Он же. Домашний быт русских царич XVI – XVII столетиях. 1869.

3 Бобринский А.А. Народныя русскія деревянныя издѣлія, предметы домашняго, хозяйственнаго и отчасти церковнаго обихода. М., 1910.



та. Г.К. Лукомского «Мебель»<sup>4</sup>, была выпущена в Берлине в 1923 г. Автором во введении к основному тексту отмечалась малая изученность рассматриваемой тематики: «Материал, о котором будет идти речь, составляет предмет, наукой ещё мало исследованный. Эта отрасль, или, вернее, дисциплина общей истории искусств – мебелеведение, – как самостоятельная кафедра, ни в одном учебном заведении не существует»<sup>5</sup>.

Упомянутое издание объёмлет целый комплекс проблем, связанных с описанием и анализом памятников, выявлением сходства и различий с европейскими образцами, а непосредственно русская мебель рассматривается на протяжении двух веков – со времени правления императора Петра Великого до императора Николая I.

Во вступительной статье Г.К. Лукомский говорит о насущной необходимости исследования старинной мебели и предлагает использовать сравнительный метод, а также классификацию, исходя из качества исполнения, что касается лишь стиливых предметов, появившихся в России со времени правления Петра I. Древняя мебель упоминается автором лишь вскользь. Однако его наблюдение считаем крайне актуальным и сегодня. Г.К. Лукомский пишет, что при изучении наследия XV–XVI вв.<sup>6</sup> атрибуции «базировались не на исследовании самих объектов, а на изображении их на иконах, фресках, гравюрах, что привело к ряду неверных, хотя и устоявшихся прочно, толкований»<sup>7</sup>. С этим положением трудно не согласиться, и именно оно во многом стало причиной настоящего исследования.

Ещё одна публикация относится к 1924 г. – «Искусство мебели» Д.Д. Иванова<sup>8</sup>, где автор излагает историю русской мебели со времени Древней Руси до эпохи Александра I включительно,

рассматривая и конструктивное, и декоративное решение в контексте различных стиливых проявлений.

В предисловии Д.Д. Иванов выявляет основные проблемы в изучении мебели, главная из которых, что отмечал и его предшественник, кроется в ее малой изученности как в России, так и за рубежом<sup>9</sup>.

Д.Д. Иванов предлагает свою, кажущуюся нам нежизнеспособной по причине спорности общего признака, систематизацию всего массива памятников, обращая внимание на приёмы ее отделки и выделяя при этом четыре раздела.

В отличие от предыдущих изданий Д.Д. Иванов значительную часть текста посвящает рассмотрению периода Древней Руси, делая ошибочный вывод<sup>10</sup>, что она не была богата художественной мебелью<sup>11</sup>, обосновывая это недолговечностью построек, в которых она находилась, холодным климатом и частыми вражескими нашествиями. При этом автор, противореча себе, выдвигает тезис, что на Руси все же существовала мебель, украшенная и резьбой, и росписью, апеллируя к богатому декору амвона из новгородского Софийского собора, до сих пор хранящемуся в Русском музее.

К выдающимся произведениям древности учёный относит царские троны, называя так тронные кресла. С неподдельным восхищением он пишет о «косяном троне», который приписывается к приданному Софьи Палеолог, однако справедливо отмечая «что он или сделан заново, или, по меньшей мере, сильно обновлён в XVII столетии»<sup>12</sup>. Разногласия по этому вопросу существуют до сих пор, так же как и в адрес других царских парадных кресел, находящихся в Оружейной Палате Московского Кремля. (Илл. 4.).

Д.Д. Иванов предпринял попытку обозначить несколько видов мебели, типичной именно для эпохи царя Алексея Михайловича: барочные стулья, украшенные резьбой; массивные столы на ножках-волютах; кресла, корпус которых

4 Лукомский Г.К. Мебель. Берлин, 1923.

5 Там же. С. 9.

6 Указывая на труды «некоторых историков», автор не называет их. Полагаем, что здесь имеется в виду работы И.Е. Забелин И.Е. Домашний быт русских царей в XVI–XVII столетиях. 1868; Он же. Домашний быт русского народа в XVI–XVII столетиях. 1868; Забелин И.Е. Домашний быт русских цариц в XVI–XVII столетиях. 1869.

7 Лукомский Г.К. Мебель. Берлин, 1923. С. 11.

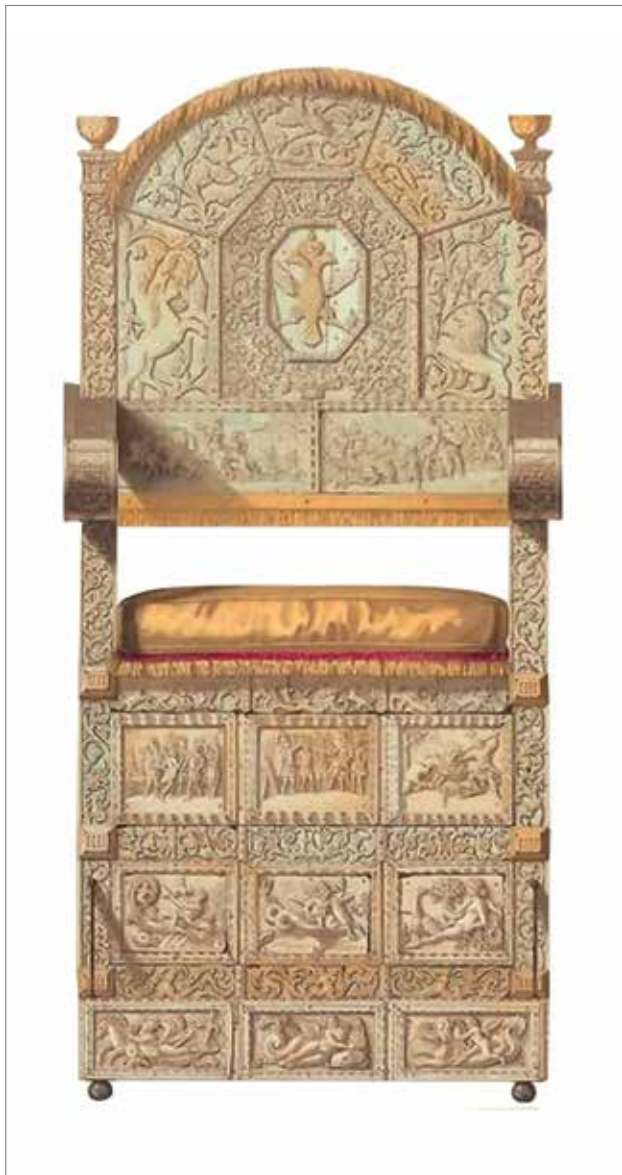
8 Иванов, Д. Д. Искусство мебели. М.: Государственное издательство, 1924.

9 Там же. С. 5.

10 Архивные источники дают нам возможность обоснованно утверждать, что многие предметы мебелировки, вопреки утверждению Д.Д. Иванова, отличались яркостью декорировки.

11 Иванов Д. Д. Искусство мебели... С. 9.

12 Там же. С.11.



Илл. 4. Кресла или трон слоновой кости В.К. Иоанна III. Хромофотография по рисунку Ф.Г. Солнцева из издания «Древности российского государства» (Отд. II. М., 1846-1853).

выполнен из точёных деталей, и складные кресла с ножницеобразной конструкцией, упустив сундуки, лавки и скамьи, без которых невозможно представить интерьер того времени. Автор высказывает своё мнение о шкафах, предполагая несправедливо, что они «были самые простые и устраивались конструктивно в расчёте на прочность, а не на красоту»<sup>13</sup>. К исключительным видам интерьерной обстановки он относит резную

кровать, неожиданно отмечая, что в XVII веке более ценились перины, пуховики и подушки, нежели декоративное убранство ложа.

В заключении Д.Д. Иванов подробно рассматривает двойной трон из Оружейной Палаты, который, по его мнению, был собран из деталей более раннего происхождения. Именно так считают и современные исследователи этого артефакта<sup>14</sup>.

Следующим по времени издания стал каталог Государственного Музея Мебели<sup>15</sup>, составленный А.И. Батениным и вышедший в свет в 1925 г. Музей Мебели – одно из ярчайших явлений музейного строительства, до сих пор непревзойдённое по замыслу и исполнению, возникший в 1919 г. и просуществовавший пять лет. На базе этого учреждения мебель впервые рассматривалась как самоценный предмет искусства. Именно поэтому каталог, являвшийся и путеводителем, отображал структуру экспозиции, построенную с учётом изучения конструктивных и декоративных особенностей мебели в контексте их развития с древнейших времен до начала XX в. (Илл.5.).

Кроме того, в тексте имелось не только перечисление памятников, но и была представлена их краткая атрибуция, а также изобразительный ряд. Для фиксации экспонатов в составе коллекции А.И. Батениным была разработана научная карточка<sup>16</sup>, ставшая основой каталожного описания. В ней фиксировалось полное внешнее описание, определялись характерные черты декора, техники его исполнения и особенности конструкции, что логически обосновывало датировку и место производства. Для дополнительного подтверждения при необходимости приводилась ссылка на зарубежные публикации с типологическим объектом.

Кроме того, А.И. Батенин, продолжая тему музеев образцов, приступил к осуществлению этой же обучающей задачи, но применив ее в

13 Иванов Д. Д. Искусство мебели... С. 13.

14 Молчанова О.В. Двойной трон // Низвергнутые троны российского престола. М.: ГИМ, 2018. С.32-45.

15 Батенин А. Государственный Музей Мебели. Иллюстрированный каталог. М., 1925.

16 Углева Н.В. Собрание мебели Государственного исторического музея: история формирования и музееологическое исследование.: дис. ...канд. ист. наук. М., 2019. С. 104-107.



Илл. 5. Стул. Россия. XVI в. Входил в коллекцию Музея Мебели. Собрание Исторического музея.

масштабах не в ограниченных рамках одного училища, а в масштабах страны путем организации производственного отдела для развития отечественной промышленности, ставя задачей выработку стандартов, выпуск специальной литературы для создания мебели для домов рабочих и сельских жителей.

Наиважнейшее качество издания, что было отражено и в экспозиции музея, заключается в том, что А.И. Батенин, говоря о типах конструкций, объекты древнерусского наследия рассматривал в общем ряду с памятниками зарубежного происхождения. Таким образом впервые было отмечено, что в допетровский период мебель изготавливалась в русле европейских художественных направлений, а отечественные

мастера уже тогда обладали теми же навыками, что и их заграничные коллеги.

В 1939 году вышла в свет публикация Н.Н. Соболева «Стили в мебели»<sup>17</sup>.

После предшествующих брошюр это была первая книга в жёстком переплёте и первая энциклопедия по истории мебели на русском языке. В задачу автора входило обозначить этот раздел искусства как самостоятельную отрасль и продемонстрировать развитие общемировых тенденций в области стилей, применительно к ней.

Хронологически труд Н.Н. Соболева охватывает период с начала цивилизации вплоть до XIX века, а географические рамки исследования, исключая точку отсчёта на африканском континенте – в Египте, сконцентрированы на территории Европы, останавливая внимание читателей на странах – основоположниках определённых направлений, которые, с точки зрения учёного, имели наиболее яркое проявление или повлиявшие впоследствии на искусство мебели в России.

Все перечисленное было осуществлено впервые. Соболев также впервые наглядно «встроил» наследие отечественной культуры в контекст общеевропейского, не побоявшись в данном случае вести его хронологию не по датам, как это стало принятым в советской практике во второй половине XX века, а по времени правления императоров, следуя практике своих предшественников. Краткие эссе содержали не только фактологию развития стилей в мебельном искусстве, в искусстве интерьера, но и, в ряде случаев, отсылки к европейским первоисточникам.

В общей сложности русскому наследию посвящены 16 страниц текста, 47 изображений, а материал излагается в хронологическом порядке. Важно отметить, что он начинается с раздела «Русская народная мебель». Практически также по смыслу называлось уже упоминавшееся прежде издание А.А. Бобринского «Народные русские изделия...». Почти за 30 истекших лет не произошло деления мебели XV–XVII вв., созданной для высшего духовенства или аристократических слоёв общества, от мебели крестьянской, которая в силу особенностей бытования была представлена, в основном, образцами XIX

17 Н.Н. Соболев. Стили в мебели. М.: Издательство всесоюзной академии архитектуры. 1939.

в. Особое достоинство этого раздела – включение Соболевым в массив информации сундуков как наиболее древней формы мебели, что не предпринималось ранее.

Невзирая на спорность многих формулировок, заметных нам в первой четверти XXI века благодаря углублению знаний в искусствоведении, на усечённость временных рамок исследования, вклад Н.Н. Соболева необычайно значим. Он определил вектор, по которому должны двигаться современные учёные, представил информацию, хотя и требующую уточнения и переосмысления, но подталкивающую в этом отрицании или логическом развитии намеченного к поступательному движению вперёд, т.е. послужил трамплином для современных исследователей этой области знаний.

Трудно переоценить значение этой монографии для последующих поколений студентов, профессиональных исследователей и людей, интересующихся стариной. По сути, именно она «открыла дверь» и стала главным учебником для постижения истории мебели. Таковой эта книга остается и до сегодняшних дней.

Подводя итог, хотелось бы отметить, что тема изучения древнерусской мебели теснейшим образом связана с её коллекционированием. Определение, как минимум, времени и места создания предполагаемых к приобретению экспонатов является решающим ответом на вопрос: достойно ли оно пополнить специализированное собрание. Именно на этом этапе начинается атрибуция, которая может продлиться многие годы. В этом смысле показателен не только пример тронных кресел из собрания Оружейной Палаты, но и многих других памятников, что было отмечено исследователями ещё в первой половине XX в.

Как становится очевидно из приведённого в статье обзора изданий, древняя мебель практически не изучалась. В этот период некоторые артефакты были только обозначены, но окончательно не выделены из общего круга, объединявшего мебель домов русской знати XV–XVII вв. и предметы обстановки крестьянского быта, сохранявшие во внешнем облике, а, порой, и в решении конструкции средневековые традиции.

Кроме того, следует обратить внимание на то, что в литературе первой половины XX в. уже сложились определённые атрибуции, многие из

которых, к сожалению, не имели достаточно аргументированного обоснования, но получили статус законченных, отнеся таким образом памятники к разряду эталонов (Илл.6.).

Несмотря на попытки разработки алгоритма действий при изучении наследия древнерусского искусства, они не увенчались успехом, т.к. не был обозначен четко круг произведений, а, значит, не обозначен сам предмет изучения. Соответственно, не сложилось и предпосылок для создания чётких



Илл. 6. Стол. Россия. Конец XIX в. Собрание Исторического музея.

исследовательских методик по анализу и классификации конкретных объектов и феномена в целом.

Безусловной ошибкой было то, что в качестве источника рассматривались рукописные книги и иконы, где, как правило, фиксировалась мебель, не существовавшая в современных автору изображений интерьерах. Она могла происходить из значительно более ранних произведений, получивших статус канона и воспроизводилась последователями практически в не изменённом виде из века в век. Все эти проблемы встали перед исследователями, однако разрешение их было отсрочено началом войны и перенесено на вторую половину XX–первую четверть XXI вв.

#### Список литературы

1. Батенин А. Государственный Музей Мебели. Иллюстрированный каталог. М., 1925.
2. Бобринский А.А. Народная русская деревянная издѣлія, предметы домашнего, хозяйственного и отчасти церковного обихода. М., 1910.
3. Иванов, Д. Д. Искусство мебели. М.: Государственное издательство, 1924.
4. Лукомский Г.К. Мебель. Берлин, 1923.
5. Соболев. Стили в мебели. М.: Издательство всесоюзной академии архитектуры. 1939. 350 с.

# RESEARCH OF OLD RUSSIAN FURNITURE IN THE FIRST HALF OF THE TWENTIETH CENTURY. TO THE QUESTION OF HISTORIOGRAPHY

**Ugleva Natalia Vladimirovna,**

PhD, senior researcher of the Department of wood and furniture

State historical museum,

Krasnaya PL., ½, Moscow, Russia, 109012,

e-mail: uglevan@ya.ru

## **Abstract**

The beginning and development of the study of old Russian furniture falls on the first half of the twentieth century. At this time, the publications of A. A. Bobrinsky (1910), G. K. Lukomsky (1923), D. D. Ivanov (1924), A. I. Batenin (1925), and N. N. Sobolev (1939) were published. These researches identified the phenomenon of cultural heritage as old Russian furniture. These artefacts were United under the name "folk furniture", combining ancient samples of peasant household items of the XIX century.

## **Keywords**

Old Russian, furniture, attribution, collection, peasant, A. A. Bobrinsky, G. K. Lukomsky, D. D. Ivanov, A. I. Batenin, N. N. Sobolev.

RAR

УДК 745.

ББК 85.1

10.34685/ИИ.2021.32.1.007

## ПОЭЗИЯ ГОБЕЛЕНОВ В ТВОРЧЕСТВЕ РИММЫ ДОРЖИЕВОЙ

**Жамбаева Туяна Иннокентьевна,**  
кандидат искусствоведения, доцент,  
ФГБОУ ВО Восточно-Сибирский  
институт культуры, кафедра культурологии и искусствоведения,  
ул. Терешковой, 1 г. Улан-Удэ, Россия, 670031;  
e-mail: tuyana75@mail.ru

### Аннотация

В статье представлен творческий портрет Риммы Доржиевой – одной из первых гобеленщиц в Бурятии, освоивших ткачество из конского волоса. Прослеживается ее подход к созданию авторских произведений, выставочная и педагогическая деятельность, а также вклад Р. С. Доржиевой в дело сохранения традиций ткачества гобелена из конского волоса.

### Ключевые слова

Бурятия, гобелен, искусство, конский волос, образ, педагогика, эскиз.

Для творческой личности довольно непросто найти свой путь, реализовать способности, постепенно приобретая собственное художественное видение и авторский стиль. На этом пути необходимы понимание, чуткость, труд и преданность той частичке искусства, которая «приоткрыла» тебе свои секреты. Римма Содномовна Доржиева – Заслуженный художник Республики Бурятия, Член Союза художников России (1954 г.р.); ее произведения-гобелены в технике ткачества из конского волоса представляют яркий пример профессионализма, когда имя и сама личность художника становятся синонимом его деятельности. Ручное ткачество из конского волоса – это в буквальном смысле творческий труд. Много времени занимает подготовка пряжи: мытье волоса, сушка, сортировка по цвету, прядение. На создание произведения средних размеров уходит не один месяц, когда в процессе ткачества, в переплетении конских волос соединяются: замысел произведения, эскиз, композиция, колорит. Всего

четыре природных цвета конских волос обыгрываются так, что создается богатство полутонов, плавных тональных растяжек.

Вся жизнь Риммы Содномовны Доржиевой проникнута искусством: ее семья – супруг Бальжинима Доржиев, сын Зорикто, дочь Аюна; отец Риммы любил рисовать, мама – швея-закройщик работала в ателье. Римма Доржиева в беседе делится детскими воспоминаниями об отце, которого семья потеряла, когда ей было 9 лет: «Помню набор карандашей, которые он затачивал перед тем как начать рисовать, так остро-остро, как делают художники..., и еще из Китая папа привез набор карандашей в два ряда, 18 цветов, очень необычно и ярко они смотрелись, особенно меня заворожили бирюзовый и розовый. ...Мама была настоящей труженицей, с «золотыми» руками, наверное, хорошие руки у меня от нее. Она растила нас, троих сестер (Светлана, Римма, Татьяна), много шила... С детства я рисовала, сколько себя помню мне было интереснее рисовать, а не бегать,

играть во дворе. Я сама записалась в художественную школу (ныне Детская художественная школа им. Р.С. Мэрдыеева), ездила из поселка Сосновый в центр г. Улан-Удэ ...поэтому и поступила в училище искусств в г. Иркутск, так как нигде себя не видела так отчетливо»<sup>1</sup>.

Училище искусств в г. Иркутск (ныне Иркутский областной художественный колледж им. И.Л. Копылова) с первых лет своего основания заслужило высокую репутацию центра художественного образования в Восточной Сибири, здесь был сильный педагогический состав, методика, сложившаяся под руководством И.Л. Копылова. Римма Доржиева училась на отделении декоративно-прикладного искусства с 1971 по 1975 гг.; дипломная работа создавалась под руководством Л.Н. Гончар. После окончания училища Римма окончила в столичную атмосферу Ленинграда, в Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина учился ее супруг Бальжинима Доржиев, сегодня известный художник. По возвращении на родину в 1981 г. Римма Доржиева была зачислена в Художественно-производственные мастерские Союза художников Бурятии в г. Улан-Удэ.

В 1982-1983 гг. по приглашению председателя Союза художников Бурятии Д.Н.Д. Дугарова, она начала работать над гобеленом-занавесом в новом здании театра Бурятской драмы им. Х. Намсараева. Вместе с целым коллективом знаменитых мастеров Римма Доржиева попадает в живительную атмосферу поисков, идей о воплощении национального в искусстве. В различных техниках и материалах, от дерева, металла до темперы и мрамора здесь работают: Максим Эрдынеев, Геннадий Васильев, Дашинима Дугаров, Алла Цыбикова, Солбон Ринчинов, Эдуард Аюшеев и др. Уникален масштаб гобелена-занавеса «Весенний» 8x12 м, его исполнение также в технике ткачества из конского волоса, плотность фактуры, осязаемая монолитность полотна. В своей статье В.А. Кореньяко пишет: «Необычен большой театральный занавес, сплетенный из конского волоса. Эскиз занавеса делали Дашинима Дугаров, Эдуард Аюшеев, Солбон Ринчинов. ... На черно-коричневом фоне размытых геометрических линий и полос, сгруппированы светло-серые, почти белые изображения облаков и цветов,

...Композиция занавеса – это весенняя, темная, пробуждающаяся от долгого зимнего сна земля, с распускающимися подснежниками и маревом испарений»<sup>2</sup>. Этот период работы стал мощным импульсом для развития бурятского гобелена как профессионального вида декоративного искусства. Опыт работы над гобеленом-занавесом стал в определенном смысле школой бурятского гобелена из конского волоса и повлиял на творчество ныне известных гобеленщиц Бурятии: С.П. Ринчиновой, Т.Ц. Дашиевой, Б.Д. Дамбиевой и Р.С. Доржиевой. В последующем, в своих произведениях, каждый воплощает свой авторский стиль, манеру ткачества, видение образов, мотивов, цвета.

Далее, в творчестве Риммы Доржиевой продолжается период создания гобеленов из конского волоса для общественных зданий республики. Работа выполнялась по эскизам художников Бурятии, работали коллективно, по два-три человека: гобелен «Богатый край» (220x600) соткан по эскизу Аллы Цыбиковой, совместно с Татьяной Дашиевой, Баярмой Дамбиевой для Дома культуры в с. Петропавловка Джидинского района в 1985 г.; по эскизу Аллы Цыбиковой соткан также гобелен «Облачный край» (220x600) для фойе Республиканской юношеской библиотеки в г. Улан-Удэ в 1988 г., работа выполнялась в том же составе мастериц, что и три года назад. Далее, ими же соткан гобелен-занавес «Праздничный» (ок. 600x500) для ДК «Железнодорожник» в г. Улан-Удэ с 1986-1987 гг., по эскизу Бальжинимы Доржиева. Этот гобелен выполнен из цветной пряжи, передающей солнечное, радужное настроение авторского замысла. Гобелен «Наш край» (220x570) для фойе Национальной библиотеки РБ в г. Улан-Удэ выполнялся совместно с Татьяной Дашиевой в 1991-1992 гг. (Илл.1.).

В 1993 г. кандидатуру Риммы Содномовны Доржиевой поддержали коллеги в Союзе художников, рекомендуя в члены СХ России. В ее личном архиве сохранились копии трех рекомендаций от: А.Н. Сахаровской, Г.Г. Васильева, Р.Ц. Жимбиевой. Несомненно, можно гордиться тем, что в творческой биографии есть такие документы, написанные знаменитыми представителями искусства Бурятии. Александра Ники-

1 Беседа с Р.С. Доржиевой 27.08.2020 г., 03.09.2020 г.

2 Кореньяко В.А. Альбина Цыбикова – художник и друг // Вестник Евразии. 2003. №2(21). С 61.



Илл. 1. Р.С. Доржиева на фоне гобелена «Наш край» (фрагмент). Национальная библиотека Республики Бурятия. 2010 г., г. Улан-Удэ

тична Сахаровская отмечает, что «Гобелены Доржиевой красивы в цвете, колоритны»; в рекомендации Г.Г. Васильева читаем: «Обладая от природы тонким вкусом, колористическими данными и огромным трудолюбием, она (Р.Д.) успешно создает уникальные произведения, которые по достоинству оценили специалисты и зрители»; «...она создала ряд работ, которые отмечены хорошим вкусом, тонкими колористическими поисками, разнообразными техническими приемами», – пишет Р.Ц. Жимбиева<sup>3</sup>.

Если монументальные гобелены для общественных зданий создавались по утвержденным эскизам, то в станковых работах Римма Доржиева выступает автором эскизов и самого процесса ткачества. Так, к выставке «Художники Бурятии – XXVII съезду КПСС», которая проходила в Художественном музее им. Ц. Сампилова, подготовлен один из ее первых авторских гобеленов – «Ургы» (бур. Подснежники). Далее, к зональным, всесоюзным, международным выставкам были созданы следующие работы: «Ласточки» (110x110) 1983 г., «Вдохновение» (130x90) 1986 г., «Пора цветения сараны» (274x193) 1987 г., в 1988 г. выполнена серия гобеленов «По Бурятии»: «Летний вечер», «В степи», «Селенга» (100x100), «Тоонто» (бур. место рождения) (180x130), 1990 г., «Млечный

путь» (140x98), 1992, «Река времени» (160x100), 2000 г., «Напев» (100x60), смешанная техника, 2002 г. Тематика работ привлекает зрителя своей лиричностью, поэзией образов, которые близки состоянию души самого автора. В характере самой Риммы Доржиевой сочетаются мягкость и поэтичность, доброта и женственность, спокойствие несколько пристального взгляда. Поэтому произведения словно наполнены музыкальным звучанием, гармоничным сочетанием мотивов в созвучные аккорды. Темы гобеленов обращены к образам природы Бурятии, это: цветы, степь, облака, ласточки.

Произведение «Тоонто» (180x130) – один из любимых гобеленов Риммы Доржиевой, выполненный в 1990 г. (Илл.2.).

Название гобелена звучит протяжно, певуче и сама работа передает ощущение покоя, безмятеж-



Илл. 2. Гобелен «Тоонто» (180x130). Конский волос, ручное ткачество. 1990 г.

ности и тишины. В композиции, словно в восточном пейзаже с рассеянной перспективой, мягкими уступами наслаиваются волнообразные ряды с изображением изгороди, лошади, белой юрты,

3 Личный архив Р.С. Доржиевой



низенькой ветвистой сосны. В это неспешное чередование врывается летящая ласточка, занимая самую верхнюю точку. Перетекающие линии холмов передают ощущение бескрайности, простора забайкальских степей. Будто за границей полотна есть продолжение степного пространства. Закругленность, плавность линий, перетекающих одна за другой, созданы мягкими переливами цветовых градаций. От темного коричневого к постепенному высветлению цвета, плавное наложение серого и вкрапления золотистого, некая воздушная игра на полутонах. Между тем, на этом фоне фигура лошадки, юрты, сосны, ласточки вставлены четкими композиционными акцентами. Очень аккуратно проработаны детали, словно прорисован тушью изящный силуэт темной лошадки, белая кошма юрты перехвачена тонкими и крепкими ремнями, а на пригорке установлено сэргэ (бур. коновязь); силуэт ласточки с заостренными крыльями подчеркнуто стремителен. Тема родного края здесь несет и определенную символику, три мира – животные, люди, птицы – все соединены единым пространством, взаимосвязаны единым жизненным потоком.

Гобелен «Река времени» (160x100) соткан в 2001 г., он переносит зрителя в сферу философских размышлений художника о жизни и времени. (Илл.3.).

Концептуальность замысла передается геометрией форм, знаков, символов. На фоне речных волн, неба и облаков – земного мира, выступают ровные линии треугольников, подобно песочным часам, считающим время, несущим безграничность пространства. В контрасте темного и светлого можно увидеть символику двух миров: человека и времени. Возможно, концептуальное философское название напоминает о мифической реке жизни, быстротечности волн и кратковременности всего на Земле. В этой работе каждый зритель может найти что-то созвучное его внутреннему миру.

На протяжении 18 лет, с 1992 г., Римма Содномовна Доржиева работала в Центре декоративно-прикладного творчества при СОШ № 32 в г. Улан-Удэ, вела гобелен и ковроткачество по авторской программе, в свое время защитила 15 разряд. «Центр декоративно-прикладного творчества учащихся был основан в 1992 г. директором школы Заслуженным учителем РСФСР, народным учителем Республики Бурятия В.М. Гуляевым. Владимир Михайлович в тяжелое для стра-



Илл. 3. Гобелен «Река времени» (160x100). Конский волос, ручное ткачество. 2001 г.

ны время собрал талантливый кадровый состав преподавателей прикладного изобразительного искусства. В 2005 г. три воспитанника Р.С. Доржиевой (гобелен) и три воспитанника преподавателя К.А. Стрижкова (резьба по дереву) стали победителями Всероссийского конкурса «Мастер и Подмастерье» в номинации «Монументальное и декоративно-прикладное искусство» в г. Москве. Руководители учащихся, также участвующие в конкурсе с авторскими работами, получили звание Лауреатов конкурса»<sup>4</sup>. Конкурс «Мастер и подмастерье» продолжает работу и сегодня; одна из его задач, наряду с развитием системы

4 Переписка с К.А. Стрижковым – руководителем методического объединения учителей технологии и художественно-эстетических дисциплин СОШ № 32 г. Улан-Удэ.



Илл. 4. Р.С. Доржиева в кругу учеников. Центр декоративно-прикладного творчества СОШ №32 г. Улан-Удэ. 2002 г.

дополнительного образования – распространение опыта наставничества через средства массовой информации, выявление талантливых педагогов-наставников и талантливых детей России<sup>5</sup>.

Раскрылся талант Риммы Содномовны как педагога, способного увлечь детей таким непростым, трудоемким делом – гобеленом. (Илл.4.).

Учащиеся выполняли работы из цветной шерсти; эскизы для ученических работ, подготовленные Риммой Содномовной, лаконичны, просты, композиционно не перегружены, но наполнены ощущением сказки, уюта, доброты, яркими красками детства. (Илл.5.).

Не секрет, что прежде чем ребенок начнет заниматься творчеством, его нужно заинтересовать, только такой подход к детям позволяет педагогу развить их способности. Такие творческие занятия, как музыка, резьба, рисование, лепка тесно связаны с восприятием личности самого педагога. Учащиеся, возможно, еще не осознав уникальности, своеобразия творческого процесса, приходят к нему через личность учителя, можно сказать – через доверие и уважение к Учителю. В этом направлении Римма Содномовна проявила себя как чуткий, внимательный педагог, умеющий найти подход к детям.

Главными учениками Риммы Содномовны остаются ее дети – сын Зорикто, дочь Аюна. Вместе с супругом Бальжинимой Доржиевым она постоянно поддерживает своих талантливых детей,



Илл.5. «Зимний день». Цветная шерсть, ручное ткачество. Центр декоративно-прикладного творчества СОШ №32 г. Улан-Удэ

а те, в свою очередь, добились немалых успехов в искусстве.

Преподавательская деятельность Риммы Доржиевой включает мастер-классы, семинары-практикумы для педагогов республики на темы: «Декоративно-прикладное искусство в школе», «Гобелен из конского волоса. Технология ткачества».

Разносторонняя деятельность Р.С. Доржиевой, несомненно, содействует сохранению и развитию художественной традиции ткачества гобелена из конского волоса в Бурятии.

#### Список литературы

1. Беседа с Р.С. Доржиевой 27.08.2020 г, 03.09.2020 г.
2. Кореняко В. А. Альбина Цыбикова – художник и друг // Вестник Евразии. – 2003. – №2(21). – С 42-107.
3. Личный архив Р. С. Доржиевой.

5 URL: <https://stankin.ru/fcttu/> Дата обращения 11.10.2020 г.

4. Переписка с К.А. Стрижковым – руководителем методического объединения учителей технологии и художественно-эсте-

тических дисциплин СОИШ № 32 г. Улан-Удэ.  
URL: <https://stankin.ru/fcttu/> Дата обращения 11.10.2020 г.

## POETRY OF TAPESTRIES IN THE WORKS OF RIMMA DORZHIEVA

**Zhambaeva Tuyana Innokentjevna,**

PhD, Associate Professor at the Department of Cultural Studies and Art History,  
East Siberian State Institute of Culture;  
e-mail: tuyana75@mail.ru

### **Abstract**

The article presents a creative portrait of Rimma Dorzhieva – one of the first tapestries in Buryatia, who mastered horsehair weaving. Her approach to creating original works, exhibition and teaching activities, as well as R. S. Dorzhieva's contribution to preserving the traditions of horsehair tapestry weaving are traced

### **Keywords**

Buryatia, tapestry, art, horsehair, image, pedagogy, sketch.

RAR

УДК 7.06

ББК 85.7

10.34685/ИИ.2021.32.1.008

## ВЛИЯНИЕ ЖАНРА МУЗКОМЕДИИ НА ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

**Киселёв Герман Анатольевич,**  
старший преподаватель,  
Московский государственный институт музыки им. А.Г.Шнитке;  
123060, г. Москва, ул. Маршала Соколовского, 10;  
e-mail: germankiselev@gmail.com

### **Аннотация**

Развитие некоторых направлений в опере и мюзикле обусловлено желанием авторов сделать произведения максимально доступными для понимания массовым зрителем. Многие тенденции, проникшие в эти оперы и мюзиклы, ранее были характерны для музыкальной комедии. Да и сам жанр музыкальной комедии нередко присутствует на афишах, но иногда появляется под разными иными названиями.

### **Ключевые слова**

Музыкальная комедия, оперетта, опера, лайтопера, музыкальный театр.

Увеличивающийся темп жизненных изменений и преобразований нашел отклик в оформлении театральных спектаклей, в постановочной манере режиссёров, актёров и балетмейстеров. Авторам современных произведений музыкального театра свойственен поиск различных средств выразительности и разнообразие структуры форм. Некоторые тенденции жанра музыкальной комедии сегодня проявляются в произведениях, обозначенных другими жанрами музыкального театра. Выявление этих тенденций даёт право рассматривать жанр музыкальной комедии как полноправного участника будущего развития музыкального театра.

Уже достаточно давно благодаря современному композитору Александру Пантыкину в терминологии театральных деятелей появилось понятие «лайтопера» (лайт-опера). Упомянув некоторые образцы современных произведений, названных

авторами оперой, мюзиклом и т.д. (А. Пантыкин «Мёртвые души»; В. Дашкевич «Ревизор»; В. Кобекин «Маргарита», «Гамлет», «Принцесса и свинопас»; А. Журбин «Цезарь и Клеопатра»; М. Дунаевский «Любовь и шпионаж», «Алые паруса» и «Летучий корабль»), А. Пантыкин отмечает некие общие для них моменты: «Все эти произведения отличаются тем, что от чего-то ушли (от традиционного мюзикла, традиционной музыкальной комедии, оперетты), но еще ни к чему новому не пришли. Я это назвал лайтопера..., подумав, что если не приживется — возникнет другое. В обсуждениях оно стало мелькать. Приживается»<sup>1</sup>. Отметим, что автор, работающий в современном музыкальном театре, выделяет музыкальную ко-

---

1 Дмитриевская М., Третьякова Е., Пантыкин А. «И всё-таки опера!» Петербургский театральный журнал №2 [64]. 2011.

медии в «традиционно» самостоятельный отдельный жанр. Лайт-опера сочетает в себе как черты оперы, так и музыкальной комедии. Свойственные музыкальной комедии: близость интонаций эстрадной песни, бытовой музыкальной культуры, в целом доступный для понимания музыкальный язык является одной из характеристик лайт-оперы. Ранее появление в опере «простых», не уместных для неё интонаций обуславливалось драматургической необходимостью подбора специальных красок, характеризующих какие-либо обстоятельства или персонажей. От оперы в лайт-опере остаётся сложная разветвлённая лейтмотивная система, развитая музыкальная драматургия, непрерывное течение музыкальной ткани. Ощущения некоторой неактуальности современной оперы, являющейся причинами появления лайт-оперы, Е. Третьякова видит в отрыве сложного для восприятия материала от возможностей восприятия и понимания простого слушателя: «...опера заблудилась в отсутствие мелодии, она оторвалась от рядового слушателя и перестала восприниматься»<sup>2</sup>.

Справедливости ради надо отметить, что тенденции, обсуждаемые для лайт-оперы: доступный для понимания музыкальный язык с сохранением структуры, свойственной опере, проявились в операх Микаэла Таривердиева «Граф Калиостро» (1983) и «Женитьба Фигаренко» (1990). Водевильная основа сюжетов, действие которых современно времени написания, положена на музыку композитора, работавшего плотно в жанре эстрадной песни и пожелавшего остаться понятным, доходчивым и в оперных произведениях – всё это свойственно музыкальной комедии. Характерные тенденции для современной российской лайт-оперы, обнаруживаются и в зарубежной оперной музыке. Проникновение доступных эстрадно-песенных мотивов в ткань оперных произведений, а также стремление использовать простой для понимания мелодичный, порою ритмизованный музыкальный язык, можно проследить в оперном творчестве Нино Рота 1940-1970-х годов. Особенно в его опере «Соломенная шляпка» (1946) (*Il cappello di paglia di Firenze*, премьера состоялась в 1955 году), написанной на сюжет известного водевиля (1851) Эжена Лабиша.

Лайт-опера – это не единственное возможное направление развития современной оперы, оно выделено нами в связи с темой тенденций жанра музыкальной комедии, проявившихся в других жанрах с целью обретения массового зрителя. В традиционном понимании опера также представлена в музыкальной жизни России. Очень часто это происходит в единичных исполнениях в концертном варианте, что подтверждает выказанный выше тезис о разрыве музыкального языка произведений и возможностей восприятия рядовым зрителем. Несмотря на то, что основной репертуар оперных театров базируется на классике XIX века, всё же в афишу произведения современных композиторов в очень ограниченном количестве иногда попадают. Так, можно встретить имена как композиторов совсем недавнего прошлого (М. Вайнберг, Э. Денисов, А. Шнитке, Н. Сидельников, Г. Седельников, А. Холминов), так и наших современников (А. Смелков, Л. Десятников, В. Беседина, А. Чайковский, Р. Щедрин, С. Слонимский, В. Кобекин и других).

Многие научные статьи о тенденциях в музыкальном театре основаны на исследовании только одного жанра – мюзикла, творческие эксперименты в этом жанре говорят о разнонаправленности и даже нестабильности его развития. В последние два десятилетия отмечается усиление тенденций, начавшихся в 1990-х годах: ухудшение музыкальной и драматургической основы спектакля, очень сильной в 1960-1980-х годах, отсутствие крепкой актёрской составляющей спектакля. Всё это происходит на фоне укрепления визуальной красочности. Композиторы отмечают прикладной характер музыки<sup>3</sup> и привыкание зрителя к отсутствию яркой музыкальной составляющей в спектакле<sup>4</sup>, не говоря уже об отсутствии хитов. Можно говорить о некоем саморазрушении мюзикла изнутри.

Ещё одно направление своего развития российский мюзикл черпает из удачного прошлого театрального и кинематографических искусств, в виде ремейков (переделок в большей или

2 Там же.

3 Интервью Давида Тухманова Литературной газете. Тосунян И. По волне его памяти // Литературная газета. 2004. 30 ноября.

4 Интервью порталу Мюзиклы.Ru композитора Сергея Дрезнина – автора музыки к кинофильмам, а также многих мюзиклов, идущих как в России, так и за рубежом [http://musicals.ru/magazin/interview/dreznin\\_interview](http://musicals.ru/magazin/interview/dreznin_interview)

меньшей степени) сценариев, музыки под современные представления о мюзикле. Так появились мюзиклы: Г. Гладков «Бременские музыканты», 2001 (мультфильм, 1969), А. Рыбников «Буратино!», 2006 (кинофильм, 1976), А. Рыбников «Юнона и Авось», 2009 (спектакль Московского театра имени Ленинского комсомола, 1981; премьера «Авось», 1979), «Г. Гладков Обыкновенное чудо», 2010 (кинофильм, 1978) и многие другие. Надо сказать, что темой изготовления театральных произведений из широко известных мультфильмов и кинофильмов раньше театры занимались по своему усмотрению. И если официальные мюзиклы, например, «Бременские музыканты» и «Буратино» появились относительно не так давно, то на афишах театров музыкальной комедии/ оперетты эти и некоторые другие названия присутствуют более тридцати лет, эксплуатируя тем самым успех того или иного произведения, и, соответственно, сюжет, музыку и т.д. Чаще всего эти произведения, созданные для конкретной постановки в конкретном театре, по своей структуре похожи на спектакли музыкальной комедии.

Более того, именно изнутри театра музыкальной комедии некоторые исследователи прослеживают зарождение российского мюзикла – со спектакля «Свадьба Кречинского» А. Колкера (Ленинградский театр музыкальной комедии, 1973, режиссёр В. Воробьёв)<sup>5</sup>. Таким образом, мы видим, что довольно долго российский мюзикл и советская/российская музыкальная комедия ведут своё параллельное существование. Правомочно ли ставить вопрос о том, что музыкальная комедия окончательно исчезла или переродилась в российский мюзикл, можно только рассмотрев поподробнее, проявившиеся характерные для музыкальной комедии черты, в развитии российского мюзикла, а также в других музыкально-театральных жанрах и, собственно, в музыкальной комедии.

Рассуждая о жизнеспособности жанра «музыкальная комедия», необходимо отметить, что в музыкальных театрах спектакли жанра му-

зыкальная комедия ставятся. Новыми волнами в афишах театров прокатываются музыкальные комедии разных лет, особенно созданных в 1970-х годах, которые театры берут, возможно, от безысходной ситуации подобрать гарантированно успешный репертуар. Поэтому по третьему, а где-то и по четвёртому разу в музыкальных театрах проходят премьеры спектаклей: Г. Канчели «Проделки Ханумы» (1972); В. Ильин, В. Лукашов «Моя жена лгуныя» (1976) и «Дамских дел мастер» (1979), Б. Александров «Свадьба в Малиновке» (1937), Е. Птичкин «Бабий бунт» (1975) и другие. Более того, драматические театры, поставившие весь список комедий «джентльменского набора» типа «самоигралок»<sup>6</sup> Рэя Куни и Марка Камолетти, в дальнейших поисках беспроектных названий берут этот репертуар музкомедии. Хотя в этом случае можно говорить больше об удачной драматургической составляющей спектакля, готовой приспособливаться под различные предлагаемые театральные обстоятельства и видоизменять антураж, внешние формы выражения, а соответственно – балансировать в своей жанровой основе. Такое адаптивное свойство, имея крепкую сюжетную основу видоизменяться в зависимости от обстоятельств, времени, условий, места, необходимых компромиссов, имеет свои истоки в водевиле – жанре, являющемся предшественником музыкальной комедии, наряду с опереттой.

Нужно заметить, что по прошествии лет снова начали появляться произведения, которые авторы обозначают жанром музыкальная комедия. Например, в афишах, в программках и на сайте композитора постановка 2017 года театра Московская оперетта спектакля «Любовь и голуби» (2014) современного композитора А. Семёнова обозначена как музыкальная комедия.

Конечно, сейчас говорить о таком тотальном засилье музыкальной комедии в театрах, как это было в 1960-1980-х годах, не приходится. С другой стороны, рассмотрев разные поиски и интерпретации последних лет жанра оперы и мюзикла, можно констатировать общую тенденцию поиска новых форм с более или менее устойчивыми

5 В. В. Шулин Российский мюзикл в контексте развития жанра. Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2016. № 2 (27). Стр. 140-143; См. подробнее: Владимирская А.Р. Оперетта. Звездные часы. 3-е изд., испр. и доп. СПб. : Издательство «Лань»; «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2009. Стр. 258-259.

6 Сленг театральных работников. Самоигралками называются пьесы, как правило, комедии, где текст играет сам за себя. Даже в тех случаях, когда непрофессиональные артисты играют в сценах или в спектаклях по таким пьесам, то относительный успех они получают благодаря остроумию авторов текста.

структурами формообразования. Несмотря на то, что с 1990-х стало не принято называть музыкальными комедиями произведения по причине ассоциации этого названия с чем-то архаичным, уже неинтересным и немодным, некоторые новые мюзиклы, оперы (лайт-оперы), музыкальные спектакли полностью или частично по своим характеристикам и структуре были схожи с музыкальными комедиями. Во всяком случае, как первые опыты российского мюзикла родились на базе музыкальной комедии, так и большинство современных вариантов на тему создания российского мюзикла имеет родство с музыкальной комедией. В чём же суть этих закономерностей?

Ведя параллельную историю зарождения, становления, расцвета, мюзикл и музыкальная комедия с 1990-х годов на себе испытывают процессы поиска и трансформации. Если брать во внимание чисто номинальное количество созданных произведений в жанре музыкальной комедии (определённых самими авторами как музыкальная комедия), то можно говорить об угасании жанра. Но, прослеживаемые черты музыкальной комедии в подавляющем большинстве мюзиклов говорят об обратном. Подтверждение этому можно было видеть на афишах тех лет, когда при постановке музыкальной комедии 1970-1980-х в афише её называли мюзиклом, при этом ничего не изменив ни в пьесе, ни в музыке, ни в постановочной манере режиссёров, художников и балетмейстеров. Поскольку мы говорим о том, что в СССР был расцвет музыкальной комедии, а в США и странах Запада – мюзикла, то, возможно, некие кардинальные различия были продиктованы менталитетом зрителя. А, может быть, именно в этих ментальных различиях и нужно искать варианты развития музыкальных жанров в России.

Если посмотреть усреднённую географическую карту распространения музыкальной комедии, её постепенный уход и внедрение мюзикла<sup>7</sup>, то мы увидим, что эти графики в России отнюдь не однородны. Так, в Москве и Санкт-Петербурге (Ленинграде), позже в Екатеринбурге (Свердловске) и некоторых других городах уже с середины

1970-х обнаруживается тенденция замещения музыкальных комедий различного рода спектаклями, которых объединяет тема поиска новой формы в театре оперетты/музыкальной комедии. Многие периферийные театры вступили на данную тропу изысканий значительно позже, в 1990–2000-е, а до того времени там продолжала царствовать музыкальная комедия вместе с опереттой. Именно в таком порядке позже начали (а в некоторых городах даже до сих пор и не начали) создаваться проекты мюзикла. Постановками классических западных мюзиклов и современных российских мюзиклов силами стационарной труппы уже отметились, наверное, все музыкальные театры, но, так как в данной статье речь идёт о будущих возможных путях развития музыкальной комедии в разных её проявлениях, классические мюзиклы 1960-1980-х годов не берутся для сравнения. Имея богатый опыт постановок на российской сцене, в условиях постановок спектаклей стационарными театрами мюзиклы, как правило, исполнялись актёрами, плотно занятыми в репертуаре музыкальной комедии и оперетты, и приобретали манеру актёрского исполнения и постановочный характер, более свойственный музыкальной комедии, нежели мюзиклу. Основные отличия музыкальной комедии и близких к ней по структуре мюзиклов от мюзикл-проектов в балансе музыки и пьесы (драматических диалогов, более того, в современном мюзикле прозаических диалогов может и не быть), отличия отмечаются также в спаянности средств выразительности, характерной для мюзикла. Именно эта черта порою заставляет отказываться в мюзикле от глубокой актёрской психологической игры. Упомянутая стабильная тенденция ухудшения музыкальной и драматургической основы современных мюзиклов вкупе с отсутствием крепкого актёрского состава происходят на фоне укрепления и даже в угоду художественному эффекту оформления. Можно говорить о том, что визуальные эффекты из составных частей спектакля, направленных на усиление впечатления, диктуемого сюжетом, превращаются в самоцель. Итак, если мы наблюдаем картину блистательной красоты на сцене, как результат всего действия, то встаёт вопрос о различной природе театра красочности и сюжетного театра. Иными словами, на новом витке встаёт тема противопоставления «театра представления» и «театра проживания». Только если основная мысль разницы этих течений была в психологи-

7 Мюзикла – в понимании постановок мюзикл-проектов современных авторов, переносов зарубежных постановок, а не спектаклей авторов, которые ранее писали музыкальные комедии, а позже на подобном же по структуре материале в клубе и на афише написали слово «мюзикл».

ческом проживании или имитации чувств с помощью средств актёрской выразительности, то теперь вопрос стоит о роли этих самых чувств. То ли мы следим за изменениями внутреннего мира героев, и уже не так важно, происходит это по «школе проживания» или «школе представления», то ли мы на основе знания сюжета, из программки или посредством пунктирного обозначения его в спектакле, следим за сопровождением фабулы красочными картинками.

Конечно, эта новая грань современного театра напрямую касается не всех образцов мюзикла, а пока только отмечается намеченной тенденцией в развитии современного, особенно западного мюзикла. Кроме того, отголоски этой генеральной установки ориентации на визуальный аспект в театре за счёт других средств, мы можем наблюдать и в постановочной манере, присутствующей в опере. Проработка и яркий характер действенной линии ролей, режиссёрская выстроенность спектакля, согласованность и стройность режиссёрской концепции с партитурой или хотя бы параллельное не взаимоотталкивающее их существование с авторским сюжетом уже не являются необходимым признаком спектакля оперного театра. В задачу режиссёра порою входит формирование «картинки» для лучшей реализации целей художника-постановщика.

Такая новая сторона театра, ориентированная на восприятие визуальной красочности как самоцели, противоречит природе музыкальной комедии. Оперетта не представляется возможной без музыки, водевиль без пьесы, а музыкальная комедия, имеющая в своих непосредственных истоках водевильную и опереточную основу, не представляется без музыкальной и драматургической составляющей. Как последовательница оперетты, мюзикомедия взяла черты некоторой инертности жанра, далеко не всегда, отвечающего на все этапы изменения жизненных процессов вокруг. Но как преемница водевиля, музыкальная комедия обладает некоторой адаптацией к меняющимся условиям внешней среды, старательно держась за твёрдую основу сюжета, являющегося основным двигателем процесса создания, постановки и проката спектакля. Учитывая то обстоятельство, что одной из главных сред влияния на создание театральных произведений всё-таки продолжает являться зритель, музыкальная комедия, как ни один другой жанр в музыкальном театре, крайне остро зависит от этого обстоятельства. И

если с незыблемыми основами театра – сюжетом, чётко простроенной драматургией и актёрской линией поведения западный зритель готов постепенно распрощаться, то можно выразить сомнения в том, что такие тенденции найдут отражение в театральной жизни всей России и русскоязычного театра.

Поэтому авторам музыкальных комедий, российских мюзиклов, оперетт, музыкальных спектаклей, где первоосновой является сюжет, будет большое поле деятельности по поиску оптимальных форм выражения для восприятия сюжетов зрителем, живущим в изменчивых условиях времени. Так как мы говорили о музыкальной комедии, как о жанре, существующем в балансировании между пьесой и музыкой, то дальнейшее его развитие или перерождение во что-то иное будет зависеть именно от найденного баланса между музыкальной и драматургической основой произведений, а также изменением под влиянием времени, характерных особенностей музыки и драматургии, которые будут продолжать являться незыблемым фундаментом произведений музыкально-драматического театра.

#### Список литературы

1. Владимирская А.Р. Оперетта. Звездные часы. 3-е изд., испр. и доп. СПб.: Издательство «Лань»; «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2009.
2. Дмитриевская М., Третьякова Е., Пантыкин А. «И всё-таки опера!» // Петербургский театральный журнал №2 [64] 2011
3. Интервью порталу Мюзиклы.Ru композитора Сергея Дрезнина. [http://musicals.ru/magazin/interview/dreznin\\_interview](http://musicals.ru/magazin/interview/dreznin_interview)
4. Тосунян И. По волне его памяти. // Литературная газета 2004 г. 30 ноября.
5. В. В. Шулин Российский мюзикл в контексте развития жанра. Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2016. № 2 (27).



# INFLUENCE OF THE MUSICAL COMEDY GENRE ON THE DEVELOPMENT TRENDS OF MUSICAL THEATER

**Kiselev German Anatolyevich,**

Senior Lecturer of Moscow State Institute of Music named after A.G. Schnittke; Marshala  
Sokolovskogo street, 10, 123060, Moscow, Russia;  
e-mail: [germankiselev@gmail.com](mailto:germankiselev@gmail.com)

## **Abstract**

The development of some areas in opera and musical is due to the desire of the authors to make the works as accessible as possible to the general public. Many trends that penetrated these operas and musicals were previously characteristic of musical comedy. And the genre of musical comedy itself is often present on posters, but sometimes appears under various other names.

## **Keywords**

Music comedy, operetta, opera, light opera, musical theater.

RAR  
УДК 7.06  
ББК 71.0  
10.34685/НП.2021.32.1.009

## ЦИФРОВАЯ КУЛЬТУРА И НОВЫЕ ФОРМЫ СМИ: ОСОБЕННОСТИ ВОЗДЕЙСТВИЯ НА АУДИТОРИЮ

**Ермакова Мария Александровна,**  
соискатель,

Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия имени Д.С. Лихачева (Институт Наследия),  
ул. Космонавтов, д. 2, г. Москва, Россия, 129366  
e-mail: medvedeva-m-a@mail.ru

### **Аннотация**

В статье конкретизируется понятие «цифровая культура» и предлагается понятие «новые формы СМИ» в контексте взаимодействия с аудиторией, обозначены форматы взаимодействия учреждений культуры и новых форм средств массовой информации с российской аудиторией и предложена классификация этих форматов.

### **Ключевые слова**

Цифровизация, цифровая культура, средства массовой информации, социальные сети, коммуникации, информационно-коммуникационные технологии.

Цифровизация в XXI веке приобрела глобальные масштабы. Рефлексия и исследования процессов, которые ей предшествовали, сопутствуют в данный момент и которые она порождает, не прекращаются. Это обусловлено тем, что данные процессы затронули фактически все сферы жизни человека, общества, государств, мира в целом.

В статье мы обращаемся к сферам культуры и СМИ, поскольку их объединяет, в первую очередь, взаимодействие с массовой аудиторией и существенное воздействие на неё. В условиях нарастающей конкуренции за внимание аудитории индустрии вынуждены постоянно вырабатывать новые механизмы массовых коммуникаций. Говоря об эре Web 2.0, провозглашённой в 2004 году, а затем и эры Web 3.0, наступающей в данный момент<sup>1</sup>, исследователи сходятся во мнении, что

аудитория приобрела новое качество. Речь идёт, с одной стороны, о взрослом поколении, в терминологии М. Пренски – «Цифровых иммигрантов» (осваивающих цифровые продукты в зрелом возрасте), с другой – о молодом поколении, так называемом поколении Z, именуемом тем же исследователем поколением «Цифровых аборигенов» (тех, кого цифровые технологии сопровождают с самого раннего возраста).

«В результате наличия такой плотной цифровой «окружающей среды» и постоянного взаимодействия с ней, мышление сегодняшних студентов и процедуры обработки информации принципиально отличаются от способов мышления и информационных процессов их предшественников»<sup>2</sup>.

---

1 Web 3.0: Теория [Электронный ресурс]. – URL: <https://forklog.com/sp/web3-0/theory/> (дата обращения: 15.01.2021)

2 M.Prensky Digital Natives, Digital Immigrants (2001) [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.nnstoy.org/download/technology/Digital+Natives+-+Digital+Immigrants.pdf> (дата обращения: 12.01.2020)

В эпоху развития цифровых технологий представляется немаловажным обозначить то, как именно меняются форматы этого воздействия.

Говоря о генезисе цифровой культуры, исследователь Ч. Гир в своей статье «Цифровая контркультура» отмечает сложный синтез милитаристской технократической базы с контекстом, созданным американской контркультурой в 1960–1970-е годы, который и породил эту «цифровую культуру» в широком смысле слова. В Россию информационно-коммуникационные технологии пришли «в массы» значительно позже, чем в США и некоторых других странах,

однако на сегодняшний день внедрены или внедряются во многие сферы жизни жителей страны. В том числе – и в сферу культуры.

Поскольку мы используем понятие «цифровая культура», которое, как и родовое понятие «культура», имеет множество дефиниций и толкований, обозначим, в каких значениях оно используется в данном случае. Прежде всего, мы исходим из определения, содержащегося в паспорте действующего в Российской Федерации национального проекта «Культура», частью которого является федеральный проект «Цифровая культура». Согласно ему, цифровая культура – это цифровизация услуг и формирование информационного пространства в сфере культуры<sup>3</sup>. Здесь следует обозначить терминологический контекст, поскольку нацпроекту, принятому в 2018 году, предшествовал принятый в 2014 году документ «Основы государственной культурной политики». В нём содержатся выверенные определения основополагающих понятий в этой сфере, которые важны для понимания того, чем является цифровая культура с точки зрения государственной культурной политики. Среди них – сама культура, культурное наследие, сохранение культурного наследия, информационная среда и другие. Для наиболее развёрнутого понимания определения понятия «цифровая культура» обратимся также к основному понятию из этого документа: «Культура – это совокупность формальных и неформальных институтов, явлений и факторов, влияющих на сохранение,

производство, трансляцию и распространение духовных ценностей (этических, эстетических, интеллектуальных, гражданских и т. д.)<sup>4</sup>.

Одной из задач государственной культурной политики в области осуществления всех видов культурной деятельности и развития связанных с ними индустрий обозначено использование цифровых коммуникационных технологий для обеспечения доступа граждан к культурным ценностям независимо от места проживания<sup>5</sup>. Из вышесказанного следует, что термин «цифровая культура», с точки зрения авторов российских документов в сфере государственной культурной политики, может быть кратко сформулирован как «цифровизация в сфере культуры».

Культуролог Д. В. Галкин считает цифровую культуру наукой, выраженной в символических структурах и символических знаках, тотально включённых в институционную систему и способствующих поддержанию определённых ценностей<sup>6</sup>.

Культуролог С. Ю. Житенёв предложил своё определение, объединяющее, как нам представляется, все «заинтересованные» стороны и выражающее его достаточно лаконично: «Цифровая культура, с одной стороны, представляет собой совокупность цифровых технологических процессов в сфере культуры, а с другой — является комплексом ценностей, норм и правил, регулирующих отношения людей в информационном пространстве культуры»<sup>7</sup>.

Сегодня цифровизация в сфере культуры является одной из крупных государственных программ, с бюджетом 13,4 млрд рублей

3 Национальный проект «Культура». Паспорт нацпроекта [Электронный ресурс]. – URL: <https://culture.gov.ru/about/national-project/about-project/> (дата обращения: 10.01.2021)

4 Основы государственной культурной политики [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/39208/page/1> (дата обращения: 05.01.2021).

5 Там же.

6 Галкин Д. В. Digital cultural: методологические вопросы исследования культурной динамики [Электронный ресурс] // Международный журнал исследований культуры. — 2012. — № 3 (8).

7 Цифровизация культуры и культура цифровизации: современные проблемы информационных технологий : материалы Всерос. науч. конф. (08 октября 2020 г.) / под ред. С. Ю. Житенёва; Институт Наследия. — М. : Институт Наследия, 2020. — С. 13-14 [Электронный ресурс]. – URL: <http://heritage-institute.ru/wp-content/uploads/2020/12/czifrovizacziya-kultury.pdf> (дата обращения: 07.01.2021).

до 2024 года. Она включает в себя поддержку проектов по созданию виртуальных концертных залов на площадках организаций культуры, проведение онлайн-трансляций культурных мероприятий, создание мультимедиа-гидов по экспозициям и выставочным проектам, оцифровку и включение в Национальную электронную библиотеку книжных памятников и другое.

В фокусе внимания автора статьи – технологический аспект понятия «цифровая культура», предполагающий цифровизацию в сфере культуры, цифровизацию продуктов творческой деятельности, цифровое взаимодействие учреждений культуры с аудиторией, т.е. «цифровая культура» в фокусе современной государственной культурной политики России.

Мы согласны с классификацией Д.В.Галкина, который считает продукты цифровой культуры техно-художественными гибридами наших дней<sup>8</sup>, т.е. результатом синтеза творчества и технологий. Основной «взрыв» этой гибридизации, справедливо отмечает он (и целый ряд других исследователей), пришёлся на XX и XXI века. Современное искусство (с 1990-х годов) он в целом считает «гибридным».

В развитие подобных исследований мы считаем немаловажным также определиться с тем, какие стадии цифровой гибридизации, или трансформации, претерпевает современная культура. В отличие от вышеуказанного исследования, мы предлагаем классификацию, основанную не на развитии технологий во времени, а на сходстве и различиях тех или иных форм продуктов творческой деятельности с точки зрения демонстрации аудитории артефактов, произведений, событий. Исходя из этого, получаем следующие формы воздействия на аудиторию, представленные формулами, где исходный компонент – культура (продукты творческой деятельности), а конечный – потребитель (человек) (см. таблицу в конце текста):

Традиционные форматы демонстрации произведений: культура — потребитель;

Гибридные форматы демонстрации произведений: культура – технологии – Интернет / носитель – потребитель;

Демонстрация цифровой культуры: культура в «цифре» – Интернет / носитель – потребитель.

Традиционные форматы демонстрации произведений/событий – это сложившиеся к сегодняшнему дню форматы демонстрации произведений культуры зрителю вживую («оффлайн»): например, выставка (в музее), спектакль (в театре), концерты (в концертном зале), показ кино (в кинотеатре) и т.д.

Гибридные форматы демонстрации произведений/событий – это формат демонстрации через Интернет или в записи, не требующий от аудитории непосредственного присутствия в учреждении культуры/месте массовой трансляции: например, при помощи сайтов/соцсетей учреждений культуры или авторов/правообладателей произведений, портала Культура.рф и других ресурсов. Цифровые технологии в данном случае служат целям популяризации культуры: сохранению и распространению артефактов, популяризации произведений искусства и т.д. Разновидностью гибридного формата в данной классификации является применение цифровых технологий в традиционном формате демонстрации: например, виртуальные концертные залы, использование очков дополненной реальности или 3D-технологий в экспозициях и т.п.

Гибридные форматы являются результатом цифровизации в сфере культуры – т.е. цифровой культурой в фокусе современной государственной культурной политики России.

Демонстрация произведений кибер-культуры – это формат онлайн- или офлайн-демонстрации произведений, изначально созданных в «цифре». Кибер-культура берёт своё начало в виртуальном пространстве. Цифровые технологии в данном случае работают инструментами создания произведений культуры, а не только её распространения. Разновидностями произведений кибер-культуры можно назвать произведения, созданные человеком при помощи цифровых технологий (компьютерные игры, видеоарт, цифровые мультипликационные фильмы), а также созданные искусственным интеллектом «самостоятельно» (картины, музыка, созданные искусственным интеллектом).

Говоря о сущности изменения форматов взаимодействия учреждений культуры с аудиторией в условиях цифровизации, следует подчеркнуть принципиальную разницу между гибридными форматами и демонстрацией произведений ки-

8 Галкин Д.В. Техно-художественные гибриды или искусство, политика и цифровые технологии в культурной динамике второй половины XX века // Гуманитарная информатика. - 2008. - Вып. 4. - С. 61-70.

бер-культуры с точки зрения использования технологий: в первом случае технологии выполняют роль вспомогательных инструментов, во втором – ключевых, принципиально важных для создания продуктов творческой деятельности.

Возвращаясь к классификации Пренски, отметим, что гибридные форматы демонстрации нацелены на взрослую аудиторию («Цифровых эмигрантов»), но также и призваны привлечь внимание молодых людей («Цифровых аборигенов», с 2017 по 2020 год на портале Культура.рф аудитория людей в сегменте до 24 лет выросла в три раза<sup>9</sup>). Вместе с тем, формат демонстрации произведений кибер-культуры, вне всякого сомнения, заточен в первую очередь под «Цифровых аборигенов».

Традиционные форматы демонстрации произведений, как нам представляется, останутся для значительной части людей основным и наиболее привлекательным форматом. Это показал период ограничительных мер при пандемии коронавирусной инфекции 2020-2021 годов, когда гибридные, удалённые форматы были единственно возможными (в 2020 году только на портале Культура.рф онлайн-трансляции мероприятий увидели 27 миллионов человек<sup>10</sup>), однако при первой возможности любители театра и музеев поспешили вернуться к живому общению с выставками и спектаклями.

Подобная классификация применима также и к средствам массовой информации. В фокусе внимания автора – новые формы СМИ и их технологическая гибридизация (трансформация) с точки зрения воздействия на аудиторию. СМИ – это средства повседневной практики сбора, обработки и распространения сообщений массовым аудиториям<sup>11</sup>. Новые СМИ – это уже не только и не столько газеты, журналы, телеканалы, получающие государственную лицензию

и, соответственно, несущие ответственность за свой контент перед законом.

У традиционных СМИ есть свои цифровые «дублёры» – сайты, паблики в соцсетях, каналы на видеохостингах. Продолжая классификацию, применённую к культуре, отметим, что такие дублёры являются гибридными форматами передачи массовой информации – т.е. служат целям развития традиционных СМИ, в их интересах или в их формате. С учётом актуальных тенденций (падение рейтингов, тиражей традиционных СМИ) наблюдается постепенный и, возможно, необратимый переход от традиционных форм передачи массовой информации к гибридным.

Что касается ответственности перед законом, то в последние годы органы законодательной и исполнительной власти в России ведут работу над совершенствованием нормативно-правовой базы, регламентирующей деятельность новых, неофициальных СМИ<sup>12</sup>, однако здесь очевидны сложности и особенности, а в некоторых случаях – малая эффективность или даже беспомощность такого регулирования. Известен прецедент 2018 года, когда Роскомнадзор предпринял попытку заблокировать мессенджер Telegram, однако она оказалось, фактически, безрезультатной.

Новыми формами – нетрадиционными или неофициальными – СМИ, становятся ресурсы, базирующиеся в соцсетях, блогерских платформах, сервисах и системах обмена мгновенными сообщениями (далее – мессенджеры). Де-юре и по своей форме они не являются СМИ, – де-факто, по сути, они стали таковыми. И это наиболее динамично развивающиеся, эффективные и агрессивные по степени воздействия на массовую аудиторию СМИ.

Под понятием «новые формы средств массовой информации» мы подразумеваем формы и форматы СМИ, возникшие за последние несколько лет и пользующиеся устойчивой популярностью у многих сегментов российской аудитории. Поскольку все форматы СМИ, вновь созданные на протяжении последних десяти-

9 Портал «Культура.РФ» вырос на 72% и вошел в топ-10 интернет-проектов о культуре [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.culture.ru/news/254048/portal-kultura-rf-vyros-na-72-i-voshel-v-top-10-internet-proektov-o-kulture> (дата обращения: 22.01.2021)

10 «Культура.РФ» названа онлайн-прорывом 2020 года [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.culture.ru/news/256123/kultura-rf-nazvana-onlain-proryvom-2020-goda> (дата обращения: 04.02.2021)

11 Средства массовой информации // Большая энциклопедия в 62 томах. Т. 47. М.: Терра. 2006. С. 453

12 Федеральный закон от 18.03.2019 № 31-ФЗ «О внесении изменений в статью 15-3 Федерального закона Об информации, информационных технологиях и о защите информации» [Электронный ресурс]. – URL: <http://publication.pravo.gov.ru/Document/View/0001201903180031?index=0&rangeSize=1> (дата обращения: 17.03.2020).

летий, существуют в пространстве Интернета, т.е. «в цифре», мы не используем общее понятие «цифровые СМИ», а говорим лишь о новых, т.е. созданных и получивших распространение в последние годы и использующие технологии искусственного интеллекта. Мы намеренно уходим от термина «медиа» и сужаем его до СМИ, фокусируясь на публичной передаче информации, распространении сообщений массовым аудиториям<sup>13</sup>, информационных посылов от источника – массам.

В фокус внимания автора статьи попали сервисы, наиболее точно отражающие тезис о трансформации новых форм средств массовой информации в России. Это каналы в мессенджере Telegram и социальная сеть TikTok. Их объединяет, среди прочего, завоёванные к настоящему времени лидерские позиции у российской аудитории (разобщают – сегменты целевой аудитории и медиа-инструментарий). Несколько лет назад создатели этих сервисов почувствовали запрос на вариативность в получении информации и индивидуальный подход к каждому пользователю и смогли предложить соответствующий продукт.

Telegram (Телеграм) был создан в 2013 году как мессенджер и остаётся таковым. Но благодаря своему функционалу создания и ведения каналов (распространения информационных сообщений от источника – массам) он стремительно трансформировался в платформу для официальных и неофициальных СМИ – новых по форме СМИ в терминологии автора. Сегодня на платформе работает множество как анонимных, так и персонифицированных каналов, которые ведут журналисты, политологи, медиаменеджеры. Посредством именно этой платформы они публикуют эксклюзивную и сенсационную информацию, качественную аналитику и стали не только конкурировать с традиционными СМИ, но также становиться источниками для них и оказывать влияние на повестку дня. Например, экономическую: российский Forbes сообщал о том, какие новости Telegram - каналов сказались на котировках разных компаний. «Telegram даже начал составлять заметную конкуренцию платным сервисам предоставления

данных и аналитики «...» Телеграм-каналы более удобны в использовании, доступ к ним бесплатный, а оперативность высокая»<sup>14</sup>.

На фоне событий января 2021 года, когда соцсети Twitter и Facebook заблокировали аккаунты Дональда Трампа, часть американской аудитории этих сервисов стала искать им альтернативы. Через несколько дней после блокировки аккаунтов Трампа в Telegram зарегистрировалось 25 млн. новых пользователей, он стал вторым по количеству скачиваний приложением в Штатах<sup>15</sup>. Полагаем, что на сервисе в скором времени должны появиться новые англоязычные каналы, которые, вне всякого сомнения, станут новой формой СМИ и в этой стране.

В свете общественно-политических событий начала 2021 года нельзя не отметить, что в лидеры новых форм СМИ стремительно ворвалась китайская соцсеть Tik-Tok: участники несанкционированных митингов в России, стремясь привлечь внимание молодой аудитории, активно снимали и выкладывали в эту соцсеть видео с соответствующими призывами. В распространении этих видео помогли специальные технологии таргетированной выдачи, благодаря которым ролики попадали прицельно в персональную ленту аккаунтов молодых людей. Как известно, такая практика сыграла немалую роль в привлечении молодых людей к участию в этих мероприятиях.

Возвращаясь к классификации Пренски, если Телеграм-каналы – это пример воздействия на взрослую аудиторию («Цифровых эмигрантов»), то Tik-Tok – яркий пример воздействия на «Цифровых аборигенов», самых юных пользователей и молодёжи.

Мы рассмотрели особенности воздействия на аудиторию в культуре и СМИ с точки зрения традиционных, гибридных и новых форматов. Сводный результат – в таблицах, представлен-

13 Средства массовой информации // Большая энциклопедия в 62 томах. Т. 47. — М.: Терра. — 2006. — С. 453

14 Невидимая рука рынка: как анонимы в Telegram научились двигать котировки и почему это опасно [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.forbes.ru/finansy-i-investicii/392643-nevidimaya-ruka-rynka-kak-anonimy-v-telegram-nauchilis-dvigat-kotirovki> (дата обращения: 15.10.2020)

15 Число пользователей Telegram за последние 72 часа выросло на 25 миллионов [Электронный ресурс]. – URL: <https://ria.ru/20210112/telegram-1592757783.html> (дата обращения: 12.01.2021)

ных ниже. Цифровые технологии, вне всякого сомнения, становятся инструментами воздействия на аудиторию, однако в культуре и СМИ мы в этом смысле наблюдаем и общие тренды, и существенные различия. В случае с произведениями культуры цифровые технологии работают не повсеместно, традиционный формат демонстрации сохраняет свою популярность. «Цифра» служит инструментом распространения продуктов творческой деятельности, со-

бытий в сфере культуры, и помогает привлечь разные типы аудитории. Однако в случае демонстрации произведений кибер-культуры в фокус внимания попадает, в первую очередь, молодая аудитория. В случае со средствами массовой информации современные технологии в большей степени определяют воздействие на все сегменты аудитории. В целом же переход средств массовой информации в «цифру», имеет признаки необратимого процесса.

Таблица № 1.

Культура и СМИ: трансформация форм с точки зрения взаимодействия с аудиторией. Традиционные форматы демонстрации произведений и передачи массовой информации

Культура	СМИ
Традиционные форматы демонстрации произведений:	Традиционные форматы передачи массовой информации:
<ul style="list-style-type: none"> <li>· Выставки (в музеях)</li> <li>· Спектакли (в театрах)</li> <li>· Концерты (в концертных залах)</li> <li>· Книги (в библиотеках)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>· Газеты</li> <li>· Журналы</li> <li>· Телевидение</li> <li>· Радио</li> </ul>

Таблица № 2.

Культура и СМИ: трансформация форм с точки зрения взаимодействия с аудиторией. Гибридные форматы демонстрации произведений и передачи массовой информации.

Культура	СМИ
Гибридные форматы демонстрации произведений:	Гибридные форматы передачи массовой информации
<ul style="list-style-type: none"> <li>· Виртуальные концертные залы</li> <li>· Онлайн-трансляции мероприятий</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>· Сайты традиционных СМИ</li> <li>· Паблики традиционных СМИ в соцсетях</li> </ul>

<ul style="list-style-type: none"> <li>· Технические средства, дополняющие «живое» (офлайновое) мероприятие или артефакты</li> <li>· Оцифрованные книжные памятники</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>· Паблики традиционных СМИ в соцсетях</li> <li>· Каналы традиционных СМИ на видеохостингах</li> </ul>
--	--

**Таблица № 3.**

Культура и СМИ: трансформация форм с точки зрения взаимодействия с аудиторией. Демонстрация произведений кибер-культуры и новые формы СМИ

<b>Культура</b>	<b>СМИ</b>
Демонстрация произведений кибер-культуры:	Новые формы СМИ
<ul style="list-style-type: none"> <li>· Компьютерные игры</li> <li>· Видеоарт</li> <li>· Картины и музыка, созданные искусственным интеллектом</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>· Telegram-каналы</li> <li>· Блоги Яндекс-дзен</li> <li>· Блоги Instagram</li> <li>· Блоги Tik-Tok</li> </ul>

**Список литературы**

1. M.Prensky Digital Natives, Digital Immigrants (2001) [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.nnstoy.org/download/technology/Digital+Natives+-+Digital+Immigrants.pdf> (дата обращения: 12.01.2020)
2. Галкин Д. В. Digital cultural: методологические вопросы исследования культурной динамики // Международный журнал исследований культуры. —2012.—№ 3 (8).
3. Галкин Д.В. Техно-художественные гибриды или искусство, политика и цифровые технологии в культурной динамике второй половины XX века // Гуманитарная информатика. - 2008. - Вып. 4. - С. 61-70.
4. Цифровизация культуры и культура цифровизации: современные проблемы информа-

- ционных технологий : материалы Всерос. науч. конф. (08 октября 2020 г.) / под ред. С. Ю. Житенёва; Институт Наследия. — М. : Институт Наследия, 2020. — С. 13-14 [Электронный ресурс]. – URL: <http://heritage-institute.ru/wp-content/uploads/2020/12/czifrovizacziya-kultury.pdf> (дата обращения: 07.01.2021).
5. Средства массовой информации // Большая энциклопедия в 62 томах. Т. 47. — М.: Терра. — 2006. — С. 453
6. Сайт Forklog [Электронный ресурс]. – URL: <https://forklog.com/sp/web3-0/theory/> (дата обращения: 15.01.2021)
7. Сайт Правительства Российской Федерации [Электронный ресурс]. – URL: <https://culture.gov.ru/about/national-project/about-project/> (дата обращения: 10.01.2021)



8. Сайт Президента Российской Федерации [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/39208/page/1> (дата обращения: 05.01.2021).

9. Официальный интернет-портал правовой информации [Электронный ресурс]. – URL: <http://publication.pravo.gov.ru/Document/View/0001201903180031?index=0&rangeSize=1> (дата обращения: 17.03.2020).

10. Сайт «Культура.РФ» [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.culture.ru/news/254048/portal-kultura-rf-vyros-na-72-i-voshel-v-top-10-internet-proektov-o-kulture> (дата обращения: 22.01.2021)

11. Сайт Forbes [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.forbes.ru/finansy-i-investicii/392643-nevidimaya-ruka-rynka-kak-anonimu-v-telegram-nauchilis-dvigat-kotirovki> (дата обращения: 15.10.2020)

12. Сайт информационного агентства РИА Новости [Электронный ресурс]. – URL: <https://ria.ru/20210112/telegram-1592757783.html> (дата обращения: 12.01.2021)

## DIGITAL CULTURE AND NEW FORMS OF MASS MEDIA: FEATURES OF IMPACT ON THE AUDIENCE

**Ermakova Maria Alexandrovna**,  
applicant, Russian Scientific Research Institute  
for Cultural and Natural Heritage named after D.Likhachev,  
Cosmonauts Str. 5, Moscow, Russia, 129366;  
e-mail: medvedeva-m-a@mail.ru

### **Abstract**

The article concretizes the concept of "digital culture" and proposes the concept of "new forms of media" in the context of interaction with the audience, identifies the formats of interaction of cultural institutions and new forms of media with the Russian audience, and suggests a classification of these formats.

### **Keywords**

Digitalization, digital culture, mass media, social networks, communications, information and communication technologies.

# ДИАЛОГ КУЛЬТУР

RAR

УДК 008

ББК 63.3

10.34685/НН.2021.32.1.010

## ЭТНОКОНФЕССИОНАЛЬНАЯ СИМВОЛИКА ВЕТХОЗАВЕТНОГО ИМЕНИ БОЖИЕЙ МАТЕРИ В БОГОРОДИЧНОЙ ПСАЛТИРИ

**Данилова Екатерина Александровна,**  
аспирантка, Российский научно-исследовательский институт  
культурного и природного наследия имени Д.С. Лихачева  
(Институт Наследия),  
ул. Космонавтов, д. 2, г. Москва, Россия, 129366,  
e-mail: vivifiant@rambler.ru

### **Аннотация**

Объектом анализа являются богородичные псалмы как жанр ветхозаветной гимнографии. Автор анализирует разнообразные подходы к пониманию множественности смыслов и метафор, которые связаны с именем Девы Марии в богородичной псалтири Дж. Бонавентуры и богородичных христианских песнопениях Димитрия Ростовского.

### **Ключевые слова**

Псалтирь, Дева Мария, Богородица, Матерь Бога, Дж. Бонавентура, св. Димитрий Ростовский.

Данная статья посвящена проблематике переводимости языков культуры. Источниками служат составляющие мировое культурное наследие тексты богородичных псалтирей епископа Джованни Фиданца Бонавентуры (XIII в.) — средневекового теолога, святого Католической церкви и епископа Русской православной церкви, духовного писателя, святителя Димитрия Ростовского

(XVIII в.), причисленного к лику святых Православной Церковью<sup>1</sup>. Сама богородичная псал-

1 Джованни Фиданца Бонавентура (1218–1274) — средневековый теолог, кардинал. Католической церковью причислен к лику святых (1482) и к учителям церкви (1587) // Бонавентура / Православная энциклопедия. В 30 т. Т. 5. М., 2002. С. 689–697.

тирь малоизвестна и практически не изучена. На примере этого источника мы рассматриваем перевод ветхозаветной традиции на язык новозаветной культуры, сравниваем осмысление и преобразование псалма в римско-католической и русской православной традициях.

Библейская псалтирь содержит ветхозаветные прообразы Девы Марии или Её имени, как непосредственные (Дщерь, Невеста, Дочь Сиона), так и косвенные (аллюзии на стихи песни «Величит душа Моя Господа», описание великолепных одежд Дочери Сиона). Авторы, посвящая всю псалтирь Божией Матери, сохраняют эти образы, углубляют и расширяют символику имени Девы Марии. Здесь мы видим разнообразие и богатство форм обращений к Деве Марии. Древний текст получает новую интерпретацию в авторском изложении, которое основывается на многовековом опыте церковных соборов, трудах святых отцов Церкви и подвижников благочестия.

Исследования об образе Богородицы, о Её имени, богородичной символике представлены в богословских трудах различных авторов, что связано с учением о Богородице и утверждении Её имени в христианстве. В их сочинениях мы выявляем наиболее характерные обращения к Ней.

Большинство раннехристианских авторов говорит о Божией Матери, используя, в основном, евангельские цитаты, ветхозаветные аллюзии и догматически утвержденные формы Её имени — Дева, Мария, Матерь (Ириней Лионский, Григорий Чудотворец, Григорий Богослов, Григорий Нисский, Иоанн Златоуст) и многочисленные ветхозаветные символы. Среди трудов Св. Иеронима Стридонского<sup>2</sup> имеется толкование о Богородице как Деве, в котором Св. Иероним говорит о Ней, цитируя евангелие, послания — Мария, Матерь Её (Ин.19:25), Мати, Ма-

риам, Мария матерь Иисусова (Деян.1:14), Мати Её (Ин.19:25), Матерь Господа (Лк.1:43). Он почти не применяет поэтических форм Её имени, а обращает внимание в основном только на те, которые встречаются в Евангелии<sup>3</sup>. Иная форма изложения, например, у святителя Епифаний Кипрского<sup>4</sup>. Он углубляет и дополняет понимание имени Девы Марии, а псалмовый стиль и выбранные святителем Епифанием хвалебные слова в обращении к Пресвятой Деве роднят его «Похвальное слово» с псалмами святителя Димитрия Ростовского<sup>5</sup>.

Из последующих авторов — прп. Иоанн Дамаскин<sup>6</sup> излагает учение, что «Дева Мария является Богородицей (Θεοτόκος), Приснодевой и обладает совершенной чистотой»<sup>7</sup>. Более поздние авторы опираются в богородичных сочинениях на устоявшиеся формы имени Божией Матери. Тем не менее, у них наблюдается большее разнообразие поэтических форм — Пречистая и Пренепорочная Богородица, Всечистая и Всенепорочная Богородица, Дева Богородица, Всечистая и Всеблагая и Всемилосердная Дева, Пресвятая Богородица, Всесмирная, прославленная Богом, нетленная Матерь Божия, Пренепорочная Богородица, Всесвятая и многие ветхозаветные символы (Святители патриархи Константинопольские — Герман, (VII в. – 740), Тарасий (784–806), Геннадий II Схолярый, (ок.1400–1472/1473) и другие; преп. Неофит, затворник Кипрский (1134 – ок. 1219), прав. Николай Кавасила (1322–1397/1398) и другие).

Если задачей раннехристианских авторов было утвердить правильную форму имени Девы Марии, то следовавшие им авторы, утвердившись

Великий святитель Димитрий Ростовский (1651–1709) — епископ Русской православной церкви, духовный писатель, агиограф, проповедник, педагог. Прославлен в лике святых Православной Церковью (1757) // Димитрий / Православная энциклопедия. В 30 т. Т. 15. М: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2001. С. 8–30.

2 Иероним Стридонский (342–419 или 420), Святой Иероним иллирийский — церковный писатель, аскет, создатель канонического латинского текста Библии.

3 Интернет-ресурс [https://azbyka.ru/otechnik/Ieronim\\_Stridonskij/o-prisnodevstve-blazhennoj-marii/](https://azbyka.ru/otechnik/Ieronim_Stridonskij/o-prisnodevstve-blazhennoj-marii/) [дата обращения 16.02.2021]

4 Святитель Епифаний Кипрский (ок. 315–403), епископ г. Констанции, отец и учитель Церкви, богослов-полемист, ересеолог.

5 Интернет-ресурс [https://azbyka.ru/otechnik/Epifanij\\_Kiprskij/slovo-pohvalnoe-presvjatoj-bogoroditse/](https://azbyka.ru/otechnik/Epifanij_Kiprskij/slovo-pohvalnoe-presvjatoj-bogoroditse/) [дата обращения 16.02.2021]

6 Иоанн Дамаскин (2-я половина VII в. – до 754 г.) — почитаемый в лике преподобных отец и учитель Церкви, богослов, философ и гимнограф.

7 Иоанн Дамаскин // Православная энциклопедия. В 30 т. Т. 24. М: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2001. С. 27–66.

в истине, шире применяют обращения, характеризующие молитвенное предстательство Божией Матери. Вершиной становится христианская богородичная гимнография. В трудах богословов мы видим разные варианты имени Пречистой: в ранних сочинениях они более лаконичны и строги по форме, в последующих — более развернуты по форме, поэтически разнообразны.

В сочинениях римо-католических авторов выявляются предпочтения в тех или иных «терминах», относящихся к имени Божией Матери. Так, среди основных форм — Дева, Матерь, Мария и ветхозаветных символов — делается акцент на некоторых из них. У бл. Августина часто встречается «город Божий», у Ансельма, архиепископа Кентерберийского — «моя добрая Госпожа», «Преданная Мать», «врата небес», «окно рая». В одной из песен Бернарда Клервосского Дева Мария прославляется, как солнце, из которого «утренняя звезда черпает красоту», *Stella maris*, (звезда моря) и Царица небес<sup>8</sup>.

Вопросу об осмыслении образа Богородицы в истории христианства посвящены разделы книги Ярослава Пеликана<sup>9</sup>. В главе, посвященной эпохе средневековья XII–XIII в., он отмечает особенность передачи в культуре и искусстве образа Девы как Матери скорбящей и как Примирительницы (*Mary as the mater dolorosa*, *Mother of sorrows*, *Mary as the mediatrix*). Исследователь отмечает рост субъективного выражения восприятия, связанного с религиозным мотивом *mater dolorosa*. Особенностью эпохи был также растущий акцент на служении Марии как посредницы.

В отношении эпохи средневековья Я. Пеликан часто ссылается на еп. Бонавентуру и поэта Данте (1265–1321). Есть и специфические формы обращения к Божией Матери, отмечает автор, например, как «драгоценное золото» (у Дж. Бонавентуры), «знаменосец благочестия», и другие — Матерь истины, Матерь и дочь смирения, Матерь христиан, Матерь Мира, Милостивая госпожа моя, царственная Дева (*the royal Virgin*), новая «матерь всего живого» (*Mother of*

*all living*). Раздел, посвященный средневековому пониманию Девы Марии, Я. Пеликан обозначает как «лик, который больше всего напоминает лик Христа» (*the face that most resembles Christ's*). Здесь Богородицу он представляет как «Кроткую Госпожу» (*Gentle Lady*)<sup>10</sup>.

Многие формы имени Богородицы, встречающиеся у разных авторов, находят отражение в рассматриваемых нами примерах христианской гимнографии — богородичных псалмах епископа Бонавентуры и святителя Дм. Ростовского. Свт. Димитрий опирается на своего предшественника, в связи с чем их псалмы подобны. Несмотря на многие сходства, следует отметить некоторые нюансы в восприятии авторами образа Девы Марии, которые раскрываются в разных формах Ее имени в обращениях к Ней. Они представляют собой проявление многовековой религиозной традиции и отражение авторской индивидуальности. Мы отмечаем, главным образом, не столько языковые различия, сколько смысл и формы обращений, через которые прославляется Богородица.

По смыслу эти обращения объединяются в несколько групп. Самые частые обращения из них — Госпожа, Владычица и Мария Матерь Бога, Богородица. У еп. Бонавентуры преобладают формы *Domina*, *Regina*, *Virgo*, *Mater*, *Maria*<sup>11</sup>. У свт. Димитрия — Госпожа, Владычица, Мария Матерь Бога, Дева Мария, Богородица, Невеста, Дщерь<sup>12</sup>. В обоих источниках преобладает обращение Госпожа, Владычица — *Domina*. В латинском варианте чаще одним словом — *Domina*, присутствующем в большинстве псалмов по аналогии с содержащими непосредственные обращения к Творцу ветхозаветными псалмами.

Так, Бонавентура меняет ветхозаветное обращение «Господи» в псалмах Деве Марии на

8 Pelikan J. *The Mater dolorosa and the Mediatrix // Mary Through the Centuries: Her Place in the History of Culture*. New Haven: Yale University Press, 1996. P. 125–136.

9 Ярослав Ян Пеликан (1923–2006) — американский патролог и историк христианства, лютеранский пастор, перешедший в Православие.

10 Pelikan J. *The face that most resembles Christ's // Mary Through the Centuries: Her Place in the History of Culture*. New Haven: Yale University Press, 1996. P.139–151.

11 *The Psalter of the Blessed Virgin Mary Illustrated; Or, a Critical Disquisition and Enquiry Concerning the Genuineness of the Parody on the Psalms of David, Commonly Ascribed to St. Bonaventure*. Dublin: Grant and Bolton, 1840. Lat. and Eng. 94 p.

12 Димитрий Ростовский (Туптало), святитель. Христианские песнопения Пресвятой Царице Небесной, Приснодеве Марии, Богородице. Составлены по подобию Псалмов. М.: Издание Московской Патриархии. 1990. 272 с.

Domina. Для автора это обращение в ряде псалмов самодостаточно. Этому же принципу следует свт. Димитрий, но сравнительный перевод позволяет выявить определенные нюансы, раскрывающие иногда более тесную смысловую связь его псалмов с ветхозаветным источником.

Слагая стихи псалмов о царском достоинстве Божией Матери, авторы часто обращаются к величанию Марии Госпожей, Владычицей, Царицей. Смысл использования этого обращения одинаковый у обоих авторов — почитание Девы Марии именно как Царицы Небесной.

Обращения к Деве Марии как Матери (Mater, Матерь Бога Мария) в обоих источниках имеет много сходств. Общими формулировками являются Mater Dei, Matri Jesu Christi, Mater mea на латинском и Матерь Божия, Матерь Бога нашего, Матерь сущи Владыки всех Бога, Богородице Марие — на церковнославянском. Дополнение, встречающееся у Д. Ростовского, касается милости и милосердия Девы Марии: Мати милосердия и щедрот (молитвы к каф.5), Премилосердная Мати, Мати милости, многомилостивая Матерь, (Пс. 97, Пс. 103, молитвы к каф.11), всемилостивейшая Мати Божия (Пс. 48, молитвы к каф.16).

Встречается единожды у еп. Бонавентуры обращение *dulcissima mater* — Матерь сладчайшая (*dulcissimam matrem Virginem Mariam*, Ps. 135). Свт. Димитрий шире раскрывает этот вариант обращения к Деве Марии. Сладчайшей он называет также Саму Матерь Божию: «вся еси, Мати Божия, сладость небесная и ненасытимое желание» (Пс.56), «паче меда и сота сладчайшая» (молитвы к каф.19), «от Тебе питаемся млеком духовныя сладости Твоя» (Пс.17). Кроме того, сладким называется и Ее имя, Ее глас: «преславно и усладительно паче меда и сота и имя» (Пс.75), «яко глас Твой сладок» (молитвы к каф.18), «сладкотекущим гласом уст Твоих» (Пс.59), «глас Твой пресладкий» (молитвы к каф.7), «благодать и сладость вложи Бог во уста Твоя» (Пс.64).

В обращении Мария Дева (Maria Virgo) в большинстве случаев святитель Димитрий отдает предпочтение обращению «Приснодева», которое заключает в себе глубокий и емкий догматический смысл — Дева прежде рождества, Дева в рождестве, Дева по рождестве (молитвы к каф.13). У еп. Бонавентуры наблюдается единственный случай с подобным значением *Virgo semper Maria* (Ps. 21), а в других случаях стоит

обычно *Virgo* (Дева), возможно, одной из причин тому является краткость формулировки.

Есть и особенные обращения — Невесто, Дщерь, которые приводит только Д. Ростовский. Так, ветхозаветные прообразы «Семя Жены» (Быт. 3:15), «Дщерь Царя» (Пс. 44:14), «Дщерь Сиона» (Пс. 9:15, Пс. 72:28), «Царица» (Пс. 44:10) у него представлены в виде вариантов «Царица цариц» (Пс. 57), «Дщи Сионова» (Пс. 49), «благословенная и кроткая Жена» (пс.51), «Жена сокрушит твою главу» (Пс. 52), «Дщи Аврамова и Давидова» (молитвы к каф.8), «возлюбленная Дщерь Отца Небеснаго» (молитвы к каф.15).

Стиль обращений к Божией Матери в целом более строгий и лаконичный у Бонавентуры. В некоторых случаях он применяет превосходную степень слова: *præclarissima* (Преславнейшая, молитва после Ps. 71), *sanctissima* (Святейшая, Ps. 23), *dulcissima* (Сладчайшая, Ps. 135), *clementissima* (Милосерднейшая, Ps. 61). Но если здесь это наблюдается в единичных случаях, то у свт. Димитрия — богатая россыпь подобных изречений в самих псалмах и в «Песнях вместо славы»: Препрославленная, Пречистая, Премилосердная, Премилостивая, Пренепорочная, Всемилостивейшая, Святейшая, Пресвятейшая, Любвеобильнейшая, Чадолубивейшая, Всенепорочная, Препоблагословенная, Всемощная, Всеблагословенная.

Изучение обоих источников, таким образом, несомненно указывает на то, что эти сочинения написаны по подобию ветхозаветных псалмов. Отличительное своеобразие обращения к Деве Марии наблюдается не только на уровне отдельных псалмов, но и на уровне организации всей псалтири. Каждый псалом Бонавентуры оканчивается строгой лаконичной «Славой» в честь Святой Троицы (*Gloria Patri, &c.*), тогда как свт. Димитрий все кафизмы сопровождал развернутыми «Песнями вместо славы», которые вдохновлены образом Божией Матери и исполнены «поэтического благоговения». Встречаются среди них и такие «Песни», которые по протяженности превосходят сами псалмы. А в словесных оборотах, украшающих обращение к Деве Марии, наблюдается обилие превосходной степени.

На примере псалмов на церковнославянском и латинском языках мы отметили самые распространенные обращения к Божией Матери, сохраняющиеся в православной и католической традициях по сей день.

Выявляемые особенности этноконфессиональной символики на примере рассматриваемых источников призваны способствовать более глубокому изучению христианской духовной культурной традиции. Несмотря на сходства групп наиболее частых обращений к Божией Матери в церковнославянском варианте (Богородица, Матерь Бога, Госпожа, Владычица, Дева Мария, Невеста, Дщерь) и латинском (*Domina, Regina, Virgo, Mater, Maria*), мы отмечаем различные нюансы в восприятии авторами образа Божией Матери. Сравнения отдельных псалмов показывают, что есть псалмы, где свт. Д. Ростовского почти дословно переводит стихи псалмов, сочиненных еп. Бонавентурой, но более глубокое изучение раскрывает индивидуальность стиля каждого автора и являет важнейшие отличия в восприятии образа Девы Марии.

Сравнение разных проявлений возрождения ветхозаветной псалмовой традиции является попыткой раскрыть смыслы, которые авторы, как представители своей религиозной культуры, вкладывают в рассматриваемые нами формы обращений к Деве Марии: как они воспринимают Её образ, какие пути к самосовершенствованию, благочестивой жизни дают нам эти примеры гимнографии.

#### Список литературы

1. Бонавентура // Православная энциклопедия. В 30 т. Т. 5. М., 2002. С. 689–697.
2. Димитрий // Православная энциклопедия. В 30 т. Т. 15. М: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2001. С. 8–30.
3. Димитрий Ростовский (Туптало), святитель. Христианские песнопения Пресвятой Царице Небесной, Приснодеве Марии, Богородице. Составлены по подобию Псалмов. М.: Издание Московской Патриархии. 1990. 272 с.
4. Иоанн Дамаскин // Православная энциклопедия. В 30 т. Т. 24. М: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2001. С. 27–66.
5. The Psalter of the Blessed Virgin Mary Illustrated; Or, a Critical Disquisition and Enquiry Concerning the Genuineness of the Parody on the Psalms of David, Commonly Ascribed to St. Bonaventure. Dublin: Grant and Bolton, 1840. Lat. and Eng. 94 p.
6. Pelikan J. The Mater dolorosa and the Mediatrix // *Mary Through the Centuries: Her Place in the History of Culture*. New Haven: Yale University Press, 1996. P. 125–136.
7. Pelikan J. The face that most resembles Christ's // *Mary Through the Centuries: Her Place in the History of Culture*. New Haven: Yale University Press, 1996. P.139–151.
8. Интернет-ресурс: [https://azbyka.ru/otechnik/Ieronim\\_Stridonskij/o-prisnodevstve-blazhennoj-marii/](https://azbyka.ru/otechnik/Ieronim_Stridonskij/o-prisnodevstve-blazhennoj-marii/) [дата обращения 16.02.2021]
9. Интернет-ресурс: [https://azbyka.ru/otechnik/Epifanij\\_Kiprskij/slovo-pohvalnoe-presvjatoj-bogoroditse/](https://azbyka.ru/otechnik/Epifanij_Kiprskij/slovo-pohvalnoe-presvjatoj-bogoroditse/) [дата обращения 16.02.2021]

# ETHNOCONFESSIONAL SYMBOLS OF THE OLD TESTAMENT NAME OF GOD'S MOTHER IN THE THEOTOKOS PSALTER

**Danilova Yekaterina Alexandrovna,**  
postgraduate, Russian Scientific Research Institute  
for Cultural and Natural Heritage named after D.Likhachev,  
Cosmonauts Str. 5, Moscow, Russia, 129366;  
e-mail: vivifiant@rambler.ru

## **Abstract**

The object of analysis is the texts of the theotokos psalms as an example of the genre of the Old Testament hymnography. The author analyzes different approaches to understanding the plurality of meanings and metaphors that are associated with the name of the Virgin Mary in the Marian psalter by G. Bonaventure and christian theotokos chants by D. Rostovsky.

## **Keywords**

Psalter, Virgin Mary, Theotokos, God's Mother, G. Bonaventure, D. Rostovsky.

RAR

УДК 7.03

ББК 85.1

ORCHIDID 0000-0002-5890-864X

10.34685/ИИ.2021.32.1.011

## РОЛЬ НАУЧНЫХ ЭКСПЕДИЦИЙ И «МОРСКИХ СТАНЦИЙ» В ФОРМИРОВАНИИ СТИЛЯ МОДЕРН В РОССИИ И ЕВРОПЕ

**Графова Елена Олеговна,**

аспирантка, Российский научно-исследовательский институт  
культурного и природного наследия имени Д.С. Лихачева

(Институт Наследия),

ул. Космонавтов, д. 2, г. Москва, Россия, 129366;

e-mail: smilesky@mail.ru

### **Аннотация**

Формирование стиля «модерн» тесным образом связано с развитием науки рубежа XIX-XX вв. Результаты научно-исследовательских экспедиций данной эпохи оказали серьёзное влияние на становление художественных форм искусства модерна и, в значительной мере, содержат в себе ключ к пониманию искусства и культуры данного исторического периода в Европе и в России.

### **Ключевые слова**

Модерн, ар нуво, морские биологические станции, океанология, морские экспедиции.

В современной научной литературе все больше внимания уделяется роли науки в развитии искусства и культуры. Наука и искусство переплетаются в культуре эпохи рубежа XIX-XX вв. самым причудливым образом, во взаимодействии давая своеобразный «синергетический» эффект. Художественные решения в оформлении архитектурного и интерьерного пространства, выполненные в стиле модерн, выражают популярные научные идеи рассматриваемой эпохи.

Естествоиспытатель Эрнст Геккель дал своё определение этому новому стилю искусства, возникшему на рубеже XIX и XX веков, в своей книге «Мировые загадки. Общедоступные очерки монистической философии»:

«...новая форма искусства, которая возникла в нашем столетии на почве современного естествознания. Изумительное расширение нашего научного кругозора, открытие бесчисленных новых жизненных форм, поражающих своей красотой, породило в наше время совершенно новое эстетическое чувство и дало другое направление искусству. Многочисленные путешествия и научные экспедиции для исследования неизвестных земель и морей открыли нам уже в XVIII, а в особенности в XIX столетии целую массу неизвестных доколе органических форм, о которых прежде и догадываться нельзя было. Число новых животных и растительных видов росло в неизмеримой прогрессии, и между ними (в особенности



в низших группах, которым прежде уделяли мало внимания) оказались тысячи красивых и интересных экземпляров, совершенно новые мотивы для живописи и скульптуры, для архитектуры и художественных промыслов. Обширные микроскопические исследования во второй половине XIX столетия открыли нам совершенно новый мир. <...> Впрочем, и без далеких путешествий и дорогих сочинений каждый человек может читать в книге природы. Он должен взглянуть в окружающее, внимательно созерцать его и изошрять свою наблюдательность. На каждом шагу он найдет великое множество интересных и красивых предметов природы. В каждом листочке мха, в каждой травке, бабочке и жучке мы, при ближайшем рассмотрении, находим красоту, которая обыкновенно ускользает от человека, равнодушно проходящего мимо творений. А если еще рассматривать через лупу или через хороший микроскоп, то на каждом шагу находим здесь неисчерпаемые источники новых наслаждений»<sup>1</sup>.

Значительное влияние на формирование художественных образов искусства модерна в России, Италии и Франции оказал известный атлас Эрнста Генрих Геккеля «Красота форм в природе».

Многие из представленных в нём живых организмов впервые были описаны Геккелем. Его эскизы и акварели были переведены в печатную форму Адольфом Глитчем. Первоначально книга публиковалась в период с 1899 по 1904 годы в комплектах по 10 оттисков, полная версия из 100 оттисков вышла в 1904 году. Классические формы модерна были так или иначе рождены под влиянием именно этой книги, что подтверждает такой исследователь стиля модерн, как Габриэле фар Беккер<sup>2</sup>.

В XIX столетии в Европе растёт интерес к научным исследованиям, к открытиям, совершённым научными экспедициями. В этой связи можно упомянуть: путешествие (1799-1804) немецкого ученого Александра Гумбольдта (1769-1859); французского географа и ботаника Эме Бонплана (1773-1858); кругосветное плавание (1831-1836) Чарльза Дарвина (1809-1882); науч-

ные исследования Эрнеста Геккеля (1834-1919); исследовательские путешествия Николая Миклухо-Маклая, (1846-1888) на Канарские острова (1867); научную экспедицию «Челенджер» (1872-1876), раскрывавшую новые научно-исследовательские горизонты.

Геккель был страстным поклонником научного наследия Александра Гумбольдта. Продолжая его научно-исследовательскую традицию, Геккель дал определение художественным и культурным процессам, которыми жила та «прекрасная эпоха». Геккель говорил в своих публикациях, что неважно, где находится человек: в экспедиции или в своем саду, – при помощи фантазии и знаний ему откроется невиданный мир природы. Он подчеркивал, что именно природа дала ключ к творению новых художественных форм, – и, соответственно, дала ключ к прочтению того нового стиля, который сами художники данной «прекрасной эпохи», вдохновленные открытиями в ботанике и энтомологии, назовут «новым искусством» – «art nouveau», «modern».

Усовершенствование оптических устройств и, соответственно, сделанные учёными зарисовки новых открытых живых организмов, а также развитие печатной техники, позволило популяризировать научные знания среди читающей публики и тем самым оказать специфическое влияние на культурные процессы.

Эрнст Геккель провел в Италии около 13 месяцев в период с 1859-1860 год, изучая флору и фауну этого региона. По пути из Флоренции в Мессину им был приобретен специальный микроскоп, который позволил ученому сделать уникальные научные открытия. С помощью микроскопа, равного которому, по словам Эрнста Геккеля, не было, ученый изучал радиолярий. Уникальный микроскоп был им приобретен у итальянского ботаника, астронома и оптика профессора Амичи. Особенность этого микроскопа была в многократном увеличении, в особенностях линз и в возможности погружения его в воду. С развитием таких оптических устройств, как микроскопы, новую траекторию развития получает не только наука, но и искусство. На развитие искусства модерна значительное влияние оказали экспедиции Эрнеста Геккеля и Николая Миклухо-Маклая на Канарские острова, где ученые изучали открывшийся им мир наземной и морской флоры и фауны. Научные интересы Николая Миклухо-Маклая, Антона Дорна, Эрнеста Геккеля

1 Геккель Э., Мировые загадки. Общедоступные очерки монистической философии. - Санкт-Петербург: Книгоиздательство «Мысль». Миллер, Лейпциг, 1906, с.178-179

2 Fahr-Becker G. Art Nouveau. Tandem Verlag GmbH, 1997. P.12

фокусируются на исследовании морских, прежде всего планктонных микроорганизмов, в особенности – губок и радиолярий.

Впоследствии к этим учёным присоединился такой известный исследователь природы, как Антон Дорн. Особенное влияние на формирование образов художественного стиля «модерн» оказали открытия этих учёных в области океанологии.

Именно радиолярии станут прообразом традиционных художественных форм модерна, после того как в виде этих своеобразных одноклеточных планктонных организмов будут оформлены французским архитектором Рене Бине ворота Всемирной выставки в Париже в 1900 году. (Илл.1.)



Илл.1. Главный вход Всемирной выставки в Париже, 1900. Архитектор Рене Бине. Библиотека Конгресса США, отдел эстампов и фотографий. Pptsc. 05229.

В книге Рене Бине «Декоративные эскизы» представлено множество эскизов, выполненных им под впечатлением от отчетов экспедиции «Челенджер». В предисловии к изданию Густав Джефрой, французский искусствовед и писатель, воспроизводит мысль Рене Бине: «Художник ничего не создает из пустоты, он только фиксирует те формы, которые существуют в природе. Таким образом, чем больше он наблюдает, тем больше находит. Вдохновение пропорционально наблюдению»<sup>3</sup>.

3 Binet R. Esquisses décoratives, preface par Gustave Geffroy. Paris, Éditions Émile Lévy, Librairie central des beaux-arts, 1902, P.23.

Раскрывшийся с помощью новых оптических инструментов подводный микромир открыл, в свою очередь, новые символические горизонты в культурном и художественном пространстве.

Указанные учёные занимались исследованием природы на специально созданных, на рубеже XIX–XX вв., для этих целей морских биологических станциях.

Особенно, в этой связи, необходимо отметить исследования учёных, совершённые ими на биологической станции в Неаполе, куда съезжались многие известные учёные со всего мира для изучения морских растений, микроорганизмов, различных видов рыб и т.д. На станции находилась обширная научная библиотека.

В Мессине, в Италии, Дорн и Миклухо-Маклай разработали план, согласно которому по всему земному шару могла быть создана сеть зоологических исследовательских станций, где ученые из разных стран могли останавливаться, собирать материал, проводить наблюдения и эксперименты, переходя от станции к станции.

В России первая подобного рода зоологическая станция открылась в Севастополе, по просьбе Николая Миклухо-Маклая в августе 1869 года для изучения флоры и фауны Черного моря – по инициативе съезда русских естествоиспытателей обществом естествоиспытателей при Новороссийском университете, главным образом, на средства этого общества.

Нужно отметить также одну из первых российских морских биологических станций – зоологическую станцию под названием Вилла-Франкская (Океанологическая обсерватория Вильфранша). Она была открыта в 1886 году на побережье Средиземного моря недалеко от города Вильфранш-сюр-Мер, в шести километрах восточнее Ниццы. На этой станции проводили свои исследования такие ученые, как Ценковский Л.С., Ковалевский А.О., Овсянников Ф.В., Усом М.М., Богданов А.П., Вагнер Н.П., Заленский В.В., Ганин М.С., Ульянин В.Н.

Аналогичная станция была создана на севере России с целью изучения морской флоры и фауны, – это была Соловецкая биологическая станция, действовавшая на Большом Соловецком острове Соловецкого архипелага с 1881 по 1899 годы. Эта станция на момент создания была самой северной из существующих в то время подобных исследовательских станций, где при помощи оп-

тических приборов, микроскопов, исследовался «новый» мир микроорганизмов и бактерий.

Можно констатировать, что на рубеже XIX–XX создание морских биологических станций так или иначе оказало своё влияние на формирование стиля «модерн», воспроизводящего новые идеи и образные ряды в искусстве и культуре России и Европы той эпохи.

Научные открытия в области биологии (особенно, микробиологии), медицины становятся крайне актуальными, имеют высокую социальную значимость и вызывают неподдельный общественный интерес.

При создании вышеуказанных биологических исследовательских станций было важно создать особенную творческую, научно-исследовательскую в них атмосферу. Поэтому Дорн особо заботился и о досуге работавших ученых; на станциях постоянно устраивались совместные чаепития, музыкальные концерты. Часто, особенно в начале XX века, на станции в Италии предпринимались в качестве отдыха совместные выезды на окрестные острова: например, Капри, Искья или экскурсии по побережью.

Русские ученые, научные и учебные организации России постоянно были в списке рассылки экспонатов обитателей Неаполитанского залива. Одними из первых получили материал с Неаполитанской Зоологической Станции О.А. Гримм (1877), И.И. Мечников (1878), Ф.В. Овсянников (1879), а также Зоотомический кабинет Санкт-Петербургского университета (1878).

Неоднократные запросы на морских животных делались профессорами Н.П. Вагнером, П.Т. Степановым и В.В. Заленским. Поступали заявки и от организаций: от Санкт-Петербургского, Харьковского, Казанского и Одесского университетов, а также от Музея Императорской Академии наук. Эти же организации заказывали в Неаполе и специальные микроскопы (1881–1882). Любопытно, что в списках рассылки отсутствуют Московский и Киевский университеты. В это же время были созданы Мурманская, Соловецкая, Виллфранкская и Севастопольская биологические станции<sup>4</sup>.

Будет справедливо сказать, что искусство модерна есть отражение научных открытий, совер-



Илл.2 Люстра «Медуза», Констант Руж для Музея Океанографии Монако.

шённых в ту эпоху в сфере биологии, – микробиологии и океанологии прежде всего. Создание сети новейших медицинских учреждений, использующих новейшие открытия Института Пастера (Париж) и Института экспериментальной медицины (Петербург), имело высокую социальную значимость и так или иначе подогрело общественный и художественный интерес к новейшим открытиям в медицине и микробиологии.

Художественные формы искусства модерна имеют своим источником и научные отчёты этих экспедиций

Например, свою собственную виллу в Йене Геккель назвал «Медуза». Ярким акцентом в интерьере этого дома ученого стала люстра, спроектированная в точности, как она была изображена Глитчем на страницах издания «Красота форм в природе», в виде медузы. (Илл.2.)

В скором времени аналогичной люстрой был украшен Океанологический музей в Монако. Люстра была спроектирована французским скульптором Константином Ру. (Илл.3.)

В русле того же символического образного ряда Федором Шехтелем был спроектирован интерьер дома Степана Рябушинского в Москве, который украсила уникальная лестница в форме волны океана. (Илл.4.)

После публикации книги «Красота форм в природе» Эрнеста Геккеля, уникальные формы различных морских живых организмов, радиолярий, медуз и пр., стали популярными символиче-

4 Фокин Сергей Иванович. Русские ученые в Неаполе. С.-Пб. : Алетейя, 2006. С. 27-29.



Илл.3 Haeckel E., «Kunstformer der Natur», Leipzig-Wien, Discomedusa, Plate 88, 1904.



Илл.4. Лестница в особняке Рябушинского в Москве (1902—1906, архитектор Ф. О. Шехтель).

скими образами в архитектуре, в предметах интерьера, ювелирном искусстве эпохи модерна.

Наряду с этим огромную популярность в сюжетах и орнаментах художественного стиля модерна получают цветы и вообще растения.

Во Франции, в Париже, на Всемирных выставках той эпохи биологи представляли свои исследовательские отчеты и уникальные предметы, привезенные ими из далеких экспедиций. Это были гербарии, коллекции бабочек, экзотических растений. Всё это видовое разнообразие, разнообразие невиданных доселе уникальных своеобразных форм давало толчок художественному творчеству, полёту фантазии художников данной эпохи.

Вот что пишет К. Келлер о важности экспонирования научных отделов на Всемирной выставке в Париже в конце XIX века: «Франция на этом новопроложенном пути также не оставалась позади других наций. В 1880 году судно «Travailleur» предприняло ряд драгирующих работ в Бискайском заливе. В 1883 году значительно лучше снаряженное судно «Talisman» предприняло научную экскурсию вдоль берегов Иберии и Марокко к Канарским островам и Зеленому мысу, исследовало Саргассово море и вернулось назад через Азорские острова. Успех этой поездки был выдающийся, и научный материал, привезенный экспедицией, являлся одной из наиболее блестящих достопримечательностей научного отдела последней Всемирной выставки в Париже»<sup>5</sup>.

Артур Манжен (1824–1887) в своих произведениях также уделяет внимание миру океана, миру цветов и представителям фауны. «Счастливым человек – видел океан! Но, в самом деле, он его видел? – Нет, Океан, не составляет подобно горам части суши. Он есть мир, слишком вдвое больший нашего, если только взглянуть на его поверхность, окружающую нас отовсюду. Это мир, который в своих глубинах, в лесах кораллов заключает легион существ. Это мир, который человек после стольких веков, усилий и жертв, едва начинает познавать»<sup>6</sup>.

5 Келлер К. Жизнь моря. Животный и растительный мир моря. Его жизнь и взаимоотношения. Санкт-Петербург: Издание А.Ф. Дервиза, 1896. С.15.

6 Манжен А. Океан, его тайны и чудеса. М.: Братья Салаевы, 1868. С.7.



Илл. 5 Панно для павильона Крайнего Севера на Всероссийской промышленной и художественной выставке 1896 года в Нижнем Новгороде. Ловля рыбы на Мурманском море. Холст, масло 211x431. Инв. Ж-537. 1896. Москва, ГТГ.

Стиль модерн – стиль искусства и, шире, «эстетической» жизни общества, на которое существенное влияние оказала наука.

Ученые, в рамках указанной экспедиции, занимались не только исследованиями обитателей морского дна, их интересовала и неизученная наземная флора, и фауна (разнообразные растения, бабочки, иные насекомые, и т.д.). Впоследствии образы этих животных и растений нашли своё отражение в орнаментах искусства модерна.

Наука, научные открытия, научные исследования, прежде всего в сфере биологии, приобрели особую популярность в рассматриваемую эпоху, и, соответственно, оказали значительное влияние на формирование художественных образцов и вкусов той поры.

Художники обращаются к сюжетам гербариев, к каталогам экзотических растений и животных. При этом художники Франции, Италии, Англии, России и других стран находятся в постоянном культурном обмене подобными творческими идеями. Все это нашло отражение в художественном и, шире, культурном их творчестве, выдержанном в стилистике «модерна»: в архитектуре, в интерьерах, в ювелирных украшениях, одежде и театральных декорациях.

Конрад Келлер в своей книге «Жизнь моря», опубликованной в Санкт-Петербурге в 1896-м г., раскрывает влияние научных океанологических исследований и открытий на искусство модерна.

Учёный проводит также аналогии между миром морских обитателей и человеческим обществом, рассматривая различные формы симбиозов в дикой природе: «Стоит припомнить многочисленные формы общественных, деловых, политических или чисто гуманитарных симбиозов. Мы встречаем их и на наиболее высоких ступенях духовной жизни, в литературе, науке и искусстве»<sup>7</sup>.

Развитие культуры XIX века тесно связано с популяризацией научных знаний. Это становится возможным благодаря развитию полиграфии, развитию транспортного железнодорожного и морского сообщения.

Наука, искусство и культура находились на рубеже XIX–XX вв. в синергетической связи: научные открытия способствовали развитию культуры, формированию особых форм и стилей искусства (того же «модерна»); а культура и искусство, в свою очередь, способствовали актуализации интереса к научному творчеству, поднимали престиж и социальную значимость научных исследований.

Одним из ярких примеров влияния научных отчетов и экспедиций на художественные и культурные явления рубежа XIX–XX вв. стиля модерн может служить панно художника К.А.Коровина, написанное им для павильона Крайнего Севера

7 Келлер К. Жизнь моря. Животный и растительный мир моря. Его жизнь и взаимоотношения. Санкт-Петербург: Издание А.Ф. Дервиза, 1896. С.138-139.

на Всероссийской промышленной и художественной выставке 1896 года в Нижнем Новгороде, которое много лет украшало здание Ярославского вокзала в Москве в стиле модерн. (Илл.5.)

Это панно украсило здание Ярославского вокзала в Москве после его реконструкции в стиле модерн выдающимся архитектором Федором Шехтелем.

Проанализированные артефакты позволяют утверждать, что стиль модерн, определение которому, в частности, дал выдающийся естествоиспытатель Эрнест Геккель, непосредственно связан с научными знаниями, научными открытиями рубежа XIX-XX вв. и обращение к научным отчетам экспедиций рубежа XIX-XX столетий дает возможность нового прочтения художественных форм модерна.

#### Список литературы

1. Геккель Э., Мировые загадки. Общедоступные очерки монистической философии. С.-Пб. : Мысль, Миллер, Лейпциг, 1906.

2. Келлер К. Жизнь моря. Животный и растительный мир моря. Его жизнь и взаимоотношения, С.-Пб. : Издание А.Ф. Дервиза, 1896.

3. Манжен А. Океан, его тайны и чудеса. М. : Братья Салаевы, 1868.

4. Фокин Сергей Иванович. Русские ученые в Неаполе, Санкт-Петербург: Алетейя, 2006.

5. Галле Линии. Европейское и русское цветное многослойное стекло конца XIX – начала XX века в собрании музеев России. М. : «Первая публикация», 2013.

6. Binet R. Esquisses décoratives, preface par Gustave Geffroy, Paris, Éditions Émile Lévy, Librairie central des beaux-arts, 1902.

7. Fahr-Becker G. Art Nouveau, Tandem Verlag GmbH, 1997

8. Haeckel E., «Kunstformer der Natur», Leipzig-Wien, 1899-1904.

9. Galle E. Ecrits pour l'art, 1884-1889, Paris, Libraries' Renoard, 1908.

## THE ROLE OF SCIENTIFIC EXPEDITIONS AND «SEA STATIONS» IN SHAPING THE ART NOUVEAU STYLE IN RUSSIA AND EUROPE

**Grafova Elena Olegovna,**  
graduate student,

Russian Scientific Research Institute  
for Cultural and Natural Heritage named after D.Likhachev,  
Cosmonauts Str. 5, Moscow, Russia, 129366;  
e-mail: smilesky@mail.ru

#### Abstract

The formation of the "modern" style is closely related to the development of science at the turn of the XIX-XX centuries. The results of research expeditions of this era had a serious impact on the formation of art forms of art Nouveau and, to a large extent, contain the key to understanding the art and culture of this historical period in Europe and in Russia.

#### Keywords

Modern, Art Nouveau, marine biological stations, Oceanology, marine expeditions.

# МУЗЕЕВЕДЕНИЕ И ОХРАНА КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

RAR

УДК 069.4

ББК 79.1

10.34685/НИ.2021.32.1.012

## ФОРМИРОВАНИЕ КОЛЛЕКЦИИ СОВРЕМЕННОЙ ГРАФИКИ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЕРЕИ В 1920-е ГОДЫ

**Петрова Дарья Александровна,**  
Аспирантка, Российский научно-исследовательский институт  
культурного и природного  
наследия имени Д.С. Лихачева (Институт Наследия),  
ул. Космонавтов, д. 2, г. Москва, Россия, 129366  
e-mail: [dasha\\_petrova.1992@mail.ru](mailto:dasha_petrova.1992@mail.ru)

### **Аннотация**

Статья посвящена изучению исторического опыта Третьяковской галереи в области формирования коллекции графики. Анализируются концептуальные подходы и формы комплектования фондов, рассматриваются итоги формирования коллекции рисунков за первое послереволюционное десятилетие.

### **Ключевые слова**

Музей, Государственная Третьяковская галерея, комплектование музейных фондов, графика.

Собрание отечественной графики Государственной Третьяковской галереи является одним из крупнейших в России и состоит из двух коллекций: графического искусства XVIII – начала XX вв. и современной графики, процесс формирования которой в 1920-е гг. анализируется в данной работе. Комплектование фондов – долгий и слож-

ный процесс, включающий в себя собирание, атрибуцию, систематизацию и научное описание музейных предметов. Поскольку в рамках данной статьи невозможно рассмотреть этот процесс во всей его полноте, мы ограничимся анализом концептуальных подходов к комплектованию коллекции рисунка в 1920-е гг., а также основных

форм составления коллекции и результатов этой работы, достигнутых к концу рассматриваемого периода.

Графика — одна из интереснейших областей художественного творчества. Все архитектурные проекты, скульптуры и картины на полотне начинаются с первых карандашных набросков на бумаге. Постепенно рисунок вырос в большой, самостоятельный жанр, в котором отражено непосредственное общение художника с натурой.

Искусство живописи второй половины XIX в. было искусством станковой картины по преимуществу. Рисунок же рассматривался чаще всего как вспомогательный, подготовительный материал в работе над живописным произведением, да и сами художники, казалось, не придавали ему самостоятельного значения. В русле этих представлений развивалась и собирательская деятельность основателя галереи П. М. Третьякова, считавшего рисунок лишь дополнением к живописи и потому не уделявшему ему особого внимания как объекту коллекционирования.

После смерти П. М. Третьякова в 1898 г. члены Совета галереи, в частности, И. С. Остроухов, И. Э. Грабарь и др., продолжали собирать графические работы современных мастеров, однако особое внимание по-прежнему уделялось комплектованию живописи. В 1918 г. возглавлявший Третьяковскую галерею И. Э. Грабарь впервые стал поднимать на заседаниях Учёного совета вопрос о необходимости приобретения не только живописных работ, но и произведений графики, предлагая сосредоточить внимание на работах мастеров новых художественных школ<sup>1</sup>. В отличие от предреволюционных лет в основу комплектования был положен историко-хронологический подход, и особое внимание стало уделяться станковому рисунку и гравюре.

Широкие возможности для реализации этого подхода, этой концепции открылись в первые послереволюционные годы, когда в результате национализации, конфискации, реквизиции, секуляризации на основе соответствующих декретов в руках государства сосредоточились огромные художественные ценности. Активно используя все возможности пополнения фондов, впервые столь широко открывавшиеся перед ней, галерея

стремилась следовать в своей собирательской деятельности определённой системе, концентрируя внимание, прежде всего, на восполнении лагун в музейном собрании.

Важным источником пополнения графического собрания Третьяковской галереи стали уже сложившиеся коллекции и отдельные произведения, переданные ей государством в ходе реорганизации музейной сети из Цветковской галереи, Румянцевского музея и Музея иконописи и живописи им. И. С. Остроухова.

Цветковская галерея была присоединена к Третьяковской галерее в 1925 г. на правах филиала и получила статус Отдела рисунка<sup>2</sup>. В 1926 г. филиал закрыли: все рисунки, почти полторы тысячи, и сто картин поступили в собрание Третьяковской галереи, а остальная часть коллекции была передана провинциальным музеям<sup>3</sup>. Из Цветковской галереи в фонды Третьяковской галереи были переданы рисунки старых мастеров: В. Л. Боровиковского, С. Ф. Щедрина, А. П. Брюллова. Но большую часть поступлений составили рисунки и акварели художников второй половины XIX – начала XX вв.: В. Е. Маковского, И. Е. Репина, В. М. Васнецова, В. Д. Поленова.

В 1925 г., после реорганизации Румянцевского музея, в Третьяковскую галерею поступило собрание рисунков и акварелей Александра Иванова. Галерея стала обладательницей более 800 отдельных листов и 39 альбомов художника, включающих в себя рисунки-штудии с обнажённой натуры, подготовительные эскизы и этюды к живописным произведениям, пейзажи, сцены бытового жанра, исполненные акварелью. Особое место в наследии А. Иванова занимает акварельный цикл библейских этюдов, который в художественном и эмоциональном отношении не уступает его знаменитому полотну «Явление Христа народу».

В 1918 г. был национализирован частный музей коллекционера и художника И. С. Остроухова; владельца назначили пожизненным хранителем, а сам особняк, где размещалась коллекция, стал филиалом Третьяковской галереи и получил название «Музей иконописи и живо-

1 Государственная Третьяковская галерея. История и коллекции. М., 1986. С. 441.

2 Кузаков С.В. Иван Евменьевич Цветков и его галерея (1845-1917). Казань, 1996. С. 59-60.

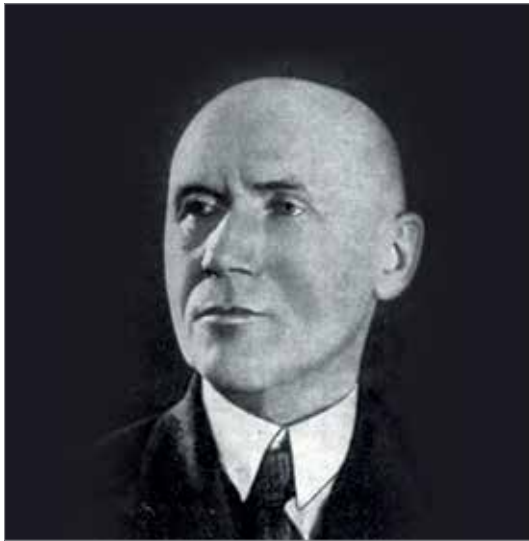
3 Полунина Н., Фролов А. Коллекционеры старой Москвы: Биографический словарь. М., 1997. С. 382.



писи им. И. С. Остроухова». После смерти коллекционера в 1929 г. музей ликвидировали, а его собрание разошлось по фондам разных музеев. В Третьяковскую галерею поступили работы художников В. И. Сурикова, В. А. Серова, И. Е. Репина, М. А. Врубеля, пополнив уже имеющиеся в собрании коллекции произведений этих мастеров.

Таким образом, коллекции и отдельные произведения, влившиеся в фонды Третьяковской галереи в ходе реорганизации музейной сети, способствовали формированию систематической коллекции отечественной графики.

В 1924 г. Отдел рисунка возглавил известный искусствовед и музейный деятель А. В. Бакушинский. (Илл 1.)



Илл. 1. Анатолий Васильевич Бакушинский. Искусствовед, музейный деятель. С 1924 г. возглавлял Отдел рисунка в Государственной Третьяковской галерее.

Одним из первых он осознал ценность рисунка как самостоятельного жанра искусства. Его глубокое изучение станкового рисунка нашло своё отражение, с одной стороны, в желании выявить самостоятельную эстетическую ценность этого вида искусства, с другой стороны, его взаимосвязь с живописью и скульптурой.

Одну из главных задач Отдела рисунка А. В. Бакушинский видел в систематическом пополнении коллекции по следующим направлениям: «а. рисунок как самостоятельный род искусства, б. рисунок как подготовка к производству в другом материале, в. техника и мате-

риал рисунка»<sup>4</sup>. Согласно его концепции, Отдел рисунка должен был проследить эволюцию художественной формы, поэтому в основу комплектования коллекции графики был положен принцип заполняемости пробелов. В соответствии с этим принципом следовало отражать этапы эволюции художников, уже представленных в галерее, а также приобретать работы мастеров, являвшихся членами тех художественных объединений, в практике которых нашли отражение главные творческие поиски послереволюционного десятилетия — Общество московских художников (ОМХ), Ассоциация художников революционной России (АХРР), «4 искусства» и другие. Таким образом, собрание графики Третьяковской галереи должно было отражать различные тенденции художественной жизни России. Кроме того, в качестве одного из подходов к комплектованию А. В. Бакушинский обозначил «принцип технически-производственный», обусловленный пониманием важности рисунка подсобного, иллюстративно-производственного, который на то время не был представлен в галерее<sup>5</sup>.

В своей деятельности по формированию коллекции рисунка А. В. Бакушинский считал необходимым сочетать приобретение произведений самого высокого художественного качества с покупкой работ научно-вспомогательного, историко-архивного характера. Приоритетным направлением стало приобретение станковой и печатной графики современных художников, что было связано с научными интересами руководителя-учёного.

В 1925 г. в Музейный отдел Наркомпроса был отправлен отчёт о деятельности Государственной Третьяковской галереи за 1924–1925 гг.; в нём обосновывалась необходимость реорганизации Отдела рисунка с учётом значимости этой разновидности плоскостного искусства и характера научной работы над ним в галерее. В отчёте в основных чертах был изложен план пополнения Отдела, а также представлена инструкция по

4 Журнал II Заседания от 21 января 1924 года. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф.8. Оп. II. Ед.хр.48. л.7.

5 Протокол Заседания от 2 июля 1928 года, посвященного обществу просмотру произведений, предложенных к покупке Государственной Третьяковской галереей. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф.8. Оп. IV. Ед.хр.51.

описанию материала и техники рисунка. В числе негативных факторов называлось отсутствие необходимого отдельного помещения для хранения рисунка, шкафов, витрин и папок. Кроме того, отмечалось крайне слабое пополнение коллекций Отдела, вернее «почти полное прекращение его вследствие недостатка средств»<sup>6</sup>.

С проблемой комплектования собрания Третьяковской галереи современным искусством обращался в Музейный отдел Главнауки Наркомпроса в 1925 г. директор Н.М. Щекотов. В частности, он писал: «Одним из важнейших вопросов, от разрешения которых зависит дальнейшее развитие Государственной Третьяковской галереи, является вопрос о пополнении её лучшими произведениями современного искусства. Вследствие отсутствия каких бы то ни было государственных ассигнований на пополнение Галереи, последней грозит опасность отрыва от культурной жизни нашего времени. Подобный отрыв от современности влечёт за собой следующие печальные явления: 1. Переставая быть художественным отражением новой пролетарской идеологии и наиболее характерным выражением жизненных явлений новой советской культуры, Галерея <...> должна будет постепенно терять массовый характер просветительского значения. В настоящее время в Галерее нет ни одного художественного портрета кого-либо из наших революционных вождей и ни одного произведения революционного содержания. 2. Теряя связь с современностью, Галерея перестает быть «вольной народной Академией» для молодых художников, вступающих в трудовую самостоятельную жизнь уже в советскую эпоху»<sup>7</sup>.

Новые поступления галереи всегда обращали на себя повышенное внимание общественности, поскольку они играли заметную роль в художественной жизни страны. Учитывая это, Правление галереи в 1927 г. приняло Инструкцию по приобретению произведений современного искусства, в соответствии с которой к формированию коллекций привлекались представители ряда профессиональных и общественных орга-

низаций — Союза работников искусства (ИЗО Рабис), федерации Художественных Обществ, Всесоюзного центрального совета профессиональных союзов (ВЦСПС), Агитпропа, Государственной Академии художественных наук. Они участвовали в предварительных просмотрах произведений искусства и высказывали своё мнение о целесообразности их приобретения.

Это позволяло галерее принимать во внимание общественное мнение и ценностные приоритеты различных социальных групп в процессе комплектования коллекций<sup>8</sup>. Правление галереи осознавало необходимость отражения современности и искало высококачественные вещи данного порядка. Приоритетным было пополнение коллекции художниками, не представленными в ней вовсе и входящими в неё впервые<sup>9</sup>.

1920-е годы отмечены бурным образованием и развитием различных художественных объединений, а работы их представителей пополняли коллекцию графики галереи. Художественное объединение «Маковец»<sup>10</sup> (1921–1926) было представлено графикой В.Н. Чекрыгина, угольными рисунками С. Герасимова («Вечер», «В кузнице», «Новгород. На Волхове»), Л. Жегина («Семья»), А. Фонвизина («Пейзаж с мельницей», «Пейзаж с домом», «Река Цна» и др.). Все работы, в основном, выполнены в графической чёрно-белой технике. Специфика искусства чёрно-белого рисунка в его монохромности и одновременно многообразии комбинаций белого листа и чёрных карандашей, углей, чёрной туши или акварели требовала от художника особой артистичности. Для маковчан, считавшими лучшими образцами произведения старых мастеров и классические традиции западноевропейского искусства, была свойственна отстранённость от социально-политических новаций эпохи, обращение к вечным незыблемым ценностям — земле, труду, человеку.

6 Отчет о деятельности Третьяковской галереи за 1924–1925 гг. ГАРФ. Ф.А.2703. Оп.3, Ед.хр.59.

7 В Музейный отдел Главнауки НКП. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф.8. Оп.ИВ. Ед.хр.19. Л.80.

8 Протокол Заседания от 2 июля 1928 года, посвященного общественному просмотру произведений, предложенных к покупке Государственной Третьяковской галереей. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф.8. Оп.ИВ. Ед.хр.51.

9 Объяснительная записка к приобретению. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф.8. Оп.ИВ. Ед.хр.29. Л.3.

10 В художественное объединение входили В. Н. Чекрыгин, Л. Ф. Жегин, Н. М. Чернышов, В. А. Фаворский и близкие им М. К. Соколов и А. Ф. Софронова.

Объединение ОСТ (1925–1931), которое формировалось в новых учебных заведениях (ВХУТЕМАС, ВХУТЕИИ) в атмосфере борьбы различных авангардных направлений в области пластических форм, представлено в собрании галереи, прежде всего, работами организатора и председателя этого объединения Д. Штеренберга («Вишни на тарелке»), а также Г. Берендгофа («Пашня»), Н. Денисовского («Березы»), Ю. Пименова («Точка зрения европейского кино»), А. Тышлера («Бойня»), А. Лабаса («Пейзаж в Сочи»)<sup>11</sup>. Члены Общества станковистов в своём творчестве демонстративно обращались к современной действительности. Для круга остовцев характерны индустриальные темы, например, завод, культ здоровья, бодрости и силы, подчеркнутые яркими цветными материалами — акварелью и гуашью.

Выставки Ассоциации художников революционной России (АХРР), которые дали толчок развитию советского портрета и тематической картины, часто проводились с 1922 г. и не могли остаться незамеченными для сотрудников Отдела рисунка. Самым значительным приобретением с этих выставок стала большая, проработанная пастель «Калязинские кружевницы» Е. Кацмана. Членами этого художественного объединения были Н. Дормидонтов, А. Лентулов, А. Нюрнберг, В. Рождественский, работы которых приобретались на протяжении 1920–1930-х гг.

Одним из способов не только систематизации и изучения собственного собрания, но и определения направлений комплектования стали выставки, которые впервые начали проводиться в залах галереи в послереволюционный период. По традиции, заложенной ещё И. Э. Грабарем в первые послереволюционные годы, у галереи сохранилось отношение к выставкам не только как к средству популяризации искусства, но и как к форме научной работы, включающей выявление и сбор материала, хранящегося в различных музеях и частных коллекциях, атрибуцию, всестороннее изучение техники и стиля.

<sup>11</sup> Книга поступлений Третьяковской галереи с шифром «Уч.оп». С. 472; Книга поступлений Третьяковской галереи с шифром «КРТГ» № 1. С. 65; Книга поступлений Третьяковской галереи с шифром «КРТГ» № 2. С. 448; Книга поступлений Третьяковской галереи с шифром «Уч.оп». С. 472, 582, 481, 486, 472, 490, 473.

В 1927 г. была организована первая выставка — «Русский рисунок за десять лет Октябрьской революции», которая подвела итог комплектования за десять послереволюционных лет. (Илл. 2.).



Илл. 2. Каталог выставки 1927 года «Русский рисунок за десять лет Октябрьской революции», проходившей в Государственной Третьяковской галерее.

Это был впечатляющий и полномасштабный смотр отечественной графики. В экспозицию вошли произведения ведущих художников таких действующих или прекративших существование художественных объединений, как «АХРР», «Бубновый валет», «Бытие», «Жар-Цвет», «Мир искусства», «Маковец», «ОБМОХУ», «ОМХ», «ОРС», «ОСТ», «4 искусства», «Тринадцать».

Рисуночный материал выставки представлял различные художественные течения и группы в современном отечественном искусстве. По описанию организатора выставки и автора каталога А. В. Бакушинского, в первый большой круг вошло все то, что было связано с петербурго-ленинградскими, преимущественно академическими традициями: произведения художников, главным образом, объединения «Мир искусства», уже не существовавшего к тому времени. Их отличала линейность, разработка графической

плоскости, использование светотени для моделировки объёма и пластической формы. Вместе с тем «левые» течения, по оценке А. В. Бакушинского, были представлены недостаточно полно и ярко: несколько рисунков «конструктивистов» А. М. Родченко, В. Ф. Степановой, Л. С. Поповой, «беспредметные» композиции В. В. Кандинского, которые поступили в собрание в 1927 г. после ликвидации хранилища Государственного Музейного Фонда.

Во второй круг выставки вошли московские течения, представленные работами художников объединения «Маковец» и «Бубновый валет», а также произведениями художников «левого» направления — объединением «ОСТ». Подводя итоги выставки, А. В. Бакушинский так определил дальнейшую задачу комплектования фондов: «... новые приобретения должны быть усилены, прежде всего, по линии большего внимания к рисунку, подсобному для живописи, скульптуры, архитектуры, графики, к культуре акварели и рисунку иллюстративно-производственному, особо ярко и своеобразно расцветающему в наши дни»<sup>12</sup>.

Таким образом, даже краткое описание новых приобретений, поступивших в собрание галереи в 1920-е гг., свидетельствует об интенсивной и планомерной работе графического отдела в это время. Музей пополнял свои фонды, ориентируясь на пробелы в собрании и на многообразии современного художественного процесса, приобретая всё самое ценное, созданное художниками, принадлежащим к разным направлениям и течениям, вследствие чего сложилась впечатляющая коллекция отечественной графики.

#### Список литературы

1. В Музейный отдел Главнауки НКП. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф.8. Оп.IV. Ед.хр.19. Л.80.

2. Журнал II Заседания от 21 января 1924 года. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф.8. Оп.II. Ед.хр.48.

3. Книга поступлений Третьяковской галереи с шифром «Уч.оп».

4. Книга поступлений Третьяковской галереи с шифром «КРТГ» № 1.

5. Книга поступлений Третьяковской галереи с шифром «КРТГ» № 2.

6. Кузаков С.В. Иван Евменьевич Цветков и его галерея (1845–1917) // Материалы ICOMOS: Научно-информационный сборник / Российская государственная библиотека. НКО Информкультура Российский комитет Международного совета по вопросам памятников и достопримечательных мест; Сост. Кириллина В.Ю., Колесниченко С.Г. Казань, 1996. Вып.2. С. 57–62.

7. Объяснительная записка к приобретению. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф.8. Оп.IV. Ед.хр.29.

8. Отчет о деятельности Третьяковской галереи за 1924–1925 гг. ГАРФ. Ф.А.2703. Оп.3. Ед.хр.59.

9. Полунина Н., Фролов А. Коллекционеры старой Москвы: Биографический словарь. М.: «Независимая газета», 1997. 528 с.

10. Протокол Заседания от 2 июля 1928 года, посвященного общественному просмотру произведений, предложенных к покупке Государственной Третьяковской галереей. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф.8. Оп.IV. Ед.хр.51.

11. Государственная Третьяковская галерея (Москва): Русский рисунок за десять лет Октябрьской революции: Каталог приобретений галереи. 1917–1927 / С ввводной статьей А. В. Бакушинского и краткими биографиями художников. М.: Государственная Третьяковская галерея, 1928. 79 с.

12. Государственная Третьяковская галерея. История и коллекция. М.: Искусство, 1986. 444 с.

12 Русский рисунок за десять лет Октябрьской революции. Каталог приобретений Галереи 1917–1927 с ввводной статьей А.В. Бакушинского и краткими биографиями художников. – М.: Государственная Третьяковская галерея, 1928. С. 15.

# FORMATION THE STATE TRETYAKOV GALLERY COLLECTION OF CONTEMPORARY GRAPHICS IN THE 1920S

**Petrova Darya Alexandrovna,**  
postgraduate Student, Russian Scientific Research Institute  
for Cultural and Natural Heritage named after D.Likhachev,  
Cosmonauts Str. 5, 129301 Moscow, Russia;  
e-mail: [dasha\\_petrova.1992@mail.ru](mailto:dasha_petrova.1992@mail.ru)

## **Abstract**

The article is devoted to the study of the historical experience of the Tretyakov Gallery in the field of the formation of graphic collections. Conceptual approaches and forms of collection of funds are analyzed, the results of the formation of a collection of drawings for the first post-revolutionary decade are considered.

## **Keywords**

Museum, State Tretyakov Gallery, acquisition of museum funds, graphics.

RAR

УДК 75.03

ББК 85.1

10.34685/НП.2021.32.1.013

## МЕЛЕКЕССКАЯ НАХОДКА: СУДЬБА КАРТИНЫ Ю.Ю. КЛЕВЕРА

**Шамигулова Ирина Андреевна,**

Учёный секретарь

Димитровградский краеведческий музей

пр. Димитрова, д. 39, г. Димитровград, Россия, 433510;

e-mail: shamigulovaia@yandex.ru

### **Аннотация**

Представлены результаты авторской поисковой работы, реконструкция истории появления и установление достоверности произведения искусства, картины «Зимний пейзаж» Ю.Ю. Клевера, найденной в городе Мелекесс Ульяновской области, спасённой от разрушения в годы Великой Отечественной войны и послевоенное время.

### **Ключевые слова**

Ю.Ю. Клевер, «Зимний пейзаж», Мелекесс, Ф. К. Борнгребер, Ульяновский областной художественный музей, краеведение.

В 1998 г. город Мелекесс Ульяновской области в первый раз отметил своё рождение – 300 лет со дня основания. Одним из подарков для жителей города было открытие художественной выставки в Научно-культурном центре им. Е.П.Славского. Картины для выставки привезли из Ульяновского областного художественного музея в качестве подарка жителям города в честь юбилея его основания. Среди представленных на выставке полотен были три картины художника Ю.Ю. Клевера, очень популярного в России на рубеже XIX–XX вв.<sup>1</sup> Одна из них – «Зимний пейзаж» – помимо художественных достоинств, привлекала загадочностью своего явления в Мелекесе. Эта картина стала предметом исторических изысканий.

В картине было так много одиночества и надломленности, что не могло не взволновать душу зрителя. Мотив сельской глуши и забвения пронизывал её. Картина прошла реставрацию и выглядела как новая. Сюжет картины характерен для Ю.Ю. Клевера: русская деревушка, затерянная в бескрайнем русском лесу. Чем-то поэтичным и родным веяло от этого полотна. Опустившиеся сумерки придают всему изображённому особую мягкость. Перед нами дорога, разделившая селение надвое. Вдалеке маячит одинокая фигура. На обочине - деревья с налипшими на ветках хлопьями снега. Избушки, заваленные сугробами по самые окна. Кое-где в домах светятся огоньки. И тёплый дымок вьётся над крышей одной из изб. (Илл. 1.).

От организаторов выставки было известно лишь то, что эта картина была найдена в Мелекесе, в одной из библиотек в 1964 году в очень плохом состоянии, отреставрирована в Москве

---

1 Клевер Юлий Юльевич (1850-1924) - русский живописец-пейзажист. Академик, профессор Императорской Академии художеств.



Илл. 1. Клевер Юлий Юльевич (отец). Зима. 1923 (?).

Холст, масло. 70x106,5. Инв. № 1001.

Ульяновский областной художественный музей.

и хранится теперь постоянно в фондах Ульяновского областного художественного музея.

Но каким образом подлинная картина Ю.Ю. Клевера попала в библиотеку провинциального города Мелекесс, кем она была приобретена и когда? Это было непонятно.

В 1998 г. поиски проводили сотрудники Димитровградского филиала Ульяновского областного художественного музея. Им принадлежит создание первой версии появления картины в городе Мелекессе. Этой версией поделился с краеведами художник из Мелекесса, проживавший в 1998 г. в г. Санкт-Петербурге, В.В. Илюшкин. Суть этой версии такова: как и многие другие художники, он, как это принято среди художников, копировал эту картину и слышал, что клеверовский пейзаж был передан в мелекесскую библиотеку №1 сотрудниками Государственной публичной библиотеки имени М.Е. Салтыкова-Щедрина. Эта библиотека была эвакуирована в Мелекесс в годы Великой Отечественной войны, когда сотрудники библиотеки готовили книги к отправке в Ленинград, они оставили педагогическому институту часть книг и картину Ю.Ю. Клевера «Зимний пейзаж».

То, что часть книг была оставлена в Мелекессе, вызывает очень большое сомнение, так как при эвакуации библиотеки из Ленинграда, который находился в блокаде, брали в эвакуацию самое ценное из фондов, именно то, что нужно было спасти любой ценой. Какой смысл было оставлять в Мелекессе книги, привезённые из Ленинграда,

если они составляли фонды, за которые сотрудники несли ответственность, поэтому факт, что книги были оставлены в Мелекессе, не находит подтверждения.

Но откуда картина взялась в фондах ленинградской библиотеки? По воспоминаниям сотрудников библиотеки сестёр М.А. и Е.А. Садовых, живших в эвакуации в годы войны в Мелекессе и оставивших свои воспоминания об этом периоде жизни, из Ленинграда в наш город были вывезены только книги. Именно они являлись теми сокровищами, которые спасали от фашистских оккупантов сотрудники одной из главных российских библиотек.

В Мелекессе фонды библиотеки были размещены в двух зданиях: здании Дома пионеров, которое принадлежало до 1917 г. мелекесскому купцу Францу Карловичу Борнгреберу, и в здании, принадлежавшему в прошлом Петру Михайловичу Коробову, выходцу из ставропольского купечества. Возможно, именно кто-то из них приобрёл эту замечательную картину для себя. Оба они были богаты и могли позволить себе приобретение картины модного и популярного художника. А после революции 1917 г., когда эти два дома были переданы пионерам и комсомольцам, никто, видимо, не обращал внимания на «буржуазную» картину, не следил за её сохранностью, да и не знал о её подлинности. После окончания войны, покидая город Мелекесс, ленинградцы решили спасти картину. Скорее всего, они поняли, что картина является подлинным произведением искусства, но взять с собой то, что им не принадлежало, сотрудники библиотеки не могли. Чтобы спасти картину, они передали её Мелекесскому учительскому институту, а затем она попала в городскую библиотеку № 1. Но это только догадка.

Судьба картины могла сложиться по-другому. А именно.

В 2010–2012 гг. проводилось комплексное краеведческое исследование по истории системы дополнительного образования детей города Мелекесс, истории пионерской организации, Дома пионеров города Мелекесса-Димитровграда и истории купеческой усадьбы Ф.К. Борнгребера, в которой Дом пионеров находился с 1 Мая 1930 года. Здесь обнаружилось пересечение с историей картины Ю.Ю. Клевера «Зимний пейзаж».

Изучая архивные документы в фондах Димитровградского краеведческого музея, удалось

познакомиться с дневниками первого его директора Н.И. Маркова. По документам Государственного архива новейшей истории в городе Ульяновске была восстановлена история пионерской организации и Дома пионеров Мелекесса. В указанных источниках содержится информация, имеющая непосредственное отношение к судьбе картины «Зимний пейзаж» Ю.Ю. Клевера. Н.И. Марков ссылался на статью Н. Леонтьева «Возрождённая красота» в газете «Знамя коммунизма» за 16 августа 1964 г., в которой написано, что в 1964 г. в одной из библиотек города Мелекесса была обнаружена картина, на которой изображён зимний пейзаж.

На неё случайно обратил внимание сотрудник Ульяновского областного художественного музея, находившийся в Мелекессе в командировке. В библиотеке № 1 он увидел картину, которая требовала срочной реставрации. Её состояние и состояние рамы было таковым, что узнать в ней подлинное произведение искусства ещё было возможно, но для её дальнейшей сохранности требовалось вмешательство искусствоведов и реставраторов. Сотрудники библиотеки № 1 рассказали историю о том, как картина к ним попала: её передали ленинградские библиотекари перед отъездом из Мелекесса. Они понимали, что это – подлинник, что картину нужно сохранить. Они знали, что картина находилась в доме, где хранились книги, привезённые из Ленинграда. С согласия сотрудников библиотеки № 1 картину отправили на экспертизу в Ульяновский художественный музей. Специалисты установили автора картины. Это оказалась работа известного русского художника Юлия Юльевича Клевера. Многие современники называли Ю.Ю. Клевера салонным художником. В те годы считалось правилом хорошего тона, иметь в комнате для приёма гостей его картины. В связи с чем можно предположить, что картина находилась именно в доме купца Ф.К. Борнгребера. Но, как представляется, не только по соображениям моды.

Художник Ю.Ю. Клевер и купец Ф.К. Борнгребер по происхождению были немцы. И картина, написанная художником немецкого происхождения, была, возможно, приобретена Ф. К. Борнгребером не только из эстетических чувств и любви к искусству, но и из чувства национальной солидарности. Картина украшала гостиную, где собирались мелекесские купцы немецкого происхождения, которых в городе до 1917 г. было около

2% населения. А это то самое здание, где в годы войны хранили фонды эвакуированной библиотеки и где работали её сотрудники. Вряд ли купец П. М. Коробов, в доме которого также хранили книги из Ленинграда, интересовался салонной живописью. Он торговал в основном скобяными товарами, сенокосилками, швейными машинами и другими металлическими изделиями.

Сегодня не так важно, в каком из двух домов первоначально висела картина: в доме ли П.И. Коробова или Ф.К. Борнгребера. Важно, что она сохранена и отреставрирована, благодаря равнодушным людям, которые понимали и ценили искусство.

В 2011 году, благодаря запросу в Ульяновский областной художественный музей, удалось дополнить краеведческие знания о картине Ю.Ю. Клевера «Зимний пейзаж».

Выяснилось, что «картина действительно поступила в музей в начале 60-х годов XX века из Мелекесса, находилась в очень плохом состоянии: сгнил подрамник, истлел холст, слой красок грозил вот-вот осыпаться»<sup>2</sup>. В Ульяновске были сделаны лабораторные анализы картины. А вот основные работы по восстановлению картины проводились в Москве в Государственных Центральном реставрационных мастерских. В своё время картина была в красивой золочёной раме, которая не сохранилась до наших дней. После реставрации картина Ю.Ю. Клевера «Зимний пейзаж» украшала кабинет директора Ульяновского областного художественного музея, теперь она хранится в запасниках, в музейном микроклимате, который обеспечивает её сохранность и долголетие.

Анализ собранного материала о судьбе картины Ю.Ю. Клевера «Зимний пейзаж» позволяет не только восстановить достоверную историю её пребывания в Мелекессе-Димитровграде, но и реконструировать хронологию, этапы и имена участников поисковой работы, ответственно берегавших культурное наследие России в годы войны и разрухи.

Историей картины в Мелекессе-Димитровграде в разное время интересовались:

– первый директор краеведческого музея Н.И. Марков. Он искал ответ на вопрос, как картина появилась в Мелекессе. Об этом он написал

2 Щеняева Н. Возрождённая красота. //Димитровград-Панорама. 1998.



в своих воспоминаниях, которые хранятся в фондах Димитровградского краеведческого музея;

– журналист Н. Леонтьев. Он опубликовал статью «Возрождённая красота» в газете «Знамя коммунизма» № 129 от 16.08.1964 г. после того, как картина была отреставрирована и предстала во всей своей красе;

– художник В. В. Илюшкин, который писал с картины «Зимний пейзаж» копию;

– Данилевич Н., который опубликовал статью «Русский пейзаж во все времена» // Мир музея // №4 1994., с.31;

– Щеняева Н. – сотрудник Димитровградского филиала Ульяновского областного художественного музея, опубликовала статью «Возрождённая красота» в газете «Димитровград-Панорама» в 1998 г.;

– Савинова Г. М. – научный сотрудник Ульяновского областного художественного музея, хорошо знавшая картину, предоставила на запрос подробные сведения о ней в 2012 г.

Таким образом, в 2010-2012 гг. в результате комплексного краеведческого исследования и источниковедческого анализа удалось реконструировать историю появления картины в Мелекессе.

Картина после приобретения её, предположительно, Ф.К. Борнгребером украшала го-

стину его купеческой усадьбы – двухэтажного каменного особняка на Хлебной площади (ныне площадь Советов). Картина продолжала находиться в доме и после размещения 1 Мая 1930 года в этом здании Дома пионеров, а в 1941–1945 гг. фондов Государственной публичной библиотеки им. М.Е. Салтыкова-Щедрина из Ленинграда. После отъезда из Мелекесса ленинградские библиотекари обеспечили картине вторую жизнь, передав в надёжные руки. Но условия хранения для картины в годы войны были неподходящими, поэтому она постепенно разрушалась. И только в 1964 г. она была отреставрирована и сегодня хранится в запасниках Ульяновского областного художественного музея.

#### Список литературы

1. Марков Н.И. Воспоминания. Фонды Димитровградского краеведческого музея.
2. Леонтьев Н. Возрождённая красота // Знамя коммунизма. № 129. 16 августа 1964 г. С. 4.
3. Щеняева Н. Возрождённая красота // Димитровград-Панорама. 1998. С. 4.
4. Данилевич Н. Русский пейзаж во все времена // Мир музея. 1994. № 4. С. 31.
5. Шамигулова И.А. Мелекесс, как много в этом слове / Краеведческие очерки. ИКФ «Мелекесь», Димитровград. 2020. С. 528.

## MELEKESKAYA NAKHODKA: THE FATE OF THE PAINTING BY YU. Yu. CLOVER

**Shamigulova Irina Andreevna,**

Academic Secretary

Dimitrovgrad Museum of

Local Lore, 39 Dimitrov Ave., Dimitrovgrad, Russia, 433510;

e-mail: shamigulovaia@yandex.ru

### **Abstract**

The results of the author's search work, reconstruction of the history of appearance and establishment of the authenticity of the work of art, the painting "Winter Landscape" by Yu.Yu. Clover found in the city of Melekess, Ulyanovsk region, saved from destruction during the Great Patriotic War and the post-war period..

### **Keywords**

Yu.Yu. Clover, "Winter Landscape", Melekess, F.K. Borngreber, Ulyanovsk Regional Art Museum, local history.

RAR  
УДК 069.02  
ББК 79.1  
10.34685/НИ.2021.32.1.014

## СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ И ОСОБЕННОСТИ СЕТИ МОРСКИХ МУЗЕЕВ РОССИИ

**Николаев Иван Романович,**  
научный сотрудник,  
куратор проектов, АНО «Идеи для музеев»,  
Святоозерская улица, дом 22, Москва, Россия;  
e-mail: i.nikolaev.phd@yandex.ru

### Аннотация

В статье рассмотрено современное состояние сети морских музеев в Российской Федерации, их профили, ведомственное подчинение, территориальное расположение. Результаты представлены в форме диаграмм.

### Ключевые слова

Морские музеи, военно-морские музеи, морское культурное наследие, музейная сеть, типы музеев, отраслевые музеи.

В течение последних десятилетий в России сформировался запрос на изучение и сохранение морского культурного наследия. Этот запрос исходит как от государственных институтов, заинтересованных в разработке разных подходов к управлению культурным наследием<sup>1</sup>, так и отдельных групп исследователей, стремящихся к решению проблемных вопросов<sup>2</sup>.

Конечной «точкой назначения» изученного объекта наследия является его музеефикация, т.е. причисление к морским музеям и музеям, профиль которых связан с морской культурой и исто-

рией. Морские музеи в России обладают богатой историей и, несмотря на восприятие России как «сухопутной державы», тем не менее, широко распространены. Однако знания о реальном состоянии сети морских музеев в стране фрагментарны. Для полного представления о современном состоянии сети морских музеев в России, взаимосвязи их территориального положения, ведомственного подчинения и профиля необходимо выполнение следующих задач:

- выявление действующих морских музеев в России, формирование выборки;
- определение географической, профильной и ведомственной принадлежности музеев, времени их возникновения;
- систематизация полученной информации, выявление основных тенденций в развитии современных морских музеев России.

Работы, посвященные систематическому изучению морских музеев, немногочисленны. Од-

1 Филин П. А., Фоломеева-Вдовина С. Б. Морское наследие России: перспективы сохранения и изучения // Современные производственные силы. 2013. № 2. С. 145-155.

2 Мозговой С. А. Об отечественном и зарубежном опыте изучения и сохранения морского культурного наследия // Морской сборник. 2017. № 10. С. 40-45.

ной из наиболее значимых работ стало диссертационное исследование Курносова С.Ю. 2003 года, посвященное истории и становлению морских музеев России, в рамках которого автор также рассмотрел процесс формирования сети морских музеев в России и мире, выделил основные исторические вехи и сформулировал ряд методологических аспектов, как, например, классификацию морских музеев<sup>3</sup>.

Следует заметить, что около половины научных работ, индексируемых в РИНЦ и посвященных работе морских музеев, подготовлено Центральным военно-морским музеем и посвящено аспектам работы того или иного музея. Публикации, рассматривающие историю гражданских морских музеев, единичны. Комплексные систематические исследования, использующие количественные методы в изучении морских музеев в России нами не выявлены. Теоретическая значимость данной работы - в развитии системы знаний о морских музеях и их месте в музейной сети в целом. Сведения, приводимые в статье, могут найти применение при разработке рабочих программ дисциплин, связанных с историей музеев мира, историей изучения морского, речного, подводного культурного наследия, при подготовке специалистов в области музейного дела. Практическое использование приводимых данных возможно при выявлении закономерностей развития морских музеев в различных регионах страны, ликвидации белых пятен в исследовательской и экспозиционной практиках музеев. В ходе анализа источников исследования учитывались такие факторы, как профиль музея, ведомственное подчинение (бюджетирование), географическое расположение, время основания. Распределение музеев по профилю учитывает подход, выработанный С. Ю. Курносовым,<sup>4</sup> но включает ряд особенностей. Музеефицированные маяки в работе не учитываются ввиду их отсутствия среди выявленных морских музеев РФ. К комплексным музеям отнесены средовые музеи, музейные гавани, а также краеведческие музеи. К числу исторических музеев добавлены общеисторические музеи, включающие несколько исторических тем.

Краеведческие музеи в текущей классификации рассматриваются как в контексте хранения и экспонирования объектов, связанных с морской культурой, так и в контексте музеев, претендующих на функцию «музея сообщества», на формирование которого значимое влияние оказали традиции судоходства и водопользования.

Деление музеев по ведомственному подчинению осуществлялось в соответствии с формой, разработанной Сектором российской музейной энциклопедии и исследователей-представителей, включает государственные, муниципальные, ведомственные, общественные и частные музеи.<sup>5</sup> В основу географического фактора положена привязка к экономическим районам РФ вплоть до разбивки на макрорегионы, как территориальные объединения, сформированные на основе сочетаний природных, экономических, социокультурных факторов, а также, в большинстве случаев, к общности историко-культурного развития. Так, Северный экономический район включает территории, отождествляемые с понятием «Русский Север», музеи Северо-западного экономического района в значительной мере сконцентрированы вокруг Санкт-Петербурга и Ленинградской области. Калининградская область представлена отдельным регионом и т.д.<sup>6</sup> В целях упрощения Восточно-Сибирский и Западно-Сибирский, а также Центральный и Центральнo-черноземный районы объединены.

При разделении музеев по методологии формирования экспозиционного комплекса выделены учреждения, применяющие систематические, тематические, ансамблевые, ландшафтные и музейно-образный методы. Образно-сюжетных (художественно-мифологических) экспозиций в ходе исследования не обнаружено.

Всего в ходе исследования было выявлено 229 морских музеев. В это число не вошли такие предмузейные собрания, как каюты и комнаты боевой славы, расположенные в воинских частях, на борту кораблей и т.п. При подсчете общего количества морских музеев в России не учитывались школьные музеи, общедоступные музеи на производствах. Изменения в России в

3 Курносов С. Ю. Становление и развитие морских музеев России. Дисс...канд. культурологии. СПб., 2003. С. 60.

4 Курносов С.Ю. Становление и развитие морских музеев России. Диссертация на соиск. учен. ст. канд. культ. наук. СПб., 2003. С. 98-100.

5 Чувилова И. В. Классификация музеев и проблемы наследия // Музей. 2009. № 5. С. 22.

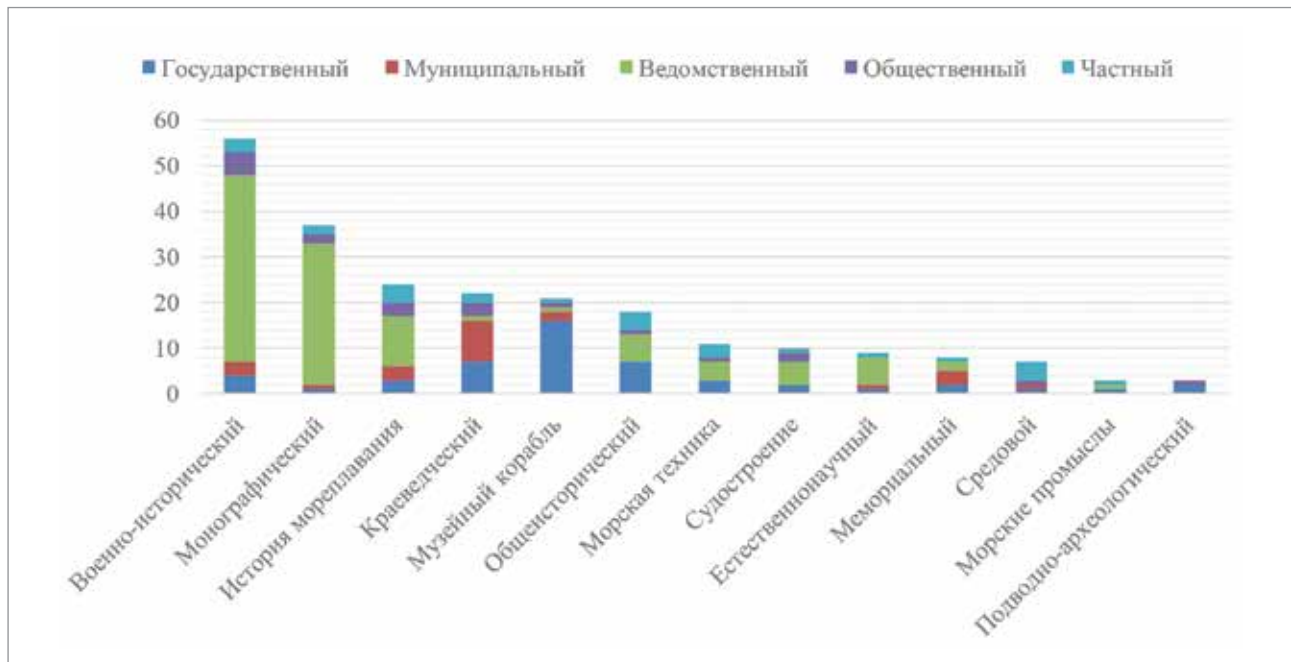
6 Курносов С. Ю. Становление и развитие морских музеев России. С. 108.

конце 1980 – начале 1990-х гг. привели к тому, что значительная часть морских музеев была закрыта. В первую очередь это коснулось ведомственных музеев. Данная тенденция продолжается по

сей день из-за сокращения производства и закрытия предприятий. Так, относительно недавно закрылся Музей Бельского пароходства в связи с банкротством данного речного пароходства<sup>7</sup>.

**Диаграмма 1.**

Взаимосвязь профиля и ведомственной принадлежности морских музеев



Одной из важных особенностей отечественной сети морских музеев является значительное преобладание военно-исторических и монографических музеев. Корни данного явления, с нашей точки зрения, уходят в политическую и культурную историю СССР, способствовавшую идеологизации общего вектора тематического формирования экспозиций морских музеев. Наличие экспозиции или отдела, посвященного военной истории, присутствует и в иных музеях исторического профиля. Следствием проявления исторического подхода к формированию экспозиций морских музеев стало и сохранение исторических кораблей. Это осуществлялось, преимущественно, по государственной инициативе. Стоит отметить некоторый разрыв между основной группой исторических музеев, как таковых, и группой морских музеев, включающих

преимущественно «гражданскую» историю – музеи морской техники, судостроения и т.п. Среди наименее распространенных стоит отметить музеи морского промысла, в данном случае – рыболовных.

Следующим аспектом рассмотрения может быть взаимосвязь между профильной направленностью музея и его географическим расположением. Результат представлен на Диаграмме 2.

Военно-исторические музеи наиболее распространены в столичных регионах, особенно в Санкт-Петербурге и Москве. Значительная часть из них находится в школах.

Монографические музеи, в том числе посвященные истории производства, сконцентрированы в регионах, в которых сосредоточены судостроительные, судоремонтные и металлургические заводы: в Санкт-Петербурге, Ленинградской и Ар-

7 Байджанова Ю. Режут на металлолом. Почему в Уфе исчезли прогулочные теплоходы? // АиФ-Башкортостан [Электрон. Ресурс]. URL:

[https://ufa.aif.ru/society/details/rezhit\\_na\\_metalloлом\\_pochemu\\_v\\_ufe\\_ischezli\\_progulochnye\\_teplohody](https://ufa.aif.ru/society/details/rezhit_na_metalloлом_pochemu_v_ufe_ischezli_progulochnye_teplohody) (дата обращения - 08.12.2020)

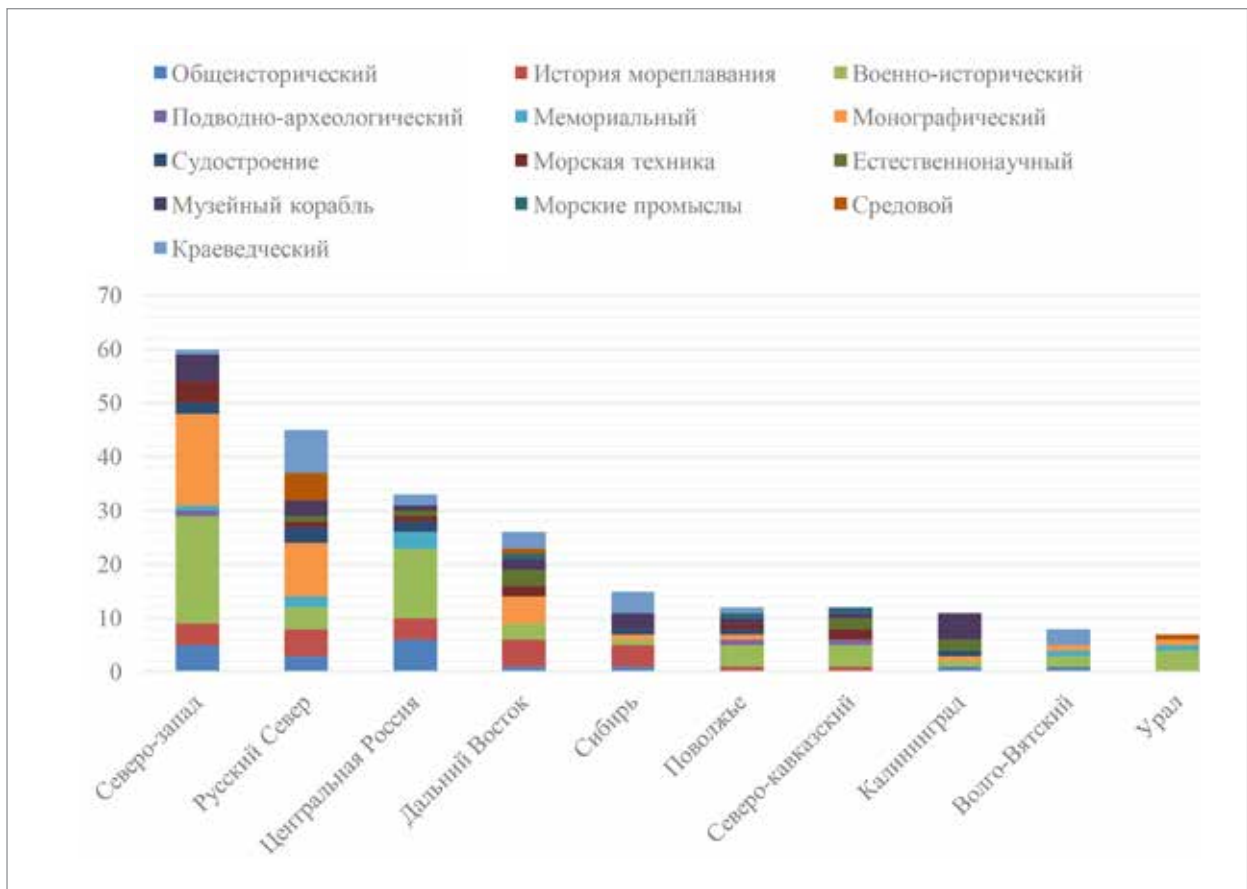
хангельской областях. К числу монографических музеев могут быть отнесены музеи высших учебных заведений. Они в большинстве своём расположены в Санкт-Петербурге и Владивостоке.

Преобладание «гражданских» морских музеев отмечается на территории Русского Севера. Это краеведческие, средовые, исторические музеи. Данная особенность во многом предопреде-

лена спецификой историко-культурного наследия региона, а именно – темой Поморья.

К числу морских музеев следует отнести и «музейные корабли», составляющие значимую часть музейной сети Санкт-Петербурга и Калининграда, а также входящие в экспозиционный фонд филиалов – Музея Мирового Океана и Центрального Военно-Морского музея.

**Диаграмма 2.**  
Взаимосвязь профиля и местонахождения морских музеев



Преобладание «гражданских» морских музеев отмечается на территории Русского Севера. Это краеведческие, средовые, исторические музеи. Данная особенность во многом предопределена спецификой историко-культурного наследия региона, а именно – темой Поморья.

К числу морских музеев следует отнести и «музейные корабли», составляющие значимую часть музейной сети Санкт-Петербурга и Калининграда, а также входящие в экспозиционный фонд филиалов – Музея Мирово-

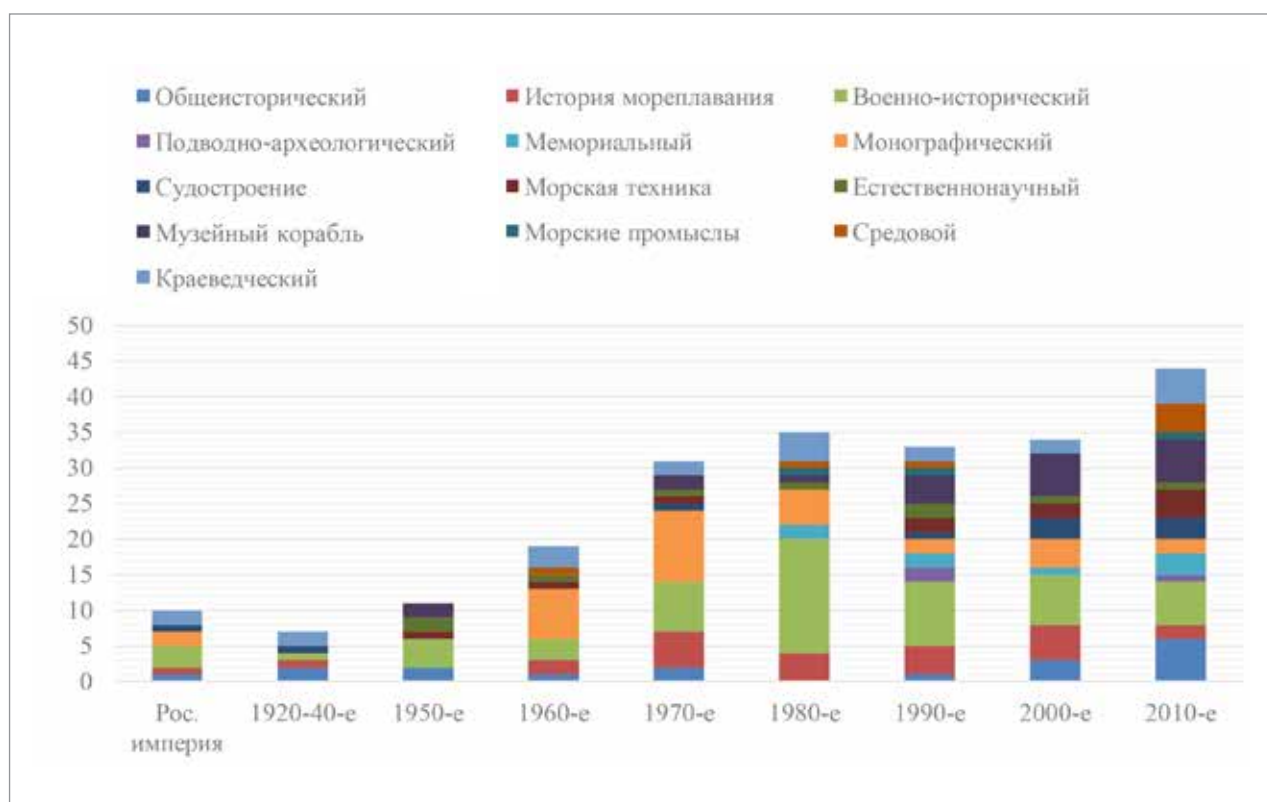
го Океана и Центрального Военно-Морского музея.

Некоторые профили музеев не получили выраженной привязки к конкретному региону, к таковым следует отнести естественнонаучные музеи. Для них наиболее характерна привязанность к производственной или научно-исследовательской специфике ведущей организации. В качестве примеров можно упомянуть Музей морской фауны в Южном научно-исследовательском институте рыбо-

го хозяйства и океанографии<sup>8</sup>, Музей Национального Научного Центра Морской Биологии ДВО РАН, созданный по итогам выставки «Природа моря и ее охрана»<sup>9</sup>.

Следующей особенностью музея, учитываемой при определении его типа, может быть взаимосвязь времени его создания с профилем и ведомственной принадлежностью. Результаты на Диаграммах 3 и 4.

**Диаграмма 3.**  
Развитие морских музеев по профилю.



С началом 1990-х гг. в России профильная направленность создаваемых морских музеев начала меняться. Количество новых монографических, военно-исторических музеев сокращается, в то время как увеличивается общее разнообразие музейной сети. Усиливается внимание к гражданскому морскому наследию.

Тем не менее, нельзя утверждать, что осуществляется отход от тенденции приоритета военной истории. Рубеж веков стал своеобразной точкой бифуркации для развития сети морских музеев. Ведомственные и государственные музеи во многом

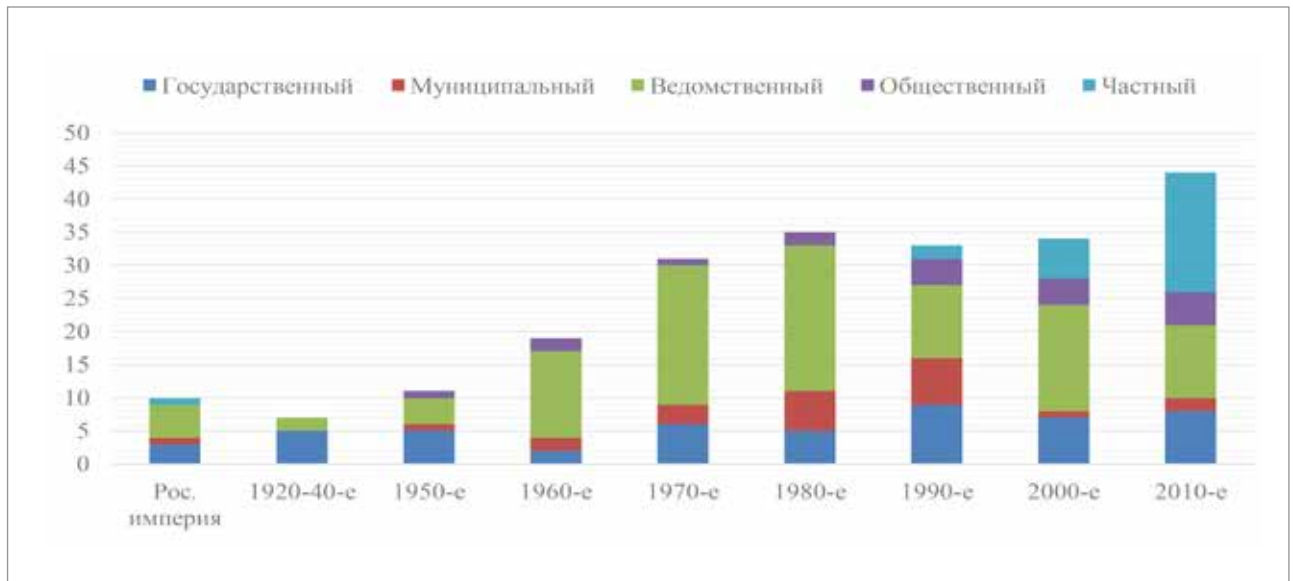
вернулись к приоритетным направлениям советской эпохи: созданию монографических музеев при заводах, военно-исторических кабинетов в школах, общему направлению в сторону военно-исторической тематики и воспитанию патриотизма.

Одним из следствий влияния идеологической направленности экспозиционной деятельности морских музеев вкупе с преимущественно ведомственным их происхождением стала значительная однотипность музейных экспозиций. Это особенно касается экспозиций, созданных в 60-80-е годы XX в.

8 Кухарев Н. Н., Корзун Ю. В. История музея фауны и флоры Мирового океана Керченского филиала ФГБНУ «АЗНИИРХ» и предложения по его развитию // Водные биоресурсы и среда обитания. 2018. Т. 1 №1. С. 111-112.

9 Богатов В. В., Андрианов А. В. Приморское отделение Гидробиологического общества при РАН // Вестник ДВО РАН. 2009. № 3 С. 131.

**Диаграмма 4.**  
Развитие морских музеев по ведомственному подчинению.



В современных условиях формирование коллекций в условиях ограниченных материальных возможностей привело к обеднению предметного ряда экспозиций значительного числа музеев, а отсутствие профессиональных музейных специалистов в штате музеев усложнило формирование нового нарратива в рамках существующих коллекций.

Таким образом, рассматривая развитие морских музеев на современном этапе, можно отметить общие особенности в развитии сети морских музеев: увеличение профильного разнообразия, количества музеев, наличие интереса у частных лиц к сохранению морского и речного культурного наследия.

На этом фоне выделяются 4 наиболее крупных территориальных общности: музеи Русского Севера с преобладанием гражданского морского наследия, музеи Санкт-Петербурга и Ленинградской области с выраженным ориентиром на военно-историческое наследие, музеи Центральной России и Дальнего Востока, со схожим с музеями Петербурга темам, но более разнообразными и рассредоточенными.

Музеи иных территориальных групп пока не имеют ярко выраженных особенностей, в значительной мере следуя общегосударственным тенденциям в развитии музейной сети.

Особого интереса и дальнейшего рассмотрения заслуживают частные морские музеи, интенсивно развивающиеся с момента их появления и являющиеся основной причиной современного разнообразия морских музеев в России. Перспективными направлениями при изучении морских музеев, с точки зрения автора, является исследование мотивации посещения музеев; анализ поло-возрастного и профессионального состава посетителей; динамика ежегодного количества посетителей музеев; анализ предпочитаемых ими тем, с целью формирования будущих экспозиций, социально-экономических направлений развития музейной сети, её вовлеченности в общую систему культурного туризма.

#### Список литературы.

1. Филин П. А., Фоломеева-Вдовина С. Б. Морское наследие России: перспективы сохранения и изучения // Современные производительные силы. 2013. № 2. С. 145-155.
2. Мозговой С. А. Об отечественном и зарубежном опыте изучения и сохранения морского культурного наследия // Морской сборник. 2017. № 10. С. 40-45.
3. Курносов С.Ю. Становление и развитие морских музеев России. Диссертация на соиск. учен. ст. канд. культ. наук. СПб., 2003. 504 с.



4. Чувилова И. В. Классификация музеев и проблемы наследия // Музей. 2009. № 5. С. 20-25.

5. Общероссийский классификатор экономических регионов ОК 024-95 (ОКЭР) (утверждён постановлением Госстандарта РФ от 27 декабря 1995 г. № 640, в ред. изменения № 1, ноябрь 1998 г., с изм. и доп. № 2/99, № 3/2000, № 4/2001, № 5/2001).

6. Байджанова Ю. Режут на металлолом. Почему в Уфе исчезли прогулочные теплотходы? // АиФ-Башкортостан [Электрон. Ре-

сурс]. URL: [https://ufa.aif.ru/society/details/rezhut\\_na\\_metallolom\\_pochemu\\_v\\_ufe\\_ischezli\\_progulochnye\\_teplohody](https://ufa.aif.ru/society/details/rezhut_na_metallolom_pochemu_v_ufe_ischezli_progulochnye_teplohody).

7. Кухарев Н. Н., Корзун Ю. В. История музея фауны и флоры Мирового океана Керченского филиала ФГБНУ «АЗНИИРХ» и предложения по его развитию // Водные биоресурсы и среда обитания. 2018. Т. 1. №1. С. 110-120.

8. Богатов В. В., Андрианов А. В. Приморское отделение Гидробиологического общества при РАН // Вестник ДВО РАН. 2009. № 3. С. 127-133.

## CURRENT STATE AND FEATURES OF THE RUSSIAN MARITIME MUSEUM NETWORK

**Nikolaev Ivan Romanovich,**  
researcher, curator of projects,  
ANO «Ideas for museums», Moscow, Russia;  
e-mail: i.nikolaev.phd@yandex.ru

### **Abstract**

The article discusses the current state of the network of maritime museums in the Russian Federation, their profiles, departmental subordination, territorial location. The results are presented in the form of diagrams.

### **Keywords**

Maritime museums, naval museums, marine cultural heritage, maritime heritage, museumification, museum network, types of museums, branch museums.

# ПУБЛИКАЦИЯ В НАУЧНО-ИНФОРМАЦИОННОМ ЖУРНАЛЕ «КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ»

**Основные рубрики:** «Методология и методы исследования культурных процессов»; «Искусство, образование, наука»; «Духовное наследие и культура»; «Культура регионов»; «Культура повседневности»; «Этнокультуры в прошлом и настоящем»; «Имена и события прошлого»; «Культурное наследие мира»; «Музееведение и охрана культурного наследия» и др.

С 1 декабря 2015 г. журнал входит в перечень рецензируемых научных изданий ВАК РФ, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней кандидатов и докторов наук.

## **Требования к статьям, присылаемым в журнал «Культурное наследие России»**

- К рассмотрению принимаются не опубликованные ранее статьи общим объёмом до 10—12 страниц (не более 0,5 п. л. — 20 000 знаков).
- Публикация безгонорарная, автору высылается электронная версия журнала.
- Авторы несут ответственность за содержание статей и за сам факт публикации. Рукописи не возвращаются и не рецензируются.
- Автор представляет рукопись по электронной почте: knaros@yandex.ru.
- Формат текстовых файлов — DOC, DOCX.
- Все элементы статьи выполняются шрифтом Times New Roman, размер (кегель) — 14 пт (основной текст), 11 пт (сноски); расстояние между строк (межстрочный интервал) — 1,5; абзацный отступ — 1 см., шрифт — обычный; выравнивание — по ширине (кроме указанного особо).
- Формат страницы — А4. Поля — 2 см.

## **Статья должна быть оформлена строго в соответствии с изложенными ниже требованиями и включать все перечисленные пункты:**

1. 1. Тип статьи (выбрать из списка на следующей странице).
2. 2. УДК (определить самостоятельно в соответствии с темой статьи).
3. 3. ББК (определить самостоятельно в соответствии с темой статьи).
4. 4. Название статьи — выравнивание по центру, жирный шрифт, прописные буквы.
5. 5. ФИО автора полностью — выравнивание по правому краю.
6. 6. Сведения об авторе: ученая степень, звание; почетные звания; должность и место работы; контактный телефон; адрес электронной почты — выравнивание по правому краю.
7. 7. Аннотация на русском языке (5–8 строк).
8. 8. Ключевые слова на русском языке (8–10).
9. 9. Основной текст: шрифт — Times New Roman, кегель — 14 пт., междустрочный интервал — 1,5, абзацный отступ — 1 см.; выравнивание текста по ширине. Сноски — постраничные (внизу страницы).
10. 10. Список использованной литературы.
11. 11. Название статьи на английском языке — выравнивание по центру, жирный шрифт, прописные буквы.
12. 12. ФИО автора полностью на английском языке — выравнивание по правому краю.
13. 13. Сведения об авторе на английском языке: ученая степень, звание; почетные звания; должность и место работы; контактный телефон; адрес электронной почты — выравнивание по правому краю.
14. 14. Аннотация на английском языке (5–8 строк).
15. 15. Ключевые слова на английском языке (8–10).

Иллюстрации представляются отдельными файлами с указанием названия иллюстрации и места ее вставки в тексте. Формат файлов — TIFF, JPG, JPEG.

**Редакция может не разделять мнения авторов и не несёт ответственности за недостоверность публикуемых данных.**

**Редакция журнала не несёт ответственности перед авторами и / или третьими лицами и организациями за возможный ущерб, вызванный публикацией статьи.**

# ОБРАЗЕЦ ОФОРМЛЕНИЯ СТАТЬИ ДЛЯ ЖУРНАЛА «КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ»

RAR  
УДК 008  
ББК 63.3

## СУБЪЕКТ, ЛИЧНОСТЬ, ДУХ И ДУХОВНОЕ В ЭПОХУ ПОСТМОДЕРНА

**Иванов Иван Иванович,**  
доктор философских наук,  
профессор кафедры гуманитарных наук,  
Академия переподготовки работников искусства, культуры и туризма,  
ул. 5-я Магистральная, д. 5, г. Москва, Россия, 123007,  
e-mail: ivanov@yandex.ru

### Аннотация

Постмодернизм изменяет существующее в науке понятие личности. С позиций постмодернизма личность — это мозаика множественных идентичностей, социальных ролей, масок, которые человек волен выбирать и изобретать по своему желанию.

### Ключевые слова

Субъект, личность, индивид, дух, духовное, фрагментация.

Как замечает М. Мамардашвили, мировые религии «отличаются от этнических религий прежде всего тем, что они обращены к личности и предполагают наличие в самом человеке начала и корня, который задан в нём как некоторый внутренний образ, или голос. <...> Он поможет только идущему»<sup>1</sup>.

.....

Когда цитируют слова Фуко о том, что «человек исчезнет, как исчезает лицо, начертанное на прибрежном песке»<sup>2</sup>, то обычно это высказывание трактуют буквально...

- 
- 1 Мамардашвили М. К. Философия и религия // Человек. 1997. № 4. С. 81.
  - 2 Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М., 1977. С. 404.

### Список литературы

1. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция. Тула, 2013. С. 199.
2. Там же стр. 89.....
3. Мамардашвили М. К. Философия и религия // Человек. 1997. № 4. С. 81.
4. ....

.....

## SUBJECT, PERSONALITY, SPIRIT AND SPIRITUALITY IN THE POSTMODERN ERA

**Ivanov Ivan Ivanovich,**  
DSc in Philosophy,  
Professor of the Department of Humanities,  
Academy of Retraining Arts, Culture and Tourism,  
5-ia Magistralnaia Str. 5, 123007 Moscow, Russia,  
ivanov@yandex.ru

### Abstract

Postmodernism modifies an existing concept in the science of personality. From the standpoint of postmodern identity — a mosaic of multiple identities, social roles, masks that man is free to choose and invent as you wish.

### Keywords

Subject, person, individual, spirit, spiritual, schizoid fragmentation.

### Тип статьи:

RAR — научная статья;  
EDI — редакционная заметка;  
BRV- рецензия;  
CNF — материалы конференции;

SCO — краткое сообщение;  
REV- обзорная статья;  
ABS- аннотация;  
REP- научный отчет;

COR- переписка;  
PER — персоналии;  
MIS — разное;  
UNK — неопределен.

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор). Регистрационное свидетельство ПИ № ФС 77–69550 от 02.05.2017 г.

Подписной индекс в каталоге «Пресса России»: Э93581.  
Издатель: МОО «Русский культурный центр».

Подписано в печать: 26.02.2021. Формат 60x90 1 / 8. Тираж 500 экз.  
Адрес редакции: 117321, г. Москва, ул. Профсоюзная, д. 136, корп. 1, кв. 309.  
Сайт: <http://www.kultnasledie.ru/>  
<http://ркцентр.рф/> / культурное-наследие-россии /  
E-mail: [knaros@yandex.ru](mailto:knaros@yandex.ru)