

Научно-информационный журнал
**КУЛЬТУРНОЕ
НАСЛЕДИЕ
РОССИИ**

№2 (АПРЕЛЬ — ИЮНЬ) 2022



Научно-информационный журнал

КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

№2 (АПРЕЛЬ — ИЮНЬ) 2022

Издаётся с 2013 г. Выходит 4 раза в год

СОДЕРЖАНИЕ

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «МУЗЕЙ И ГОРОД»

- Куценко Е. В.** Графика Ариадны Эфрон в коллекции «Мемориального дома-музея Марина Цветаевой в Болшеве» 4
- Мельникова О. И.** Советский дом культуры: к вопросу об авторах росписи интерьеров клуба Машиностроительного завода в Болшево 16
- Николаева С. В.** Исчезающая реальность: реалии повседневной жизни, культура и быт провинциального города XX века в музейной экспозиции. Из опыта Сергиево-Посадского музея-заповедника 25
- Калашников А. С.** Лекарство от тяжёлых дум: как дружба С. Дурылина и М. Нестерова помогла созданию шедевров живописи и литературы..... 36
- Киракосов А. В.** Избавиться от лишних подрамников 44
- Абрамов А. В.** Боевое применение полевых пушек БС-3 на завершающем этапе Великой Отечественной войны 50
- Севостьянов А. С.** Исследование археологической керамики из «селища Максимково»: проблема типологизации и идентификации орнаментов 58
- Зотова Т. А.** Экспозиционные технологии «живого музея» как динамичная форма реконструкции исторически сложившихся видов деятельности..... 66
- Денисенкова А. Ю.** К истории музейного учета: вклад Виктора Павловича Кипарисова 74
- Чувилькина Ю. В.** Журналы XX века об искусстве, развитии музеев и формировании коллекций живописи 82

МУЗЕЕВЕДЕНИЕ И ОХРАНА КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

- Хисамутдинов А. А.** В.К. Арсеньев и музейное дело 88
- Кавецкая В. В.** Выставочная история о стране Удэхе в доме-музее В.К. Арсеньева 96

ИСКУССТВО, ОБРАЗОВАНИЕ, НАУКА

- Нагой А. А.** Приоритеты культурной политики Республики Адыгея в рамках программы «Развитие культуры»..... 106
- Лысенко А. С.** Династия художников-педагогов Самолыго: опыт воспитания творческой личности 116
- Муленко И. М.** Система крепления бронзовых колоколов как одна из атрибутивных характеристик 123
- Гущина Ю. Р.** Опера и балет на страницах «Ежегодника императорских театров»: декорационное искусство и костюмы 133

В оформлении обложки использована репродукция картины М. В. Нестерова «Лисичка» 1914г. ГТГ

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 Плещеевского 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 филол. 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. Калашиников**, 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 исторический наук, кандидат географический наук, руководитель центра социокультурных и туристских программ Института Наследия;

В. В. Патоков — 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.

14-15 сентября 2021 года
состоялась Вторая международная научно-практическая конференция

«МУЗЕЙ И ГОРОД»

Организаторами конференции выступили Музейное объединение «Музеи наукограда Королёв» и Институт Наследия им. Д.С. Лихачёва.

На открытии с приветственным словом выступили Елена Владимировна Куценко, директор Музейного объединения «Музеи наукограда Королёв», заслуженный работник культуры РФ и Елена Дмитриевна Дерябина, кандидат культурологии, руководитель подразделения Института Наследия им. Д. С. Лихачёва, главный редактор журнала «Культурное наследие России».

В работе конференции приняли участие М. А. Клычникова, директор Мытищинского историко-художественного музея, Р. Н. Сунгуров, заместитель генерального директора по научной работе МБУ «Музей-заповедник «Дмитровский кремль», Ю. А. Кошель, исследователь, один из основателей «Мемориального Дома-музея Марины Цветаевой в Болшеве»

В рамках конференции обсуждались актуальные вопросы и проблемы современной музейной репрезентации истории и культуры города, активного взаимодействия музея с социумом, трансляции музейных коллекций и др. Отдельные секции была посвящены памяти Марины Ивановны Цветаевой и Сергея Николаевича Дурылина. В режиме онлайн были заслушаны доклады Н. А. Непомнящих, кандидата филологических наук, старшего научного сотрудника Института филологии СО РАН (г. Новосибирск), Л. В. Иванькович, соискателя Балтийского федерального университета им. И. Канта, (г. Калининград), И. В. Мотеюнайте, доктора филологических наук, профессора, Псковского государственного университета (г. Псков) и А. И. Резниченко, доктора философских наук, профессора РГГУ, ведущего научного сотрудника Музейного объединения Королёва (Отдел «Мемориальный Дом-музей С.Н. Дурылина»).

Ряд докладов и сообщений, прозвучавших на конференции, опубликован в данном номере журнала.

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «МУЗЕЙ И ГОРОД»

RAR

УДК 069

ББК 79.1

DOI 10.34685/NI.2022.37.2.001

ГРАФИКА АРИАДНЫ ЭФРОН В КОЛЛЕКЦИИ «МЕМРИЛЬНОГО ДОМА-МУЗЕЯ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ В БОЛШЕВЕ»

Куценко Елена Владимировна,
Заслуженный работник культуры РФ,
директор, Музейное объединение «Музеи наукограда
Королёв», Королёв, Россия, e.kucenko@bk.ru

Аннотация

В собрании «Мемориального Дома-музея Марины Цветаевой в Болшеве» Музейного объединения Королёва в ряду уникальных предметов, принадлежащих поэту и ее семье, находится небольшая коллекция графических работ, выполненных в разные периоды жизни Ариадной Эфрон дочерью Марины Цветаевой. Опубликованные переписка поэта, письма и воспоминания самой Ариадны Сергеевны стали важным источником, позволившим уточнить атрибуцию графических листов, поступивших от дарителей.

Ключевые слова

Графика, рисунки, Ариадна Эфрон, атрибуция, коллекция музея, Дом-музей Марины Цветаевой в Болшеве.

В рамках программы Международной Цветаевской научной конференции, состоявшейся 26–27 сентября 2020 года в мемориальных музеях поэта в Королеве и Москве, прошел вечер памяти известного цветаевода, библиофила, специалиста по истории русского зарубежья Льва Абрамовича Мнухина (1938–2020), на котором его вдова Валентина Николаевна, выполняя волю мужа, передала в дар королевскому музею М.И. Цветаевой

уникальные мемориальные предметы, связанные с семьей поэта, долгие годы находившейся в эмиграции в Германии, Чехии, Франции, и возвратившейся в 1939 году в советскую Россию, где первым адресом проживания стало подмосковное Болшево (ныне район г.о. Королёв).

Поступившие из личной коллекции Л.А. Мнухина в музей графические листы в количестве 7 единиц, выполнены Ариадной Сергеевной Эф-

рон (1912–1975), дочерью Марины Ивановны Цветаевой, переводчицей, мемуаристкой, художником, и, по сохранившимся владельческим надписям, датируются 1928–1929 годами. То есть, рисунки относятся к тому периоду, когда Аля, как звали ее близкие, жила с родителями во Франции.

Надо заметить, что графические работы А.С. Эфрон, на момент поступления дезидерат, уже содержались в собрании музея в количестве 11 единиц хранения. Поступление новых 7 листов актуализировало задачу более внимательного изучения этой художественной части мемо риального собрания музея, связанного с членами семьи поэта, находящимися вместе с Мариной Ивановной Цветаевой на печально знаменитой болшевской даче.

Сохранившиеся, несмотря на жизненные перипетии, рисунки Ариадны Сергеевны Эфрон ныне большей частью хранящиеся в государственных музейных и архивных фондах, а также ее письма и воспоминания, ранее изучались и опубликованы в работах М. И. Белкиной, Р. Б. Вальбе, Е. Б. Коркиной и других исследователей.

В данной статье внимание сосредоточено на коллекции графики, а именно 18 листах, поступивших в дар болшевскому музею в период с 1994 по 2020 годы из нескольких личных собраний исследователей биографии и творчества поэта, и принятых в музейное собрание как оригинальные авторские работы А.С. Эфрон. Уточнение атрибуции — цель исследования, так как решение задач по установлению и обоснованию авторства и подтверждение происхождения графических листов, позволит ввести эту часть художественного собрания в научный оборот, сделать шаг к подготовке издания коллекции болшевских раритетов и меморий, связанных с М.И. Цветаевой, родными и близкими поэта¹.

В работе над статьей автор использовал опубликованный эпистолярный семьи Цветаевых-Эфрон, который является в полной мере уникальным корпусом подлинных документов, позволяющим увидеть отдельные эпизоды и важные детали ее жизни, а также вышедшие в свет исследовательские работы по цветаеведению и истории художе-

ственной жизни русской эмиграции (список основной библиографии прилагается), и, наконец, метод сравнительного анализа с опубликованными работами А.С. Эфрон.

Первое поступление графики А.С. Эфрон относится к началу истории формирования коллекции и деятельности болшевского музея — это, переданный в 1994 году в дар от Р.Б. Вальбе² и внесенный в фондовые учетные документы с обозначением КП 996, Рисунок акварелью А.С. Эфрон на плотной бумаге. Период 1950-х годов. 20X14,3 см с авторской надписью по низу листа: «(2 я серия) «Адкин — разрушитель» (забор ломает)»³ с изображением со спины женщины в платке, «ватнике», зеленой юбке, сапогах у угла деревянного сооружения в снежном сугробе. Судя по сюжету и содержанию текста, рисунок относится к периоду «вечного поселения» Эфрон в Туруханске и является портретной зарисовкой подруги по ссылке Ады Александровны Федерольф (Шкодиной), прошедшей с А.С. Эфрон путь от пересыльной тюрьмы до последних дней жизни. Рисунок фиксирует тяжелые условия быта сосланных, в которых женщинам, чтобы выжить требовалось здоровье, физическая сила и выносливость, ведь помимо работы за зарплату, которой едва хватало на скудное питание, своими силами необходимо было ремонтировать жилище, обеспечивать себя водой и дровами, вести весь свой нехитрый быт. Из письма А.С. Эфрон Б.Л. Пастернаку 8 сентября 1950 г. «Всё домашнее делаю сама, готовлю, стираю, мою полы, таскаю воду, пилю, колю, топлю»⁴. Но автор рисунка обладает силой духа, чтобы подняться над бытовыми невзгодами, что и передает ироничная интонация надписи. (Илл.1.)

1 В статье воспроизведены только музейные предметы, находящиеся в собрании Музейного объединения «Музеи наукограда Королев» отдел «Мемориальный Дом-музей Марины Цветаевой в Болшеве», поэтому в подписи не указывается их принадлежность.

2 Руфь Борисовна Вальбе (1925–2012), литературовед, исследователь творческого наследия А. С. Эфрон, составитель ее собрания произведений “История жизни, история души” в трех томах, изданного в 2008 году. Р.Б. Вальбе познакомилась с А. С. Эфрон в 1955 году.

3 Далее по тексту статьи курсивом приводятся записи в Книге поступления музея названия, под которыми графические работы А.С. Эфрон хранятся в фондах мемориального музея и описания музейных предметов.

4 История жизни, история души: В 3 томах. Т. 1. Письма 1937–1955 гг. / Составитель, подготовка текста, подготовка иллюстраций, примечания Р.Б. Вальбе. Москва: Возвращение, 2008. С.11.



Илл. 1. А. С. Эфрон. Рисунок акварелью на плотной бумаге. 1950. 20×14,3 см с авторской надписью по низу листа: «(2я серия) «Адкин – разрушитель» (забор ломает)».

Датировка рисунка может быть уточнена при внимательном прочтении опубликованных писем, из которых становится ясно, что первые краски в Туруханске Ариадна получила только феврале 1950 года, ранее они были изъяты из посылки при досмотре. В своем письме к Е.Я. Эфрон и З.М. Шеркевич еще 25 июля 1949 года она просит прислать «необходимы акв<арельные> краски и кисти раз-н<ых> размеров и возможно больше бумаги писчей и рисовальной, цветные, простые и химич<еские> карандаши, черн<ильный> порошок, чернильница пластмассовая»⁵. В письме к Б.Л. Пастернаку от 5 января 1950 г. признается: «...пытаюсь быть художником без красок, кистей, а на это уходит не только всё рабочее, но почти и всё нерабочее время»⁶.

Рисунок мог быть исполнен не ранее сентября-октября 1950 года, когда, как понятно из писем, у автора может появиться время и «в течение ближайших нескольких дней, утрясётся наша

возня с новой квартирой, начну рисовать и непременно пришло несколько местных видов — Енисей и наш домик, чтобы вы могли себе представить, где и как я живу. Если будет малейшая возможность, пришлите мне рисовальной бумаги (полуватман), у меня оставалось много, в листах и альбомах, а то здесь ведь не достать...»⁷, а изображенный в акварели снег, появляется в Туруханске уже в начале осени, ведь это место находится в «60 км от Полярного круга»⁸.

В 2008 году в собрание поступили из того же источника два Карандашных Рисунка А.С. Эфрон КП1381/1–2 1). «Дама в платье». 6×10см и 2). «Женщина в платье, фартуке, с голыми ногами». 6×9,5см. Рисунки наклеены на бумагу бежевого цвета. Помятость, потертости. Находились в доме Р. Б. Вальбе, записано в Книге поступлений. Происхождение этих рисунков, казалось бы, должно не вызывать сомнения в точности атрибуции в части авторства. Однако характер изображения, небрежно копирующий силуэт и основные детали композиции фигур, буквально повторяющий опубликованные эскизы театральных костюмов А.С. Эфрон, но с заметным отсутствием цельности линии и свободы в движении карандаша в абрисе, пометы стрелками в нижнем крае листов и, внимание (!), размер листов бумаги, позволяют высказать предположение, что оба рисунка являются кроками-кальками и могли быть выполнены при подготовке дизайн-макета для публикации оригинальных эскизов театральных костюмов А.С. Эфрон в технике акварели и цветного карандаша, размещенных на цветной вклейке в журнале «Нева» за 1989 год № 4, для которого составление, текстологию и примечания писем А.С. Эфрон готовила Р. Б. Вальбе, и, в итоге, усомниться в авторстве Эфрон, указанном при поступлении рисунков. (Илл.2–4.)

Тогда же в 2008 году в музей поступил от Р.Б. Вальбе Рисунок «Домик в Туруханске». Акварель. 1950-е гг. Эфрон А. С. 15×21см. Описание: дом с пристройкой, лавочкой в центре, елка в правом нижнем углу. В рамке, под стеклом, с окантовкой. 24,5×29,5см. КП 1379 (Илл.5.)

5 Там же. С.100.

6 Там же. С.97.

7 Из письма к Е. Я. Эфрон и З.М. Шеркевич от 18.06.1950 г. Там же. С.109.

8 Ариадна Эфрон. «А душа не тонет...». Письма 1942–1975. Воспоминания. // Составление. Подготовка текста. Примечания и подбор иллюстраций Р.Б. Вальбе. Москва: Издательство Культура, 1996. С.148



Илл. 2. Рисунок карандашом. «Дама в платье». 6×10 см.



Илл. 3. Рисунок карандашом. «Женица в платье, фартуке». 6×9,5см.



Илл. 4. Вкладка цветная в журнале «Нева» 1989, №4.



Илл. 5. А. С. Эфрон. Рисунок «Домик в Туруханске». Бумага, акварель. 1950. На обороте обнаружена авторская подпись: «Наш домик. Туруханск, июль 1950».

Рисунок хранился в фондах музея в оформленном владельцем виде, исключая прочтение возможных надписей и подписей на обороте листа. Но изображенный на нем дом, позволял предположить, что он похож на тот, что был куплен за 2500 рублей (1000 прислал Пастернак, 1500 — от проданных вещей Ады, сообщает Аля в письме к Е.Я. Эфрон и З.М. Ширкевич 18 июня 1950 года.)⁹, который стал первым собственным жильем у А.С. Эфрон за последние, в тот момент, почти 40 лет. В этом письме она описывает дом так: «Представьте себе маленький домик на берегу Енисея, под крутым обрывом, настоящий отдельный домик — одна светлая и довольно большая комната, крохотная кухонька с плитой, маленький чуланчик и маленькие сени, вот и все. Три окна, на восток, на юг и запад. Домик в хорошем состоянии, что здесь необычная редкость, построен всего два года назад, оштукатурен и побелен снаружи и внутри, настоящие двери с настоящими ручками, новый гладкий пол, высокий (по здешним понятиям) потолок». Да, это тот дом, что стоит под обрывом, как позже напишет Эфрон в «Записках о поездке по Енисею», «притулившись к склону», «угору»¹⁰. Он встречается в целом ряде опубликованных ранее акварелей и рисунков Ариадны Сергеевны. Датировка рисунка предположительно начало 1950-х годов. Ведь после освобождения Эфрон не смогла бы сделать рисунок с натуры, совершая поездку по Енисею в 1965 году, так как дом был уже разрушен, что она и отметила в своих записках.

При подготовке рисунка к фотографированию в июне 2021 года для нового тематического цветаевского сайта музея, он спустя десятилетия был размонтирован, и на обороте обнаружилась авторская подпись: «Наш домик. Туруханск, июль 1950», которая подтвердила наши предположения.

Рисунку домика по исполнению и колористическому решению близка пейзажная зарисовка, записанная в учетных документах музея, почему-то, как Картина А. С. Эфрон «30 мая 1955 Туруханск». КП 1827, переданная в 2013 году в дар



Илл. 6. А. С. Эфрон. Рисунок «30 мая 1955 Туруханск». Бумага, акварель.

Л.А. Мнухиным. Изображены: забор, скамейка. Дерево без листьев, выше — 2 большие и 1 маленькая елки. Надпись на обороте: «30 мая 1955 Туруханск». Плотная бумага, цветная акварель. 38,5×30 см. На бумаге выдавлен текст: VELIN — P.D.R. (ISERE). Поясним, что VELIN (фр.) — тонко выделанная кожа, пергамент. Веленевая бумага или велень — высокосортная, как и верже, бумага из целлюлозы, плотная чуть желтоватого оттенка, предназначенная для графических работ. Заметно, что в этом рисунке качество бумаги позволяет акварели быть прозрачной и в целом в пейзажной зарисовке автор добился большей легкости и воздушности, чем в предыдущем листе. Этот рисунок можно позволить себе дополнить стихотворными строками самой Ариадны Сергеевны: На солнце вспыхнула сосна // И замерла, сияя. // Вот и до нас дошла весна // В последних числах мая. 1951 г.¹¹. (Илл.6.)

9 Там же. С.109.

10 Ариадна Эфрон. «А душа не тонет...». Письма 1942–1975. Воспоминания. // Составление. Подготовка текста. Примечания и подбор иллюстраций Р.Б. Вальбе. – Москва: Издательство Культура, 1996. С. 255.

11 История жизни, история души: В 3 томах. Т. 3. Письма 1937–1955 гг. Указ. соч. С. 93.

В изобразительном наследии А.С. Эфрон, хранящимся в фондах Дома-музея в Королёве (как, впрочем, и в других музеях РФ, например, Краеведческого музея Туруханского района) содержатся четыре новогодние «открытки» хенд-мейд. Одна поступила в 1997 году от А.А. Саакянц¹², а остальные в 1999 и 2004 годах от Р. Б. Вальбе. Они могут быть датированы 1950-ми годами. Известно, что собственные открытки Ариадна рисовала вместо тиражных, называя их «хворыми»¹³. (Илл.7–10.)



Илл. 7. А. С. Эфрон. Новогодние поздравительные открытки. Бумага, акварель, белила. 1950-е годы.



Илл. 8. А. С. Эфрон. Новогодние поздравительные открытки. Бумага, акварель, белила. 1950-е годы

12 Анна Александровна Саакянц (1932-2002), литературовед, крупнейший специалист по творчеству М.И. Цветаевой, вместе с А.С. Эфрон занималась публикацией наследия поэта, возвращая его читателю.

13 В письме Е. Я. Эфрон и З.М. Ширкевич от 10 мая 1948 года. История жизни, история души: В 3 томах. Т. 1. Письма 1937–1955 гг. Указ. соч. С.70.



Илл. 9. А. С. Эфрон. Новогодние поздравительные открытки. Бумага, акварель, белила. 1950-е годы



Илл. 10. А. С. Эфрон. Новогодние поздравительные открытки. Бумага, акварель, белила. 1950-е годы.

Две открытки с изображением ребенка в шубке с капюшоном адресуются к фольклорной художественной традиции народов Севера. Образ зимы с неизменными елкой и снежинками дополнен изображением белой собаки,

напоминающей северных ездовых животных, которых она видела в Туруханске и о которых писала: «Очень много собак — пушистых лаек, которые совсем не лают и очень добрые. Зимой их впрягают в нарты и на них возят — дрова, воду»¹⁴. Две другие открытки тяготеют в изобразительном мотиве к европейской традиции: главное — образ ребенка в красном комбинезоне, шапочке или красной длинной шубке и колпаке, с елкой в руках, символизирующего юность года. Рисунки выполнены акварелью, белилами, гуашью и оставляют светлое оптимистичное настроение. В правой верхней части располагается надпись: «С новым годом!».

На рисунке, вписанном в круг, с оборота сохранилась авторская подпись красными чернилами: «С Новым 1957 годом, Машенька!». Открытка относится к новому периоду жизни А.С. Эфрон, наступившему после освобождения из мест ссылки. Можно предположить, что адресатом могла быть Мария Иосифовна Белкина¹⁵, к которой Ариадна Сергеевна так часто обращалась.

Как выше уже отмечалось, одним из фондообразователей на начальном этапе сложения коллекции была А.А. Саакянц, от которой в 2001 году музей получил в дар лист размером 10×12см — Экслибрис Л. М. Турчинского, выполненный на плотной бумаге, ручной печатью в одну краску — в технике линогравюры (в описании ошибочно указана типографская печать). Композиция состоит из изображения женской фигуры с раскрытой книгой в правой и пером в левой руке, сидящей на стопке книг, окаймленной надписью полукругом «Exlibris Л.М. Турчинского». (Илл.11.)

А. С. Эфрон близко общалась со Львом Михайловичем Турчинским (литературовед, библиограф, филолог, в 1961–1975 сотрудник Музея изобразительных искусств им. Пушкина), прежде всего потому, что областью его научных ин-



Илл. 11. А. С. Эфрон. «Экслибрис Л.М. Турчинского». Линогравюра, ручная печать.

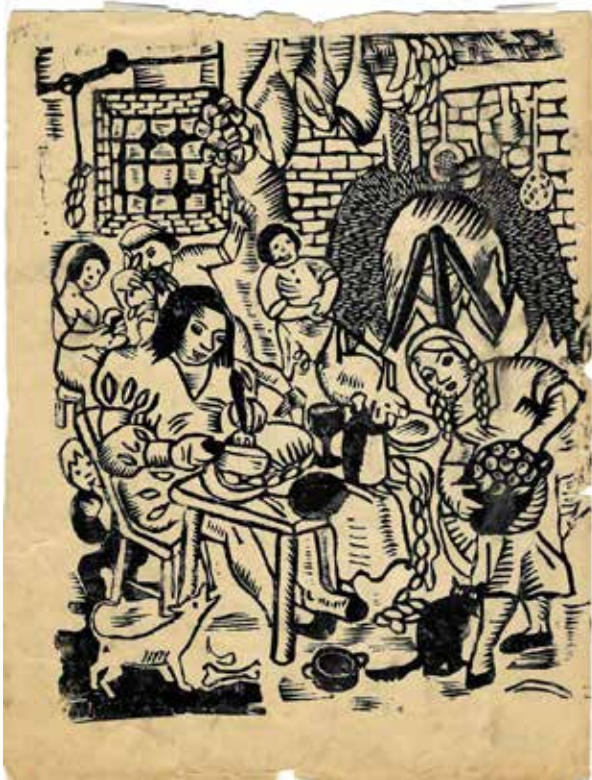
тересов и собирательства была русская поэзия XX века и, в частности, творчество Марины Цветаевой. Он составил сборник воспоминаний о поэте, автор комментариев к воспоминаниям самой Ариадны Эфрон. Авторство Эфрон подтверждается опубликованием фрагмента экслибриса в 2008 году в каталоге «Нить Ариадны», сопровождавшем выставку в московском Доме-музее М. И. Цветаевой¹⁶. (Илл.12.)

В описи графических работ А. С. Эфрон, которые переданы в 2020 году в коллекцию Дома-музея Марины Цветаевой в Болшеве Музейного объединения Королева из частного собрания Л. А. Мнухина (это стало самое большое поступление оригинальных работ автора за последние 10 лет) также есть гравюра, выполненная на линолеуме. Это *Иллюстрация к роману «Легенда об Уленшпигеле» Шарля Де Костера: со сценой в Таверне. 26,5×19,8см. МОК МЦБ ВХ-1/20*, которая ранее публиковалась, но в варианте оттиска с акварельной докраской. Оттиск, поступивший в собрание музея, сделан с той же доски, что

14 Из письма Е. Я. Эфрон и З.М. Ширкевич от 23 августа 1949 года. История жизни, история души: В 3 томах. Т. 1. Письма 1937–1955 гг. Указ. соч. С.88.

15 Мария Иосифовна Белкина (1912–2008), литературовед, мемуарист, писатель, автор книг о судьбе и творчестве М. И. Цветаевой. Познакомилась с поэтом в 1940 году, после возвращения М. И. Цветаевой из эмиграции. В доме Белкиной и ее мужа Анатолия Кузьмича Тарасенкова хранился ее архив, который позже М. И. Белкина разбирала вместе с А. С. Эфрон.

16 Нить Ариадны: выставка из фондов Дома-музея Марины Цветаевой и частных собраний Л. Мнухина, Р. Вальбе, Е. Коркиной, М. Белкиной, Л. Турчинского: [альбом]/ сост. и авт. вступ. ст. Н. Громова. Москва.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2008. 3 с.: ил. С. 37.



Илл. 12. А. С. Эфрон. Иллюстрация к роману «Легенда об Уленишгеле» Шарля Де Костера со сценой в таверне. Начало 1930-х годов. 5×19,8см.

и иллюстрация, воспроизведенная в небольшом альбоме «А.С. Эфрон. Рисунок. Акварель. Гравюра. 2003»¹⁷. Авторство не вызывает сомнений, а вот с владельческой датировкой 1928–1929 гг. позволим не согласиться и предположим, что гравюра выполнена позже, в 1930–1933 годах, т.е. не ранее периода овладения молодым художником приемами работы в технике линогравюры. К этому времени относятся сообщения о сдаче экзаменов, поступлении и учебе дочери по классу иллюстрации и гравюры в письмах С.Я. Эфрон к сестре Е.Я. Эфрон от 28 марта 1931 года: «Недавно меня обрадовала Аля. Она учится во ффра<узской> школе по классу иллюстрации. Там недавно был годовой конкурс и Алины рисунки прошли первыми. Благодаря этому ей предло-

17 Ариадна Эфрон. Рисунок. Акварель. Гравюра. Издательство «Возвращение», Музей Марины Цветаевой в Болшеве / Составитель Р. Вальбе, вступление Ю. Герчук. — Типография «Новости», 2003. — 72 с., ил. С.33.

жили бесплатно обучаться гравюре»¹⁸, в другом письме тому же адресату об Але — «она продолжает работу над гравюрой и идет в школе первой. Несмотря на то, что она первая ученица — я не особенно верю, что это ее призвание. Пишет она гораздо сильнее, чем рисует, да и подход ее к живописи и рисунку скорее литературный»¹⁹. Из письма М.И. Цветаевой А.А. Тесковой 8 октября 1931: «Вернулась из Бретани Аля... На днях начинаются ее занятия в школе, берет три курса: иллюстрацию, гравюру по линолеуму (по дереву — не по средствам, обзаведение не меньше, чем 300 фр<анков>) и натуру»²⁰.

Конечно, эти ранние художественные опыты А.С. Эфрон, созданные в период поступления и обучения в высшей Школе Лувра²¹, вызывают особый интерес.

Еще до передачи в музей отдельные листы как, например, *Рисунок тушью и пером «Женщина у стола»*. 28×22,5 см. не один раз публиковался, в том числе и в каталоге вышеупомянутой выставки²², и в альбоме «А.С. Эфрон. Рисунок. Акварель. Гравюра» под названием «Бретонки. Август. 1929»²³. По-видимому он входил в серию натуральных зарисовок тушью, которая сложилась во время поездки юного автора в провинцию Бретань в 1929 году. Об этой поездке есть упоминание в письмах М.И. Цветаевой своему

18 Цветаева М. Неизданное. Семья: история в письмах/ Составление, подготовка текста, комментарии Е. Б. Коркиной. М., 1999. С.351.

19 Там же, С.354.

20 Цветаева М. И. Письма к Анне Тесковой. — Болшево. Московская область: муниципальное учреждение культуры «Мемориальный Дом-музей Марины Цветаевой в Болшеве». Типография «Новости», 2008. 512с., ил. С.154

21 Поступление Али в «Ecole du Louvre» состоялось не ранее осени (октябрь) 1929 года. Это становится ясно из писем М. И. Цветаевой. В письме, которое составители широко датируют 1929 годом, Цветаева сообщает А. Тесковой: «Аля поступила в «Ecole du Louvre» - на ряд лекций, через 3 года будет диплом. Значит, у меня еще меньше времени на себя: стихи» (цит. Цветаева М. И. Письма к Анне Тесковой. С. 127).

22 Нить Ариадны: выставка из фондов Дома-музея Марины Цветаевой и частных собраний Л. Мнухина, Р. Вальбе, Е. Коркиной, М. Белкиной, Л. Турчинского:[альбом]/ сост. и авт. вступ. ст. Н. Громова. — Москва. : Дом-музей Марины Цветаевой, 2008. 3 с.: ил. С. 38.

23 Ариадна Эфрон. Рисунок. Акварель. Гравюра. С. 12.

постоянному адресату А. А. Тесковой 7 августа 1929 года «Отправляю Алю на 2 недели в Бретань, к Лебедевым»²⁴ и позже 6 сентября «...за вот уже месяц неписания (Алина Бретань!) — за все это и другое многое — хочу в середине октября съездить в Бельгию»²⁵. Рисунок отличается лаконизмом, выразительностью скупой и непрерывной линии, точно схватывающей детали одежды и фигуры натуры. (Илл.13–15.)



Илл. 13. А. С. Эфрон. Рисунок тушью и пером «Женщина у стола» (Бретонки. Август 1929). 28×22,5 см.

По технике исполнения (тушь, перо), стилистике и даже размерам к нему близки еще два графических листа: Пожилая женщина на скамейке МОК МЦБ ВХ-5/20 и Женщины держит таз МОК МЦБ ВХ-3/20, которые, можно предположить, созданными в одно время и относящимися к названной выше бретонской серии рисунков.

Несмотря на скупость художественных средств, рисунки демонстрируют острый глаз, наблюдательность, владение инструментом, в данном случае — это перо, росчерк которого, одной



Илл. 14. А. С. Эфрон. Рисунок «Пожилая женщина на скамейке». Бумага, перо, тушь. 28×22,5 см.



Илл. 15. А. С. Эфрон. Рисунок «Женщина держит таз». Бумага, тушь, перо. 22,5×17,5 см.

линий передает объем, плотность фигуры, детали одежды и даже возраста лиц.

Рисунки тушью и карандашом А.С. Эфрон этого периода эмиграции отличает фигуративность, точность линии и штриха. Эти рисунки — самая ранняя часть изобразительного наследия Эфрон в музейной коллекции, является для нас и самой ценной, т. к. мы имеем дело, по-видимому, с той частью графических листов, которые попа-

24 Цветаева М. И. Письма к Анне Тесковой. Указ. соч. С.113. Владимир Иванович Лебедев (1884–1956), один из соредкторов «Воли России». Цветаева дружила с ним и его женой М. Н. Лебедевой с 1922.

25 Там же. С.116.

ли в Россию из Франции, и, возможно, были привезены вместе с личными вещами М. И. Цветаевой. Возможно, что о таких рисунках упоминает Р.Б. Вальбе, и вероятно, со слов самой Ариадны Сергеевны: «Марина Ивановна привезла с собой из Франции в 1939 году в специальном конверте (он сохранился) рисунки дочери»²⁶.

К «французским» рисункам А. С. Эфрон, происходящим из частного собрания Л. А. Мнухина, выполненных в карандаше, относятся два листа, в описи одинаково поименованных: Группа детей МОК МЦБ ВХ-6/20 размер 31,5×23,5 см и ВХ-7/20 размер 35,5×26,5 см, соответственно с группой из 7 и 6 фигур, композиции в которых отличаются разной степенью проработанности в изображении детей и девушек. Очевидно, что это подготовительные наброски к выполнению задания по композиции с фигурами или предварительный эскизный материал замысла иллюстрации. (Илл.16–18.)

И еще один графический лист из коллекции Мнухина: «Ребенок в шляпе». МОК МЦБ ВХ-2/20 22,5×17,5 см — набросок карандашом



Илл. 16. А. С. Эфрон. Рисунки «Группа детей». Бумага, карандаш. Начало 1930-х годов. 31,5×23,5 см, 35,5×26,5 см.



Илл. 17. А. С. Эфрон. Рисунки «Группа детей». Бумага, карандаш. Начало 1930-х годов. 31,5×23,5 см, 35,5×26,5 см.



Илл. 18. А. С. Эфрон. Рисунок «Ребенок в шляпе». Бумага, карандаш. 22,5×17,5 см.

26 Марина Цветаева в XXI веке: XIII и XIV Цветаевские чтения в Болшеве: Сборник докладов — М.: Музей М. И. Цветаевой в Болшеве, 2003. — 320 с. С.168.

сидящей фигуры ребенка в панаме с мячом. На обороте листа имеется владельческая надпись — «А. Эфрон 1930 г.». Автором сделаны буквально несколько линий, фиксирующие объем фигуры в профиль, кисти руки и ноги ребенка в сандалиях. Но тем ценен он, так как раскрывает творческую «кухню» молодого художника,

обращающего свой взгляд на обычные, казалось бы, не примечательные детали жизни, передающие ее содержание, эти мгновенно выхваченные из общей бытовой картины ее отдельные черты.

Группируя графику по хронологии поступления, дарителям и художественному материалу, следует вернуться вновь к работам, поступившим от Р.Б. Вальбе, в начальном периоде формирования коллекции, и представить единственную работу в технике бумажной аппликации «Сбор плодов» 27×18,7 см КП 997 — небольшой лист с профильным изображением двух сидящих, напротив друг друга, женщин, выполненным из цветной бумаги. Условная пространственная композиция с фигурами, расположенными слегка по диагонали, уравновешенными в противоположных углах силуэтом петуха на траве и кучей яблок, оставляют ощущение присутствия гончаровского духа в этой простой деревенской сценке. Аппликация (по учетным документам — 1950-е гг.) демонстрирует умение автора работать локальным пятном и плоским выразительным силуэтом. Фон композиции — светло-коричневого оттенка плотная бумага, дополняющая общее теплое колористическое решение, соответствующее осеннему сюжету. (Илл.19.)

Удивительным образом, но эта аппликация, сюжетно адресующая к известному триптиху «Сбор плодов» Н.С. Гончаровой, основной мотив творчества которой, ясно сформулировала когда-то Марина Цветаева, «времена года в труде, времена года в радости», напоминает об истоках художественной профессии Ариадны Сергеевны, о периоде ее парижского ученичества, о том, что среди ее наставников на входе в профессию была великая и великолепная «амазонка авангарда» Наталия Гончарова, помогавшая талантливой и юной Але постигать основы изобразительного языка.

Небольшая количественно, но разнообразная по составу (материалу, технике исполнения и сюжетам) коллекция графических работ А. С. Эфрон музея, охватывает практически весь жизненный и творческий путь автора, начиная от времени ученичества во Франции (конец 1920-х гг.) и вплоть до последних лет жизни в разных географически обозначенных местах СССР.

Это ценная с точки зрения изучения жизненного и творческого пути меморианта коллекция: и графика периода ссылки, и, конечно,



Илл. 19. А. С. Эфрон. Аппликация «Сбор плодов». Цветная бумага. 1950-е годы. 18,7×27 см.

те рисунки французского периода, что важны как для понимания меры таланта их автора, так и масштабов несправедливости и невозможности раскрытия и реализации талантливого художника.

Графика А. С. Эфрон, светлая и сдержанно лирическая по тональности и исполнению, оценивается исследователями в контексте с существовавшими социальными и политическими реалиями, отразившимися в судьбе одного человека и ее близкого окружения как суровый документ эпохи и мера не просто порицания, а исторического приговора времени и его акторов, несущих всю меру ответственности за содеянное. С такой оценкой трудно не согласиться.

Для собрания Мемориального Дома-музея Марины Цветаевой в Болшеве Музейного объединения Королева и для российской культуры коллекция имеет историко-художественное значение как памятник наследия, раскрывающий страницы истории отечественной культуры, связанный с жизнью всемирно известного русского поэта и его семьи. Работа с собранием музея будет продолжена в прояснении еще одного

листа с зарисовкой женской головки и автографом Ариадны Сергеевны (предположительно, поэтического перевода с французского).

Список литературы

1. Ариадна Эфрон. «А душа не тонет...». Письма 1942–1975. Воспоминания. // Составление. Подготовка текста. Примечания и подбор иллюстраций Р.Б. Вальбе. Москва: Издательство Культура, 1996.
2. Ариадна Эфрон. Рисунок. Акварель. Гравюра. Издательство «Возвращение», Музей Марины Цветаевой в Болшеве / Составитель Р. Вальбе, вступление Ю. Герчук. Типография «Новости», 2003. 72 с., ил.
3. Белкина М. И. Скрещенье судеб: Попытка Цветаевой. Попытка детей ее. Попытка времени, людей, обстоятельств. Встречи и невстречи / М.И. Белкина; предисловие Н. А. Громовой. Москва: Издательство АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2017. 717 с., ил.
4. История жизни, история души: В 3 т. Т. 1. Письма 1937–1955 гг. / Составление, подготовка текста, подготовка иллюстраций, примечания Р.Б. Вальбе. Москва: Возвращение, 2008.
5. Марина Цветаева в XXI веке: XIII и XIV Цветаевские чтения в Болшеве: Сб. докладов. М.: Музей М. И. Цветаевой в Болшеве, 2003. 320 с.
6. Нить Ариадны: выставка из фондов Дома-музея Марины Цветаевой и частных собраний Л. Мнухина, Р. Вальбе, Е. Коркиной, М. Белкиной, Л. Турчинского: [альбом]/ сост. и авт. вступ. ст. Н. Громова. Москва.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2008. 39 с.: ил. ISBN 978–5–93015–101–5
7. Саакянц А.А. Жизнь Цветаевой. Бессмертная птица-феникс. «Бессмертные имена». М.: ЗАО Центрополиграф, 2002. 827 с., ил.
8. Цветаева М. Собрание сочинений.: В 7 томах. / Сост., подготовка текста, комментарии А. Саакянц и Л. Мнухин. М.: Эллис Лак, 1994–1995.
9. Цветаева М. Неизданное. Семья: История в письмах / Составление, подгот. текста, комментарии Е.Б. Коркиной. М.: Эллис Лак, 1999. 592 с., ил.
10. Цветаева М. И. Письма к Анне Тесковой. Болшево. Моск. область: муниципальное учржд. культуры «Мемориальный Дом-музей Марины Цветаевой в Болшеве». Типография «Новости», 2008. 512 с., ил.
11. Журнал «Нева» за 1989 год № 4 ISSN 0130–741X.

GRAPHICS BY ARIADNA EFRON (1912-1975) IN THE COLLECTION OF THE "MARINA TSVETAEVA MEMORIAL HOUSE-MUSEUM IN BOLSHEV" OF THE KOROLEV MUSEUM ASSOCIATION

Kutsenko Elena Vladimirovna,
Honored Worker of Culture of the Russian Federation,
Director, Museum Association
"Museums of the Korolev Science City",
Korolev, Russia,
e.kucenko@bk.ru

Abstract

In the collection of the Marina Tsvetaeva Memorial House-Museum in Bolshevo of the Korolev Museum Association, among the unique items belonging to the poet and her family, there is a small collection of graphic works made in different periods of her life by Ariadna Efron, Marina Tsvetaeva's daughter. The published correspondence of the poet, letters and memoirs of Ariadna Sergeevna herself became an important source that allowed us to clarify the attribution of graphic sheets received from donors.

Keywords

Graphics, drawings, Ariadna Efron, attribution, museum collection, Marina Tsvetaeva House Museum in Bolshevo.

RAR

УДК 75.052

ББК 85.1

DOI 10.34685/NI.2022.37.2.002

СОВЕТСКИЙ ДОМ КУЛЬТУРЫ: К ВОПРОСУ ОБ АВТОРАХ РОСПИСИ ИНТЕРЬЕРОВ КЛУБА МАШИНОСТРОИТЕЛЬНОГО ЗАВОДА В БОЛШЕВО

Мельникова Ольга Игоревна,

Член Королёвского краеведческого общества им.Б. Я.Ежова,

Руководитель проекта «Королёвский гид»,

olg-melnikova@yandex.ru

Аннотация

Рассматривается значение домов культуры в общественной жизни и просветительской деятельности в советский период. На примере клуба Машиностроительного завода в Болшево автор показывает, насколько большое значение предавалось оформлению интерьеров в послевоенное время. В 1947-48 годах был выполнен ремонт здания с привлечением ведущих художников-монументалистов того времени. Приводятся эскизы фресок и росписей, поднимается вопрос бережной реставрации интерьеров здания.

Ключевые слова

Объект культурного наследия, реставрация, Болшево, Клуб, Дом культуры, Болшевский машиностроительный завод, монументальная живопись.

Дом или Дворец культуры — это важное и интересное явление в культурно-просветительской деятельности советского времени. Фактически, это — центр общественной жизни, где располагались многочисленные кружки и секции для взрослых и детей, проходили концерты, лекции, кинопоказы, выставлялись художники, по вечерам бывали танцы, в праздничные дни проходили торжественные заседания.

Само понятие «дом культуры» прошло несколько этапов развития — от народных домов конца XIX века через рабочие клубы до дворцов культуры, построенных по проектам лучших советских архитекторов.

«Народные дома» учреждались в дореволюционное время благотворительными обществами и земствами, в том числе с помощью финансовых средств фабрикантов или промышленников. Це-

лю было поднятие уровня грамотности, привлечение к культурному досугу.

После революции стали популярны рабочие клубы, клубы рабочей молодежи. Кроме культурно-образовательных задач такие клубы решали задачи политического просвещения и формирования новой идеологии.

В первое послереволюционное время под клубы выделялись особняки или здания с подходящей структурой помещений. Позднее дома культуры стали проектировать целенаправленно, с привлечением лучших архитекторов того времени, а здания их авторства являются яркими образцами конструктивизма.

Постепенно сложились требования к зданию Дома культуры — наличие зрительного зала со сценой, фойе, библиотека, помещения для кружковых занятий или репетиций.



Илл.1. Здание ЦКиД «Болшево» — «Королёвский гид».

Сейчас здание МБУК ЦКиД «Болшево» является объектом культурного наследия регионального значения. Здание строилось в несколько этапов в последней четверти XIX века, использовалось как пачечная красильной фабрики «Франца Рабенека», то есть здесь товар упаковывался для отправки покупателям. В период первой мировой войны в здании размещался госпиталь. По некоторым сведениям, еще до революции здесь располагалась библиотека для фабричных рабочих.

В 1917 в здании был организован клуб рабочей молодёжи «Факел». На базе клуба возник первый в городе самодеятельный коллектив — драматический кружок, позже — кружок тяжёловесов и атлетов, духовой оркестр.

После революции на основе красильной фабрики работала мельница, в 1930 года был организован машиностроительный завод для производства оборудования для пищевой промышленности. В 1935 году Болшевский завод — в ведении «Союзпродмашины» Наркомата тяжёлой промышленности. Во время войны завод перешел под управление Наркомата минной промышленности под номером 715. В 1947–48 годах завод вошел в состав Главпродмаша Министерства Машиностроения и Приборостроения.

При заводе был отдельный лагерный пункт (ОЛП) с 1943 по 1945 годы. По некоторым свидетельствам в здании клуба содержались и немецкие военнопленные, работающие на предприятиях города. Возможно, немцев здесь разместили в 1945 года после закрытия ОЛП. Это отдельный вопрос, требующий дальнейшего изучения.

До войны здание клуба использовалось для нужд и Болшевской бумагопрядильной фабрики им. 1 Мая, и машиностроительного завода. После

войны клуб стал полностью принадлежать Болшевскому машиностроительному заводу.

В 1945–47 в здании провели капитальный ремонт, и учреждение культуры возобновило свою деятельность. Фактически складской корпус, вероятно, служивший местом проживания пленных, претерпел серьезное обновление интерьеров.

На данный момент документы по капремонту не найдены, но, предположительно, именно в это время был оформлен зрительный зал, смонтирована «дворцовая» лестница, появился лепной декор. Для росписи стен была приглашена бригада художников из Мастерской монументальной живописи при Академии архитектуры СССР, за плечами которых уже было несколько знаковых объектов. (Илл. 2.)



Илл.2. Лестница ЦКиД «Болшево» — «Королёвский гид».

Художники Мастерской в 1945 год уже работали неподалеку — в санатории Министерства авиационной промышленности в Подлипках. Ныне это санаторий «Подлипки», находящийся на территории г.о.Мытищи, рядом с Ярославским шоссе. В санатории была выполнена роспись plafонов вестибюля и столовой под руководством Л. А. Бруни — одного из основателей и руководителей Мастерской.

Возможно, именно в это время с работой художников-монументалистов ознакомилось руководство Болшевского машиностроительного завода и приняло решение привлечь художников Мастерской для выполнения росписей в своем клубе.

Е. В. Шункова в книге, посвященной деятельности Мастерской монументальной живописи, отмечает, что это «явление уникальное в истории советского изобразительного искусства. Значение опыта работы мастерской существенно

в двух аспектах. Во-первых, коллектив мастерской создал определенный стиль монументальных росписей, разработал своеобразные принципы взаимодействия архитектуры и живописи. И, во-вторых, значительный интерес представляет сама форма организации коллективной работы в мастерской».

Мастерская официально была основана в 1935 году при Архитектурном институте во главе с В. А. Фаворским и Л. А. Бруни и просуществовала до 1948 года — до смерти последнего.

Оба, и В. А. Фаворский, и Л. А. Бруни, преподавали во ВХУТЕМАСе/ВХУТЕИНе, и, соответственно, к работе в Мастерской привлекли своих коллег и бывших учеников.

Художники-монументалисты выполняли работы на таких объектах, как Советский павильон на Всемирной выставке в Париже в 1937, башни шлюзов канала Москва-Волга в 1937, ряд павильонов ВСХВ в 1938–39, Центральный театр Красной армии в 1939–40, Клуб автозавода (ДК ЗИЛ) в 1940, МАИ и Министерство ВМФ СССР в 1944, ряд жилых домов и санаториев.

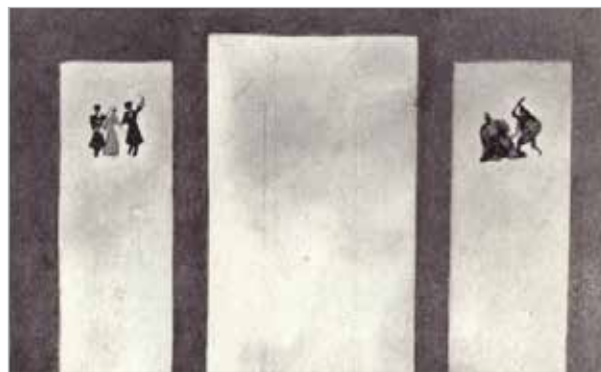
Работы в Болшевском клубе велись в 1947–48 годах. Были выполнены следующие росписи: плафон зрительного зала на тему «История театра», стены фойе на тему «Города-герои», а также цикл росписей к 800-летию Москвы и по теме «Слава Русскому оружию».

Над росписями плафона зрительного зала работала бригада монументалистов: Сергей Романович, Екатерина Белякова, Иван Соболев, Иван Свешников, Владимир Чернецов при участии Марии Спендиаровой. Эти художники, кроме В. Чернецова — участники творческого объединения художников, поэтов, философов «Маковец», существовавшего в 20-х годах XX века и названного в честь холма Маковец, на котором Сергей Радонежский «положил основание Свято-Троицкой лавры» — по выражению П. А. Флоренского, «средоточной возвышенности русской культуры». Само название «Маковец» было предложено С. Романовичем, он же автор обложки первого выпуска одноименного журнала.

Постоянный творческий контакт и совместная работа этих художников продолжалась много лет. Их связывала многолетняя дружба и между собой, и с Львом Александровичем Бруни и Владимиром Андреевичем Фаворским.

В уже упомянутой книге Е. В. Шунковой представлено несколько эскизов С. Романовича по те-

ме «История театра» для плафона зрительного зала. Кроме эскизов росписи плафона, были, вероятно, предложены росписи порталных входов в зрительный зал. Прямоугольные конструкции, выполненные из досок, обрамляют как входы в зрительный зал, так и окна на 2 этаже. (Илл. 3.)



Илл. 3. С. Романович. Сцена из «Фауста», Эскиз росписи зрительного зала.

Фрески в фойе на тему «Города-герои» были выполнены Константином Эдельштейном, Серафимом Павловским и Серафимом Прусовым. Эдельштейн и Павловский учились во ВХУТЕИНе на отделении монументальной живописи у Л. А. Бруни, В. А. Фаворского, Н. М. Чернышева. Творческий союз Эдельштейна и Павловского продолжался несколько десятилетий — с 30-х годов и практически до конца жизни.

На интернет-аукционе 2019 года удалось отыскать эскиз С. Павловского, выполненный для клуба Болшевского машиностроительного завода. Очевидно, что на эскизе фрески изображен Ленинград. На обратной стороне листа отчетливо видна лестница клуба, вероятно, художник продумывал композицию и размещение работ по стене фойе. Также на эскизе видно, что лестница могла быть украшена скульптурами. (Илл. 4.1, 4.2.)

Наиболее полно сохранились эскизы Б.П. Чернышева по темам 800-летия Москвы и «Слава Русскому оружию» благодаря самоотверженной деятельности его дочери Марии Борисовны. Мария Борисовна ведет сайт, посвященный творчеству отца, занимается просветительской деятельностью. Работы художника хранятся в 48 музеях и частных коллекциях.

Борис Петрович Чернышев в 1927–1930 учился во ВХУТЕИНе, на текстильном, за-

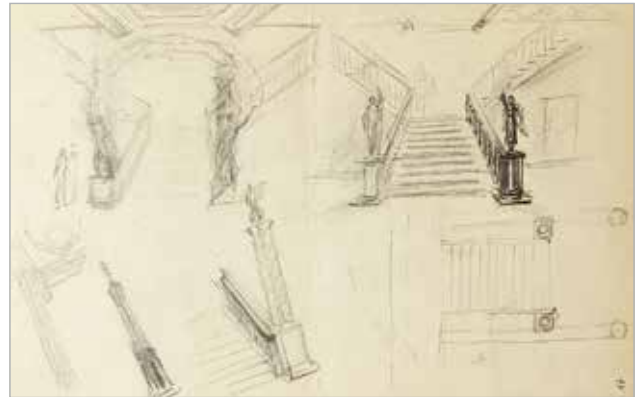


Илл. 4.1. С. Павловский. Эскиз росписи фойе. Из открытых источников.

тем живописном факультете у Н. Удальцовой, Л. Бруни, В. Фаворского, П. Кузнецова, И. Истомина. В 1930-м переведён в Институт пролетарского изобразительного искусства (ныне — Академия художеств) в Ленинграде и в 1931-м окончил её как живописец-монументалист, диплом писал под руководством К. Петрова-Водкина и Ф. Киплика.

С 1936 года работал в Мастерской монументальной живописи, в августе 1941 года был призван в армию. В составе артиллерийской части участвовал в освобождении Восточной Пруссии, был награжден орденом Славы 3 степени. Потом с частью был направлен на Восточный фронт, прошел маршем от Улан-Уде по Порт-Артура, демобилизовался только в 1946 году. Сохранились его работы военного времени — впечатления от боев под Кенигсбергом, завораживающие пейзажи Дальнего Востока — пустыни, сопки, побережье.

Он был очень разносторонним художником — использовал практически все техники и виды живописи, создавал гравюры, скульпту-



Илл. 4.2. С. Павловский. Эскизы лестницы.

ры, барельефы. Сам готовил пигменты для красок, мог рисовать на клочках газеты или оберточной бумаги, в 2017 году в Пушкинском музее даже состоялась выставка его работ под названием «Фрески на газетах». (Илл. 5.)



Илл. 5. Фотография Б.П. Чернышева. Из открытых источников.

Его послевоенные мозаики удивительны. Для их создания он собирал камни и булыжники, включал ракушки, смальту, керамическую плитку, сочетал с фресковой живописью. Первобытная красота камня являлась основой произведения. Работы были сопричастны пейзажу,

часто плавно перетекали из окружающего пространства внутрь архитектурного сооружения, гармонично связывая ландшафт и интерьер. Значительный объем мозаичных работ был выполнен в 1960-е годы в пансионате «Клязьминское водохранилище», к сожалению, ничего не сохранилось.

Эскизы росписей клуба по теме «800-летия Москвы» представлены на сайте, посвященном творчеству художника, и в коллекции Государственного исторического музея. Судя по эскизам, росписи должны были располагаться на порталах (П-образных деревянных конструкциях), оформляющих окна. (Илл 6.1, 6.2.)



Илл. 6.2. Б.П. Чернышев. Эскизы «Кремль. К 800-летию Москвы». ГИМ.



Илл. 5. Фотография Б.П. Чернышева. Из открытых источников.

Илл. 7. Б.П. Чернышев. Эскиз «Слава русскому оружию».



Эскизы по теме «Слава русскому оружию» представлены на сайте, но, к сожалению, не ясно, где именно они должны были быть размещены. (Илл. 7.)

Также сохранилось несколько эскизов, совершенно явно показывающих вариант украшения боковых стен зрительного зала. К сожалению,

из рисунка не понятно, что было предложено — роспись по стене или по ткани. (Илл 8.1, 8.2.)

Настоящий подарок ценителям творчества Б. П. Чернышева можно обнаружить на чердаке здания. Там сохранилось несколько работ художника в технике сграффито. Конечно, это не полноценная композиция, а, скорее, определенные пробы — цвета, композиции, сюжетов. Рассматривая эти работы, можно «заглянуть» в мастерскую художника. (Илл. 9.)

Здесь находится любимый художником образ девушки — так он видел Родину. Нежность и чистота облика, обрамляющий нимб-раковина — отсылают нас к картине «Рождение Венеры» Боттичелли. Тонкая девушка, держащая в широко раскинутых изящных руках тяжелую цветочную гирлянду, перевитую лентой, словно одаривает весь мир спокойствием и безмятежностью. Этот образ — Родины, весны, юности — художник выполнял в разные годы в разной технике — фреска, сграффито, мозаика, скульптура. (Илл. 10.1, 10.2, 10.3.)

В последней работе художника — мозаичных панно для кинотеатра «Первомайский» в Измайлово также присутствовал излюбленный образ девушки-Родины с цветочной гирляндой. Здание кинотеатра разрушено, но инвестор обещал сохранить панно и включить их в новый корпус. Возможно, нам еще удастся увидеть этот образ в мозаичном исполнении.



Илл. 8.1. Б.П. Чернышев. Эскизы росписей «Кремль. К 800-летию Москвы». Из открытых источников.



Илл. 8.2. Б.П. Чернышев. Эскизы росписей «Кремль. К 800-летию Москвы». Из открытых источников.



Илл. 9. Образ «Родина» в клубе БМЗ — «Королевский гид».



Илл. 10.1. Скульптура «Родина» из собрания Тульского музея изобразительных искусств.



Илл.10.2. Фреска «Родина». Из открытых источников.

Другой образ на чердаке здания дома культуры — статная фигура рядом с крупной декоративной вазой, создан несколькими точными, выверенными мазками. Ваза выписана более подробно. Работа выполнена в технике сграффито, это процарапывание рисунка до нижних цветных слоев штукатурки: так, темно-красный орнамент вазы — оригинальный цвет кирпича фабрики Челнокова. (Илл. 11.)



Илл. 11. Ваза — «Королёвский гид».



Илл.10.3. Мозаика «Родина» из к/т «Первомайский» (фото Никита Ермолаев).

Также при проведении ремонта в 1947–48 годах интерьеры клуба были украшены лепным декором, автор/авторы пока не известен. Не исключено, что это был кто-то из художников Мастерской монументальной живописи. (Илл. 12.1, 12.2, 12.3, 12.4.)



Илл. 12.1. Лепнина — «Королёвский гид».

Во время последующих ремонтов стены и деревянные конструкции были покрашены масляной краской. Однако сейчас краска отслаивается, под ней отчетливо видны следы росписей. Безусловно во время предстоящих реставрационных работ необходимо предусмотреть раскрытие и реставрацию росписей и включение интерьеров в предмет охраны. Маскароны, капители колон, обрамление главной сцены и другие элементы сейчас покрыты множественными слоями краски, лепнину необходимо бережно расчистить, чтобы раскрыть тонкий рисунок рельефа.

О существовании неких росписей на чердаке здания было известно небольшому кругу лиц. Однако подробности появления рисунков на чердаке за прошедшие 70 лет были утеряны.



Илл. 12.2. Лепнина — «Королёвский гид».



Илл. 12.3. Лепнина — «Королёвский гид».



Илл. 12.4. Лепнина — «Королёвский гид».

Необходимо приложить все силы, чтобы город вновь обрел утраченную часть великого прошлого — великолепные работы ведущих художников-монументалистов той эпохи.

Аналогичные работы по раскрытию произведений монументального искусства советского периода сейчас проводятся в Москве, в павильонах ВДНХ.

В случае грамотного и бережного отношения к реставрации интерьеров здания ЦКиД «Болшево», мы сможем увидеть прекрасный образец послевоенного оформления Дома культуры. Скорее всего, такая возможность уникальна — росписей городского клуба во всей полноте нигде больше не осталось.

Список литературы

1. Официальный интернет-ресурс МБУК «ЦКиД «Болшево» // URL : <https://цкд-болшево.рф/> (дата обращения: 28.08.2021).
2. Интернет-ресурс об истории оборонных предприятий СССР // URL : <https://oboron-prom.ru/page,18,predpriyatiya-701-800.html> (дата обращения: 02.09.2021).
3. «Этопрямоздесь» / Интернет-ресурс, разработанный в рамках «Международного Мемориала» // URL : <https://topos.memo.ru/article/723+300> (дата обращения: 02.09.2021).
4. Шункова Е. В. Мастерская монументальной живописи при Академии архитектуры СССР. 1935–1948 / Составитель сборника и автор вступительной статьи Е. В. Шункова. — Москва : Советский художник, 1978. — 215 с., 208 с. ил.
5. Интернет-ресурс об истории объединения художников «Маковец» // URL: <http://maakovets.narod.ru/> (дата обращения: 03.09.2021).
6. Третьяковские чтения–2019: материалы отчетной научной конференции / науч. ред. Т.А. Юдкевич. — Москва : Государственная Третьяковская галерея, 2019. — 408 с.

7. Интернет-ресурс о жизни и творчестве художника Б. П. Чернышева // URL: <https://boris-chernyshev.ru/> (дата обращения: 03.09.2021).

8. «Госкаталог» / Официальный интернет-ресурс Министерства культуры РФ // URL:

<https://goskatalog.ru/portal/> (дата обращения: 03.09.2021).

9. Официальный интернет-ресурс (каталог) экспонатов Государственного исторического музея г. Москва // URL: <https://catalog.shm.ru/entity/OBJECT/5731627> (дата обращения: 05.09.2021).

SOVIET HOUSE OF CULTURE: ON THE QUESTION OF THE AUTHORS OF INTERIOR PAINTING MACHINE-BUILDING PLANT CLUB IN BOLSHEVO IN 1947–1948

Melnikova Olga Igorevna,

Member of the Koroliov Local History Society named after B.Ya.Yezhov

Project Manager "Koroliov Guide"?

olg-melnikova@yandex.ru

Abstract

The article examines the importance of cultural houses as a phenomenon in public life and educational activities in the Soviet period. Using the example of the club of the Machine-Building Plant in Bolshevo, the author shows how much importance was attached to the interior design at after-war period. In 1947-48, repairs of building were carried out with the involvement of leading muralist artists of that time. Sketches of frescoes and murals are provided as illustrations for the article. Subsequently, the murals were painted over. The author raises the question of the need for careful restoration of the interiors of a building that is an object of cultural heritage of regional significance.

Keywords

The object of cultural heritage, Restoration, Bolshevo, Club, House of Culture, Bolshevsky Machine-building Plant, Monumental painting.

RAR
УДК 069
ББК79
DOI 10.34685/NI.2022.37.2.003

ИСЧЕЗАЮЩАЯ РЕАЛЬНОСТЬ: РЕАЛИИ ПОВСЕДНЕВНОЙ ЖИЗНИ, КУЛЬТУРА И БЫТ ПРОВИНЦИАЛЬНОГО ГОРОДА XX ВЕКА В МУЗЕЙНОЙ ЭКСПОЗИЦИИ. ИЗ ОПЫТА СЕРГИЕВО-ПОСАДСКОГО МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА

Николаева Светлана Викторовна,

кандидат исторических наук, заместитель генерального директора
по научной работе Сергиево-Посадского государственного
историко-художественного музея-заповедника.
проспект Красной Армии, 144, Сергиев Посад, М.О., Россия, 141310,
nikolaeva-mus@yandex.ru

Аннотация

Рассматривается историко-бытовой фонд Сергиево-Посадского музея-заповедника, особенности создания выставок и экспозиций в различные периоды деятельности музея; особое внимание уделено перспективам развития краеведческого направления в работе музея, представлена концепция и проект новой экспозиции «Сквозь столетие: Сергиев — Загорск» (культура и быт города конца XIX — 1960-х годов XX в.).

Ключевые слова

Сергиево-Посадский музей-заповедник, краеведческая коллекция, историко-бытовая экспозиция XX в.

Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник был организован на основании декрета Совета Народных Комиссаров РСФСР от 20 апреля 1920 г. «Об обращении в музей историко-художественных ценностей Троице-Сергиевской лавры». В настоящее время Сергиево-Посадский музей-заповедник, хранящий одну из самых известных в мире коллекций церковного искусства, является единственным в Московской области особо ценным объектом культурного наследия народов РФ. Наряду с уникальным собранием церковного искусства музей обладает одной из самых репрезента-

тивных в России коллекций русского народного и декоративно-прикладного искусства, интересными фондами исторических и археологических памятников, а также произведениями изобразительного искусства, в основном, представляющими наследие и современное состояние художественной жизни города конца XIX-начала XXI вв.

Научно-фондовый отдел «История и культура Сергиево-Посадского края XX века», занимающийся историей города и близлежащих территорий, был образован в Сергиево-Посадском музее-заповеднике в 1995 г., но краеведческие темы и собиране коллекций, отражающих

местную историю и культуру, присутствовали в работе музея намного раньше. Изучению местной истории, особенно художественных традиций и развития кустарных промыслов внимание уделялось уже в работе Комиссии по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой лавры (далее Комиссия), созданной для подготовки организации музея в 1918 г. Уже на седьмом заседании 14.12.1918 г. был заслушан доклад одного из ведущих членов Комиссии П. Н. Каптерева «О задачах Сергиево-Посадского общества изучения местного края»¹. Докладчик представил план работы по изучению края и структуру не только этой работы, но и «намеченного при Обществе Музея», который должен был включать следующие «отрасли: 1) Естественно-научный отдел, 2) Отдел этнографический, 3) Социально-экономический, 4) Историко-археологический»². При чем, как говорилось в протоколе, «изучению подлежит не только представляющее общий интерес, но и все то, что ценно, хотя бы в масштабе местного значения»³. По каждому из названных направлений П. Н. Каптеревым отмечено обилие материала, а также то, что «до сих пор не изученный край, как по своей связи с Лаврой, так и по некоторым естественно научным и этнографическим особенностям, представляет исключительной ценности интерес»⁴. Поскольку доклад был составлен еще до образования Комиссии, в протоколе зафиксировано, что «часть намеченных задач теперь отходят к Комиссии по охране Лавры»⁵.

Сотрудники музея принимали непосредственное участие в краеведческой деятельности, активизировавшейся в городе после Всероссийской краеведческой конференции, состоявшейся 12–20 декабря 1921 г., на которой было принято решение о создании Ассоциации научных учреждений, обществ и отдельных ученых Республики⁶,

возглавлять которую должна была Российская Академия наук. Первое послереволюционное десятилетие С. О. Шмидт назвал «Золотым веком краеведения»⁷: это был не только энтузиазм на местах, краеведение первой трети XX в. отличала «тесная взаимосвязь с “большой наукой”, с академическими учреждениями и учеными. Этот существенный фактор способствовал внесению в краеведческую работу научно-методических принципов и приданию ей подлинно научного характера. В краеведческом движении отразились лучшие качества отечественной интеллигенции: ее патриотизм и демократизм, стремление к просвещению широких народных масс, верность высоким нравственным идеалам. В первые годы Советской власти краеведческое движение продолжало развиваться еще более высокими темпами, чем в дореволюционный период, и стало неотъемлемой частью общественной, культурной и научной жизни страны. Именно краеведение многие представители российской интеллигенции считали важной формой проявления творческой инициативы и, в известной степени, свободы личности в условиях установленной “диктатуры пролетариата”»⁸. История краеведения в Сергиеве в 1920-х годах полностью соответствует этому тезису.

Сергиевское Общество изучения местного края (далее Общество) было организовано в 1922 г. при Педагогическом техникуме по инициативе заведовавшего им Н. Н. Иорданского, А. Д. Шаховской и М. В. Шиком. Серьезным вкладом в развитие краеведения можно считать издание в 1925 г. статистико-экономического сборника «Сергиевский уезд Московской губ.»⁹, подготовленного Обществом. В сентябре была проведена первая уездная краеведческая конфе-

1 Архив Сергиево-Посадского музея-заповедника (далее Арх. СПМЗ НА или Арх. ОУ СПМЗ). ОУ СПМЗ. Оп. 2. Ед. хр. 1. Л. 24 об.

2 Там же.

3 Там же.

4 Там же. Л. 25.

5 Там же.

6 Ассоциация не была создана, руководящим органом краеведческой работы в стране стало Центральное

бюро краеведения (ЦБК), работавшее при РАН с 1922 до 1925 г., когда ЦБК было передано в ведение Главнауки (Главное управление научными, научно-художественными и музейными учреждениями), входившего в состав Народного комиссариата просвещения (Наркомпроса) с 1921 до 1930-х годов.

7 Шмидт С. О. Золотое десятилетие советского краеведения // Отечество. М., 1990. Вып. 1. С. 11–27.

8 Соболев В. С. Нести священное бремя прошедшего: Российская академия наук. Национальное культурное и научное наследие. СПб., 2012. С. 305.

9 Сергиевский уезд Московской губ. Статистико-экономический сборник. Сергиев, 1925.

рениция, определена структура и перспективные задачи Общества, одной из которых стало создание Музея Сергиевского края «в помещении, специально предоставленном для этой цели Комиссией по охра не б. Лавры»¹⁰.

В организации Сергиевского историко-художественного музея активное участие приняла творческая интеллигенция города. В Комиссии по охране памятников работали художники М. В. Боскин, В. И. Хрустачев, В. Ф. Мей, В. И. Соколов, таким образом, устанавливалась органичная связь музея с художественными традициями и культурной жизнью города. В 1920 г. в Сергиевском музее состоялась первая выставка изобразительного искусства, посвященная иконографии Лавры; второй, в 1922 г., стала выставка местных кустарных изделий¹¹. (Илл. 1.).



Илл. 1. Выставка кустарей в Сергиевском музее. Казначейский корпус Троице-Сергиевой лавры. 1922 г.

Выставка просуществовала до конца 1924 г. и входила в структуру музея¹². Затем часть произведений осталась в музее, в котором с 1922 г.

появился кустарный отдел¹³. Другая часть экспонатов была передана в Общество изучения местного края¹⁴ и стала основой для комплектования фондов нового Музея Сергиевского края. Помещения для этого музея были выделены Комиссией в Лавре, в здании Царских Чертогов. Для посетителей он был открыт в январе 1927 г., директором стала В. Н. Мордвинова, а в его правление как члены Общества по изучению местного края входили В. Д. Дервиз и А. Н. Свиригин. При этом с 1922 г. в структуру Сергиевского историко-художественного музея был введен кустарный отдел. В тезисах доклада о развитии музея, подписанных В. Д. Дервизом 14.06.1924 г., этот отдел упомянут восьмым по счету подразделением музея¹⁵. В этом же документе было отмечено, что в силу недостатка средств музею не все удалось открыть «давно намеченные» отделы местного края и революции, и «ввиду существования в Сергиеве Общества изучения местного края, устраивающего свой музей, Комиссия получила разрешение музейного отдела¹⁶ предоставить Обществу помещение, намечавшееся для указанных двух отделов, для устройства музея местного края»¹⁷.

Таким образом, уже в это время в работе по изучению местной истории наметились два аспекта: «художественный», который начал реализовываться в историко-художественном музее и собственно «краеведческий», для которого создавался Музей Сергиевского края. Однако изменения в государственной политике внесли коррективы, и музейному краеведению был уготован более сложный путь развития.

В связи с усилением антирелигиозной пропаганды в стране в 1929 г. произошла реоргани-

10 Там же. С. 373.

11 Выставка открылась 1 мая 1922 г. в помещении бывших иконописных мастерских Казначейского корпуса. Сергиевское отделение кооператива «Наука и культура» представило на выставку 100 образцов. 50 образцов было приобретено со скупочного пункта ГУМа, располагавшегося в стенах Лавры. Участниками выставки были мастерские бывшего Московского губернского земства, местные кустари, игрушечники сергиевской промартели, богородские резчики, ремесленная школа Московского отдела народного образования (далее МОНО), бывшего Московского губернского земства, художники города.

12 В Донесение Комиссии № 1174 от 18.10.1922 г. в Отдел по делам музеев и охране памятников старины Наркомпроса РФ выставка названа одним из отделов музея. ГИМ. 86042/3; Арх. 2576; Ф. 54. Оп. 1. Ед. Хр. 835. Л. 188.

13 О развитии отдела и формировании коллекции народного и декоративно-прикладного искусства Сергиево-Посадского музея см.: Горожанина С. В. Начало пути. К истории отдела «Русское народное декоративно-прикладное искусство XVII – XXI вв.»// Материалы научной конференции. В процессе издания.

14 Доклады. 1969 г. С. 32.

15 Арх. ОУ СПМЗ. Оп. 2. Ед.хр. 49. Л. 12.

16 Имеется в виду Отдел по делам музеев и охране памятников искусства и старины Наркомпроса РФ, вернее, Московская коллегия этого Отдела, в подчинении которой находилась Комиссия.

17 Там же. Л. 12 об.

зация Сергиевского историко-художественного музея в историко-краеведческий и антирелигиозный и передача его из республиканского ведения в областное, в подчинение Московского отдела народного образования¹⁸. Согласно новым установкам, художественные ценности музея стали рассматриваться только как иллюстративный материал к определенным этапам исторического развития. Были свернуты художественные экспозиции¹⁹. Появились новые отделы, например, в 1929 г. — историко-революционный и бытовой²⁰. Перепрофилирование музея привело к забвению исследовательской работы в области изучения художественной культуры, изменилось и отношение к краеведению, от научных принципов к «прикладным»²¹. В декабре 1930 г. в решениях Всероссийского музейного съезда было утверждено понятие о музее как политико-просветительном учреждении, поставлена задача создания отделов социалистического строительства и активного участия в пропагандистских политических кампаниях, от музея требовали изменений в работе для «тесной увязки» с общим пятилетним планом. Вместе с тем, реорганизация сделала логичным объединение музея в октябре 1929 г. с Музеем Сергиевского края, который испытывал значительные организационные и финансовые трудности²². В проекте Плана коренной реорганизации музея (середина 1929 г.) отмечается «необходимость расширения ряда отделов в сторону охвата местного краеведческого материала и вытекающая отсюда целесообразность слияния Серг. Краеведческого музея с Сергиевским Государственным Музеем

в качестве подотдела последнего»²³. Коллекции пополнились кустарными изделиями местных мастеров (игрушка, резьба по дереву, лаковая роспись)²⁴. Реорганизация музея, изменение приоритетов его деятельности сопровождались полной сменой кадров. На место блестящих знатоков русской культуры, профессиональных исследователей пришли сотрудники без опыта музейной работы, в большинстве своем не имевшие не только специальных знаний, но и должного образования, подчас резко отрицательно оценивавшие результаты деятельности своих предшественников²⁵, активно взявшиеся за передел музея. Однако в полной мере и на достойном уровне новые планы не были осуществлены.

Тенденции преодоления кризиса в работе музея наметились к концу 1930-х годов. Положительную роль сыграло изменение его ведомственного подчинения: в 1936 г. музей был передан Управлению по делам искусств, сначала при Мособлисполкоме, с 1940 г. — при СНК РСФСР²⁶, что позволило постепенно вернуть музею профиль художественного. На все 1950-е годы и по

18 МОНО, 1 октября 1929 г. Арх. СПМЗ. Инв. НА-1/50. Л. 22. В связи с переименованием города музей в 1930–1991 гг. назывался Загорским, с 1991 г. – Сергиево-Посадский.

19 Арх. СПМЗ. Инв. НА-1/45. Л. 33.

20 Арх. СПМЗ. Инв. НА-1/54.

21 «...По мере развития процесса послевоенного восстановления народного хозяйства, усиления принципов всемерной централизации в руководстве страной, на местах краеведческим исследованиям начали придавать все чаще научно-прикладной характер, подчинять их изучению и решению конкретных вопросов хозяйственного строительства.». Соболев В. С. Указ.соч. С. 318.

22 Арх. СПМЗ. Инв. НА-1/45. Л. 12, 28; НА-1/50.

23 План коренной реорганизации Государственного Сергиевского историко-художественного и бытового музея в музей-лавру, музей церковно-монастырской культуры. ГИМ (Государственный исторический музей) 86042/5; Арх. 2576; Ф. 54. Оп. 1. Ед. хр. 835. Л. 6; Краткий производственный план музея на 1929–1930 гг. Арх. СПМЗ. Инв. НА-1/48. Л. 1.

24 Арх. ОУ СПМЗ. Оп. 2. Ед.хр. 16. В 1939 г. на территории Лавры был размещен Музей народных художественных ремесел (МНХР), куда были переданы из Загорского музея большинство предметов народных промыслов, вернувшиеся в его фонды после передачи МНХР на правах отдела Загорскому историко-художественному музею распоряжением СНК РСФСР от 15.07.1941 г.

25 Несмотря на высокую оценку работы музея и организации его административного управления комиссией Главнауки в июне 1926 г., уже весной 1928 г. в печати началась кампания против музея и его сотрудников, особенно Ю. А. Олсуфьева и В. Д. Дервиза. В мае 1928 г. были арестованы 80 человек по «Делу антисоветской группы черносотенных элементов в г. Сергиеве Московской области», среди них оказался сотрудник Комиссии Деомид Егоров и бывшие монахи Лавры, служившие в охране музея. Ю. А. Олсуфьев вынужден был скрыться из города и вскоре его заочно уволили из музея. Тогда же ушел с поста директора В. Д. Дервиз, в 1929 г. уволились В. И. Соколов и А. Н. Свиринов. Арх. СПМЗ. Инв. НА-1/45. Л. 1; НА-1/56. Л. 1.

26 Арх. СПМЗ. Инв. НА-1/67, НА-1/78.

ловину следующего десятилетия основным направлением деятельности стало комплектование фондов, причем приоритетными оставались коллекции народного и современного декоративно-прикладного искусства, формирование которого началось в 1920-е годы. В 1951 г. Комитетом по делам искусств при Совете Министров СССР утверждено Положение о музее, в соответствии с которым за ним закреплялся статус культурно-просветительного и научно-исследовательского учреждения всесоюзного значения²⁷. Изучение истории края в музее до конца XX в. было представлено почти исключительно темами, связанными с художественной жизнью города; комплектование, соответственно, включало работы художников изобразительного и декоративно-прикладного искусства, также регулярно проводились выставки работ современных художников, проживавших в городе и районе²⁸.

В конце XX в. стала очевидной необходимость систематического пополнения коллекций, отражающих экономическую, социальную историю города и края, а также сохранение предметов повседневного обихода, архивов и других мемуарий, не только связанных с выдающимися персонами, но и представляющие постепенно исчезающие типические черты повседневности и быта горожан. Большую роль в организации краеведческого отдела в музее сыграла инициатива краеведов города, любителей истории, долгое время добивавшихся создания городского краеведческого музея. Благодаря их усилиям были собраны материалы для организации выставки «Загорск в годы Великой Отечественной войны», к 50-летию Победы в Великой Отечественной войне, которая разместилась во Дворце культуры им. Ю. А. Гагарина. На основе собранного для выставки фонда был создан краеведческий отдел Сергиево-Посадского музея, позже названный отделом «История и культура Сергиево-Посадского края XX века», руководителем которого стала Л. В. Гирлина, возглавлявшая работу краеведческого клуба «Хронос». Для краеведческих экспозиций и выставок в 1998 г. муниципалитет передал музею здание детского сада в историче-

ской части города (Овражный пер., 9а). В 2017 г. на здание Краеведческого корпуса музея-заповедника распоряжением Главного управления культурного наследия Московской области утверждено охранное обязательство объекта культурного наследия регионального значения «Здание детского сада фабрики им. Р. Люксембург, 1937 г.». Это было одно из первых в СССР зданий нового типа, построенных по специально разработанному проекту для детских учреждений (как образец представлено в 1940 г. в журнале «Стройка в СССР»). Детский сад был также первым кирпичным гражданским зданием, построенным в городе после 1917 г.²⁹ (Илл. 2.).



Илл. 2. Детский сад трикотажной фабрики им. Розы Люксембург. 1937 г. В настоящее время объект культурного наследия регионального значения, в котором расположена экспозиция Сергиево-Посадского музея-заповедника, посвященная истории города.

В настоящее время в Краеведческом корпусе располагаются постоянные экспозиции и выставки музея (более 1600 предметов на площади около 250 кв. м), посвященные жизни города и быту горожан конца XIX–XX в. Это единственное место, где на основе подлинных документов, предметов быта и художественных произведений можно получить представление о жизни провинциального города и его обитателей. Антропологический подход к созданию историко-культурных экспозиций особенно востребован в настоящее время, однако его реализация

27 Архив СПМЗ. Инв. НА-1/165а.

28 Немногие выставки этого времени носили не только художественный, но и краеведческий характер, например выставка 1984 г. «Фаворские в Загорске. 1919–1939».

29 С 1937 г. здание неоднократно перестраивалось, с 1997 г. капитально не ремонтировалось, в настоящее время нуждается в полной реставрации и восстановлении первоначального облика, замене инженерных сетей, приспособлении интерьеров для музейного использования, а также благоустройстве прилегающей территории.

в новых актуальных формах требует увеличение экспозиционного пространства³⁰.

Таким образом, в конце 1990-х годов музей органично вернулся к систематическому исследованию и представлению местной истории, возродив изначальную для краеведения традицию, концептуально изложенную академиком Н. Я. Марром в 1925 году в журнале «Научный работник»: краеведение — это не только научный метод, это и особое общественное мышление; источник новых данных для обоснования научных положений, который требует бережного и осторожного обращения³¹. Возможно, длительное отсутствие интереса к краеведческим темам у научных сотрудников музея можно объяснить «коллективной памятью» о неудачном опыте краеведческой работы в музее в 1930-х годах в условиях жестких идеологических установок, неизбежно приводивших к стандартизации, схематичности в создании экспозиций, ограниченности тематики³².

Создание краеведческого отдела способствовало переходу к систематическому комплектованию коллекций, отражающих историю края, жизнь и быт жителей провинциального города, события и «повседневность» ушедшего века. Одной из форм осуществления этой работы было (и есть) проведение тематических выставок³³, сбор материала для которых расширял круг по-

тенциальных источников для создания коллекций и постоянных экспозиций. (Илл.3.)



Илл. 3. Фрагмент краеведческой экспозиции 1998 г.

Большое внимание сотрудники отдела уделяли общению с жителями города, обследованию городских и частных архивов (очевидный вклад в эту работу внесли Л. В. Гирлина, В. В. Протопопова, Е. В. Видная). Поскольку фонды музея не позволяли всесторонне раскрыть события истории страны, отразившиеся в жизни города, основным в комплектовании стало культурно-бытовое направление. СобираТЕЛЬСКАЯ и выставочная работа позволила через 10 лет выстроить систему хронологически последовательных постоянных выставок, отражающих отдельные культурно-бытовые аспекты истории города: «У Троицы в Сергиевом Посаде» (конец XIX–начало XX в.) (Илл. 4.), «От революции до войны» (1917–1941 гг.), «В годы войны» (1941–1945 гг.); «Душа хранит воспоминания» (1950-е годы) (Илл. 5.).



Илл. 4. Фрагмент постоянной выставки «У Троицы в Сергиевом Посаде» (конец XIX–начало XX в.). 2011 г.

30 В связи с недостатком в музее помещений для хранения фондов, большую часть площадей Краеведческого корпуса в настоящее время занимают фонды различных коллекций (более 90 тыс. предметов).

31 Цитируется по: Соболев В. С. Указ. соч. С. 315.

32 Материалы по экономике фрагментарны, по природно-географическим направлениям полностью отсутствуют.

33 Каждая из существующих ныне постоянных выставок имеет одну или несколько «предшественниц», экспонировавшихся временно, благодаря чему отработывались приемы экспонирования и выверялся состав экспонатов: 1995 г. – «Загорчани в годы войны», 1996 г. «Князя Трубецкие в нашем крае», 1997 г. – «Сергиев Посад на рубеже XIX–XX вв.», 1998 г. – «Сергиев Посад. Начало XX в. Картинки городской жизни», 1999 г. – «Рождество и Новый год в Сергиевом Посаде», «Куклы и машинки», «Сергей Трубачев (диакон Сергей) – дирижер и церковный композитор», 2000 г. – «Вещи рассказывают», 2001 г. – «В годы войны», 2002 г. – «Голицыны в Глинкове», 2004 г. – «Даше завод!», 2006 г. – «Наброски по памяти. 1950-е годы», 2007 г. – «Сергиев Посад в жизни П. А. Флоренского», «Война и мы».



Илл. 5. Фрагмент постоянной выставки «Душа хранит воспоминания. 1950-е годы». 2014 г.

Небольшой раздел «Война и мы», завершающий выставку «В годы войны», посвящен жителям города, участникам локальных войн XX в.

В настоящее время основные фонды краеведческой коллекции составляют более трех с половиной тысяч предметов, научно-вспомогательные — около полутысячи предметов; включают документы, фотографии, предметы мебели, посуды, одежды, бытовой техники, книги, живопись, графику. Ведется работа по систематизации коллекций и атрибуции предметов.

Выставки, посвященные событиям и явлениям локальной истории с 2010-х годов и до настоящего времени, служат задаче накопления материала для создания новых постоянных экспозиций, восполнения имеющихся в собрании лакун³⁴. Темы исследовательской работы сотруд-

ников отдела также корреспондируются с тематической структурой будущей экспозиции.

В 2019 г. был создан эскизный проект новой экспозиции «Сквозь столетие: Сергиев — Загорск» (культура и быт города конца XIX — 1960-х годов XX в.)³⁵. Новая экспозиция, благодаря значительному увеличению площади и изменению топографии размещения залов, а также использованию индивидуально разработанного оборудования, позволит принципиально изменить характер представления материала. При сохранении всех основных тем, апробированных и востребованных, прошедших «отбор» посетителем, представлены они будут в ином формате. Поскольку, как отмечалось выше, музей располагает в основном коллекциями предметов, отражающих культурно-бытовую сторону жизни различных периодов XX в., экспозиция строится по программе отдельных выбранных тем с соблюдением хронологического принципа. Образный подход к построению экспозиции обозначен в названиях залов и разделов: «Провинциальный город: частная жизнь» (конец XIX—начало XX в.), «Начало новой эпохи» (1917–1920-е годы); «Новый быт» в старом городе (1920-е–1930-е годы); «Идет война священная» (1941–конец 1940-х годов.); «Я люблю тебя, жизнь!» (1950-е–1960-е годы).

Поскольку экспозиция располагается в историческом здании детского сада, обособлена тема «Советское детство» (1920-е–1960-е годы), которая раскрывается в единственном зале первого этажа, который связан с просторной рекреацией входной зоны, предназначенной для проведения

34 2013 г. — «Весна света» (к 140-летию М. М. Пришвина, артефакты, авторские фотографии, книги периода жизни писателя в Сергиеве/Загорске в 126 – 1937 гг.); 2016 — «На главной улице города» (облик, жители, значение ул. Московской и Переяславской в конце XIX – начале XX в.), «Загорск – город-госпиталь» (медицинская служба в городе период Великой Отечественной войны); 2017 г. — «Пафос и символ» (к 100-летию Октябрьской революции, художественный образ эпохи, а также артефакты, документы, персоны, отразившие период установления и первых лет Советской власти в городе); «Журавлиная родина» (от замысла М. М. Пришвина до организации природного заказника в Талдомском и Сергиево-Посадском районе в 1979 г.); «Игрушки нашего детства» (1930-е – 1970-е годы, типичные игрушки и детские принадлежности, включая разработки находившегося в Загорске Всесо-

юзного научно-исследовательского института (ВНИИ) Игрушки и продукцию Загорской фабрики игрушек); 2018 г. — «Первый в городе» (к 100-летию Детского сада № 1, в здании которого располагается Краеведческий отдел музея); «Отражающие время» (к 100-летию Сергиево-Посадского отделения Союза журналистов), «Любите ли вы театр?» (театральная история города XX в); 1920 г. — «События, люди, история» (к 25-летию Краеведческого отдела. По результатам собирательской работы); 2021 г. — «Первый даритель музея. Анатолий Александрович Александров и его коллекция» (к 160-летию организатора первого частного музея в городе, завещавшего всю свою коллекцию Сергиевскому музею), «Время. Космос. Человек» (к 60-летию первого полета в космос, о вкладе предприятий района в развитие космической отрасли).

35 Исполнен ООО «Экспо-Арт» на средства бюджета Московской области.

различных культурно-просветительских мероприятий, включая детские праздники. Отдельно, в выставочном зале второго этажа, представлена тема локальных войн 1970-х—1980-х годов «Война и мы». Выставка предусматривает возможность мобильной реэкспозиции.

В каждом зале предлагается сочетание «повествовательного» последовательного рассказа о времени и людях того или иного периода XX в., но, при этом, создаются «сценографические» акценты, задающие направление развития «сюжета», аспект темы. Например, в экспозиции второго зала «Провинциальный город: частная жизнь» таким центром станет реконструкция интерьера столовой-гостиной, воспроизведенная по фотографиям одного из посадских купеческих домов. Особый подход найден к раскрытию темы Великой Отечественной войны: центральными разделами экспозиции зала стали два комплекса: «Госпиталь» и «Письма с фронта». Поскольку город Загорск не находился в зоне боевых действий и был известен как город-госпиталь, музей располагает значительным собранием документов и предметов по медицине. При этом жители города воевали почти на всех фронтах, и сотрудникам отдела удалось собрать большой фонд фронтовых писем. Первый комплекс, «Госпиталь», представляет собой выгородку, за ней расположена инсталляция «операционная» на фоне проекций подлинных фотографий, в которую посетитель «заглядывает», приоткрыв деверь. Второй комплекс организован вокруг репродукция написанной в Загорске картины А. И. Лактионова «Письмо с фронта», для которой позировали местные жители. В комплекс включена мультимедийная составляющая — несколько экранов, на которых в режиме ожидания «всплывают» из темного фона изображения писем из музейной коллекции, а в режиме использования тач-скрина они последовательно будут доступны для чтения и рассматривания. (Илл. 8.).

Подлинные предметы (письма, открытки, документы, мелкие вещи-подарки, отправлявшиеся на фронт) демонстрируются в витринах, имеющих форму больших закрытых шкатулок, при открывании которых экскурсоводом или посетителем включается подсветка.

Поскольку почти все экспонаты связаны с повседневной жизнью горожан, домашним бытом, культурным досугом и межличностным отношениям для «удержания» внимания посе-



Илл. 8. Фрагмент проекта новой экспозиции. Раздел «Идет война священная» (1941–конец 1940-х годов.). 2019 г. Тематическое и коллекционное экспонирование. Использование мультимедийного оборудования.

тителя и мотивации его к продолжению осмотра экспозиции, необходимо усиление эмоционального воздействия на его восприятие, которое будет внешне превалировать над информативностью визуального ряда. Создание атмосферы «причастности, узнаваемости» должно настроить на восприятие информации о самых простых предметах, помочь увидеть в них знаки времени и спровоцировать желание получить более сложную информацию. В каждом зале присутствует «реальность, сошедшая с фотографии»: создаются реконструкции интерьеров, натюрмортов, гардероба персон, изображенных на фотографиях разных периодов. Для усиления эмоциональности применяется световое и цветовое выделение экспонатов и объектов.

Мультимедийный контент предусматривает инклюзивные моменты. Например, во втором зале «Провинциальный город: частная жизнь» на тач-экране, встроенном в бокс, выполненный в виде платяного шкафа (Илл. 6.), посетитель самостоятельно сможет сделать фотографию в исторической одежде или виртуально примерить ее, отправив фото себе на почту или в киоск в фойе для приобретения сувенирного магнита с изображением.

В экспозиции, посвященной Великой Отечественной войне, разместится тач-стол с интерактивным контентом «Эвакуация музея», «Эвакуация завода». В этом же зале предусмотрен интерактивный «шкаф-картотека»: тач-экран с загрузкой информации об участниках военных действий и тружениках тыла, контент которого



Илл. 6. Фрагмент проекта новой экспозиции. Раздел «Провинциальный город: частная жизнь» (конец XIX–начало XX в.). 2019 г. Тематическое и коллекционное экспонирование. Использование мультимедийного оборудования.

позволяет сотрудникам музея включать дополнительные сведения из семейных архивов посетителей.

Одной из особенностей краеведческих собраний является наличие многочисленных вариантов серийных предметов обихода, техники, большое число фотографий, периодических изданий и документов на одну тему, необходимых для объективного рассказа о времени и распространности их бытования. В новой экспозиции задача представления этих «массовых» материалов и тиражных предметов решается двумя способами: коллекционным показом отдельных разделов и подтем и введением в экспозицию электронных носителей с соответствующим контентом. В зале «Провинциальный город. Частная жизнь» в комплексе с экспозицией видов города и реконструкцией фотоателье будет представлена коллекция фотоаппаратов конца 1900-х–1990-х годов; в зале, посвященном 1950-м–1960-м годам, «Я люблю тебя, жизнь!», значительное место займет экспонирование коллекции радиоприемников; коллекция писем с фронта будет доступна посетителю в оцифрованном виде на мониторе.

В комплексах открытого (без витрин, за прозрачными экранами) экспонирования информация о предметах и содержании объекта представляется в электронной этикетке, содержащей топографических план объекта с размещением экспонатов, при выделении которых открывается пояснительный текст.

Мультимедийные (видео-аудио) средства также используются в экспозиции для создания эффекта «дополненной реальности». Применение их ограничено, поскольку главными в экспозиции остаются артефакты, а главной задачей в работе с посетителем — привлечение внимания к ним и помощь в понимании их ценности и аутентичности. Например, в зале «Советское детство» в подтеме «Семейный детский праздник» в экспозиционной реконструкции интерьера комнаты 1960-х годов «присутствует» голографическое изображение «хозяйки» дома и звучит ее рассказ о небольшом эпизоде семейной истории. В зале «Начало новой эпохи», посвященном 1920–1930-м годам, в подтеме «НЭП. Лавка СМЫЧКИ» экспозиционным центром является витрина-стол, оборудованная 2 тач-экранами с переменной прозрачностью. (Илл. 7.)



Илл. 7. Фрагмент проекта новой экспозиции. Раздел «Начало новой эпохи» (1920-е годы). 2019 г. Тематическое и коллекционное экспонирование. Использование мультимедийного оборудования.

На экранах представлены черно-белые фотографии товаров, прикосновение к которым делает экран прозрачным и «открывает» реальные экспонаты, далее при нажатии на соответствующие точки высвечивается информация о предмете: производство, реализация и использование; при этом из колонок направленного звука слышатся голоса покупателей и продавца. Почти все разделы экспозиций сопровождаются аудиозаписями в формате направленного звука (скрип открывающейся двери в «операционную» в разделе «Госпиталь» зала «Идет Война Священная»,

голос учителя в разделе «Школьный класс» в зале «Советское детство»; фрагменты популярных радиопередач и песен в разделе «Жилая комната 1950–1960-х годов» в зале «Я люблю тебя, Жизнь!» и др.).

Необходимым дополнением экспозиции, посвященной истории города, станет окружающая его территория, являющаяся неотъемлемой частью здания как объекта культурного наследия. До настоящего времени в парковой зоне сохранились насаждения начала и середины XX в. В настоящее время здесь проводятся образовательные и культурно-массовые мероприятия с различными категориями посетителей, создана на основе музейных археологических экспедиций интерактивная реконструкция финно-угорского поселения. Проектом благоустройства территории предусмотрено ее развитие как ретро-парка с интерактивными тематическими зонами: концертно-лекционной (тип открытого зала со сценой-ракушкой), танцевальной (танц-пол и беседка для оркестра), игровой (оборудование площадок для игр, популярных в 1950–1960-х годах). В перспективе дополнительным объектом («аттракционом» парка) станет зона археологической реконструкции в формате исторического лабиринта. Создание парка особенно актуально в связи с очевидным недостатком в центре города мест для познавательного и детского туризма и культурного досуга.

В заключении отметим актуальность различных аспектов представления локальной истории не только в собственно краеведческих и муниципальных музеях, но и в многопрофильных историко-художественных региональных музеях, поскольку это направление работы ориентировано не только и не столько на разового посетителя-гурмана, а, прежде всего, на местных жителей. Таким образом, реализуется миссия музея по сохранению не обезличенной истории фактов и событий, а живой памяти «в лицах», что увеличивает потенциал гуманитарного этического и патриотического влияния музея на местное сообщество, прежде всего на детей и молодежь. Через личную, семейную причастность к истории места формируется эмоциональная привязанность к малой родине, гражданская позиция и общественно значимое отношение к наследию прошлого, что также способствует укреплению связей между поколениями.

Список литературы

1. Николаева С. В. Троице-Сергиева монастыря и его коллекций,
2. Николаева С. В. История Сергиево-Посадского музея-заповедника.
3. Сергиев Посад. Взгляд сквозь века. Сост. и гл. ред. Николаева С.В. Сергиев Посад : Ремарко, 2009. 308 с.,
4. Сквозь столетие: Сергиев — Загорск (культура и быт города конца XIX — 1960-х годов XX в.). Проекта музейной экспозиции.

**VANISHING REALITY: THE REALITIES OF EVERYDAY
LIFE, CULTURE AND LIFE OF A PROVINCIAL CITY
OF THE XX CENTURY IN THE MUSEUM EXHIBITION.
FROM THE EXPERIENCE OF THE SERGIEV POSAD
MUSEUM-RESERVE**

Nikolaeva Svetlana Viktorovna,

PhD, Deputy Director General for Scientific Work of the Sergiev Posad State Historical
and Art Museum-Reserve

Avenue of the Krasnaya Armiya, 144, Sergiev Posad, Moscow, Russia, 141310
nikolaeva-mus@yandex.ru

Abstract

The article by S. V. Nikolaeva is devoted to the formation, study and presentation of the historical and everyday things fund of the Sergiev Posad Museum-Reserve, representing the everyday reality of the residents of the city of the XX century: household items, furniture, clothing, appliances, documents, photographs, children's toys, needlework, etc.; the features of the collection and the specifics of their use for creating exhibitions and expositions in various periods of the museum 's activity; special attention is paid to the prospects for the development of the local history direction in the museum's work, the concept and project of a new exhibition "Through the century: Sergiev – Zagorsk" (culture and life of the city of the late XIX – 1960s of the XX century), combining thematic-chronological and collectible display of the collection of museum objects using multi-media means, is presented.

Keywords

Sergiev Posad Museum-Reserve, local history collection, presentation of a new historical and household exposition of the XX century.

RAR

УДК 7.0

ББК 71.1

DOI 10.34685/NI.2022.37.2.004

ЛЕКАРСТВО ОТ ТЯЖЁЛЫХ ДУМ: КАК ДРУЖБА С. ДУРЫЛИНА И М. НЕСТЕРОВА ПОМОГАЛА СОЗДАНИЮ ШЕДЕВРОВ ЖИВОПИСИ И ЛИТЕРАТУРЫ

Калашников Александр Сергеевич,

Заведующий отделом «Мемориальный дом-музей С. Н. Дурылина», МБУК
Музейное объединение «Музеи наукограда Королёв»,
ул. Ильича, д.1, г.о. Королёв, Московская область, Россия, 141080;
старший преподаватель Кафедры театрального искусства
ФГБОУ ДПО «ИРДПО»,
ул. Люсиновская, д. 51, г. Москва, Россия, 117997;
alexandris777@gmail.com

Аннотация

Статья рассказывает об обстоятельствах знакомства и дружбы С. Н. Дурылина и М. В. Нестерова, которые, без сомнения, привели к синергии талантов двух великих авторов от литературы и живописи. Являясь свидетелями и помощниками многолетнего творчества друг друга, они оставили ярчайший след в истории русской культуры, что является одним из примеров взаимодействия пассионариев культурного пространства нашей страны.

Ключевые слова

С. Н. Дурылин, М. В. Нестеров, Болшевское Абрамцево, Музеи наукограда Королёв, передвижники, «Тяжёлые думы», «Сударь-кот», «Колокола», Московское религиозно-философское общество.

«Сегодня иду на именины Серг. Николаевича, который, (или, вернее, Ирина¹) построил себе «хижину» верстах в тридцати пяти от Москвы, там будет комната, которая в любое время будет ожидать моего посещения»² — эти слова Михаил Нестеров напишет в одном из писем в октябре 1937 года. Посещение «Болшевского Абрамцево» (так называли дом С. Н. Дурылина в Болшево «за

глаза»)³, было неизменной радостью для художника. Здесь он находил отдохновение от столичной жизни, творческие беседы и споры преобразовывались в произведения литературы и живописи, воспоминания с родственными по духу собеседниками «о былом», о том, о чём вынуждены были молчать, и что давно ушло из жизни страны, но до сих пор было дорого и тревожило душу, перерастали в энергию, которая подпитывала творческий потенциал деятелей искусства и культуры.

1 Ирина Алексеевна Комиссарова (1899-1976), супруга С. Н. Дурылина (с 1933 г.) – примечание автора.

2 Нестеров, М. В. Письма / М. В. Нестеров. Ленинград: Искусство, 1998. С. 412.

3 Калашников, А. С. Благотворительность «Болшевского Абрамцево» в истории русской культуры XX века / А. С. Калашников, И. С. Казакова. // Культурное наследие России. № 1 (28). 2020 г. с. 39-46.

Каждый раз, покидая дом, Нестеров всегда остав- лял на столе карандашный рисунок, в качестве подарка жене Дурылина — Ирине Алексеевне. Так же не редко и сам Сергей Николаевич полу- чал в подарок от художника зарисовку или этюд. И по ныне дом-музей С. Н. Дурылина в Болшево хранит в своих коллекциях 7 экспонатов, относя- щихся к изобразительному искусству за автор- ством М. В. Нестерова.

Михаил Нестеров (Илл. 1.) родился в 1862 го- ду в Уфе в интеллигентной купеческой семье с ре- лигиозно-патриархальным укладом⁴.



Илл. 1. Михаил Нестеров. Автопортрет. 1950.

После гимназии учился в Московском учи- лище живописи, ваяния и зодчества и Петер- бургской Академии художеств. Учился у таких мастеров как Перов, Саврасов, Прянишников, Маковский — все они, безусловно, оказали огром- ное творческое влияние на Михаила Васильеви- ча. Ранние работы художника созданы в лучших традициях русского передвижничества⁵. Началом серьёзного творчества художника можно считать 1886–1887 годы, годы рождения дочери Ольги и утраты супруги. На основе образа любимой же- ны Нестеров создал множество работ, среди кото-

4 Никонова, И. И. Михаил Васильевич Нестеров / И.И. Ни- конова. – 2-е изд., испр. – Москва : Искусство, 1984. – 222 с.

5 Товарищество передвижных художественных выста- вок // Большая российская энциклопедия : [в 35 т.] / гл. ред. Ю. С. Осипов. Москва : Большая российская энци- клопедия, 2004–2017.

рых, например, несколько вариантов «Царевны» (Илл. 2.) и «Христова невеста» (Илл. 3.).



Илл. 2. М. Нестеров. «Царевна». 1887. Государственный музей искусств им. Кастеева Республики Казахстан.



Илл. 3. М. Нестеров. «Христова невеста». 1913. Примор- ская государственная картинная галерея.

Позднее, С. Н. Дурылин напишет: «Как Тургенев, написав Асю, Лизу и других их сестёр и подруг, создал свой женский образ, и достаточно сказать: «тургеневская девушка», чтобы младшая сестра пушкинской Татьяны предстала пред нами, так достаточно произнести «нестеровская девушка», чтобы появился перед нами живой облик девушки из народа, поэтический образ, неразрывный с безмолвной печалью»⁶. В те же годы художником вырабатывается своеобразный стиль написания пейзажа — лирический, без ярких красок и излишнего блеска образ красоты среднерусской природы. Позднее этот стиль так же получит название «нестеровский пейзаж»⁷.

Последующие поездки в Европу на деньги, вырученные от продажи П. М. Третьякову одного из значимых шедевров автора — «Пустынника», (Илл. 4.) — лишь не на долго прививают художнику любовь к заграничным пейзажам — он вновь и вновь возвращается к теме русской природы.



Илл. 4. М. Нестеров. «Пустынник». 1888. Государственная Третьяковская галерея.

6 Дурылин, С. Н. Нестеров – портретист / С. Н. Дурылин. – Москва ; Ленинград : Искусство, 1949 (тип. № 2 Упр. изд-в и полиграфии Исполкома Ленгорсовета). 272 с.

7 Там же.

В том же году, что и дочь художника Ольга (1886), в Москве родился будущий искусствовед и педагог С. Н. Дурылин. (Илл. 5.)



Илл. 5. Сергей Николаевич Дурылин. Фото из открытых источников.

Со школьных лет сын московского купца первой гильдии, воспитанный в обстановке духовности при глубоко верующих родителях, интересовался искусством, религией, гуманитарными науками и культурой.

Религиозная тематика творческой направленности Нестерова произвела на Сергея Николаевича неизгладимое впечатление, когда он посетил первую персональную выставку художника в 1907 году в Петербурге⁸. Именно это событие можно считать точкой отсчёта дружеских отношений и сотрудничества двух деятелей культуры и искусства. В письме Дурылин выразил Михаилу Васильевичу своё глубочайшее почтение и восхищение его творчеством. У них завязалась переписка, которую, впрочем, очень интенсивной назвать нельзя, а встретиться им довелось только

8 Нестеров, М. В. О пережитом. 1862 – 1917 гг. : воспоминания / М. В. Нестеров. [подгот. текста М. И. и Т. И. Титовых и др.]. – Москва : Молодая гвардия, 2006. – 587, [2] с.

в 1913 году, когда Дурылин, тогда уже секретарь Московского религиозно-философского общества памяти Вл. Соловьёва (кружок, созданный М.К. Морозовой)⁹ читал на заседании этого кружка лекцию о русском писателе Лескове — именно её посетил Михаил Васильевич и они уже познакомились лично. Происхождение из религиозных купеческих семей, общее стремление к духовности в жизни и творчестве — предполагало т. н. родство душ этих двух деятелей культуры, не смотря на разницу в их возрасте. Дурылину была близка религиозная направленность творчества Нестерова, и наоборот, художник очень интересовался духовными произведениями Дурылина-писателя, у которого в художественном творчестве поднимаются преимущественно религиозные темы, да и действия происходят либо в церквях, скитах и монастырях, либо вокруг них. С 1910 года Сергей Николаевич собирает материал о Михаиле Васильевиче — просто так, для себя, из интереса, но именно эти материалы лягут потом в основу масштабного биографического труда о художнике, написанного Дурылиным для серии изданий «Жизнь замечательных людей», которое сейчас, к счастью, издаётся уже без купюр, сделанных в угоду советской власти. В 1912 году писатель посещает первую же службу в Марфо-Мариинской обители милосердия (Илл. 6.), роспись которой принадлежит кисти Нестерова¹⁰, а уже по факту знакомства, художник с удовольствием посещает лекции Дурылина в МРФО и кружке, организованном религиозным философом М.А. Новосёловым¹¹.

Всё больше укрепляется Нестеров в мысли, что как религиозный философ с одной стороны и искусствовед с другой — Сергей Николаевич может быть грамотным советчиком в плане творческой направленности и религиозной тематики



Илл. 6. Марфо-Мариинская обитель милосердия - московский ставропигиальный женский монастырь. Фото из открытых источников.

живописи, от которой Михаил Васильевич и не думал отходить в годы Советской Власти, когда подобное уже и не приветствовалось.

Так, будучи одним из гостей из МРФО, приглашённым М. В. Нестеровым в 1916 году в свою мастерскую, Дурылин, одним из первых увидел шедевр живописи «На Руси» (Илл. 7.) или, как её ещё по-другому называют «Душа народа».



Илл. 7. М. Нестеров. «На Руси» или «Душа народа». 1914–1916 гг. Государственная Третьяковская галерея.

9 Набокина, М. Е. Структурные и организационные особенности Московского религиозно-философского общества памяти Владимира Соловьёва // Вестник Московского городского педагогического университета. Исторические науки. – 2013. – № 1. – С. 50–56.

10 Дурылин, С. Н. Нестеров в жизни и творчестве / С.Н. Дурылин. – 3-е издание, переработанное и дополненное. Москва : Молодая гвардия, 2004. 540 с., (Жизнь замечательных людей. Серия биографий; Вып. 1080 (880)).

11 Половинкин, С. М. Кружок ищущих христианского просвещения // Русская философия : Малый энциклопедический словарь. Москва, 1995. С. 287-289.

Сергей Николаевич высоко оценил картину и позже, в своих лекциях, неоднократно обращался к её описанию как искусствовед, хотя, увидеть её довелось писателю ещё всего один раз — в начале 20-х годов, когда был произведён закрытый показ для фотосъёмки картины в музее Александра III¹².

12 Демская А. А. И. В. Цветаев создаёт музей / А. А. Демская, Л. М. Смирнова. Москва : Галарт, 1995. 448 с.

Именно с Дурылиным художник советуется по поводу планов создания в 1916 году третьей масштабной работы на тему русского Православия (после «Отрока» и «Души»), но планам этим сбыться уже не суждено — наступает 1917 год.

Революцию оба деятеля восприняли достаточно тяжело — оба считали её гибелью России. По крайней мере, той любимой страны, в которой они родились, и, любовью к которой пронизано всё их творчество. Но оба они понимали, что жить дальше необходимо и Россия никуда не делась — она просто изменилась.

Как Дурылин является свидетелем 30-и летнего периода творчества Михаила Васильевича, так и наоборот. Нестеров является, как правило, одним из первых читателей и даёт на произведения писателя свои честные рецензии. Общение друзей и коллег не прекращается и во время двух ссылок Сергея Николаевича в Челябинске и Томске (1921 г. и 1927 г. соответственно) — они переписываются и обсуждают вопросы творчества.

Вот, например, что пишет Михаил Васильевич в отзыве на произведение «Сударь кот», которое Дурылин посвятил именно ему: «Дорогой, старый Друг мой Сергей Николаевич! Прочитанная мною повесть-хроника Ваша о людях, Вам близких, дорогих, о радостных и тяжелых переживаниях, о победном конце, о торжестве их прекрасной жизни над «скверной» житейской, так ярко, талантливо, художественно обобщенной в цельное художественное произведение, не раз восхитило меня, взволновало до слез, и слезы эти были благодатными слезами. За это сердечно благодарю Вас. Эта повесть Ваша, по моему разумению, лучшее Ваше художественное произведение. И лишь наименование ее, б[ыть] м[ожет], не соответствует тому значению, кое Вы уделили в нем Человеку, тем прекрасным людям, возвышенным характерам, украшающим собой Ваше произведение. Благодарю Вас за радость, испытанную мною при чтении этой рогадельной, волнительной повести. Обнимаю Вас, нежно целую, любящий Вас Михаил Нестеров Болшево 1939 18 августа»¹³.

Эту повесть можно считать кульминацией творческой дружбы двух выдающихся деятелей культуры, хотя, конечно, это не самое масштабное произведение Дурылина — таким явился

роман-хроника «Колокола», который состоит из трёх частей: «Колокола. Звоны. Звонари». Их история в городе Темьяне отражает историю нашей страны с XIX века до революционных лет XX века. Нестеров оценил «Колокола» не так высоко, как «Сударя кота». Он считал, что здесь есть прекрасные места, но у Дурылина «под ногами путается то Пушкин, то Лесков, то ещё кто», и хроника слишком изобилует «особенными, изысканными» словами¹⁴.

Со стороны же Михаила Васильевича кульминационным произведением из их сотрудничества мы бы выделили «Портрет неизвестного священника» (Илл. 8.) или «Тяжёлые думы» — портрет С. Н. Дурылина, написанный в 1926 году между ссылками.



Илл. 8. М. Нестеров. «Тяжёлые думы» или «Портрет неизвестного священника». 1926 г. Церковно-археологический кабинет Московской православной духовной академии.

Именно это название вынесено в заголовок данной статьи. Нужно отметить, что Нестеров не сразу проявился как портретист и не малую роль в этом становлении сыграл именно Сергей Николаевич, всячески поощряя портретные работы художника и даже написавший книгу, кото-

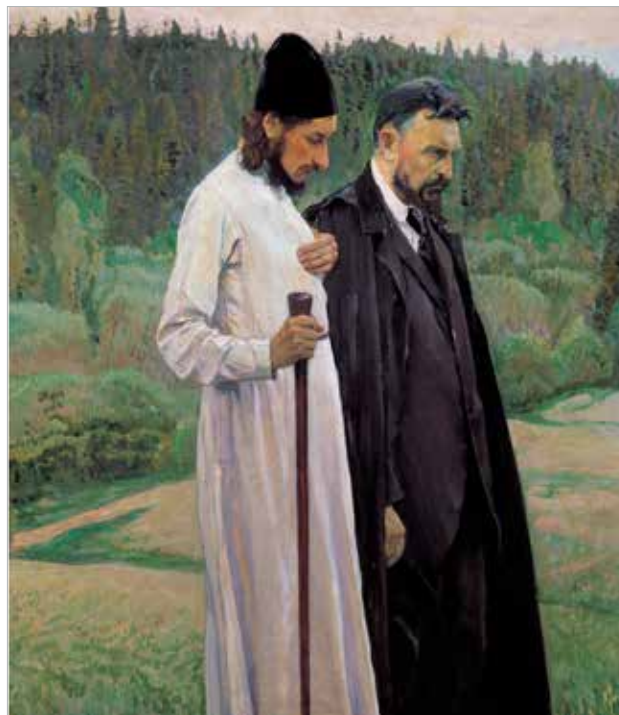
13 РГАЛИ. Ф. 2980. Оп.2. Ед. хр.276. Стр.265

14 Приведены цитаты из произведения С. Н. Дурылина «В своём углу», Москва : Моск. рабочий, 1991 г.

рая так и называется «Нестеров-портретист»¹⁵. Т.к. Михаил Васильевич был знаком со многими представителями русской интеллигенции и написал множество портретов — он не мог не понимать сложность написания портрета Дурылина — уж очень у них было сильное внешнее сходство с о. Павлом Флоренским. Именно эта сложность обусловила достаточно тяжёлую и напряжённую работу над портретом — тем он ценнее. Оригинал портрета находится в ЦАК, а в музее Дурылина в Болшево хранится копия, созданная учеником и зятем Михаила Васильевича — Ф. С. Булгаковым¹⁶, сыном религиозного философа о. Сергия Булгакова¹⁷ — как раз одного из персонажей, помимо Флоренского, картины «Философы», (Илл. 9.) так же созданной М. В. Нестеровым.

Сотрудничество и дружба двух великих авторов, зародившаяся в самом начале XX века продолжалась до самой смерти художника в 1942 году и подразумевала не только творческие отношения, а ещё и масштабную интеграцию социально-культурных и семейных отношений этих людей. Так, обретя, наконец, своё собственное жильё — дом в посёлке Болшево (Илл. 10.) (в настоящее время это микрорайон г. Королёва Московской области) в 1936 году, Сергей Николаевич часто приглашает в гости Михаила Васильевича и тот с удовольствием принимает приглашения¹⁸.

На полукруглой веранде дома, расположенной точно с восточной стороны, подобно апсиде алтаря, деятели искусства обсуждают за самоваром творческие вопросы, жизненные перипетии, поддерживают друг друга в начинаниях



Илл. 9. М. Нестеров. «Философы». 1917 г. Государственная Третьяковская галерея.



Илл. 10. Мемориальный дом-музей С. Н. Дурылина в Болшево (г. Королёв). Музейное объединение «Музеи наукограда Королёв».

15 Дурылин, С. Н. Нестеров – портретист / С. Н. Дурылин. – Москва ; Ленинград : Искусство, 1949 (тип. № 2 Упр. изд-в и полиграфии Исполкома Ленгорсовета). 272 с.

16 Страница, посвящённая художнику Ф. С. Булгакову на ресурсе «ARTInvestment.RU» // URL : <https://artinvestment.ru/auctions/37580/#more> (дата обращения 03.08.2021).

17 С. Н. Булгаков – русский философ, богослов, православный священник, экономист. Один из основателей и профессор Свято-Сергиевского богословского института в Париже – примечание автора.

18 Официальный интернет-ресурс МБУК «Музейное объединение «Музеи наукограда Королёв», отдел «Мемориальный дом-музей С. Н. Дурылина» // URL : <http://museumkorolev.ru/o-muzee/muzey-durilina/> (дата обращения 03.09.2021).

и делятся впечатлениями. Кроме самого Нестерова болшевскую усадьбу посещает и его ученик — Ф. С. Булгаков, с удовольствием оставляя в подарок хозяевам свои работы.

Даже тяжёлое военное время не препятствовало общению и дружбе двух великих деятелей культуры. Гостеприимный дом С. Н. Дурылина по мере возможности и всегда с удовольствием принимал многочисленных

гостей, стремясь таким образом оградить и уберечь от тягот войны. Так, в августе 1941 года, после достаточно сложной работы над портретом академика Щусева, очередной раз в Болшево приезжает почти 80-летний Михаил Васильевич. С собой он привозит сына Алексея, больного туберкулёзом — Болшевский воздух мог благотворно повлиять на его самочувствие. Покинув усадьбу Дурылина, Нестеров продолжает переписку с ним до самого ухода из жизни¹⁹. Так, в одном из писем в осень 1941 года прозвучат следующие слова, адресованные Сергею Николаевичу и его супруге Ирине Алексеевне: «...По «специальности» ровно ничего не делаю. В старую голову ничего не лезет и из нее не вылезает. Что поделаешь! Мысленно часто бываю в Болшеве, думаю о Вас обоих...»²⁰.

Почти через год художника не стало, но и после этого связь с близкими Михаила Васильевича у Дурылина не прерывалась. В 1945 г. Сергея Николаевича навещает младшая дочь Нестерова — Наталья Михайловна вместе с только что вернувшимся с войны женихом Фёдором Сергеевичем Булгаковым. Молодые люди просили благословения хозяина дома и совершения венчального обряда, что Сергей Николаевич, как священник, бывший, однако, не снявший с себя сан, и сделал.

Свидетельством многочисленных визитов Нестерова и его родных в Болшево, является в настоящее время коллекция, хранящаяся в Мемориальном доме-музее С. Н. Дурылина (отдел МБУК МОК), и включающая в себя, помимо предметов живописи, личные вещи художника, среди которых предметы обихода, предметы одежды, посуда и даже рабочий мольберт и коробка с карандашами, а так же письма.

Искусствоведы и биографы сходятся во мнении, что именно встреча и последующая дружба и сотрудничество между выдающимися деятелями русской культуры, позволила нам, потомкам, восхищаться бессмертными произведениями живописи и литературы, которые относятся к наследию этих двух авторов. Безусловно, если бы они

не встретились в своё время, никто из них не прекратил бы творить, но именно их единомыслие и родственные взгляды на историю, культуру, литературу и религию явили культурному странству нашей страны и мира вот такую синергию талантов и творческих исканий.

Список литературы

1. Демская, А. А. И. В. Цветаев создаёт музей / А. А. Демская, Л. М. Смирнова. Москва : Галарт, 1995. 448 с.
2. Дурылин, С. Н. В своём углу / С. Н. Дурылин. Москва : Московский рабочий, 1991 г.
3. Дурылин, С. Н. Нестеров — портретист / С. Н. Дурылин. — Москва ; Ленинград : Искусство, 1949 (тип. № 2 Упр. изд-в и полиграфии Исполкома Ленгорсовета). 272 с.
4. Дурылин, С. Н. Нестеров в жизни и творчестве / С. Н. Дурылин. — 3-е издание, переработанное и дополненное. Москва : Молодая гвардия, 2004. — 540 с., (Жизнь замечательных людей. Серия биографий; Вып. 1080 (880)).
5. Зауст, С. К. Старообрядческий молитвенный костюм в «Романе в картинах» М. В. Нестерова / С. К. Зауст // Культурное наследие России № 3 (34). 2021 г. с 43–51.
6. Калашников, А. С. Благотворительность «Болшевского Абрамцево» в истории русской культуры XX века / А. С. Калашников, И. С. Казакова. // Культурное наследие России № 1 (28). 2020 г. с. 39–46.
7. Набокина, М. Е. Структурные и организационные особенности Московского религиозно-философского общества памяти Владимира Соловьёва // Вестник Московского городского педагогического университета. Исторические науки. 2013. № 1. С. 50–56.
8. Нестеров, М. В. О пережитом. 1862–1917 гг. : воспоминания / М. В. Нестеров. [подгот. текста М. И. и Т. И. Титовых и др.]. — Москва : Молодая гвардия, 2006. — 587, [2] с. Нестеров, М. В. О пережитом. 1862–1917 гг. : воспоминания / М. В. Нестеров. [подгот. текста М. И. и Т. И. Титовых и др.]. — Москва : Молодая гвардия, 2006. — 587, [2] с.
9. Нестеров, М. В. Письма / М. В. Нестеров. Ленинград : Искусство, 1998. С. 412.
10. Никонова, И. И. Михаил Васильевич Нестеров / И. И. Никонова. 2-е изд., испр. Москва : Искусство, 1984. 222 с.
11. Официальный интернет-ресурс МБУК «Музейное объединение «Музеи наукограда Коро-

19 Калашников, А. С. Благотворительность «Болшевского Абрамцево» в истории русской культуры XX века / А. С. Калашников, И. С. Казакова. // Культурное наследие России № 1 (28). 2020 г. с. 39–46.

20 Нестеров, М. В. Письма / М. В. Нестеров. Ленинград : Искусство, 1998. С. 438–449.

лёв», отдел «Мемориальный дом-музей С. Н. Дурьлина» // URL : <http://museumkorolev.ru/o-muzee/muzeu-durilina/> (дата обращения 03.09.2021).

12. Половинкин, С. М. Кружок ищущих христианского просвещения // Русская философия : Малый энциклопедический словарь. Москва, 1995. С. 287–289.

13. РГАЛИ. Ф. 2980. Оп.2. Ед. хр.276. Стр.265.

14. С. Н. Дурьлин и его время: Исследования. Тексты. Библиография / Составление и редакция Анны Резниченко. Книга I: Исследования. Москва : Модест Колеров, 2010.

15. Страница, посвящённая художнику Ф. С. Булгакову на ресурсе «ARTinvestment.RU» // URL : <https://artinvestment.ru/auctions/37580/#more> (дата обращения 03.08.2021).

16. Товарищество передвижных художественных выставок // Большая российская энциклопедия : [в 35 т.] / гл. ред. Ю. С. Осипов. Москва : Большая российская энциклопедия, 2004–2017.

17. Торопова, В. Н. Сергей Дурьлин: Самостояние. М. : Молодая гвардия, 2014. 349 с. : ил. (ЖЗЛ: Малая серия: сер. биогр.; вып.73).

A CURE FOR HEAVY THOUGHTS: HOW THE FRIENDSHIP OF S. DURYLIN AND M. NESTEROV HELPED TO CREATE MASTERPIECES OF PAINTING AND LITERATURE

Kalashnikov Alexander Sergeevich,

Head of the Department "S. N. Durylin Memorial House-Museum",
Museum Association "Museums of the Korolev Science City",
Ilyicha str., 1, Korolev, Moscow region, Russia, 141080;
Senior lecturer of the Department of Theater Arts
FGBOU DPO "IRDPO",
str., Lyusinovskaya, 51, Moscow, Russia, 117997,
alexandris777@gmail.com

Abstract

The article tells about the circumstances of the acquaintance and friendship of S. N. Durylin and M. V. Nesterov, which, without a doubt, led to the synergy of the talents of the two great authors from literature and painting. Being witnesses and assistants of each other's long-term creativity, they left the brightest mark in the history of Russian culture, which is one of the examples of the interaction of the passionaries of the cultural space of our country.

Keywords

S. N. Durylin, M. V. Nesterov, Bolshevskoe Abramtsevo, Museums of the Korolev Science City, Peredvizhniki, "Heavy Thoughts", "Sir-cat", "Bells", Moscow Religious and Philosophical Society.

RAR
УДК 069
ББК 79
DOI 10.34685/NI.2022.37.2.005

ИЗБАВИТЬСЯ ОТ ЛИШНИХ ПОДРАМНИКОВ

Киракосов Артём Вильевич,

Научный сотрудник, хранитель коллекции, художник-реставратор
МБУК МОК отдел «Мемориальный дом-музей С. Н. Дурылина»
ул. Ильича, д.1, г.Королёв, Московская область, 141080,
artemkirakosov58@mail.ru

Аннотация

В статье рассматриваются особенности создания, консервации, монтирования, оформления, экспонирования и хранения четырёх пейзажей Фёдора Сергеевича Булгакова из собрания Мемориального Дома-музея С.Н. Дурылина в Болшево.

Ключевые слова

Ф. С. Булгаков, живопись, пейзаж, хранение, реставрация, экспонирование, консервация, С. Н. Дурылин, подрамник, картина.

В данной статье излагаются идеи, подкреплённые опытом, как один из возможных подходов, опершись на который, можно двигаться в сохранении живописи Советского периода.

В коллекции Дома-музея Дурылина представлены картины Фёдора Сергеевича Булгакова, старшего сына известного русского религиозного философа и богослова Сергея Николаевича Булгакова. Художник часто бывал у Сергея Николаевича Дурылина в Болшево, где, жил и много писал, близко общаясь и с хозяином дома, и с его ближайшим другом, единомышленником и задушевным собеседником, а своим учителем и тестем, художником Михаилом Васильевичем Нестеровым.

Корпус работ Ф.С. Булгакова из собрания Мемориального Дома-музея С.Н. Дурылина в Болшево, наверное крупнейшее и включает в себя графический альбом с зарисовками 56-ти листов (КП — 3597), датированный 1962-ым годом и 10 живописных произведений, из которых 8 нами отреставрированы, приведены в экспозиционное состояние, обрамлены и экспонируются. Живопись Ф.С. Булгакова — яркий и характерный не только биографический, стилистический, но, в первую очередь, технико-технологический пример достоинств и характерных болезней жи-

вописи, с которыми нам, реставраторам, приходится бороться.

По аналогии с тем, как разумно, к примеру, в Голландии на будущее и будущим поколениям на освоение оставляются не тронутыми примерно 10% территории, так и нам необходимо не реставрировать всё, а часть оставить в стадии «консервации», поскольку, из практики знаем, что переделывать куда сложнее и тяжелее, — если вообще возможно, — чем реставрировать вещи нетронутые. Этот аргумент профессионально понятен: уровень качества проведения работ, соответствия материалов нормам, квалификация специалистов, добросовестность и всевозможные условия остаются зачатую вопросом. К тому же, никто не может гарантировать никакими опытами должную результативность и даже безвредность проводимых реставрационных мероприятий на длительный срок.

У всех четырёх пейзажей Булгакова, готовившихся к выставке сентября 2019, в отличие от других его живописных произведений из собрания нашего Музея, отсутствовали подрамники. Фабричные, хоть и изготавливаются по требованиям: с подвижными соединениями планок, клинья-ми, скосами по внутренним рёбрам подрамника, фасками по внешней кромке реек с оборотной

стороны, с перекладами и крестовинами, — да негодного качества в практике, исключение составляет лишь мастерская при специализированном художественном лицее при Академии Художеств РФ, реставрационные мастерские держат своих „деревянщиков“, — так их зовут, а чтобы получить добротный материал, известны лишь два частных мастера, работающие в московском Ивановском монастыре, что же делается в других городах, помимо, естественно, ещё и Санкт-Петербурга, неизвестно?..

Реставратор сталкивается с ещё одной очень курьёзной ситуаций, также нигде пока не описанной, снимая старые холсты с подрамников, чего там только он не обнаружит под ними: всех мастей тараканов, пауков, мух, ос, жуков, личинок, бабочек, моль и клопов чуть не мышей (если картина большая), своды пылевых залежей десятилетиями или дольше, паутины, записки и письма, газеты, афиши и счета, рисунки и другую графику, личные, давно пропавшие у хозяев вещи, штукатурку, побелку, краску, всякую всячину, но иногда и тайники, вещи редкие, ценности. Специалисты утверждают, что «по отношению к музейным предметам насекомые действительно представляют собой всего лишь один из агрессивных факторов внешней среды наряду с ультрафиолетом, загрязняющими примесями в атмосфере или неоптимальной относительной влажностью воздуха. А поскольку первоочередной задачей музейного хранения считается сохранение предметов, т. е. хранение их в условиях минимального риска любого дополнительного разрушения, то защита от насекомых очень удачно укладывается в общую систему превентивной консервации. Это понятие подразумевает весь комплекс мер по созданию наилучших для музейных предметов условий хранения и экспонирования»¹. Поэтому, чтобы избежать загрязнений, поначалу просто пылевых, как с лицевой, так и с оборотной сторон, не только остекление с лицевой, но и «конвертирование» произведения с оборотной стороны, закрытие оборота картины (тоже) бескислотным картоном необходимо, на который переносится вся информация с оборота картины и подрамника: подписи, надписи, клейма, печати, тексты наклеек и так далее (Илл. № 1 (18), № 2 (19), № 3 (20)).



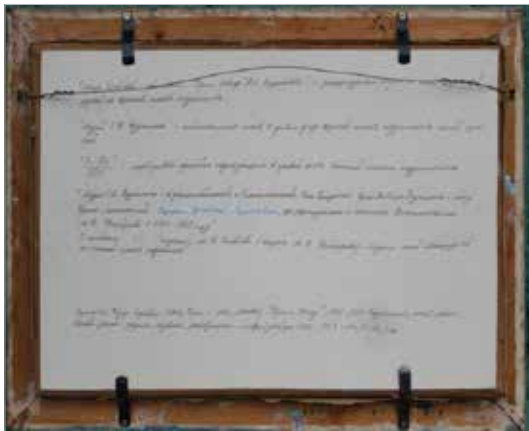
Илл. 1 (18). Ф. С. Булгаков. Этуд «Крым». 1928–1929. Съёмка лицевой стороны картины после реставрации в отточенной раме в прямых лучах. Мемориальный Дом-музей С.Н. Дурылина



Илл. 2 (19). Ф. С. Булгаков. Этуд «Крым». 1928–1929. Съёмка оборотной стороны картины до реставрации с надписями на подрамнике в прямых лучах. Мемориальный Дом-музей С.Н. Дурылина.

В «Музейном объединении „Музеи наукограда Королёв“» сложилась практика не только ограничивать реставрационные вмешательства до «приведения памятника в экспозиционный вид», но и сохранять, восстанавливать к новой жизни, приспособлять, использовать, переустанавливать, ремонтировать, перерабатывая и преобразая в нужный тон, цвет, блеск бывавшие много лет, казалось бы, не имеющие никакой исторической ценности авторские и не-оформительские материалы к живописи: не только подрамники, но обкладки и рамы всех типов, подвесные кольца, элементы фурнитуры

1 Тоскина И.Н., Проворова И.Н. "Насекомые в музеях. Биология. Профилактика заражения. Меры борьбы", ГосНИИР. М.: "Товарищество изданий КМК", 2007. С. 3.



Илл. 3 (20). Ф. С. Булгаков. Этуд «Крым». 1928–1929. Съёмка в прямых лучах «законвертированной» оборотной стороны картины после реставрации с перенесёнными с подрамника надписями. Мемориальный Дом-музей С.Н. Дурылина.

и прочее, а «Экспертная фондово-закупочная комиссия» музеев рассматривает весь комплекс вопросов, связанных с памятником в комплексе, не отрывая один от другого. Поэтому важно, чтобы реставратор был знаком, имел опыт и выполнял и оформительские, и багетные, и экспозиционные, и дизайнерские, и искусствоведческие, и рабочие, и упаковочные, и популяризаторские, и лекционные, и научные, и другие функции при отсутствии специалистов перечисленных профилей, что делается и в музеях наукограда Королёв.

Ещё два серьёзных аргумента в пользу «консервации», а не продолжения реставрационных процессов: отсутствие авторского подрамника, неравнозначное качество картин, что при остром дефиците экспозиционных площадей и хранения требует времени для принятия правильных, выверенных решений: что будет оставлено на подложке, а что натянутым на подрамник демонстрироваться на стене и храниться на нём.

«Экспертной фондово-закупочной комиссией» «Музейного объединения «Музеи наукограда Королёв» принятие заданий на реставрацию, «консервацию», и монтаж четырёх пейзажей Булгакова² на «подложки» рассматривались вкуп

2 "ЦВЕТУЩАЯ ЯБЛОНЯ". 1967. Без авторского подрамника. Холст, масло, кисти. 59,7×79,1 см. МОК ДМД КП — 654, после консервации; "ВОДОЁМ". 1980. Без авторского

с условиями, удобством и практичностью этого решения, будущего хранения и экспонирования, и, следовательно, в связи с оформительскими и багетными работами по изготовлению и креплению паспарту, экспликации и этикетажа, обрамлению и остеклению, а также, изготовленные этикеток („шилдигов“) единого стиля и формы состаренного золота с согласованными с хранителем и руководством текстами. (Илл. 4 (21).



Илл. 4 (21). Пример разработанной этикетки, крепящейся на паспарту под стекло.

Работы наклеились на накладываемые, но не закреплённые паспарту из такого же бескислотного картона тёплого белого цвета, что и «подложка». При этом, поднимая паспарту или выставляя холсты на подложках без паспарту или в паспарту, вырезанном так, что открываются распрямлённые кромки пейзажей, видна ещё одна очень интересная притча, устное, так сказать, предание живописцев советской эпохи — каким способом натягивать холст на подрамник, дырки и шрамы, оставленные от гвоздей, следы способов натяжки холста на подрамник, что, конечно, уходит с поля зрения и не видно на завёрнутых кромках, когда картина демонстрируется в натянутом на подрамнике виде, и кромки загнуты и закрыты рамой: художники натягивали холсты то, направляя гвозди по часовой стрелке, то против, то ёлочкой, парами друг ко другу, то все поперёк длины подрамника, то вдоль, то под каким-то определённым

го подрамника. Холст, масло, кисти. 49,0×69,2 см. МОК ДМД КП — 652, после консервации; "РАДОНЕЖ". Без авторского подрамника. Не датировано (автором). Холст, масло, кисти. 49,7×74,0 см. МОК ДМД КП — 655, после консервации; "ДОЖДЛИВЫЙ ДЕНЬ". 1970. Без авторского подрамника. Холст, масло, кисти. 45,0×59,0 см. МОК ДМД КП — 653, после консервации.

ным, но одним общим углом, то использовали длинные тонкие гвозди, откусывая шляпки, чтобы ими не уродовать насквозь основу, и загибая их почти на всю длину, якобы прижимая дополнительно и удерживая так холст на подрамнике, но встречаются и случаи со специально широкими шляпками гвоздей, часто видим и канцелярские кнопки и мебельную фурнитуру и гвозди для обивки мебели тканями с напаянными большими круглыми декоративными шляпками, а то и вовсе натягивали холст, как попало, и, чем придётся, безо всякой схемы, системы и понимания, „что творят“, и это встречается, куда чаще, признаемся и мы публично, наконец, — на сегодняшний день этот „вопрос“: чем и как натягивать холст на подрамник, — уже снят и остаётся легендой, которую необходимо сохранить, как устное сокровище и нематериальное наследие Советского прошлого по подготовке живописных материалов, поскольку, изобретён степлер и скобы для натягивания тканей, и этим практично и удобно пользоваться, а вот в реставрации, традиционно косной не только в хорошем смысле, до сих пор принято и продолжают натягивать картины через вырезанные картонные или пластиковые прокладки старинными башмачными коваными гвоздями (и их уже почти не достать), которые холст, хоть и крепко держат, но рвут, и запасы которых свято собирает каждый из нас, художников-реставраторов — „государственников“ — станковой масляной живописи.

В связи с высказанным только выше, хочется отметить и следующий, авангардный и смелый, но исключительно логичный, шаг в показе четырёх пейзажей Булгакова, растянутыми на бескислотном картоне — с развёрнутыми и распрямлёнными, не закрытыми ничем кромками, — по аналогии с демонстрацией графики, где очень давно уже сложилась практика демонстрации не только изображения лишь «в свету», но открывая весь цельный лист, избранный художником или печатником, издателем, на котором произведение было создано, с любыми его краями и полями и по размерам и по форме и по состоянию. Развёрнутые кромки зрителю дают представление, не только о способах — предсказуемых, но ушедших уже в глубокое прошлое, как уже отмечалось, с повсеместным внедрением степлера и скоб, но и о непредсказуемых: чем попало, и, как, — натягивания в прошлом картины гвоздями и иным материалом, как писалось, а и о том, как выбирал, вырезал худож-

ник себе холст для картины, где явно читается, что главное для живописца, готовящегося писать — лишь укрыть им, обтянуть, — желательно закрыв все дыры и щели, — всю площадь над подрамником, так и вовсе не соблюдались нормы, при которых авторские кромки по своей ширине должны быть достаточными, чтобы загибаться на торцы подрамника, следом — заходить на оборот его и ещё подгибаться внутрь под себя, к подрамнику, не меньше, чем на четверть ширины планки подрамника, собственно, за такой длины кромки и тянет художник специальными деревянными инструментами (*сейчас — тоже не пригодными, рвущими холст — металлическими*) холст. И ещё видим, что художник — в том числе, Булгаков — не только не соблюдает эти нормы, что зачастую и не грунтованная часть фабричного холста, расположенная по его краям попадает на лицевое живописное поле... И тем не менее, всякий штрих времени — нам в прок; и, думается, и времена были не легки, и художники просто да не обращали на то внимания своего, угорая в экстазе созидания!

Все четыре пейзажа, чётным числом, несмотря на разные форматы были расположены на подложках одинакового, стандартного размера, 070,0 x 100,0 см, и для выпускаемых рам, и для выпускаемого картона, и для производимых под хранение полок драйверов, и для папок под графику, что делает удобным экспонирование, переноску, перевозку, упаковку, хранение, показ с рук при распространяемом всё больше, так называемом, «открытом хранении», рассматривании, копировании, исследовании произведений в оборудованных специализированных помещениях, возможно, — с улучшенным светом, увеличением, в ультрафиолетовых, инфракрасных лучах и так далее.

Все пейзажи в паспарту, — как графические листы, — обрамлены стандартной и принятой сейчас плоской обкладкой чистого дерева, покрытого устойчивым матовым лаком, к оборотным сторонам рам навинчена подвеска с подвижным кольцом и регулируемый по длине трос, что удобно, как в эксплуатации, и с любой повесочной системой и с повеской на картины стену на специальные крюки.

Несмотря на то, что данная работа и с «консервацией» и монтажом 4-х пейзажей Булгакова в середине 2019 была проделана, как обычно, к выставке и рассчитана всего лишь на время её проведения, но не на длительный срок до настоящего времени, опыт осторожного, поступатель-

но-взвешенного, разумного и рационального отношения к принятию решения по реставрации, чтобы избавить музей от производства и хранения лишних подрамников, и, соответственно, от затрат средств, сил и пространства, показывает её преимущества, и картины экспонируются в таком виде и сейчас, как в постоянной экспозиции, так и на временной, готовые оставаться на стенах и далее или переместиться в металлические, выдвижные полки ящики «драйверов» помещений хранения или лечь на мраморные, операционные столы реставраторов с дальнейшими заданиями по заделке сквозных прорывов, проколов и проrezов с восполнением утрат основы, подведению реставрационных кромок, натягиванию на новый, изготовленный реставрационный подрамник, подведению реставрационного грунта, тонированию, покрытию картины защитной плёнкой и обивки её реставрационной обкладкой.

Если очень кратко подытожить, что рационального и нового в предлагаемом, описанном и осуществлённом методе «консервации», монтажа и экспонирования 4-х пейзажей Ф.С. Булгакова к выставке осени 2019 «Станция Болшево: перекрёсток судеб 1939» из собрания Мемориального Дома-музея С.Н. Дурылина в Болшево, то можно выделить следующее:

1). Решение по минимизации реставрационного вмешательства, которое достаточно лишь для сохранности картины и приведения её в экспозиционный вид.

2). Закрепление, не маленькой, а именно средней по площади картины на холсте, как графического листа, не как живописи, на холстяных лапках или без них на реставрационных клеях по всему периметру, а на скотче с липучками «Commond 3M» (USA) растянутой от центра к углам лишь по краям верхней кромки, тогда, как остальная вся часть картины остаётся не закреплённой, что предотвратит неизбежную при длительном экспонировании и провисании её деформацию.

3). Использование и в подложке, и в паспарту плотного бескислотного картона.

4). Показ всей основы картины, словно единого целого, с развёрнутыми и выпрямленными кромками, без паспарту или с паспарту, открывающем развёрнутые и распрямлённые авторские кромки со следами от гвоздей после натягивания.

5). Монтаж этикетки на паспарту, которая становится постоянным элементом экспоната, памятника.

6). Использование стандартных, одинаковых для любых и разных средних размеров картин максимальных для хранения в металлических «драйверах» (шкафы) размеров для подложек, рам и паспарту при оформлении и хранении картин.

7). Использование тонкого, прозрачного «багетного» стекла (до 0,2 см), органического стекла (производства Германии, Израиля) и пластика соответствующей толщины, не «безбликового», а непременно «музейного» стекла, которое, почти не видно глазами, и которое предотвращает воздействие вредных химических и атмосферных проявлений и до 85% нейтрализует разрушающее действие ультрафиолетового, солнечного света.

8). Использование для удобства обращения и экспонирования живописи средней площади принятых, распространённых, в основном, для показа графики, нескольких (4-х) эстетичных и аскетичных рам одинакового стандартного размера 070,0 × 100,0 см с обкладкой профиля простого уголка (буква «Г») чистого светлого, тёплого цвета, дерева под матовым лаком.

9). Развёрнутые и открытые авторские кромки живописи, с аналогией с давно сложившейся практикой показа полного листа графических произведений, дают представление и о том, как, и какой цельный кусок холста выбирал и выре-



Илл. 5 (22). Фёдор Сергеевич Булгаков "Цветущая яблоня". 1967. Без авторского подрамника. Холст, масло, кисти. 59,7 × 79,1 см. МОК ДМД КП — 654. Съёмка картины после «консервации» в прямых лучах с развёрнутыми кромками, растянутой на бескислотном картоне. Мемориальный Дом-музей С.Н. Дурылина, лето 2019.

зал себе художник под своё будущее на нём произведение. (Илл. 5 (22)).

Список литературы

1. «Техника живописи. Практические советы» // Москва : Академия художеств СССР, 1960, с. 3.

2. «Техника живописи. Практические советы» // Москва : Академия художеств СССР, 1960, с. 13.

3. Пресс-релиз выставки «Сыновья. Георгий Эфрон, Фёдор Булгаков» в Мемориальном Доме-музее Марины Ивановны Цветаевой в Болшево / Сайт «Музейного объединения «Музеи наукограда Королёв», публикация от 31 03 2021 // URL : <http://museumkorolev.ru/synovya-georgij-eforon-fedor-bulgakov/> (дата обращения 25.06.2021).

4. Киселёва Е. «Дом в Сивцевом Вражке» / «Рассказы о художественной Москве» // URL : <http://www.mecenat-and-world.ru/17-20/kiseleva.htm> (дата обращения 15.07.2021).

5. Тоскина И. Н., Проворова И. Н. "НАСЕКОМЫЕ В МУЗЕЯХ. Биология. Профилактика заражения. Меры борьбы", ГосНИИР, "Товарищество изданий КМК", Москва, 2007, Страница 3.

6. Киракосов А. В. Лекция «Консервация и экспонирование пейзажей Ф.С. Булгакова» //URL:<https://www.culture.ru/events/819294/lekcziya-peizazhi-fyodora-sergeevicha-bulgakova> (дата обращения 08.08.2021).

GET RID OF EXTRA STRETCHERS

Kirakosov Artem Vilevich,

Researcher, curator of the collection, artist-restorer
MBUK Korolev Museum Association, department
"Memorial House-Museum of S. N. Durylin",
Ilyich str., Korolev city, Moscow region, 1 141080,
artemkirakosov58@mail.ru

Abstract

The article discusses the features of the creation, conservation, mounting, design, display and storage of four landscapes by Fyodor Sergeyevich Bulgakov (1902, Koreiz - 1991, Moscow) from the collection of the S.N. Durylin Memorial House-Museum in Bolshevo.

Keywords

F. S. Bulgakov, painting, landscape, storage, restoration, exposure, conservation, S. N. Durylin, stretcher, painting.

RAR

УДК 069

ББК 79

DOI 10.34685/NI.2022.37.2.006

БОЕВОЕ ПРИМЕНЕНИЕ ПОЛЕВЫХ ПУШЕК БС -3 НА ЗАВЕРШАЮЩЕМ ЭТАПЕ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ

Абрамов Александр Владимирович,

научный сотрудник отдела «Новейшая история города»,
МБУК «Музейное объединение «Музеи наукограда Королев»,
ул. Дворцовый проезд, д. 4, г. Королев, Московская область, Россия, 141075,
abr1972@yandex.ru

Аннотация

На основе обнаруженных документов Центрального Архива Министерства Обороны Российской Федерации (ЦАМО РФ) впервые в научной литературе представлены все артиллерийские полки, на вооружении которых стояли 100-мм полевые пушки образца 1944 г. БС — 3. Рассматривается вопрос о боевом применении БС — 3 на заключительном этапе Великой Отечественной войны (осень 1944–9 мая 1945 гг.). Эта артиллерийская система была создана в 1943 г. в Центральном Артиллерийском Конструкторском Бюро под руководством В. Г. Грабина в подмосковном Калининграде (с 1996 г. — г. Королев Московской области) и являлась самым мощным противотанковым орудием Красной Армии в Великой Отечественной войне

Ключевые слова

Артиллерия, артиллерийская система, боевое применение, живая сила и техника, противотанковая, истребительно — противотанковый артиллерийский полк, отдельная истребительно — противотанковая бригада, пушечно — артиллерийский полк, отдельная легкая артиллерийская бригада, корпусная артиллерийская бригада.

Данная статья посвящена вопросу боевого применения полевой пушки БС-3 на завершающем этапе Великой Отечественной войны. (Илл. 1).

В городе Калининграде (ныне — г. Королев Московской области) с 1943 года плодотворно работало Центральное Артиллерийское конструкторское бюро под руководством В. Г. Грабина. Именно здесь В. Г. Грабиным и его сотрудниками (А. Е. Хворостиним, И. С. Грибань, Ф. Ф. Калегановым, А. П. Шишкиным и др.) в 1943 г. была создана артиллерийская система, принятая на вооружение почти за год до окончания войны, 7 мая 1944 г., и принявшая самое активное участие на ее завершающем ее этапе — 100-мм полевая пушка БС-3. И хотя официально пушка име-

новалась «100-мм полевая пушка образца 1944 г.», предназначалась она и для борьбы с тяжелой бронетехникой противника: уничтожением тяжелых танков и самоходных орудий на дальности 1000–1800 метров¹, представляя самое мощное противотанковое орудие Красной Армии в Великой Отечественной войне.

Обращение к истории боевого применения пушки БС-3 также символично связано с тем, что в отделе Новейшей истории города с 2019 г. находится мемориальный кабинет Василия Гавриловича Гра-

1 ЦАМО РФ, Ф. 1251, Оп. 1, д. 59, л. 412 - 413



Илл. 1. 100-мм полевая пушка образца 1944 г. БС-3 (выпуска 1947 г.) во внутреннем дворе музея. Фото автора.

бина. Музей располагает интересной и уникальной коллекцией личных вещей и архивом конструктора. Кроме того, в коллекции музея представлены самые известные артиллерийские системы В. Г. Грабина — 57-мм противотанковая пушка ЗИС-2 и 76-мм дивизионная пушка ЗИС-3. Особо стоит отметить, что ЗИС-2 и ЗИС-3 в составе артиллерийских полков отдельных истребительно-противотанковых артиллерийских бригад РГК и отдельных легких артиллерийских бригад с января 1945 года до самой Победы в «боевом братстве» воевали вместе с пушками БС-3, нанося немалый ущерб противнику.

9 мая 1985 года в Калининграде был открыт Мемориал Славы. В качестве символа ратного и трудового подвига его украсила пушка БС-3. С начала 2021 г. музей на протяжении полугодия участвовал в переговорах о последующей передаче, транспортировке и хранению пушки БС-3 с Министерством Обороны РФ. В настоящее время объект имеет музейное значение и пушка БС-3 (выпуска 1947 г.) находится на внутренней территории музея. Все вышеперечисленное

побудило нас к исследованию темы боевого применения пушек БС-3 на завершающем этапе ВОВ.

Если история создания этого орудия в ЦАКБ достаточно полно отражена в литературе², то вопрос о его боевом применении в годы ВОВ с привлечением архивного материала никем из исследователей почти не рассматривался. Исключение составляют работы историка А. В. Исаева «Берлин 45-го. Сражение в логове зверя» и «Битва за Берлин. Штурм столицы III Рейха», где рассматриваются два боевых эпизода с участием полков, вооруженных пушками БС-3, в Берлинской операции в апреле 1945 г. — в окружении немецких войск под Хальбе и в городских боях в районе Ландвер — канала в самом городе³.

История боевого применения пушек БС-3 до сих пор остается почти неизвестной страницей в истории Великой Отечественной войны. Для оценки значения и роли этой артиллерийской системы мы обратились к документам Центрального Архива Министерства Обороны Российской Федерации, так как существующая литература, носящая справочный характер по основным тактико-техническим характеристикам пушки БС-3⁴, кроме вышеуказанных работ А. В. Исаева, не дает полного и четкого представления об этом предмете. Поэтому из архива ЦАМО РФ были выявлены и изучены впервые вводимые в научный оборот документы о боевом применении этой артиллерийской системы на заключительном этапе Великой Отечественной войны, которые ранее никем из исследователей артиллерии и истории ВОВ не привлекались. Отметим, что документы выложены в открытом доступе на сайте «Память народа». Сложность поисковой работы в отборе документации состояла в том, чтобы в первую очередь выявить

- 2 Бритиков А. М. Нестареющая БС-3 // Моделист – конструктор, 2006, № 5, С. 30 – 36; Бритиков А. М. 100-мм полевая пушка БС – 3 // Техника и вооружение, 2001, № 10, С. 14 - 18.
- 3 Исаев А. В. Берлин 45-го. Сражение в логове зверя. - Москва: Эксмо, 2007, С. 565 – 569. Исаев А. В. Битва за Берлин: Штурм столицы III Рейха. – Москва: Яуза-каталог, 2020, С. 94.
- 4 Иванов А. Артиллерия СССР во Второй Мировой войне. Санкт-Петербург: Издательский Дом «Нева», 2003, С. 38 – 39; Шунков В. Н. Красная Армия. Москва, Минск: Аст, 2006, С. 115.

те артиллерийские полки, вооруженные пушками БС-3, входящими в состав отдельных истребительно-противотанковых артиллерийских бригад РГК, в состав корпусных артиллерийских бригад и в состав отдельных легких артиллерийских бригад. Как выяснилось, каждый истребительно-противотанковый артиллерийский полк (иптап) вооружался 16 пушками БС-3. Пушечно-артиллерийские полки (пап) корпусных артиллерийских бригад и отдельных легких артиллерийских бригад штатно вооружались 20 пушками БС-3.

В ходе проведенного исследования было выяснено, что на заключительном этапе ВОВ — со второй половины ноября 1944 г. по 9 мая 1945 г., в составе 1-го Белорусского, 2-го Белорусского, 1-го, 2-го и 3-го Украинского фронтов воевало 13 истребительно — противотанковых артиллерийских полка в составе отдельных истребительно — противотанковых артиллерийских бригад (208 орудий), 6 пушечно-артиллерийских полков в составе отдельных легких артиллерийских бригад (120 орудий) и 3 пушечно-артиллерийских полка корпусных артиллерийских бригад (60 орудий). Таким образом, с осени 1944 г. по 9 мая 1945 года в боевых действиях участвовало 388 пушек БС-3.

Также был выявлен командный состав всех полков, вооруженных пушками БС-3. На сайте «1418. Дорога памяти» найдены фотографии командиров полков. Особо стоит отметить, что одним из главных источников боевого применения пушек БС-3 являются наградные листы командиров полков и бригад. В наградных листах, помимо иногда скурых сведений в журналах боевых действий и других документах, как правило, содержится расширенная информация о географии боевых действий, об ущербе в живой силе и технике, который нанес тот или иной полк нанес противнику в результате боевых действий.

С января 1945 г. на советско-германском фронте, который оставался главным во Второй мировой войне, были проведены Висло — Одерская, Восточно-Прусская, Венская, Берлинская, Пражская и другие крупнейшие наступательные операции Красной Армии. Советские войска успешно преодолели сильную, глубоко эшелонированную оборону противника в Польше и Восточной Пруссии, действовали в горно-лесистой местности Чехословакии, западной части Венгрии и Австрии. Ведя ожесточенные бои,

Красная армия форсировала крупные водные рубежи, осуществляла наступление в сложных погодных условиях. В результате были разгромлены основные стратегические группировки врага и созданы условия для окончательного удара по фашистской Германии. Берлинская и Пражская операции советских вооруженных сил победоносно завершили военные действия в Европе. 2 мая 1945 г. советские войска штурмом овладели Берлином и водрузили над рейхстагом Знамя Победы.

С началом проведения крупнейших наступательных операций Красной Армии с января 1945 г., артиллерийские полки, вооруженные пушками БС-3 приняли самое активное участие в вышеуказанных наступательных операциях Красной армии.

На заключительном этапе ВОВ с ноября 1944 по 9 мая 1945 года героически воевали следующие артиллерийские соединения, на вооружении которых стояли пушки БС-3⁵:

Истребительно-противотанковые артиллерийские полки:

1. 281 истребительно-противотанковый артиллерийский полк (далее — иптап) 3 гв. отдельной истребительно — противотанковой бригады (далее — оиптабр) Резерва Главного Командования (далее — РГК). Командир полка — гв. полковник Назаренко Иван Афанасьевич. Полк воевал в составе 1-го Белорусского фронта⁶.

2. 492 иптап 8 оиптабр РГК. Командир — гв. подполковник Плешаков Яков Никитович. Полк воевал в составе 1-го Белорусского фронта⁷.

3. 206 иптап 20 оиптабр РГК. Командир — подполковник Красников Василий Маркович. Полк воевал в составе 1-го Белорусского фронта⁸.

4. 1959 иптап 41 оиптабр РГК. Командиры — полковник Парников Иван Ефимович. После 9 апреля 1945 г. — Кутотелов Михаил

5 Объем настоящей статьи не позволяет подробно рассмотреть историю боевого применения пушек БС-3 вышеуказанных полков. Это тема отдельного исследования.

6 ЦАМО РФ, Ф. 33, оп. 686196, ед. хр. 2249, запись № 24027620, л. 131.

7 ЦАМО РФ, Ф. 33, оп. 690306, ед. хр. 2732, запись № 45127466, л. 78.

8 ЦАМО РФ, Ф. 33, оп. 686046, ед. хр. 170, запись № 46485937, л. 29; ЦАМО РФ, Ф. 9713, оп. 1, д. 47, л. 126.

Иосифович. Полк воевал в составе 1-го Белорусского фронта⁹.

5. 141 иптап 4 оиптабр РГК. Командир — майор Ведерников Николай Гаврилович. Полк воевал в составе 2-го Белорусского фронта¹⁰.

6. 105 гв. иптап 5 оиптабр РГК. Командир — гв. майор Корженевский Владимир Романович. Полк воевал в составе 2-го Белорусского фронта¹¹.

7. 520 иптап 13 оиптабр РГК. Командир — гв. полковник Валиев Хабиб Хайрулинович. Полк воевал в составе 2-го Белорусского фронта¹².

8. 1969 иптап 44 оиптабр РГК. Командир — гв. подполковник Ильин Алексей Никифорович. Полк воевал в составе 2-го Белорусского фронта¹³.

9. 321 гв. иптап 7 оиптабр РГК. Командир — гв. подполковник Тарасенко Владимир Маркович. Полк воевал в составе 1-го Украинского фронта¹⁴.

10. 324 гв. иптап 8 гв. оиптабр РГК. Командир — гв. майор Афанасьев Владимир Афанасьевич. Полк воевал в составе 1-го Украинского фронта¹⁵. Отличился под Хальбе.

11. 330 иптап 9 оиптабр РГК. Командир — гв. полковник Шуруй Иван Степанович. Полк воевал в составе 1-го Украинского фронта¹⁶.

12. 238 гв. иптап 10 гв. оиптабр РГК. Командир — гв. подполковник Скоробогатько Яков

Андреевич. Полк воевал в составе 1-го Украинского фронта¹⁷.

13. 76 гв. иптап 2 гв. оиптабр. Командир — гв. полковник Мацков Никифор Трофимович. Полк воевал в составе 3-го Украинского фронта¹⁸.

Пушечно — артиллерийские полки:

14. 408 гв. пушечно — артиллерийский полк (далее — пап) 61 гв. корпусной артиллерийской бригады (далее — кабр). Командир — гв. полковник Петрачков Николай Дмитриевич. Полк воевал в составе 2-го Украинского фронта¹⁹.

15. 37 гв. пап 63 кабр. Командир — гв. подполковник Овсиенко Михаил Авксентьевич. Полк воевал в составе 3-го Украинского фронта²⁰.

16. 409 пап 62 гв. кабр. Командир — гв. подполковник Косоусов Сергей Семенович. Полк воевал в составе 2-го и 3-го Украинских фронтов²¹.

17. 368 пап 199 отдельной легкой артиллерийской бригады (далее — олабр). Командир — подполковник Кондратенко Иван Максимович. Полк воевал в составе 1-го Украинского фронта²².

18. 651 пап 201 олабр. Командир — майор Разуменко Александр Евстафьевич. Полк воевал в составе 1-го Прибалтийского фронта²³ (самое первое применение пушек БС-3), затем в составе 2-го и 3-го Белорусских фронтов.

19. 504 пап 200 олабр (впоследствии переименован в 430 гв. пап 71 гв. олабр). Командир — Герой Советского Союза подполковник

9 ЦАМО РФ, Ф. 33, оп. 686196, ед. хр. 6145, запись № 28233851, л. 259; ЦАМО РФ, Ф. 33, оп. 686196, ед. хр. 6722, запись № 28313721, л. 158. ЦАМО РФ, Ф. 9730, оп. 1, д. 14, л. 221 – 233.

10 ЦАМО РФ, Ф. 33, оп. 686196, ед. хр. 5174, запись № 5174, Л. 219; ЦАМО РФ, Ф. 46, оп. 2418, д. 161, л. 173 – 177.

11 ЦАМО РФ, Ф. 33, оп. 686196, ед. хр. 4674, запись № 26153687, л. 70; ЦАМО РФ, Ф. 9690, оп. 1, д. 21, л. 96 – 169.

12 ЦАМО РФ, Ф. 33 оп. 686196, ед. хр. 4674, запись № 26153687, л. 98; ЦАМО РФ, Ф. 9705, оп. 1, д. 1., л. 40 – 41.

13 ЦАМО РФ, Ф. 33, оп. 686196, ед. хр. 4074, запись № 25979231, л. 41; ЦАМО РФ, Ф. 9733, оп. 1, д. 14, л. 2 – 5; ЦАМО РФ, Ф. 46, оп. 2418, л. 36.

14 ЦАМО РФ, Ф. 33, оп. 690306, ед. хр. 1867, запись № 42707605, л. 248; ЦАМО РФ, Ф. 9694, оп. 1, д. 5, л. 17 – 18.

15 ЦАМО РФ, Ф. 33, оп. 690306, ед. хр. 493, запись № 41071568, л. 197; ЦАМО РФ, Ф. 9696, оп. 1, д. 69. л. 3 – 90.

16 ЦАМО РФ, Ф. 33, оп. 690155, ед. хр. 6316, запись № 35695694, л. 276.

17 ЦАМО РФ, Ф. 33, оп. 690155, ед. хр. 7379, запись № 35182026, л. 62.

18 ЦАМО РФ, Ф. 33, оп. 687572, ед. хр. 1843, запись № 37195525, л. 131; ЦАМО РФ, Ф. 9685, оп. 1, д. 18, л. 36 – 40.

19 ЦАМО РФ, Ф. 33, оп. 690306, ед. хр. 907, запись № 38939770, л. 172.

20 ЦАМО РФ, Ф. 33, оп. 686196, ед. хр. 619, запись № 23212412, л. 169.

21 ЦАМО РФ, Ф. 33, оп. 687572, ед. хр. 1846, запись № 38633994, л. 191; ЦАМО РФ, Ф. 11395, оп. 1, д. 1, л. 15 – 18.

22 ЦАМО РФ, Ф. 33, оп. 690155, ед. хр. 6978, запись № 45941465, л. 263, ЦАМО РФ, Ф. 11336, оп. 1, д. 1, л. 54 – 94.

23 ЦАМО РФ, Ф. 33, оп. 687572, ед. хр. 319, запись № 39912348, л. 71; ЦАМО РФ, Ф. 10024. Оп.1, д. 8, л. 11 – 130.

Шульженко Николай Семенович. Полк воевал в составе 1-го Украинского фронта.²⁴

20. 200 пап 197 олабр. Командир — подполковник Распопин Николай Аполлонович. Полк воевал в составе 1-го Белорусского фронта²⁵.

21. 870 пап 202 олабр. Командиры — гв. майор Смирнов Тимофей Дмитриевич. Погиб от налета вражеской авиации 20 марта 1945 г. После его гибели полком командовал гв. подполковник Гребенюк Феодосий Леонтьевич. Полк воевал в составе 2-го Украинского фронта²⁶.

22. 1319 пап 198 олабр. Командир — полковник Котеловский Василий Антонович. Полк воевал в составе 1-го Белорусского фронта²⁷.

Источниками для изучения и раскрытия данной темы послужили:

журналы боевых действий полков и бригад, выписки из журналов боевых действий, краткие описания боевого пути полков, краткие исторические справочники соединений, доклады о боевой деятельности, отчеты о боевых действиях, боевые донесения, оперативные сводки, боевые приказы и распоряжения, наградные листы отличившихся на полях сражений солдат и командиров Красной Армии.

Рассмотрим реальные цели противника, уничтоженные и подавленные пушками БС-3, входящими в состав вышеперечисленных полков с ноября 1944 г. по 9 мая 1945 г. Ими стали: живая сила противника — солдаты и офицеры; танки, самоходные орудия, бронетранспортеры, в том числе бронетранспортеры с орудиями, тягачи, тракторы и другая техника противника; артиллерия разных калибров: артиллерийские и минометные батареи, зенитные орудия, противотанковая, полевая и дивизионная артиллерия, батареи реактивных минометов; долговременные огневые точки и дерево — земляные огневые

точки, блиндажи; станковые и ручные пулеметы; склады с боеприпасами и военным имуществом, горюче — смазочными материалами; автомашины с живой силой, боеприпасами и другим имуществом, повозки с грузами, мотоциклы, велосипеды; кирпичные и каменные здания (особенно в городской среде), подвалы зданий, сараи и др. постройки, представляющие из себя огневые точки противника (с засевшими в них пулеметчиками и солдатами с фаустпатронами); заводские трубы, являвшиеся наблюдательными пунктами, церкви, завалы в городской среде, мешающие проходу наших танков; штабы, узлы связи, наблюдательные пункты; инженерные заграждения, капониры, траншеи, окопы; плавающие средства (боевые и транспортные корабли противника); р железнодорожные узлы и железнодорожная техника, бронепоезда²⁸.

Особенно пушка БС-3 прославилась в боях как мощное противотанковое средство. В. Г. Грабин в статье «Огневой меч», написанной уже в послевоенные годы, писал: «В 1943 г. была создана и 100-мм полевая пушка, серийное производство которой началось на одном из ленинградских заводов. Пушка получила индекс БС-3 (ЦАКБ и заводской). За блестящие боевые качества и высокую пробиваемость солдаты прозвали 100-мм пушку «Зверобоем». Равной пушки ни одна армия мира не имела»²⁹.

Документы полностью подтверждают слова В. Г. Грабина о боевых качествах и высокой пробиваемости пушки. В ходе проведенных огневых испытаний в апреле 1944 г. по трофейному танку «Тигр» и штурмовому орудью «Элефант» («Фердинанд») было установлено: БС-3 была способна поражать немецкий танк «Тигр» по всей площади лобовой проекции на дальностях до 2000 м с любого ракурса и с расстояния до 500 метров наносить ощутимые повреждения лобовой броне «Элефанта» (добиться сквозного пробития лобовой брони этого штурмового орудия, которая составляла 200-мм, БС-3 была не способна³⁰). По результату испытательных огневых стрельб по трофейному самому мощному немецкому тя-

24 ЦАМО РФ, Ф. 33, оп. 793756, ед. хр. 55, запись № 150037051, л. 229; ЦАМО РФ, Ф. 33, оп. 690306, ед. хр. 3478, запись № 41620458, л. 316.

25 ЦАМО РФ, Ф. 33, оп. 686196, ед. хр. 5114, запись № 26938502, л. 205; ЦАМО, Ф. 11052, Оп. 1, д. 10, л. 27 – 70.

26 ЦАМО РФ, Ф. 33, оп. 690306, ед. хр. 422, запись № 40986871, л. 319; ЦАМО РФ, Ф. 33, оп. 690306, ед. хр. 184, запись № 39425855, л. 190; ЦАМО РФ, Ф. 10025, оп. 1, д. 17., л. 54 – 60.

27 ЦАМО РФ, Ф. 33, оп. 686196, ед. хр. 2480, запись № 24636100, л. 193; ЦАМО РФ, Ф. 10022, оп. 1, д. 2, л. 1 – 64.

28 ЦАМО РФ, Ф. 1251, Оп. 1, д. 59, л. 412 – 413.

29 Цит по: Худяков А. П., Худяков С. А. Гений артиллерии. – Москва: Звонница – МГ, 2007, С. 386.

30 Бритиков А. М. 100-мм полевая пушка БС – 3 // Техника и вооружение, 2001, № 10, С. 17.

желому танку «Королевский тигр», проведенных в начале октября 1944 г., в присутствии маршала И. С. Конева, было установлено, что пушка является мощным и надежным средством борьбы и с этим танком. Было отмечено, что бронейные снаряды пушки БС — 3 при попадании в танк с дистанции 1000 м дают сквозные пробоины (за исключением верхней лобовой брони «Королевского тигра», которая составляла 160-мм). Однако в отчете отмечалось, что даже на расстоянии 1000 м, не добиваясь сквозного пробития лобовой брони, при данном попадании танк из строя не выйдет, но его экипаж будет оглушен и потеряет работоспособность на 20–30 минут.

Наиболее уязвимыми местами представителя этого германского «зверинца» являлись передние ведущие колеса правой и левой гусениц, нижняя лобовая броня, башня, борта и корма³¹. Успешная борьба с тяжелой немецкой бронетехникой во многом зависела от мастерства наводчиков БС-3 и слаженности действий орудийных расчетов, которые, как показывают документы, были профессионалами и мастерами своего дела.

В архиве ЦАМО обнаружен документ, свидетельствующий о максимальной дальности уничтожения пушкой БС-3 самого массового к 1945 г. немецкого среднего танка Т-IV в боевых условиях — «Донесение о разбитом немецком танке Т-IV штаба 321 гв. иптап». Согласно донесению, 25 марта 1945 г. в районе населенного пункта Хубертусру (ныне д. Войновице в Польше) орудие ст. сержанта И. Н. Брежнева 321 гвардейского истребительно-противотанкового полка открыло огонь по танку Т-IV. Третьим бронейным снарядом танк был подбит, но командующий артиллерией 60 армии гв. генерал-майор В. Я. Кабатчиков приказал танк разбить. Орудие сделано еще два выстрела, в результате чего танк был полностью разбит (башня свалена и боковая броня лопнула по сварке). Дальность стрельбы составляла 2200 метров (!) Темп стрельбы составлял 3 снаряда за 30–35 секунд, последующие 2 снаряда — за 15 секунд. Два самоходных орудия противника, находившиеся рядом с танком, быстро ушли в укрытие и в этом районе больше не показывались³².

В отчете о боевых действиях артиллерии 3-й гвардейской Танковой Армии 1-го Украинского

фронта под командованием генерал-полковника танковых войск П. С. Рыбалко в Силезско — Одерской операции, при характеристике боевого применения пушек БС-3 отмечалось, что пушечные полки, вооруженные 100-мм пушками, являлись новым мощным огневым средством в руках командарма и командира корпуса. Основное их назначение — борьба с тяжелыми танками противника. Обладая большой пробивной способностью и достаточной скорострельностью, эти полки вполне оправдывали свое назначение³³.

Что касается максимальной дальности поражения вражеских целей, то 14 января 1945 г. 1319 пушечно-артиллерийским полком 198 отдельной легкой артиллерийской бригады, входивший в состав 2-й гвардейской Танковой армии, при проведении артиллерийской подготовки на Магнушевском плацдарме, огнем пушек БС-3 на дальности 15–18 км (в документе они названы «сотками») был воспрещен подход резервов противника: пушки стреляли по переправам на реке Пилица, по основным узлам сопротивления в глубине обороны, по огневым позициям артиллерии... С помощью этих орудий огнем бригады были подавлены и уничтожены все запланированные вражеские цели³⁴.

Пушка БС-3 пользовалась особой популярностью в войсках. Так, одно из орудий 368 пушечно-артиллерийского полка стало экспонатом артиллерийской выставки, проводимой в г. Дембе в ноябре — декабре 1944 г. (сейчас г. Ново-Демба в восточной Польше). Вместе с пушкой там находился орудийный расчет. Большое впечатление на экскурсантов, посетивших выставку, произвело это грозное оружие против всех видов немецких танков. Орудийному расчету за отличное знание пушки и исчерпывающие ответы на вопросы экскурсантов командующим артиллерией 1-го Украинского фронта объявил благодарность³⁵.

Поскольку объем статьи не позволяет подробно раскрыть тему боевого применения пушек БС-3 на заключительном этапе ВОВ, особо отметим, что десять воинов-артиллеристов истребительно-противотанковых и пушечно-артиллерийских полков, на вооружении которых стояли

31 ЦАМО РФ, Ф. 960, оп. 1, д. 275, л. 331 – 336.

32 ЦАМО РФ, Ф. 9664, Оп.1, д. 25, л. 115.

33 ЦАМО РФ, Ф. 313, оп. 440, д. 555, л. 28.

34 ЦАМО РФ, Ф. 10022, оп. 1, д. 2, л. 1.

35 ЦАМО. Ф. 11336, оп.1, д. 1, л. 57.

100-мм пушки БС-3, были удостоены Звания Героя Советского Союза: 206 иптап: капитан Радиловский Семен Ефимович, капитан Аноприенко Михаил Григорьевич, майор Курасанов Петр Семенович. 238 иптап: капитан Кузенко Геннадий Артемьевич, капитан Чернышов Борис Константинович. 504 пап: командир полка, подполковник Шульженко Николай Семенович, капитан Зикеев Виктор Сергеевич, младший сержант Михайлов Евгений Иванович. 200 пап: старший лейтенант Садовой Николай Иванович (посмертно). 323 иптап: командир полка — гв. майор Загрядский Иван Иванович³⁶.

Большое количество артиллеристов за мужество и отвагу в боях было награждено правительственными орденами и медалями. История их подвигов и наград будет являться темой отдельного изучения.

В ходе проведенного исследования можно заключить, что пушку БС-3 по праву можно назвать «Оружием Победы». Хотя она была принята на вооружение почти за год до окончания Великой Отечественной войны, тем не менее, нанесла достаточно большой урон живой силе и технике противника. В перспективе можно произвести примерный полный подсчет немецких потерь, мы пока ограничились подсчетом подбитых и уничтоженных вражеских танков и самоходно-артиллерийских установок (САУ). По нашим подсчетам, эта цифра составляет 190 единиц, но она нуждается в уточнении. Это артиллерийская система являлась самым мощным противотанковым орудием Красной Армии на завершающем этапе войны.

Воины — артиллеристы истребительно-противотанковых и пушечных артиллерийских полков, на вооружении которых стояло это орудие, с тяжелыми боями прошли путь от Вислы до Одера, преодолели многокилометровые марши, под непрерывным огнем противника форсировали водные преграды (реки и каналы), вели ожесточенные бои на пути к столице III Рейха и в самом Берлине. Победоносно освободили страны Европы: Германию, Польшу, Венгрию, Австрию, Чехословакию, завершив Войну.

На сегодняшний день музей обладает достаточно большой базой данных о боевом применении пушки БС-3 на завершающем этапе Великой Отечественной и есть перспектива дальнейшего кропотливого исследования и более глубокого раскрытия этой темы.

Список литературы

1. Бритиков А. М. Нестареющая БС-3 // Моделист — конструктор, 2006, № 5, С. 30–36.
2. Бритиков А. М. 100-мм полевая пушка БС — 3 // Техника и вооружение, 2001, № 10, С. 14–18.
3. Иванов А. Артиллерия СССР во Второй Мировой войне. Санкт-Петербург: Издательский Дом «Нева», 2003, С. 38–39.
4. Исаев А. В. Битва за Берлин: Штурм столицы III Рейха. — Москва: Яуза-каталог, 2020, С. 94.
5. Исаев А. В. Берлин 45-го. Сражение в логове зверя. — Москва: Эксмо, 2007, С. 565–569.
6. Худяков А. П., Худяков С. А. Гений артиллерии. Москва: Звонница — МГ, 2007, С. 386.
7. Шунков В. Н. Красная Армия. — Москва, Минск: Аст, 2006, С. 115.

36 Наградные листы Героев Советского Союза: ЦАМО РФ, Ф. 33, оп. 793756, ед. хр. 40, запись № 150027484, л. 7; Ф. 33, оп. 793756, ед. хр. 2, запись № 150000603, л. 227; Ф. 33, оп. 793756, ед. хр. 26, запись № 150018217, л. 382; Ф. 33, оп. 793756, ед. хр. 25, запись № 150017602, л. 116; Ф. 33, оп. 793756, ед. хр. 53, запись № 150035355, л. 73; Ф. 33, оп. 793756, ед. хр. 55, запись № 150037, л. 229; Ф. 33, оп. 793756, ед. хр. 18, запись № 150012023, л. 337; Ф. 33, оп. 793756, ед. хр. 31, запись № 150020983, л. 110; Ф. 33, оп. 686046, ед. хр. 170, запись № 46485937, л. 173; Ф. 33, оп. 793756, ед. хр. 17, запись № 150011420, л. 215.

ON THE QUESTION OF THE COMBAT USE
OF REGIMENTAL GUNS BS-3 AT THE FINAL STAGE
OF THE GREAT PATRIOTIC WAR.
AUTUMN 1944-MAY 9, 1945
(ACCORDING TO THE "TSAMO" DOCUMENTS)

Abramov Alexander Vladimirovich,
researcher of the department "Modern history of the city",
МБУК "Museum Association" Museums of the Korolev Science City",
4 Dvortsovy proezd str., Korolev, Moscow region, Russia, 141075,
abr1972@yandex.ru

Abstract

The article presents for the first time in the scientific literature all artillery regiments armed with 100-mm field guns of the 1944 BS – 3 model on the basis of the discovered documents of the Central Archive of the Ministry of Defense of the Russian Federation (TSAMO of the Russian Federation). The question of the combat use of the BS – 3 at the final stage of the Great Patriotic War is considered. This artillery system was created in 1943 at the Central Artillery Design Bureau under the leadership of V. G. Grabin in Kaliningrad near Moscow (Since 1996-the city of Korolev, Moscow Region) and was the most powerful anti-tank weapon of the Red Army in the Great Patriotic War.

Keywords

Artillery, artillery system, combat use, manpower and equipment, anti-tank, fighter-anti-tank artillery regiment, separate fighter-anti-tank brigade, cannon-artillery regiment, separate light artillery brigade, corps artillery brigade.

RAR

УДК 930

ББК 63.4

DOI 10.34685/NI.2022.37.2.007

ИССЛЕДОВАНИЕ АРХЕОЛОГИЧЕСКОЙ КЕРАМИКИ ИЗ «СЕЛИЩА МАКСИМКОВО»: ПРОБЛЕМА ТИПОЛОГИЗАЦИИ И ИДЕНТИФИКАЦИИ ОРНАМЕНТОВ

Севостьянов Алексей Сергеевич,

научный сотрудник отдела «Усадьба Костино»

МБУК «Музейное объединение Музеи наукограда Королёв»

Московская область, г.о. Королёв, ул. Ильича, д.1. Россия, 141080,

sev0styanov.a@yandex.ru

Аннотация

Настоящая статья посвящена изучению орнаментов, нанесённых на керамику, из коллекции «Археология» МБУК «Музейное объединение Музеи наукограда Королёв». В данном исследовании будут представлены древности, поступившие в музей в результате раскопок 1993-1994 гг. селища Максимково, датированного I тыс. до н.э.

Ключевые слова

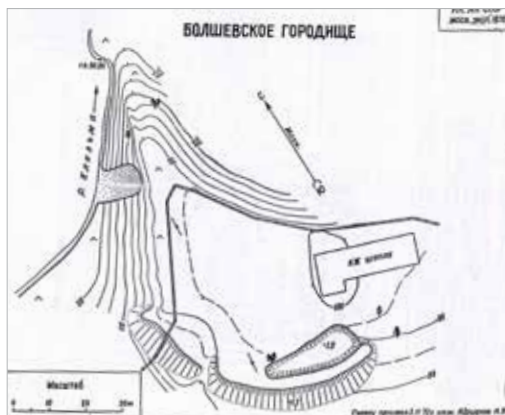
Дьяковская культура, селище Максимково, текстильная керамика, нитчатый орнамент, река Клязьма.

Коллекция предметов ранне-железного века (I тыс. до н.э.), отнесённая археологами к Дьяковской культуре, появилась в нашем музее в результате раскопок селища Максимково. Раскопки селища Максимково производились в мкр. Первомайском города Калининграда (Королёва) в 1993–1994 гг. Исследования проводила экспедиция Сергиево-Посадского музея-заповедника, руководитель к.и.н. В.И. Вишневский. Предметы: различные орудия труда, украшения, остатки глиняной лепной посуды, кости животных, достаточно полно отражают быт, культуру, занятия, основные промыслы жителей селища. В настоящей статье будут представлены образцы керамики с данного памятника археологии, хранящиеся в коллекции музея. В 1993 году, когда состоялись раскопки, селище Максимково являлось единственным изученным памятником Дьяковской культуры на р. Клязьма в Московской области. Собрание древней посуды в своём подавляющем большинстве несло сетчатый (рябчатый) орнамент, украшавший поверхность

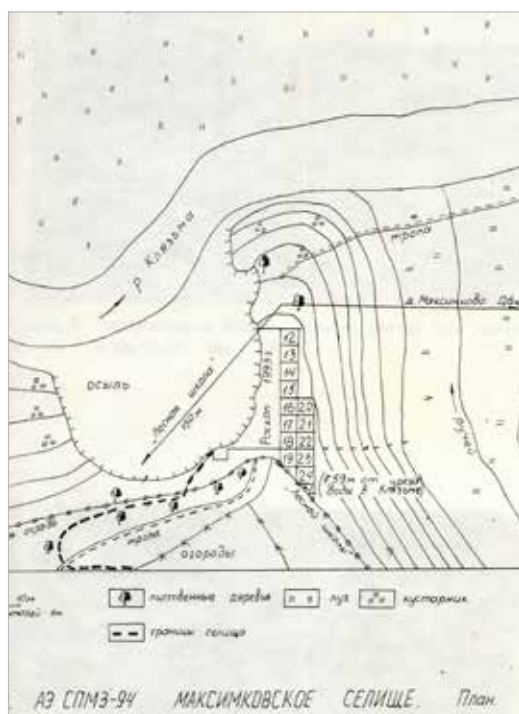
сосудов. Не редким был нитчатый орнамент, также покрывавший весь сосуд. Большинство образцов древней посуды коллекции, кроме украшения в виде сетчатого и нитчатого орнамента, покрывавшего поверхность сосудов, несла на себе разнообразную роспись в виде вдавлений, насечек, которые наносились различными инструментами.

Раскопкам селища Максимково, организованным в 1993 г, предшествовала интересная история открытия самого памятника. Селище Максимково впервые обнаружено осенью 1970 г. в ходе работ Московской археологической экспедиции (отряд Х.И. Крис) по изучению лесопаркового пояса Москвы. Был составлен инструментальный план, описание, вновь выявленный объект интерпретирован как памятник Дьяковской культуры. Вновь открытый памятник был ошибочно идентифицирован как Болшевское городище (Илл. 1,2.).

Данная ошибка нашла отражение в издании «Археологическая карта России. Московская область» (Т. 1 1994 г., Т. 4. 1997 г.).



Илл. 1. План селища Максимково. 1975 г.



Илл.2. План раскопок 1993 г. Селища Максимково.

В 1993 г. произошло повторное открытие памятника археологии, которое завершилось раскопками древнего поселения. Благодаря научному сотруднику историко-краеведческого музея г. Калининграда Б. Я. Ежову селище было обнаружено летом 1991 г. Борис Яковлевич обратил внимание на проступающий культурный

слой в обрыве береговой возвышенности, определил принадлежность памятника к Дьяковской культуре. Осенью 1992 г. селище было осмотрено директором Мытищинского историко-художественного музея к.и.н. Александром Каменским, который подготовил археологическую справку памятника. Весной следующего года публикация Б. Я. Ежова в городской газете «Калининградская правда» представила памятник археологии жителям города. Раскопки разрушающегося памятника были начаты осенью 1993 г. и продолжены летом 1994 г. Селище было подвергнуто как естественному разрушению: эрозия, осыпь культурного слоя в береговой части селища, так и антропогенному: в южной части селища производилась распашка земли под огороды, изъятие песка с территории селища. Во время раскопок Максимково в 1993–1994 гг. было исследовано 84 кв. м. культурного слоя, найдена 91 индивидуальная находка и 2.743 фрагмента керамики². Во время раскопок селища были идентифицированы остатки жилой постройки. Жилищем служила столбовая постройка размером 4×8 м. Постройка была вытянута с севера на юг. Рядом с древним домом археологами были прослежены два параллельных ряда ямок, заглубленных в материк. Ямки простирались с запада на восток. Данная находка, вероятно, свидетельствовала о наличии лёгкой защитной ограды в виде плетёного тына. На памятнике были обнаружены и другие маркеры, свидетельствовавшие о возможных защитных сооружениях. Исследователями также отмечена большая яма в материке, которая простиралась вдоль края площадки раскопа с запада на восток. Яма имела глубину 0,5 м. — предположительно являлась защитным рвом. Мелкие ямки, обнаруженные на дне рва, интерпретировались как следы частокола³.

Раскопки селища Максимково сыграли важную роль в понимании истории территории, на которой сейчас расположен г. Королёв. (Илл. 3–4.).

После завершения археологических раскопок происходит обработка найденного материала,

1 Сегодня «Усадьба Костино» МБУК «Музейное объединение Музеи наукограда Королёв» г.о. Королёв Московская область.

2 Отчёт о раскопках Максимковского селища раннежелезного века в г. Калининграде Московской области в 1993 г. Вишневыский В.И. Сергиев-Посад 1994 С. 11

3 Отчёт о раскопках Максимковского селища раннежелезного века в г. Калининграде Московской области в 1993 г. Вишневыский В.И. Сергиев-Посад 1994 С. 9-10

археологи подготавливают документы, содержащие сведения о памятнике, предложения по его сохранению. Далее происходит передача предметов археологии в музей, научно-учебные заведения, начинается следующий этап жизни древних артефактов. В музее археологические находки становятся музейным предметом, из них формируется коллекция.



Илл. 3-4. Селище Максимково на современной карте Московской области.

Работа с коллекцией в музее предполагает два направления: сохранение предметов (оформление, учёт, реставрация); и презентация поступившей коллекции. Существует несколько способов презентации коллекций археологии в музее, каждый из которых связан с решением определённых задач. К традиционным способам представления коллекции археологии в музее относятся: организация выставок, создание каталогов коллекций, написание научных публикаций. В последнее десятилетие одним из способов экспонирования не только коллекций археологии, но и других предметов, состоящих на хранении в музее, стал Государственный каталог музейного фонда Российской Федерации⁴. В 2020 г. стали динамично развиваться формы дистанционного общения с посетителем, презентация музейных коллекций через сеть «интернет».

Керамика — практически целые или отдельные фрагменты древней посуды количественно преобладают в коллекциях археологии музеев нашей страны. В связи с чем, возникает проблема презентации данных предметов археологической коллекции. Презентации коллекции предшествует постановка целей, разработка

концепции выставки, решение соответствующих задач. Следует подробно разобрать технологические и функциональные особенности керамики как экспозиционного материала. Глиняные сосуды различной величины и предназначения играли важную роль в быту. Форма сосудов зависела от функционального предназначения посуды (хранение пищи, её приготовление). Важную роль керамика играла в ритуальных обрядах. С точки зрения экспозиционных возможностей керамика позволяет воссоздать (с учётом других археологических находок) технологию жизни древнего поселения. Керамика не только предмет способный рассказать о ремесленном занятии жителей, но и свидетельство достоверной картины бытовой и духовной сторонах жизни древнего человека.

Керамическое производство сложный технологический процесс. Представляется возможным при экспонировании керамики в музее для лучшего восприятия, понимания процессов, которые происходили с материалом (глиной) до его превращения в готовый продукт, продемонстрировать данное производство с помощью графических, мультимедийных средств, реконструкции. Представить посетителям материалы, отражающие технические особенности производства. При подготовке презентации керамики следует обратить внимание на процесс художественного оформления. Здесь заслуживает внимания инструмент, которым наносился орнамент, техника его нанесения. Декоративное оформление керамики демонстрирует мировоззрение, культуру оставившего её общества. Перечисленные особенности керамики, как экспонат, надо учитывать при решении проблемы экспонирования, данного вида предметов археологии.

По своей форме сосуды коллекции «селище Максимково» преимущественно горшки вытянутой формы. Реконструировать на данный момент удалось два сосуда, один с нитчатым орнаментом VIII-III вв. до н.э. и второй баночный, практически лишённый орнамента сосуд I-II вв. н.э. В коллекции преобладают фрагменты горшков с сетчатым (рябчатым) орнаментом, некоторые из образцов которых будут рассмотрены в настоящей статье. В коллекции присутствуют крупные фрагменты стенок горшков, с их доньями, которые дают представление о размере и форме всего сосуда. Для настоящего исследования были отобраны образцы с текстильным орнаментом,

⁴ Федеральная государственная информационная система государственного учёта музейных предметов и музейных коллекций.

дополнительно украшенные различными по форме вдавлениями.

Материалом для изготовления горшков коллекции «селище Максимково» служила глина местного происхождения. Вся керамика коллекции произведена исключительно методом лепки. Без гончарного круга также были изготовлены гладкостенные сосуды, в небольшом количестве найденные при раскопках селища. Гладкостенная посуда была отнесена исследователями к более позднему поселению, организованному на территории селища Максимково в I-II вв. н.э. В качестве примеси, направленной на предотвращение разлома сосуда в процессе обжига, служила дресва. В образцах коллекции на изломе черепков присутствуют крупные кварциты мелкого щебня от 3,5 до 6 мм. Сосуды коллекции формировались методом ленточного налёпа. Обжиг посуды был костровым, неравномерным, что заметно по тёмным пятнам на изломе фрагментов керамики. О технике, применённой при изготовлении дна горшков, хорошо свидетельствует образец реконструированного большого горшка с нитчатым орнаментом и фрагмент дна сетчатого сосуда коллекции. Дно изготавливалось в форме лепёшки, у реконструированного горшка, судя по отпечаткам, она прикладывалась сначала одной, потом другой стороной к тканевой прокладке. Снаружи гончар тщательно сглаживал пальцами линию окружности дна сосуда и переход от его придонной части к тулову. Данный приём древнего мастера виден на примере реконструированного сосуда.

Сосуды нашей коллекции делятся на два вида: сетчатые и гладкостенные горшки. Археологами было отмечено соотношение найденной сетчатой керамики к гладкостенной 91,9 % и 8,1 %. Количество найденной гладкостенной посуды уменьшалось от поздних к более ранним слоям. В самом раннем слое содержалось 7,4 % гладкостенной керамики, в самом позднем — 15,6 %. Исследователями при раскопках «селища Максимково» был отмечен факт преобладания керамики с сетчатым орнаментом над гладкостенной, что крайне редко встречается на памятниках археологии Подмосковья. Аналогия была проведена с Дьяковым городищем, на нём данное соотношение, сетчатой и гладкостенной посуды составляло 72 и 21 %, соответственно, а само Дьяково городище датировано VIII-III вв. до н.э. Исходя из этих особенностей, а также большого количества орнаменти-

рованных сосудов, «селище Максимково» было датировано ранним периодом бытования Дьяковской культуры VIII, VII — III веками до н.э.

Обратимся к орнаменту горшков коллекции «селище Максимково». На фрагментах сосудов из нашей коллекции мы наблюдаем различные варианты украшения. Рисунок имеет самые разнообразные художественные формы: вдавления от гребенчатого штампа, ямочные вдавления, тычковые вдавления, узор в виде розетки. Проанализируем возможный инструмент и технику с помощью которых, перечисленные виды орнамента наносились. Орнамент в виде наклонных тычков жители селища делали узкой щепой, или прутиком. При нанесении данного орнамента инструмент располагался под наклоном⁵. Тычки располагались в один или два ряда, в более редких случаях могли быть пущены зигзагом, покрывавшим поверхность сосуда под венчиком, с захватом перегиба плеча сосуда. В нашей коллекции данный редкий тип орнамента присутствует (Илл. 5.).



Илл. 5. Фрагмент сосуда, обработанного гребенчатым штампом, с зигзагообразным орнаментом, нанесённым методом тычка.

Схожим инструментом наносился орнамент в виде круглых вдавлений, инструмент располагался перпендикулярно к стенке сосуда.

5 Кренке Н.А. Дьяково городище: культура населения бассейна Москвы-реки в I тыс. до н.э. – I тыс. н.э. // Ответственный редактор Макаров Н.А. Москва, 2014. С 110.

Гребенчатый штамп — достаточно распространён на посуде «селища Максимково» штамп — имел рабочую поверхность зубчатой формы. Ямочный орнамент наносился прутиком, либо костью круглого сечения. Орнамент в виде розеточки — расщеплённой палочкой, в финале она подкручивалась и получалось круглое вдавление в центре узора⁶. (Илл. 6.)



Илл. 6. Фрагмент сосуда с орнаментом в форме розеточки.

Как мы видим, продемонстрированные украшения покрывали венчик, плечо, частично тулово сосуда. Если мы обратим внимание на весь сосуд, то заметим, что вся площадь его поверхности также несёт на себе орнамент. Сейчас мы видим образец с сетчатым (рябчатым) орнаментом и фрагменты посуды с нитчатым орнаментом (Илл. 7,8.).

Раскопки производились в 1993–1994 гг. к тому времени в Отечественной Археологической науке уже сформировался определённый опыт в различении этих двух типов орнамента. Были выделены области, в которых более преобладал нитчатый орнамент и регионы с доминированием сетчатого рисунка. К настоящему времени появились новые взгляды, на теории происхождения данных орнаментов, закреплённые практическими опытами. Данные работы археологов направлены на поиск предметов,

приёмов, которыми пользовались древние гончары для нанесения орнамента.



Илл. 7. Фрагмент сосуда с нитчатым орнаментом.



Илл. 8. Стенка сосуда с сетчатым орнаментом.

6 Кренке Н.А. Дьяково городище: культура населения бассейна Москвы-реки в I тыс. до н.э. – I тыс. н.э.//Ответственный редактор Макаров Н.А. Москва, 2014. С. 111.

Изучение техники нанесения данного типа орнамента, как и текстильного (нитчатого)

имеет богатую историю, другие известные названия сетчатого орнамента: рябчатый, ногтевой, полулунный, двойной штрих, с мелкочаеистой фактурой. В 70-е гг. К.А. Смирновым в исследованиях отмечалось, что для средней Волги характерен текстильный нитчатый орнамент, рябчатый для Верхней Волги⁷. И.Л. Чернай (1981 г.) называл нитчатый — Окским, рябчатый — верхневолжским⁸. Параллельно в науке проводились исследования и обсуждение способов нанесения этого характерного на вид орнамента, выделение наиболее вероятных из них. Исследователи связывали эти типы орнамента с общей проблемой формообразования сосуда. В результате анализа накопленных сведений были выделены наиболее вероятные способы: конструирование в рельефной ёмкости (кожа, ткань, желудок животного), выбивание (колотушкой через рельефную прокладку), прокатывание рельефным валиком, штампование. О.А. Лопатиной были проведены экспериментальные исследования, в результате которых наиболее подходящим для нанесения текстильного орнамента был признан способ прокатывания рельефным штампом⁹. Данный способ применялся как для нанесения нитчатого орнамента, так и сетчатого. Чтобы нанести нитчатый рисунок гончар применял валик, обмотанный нитями. Поиск предмета, который использовался для предания поверхности будущего сосуда характерного украшения в виде ряби, или сети привёл в результате к еловой шишке. Для прокатывания использовалась ошелушенная искусственно, либо естественно грызунами сердцевина шишки.

Другие способы были отсеяны, внутренняя часть желудка по причине особенности своего строения, которая оставляет крайне характерные следы на поверхности. Присутствие которых не было замечено на изученной керамике. «При способе прокатывания, а не выбивания на поверхности присутствует характерный при-

знак — расположение элементов «текстильных» отпечатков относительно протяжёнными рядами, образующими не только прямые, но дуговидные линии, часто повторяющие профилировку сосуда»¹⁰. Приёмы выбивания и прокатывания на керамике были связаны с разными группами населения, в связи с чем важно различать эти два технических способа.

В исследовании 2019 г.¹¹ А.С. Сыроватко данные выводы о возможном инструменте нанесения сетчатого рисунка были проанализированы с точки зрения доступности материала, то есть наличия хвойных лесов. Исследователем были проанализированы данные палинологического метода исследования и сведения об изменениях климата. В результате чего представлены современные границы ареала ели — южная граница ареала ели проходит по левому берегу Оки, сформирована в эпоху «малого ледникового периода». Границы периода похолодания 650–280 гг. до н.э. Основываясь на результатах известных в настоящее время данных палинологических разрезов, сделаны выводы относительно наличия хвойных лесов на определённых территориях современного Московского региона. Палинологические разрезы на Дьяковских памятниках коломенской группы — распространение тёмно-хвойной тайги в период похолодания. Средняя Ока — данных нет. Также исследованы разрезы в районе Куликова поля, бассейне верхней Оки, центральном — лесном заповеднике, Смоленско-Московской возвышенности — в южной части территории содержит минимум пыльцы. Части исследованные в Московской области и Тверской в центре Восточно — Европейской равнины указывают на увеличение количества ели. По разрезу из оз. Долгого в Московской области известна дата максимума пыльцы ели, это 6 век до н.э.¹². Сокращение ареала и замещения ели берёзового-сосновыми лесами происходило в течение последних 2 тыс.¹³. По существующим на настоящее время данным

7 Смирнов К.А. Дьяковская культура: городища междуречья Оки и Волги. Москва 1970.

8 Чернай И.Л. Выработка текстиля у племён дьяковской культуры // Советская Археология. Москва 1981. № 4. С. 76.

9 Лопатина О.А. К изучению приёмов нанесения «текстильных» отпечатков на керамике Дьяковской культуры // Самарский научный вестник. 2015. № 3. С. 107.

10 Там же С. 109

11 Сыроватко А.С. О еловой шишке, сетчатой керамике и переменах климата // Эпоха Бронзы и ранний железный век. Материалы III международной научной конференции «Ананьинский мир: культурное пространство, связи, традиции и новации» № 4. 2017

12 Там же С. 318

13 Там же С. 319

рябчатый орнамент характерен для Верхней Волги и Москвы-реки. Наиболее вероятное время, когда сетчатый орнамент мог начать вытесняться нитчатым, конец 3 — начало 2 в. до н.э. — потепление Римского времени.

Вернёмся к собранию керамики селища Максимково. В самом раннем слое памятника было обнаружено 450 фрагментов сетчатой керамики, 49 образцов из них несли орнамент. В двух последующих, более поздних слоях присутствовало 673 фрагмента в одном слое, 88 из которых с орнаментом, во втором, самом позднем слое присутствовало 179 фрагмента сетчатой посуды, на 35 из которых нанесён орнамент. Сетчатый орнамент полученный в результате неоднократного прокатывания, особенно чётко проявлен на одном образце стенки сосуда коллекции (Илл. 9.).



Илл. 9. Фрагмент стенки сосуда с сетчатым орнаментом, многократное прокатывание.

Если представить возможным инструментом нанесения сетчатого рисунка еловую шишку, учитывая преобладание именно данного орнамента на поверхности посуды найденной на «селище Максимково», можно сделать предположение о доминировании в период функционирования поселения в округе хвойных лесов. После окончания раскопок селища Максимково, археологами были приняты крайними даты — VIII–VII века до н.э. Внимание уделялось значительному количеству орнаментированной керамики, соотношению гладкостенных фрагментов сосудов

к сетчатым. При анализе височной, бронзовой, умбовидной подвески, обнаруженной при раскопках селища Максимково (Н.А. Кренке 2011) данное украшение и подобные ей, были датированы около V–III (II) вв. до н.э. Датировка была произведена на основании сопутствующей керамики найденной при раскопках на селищах Дунино-4 и Максимково-1¹⁴. Учитывая данные о преобладании хвойных лесов в период VI–V вв., можно сделать предположение о более поздней дате существования селища Максимково, V–III век до н.э. При раскопках обнаружено значительное количество костей животных, которые активно использовались для изделий различного функционального назначения: ритуальные подвески, оружие, ремесленные орудия труда. Разнообразные по форме кости, прутики, древки стрел служили основным инструментом для украшения керамики. Обладание подробными сведениями о процессе производства посуды, технике обработки её поверхности, инструментах, которыми украшали сосуды, предоставляет более широкие возможности для презентации данной части коллекции «селища Максимково».

Список литературы

1. Отчёт о раскопках Максимковского селища раннего железного века в г. Калининграде Московской области в 1993 г. Вишневский В.И. Сергиев-Посад, 1994.
2. Актуальные проблемы изучения древнего гончарства (коллективная монография). Самара: Издательство Самарского Государственного Педагогического Университета, 1999. 233 с.
3. Вишневский В.И. Максимковское селище дьяковской культуры на р. Клязьме // ТАС. Тверь. Выпуск 7.
4. Кренке Н.А. Дьяково городище: культура населения бассейна Москвы-реки в I тыс. до н.э. — I тыс. н.э. // Отв. Ред. Макаров Н.А. Москва, 2014. 548 с.
5. Кренке Н.А. Тавлинцева Е.Ю. Чаукин С.Н. Новые направления в изучении памятников Дьяковской культуры // КСИА. Вып. 242. Москва, 2016. С. 60–69.
6. Лопатина О.А. К изучению приёмов нанесения «текстильных» отпечатков на керамику

14 Кренке Н.А. Дьяково городище: культура населения бассейна Москвы – реки в I тыс. до н.э. – I тыс. н.э. М.: 2011 С. 79.

ке Дьяковской культуры // Самарский научный вестник. 2015. № 3 С. 107–113.

7. Лопатина О.А. О происхождении одного вида отпечатков на поверхности текстильной керамики // КСИА. 2015. Вып. 240 С. 163–171.

8. Лопатина О.А. Керамика Москворецких и Окских памятников Дьяковской культуры, как исторический источник // Дисс. на соискание уч. ст. канд. ист. наук/Институт археологии РАН. Москва, 2019. 246 с.

9. Лопатина О.А. Рельефное прокатывание поверхности как приём создания так называемых «текстильных» отпечатков на древней керамике // Археология Евразийских степей № 4. 2017. С. 287–297.

10. Розенфельдт И.Г. Керамика дьяковской культуры // Дьяковская культура: Сборник статей / Отв. Ред. Ю.А. Краснов. М.: Наука, 1974. 280 с.

11. Смирнов К.А. Дьяковская культура: городища междуречья Оки и Волги. Москва, 1970. 441 с.

12. Смирнов К.А. Два района появления сетчатой керамики // Керамика раннего железного века и средневековья Верхневолжья и соседних территорий / Ответственный редактор В.В. Семенов. Тверь: Тверской Государственный Университет. 1991.

13. Сыроватко А.С. О еловой шишке, сетчатой керамике и переменах климата // Эпоха Бронзы и ранний железный век. Материалы III международной научной конференции «Ананьинский мир: культурное пространство, связи, традиции и новации» № 4. 2017. С. 316–319.

14. Чернай И.Л. Выработка текстиля у племён дьяковской культуры // Советская Археология. Москва 1981. № 4. С. 70–86.

TYPES OF CERAMIC ORNAMENTS AND THE TECHNOLOGY OF THEIR APPLICATION OF THE MONUMENT "SELISHCHE MAKSIMKOVO" MBUK MOS

Sevostyanov Alexey Sergeevich,

research worker MBUK MOS

Ilich str. 1, 141080 Moscow region, Korolev, Russia,

sev0styanov.a@yandex.ru

Abstract

This article is devoted to the study of ornaments applied to ceramics of the collection "Archeology" of the MBUK "Museum Association Museums of the Science city of Korolev". This study will present the antiquities that came to the museum as a result of the excavations of the 1993/94 settlement of Maksimkovo dated to the I millennium BC..

Keywords

Dyakovskaya culture, Maksimkovo settlement, textile ceramics, thread ornament, Klyazma River.

RAR

УДК 069

ББК 79

DOI 10.34685/NI.2022.37.2.008

ЭКСПОЗИЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ «ЖИВОГО МУЗЕЯ» КАК ДИНАМИЧНАЯ ФОРМА РЕКОНСТРУКЦИИ ИСТОРИЧЕСКИ СЛОЖИВШИХСЯ ВИДОВ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Зотова Татьяна Анатольевна,
старший научный сотрудник, аспирант,
ФГБНИУ «Российский научно-исследовательский институт
культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачёва»,
129366, Москва, ул. Космонавтов, д. 2;
zotova_t@yahoo.com

Аннотация

Рассматриваются ключевые характеристики экспозиционных технологий «живого музея». Производится дифференциация современных форм культурно-образовательной деятельности, относящихся к музейной педагогике, и интерактивных технологий экспозиционной работы, объединенных концептом «живого музея». Проводится своеобразная реабилитация идеи «живого музея» как определенного принципа построения музейно-экспозиционного пространства. Приводятся примеры локального, интенсивного и комплексного применения данных технологий из деятельности наиболее влиятельных российских музеев под открытым небом (музеев-заповедников).

Ключевые слова

«Живой музей», музей-заповедник, музей под открытым небом, музейная интерактивность, музейная экспозиция, технологии экспонирования.

В настоящее время в Институте Наследия ведется разработка темы «Современные музейно-парковые комплексы в России: оригинальные проекты и проблемы их реализации»¹. Одна из ее основных задач — проанализировать сближение методов и технологий актуализации культурного и природного наследия, отмечаемое в практике музеев под открытым небом и тематических парков историко-культурной направленности. Точнее — методов и технологий экспозиционной деятельности этих учреждений.

В своей работе мы опираемся на классификацию методов, разработанную и внедряемую Т. П. Поляковым. Согласно его подходу выделяется пять методов экспозиционного проектирования, применяемых в зависимости от цели создания экспозиции. Это — коллекционный, ансамблевый / ландшафтный, иллюстративно-тематический, музейно-образный и образно-сюжетный (художественно-мифологический) методы².

1 На базе Центра экспозиционно-выставочной деятельности (музеев) Института Наследия.

2 См. Поляков Т.П. «Музейная экспозиция: методы и технологии актуализации культурного наследия». М.: Институт Наследия, 2018. 588 с.

Все разнообразие музейно-экспозиционных приемов невозможно объяснить исключительно отличиями данных методов, ведь при проектировании даже схожих экспозиций решаются самые несхожие задачи. Соответственно, используются разные экспозиционные технологии. В их числе — мультимедиа, технологии «витрины-образа» и «живого музея», в концептуальной и методологической разработке которых Институт Наследия принимал непосредственное участие³. Конечно, нельзя забывать о традиционных технологиях; также — о новых, активно развивающихся в настоящее время, которые условно можно назвать сенсорными, инклюзивными, технологиями тематических парков и т.д.

В данной статье анализируются перспективные интерактивные приемы экспонирования, объединяемые в группу технологий «живого музея». Они широко используются в отечественных музеях под открытым небом, и основная область их применения — актуализация нематериального наследия, то есть сохранение, реконструкция и, в исключительных случаях, ревитализация традиций. Важно отметить, что для демонстрации объектов неосязаемого наследия музеи прибегают как к таким интерактивным приемам экспозиционно-выставочной работы (или технологиям экспонирования), так и к интерактивному формату культурно-образовательной деятельности (или технологиям интерпретации экспозиции). Поэтому провести смысловое различие между ними — одна из главных задач настоящей статьи.

Российская музейная энциклопедия определяет *интерактивность* как технологию, предполагающую «активное участие аудитории ... в процессе коммуникации ... с целью обретения личного опыта для лучшего освоения музейного пространства» и использующуюся «в формах культурно-образовательной деятельности (интерактивные занятия, театрализованная экскурсия, ролевая игра), а также при разработке сопроводительных материалов (листки активности, твор-

ческие задания, интерактивные путеводители)»⁴. То есть, речь идет об интерактивных технологиях интерпретации экспозиции, активно развиваемых музейными педагогами и получивших концептуальное описание в трудах Столярова Б. А., Юхневич М. А. и др. специалистов.

Классический пример использования таких форм культурно-образовательной деятельности можно увидеть в *Музее деревянного зодчества и народного искусства «Малые Корелы»* (Архангельская область). Этот скансен обладает одной из наиболее масштабных экспозиций деревянной архитектуры под открытым небом в России, включающей 120 исторических построек XVI — нач. XX в. Причем, каждый из экспозиционных секторов (Каргопольско-Онежский, Двинской, Пинежский и Мезенский) представляет собой модель поселения с характерной для того или другого района планировкой и наиболее типичными постройками. В их контексте проходит множество театрализованных и интерактивных программ, распределенных по нескольким циклам — «Мир северной деревни», «Народные праздники», «Трудовая жизнь русского крестьянства» и пр.

Театрально-игровые приемы, здесь используемые, — интересны и оригинальны. Например, во время музейной программы «*Страда деревенская*» посетители участвуют в уборке настоящего урожая и сжинают созревшие за лето колоски, навешивают снопы и обмолачивают зерна⁵. Кроме того, как и другие российские архитектурно-этнографические музеи под открытым небом, «Малые Корелы» проводят большие *музейные праздники* («Святки в северной деревне», «Покровские посиделки» и др.). В их обязательную программу входит демонстрация постановочных «этнографических картинок» и работа просветительских площадок народного творчества.

Обращает внимание, что главная задача подобных форм культурно-образовательной деятельности — создание благоприятных (как для адресата, так и для музейного сотрудника) условий для активного освоения (передачи) сведений об историко-культурном наследии. Ключевая

3 См. Экспозиционная деятельность музеев в контексте реализации «Стратегии государственной культурной политики на период до 2030 года»: монография / Т.П. Поляков, Т.А. Зотова, Ю.В. Пустовойт, О.Ю. Нельзина, А.А. Корнеева. М.: Институт Наследия, 2021. 438 с. DOI 10.34685/NI.2020.11.84.020.

4 Интерактивность музейная / Российская музейная энциклопедия: онлайн-версия. URL: <http://museum.ru/rme/dictionary.asp?65> (дата обращения: 07.09.2021).

5 Экскурсии // Музей деревянного зодчества и народного искусства «Малые Корелы»: офиц. сайт. URL: <https://m.korely.ru/visitors/tours/> (дата обращения: 10.09.2021).

особенность — действие всегда запланировано, происходит по сценарию и, как следствие, *статично*.

Многие российские музеи под открытым небом (музеи-заповедники), реконструируя исторически сложившиеся виды деятельности⁶, пытаются преодолеть этот недостаток. Происходит превращение таких интерактивных программ в постоянные объекты показа и, значит, в неотъемлемую часть экспозиции⁷. Появляется иной формат музейно-экспозиционной работы, построенный уже не на запланировано-игровом поведении участников коммуникации, а на формировании условий для новых видов культурной деятельности, основанных на исторической традиции.

Именно подобные формы экспозиционной работы объединяются в группу технологий «живого музея». Сегодня данное понятие находится в стадии становления, и с учетом все нарастающей популярности нуждается в характеристике и уточнении. Поэтому вторая задача, решаемая в рамках настоящей статьи, — своеобразная реабилитация «живых музеев», упрощенное понимание которых распространено сегодня в музейно-ведческой практике.

Одна из современных концепций «живого музея» строится на идеях Н. Ф. Фёдорова, П. А. Флоренского и Д. С. Лихачёва и разрабатывается в Институте Наследия⁸. Согласно данному подходу, *экспозиционные технологии «живого музея»* — это технологии воссоздания интерактивной модели конкретного интерьера,

максимально приближенной к оригиналу, где выделяются и используются те объекты, средства и приемы общения и действия, которые были наиболее актуальны в данной исторической среде. К примеру, в библиотеке, театре, трактире, магазине, на корабле и т. п.

Основная задача подобных технологий — спровоцировать в этом условном (или музейфицированном) пространстве такие поведенческие ориентиры и действия *самих посетителей*, которые были наиболее характерны для данных объектов и учреждений в их социально-бытовой или духовно-интеллектуальной реальности⁹. То есть, ожидается, что в музее-библиотеке посетитель поведет себя как *читатель*, в музее-трактире — как *клиент*, зашедший поесть и попить, а на корабле — как *пассажир* или, наоборот, как командир или член команды.

Ключевая особенность интерактивных зон, созданных с помощью технологий «живого музея», — «они не только превращают посетителей в участников игровых программ, но и погружают его в атмосферу реальных интеллектуально-творческих или социально-бытовых акций»¹⁰. Словом, это — *динамичная* форма реконструкции исторически сложившихся видов деятельности, которая обеспечивает *живое* (свободное) *взаимодействие* посетителей с наследием на разных уровнях.

Условная классификация «живых музеев» строится на соотношении в таких экспозициях «духовного» и «материального» и включает:

— духовно-интеллектуально-творческие объекты (музеи-храмы, музеи-театры, музеи-библиотеки и т.п.);

— социально-бытовые объекты (музеи-магазины, музеи-гостиницы, музеи-трактиры и т. п.);

— объекты промежуточного типа (музеи-монастыри, музеи-мастерские (творческие), музеи-салоны и др. зоны общения, органично соединяющее духовное и бытовое)¹¹.

Следует отметить, что схожую трактовку «живого музея» можно найти в популярном Словаре музейных терминов. Однако все чаще в научных докладах и статьях данное определение опускается. В центре внимания оказываются исключительно вопросы внедрения техник «живой

6 Отметим, что сохранение в границах территории музея-заповедника исторически сложившихся видов деятельности (в том числе поддержание традиционного образа жизни и природопользования) — одна из основных его задач. См. Статья 27. Цели создания музеев в Российской Федерации // Федеральный закон от 26.05.1996 N 54-ФЗ (ред. от 01.07.2021) «О Музейном фонде Российской Федерации и музеях в Российской Федерации». URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_10496/ (дата обращения: 29.12.2021).

7 Следует сказать, что у Музея «Малые Корелы» тоже есть подобные проекты. Например, — «Ожившие ремесла».

8 Например, см.: Поляков Т.П. Технологии, зоны и объекты «живого музея» в экспозиционном пространстве: генезис, развитие, перспективы // Экспозиционная деятельность музеев в контексте реализации «Стратегии государственной культурной политики на период до 2030 года». С. 113–162.

9 Там же, с. 114.

10 Там же, с. 115.

11 Там же.

истории» в современную музейную сферу (создание парков реконструкции, проведение исторических фестивалей, театрализованных выступлений и др.)¹². В результате несправедливо упрощаются идеи «живого музея», и нарастает необоснованное непонимание крайне перспективной формы актуализации культурных традиций, способствующей их *ревитализации*.

К счастью, практика показывает, что многие российские музей-заповедники уже не первый год активно осваивают технологии «живого музея». Причем, встречаются *разные вариации* их использования — локальный, интенсивный и комплексный подходы. Рассмотрим каждый из них подробнее на конкретных примерах.

Локальное внедрение таких технологий приводит к формированию в экспозиции зон «живого музея» (зон живого общения или действия). Например, согласно этому принципу развивается мемориальный комплекс «Сибирская ссылка В. И. Ленина» в *Историко-этнографическом музее-заповеднике «Шушенское»* (Красноярский край). В рамках *любой* обзорной экскурсии по заповеднику можно посетить бондарную мастерскую в усадьбе крестьянина-середняка В. А. Зотова; ткацкую мастерскую в усадьбе Г. И. Контарева; гончарную мастерскую в усадьбе Я. З. Петрова и др. Последний объект заслуживает особого внимания, так как в наибольшей степени соответствует концепту «живого музея». В мастерской производится традиционная посуда по историческим технологиям не только для демонстрации, но и для нужд крестьянского (музейного) кафе и для продажи посетителям¹³.

Оригинальные примеры локального внедрения технологий «живого музея» можно увидеть в музеях-усадьбах, сегодня все чаще обрастающих к реконструкции традиционных форм природопользования и хозяйствования. В частности, — в *Историческом музее-заповеднике «Горки Ленинские»* (Московская область), где в процессе ребрендинга началось освоение

многочисленных хозяйственных объектов усадьбы Горки, реконструированной в начале XX в. по проекту Ф. О. Шехтеля и Ф. Н. Кольбе.

В рамках данного исследования, интерес вызывают планы музеефикации Оранжерейного комплекса усадьбы. Здесь планируется открытие интерактивной музейно-образной экспозиции «*Оранжерея Зинаиды Морозовой-Рейнбот и флореальные образы эпохи модерна*», которая согласно концепции будет включать три раздела:

— «Прекрасная Дама в платье Оранж», посвященный З. Г. Морозовой-Рейнбот и обращающийся к осмыслению ее образа и биографии в контексте известных концептов и символов модерна и Серебряного века;

— «Путешествие по Европе и России в цветочную эпоху модерна», который актуализирует с помощью технологий витрины-образа и мультимедиа наиболее яркие и интересные флореальные мотивы, выраженные в архитектуре, декоративно-прикладном и графическом искусстве Нового стиля;

— зону «живого музея» — *реальную оранжерею*, где будут выращиваться растения из исторического ассортимента «Садоводства З. Г. Рейнбот в Горках»; так же, как и в начале XX в. — для собственных нужд и на продажу через музейный магазин комплекса¹⁴.

Теперь — несколько примеров *интенсивного* внедрения технологий «живого музея». Такой подход приводит к образованию на территории комплекса экспозиционных объектов, которые органично совмещают музейные и дополнительные (театральные, библиотечные, ресторанные и т.п.) функции. То есть, становятся «живыми музеями».

В поисках оригинального примера следует вернуться в музей-заповедник «Шушенское», где на протяжении ряда лет успешно функционирует архитектурный комплекс «*Новая деревня*». По своей сути, это — тематический парк, расположенный на периферии мемориального пространства, но выполняющий роль *музея-эко-гостиницы*.

12 Например, см.: Потапова С.А. Живые музеи. Проблемы взаимодействия музейно-развлекательных центров и туристических компаний // Туризм и музеи: синергетический эффект взаимодействия. М.: «Знание-М», 2020. С. 132–150.

13 Возрождение ремесел // Музей-заповедник «Шушенское»: офиц. сайт. URL: <http://www.shush.ru/direction/4/> (дата обращения: 28.09.2021).

14 Подробнее см.: Зотова Т.А., Поляков Т.П. Концептуальные подходы к музеефикации Оранжерейного комплекса усадьбы Горки в Музее-заповеднике «Горки Ленинские» (Московская область) // Культурологический журнал. 2021, 4 (46). URL: http://cr-journal.ru/rus/journals/559.html&j_id=49 (дата обращения: 12.12.2021). DOI 10.34685/HI.2021.45.53.028.

Здесь находится несколько крестьянских усадеб-реконструкций, воссозданных по историческим данным. Самое примечательное, что каждая из них имеет свой *конкретный прообраз*, то есть воспроизводит внешний облик жилых и хозяйственных построек определенной крестьянской семьи. В частности, один из дворов — это реконструкция усадьбы зажиточного крестьянина Лыткина Панфила Прокопьевича из с. Лугавское Енисейской губернии; второй — воссозданные постройки семьи Рожковых из деревни Рожково; третий — построен по образу дома семьи Верхотурова из деревни Чадобец и т. п.¹⁵

Гости музея, став на время хозяевами одной из этих усадеб, могут жить в этнографически наполненных интерьерах, воссозданных с сохранением аутентичных черт. Причем, новодельные предметы обихода здесь дополняются отдельными *артефактами*, подлинными по отношению к исторической эпохе. Проживание в этой деревне-гостинице включает не только размещение в крестьянском доме, но и знакомство с блюдами сибирской кухни, посещение бани и участие в насыщенной культурно-образовательной программе.

Широкую славу сыскали два «живых музея» *Мемориального историко-литературного и природно-ландшафтного музея-заповедника А. С. Пушкина «Михайловское»* (Псковская область). Речь идет о музее-мельнице и музее-почте, открытых на территории деревни Бугрово, которая воссоздана по историческим описаниям и тематически дополняет мемориальные пушкинские усадьбы¹⁶. *Музей-мельница* — это реконструирована водяная мельница начала XIX в., где демонстрируются принципы работы старинных механизмов, восстановленных по архивным описям. В результате — *производится мука*, которая предлагается посетителю в качестве сувенира. В *музее-почте* расположена небольшая экспозиция, знакомящая с историей почтового отделения и проходят мастер-классы по обучению технике

письма XIX в. Но самое главное в другом: музей предлагает гостям широкий ассортимент привычных почтовых услуг — отправление посылок и бандеролей, писем и открыток.

Наиболее удивительные и оригинальные примеры «живых музеев» можно обнаружить в *Литературно-мемориальном музее-заповеднике А. П. Чехова «Мелихово»* (Московская область). Собственно, один из самых известных проектов музея — экспозиция (музей-поликлиника) *«Амбулатория»*. Она открыта в бывшей «людской» и воссоздает кабинет земского врача конца XIX в. Исторический прообраз — медицинские пункты, которые Чехов устраивал в период холеры 1892–1893 гг. в соседних селах. Однако музей реконструировал не только кабинет писателя-врача, но и возродил саму традицию оказания медицинской помощи. Сегодня вторую часть бывшей «людской» занимает *действующий фельдшерский пункт*, ставший за долгие годы первым медицинским кабинетом в Мелихово и ближайших селах¹⁷.

Второй «живой музей» — *метеопост «Мелихово»*. Он основан на интересной, но малоизвестной стороне общественной деятельности писателя, заложившего здесь традицию метеонаблюдений. Сегодня в интерактивном музейном пространстве можно увидеть исторические артефакты — набор приборов для наблюдений за погодой конца XIX в., а также действующий метеопост XX в. и *автоматизированную станцию XXI в.*

Следует добавить, что эта метеостанция является единственной в районе официально зарегистрированной в международной метеорологической сети¹⁸. После ее открытия Мелихово стал *первым* российским литературно-мемориальным музеем-заповедником, на территории которого на постоянной основе ведутся измерения метеорологических величин и регистрация атмосферных явлений. Да еще и в такой, экспозиционной форме.

Однако наибольший эффект на посетителя производит *комплексный* поход к внедрению тех-

15 Архитектурно-этнографический комплекс «Новая деревня» // Туристская Компания «Дискавери». URL: <https://www.discovery-khakasia.ru/turbazy/baza-otdyha/item/629-baza-otdykha-novaya-derevnya.html> (дата обращения: 28.09.2021).

16 Музей «Пушкинская деревня» и «Музей-мельница в д. Бугрово» // Музей-заповедник «Михайловское»: офиц. сайт. URL: <https://www.pushkinland.ru/2018/reserve/res4.php> (дата обращения: 27.09.2021).

17 Иванова Ирина. На приём к доктору Чехову // Интернет-портал «Российской газеты». 28.07.2006. URL: <https://rg.ru/2006/07/28/melihovo.html> (дата обращения: 13.09.2021).

18 О проекте // Метеопост «Мелихово». Партнерский проект музея-заповедника А.П. Чехова «Мелихово» и Росгидромета: информ. ресурс. URL: <http://meteomelikhovo.ru/about> (дата обращения: 12.09.2021).

нологий «живого музея», когда данные технологии становятся основой экспозиционной деятельности музея-заповедника. Это приводит к его преобразованию в масштабный «живой музей», стирающий грани между музейными моделями-реконструкциями и реальностью.

На данном пути развития находятся многие российские музеи-заповедники, в том числе — Михайловское, Шушенское, Ясная Поляна и др. Но наиболее яркий пример — *Историко-архитектурный и этнографический музей-заповедник «Кижский»* (Республика Карелия).

Напомним, Кижский — один из крупнейших в России музеев под открытым небом смешанного типа. Его основа — ансамбль Кижского погоста (объект ЮНЕСКО), дополненный традиционными постройками крестьян Олонецкой губернии. Они представлены в исторических деревнях Ямка и Васильево, а также в экспозиционных секторах «Русские Заонежья», «Русские Пудожья» и «Пряжинские карелы».

Важно подчеркнуть, что благодаря продуманному ландшафтному проекту сегодня музей выглядит как живописный зеленый остров с россыпью самых настоящих селений XIX в. Однако особое очарование ему придает использование на разных уровнях технологий «живого музея». Если говорить кратко, с помощью множества одновременно реализуемых проектов на острове происходит воссоздание «естественных очагов активности». Перечислим некоторые из этих проектов:

— в рамках проекта «*Ожившая экспозиция*» проводится возрождение и демонстрация местных ремесленных технологий и традиционных крестьянских бытовых процессов (стирки, сушки, глажения белья), а также осуществляется собственное производство необходимых копий фондовых предметов и исторических костюмов¹⁹;

— проект «*Крестьянское хозяйство*» — это воссоздание традиционной трехпольной системы земледелия; причем, в данных сельскохозяйственных занятиях принимают участие сотрудники разных отделов музея и, непосредственно, мест-

ные жители;

— программа «*Колокольные звоны*» — возрождение звонарных традиций; осуществляется как в формате характерных перезвонов на праздники и перед службой, так и в виде фестивалей звонарского искусства, собирающих лучших звонарей со всей России;

— в музее-заповеднике открыт *Центр традиционного судостроения и судостроения*, который занимается сохранением и возрождением исторического судостроения Кижской волости — «шитьем» заонежских лодок («кижанок»).

Следует добавить, что на острове работают *Международный учебно-методический центр по сохранению памятников деревянного зодчества*, Центр мониторинга и реставрации объектов, *Плотницкий центр*, выполняющий реставрационные работы на объектах музея и др. профессиональные объединения.

Благодаря такому комплексному подходу, остров-музей превратился в настоящую «ожившую» сказку. Здесь, почти в каждом крестьянском доме, «девушки в ярких сарафанах» плетут, прядут и шьют, «в огородах зреет урожай овощей», в мастерских под открытым небом «плотники показывают свое умение работать», а «над погостом разносится колокольный звон, воссоздавая традиционный звуковой ландшафт»²⁰. Неудивительно, что посетители, передвигаясь по экологическим тропам, абсолютно не ощущают грани между этой обворожительной музейной жизнью и реальностью...

Подводя итог, остается отметить одну крайне важную черту всех представленных проектов. Вне зависимости от выбранного подхода (локального, интенсивного или комплексного), интеграция технологий «живого музея» в экспозиционную деятельность позволяет обрести музейным комплексам собственный и очень индивидуальный образ. Что, безусловно, способствует повышению интереса к их деятельности.

Более того. Создание «живых музеев» или зон свободного общения и действия — по природе динамичных и постоянно изменяющихся — формирует идейную основу для мотивации посетителей к *неоднократному посещению* музейных

19 Нематериальные формы культурного наследия в музее-заповеднике «Кижский» / Музей-заповедник «КИЖИ»: 40 лет. Петрозаводск: Скандинавия. 2006. Электронная версия // Музей-заповедник «Кижский»: офиц. сайт. URL: <http://kizhi.karelia.ru/library/kizhi-40/413.html> (дата обращения: 23.09.2021).

20 Джанджугазова Е.А. Туристская привлекательность ландшафта: особенности восприятия (на примере музея-заповедника «Кижский») // Российские регионы: взгляд в будущее. 2018, № 3, т. 5. С. 47.

комплексов. И, в перспективе, обеспечивает музею постоянной аудиторией.

Список литературы

Архитектурно-этнографический комплекс «Новая деревня» // Туристская Компания «Дискавери». URL: <https://www.discovery-khakasia.ru/turbazy/baza-otdyha/item/629-baza-otdykha-novaya-derevnya.html> (дата обращения: 28.09.2021).

Возрождение ремесел // Музей-заповедник «Шушенское»: офиц. сайт. URL: <http://www.shush.ru/direction/4/> (дата обращения: 28.09.2021).

Джанджугазова Е.А. Туристская привлекательность ландшафта: особенности восприятия (на примере музея-заповедника «Кижы») // Российские регионы: взгляд в будущее. 2018, № 3, т. 5. С. 42–53.

Зотова Т.А., Поляков Т.П. Концептуальные подходы к музеефикации Оранжерейного комплекса усадьбы Горки в Музее-заповеднике «Горки Ленинские» (Московская область) // Культурологический журнал. 2021, 4 (46). URL: http://cr-journal.ru/rus/journals/559.html&j_id=49 (дата обращения: 12.12.2021). DOI 10.34685/НП.2021.45.53.028.

Иванова Ирина. На приём к доктору Чехову // Интернет-портал «Российской газеты». 28.07.2006. URL: <https://rg.ru/2006/07/28/melihovo.html> (дата обращения: 13.09.2021).

Интерактивность музейная / Российская музейная энциклопедия: онлайн-версия. URL: <http://museum.ru/rme/dictionary.asp?65> (дата обращения: 07.09.2021).

Музей «Пушкинская деревня» и «Музей-мельница в д. Бутрово» // Музей-заповедник «Михайловское»: офиц. сайт. URL: <https://www.pushkinland.ru/2018/reserve/res4.php> (дата обращения: 27.09.2021).

Нематериальные формы культурного наследия в музее-заповеднике «Кижы» / Музей-заповедник «Кижы»: 40 лет. Петрозаводск: Скандинавия. 2006. Электронная версия // Музей-заповедник «Кижы»: офиц. сайт. URL: <http://kizhi.karelia.ru/library/kizhi-40/413.html> (дата обращения: 23.09.2021).

О проекте // Метеопост «Мелихово». Партнерский проект музея-заповедника А.П. Чехова «Мелихово» и Росгидромета: информ. ресурс. URL: <http://meteomelikhovo.ru/about> (дата обращения: 12.09.2021).

Поляков Т.П. «Музейная экспозиция: методы и технологии актуализации культурного наследия». М.: Институт Наследия, 2018. 588 с.

Потапова С.А. Живые музеи. Проблемы взаимодействия музейно-развлекательных центров и туристических компаний // Туризм и музеи: синергетический эффект взаимодействия. М.: «Знание-М», 2020. С. 132–150.

Федеральный закон от 26.05.1996 N 54-ФЗ (ред. от 01.07.2021) «О Музейном фонде Российской Федерации и музеях в Российской Федерации». URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_10496/ (дата обращения: 29.12.2021).

Экскурсии // Музей деревянного зодчества и народного искусства «Малые Корелы»: офиц. сайт. URL: <https://m.korely.ru/visitors/tours/> (дата обращения: 10.09.2021).

Экспозиционная деятельность музеев в контексте реализации «Стратегии государственной культурной политики на период до 2030 года»: монография / Т.П. Поляков, Т.А. Зотова, Ю.В. Пустовойт, О.Ю. Нельзина, А.А. Корнеева. М.: Институт Наследия, 2021. 438 с. DOI 10.34685/НП.2020.11.84.020

LIVING MUSEUM TECHNOLOGY AS A DYNAMIC FORM OF RECONSTRUCTING HISTORICALLY ESTABLISHED ACTIVITIES

Zotova Tatyana Anatolyevna,
Senior Researcher, graduate student,
Likhachev Russian Research Institute
for Cultural and Natural Heritage,
Kosmonavtov Street, d. 2, Moscow, Russian Federation;
belka-gorki@mail.ru

Abstract

This article considers the key characteristics of “living museum” exhibition technologies. As it does so, two main tasks are solved. The first one is to differentiate modern forms of cultural and educational activities related to museum pedagogy and interactive technologies of exhibition work, which are united by the “living museum” concept. Besides, the author rehabilitates the idea of a “living museum” as a certain principle of designing the museum exposition space. The article presents examples of local, intensive and integrated application of these technologies from the activities of the most influential Russian open-air museums (museum-preserves).

Keywords

Living museum; museum-preserve; open-air museum; museum interactivity; museum exhibition; museum technology; reconstruction.

RAR

УДК 069

ББК 79

DOI 10.34685/NI.2022.37.2.009

К ИСТОРИИ МУЗЕЙНОГО УЧЕТА: ВКЛАД ВИКТОРА ПАВЛОВИЧА КИПАРИСОВА

Денисенкова Анастасия Юрьевна,
магистр музеологии, специалист Отдела организации учета и хранения,
Государственный Эрмитаж, аспирант Отдела материального наследия,
Институт Наследия, Санкт-Петербург, Россия,
ndenisenkova1@gmail.com

Аннотация

Рассматриваются проблемы понимания музейной учетной работы. Посредством анализа положений, дефиниций, используемых в Сборнике инструкций «Учет и хранение» 1938 г. В.П. Кипарисова, автор стремится раскрыть природу, истоки музейного учета, его исторически обусловленные особенности и значение. Этот анализ необходим для осознания и разрешения проблем современного образа музейно-учетной работы как части научно-фондовой деятельности.

Ключевые слова

Музейный учет, учетно-хранительская деятельность, научно-фондовая деятельность, В.П. Кипарисов, музейные инструкции.

Научно-фондовая деятельность представляет собой комплекс работ по научному формированию и организации музейных фондов, хранению и изучению музейных коллекций, учету музейных предметов. Как область музейной мысли, базируется на музееведческой теории, руководствуется научной концепцией. В процессе осуществления вещного отбора, интерпретации происходит осмысление предмета при помощи гносеологического, аксиологического, герменевтического подходов. Назначение этой комплексной работы заключается в аккумуляции, синтезировании и уточнении знания об истории человеческой деятельности, культуре, природе путем раскрытия, толкования внутреннего и внешнего информационных полей вещи (предмета музейного значения и музейного различных категорий), документальной фиксации выявленной информации. В научно-фондовой работе используют терминологический аппарат и методы профильных дисциплин, исторического и музейного источниковедения, документоведе-

ния. Научно-фондовая деятельность музея в значительной мере регулируется законодательно, ведомственными нормативно-правовыми актами, регламентируется внутренними инструкциями.

В контексте нашего рассуждения обратимся к проблеме музейной учетной работы как части научно-фондовой деятельности. Музейный учет assisteрует практике теории тезаврирования, процессу становления фондов и формированию музейного собрания, их научно-исследовательскому изучению. Музейно-учетная деятельность осуществляет комплексный контроль движения и материальной сохранности музейных предметов, препятствует потенциальной подмене и способствует возможному поиску. Учетная документация подтверждает включение музейных предметов в фонды музея (в государственный Музейный фонд), создает условия правовой охраны, протоколирует процесс комплектования музейных фондов. Документация музейного учета, являясь частью фондовой документации,

обладает большим информационным потенциалом, представляет значительный интерес для профильных исследователей, историков, искусствоведов. Однако в профессиональном сообществе работа по музейному учету в определенной степени стигматизируется, поскольку существует проблема понимания ее значимости. Для утверждения и профессиональной актуализации последней, обратимся к анализу ее исторической природы и определению современной роли в системе внутренней музейной деятельности.

Значительная личность в истории музейного учета, человек, который дважды занимал должность заместителя директора по учету и хранению (главного хранителя) Государственного Эрмитажа — Виктор Павлович Кипарисов. На своем посту успешно разработал модель учетно-хранительской работы, внутреннюю систему регламентации музейной деятельности. Кем был будущий автор первой в стране обобщенной внутримузеевской Инструкции по учету и хранению музейных предметов? Виктор Павлович Кипарисов родился в апреле 1894 г. в селе Самаевка Пензенской области, происходил из семьи духовного сословия. Виктор Павлович получил домашнее образование, окончил экстерном одну из пензенских гимназий¹ (по другим данным, два класса духовной семинарии²). В 1913 г. в Санкт-Петербурге приобрел квалификацию бухгалтера-экономиста³, пройдя обучение на банковском отделении Высших коммерческих курсов М.В. Побединского, где преподавали профильные дисциплины (коммерческие, экономические), страховое дело и различные отрасли права⁴. В 1918–1919 гг. работал бухгалтером, затем заместителем главного бухгалтера национализированных Кузнецовских фарфоровых предприятий (г. Петроград)⁵. В эти

годы учился на юридическом факультете Петроградского университета (ушел после второго курса)⁶. С 1920 г. по 1921 г. был главным бухгалтером Бронницкой фарфоровой фабрики. Являлся заместителем управляющего и управляющим некоторых филиалов ГОССТРАХА (1922–1931 гг.⁷, в том числе в Москве и Ленинграде), где написал свои первые работы по страховому делу. В 1931–1933 гг. — управляющий конторами Коверкустэкспорт, Промэкспорт по Ленинградской области. С ноября 1935 г. по сентябрь 1940 г. занимал пост заместителя директора Государственного Эрмитажа по учету и хранению (главный хранитель)⁸, вернется на эту должность спустя 13 лет⁹. В конце 1930-х гг. читал лекционный курс «по учету и хранению на музейно-краеведческом факультете Полит.-просвет. института им. Н.К. Крупской»¹⁰ (Санкт-Петербургский государственный институт культуры). Являясь работником культуры, состоял в Союзе работников искусств. В 1955 г. Виктор Павлович в качестве главного хранителя Эрмитажа написал предисловие к сборнику статей «Реставрация и исследование художественных памятников»¹¹. В 1957 г. награжден почетной грамотой Министерства культуры СССР «за отличную работу в деле сохранения, реставрации...»¹² и почетной грамотой Государственного Эрмитажа за разработанные учетно-хранительские инструкции, «улучшение учета, хранения и реставрации музейных ценностей»¹³. В 1958 г. временно исполнял обязанности заместителя директора по научной части (во время болезни Владимира Францевича Левинсона-Лессинга)¹⁴. В годы работы в Государственном Эрмитаже участвовал в передаче музейных ценностей Польше, ГДР¹⁵.

1 АГЭ. Ф. 1. Оп. 13. Д. 358. Л. 6.

2 ЦГА. Ф. 7240. О. 2. Д. 1640. Л. 3.

3 ЦГАИПД. Ф. 25. О. 82. Д. 648. Л. 2.

4 Учебное заведение располагало доступным для студентов и сторонних товароведов Музеем товароведения с систематическими коллекциями (например, фарфора, хрустала), иллюстрирующими продукцию и типы промышленного производства. См. Обзор развития, организации и деятельности С.-Петербургских высших коммерческих курсов М.В. Побединского (1897-1914 гг.). СПб., 1914. С. 63, 83.

5 ЦГАИПД. Ф. 25. О. 82. Д. 648. Л. 3.

6 ЦГА. Ф. 7240. О. 2. Д. 1640. Л. 4.

7 ЦГАИПД. Ф. 25. О. 82. Д. 648. Л. 12.

8 Там же.

9 АГЭ. Ф. 1. Оп. 13. Д. 358. Л. 7, 9.

10 АГЭ. Ф. 1. Оп. 13. Д. 358. Л. 15.

11 Кипарисов В.П. Введение // Реставрация и исследование художественных памятников. Л., 1955. С. 3-5.

12 АГЭ. Ф. 1. Оп. 13. Д. 358. Л. 16.

13 Там же. Л. 19.

14 АГЭ. Ф. 1. Оп. 13. Д. 358. Л. 21 об., 22-23.

15 Там же. Л. 18, 31.

Соответствующее образование и профессиональный опыт (понимание бухгалтерского учета, юридического и страхового дела, наблюдение предметов декоративно-прикладного искусства) позволили музейному деятелю объединить правовую и музейный подходы в регламентации внутреннего музейного учета и общей организации музейной деятельности. Результат первого опыта обобщения практики внутренней музейной работы по учету и хранению — восемь музейных инструкций В.П. Кипарисова, опубликованные в Ленинграде в 1936 г. в формате брошюр. «№ 1 Инструкция по учету поступления, движения и выдачи музейных предметов», «№ 2 Об оборудовании выставочных зал и о наблюдении за техническим состоянием выставок», «№ 3 О режиме кладовых и о ключах от хранилищ», «№ 4 Опечатавание и печати», «№ 5 Реставрация», «№ 6 Фотографирование, чертежи, рисунки и макеты», «№ 7 Копирование и зарисовки», «№ 8 Инструкция Центрального Делопроизводства по учету и хранению» (далее — Инструкции 1936 г.) разрабатывались с возможностью последующего уточнения после подтверждения практикой, выносились на обсуждение в январе 1937 г. на научно-производственной конференции Государственного Эрмитажа, были проверены Комиссией по вопросам учета и хранения¹⁶. Они предварили Сборник инструкций «Учет и хранение» В.П. Кипарисова (далее — Инструкция 1938 г.), утвержденный распоряжением по Государственному Эрмитажу № 33 от 19.05.1937 г.¹⁷. Вероятно, работа по систематизации музейного учета и хранения Виктора Павловича Кипарисова была поручением Иосифа Абгаровича Орбели, занимавшего пост директора Эрмитажа с 1934 г. по 1951 г. (являлся редактором Инструкции 1938 г.). Инструкции вырабатывались для повышения качества проведения учетно-хранительской работы¹⁸. В это время сформировалось понимание необходимости продуманной единой системы организации музейных работ разного типа (хранительской, реставрационной, экспозиционной,

документальной, охранной, технической), которые сопровождали продолжающиеся с 1920-х гг. высокое движение и перемещение музейных и культурных ценностей. Опыт регламентации деятельности по хранению и учету «новых поступлений большими партиями... разборы старых коллекций»¹⁹ значительного музея был особенно ценен.

Инструкция 1938 г. В.П. Кипарисова была утверждена Народным комиссариатом просвещения РСФСР, сдана в производство 23.08.1937 г., подготовлена к печати 13.04.1938 г. Тираж составил 750 экземпляров. Этот образец стал первым объединенным и дополненным изданием. Инструкция поступала в другие музеи в качестве образца²⁰ и для обмена подобным опытом музейной работы. Данный свод правил имел универсальный характер: заключал в себе положения о приеме и хранении музейных ценностей, о выдаче их на временное хранение, об оформлении передачи предметов. Музеи могли, оставляя основные положения, изменять текст с учетом уникального объема учетно-хранительской работы и музейной структуры. Предполагались дальнейшее уточнение в результате возможного поступления ответных реакций коллег из других музейных институций, обращение последних за консультацией в Эрмитаж.

После апробации, в Инструкции 1938 г. текст Инструкций 1936 г. был повторен с определенными дополнениями — корректировкой дефиниций, усложнением регламентации процедур и процессов музейной работы. В Инструкции 1938 г. подробно прописывается внутренняя учетно-хранительская деятельность: стандартизируются формы описания (точного, информационно качественного) и маркировки («шифровки»²¹) музейных памятников, предметных комплексов, одинарных и парных предметов. Нормы соблюдают принципы подробной записи, коллекционного хранения, сохранения историко-художественной ценности. Допускается ведение нескольких внутриотдельских инвентарей, исходя из научной

16 Кипарисов В.П. Учет и хранение. Сборник инструкций. Л., 1938. С. V-VI.

17 Там же. С. 3

18 Рыбак К.Е. Теория и практика комплектования музейных фондов: анализ методологической и нормативной базы (1917-1991). М., 2021. С. 132, 134, 136, 138.

19 Кипарисов В.П. №1 Инструкция по учету поступления, движения и выдачи музейных предметов. Л., 1936. С. 1.

20 АГЭ. Ф. 1. Оп. 13. Д. 358. Л. 15.

21 Кипарисов В.П. Учет и хранение. Сборник инструкций. Л., 1938. С. 19-22.

необходимости²², внутренних учетных книг в реставрационных мастерских. Заметное дополнение — введение отдельной главы об упаковке предметов ввиду любого их перемещения²³, параграфов о типах транспортировки музейных ценностей. Описывает процесс осмотра предметов и оценки сохранности, применение предупреждающих физических мер для разных категорий музейных предметов, методы и виды упаковки; гарантируется присутствие старших научных сотрудников или старших реставраторов²⁴, использование труда квалифицированных упаковщиков. Текст Инструкции 1938 г. проиллюстрирован фотографиями специально хранимых или подготовленных к перемещению музейных предметов (иллюстрации в прототипах 1936 г. отсутствовали). Инструкция также демонстрирует систему внутреннего хранения и ведения топографии музейных предметов: в Особой кладовой, кладовых отделов, выставочных залах (на экспозиции) и процедуру, метод опломбирования мест хранения²⁵. Кладовые могли подразделяться на пронумерованные комнаты, обладали внутренними «хранилищами» (шкафы, стеллажи, витрины, сейфы). В Инструкции 1938 г. добавлена информация о необходимости временной карантинной изоляции вещей, поступивших на постоянное хранение из других музеев и частных собраний, вернувшихся после нахождения на временных выставках; о сходном понятии «профилактика» (места и процедуры отслеживания сохранности, потенциальной зараженности предмета) в реставрационных мастерских; о поддержании сохранности предметов различных категорий при фотографировании. Текст брошюр был дополнен образцами специальных документных бланков разного назначения (примеры подбирались преимущественно связанные с Отделом истории и культуры Востока).

Любопытен музейный язык, профессиональный тезаурус, звучащий на страницах внутренних инструкций второй половины 1930-х гг. Прослеживается изменение терминов варианта 1936 г.

в редакции 1938 г.: «кладовые запасов Эрмитажа» заменяются «хранилищами и кладовыми Отделов Эрмитажа», наравне с «передачей» используется понятие «передвижка», применяются «отдел», «отделение», но выводится «сектор». «Запасы группы Б» (предметы немусейного значения, не обладающие значением для Государственного Эрмитажа²⁶) переименовываются в «Запасный Фонд» (вводятся должностные позиции заведующего Запасным Фондом, ответственных хранителей Запасного Фонда), принадлежность культурных ценностей к которому означает возможность их постоянной (оплачиваемой, неоплачиваемой) или временной выдачи сторонним организациям. Внутри этого объединения предметам присваивается степень значимости — I, II или III категория. I и II категории предметов (для центральных и периферийных музеев) могут временно и постоянно передаваться исключительно в музейные институции. III категория Запасного Фонда (предметы, «совершенно не имеющие музейного значения»²⁷ — характеристика дублируется в редакции 1938 г.) предполагалась к реализации в качестве имущества Госфонда²⁸ (по его распоряжению), передаче сторонним учреждениям, другим лицам²⁹. Также Инструкция 1938 г. дополнена п. 104 о необходимости экспертной оценки предметов III категории Запасного Фонда, ее активирования, включенного в процедуру учетной работы. Любое движение культурных ценностей указанных категорий производилось с санкции Комитета по делам искусств при СНК СССР³⁰.

Продолжая анализ, обратимся к некоторым положениям указанных источников. В Инструкции № 8 1936 г. можно наблюдать попытку регламентирования процесса сторонней выдачи музейных предметов (межмузейной, другим орга-

22 Там же. С. 14-16, 96-98.

23 Там же. С. 36-42.

24 Там же. С. 36.

25 Кипарисов В.П. Учет и хранение. Сборник инструкций. Л., 1938. С. 48, 55.

26 Кипарисов В.П. № 1 Инструкция по учету поступления, движения и выдачи музейных предметов. Л., 1936. С. 35.

27 Кипарисов В.П. № 1 Инструкция по учету поступления, движения и выдачи музейных предметов. Л., 1936. С. 37.

28 Кипарисов В.П. Учет и хранение. Сборник инструкций. Л., 1938. С. 28.

29 Кипарисов В.П. № 1 Инструкция по учету поступления, движения и выдачи музейных предметов. Л., 1936. С. 40.

30 Там же.

низациям и получения от них)³¹. Так, в п. 9 инструкции описывается процедура документального оформления входящих запросов (создание особых дел для фиксации переписки), возможность их рассмотрения (включая отказ). Данный пункт из Инструкции 1938 г. исключен, что может дополнительно свидетельствовать в пользу государственных регуляторных намерений, возложенных на последнюю редакцию. Одно из доказательств связи создания Инструкции 1938 г. и перераспределения культурных ценностей 1920–1930-х гг. — подробное описание структуры и соподчиненности документального оформления приема, распределения между категориями, сторонней выдачи музейных предметов. Большое значение отдается разделению временных и постоянных передач. В Инструкции № 1 1936 г. предпринимается важная попытка включения в процесс отбора и осмотра предметов (ввиду потенциальных поступлений, проведения экспертизы) заведующего отдела, научного сотрудника (профильного специалиста) и ученого секретаря отдела³². В Инструкции 1938 г. гарантируется присутствие ученого секретаря музея, но оставляется вариативной возможность присутствия представителя профильного отдела³³. Внутримузейная передача предметов между отделами производилась в присутствии заведующих отделами, участвующими в приеме-передаче музейных предметов (в редакции 1936 г. эта необходимость отсутствовала), что говорит о большей радикальности редакции 1938 г. В п. 15–17 Инструкции 1938 г. прописан запрет письменных справок из учетно-хранительского делопроизводства. Дозволялась однодневная выдача дел, документов с санкции директора музея или заместителя директора по учету и хранению, позволялись устные справки и ознакомление с делами для сотрудников музея, мотивированные рабочей необходимостью³⁴. Указанные выше положения демонстрируют примеры внутреннего противо-

действия путем увеличения полномочий музейных сотрудников, повышения их значимости в принятии решений относительно перемещения музейных ценностей, возможности легитимного влияния на его объемы и характер внешней интенции открытого движения культурных ценностей (межинституционального) и сосредоточения предметов (пришедших из частных собраний, ввиду работы Комиссии по охране памятников старины и искусства³⁵) в подвластных системах. Исходя из вышеизложенных рассуждений, можно характеризовать разработанный Виктором Павловичем Кипарисовым Сборник инструкций «Учет и хранение» 1938 г. не как исключительно прагматичную рекомендацию по музейному учету, хранению и организации музейной работы, но как реальный регламентирующий инструмент влияния на глобальные процессы, происходившие в области музейного дела. Принятая официально Инструкция 1938 г. В.П. Кипарисова могла создать дополнительные условия для приостановки масштабных распродаж музейных ценностей 1920–1930-х гг. Эта Инструкция — инструмент перевода главенствующих в то время внешних государственных идей инвентаризации, учета материального и образовательного потенциала культурных ценностей во внутреннюю научную и музейную плоскость понимания работы с музейными предметами. При идейно верной и актуальной для 1930-х гг. выверенной структуре, Инструкция 1938 г. являет собой попытку учредить музейный учет истинно музейным, упорядочить его согласно музейным правилам (в согласованности с учетом государственным), в некоторой степени улучшить положение музея, создать условия повышения его интересов при перераспределении историко-культурных ценностей. Путем сравнительного анализа текстов 1936 г. и 1938 г. выявляется определенное сопротивление между направленным извне государственным учетом (проявляющимся категорично в редакции 1938 г.) и системой внутреннего научно-музейного учета музейных ценностей (в большей степени заметно в текстах образца 1936 г.). Следует отметить, структура Инструкции 1938 г. В.П. Кипарисова позже, с необходимыми дополнениями, использовалась при разработке аналогичных нормативных актов. Можно проследить это в терми-

31 Кипарисов В.П. № 8 Инструкция Центрального Делопроизводства по учету и хранению. Л., 1936. С. 3.

32 Кипарисов В.П. № 1 Инструкция по учету поступления, движения и выдачи музейных предметов. Л., 1936. С. 54.

33 Кипарисов В.П. Учет и хранение. Сборник инструкций. Л., 1938. С. 33.

34 Кипарисов В.П. Учет и хранение. Сборник инструкций. Л., 1938. С. 5.

35 Там же. С. 28.

нологии, описании последовательности этапов, комплексном подходе к учету и хранению, как реализации важнейшей функции музея — хранительской, что дополнительно характеризует вклад В.П. Кипарисова в дело музейного учета. Вероятно, в значительной степени структура Инструкции 1938 г. стала примером для эталонной среди профессионального музейного сообщества «Инструкции по учету и хранению музейных ценностей, находящихся в государственных музеях СССР», утвержденной приказом Министерства культуры СССР от 17 июля 1985 г. № 290 (отменена с 1 января 2021 г. на основании Постановления Правительства РФ от 16 июля 2020 г. № 1051).

Завершая наше рассуждение о странице истории музейного учета, отметим работу Аркадия Игнатьевича Зарембского о «музейной технике»³⁶, отражающую организацию внутренних учетно-хранительских процедур с научных, музейных, реставрационных и правовых позиций³⁷. В результате источниковедческого анализа, возможно предположить, что в процессе создания музейных инструкций В.П. Кипарисов обращался к предшествующему опыту, например, к инструкции А.И. Зарембского. Указанная Инструкция 1920-х гг. обладала менее точной структурой и менее прозрачной учетной системой (например, смежными вспомогательными инвентарями, преимуществом коллекционной записи перед попредметной), но для своего времени была весьма актуальной и проработанной. Подробное описание, характеристика, анализ и структурирование специальных нормативно-правовых актов, учетных инструкций культурных и музейных ценностей различного характера (включая период 1920–1930-х гг.³⁸) содержатся в труде «Теория и практика комплектования музейных фондов: анализ методологической и нормативной базы (1917–1991)» Кирилла Евгеньевича Рыбака.

36 Здесь синоним термина «музейный учет». «Музейно-техническая работа» у В.П. Кипарисова приобретает более широкое значение (дополняется предписанной организацией различных типов музейной работы).

37 Зарембский А.И. Регистрация, хранение и учет коллекций в Этнографическом отделе Государственного Русского музея. Л., 1925 г. С. 7-35.

38 См. Рыбак К.Е. Теория и практика комплектования музейных фондов: анализ методологической и нормативной базы (1917-1991). М., 2021. С. 132-136, 138-141.

Сравнивая музейный учет 1930-х гг. с его современной моделью, видится актуальность описанных в XX в. работ по внесению данных первичной и последующей атрибуции, заполнению инвентарей, маркировки музейных предметов, ведению топографии и других учетно-хранительских процедур. Однако сегодня появляются музейные коллекции современного искусства, формируемые музейными предметами новых форм, требующими специфического подхода при осуществлении научно-фондовой деятельности и учете фондов. Остается не в полной мере разработанной область внешнего регламентирования и внутренней методики работы с подобными произведениями искусства. Например, возникает проблема их распределения между научными отделами и фондами. В пространстве музея культурная ценность трансформируется в музейную через соотнесение предметов с типами фондов (например, спецфонд, основной, вспомогательный, экспериментальный). При распределении подобных предметов вступают в конфликт их концепция, категория искусства, тип, материал, техника (актуально и для предметов стекла, керамики, художественной мебели). Среди текущих практических вопросов музейного учета также находится ведение электронного учетно-хранительского документооборота.

Наряду с решением задач современной учетной практики, ощущается потребность совершенствования методологической стороны. Необходимо развивать фондовый учет в специфически музейном ключе как вид специальной музейной техники, инструмент профилактики и мониторинга научно-фондовой и хранительской деятельности. Остаются актуальными проблемы выведения образца фиксации атрибуционной, экспертной, технико-технологической оценок, информации сохранности, разработки общего и специального терминологического словаря учетно-хранительских мероприятий, методики описания музейного предмета (равно как совершенствования методологии его изучения и особого терминологического аппарата для научно-фондовой деятельности). Фиксирование в учетной и хранительской документации, в музейных базах данных обнаруженных свойств музейного предмета, его информационных полей представляется важным шагом для повышения значимости учетно-хранитель-

ской работы, надления ее дополнительным музейным качеством и возможностью большей информационной помощи последующим научно-исследовательской, экспозиционной деятельности. Большое значение для улучшения состояния государственного Музейного фонда также имеет унификация учетной музейной работы для музеев разных форм собственности, ведомственной принадлежности.

Современное отношение к музейно-учетной работе как утилитарной, практическое исключение ее из музейной научной области, отсутствие научной градации должностей — возможное следствие внутримузейного переживания насильственных мероприятий инвентаризации, изъятия, перераспределения культурных и музейных ценностей, профессионального притеснения музейных коллективов вековой давности. Продолжающееся осуществление учетно-хранительской деятельности — специфическая черта и часть российской музейной традиции, заключающейся в особом отношении к процессу собирания и хранения (систематизации, классификации и идентификации предметного мира), охранительном образе системы сохранения музейных и культурных ценностей, внимании к документальной работе и делопроизводству. Музейный учет — это исторически сложившийся и современный инструмент государственного контроля и надзора за музейными коллекциями, но образ этой работы значительно трансформировался за прошедшие 100 лет — технический учет стал самостоятельным направлением музейной деятельности, обеспечивающим интере-

сы отдельного музейного собрания и музейного фонда страны.

Список литературы

1. Архив Государственного Эрмитажа. Ф. 1. Оп. 13. Д. 358. Л. 6, 7, 9, 15, 16, 18, 19, 21 об., 22–23, 31.
2. Зарембский А.И. Регистрация, хранение и учет коллекций в Этнографическом отделе Государственного Русского музея. Л., 1925 г. С. 7–35.
3. Кипарисов В.П. № 1 Инструкция по учету поступления, движения и выдачи музейных предметов, № 2 Инструкция об оборудовании выставочных зал и о наблюдении за техническим состоянием выставок, № 8 Инструкция Центрального Делопроизводства по учету и хранению. Л., 1936. С. 1, 3, 6, 35, 37, 40, 54.
4. Кипарисов В.П. Введение // Реставрация и исследование художественных памятников. Л., 1955. С. 3–5.
5. Кипарисов В.П. Учет и хранение. Сборник инструкций. Л., 1938. С. 1–98.
6. Обзор развития, организации и деятельности С.-Петербургских высших коммерческих курсов М.В. Побединского (1897–1914 гг.). СПб., 1914. С. 63, 83.
7. Рыбак К.Е. Теория и практика комплектования музейных фондов: анализ методологической и нормативной базы (1917–1991). М., 2021. С. 132–136, 138–141.
8. Центральный государственный архив историко-политических документов Санкт-Петербурга. Ф. 25. О. 82. Д. 648. Л. 2, 3, 12.
9. Центральный государственный архив Санкт-Петербурга. Ф. 7240. О. 2. Д. 1640. Л. 3, 4.

TO THE HISTORY OF MUSEUM ACCOUNTING: THE CONTRIBUTION OF VIKTOR PAVLOVICH KIPARISOV

Denisenkova Anastasia Yurievna,

Master of Museology, Specialist of the Department of Collection Accountability and Preservation, The State Hermitage Museum, Postgraduate Student, Heritage Institute, St. Petersburg, Russia,
ndenisenkova1@gmail.com

Abstract

This article is devoted to the analysis of museum accounting. Much attention is paid to the issues of its nature. Therefore regulations and definitions of the Collection of museum instructions "Accounting and Preservation" by V.P. Kiparisov (the 1930s) are analyzed in the report. Also this article touches upon the history of museum accounting in order to understand the role of museum accounting as part of the museum funds research and to deal with its actual problems.

Keywords

Museum accounting, collection accountability and preservation, museum funds research, V.P. Kiparisov, museum instructions.

RAR
УДК 069
ББК 79
DOI 10.34685/NI.2022.37.2.010

ЖУРНАЛЫ XX ВЕКА ОБ ИСКУССТВЕ, РАЗВИТИИ МУЗЕЕВ И ФОРМИРОВАНИИ КОЛЛЕКЦИЙ ЖИВОПИСИ

Чувилькина Юлия Викторовна,
аспирант Российского научно-исследовательского института
культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачёва,
ул. Космонавтов, д. 2, Москва, 129366,
chuvilkina.julia@yandex.ru

Аннотация

В статье представлен обзор периодических художественных изданий, оказавших влияние на развитие творческой мысли художников XX столетия, появление новых стилей и приемов в живописи. Журналы способствовали развитию музейного дела в России, документировали перемещения культурных ценностей внутри страны и за ее пределами, описывали собрания крупных коллекционеров, развитие музейной сети и становление музейведческой мысли.

Ключевые слова

Музей, журнал, коллекция, живопись, собрание, периодические издания, коллекционирование, выставка, аукцион, культурные ценности.

На начало XX века приходится время масштабных политических и культурных преобразований. Изменения в художественной жизни страны привели к появлению новых жанров в искусстве, активному развитию выставочной деятельности. Данный период также является временем создания большого количества музеев различных профилей, формирования крупных и значительных художественных коллекций. Попытки зафиксировать и описать ситуацию на рынке искусства или шедеврах в частных коллекциях осуществлялись еще в конце XIX века.

Одними из первых русских журналов данного направления можно считать «Мир искусства»¹ (1898–1904) и «Искусство и художественная

промышленность»² (1898–1903). Издания выходили в Петербурге, освещали такие явления, как символизм и передвижничество, публиковали критические статьи об искусстве, обзоры и анонсы выставок и служили определяющими единицами в развитии русской художественной культуры.

Журнал «Мир искусства» создан благодаря Бенуа А. Н. и Дягилеву С. П., его страницы оформлены миниатюрами русских художников. Помимо публикации номеров, редакция издавала отдельную брошюру художественной хроники событий³.

1 Мир искусства: художественный иллюстрированный журнал / редактор и издатель: С. П. Дягилев. - Санкт-Петербург: С. П. Дягилев, 1899-1904.

2 Искусство и художественная промышленность: ежемесячное иллюстрированное издание. - Санкт-Петербург: Н. П. Собко, 1898-.

3 Мир искусства: художественный иллюстрированный журнал. Художественная хроника. Санкт-Петербург: С. П. Дягилев, (1899-1904). № 1-12.

В свою очередь, «Искусство и художественная промышленность», созданный Собко Н.П. и Стасовым В. В., достигает уникального стиля в оформлении благодаря использованию уникальных букв и хромолитографий⁴. Отличительными особенностями вышеозначенных журналов является исключительное внимание, уделяемое качеству бумаги и изображениям.

Первые годы XX столетия отмечены появлением журнала «Художественные сокровища России» (1901–1907), посвященного описанию музейных коллекций и культурных ценностей⁵. Издание являлось преемником «Мир искусства». Однако, в отличие от описанного выше журнала, ориентированного на философские размышления и новые течения в искусстве, «Художественные сокровища России» уделял внимание существующим собраниям, описывая их и давая представление о развитии русских музеев начала века. Недолгое существование издания было наполнено информативными описаниями Эрмитажа, музея П.И. Щукина, Оружейной палаты и Петергофа, коллекций крупных собирателей данного периода. Инициаторами создания выступают Прахов А.В. и Бенуа А.Н., журнал иллюстрирован такими художниками, как: Сомов К.А., Билибин И.Я., Бакст Л.С. и Добужинский М.В.

Периодические издания первого десятилетия XX века отличались высоким качеством оформления и играли важную роль в формировании художественной и литературной среды, оказывая влияние на последующие поколения художников, литераторов, издателей и оформителей.

Следующий этап развития музейных и художественных журналов по-прежнему относится к дореволюционному периоду. «Аполлон»⁶ (1909–1917), созданный по инициативе Маковского С. К., давал обзоры художественных собы-

тий страны, публиковал обсуждения классического русского и зарубежного искусства. Издание не поддерживало революционные идеи, влекущие за собой угрозу для культуры страны.

Важные сведения о предметах наследия и старины можно почерпнуть из журналов «Столица и усадьба» (1913–1917)⁷ и «Старые годы» (1907–1916)⁸. «Столица и усадьба» под редакцией Крымова В.П., был светским журналом, посвященным жизни в русской усадьбе. Большое внимание на его страницах уделялось коллекционированию, обзору собраний в усадебных домах Санкт-Петербурга, Москвы и Подмосковья.

Журнал «Старые годы» своей миссией видел сохранение памятников старины и их описание. В нем публиковались сведения о мастерах, клеймах, каталоги музейных предметов, давалась информация об аукционах и сделках в искусстве, а также новых выявленных памятниках старины. Инициаторами создания выступили П.П. Вейнер и В.А. Верещагин.

Великая Октябрьская революция послужила толчком к многочисленным изменениям в жизни общества, в то же время став мощнейшим импульсом к созданию большого количества художественных журналов различных направлений. Издания, существовавшие до революционных событий, прекратили свое существование. Однако, на смену им пришла периодическая печать нового формата.

Одним из явлений времени стал «Вестник работников искусств» (1920–1926)⁹. Журнал был голосом «Всероссийского профсоюза работников искусств». В нем публиковались искусствоведческие статьи и театральные хроники. В дальнейшем профиль журнала изменился на театроведческий.

Журнал «Художественный труд» (1919–1930)¹⁰ также был организован новой советской властью

4 Хромолитография - способ печати тиражных изображений с использованием нескольких цветов. Относится к техникам плоской печати. Разновидность литографии в цвете.

5 Художественные сокровища России: ежемесячный сборник, изд. Императорского Общества поощрения художеств / под редакцией: А. Бенуа, А. Прахова. - Петроград: Изд Императорского Общества поощрения художеств, 1901-1907.

6 Журнал «Аполлон». (Номера 1909-1917 гг) [Электронный ресурс]: 2021. URL: <https://electro.nekrasovka.ru/editions/46> (дата обращения: 18.08.2021).

7 Столица и усадьба: Журнал красивой жизни // изд. В. И. Крымов. - Петроград, 1913-1916.

8 Старые годы: ежемесячник для любителей искусства и старины / редактор-издатель: П. П. Вейнер. - Санкт-Петербург, 1907-1916.

9 Союз работников искусств СССР. Пять лет Всерабиса: Историч. очерк. 1919-1924. - Москва: Вестник работников искусств, 1924. 148 с.

10 Художественный труд: двухнедельный журнал искусств / редактор: А. В. Луначарский. - Москва; Петроград: Художественный труд, 1923-1924.

и посвящен вопросам и проблемам нового искусства. Издание выходило под редакцией Луначарского А.В., находилось в ведении Наркомпроса и занималось вопросами художественных производств, педагогики в художественной среде.

Журнал «Изобразительное искусство»¹¹, выпустивший единственный номер в 1919 году в Петрограде содержал статьи об искусстве авторства Кандинского В.В., Малевича К.С, проекты агитационных памятников, отчеты о деятельности отдела изобразительных искусств Наркомпроса, а также декларации о новых принципах музееведения.

Программа-журнал «Эрмитаж» (1922)¹², осуществивший всего 12 выпусков в течение данного года, обозревал московские события, в том числе выставки и аукционы.

Журнал «Русское искусство» (1923)¹³ существовал короткий срок, выпустив всего три номера. Издание призвано было служить популяризации русского искусства в Европе, Америке и России. В номерах освещались театр, музыка, живопись, графика и скульптура страны.

Немногим позже был создан журнал «Советское искусство» (1925–1928)¹⁴, инициированный Главискусством Наркомпроса РСФСР. Основной его миссией являлась «выработка классового самосознания». В журнале обсуждались события советской и зарубежной театральной жизни, проблемы музыки, психологии и философии искусства, классические и современные произведения искусства, с расчетом на широкую читательскую аудиторию.

Журнал «Маковец» (1922–1926)¹⁵ издавался художественным объединением «Маковец», представлявшим собой художников, философов и ли-

тераторов, объединенных идеей преемственности русских культурных традиций. В нем публиковались теоретические статьи деятелей литературы и изобразительного искусства.

Одним из самых значимых для нашего исследования является журнал «Среди коллекционеров» (1921–1924)¹⁶, ставший единственным в свое время изданием, глубоко и всесторонне освещающим феномен коллекционирования, аукционы, дававший информацию о предметах искусства, музейных коллекциях и продажах культурных ценностей за рубежом. Под редакцией искусствоведа и художника Лазоревского И.И. было выпущено 48 номеров, в настоящий момент не имеющих по своей информативности аналогов среди всех художественных журналов начала XX века. Важными являются описания крупнейших русских коллекционеров искусства, их биографий, истории собранных ими коллекций.

В 1930-е годы происходит дальнейшее развитие художественных журналов, их направленность постепенно становится идеологической, диктуя направление развития искусства. Некоторые из них просуществовали недолго, другие пережили все события XX столетия, периодически меняя свой формат.

Журнал «Искусство в массы» (1929–1930)¹⁷-издание Ассоциации Художников Революции (АХР), публиковал материалы о новом типе революционного художника, творческих методах и вопросах идеологии в искусстве, художественную критику и обзоры на выставки.

Журнал «Искусство»¹⁸ ведет свою историю с 1933 года и существует по настоящий момент. В нем широко описана художественная культура народов РСФСР, русская культура и искусство, художественная жизнь СССР и современной России.

Музейная жизнь советского государства должна была быть представлена в периодической печати также подробно, как и художественная.

11 Изобразительное искусство: журнал Отдела изобразительных искусств Комиссариата народного просвещения / Лит.-изд. секция, Отдел изобразительных искусств. - Санкт-Петербург, 1919.

12 Эрмитаж: программа-журнал: театры, концерты, хроника, кино, спорт, выставки, аукционы, программы, либретто - Москва: Алкол, 1922.

13 Русское искусство: журнал / учредитель и издатель: Благотворительный фонд им. П. М. Третьякова. - Москва: Благотворительный фонд им. П. М. Третьякова, 1923.

14 Советское искусство: ежемесячный журнал Главискусства Наркомпроса РСФСР. - Москва; Ленинград: Текинопечатъ, 1925-1928.

15 Маковец: журнал искусств / редактор-издатель А. М. Чернышов. - Москва: Млечный путь, 1922-1926.

16 Среди коллекционеров: журнал для любителей искусства и старины / гл. ред.: Назаревская Н. О. - Москва: "Среди коллекционеров", 1921-1924, 1992-.

17 Бакарягин С. С. Журнал "Искусство в массы" как источник изучения художественной культуры СССР на рубеже 1920-1930-х гг // Ярославский педагогический вестник / №4 (115), 2020. С. 199-204.

18 Искусство: журнал / учредитель: ООО "Издательство "Искусство". - Москва: Аля Тесис, 1933-1941, 1947.

Вопросы музейных коллекций, охраны культурного наследия требовали создания тематических изданий. Журнал «Советский музей» (1931–1940, 1983–1992, в настоящее время — «Мир музея») ¹⁹, выходил с перерывами и стал первым профессиональным изданием музейных работников, рассматривающим теоретические и практические вопросы музееведения.

Годы Великой Отечественной войны и следующее за ними десятилетие восстановления не способствовали развитию художественной периодики.

Во второй половине XX века созданы сразу несколько художественных журналов. «Творчество» (1957–1992) ²⁰, организованный Союзом художников СССР посвящен теоретическим вопросам искусства и критике современных ему художественных произведений. В этот же период под редакцией К. М. Кантора создается журнал «Декоративное искусство СССР» (1957–1997) ²¹, освещающий на своих страницах широкий круг тем, посвященных монументальному искусству, дизайну, народному творчеству и декоративно — прикладному искусству.

Одним из наиболее известных журналов данного периода является журнал «Художник» (с 1958 года) ²², созданный по инициативе Союза художников РСФСР. В нем большое внимание уделялось творчеству народов РСФСР, описанию и критике проходящих выставок, публикации теоретических статей об искусстве, а также описанию художественных приемов в живописи в целях обучения начинающих художников.

Журнал «Советский коллекционер» ²³ берет свое начало в 1963 году, и продолжает свою деятельность в настоящий момент под измененным названием «Коллекционер». Изначально был посвящен нумизматике, бонистике и филокартии, однако на его страницах, на протяжении всего времени издания, размещаются публикации об истории искусства, археологии и истории.

В последней четверти XX века издания, посвященные российскому культурному наследию, продолжают развиваться. Для данного периода характерен интерес к антикварному делу и возрастание интереса к коллекционированию, большое внимание уделяется вопросам сохранения культурного наследия.

Журнал «Наше наследие» ²⁴ был создан в 1988 году по инициативе Д. С. Лихачева и под редакцией В. П. Енишерлова. В издании представлены такие темы, как: вопросы литературы и искусства, дневники и мемуары, личные архивы известных поэтов и писателей, музейные коллекции и памятники культуры.

В 1980-е годы для музейных специалистов становится доступна русскоязычная версия международного журнала «Museum» ²⁵, являющегося журналом ЮНЕСКО. Его публикация ведется с 1948 года и осуществляется на нескольких языках. В настоящий момент в русскоязычном пространстве существует журнал «Музей» — официальный партнер «Museum». Издание представлено разделами о музейном образовании, педагогике, музейном оборудовании и новых музейных проектах, а также осуществляет обзор музейных новостей и деятельности ICOM.

В 1999 году в Санкт-Петербурге появился журнал «Петербургский коллекционер» ²⁶

19 Советский музей: иллюстрированный общественно-политический и научный журнал / Министерство культуры РФ, РИК "Культура" – Москва: СП "Панас", 1931–1940, 1983–1992.

20 Художники XX века: по страницам журнала "Творчество": сборник / сост.: И. Г. Акимова. – Москва: Советский художник, 1974. 317 с.

21 Декоративное искусство СССР: журнал современной практики, теории и истории монументального и декоративного искусства, художественной промышленности и народного творчества, художественного проектирования и дизайна: ежемесячный журнал Союза художников СССР. – Москва, 1957–2001.

22 Художник: журнал / Союз художников России. – Москва, 1958.

23 Советский коллекционер: ежемесячный орган Советской филателистической ассоциации и Всероссийского общества филателистов. – Москва: Сов. филателист. ассоциация и Всерос. о-во филателистов, 1922–1928. –1963.

24 Наше наследие: иллюстрированный историко-культурный журнал / учредители: В. М. Палихата и журналистский коллектив редакции. – Москва: Редакция журнала, 1988.

25 Журнал «Museum» [Электронный ресурс]: 2021. URL: <https://museumsurfaces.com/ru> (дата обращения: 13.08.2021).

26 Журнал «Петербургский коллекционер» [Электронный ресурс]: 2021. URL: <http://pk.awards-su.com/> (дата обращения: 18.08.2021).

(продолжение ранее прекратившей существование газеты «Всемирный коллекционер»), под редакцией Сыромятникова О.А. Несмотря на то, что большая его часть посвящена филателии, нумизматике и бонистике, в журнале рассматривается также сам феномен коллекционирования и его история.

В настоящий момент художественное и музейное сообщество представлено такими профессиональными журналами, как: «Вопросы музеологии»²⁷, «Музей. Памятник. Наследие»²⁸, журнал «ICOM»²⁹, газета «The art newspaper Russia»³⁰, журналы «Мир музея»³¹ и «Museum» (вместе с русскоязычным партнером «Музей»³²), «Искусство»³³, «Художник»³⁴, «Художественный журнал»³⁵, «Третьяковская галерея»³⁶, «Русское

искусство»³⁷, «Художественный совет»³⁸, «Диалог искусств»³⁹ и др. Периодические издания являются одним из способов оценки действительности и способом сохранения текущей истории для будущих поколений.

Список источников и литературы

1. Искусство и художественная промышленность: ежемесячное иллюстрированное издание. — Санкт-Петербург: Н. П. Собко, 1898-.

2. Маковец; журнал искусств / редактор-издатель А. М. Чернышов. — Москва : А. М. Чернышев; Млечный путь, 1922–1926.

3. Мир искусства: художественный иллюстрированный журнал / редактор и издатель: С. П. Дягилев. — Санкт-Петербург, 1899–1904.

4. Среди коллекционеров: журнал для любителей искусства и старины / гл. ред.: Назаревская Н. О. — Москва: "Среди коллекционеров", 1921–1924, 1992.

5. Старые годы: ежемесячник для любителей искусства и старины / редактор-издатель: П. П. Вейнер. — Санкт-Петербург, 1907–1916.

6. Столица и усадьба: Журнал красивой жизни // изд. В. И. Крымов. — Петроград, 1913–1916.

7. Художественные сокровища России: ежемесячный сборник, изд. Императорского Общества поощрения художеств / под редакцией: А. Бенуа, А. Прахова. — Санкт-Петербург: Изд. Императорского Общества поощрения художеств, 1901–1907.

8. Художественный труд: двухнедельный журнал искусств / редактор: А. В. Луначарский. — Москва; Петроград, 1923–1924.

9. Эрмитаж: программа-журнал: театры, концерты, хроника, кино, спорт, выставки, аукционы, программы, либретто. — Москва: Алкол, 1922.

- 27 Журнал «Вопросы музеологии» [Электронный ресурс]: 2021. URL: <https://voprosi-muzeologii.spbu.ru/ru/> (дата обращения: 16.08.2021).
- 28 Журнал «Музей. Памятник. Наследие» [Электронный ресурс]: 2021. URL: <http://museumstudy.ru/mmh-journal> (дата обращения: 16.08.2021).
- 29 Журнал «ICOMAM» [Электронный ресурс]: 2021. URL: <https://icomam.mini.icom.museum/the-magazine/> (дата обращения: 18.08.2021).
- 30 Газета «The art newspaper Russia» [Электронный ресурс]: 2021. URL: <https://www.theartnewspaper.ru/> (дата обращения: 18.08.2021).
- 31 Журнал «Мир музея» [Электронный ресурс]: 2021. URL: <http://www.mirmus.ru/> (дата обращения: 15.08.2021).
- 32 Журнал «Музей» [Электронный ресурс]: 2021. URL: <https://panor.ru/magazines/muzei.html> (дата обращения: 19.08.2021).
- 33 Журнал «Искусство» [Электронный ресурс]: 2021. URL: <https://iskusstvo-info.ru/> (дата обращения: 16.08.2021).
- 34 Журнал «Художник» [Электронный ресурс]: 2021. URL: <http://pages/category/Community-Organization/Журнал-Художник-865779136826589/> (дата обращения: 14.08.2021).
- 35 Журнал «ХЖ» (Художественный журнал) [Электронный ресурс]: 2021. URL: <http://moscowartmagazine.com/> (дата обращения: 14.08.2021).
- 36 Журнал «Третьяковская галерея» [Электронный ресурс]: 2021. URL: <https://www.tg-m.ru/> (дата обращения: 14.08.2021).

- 37 Журнал «Русское искусство» [Электронный ресурс]: 2021. URL: <http://www.rusiskusstvo.ru/> (дата обращения: 15.08.2021).
- 38 Журнал «Художественный совет» [Электронный ресурс]: 2021. URL: <http://old.tcxp.ru/prartners/Arts%20Council/Default.aspx> (дата обращения: 16.08.2021).
- 39 Журнал «Диалог искусств» [Электронный ресурс]: 2021. URL: <https://di.mmoma.ru/> (дата обращения: 15.08.2021).

MAGAZINES OF THE XX CENTURY ABOUT ART, DEVELOPMENT OF MUSEUMS AND FORMATION OF COLLECTIONS OF PAINTING

Chuvilkina Yulia Viktorovna,

Graduate student

Russian Scientific Research

Institute for Cultural and Natural Heritage

named after D. S. Likhachev

129366, Moscow, st. Cosmonauts, 2

chuvilkina.julia@yandex.ru

Abstract

The article provides an overview of periodicals of art that influenced the development of creative thought of artists of the 20th century, the emergence of new styles and techniques in painting. The journals contributed to the development of the museum business in Russia, documented the movement of cultural values within the country and abroad, described the collections of large collectors, the development of the museum network and the formation of museological thought.

Keywords

Museum, magazine, collection, painting, collection, periodicals, collecting, exhibition, auction, cultural property.

МУЗЕЕВЕДЕНИЕ И ОХРАНА КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

RAR

УДК 069

ББК. 79

DOI 10.34685/НН.2022.37.2.011

В.К. АРСЕНЬЕВ И МУЗЕЙНОЕ ДЕЛО

Хисамутдинов Амир Александрович,

доктор исторических наук,
заведующий отделом научно-исследовательской работы
Центральной научной библиотеки Дальневосточного отделения
Российской академии наук,
профессор Дальневосточного федерального университета,
ул. Полетаева, № 49. Владивосток, 690041,
khisamut@yahoo.com.

Аннотация

Статья отражает музейные интересы известного ученого и писателя Владимира Клавдиевича Арсеньева (1872 – 1930) и его отношению к собиранию этнографических, археологических и естественнонаучных коллекций. Особенно много документов выявлено во Владивостоке в архиве и библиотеке Общества изучения (ОИАК), где хранится личное книжное и архивное собрание ученого, а также выявлены материалы в Гродековском музее в Хабаровске. Публикация посвящена 150-тилетию со дня рождения В.К. Арсеньева, которое отмечается в сентябре 2022 г.

Ключевые слова

В.К. Арсеньев, музееведение, музей ОИАК, Гродековский музей, история науки, этнография, археология, дальневосточная культура.

Как и всякий ученый В.К. Арсеньев обращал особое внимание на музеи, считая, что без музейного дела не может быть и серьезной науки. Это было время энтузиастов науки и благотворителей, которые без помощи государства накапливали бесценные музейные коллек-

ции. Среди этих бескорыстных деятелей и был В.К. Арсеньев. В начале молодым поручиком он пришел в музей Общества изучения Амурского края во Владивостоке, где его сразу же окружили увлеченные краеведы. Среди них был лесничий Николай Александрович Пальчевский

(1862–1909), врач Николай Васильевич Кирилов (1860–1921) и другие. С первым азами музейного дела познакомил доктор медицины Фёдор Альбертович Дербек (1871–1947), а по совместительству на общественных началах заведующий музеем Общества.

В конце своей жизни Владимир Клавдиевич писал: «Таким пионерным экспедициям, как мои, имеющим цель естественно-историческую, пришёл конец. Они более не повторяются. Век идеализма и романтизма кончился навсегда. На смену нам, старым исследователями путешественникам, пришли новые люди с эгоистическим складом характера и с материалистическим мирозерцанием. Они займутся обследованием этих тёмных пятен по специальным заданиям: для проведения железной дороги, для рубки и сплава леса, добычи полезных ископаемых, постройки какого-нибудь завода и т. д. И вот эти чисто практические цели совершенно заслоняют ту прелесть и красоту географических исследований, которые всегда отсутствуют у людей, ставящих впереди или лично карьерные, или сугубо материальные соображения»¹. Это полностью относилось и к музееведению.

О некоторых музейных связях Арсеньева можно узнать из монографии А.И. Тарасовой². В статье Е.В. Новомодного описана работа Владимира Клавдиевича в Гродековском музее в Хабаровске³. О связях с Музеем антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) Российской академии наук написали Б.П. Полевой и А.М. Решетов⁴. Из последних указателей нужно отметить справочник, подготовленный

библиографами Приморской краевой библиотеки им. Горького, в котором выделен раздел «В.К. Арсеньев и музейное дело»⁵.

Особенно много источников, связанных с музейными интересами ученого имеется в его путевых дневниках, которые еще не изданы. В настоящей публикации использован каталог личной библиотеки В.К. Арсеньева, содержащий библиографическое описание около 900 изданий, хранящихся в фондах библиотеки ОИАК⁶.

День 16 мая 1903 г. оказался памятным для Арсеньева. Как видно из протокола № 19 Распорядительного комитета ОИАК, именно в этот день он был принят в Общество действительным членом⁷. (Илл. 1.)



Илл. 1. Зал заседаний Общества изучения Амурского края. Владивосток, около 1903 г. Архив Общества изучения Амурского края.

1 Аристов Ф.Ф. Владимир Клавдиевич Арсеньев (Уссурийский) // Арсеньев В.К. Полное собрание сочинение. Владивосток: Рубеж, 2020. Т. 4, кн. 2. С. 681.
2 Тарасова А.И. Владимир Клавдиевич Арсеньев. Москва: Наука, 1985. 344 с.: ил.
3 Новомодный Е.В. Постоянные сотрудники Владимира Клавдиевича Арсеньева в период его работы директором Гродековского (Хабаровского краевого музея (1910 – 1919, 1924 – 1926 гг.) // Культура и наука Дальнего Востока. 2017. № 2 (22). С. 14 – 20: ил.
4 Полевой Б.П., Решетов А.М., Роль РГО и музея антропологии и этнографии в этнографических исследованиях В.К. Арсеньева // Труды института этнографии им. Н.И. Миклухо-Маклая. Новая серия. Т. 104, вып. 7. С. 116 – 134.

6 июня руководство ОИАК решили «попросить поручика Арсеньева, начальника охот-

5 В.К. Арсеньев и музейное дело // В.К. Арсеньев. 1872 – 1930 гг.: библиогр. указ. / Примор. краев. б-ка им. А.М. Горького; сост. Н.С. Иванцова, Т.А. Самойленко и др. Владивосток: Валентин, 2018. С. 112 – 114.

6 «Книги, без которых не могу работать»: Личная библиотека В.К. Арсеньева / Составитель М.М. Щербакова и др.; Предисловие, комментариев и научная редакция А.А. Хисамутдинова; Предисловие на англ. П. Полански. Владивосток: Изд. ОИАК, 2004. 375 с.: ил.

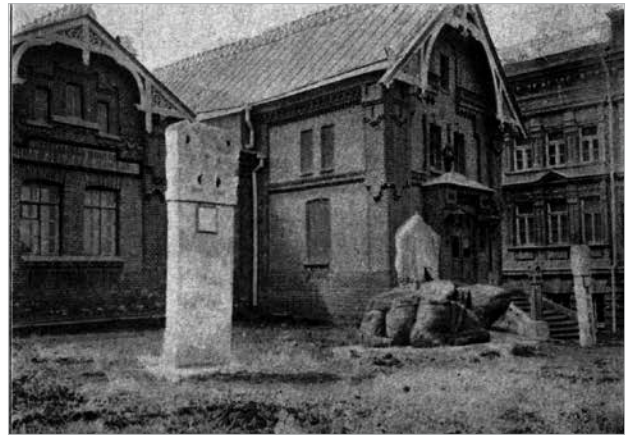
7 Новые действительные члены Общества // Отчет о деятельности ОИАК за 1903 г. Владивосток: Тип. Н.В. Ремезова, 1904. С. 6.

ничьей команды, доставить О-ву для его Музея экземпляры разных убитых животных»⁸. А 13 июня того же года в книге протоколов Распорядительного комитета появилась следующая запись: «Выслушано предложение поручика В.К. Арсеньева пополнять музей различного рода материалами как зоологического отдела (шкуры, скелеты и т. п.), так и ботанического и вообще естественноисторического, и этнографического. Кроме того, В.К. Арсеньев предлагает членам ОИАК свое содействие в случае желания кого-либо участвовать в охотничьих экскурсиях, причем даже может предоставить верховую лошадь. Постановлено: принять предложение с благодарностью и обещать содействовать со своей стороны успеху коллекционирования доставлением необходимо-го материала и т. подобным»⁹.

21 ноября 1915 г. прямо с урочища Барабаш, Владимир Клавдиевич послал во Владивосток, в адрес председателя Общества изучения Амурского края Н.М. Соловьева поздравительное письмо: «С 22 августа по 10 сентября я находился в таких местах (Сихотэ-Алинь), где не было ни почты, ни телеграфа, и посему я не мог своевременно послать поздравление вам, Совету и членам Общества изучения Амурского края. Позвольте мне теперь, хотя и с большим опозданием, присоединить свой скромный голос к высказанным пожеланиям процветания и успеха Обществу, которое я искренне люблю и которому я предан душой»¹⁰.

Музейная деятельность В.К. Арсеньева ярко проявилась в Хабаровске, где он в 1910 г. стал директором музея Приамурского отдела Императорского Русского географического общества. (Илл. 2.)

В своем отчете Владимир Клавдиевич подводил первые итоги своей деятельности: «За последнее трехлетие, несмотря на неблагоприятную обстановку, созданную войной, число посетителей в Музее ежегодно увеличивается»¹¹.



Илл. 2. Музей и библиотека Приамурского отдела Русского Географического общества. Хабаровск. Начало XX века. Библиотека Общества изучения Амурского края.

По словам сына, Арсеньев очень любил Хабаровск: отсюда он совершил все самые крупные экспедиции. В Хабаровске он написал книги «В дебрях Уссурийского края», «Дерсу Узала», «Китайцы в Уссурийском крае». После завтрака Владимир Клавдиевич шел в музей. Владимир Владимирович вспоминал: «Кабинет в музее был на первом этаже слева, стол стоял у окна, слева шкаф. Стол отличался от стола в доме. Кабинет небольшой, в форме буквы Г. Перед кабинетом стояли вазы китайские прозрачные, серые. На первом этаже стоял китайский гроб. На третьем этаже, куда вела винтовая лестница, лежали винтовки стрелков-участников путешествий. На втором этаже — звери (отдел природы), на первом этаже — этнография»¹². (Илл. 3.)

Как вспоминал сын, Арсеньев «всё из дома тащил в музей, иголки, бумагу, карандаши, чернила, покупал портреты на свои деньги. Отец не хотел оставлять Хабаровск»¹³. (Илл. 4.)

В непростое Советское время Арсеньева обвинили в краже музейных коллекций. На самом деле они были собраны сотрудником Смитсоновского института в США С.Ф. Понятовским и ученым из Будапештского музея Б. Балок Баратоши. В защиту встали коллеги: «Я, нижеподписавший-

8 АОИАК. Ф. 1. Оп. 1. Д. Протоколы заседаний общих собраний ОИАК (15 марта 1901 – 2 февр. 1906). Л. 91 об.

9 Там же. Л. 92 – 93 об.

10 Юбилейный сборник XXV: Музей Общества изучения Амурского края за первые 25 лет своего существования / Под наблюдением А.В. Гребенщикова. Владивосток: Изд-во Об-ва изуч. Амур. края, 1916. С. 18.

11 Отчет директора Гродековского музея за 1914 – 1915 год // Арсеньев В.К. Полное собрание сочинение. Владивосток: Рубеж, 2020. Т. 3, кн. 2. С. 492.

12 Зилова К.Н. «Слово и время», Хабаровск: [б.и.], 2020. С. 277.

13 Зилова К.Н. «Слово и время», Хабаровск: [б.и.], 2020. С. 277.



Илл. 3. Группа гольдских севонов. Гродековский музей.
Архив Гродековского музея в Хабаровске.

ся, бывший член Совета Приамурского отдела Русского географического общества в г. Хабаровске И. А. Лопатин настоящим заявляю нижеследующее: 1) Этнографические предметы, дважды отправленные в 1917 году В. К. Арсеньевым и В. А. Котовым, составляли первый раз собственность С.Ф. Понятовского (сотрудника Вашингтонского национального географического общества), второй раз — собственность В. А. Котова. 2) Об отправке тех и других коллекций было известно Совету отдела, который постановил признать вещи эти не имеющими отношения к Музею (смотреть книги протоколов за 1917 и 1918 гг.). 3) Так как я очень часто работал в Музее и неоднократно оставался заместителем директора (В.К. Арсеньева — автор) во время его отъездов из г. Хабаровска, а впоследствии был и директором музея (1919–1920 гг.), то мне



Илл. 4. В.К. Арсеньев в одежде ороча. Музей Приамурского
отдела Русского Географического общества. Хабаровск.
1910. Архив Общества изучения Амурского края.

детально известны все коллекции этнографического отдела, и пропажа хотя бы одного значительного этнографического предмета бросилась бы мне в глаза и, утверждаю, что никакая из музейных вещей не только не отправлялась в Америку, но и вообще никогда не выносилась из стен музея»¹⁴.

14 АОИАК. Ф. 1. Оп. 1. Д. 2/ 1924. Л. 73–73 об.

В 1924 г. Арсеньев вновь вернулся на должность директора Гродековского музея в Хабаровске, сменившим свое название. (Илл. 5.)



Илл. 5. В.К. Арсеньев (в центре, отмечен +) среди сотрудников Хабаровского музея. Архив Гродековского музея в Хабаровске.

«Хабаровский краевой музей, — отмечал Арсеньев на заседании 23 мая 1925 г., — помещается в плохом здании, которое требует неотлагательного ремонта. Научная работа ведется в направлении учета, регистрации, предварительной обработки и систематизации коллекций. Постепенно музей подходит к восстановлению упраздненных отделов и организации новых. Намечается вновь устройство отдела истории края и отдела революции. По прибытии новых сотрудников предполагается работы развернуть еще шире»¹⁵.

В.К. Арсеньев деятельно сотрудничал с различными музеями России обмениваясь коллекциями и опытом. Множество помет путешественника на «Ежегоднике Тобольского губернского

музея за 1915 г. (Б-ка ОИАК. № 17656). Наиболее тесные научные связи В.К. Арсеньева были с Музеем антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера), где работали Лев Яковлевич Штернберг, Александр Михайлович и Людмила Александровна Мерварты, Иосиф Иванович Козьминский. Одно время В.К. Арсеньев даже устроился на работу в Кунсткамеру и хотел переехать в Ленинград, но позднее отказался от этой идеи.

В дневниках можно найти и более подробное описание посланных экспонатов. Например, в дневнике 1908 г. есть описание посланных останков удэгейского старшины Джангэ Ингину Камедига¹⁶.

Тесные связи у Арсеньева были и с Русским музеем (б. Александра III), где он впервые выступил в 1911 г. с докладом и привез коллекции (одна посвящена орочам и удэгейцам, вторая — нанайцам). Он переписывался с Сергеем Ивановичем Руденко. Николай Михайлович Могилянский подарил ему оттиск своей статьи «Областной или местный музей, как тип культурного учреждения». На обложке поставил надпись: «Дорогому и глубокоуважаемому Владимиру Клавдиевичу Арсеньеву на добрую память от автора. 5 дек. 1917. СПб.». (Б-ка ОИАК. № 15577).

Геологические находки В.К. Арсеньев посылал в Геологический музей Академии наук, где их помогал разбирать Павел Владимирович Виттенбург, уроженец Владивостока.

Много музейных знакомых В.К. Арсеньев имел в Москве. В Зоологическом музее Московского университета работал Борис Михайлович Житков, Сергей Иванович Огнев, Константин Александрович Воробьев и другие. Он постоянно с ними переписывался и во время приезда в столицу встречался.

Сотрудником Исторического музея в Москве был Василий Алексеевич Городцов. Вероятно, в стенах этого музея с ним и познакомился В.К. Арсеньев. Как человека, увлеченного археологией, Владимира Клавдиевича интересовало, какую методику использовали москвичи для демонстрации археологических находок, а Городцова считали автором методики полевых исследований археологических памятников и научной классификации памятников древности.

15 ГАХК. Ф. 871. Оп. 2. Д. 4 (Доклад В.К. Арсеньева о состоянии ДВКОРГО и Хабаровского краевого музея). Л. 15.

16 АОИАК. Ф. 14. Оп. 1. Д. 10. Л. 34 - 35.

Также Владимир Клавдиевич встречался с сотрудниками Политехнического музея, Андреем Григорьевичем Данилиным, Николаем Алексеевичем Дорогутиным и Анатолием Николаевичем Туруновым.

По музейным и исследовательским делам В. К. Арсеньев постоянно связывался с Главнаукой (Главное управление научными, научно-художественными и музейными учреждениями), государственным органом, существовавшим в РСФСР в 1921–1930 гг. для координации научных исследований теоретического профиля и пропаганды науки и культуры. Через Бориса Евгеньевича Сыроечковского Владимир Клавдиевич в 1929 г. принял предложение Главнауки стать ее представителем на российском Дальнем Востоке по вопросам охраны природы. Правда, многие научные проблемы, связанные с этим, в частности финансирование и организация исследовательской работы, так и не были решены. Единственное, что использовал Арсеньев, это название столичной организации, «Главнаука», которым пугал дальневосточных функционеров.

В 1906 г. в Хабаровске В.К. Арсеньев познакомился с чиновником генерал-губернатора Приамурского края Алексеем Николаевичем Свириным, который позднее стал директором Сергиевского историко-художественного музея в Сергиево Посаде.

Владимир Клавдиевич был очень дружен с Бруно Фридриховичем Адлером из Казанского университета, которому собирал этнографические и антропологические коллекции. Также Арсеньев поставлял коллекции для Иркутского музея. В 1918 г. в Иркутск переехал Бернгард Эдуардович Петри, с которым Арсеньев до конца своей жизни поддерживал дружеские и профессиональные отношения. Учеником Петри был Павел Павлович Хороших, деятель музейного дела. Владимир Клавдиевич постоянно поддерживал связи и с Читинским музеем, который основал Алексей Кириллович Кузнецов. В Читку Арсеньев передал свои Этнографические картины.

Непростые 1920–30-е годы по-разному отразились на деятельности музейных коллег В.К. Арсеньева. Одни прожили остатки своей жизни благополучно и умерли в своей постели, других репрессировали, а иные эмигрировали. Среди последних был Владимир Андреевич Котов, ставший научным сотрудником Музея Квинсленда (Queensland Museum, Брисбен, Австралия).

После 1924 г. ситуация с музеями во Владивостоке и Хабаровске стало быстро меняться. Общую картину интеллектуальной жизни в регионе можно было охарактеризовать как аполитичность и нейтралитет к Советской власти, хотя некоторая часть интеллигенции была заражена патриотизмом, истоки которого прослеживались со времени иностранной интервенции российского Дальнего Востока.

Несмотря на трагическое время Гражданской войны, В.К. Арсеньев, не только постарался сохранить музейные ценности Общества изучения Амурского края, но предпринял большие усилия по наведению порядка, включая каталогизацию¹⁷.

1924-й стал последним годом, когда музей официально числился за Обществом изучения Амурского края. Что же в нем имелось? «Была произведена переустановка этнографических и археологических коллекций, кои в настоящее время выставлены весьма наглядно и при наиболее выгодных условиях освещения. Одежда иностранцев и все прочие, легко портящиеся объекты, а также чучела и шкурковые орнитологические коллекции были подвержены радикальной дезинфекции от микропаразитов и моли и после этого вновь выставлены в демонстративных витринах. Наиболее интересные объекты естественно-исторического отдела музея снабжены особыми плакатами с изложением значения экспоната, географич. распространения данного вида или рода и простыми популярными объяснениями для учащейся молодежи. Кроме существовавших до сих пор естественно-исторического, этнограф. и археологичес. отделов музея приступлено к образованию новых отделов» культурно-исторического с уголком истории революции и общественно-промышленно-экономического¹⁸.

17 февраля 1925 г. Декретом Совнаркома музей ОИАК стал самостоятельным и назывался Владивостокский государственный областной музей. Судя по архивным документам, В. К. Арсеньев и другие деятели Общества никак не комментировали это событие, а занимались приведением в порядок музейных коллекций, передавали в музей новые экспонаты, занима-

17 АОИАК. Ф. 1. Оп. 1. Д. 96. Л. 1 – 5об.

18 В области ознакомления широкой публики с краем // ВОГГО (ОИАК): Годовой отчет за 1924 / 25 гг. Владивосток: Тип. ГДУ, 1925. С. 3 – 4.



Илл. 6. Археологический отдел Хабаровского музея, в котором работал В.К. Арсеньев. 1930. Архив Общества изучения Амурского края.

лись расширением экспозиций, не забывая о текущем ремонте¹⁹. (Илл. 6.)

В 1929 г. Общество продолжало финансово содержать музей (3700 руб. в год), хотя это вызвало удивление у рядовых членов Общества. Если государство забрало музей, почему они должны его поддерживать? Ревизионная комиссия Общества сделала важное замечание: «Признавая неразрывную связь между музеем и отделом Географического общества по всем, без исключения, вопросам, связанным с научно-исследовательской работой по изучению края, а также учитывая крайне ограниченное число научных работников в крае, по мнению ревизионной комиссии является целесообразным, в интересах концентрации всех лиц, интересующихся научно-исследовательскими работами, а также и в целях избежания параллелизма в работе и распыления денежных средств, поручить будущему совету Общества возбудить ходатайство перед центром о сохранении музея за Географическим обществом, которое. Согласно имеющего быть принятым нового устава Общества, по-прежнему признается вполне компетентной организацией на право учреждения у себя музея, который

по существу является экраном, отражающим деятельность Общества»²⁰.

Для всех, включая и Арсеньева, было видно, что советская идеология все больше и больше вмешивается в жизнь и особенно в музей. Коллекции и упоминания о прошлом режиме всячески удалялись и уничтожались. Церкви и старые памятники разрушались. Во Владивостоке заключенным оказался памятник героя Крымской войны В.С. Завойко, с памятника легендарному Г. И. Невельского сняли царских орлов и поменяли предназначение, похоронив у подножья героев Гражданской войны.

Во времена В.К. Арсеньева музеями занималась общественность. Это было не так просто на далекой окраине Российской империи. Но таких энтузиастов, как В.К. Арсеньев было немало. Сейчас Музей истории Дальнего Востока имени В.К. Арсеньева (бывший Музей Общества изучения Амурского края), Хабаровский краевой музей имени Н.И. Гродекова (Гродековский музей) и другие Российские музеи гордятся коллекциями, которые в свое время собирал Владимир Клавдиевич Арсеньев.

Список литературы

1. Аристов Ф.Ф. Владимир Клавдиевич Арсеньев (Уссурийский) // Арсеньев В.К. Полное собрание сочинение. Владивосток: Рубеж, 2020. Т. 4, кн. 2. С. 643 - 692.
2. В области ознакомления широкой публики с краем // ВОГГО (ОИАК): Годовой отчет за 1924 / 25 гг. Владивосток: Тип. ГДУ, 1925. С. 3 - 4.
3. В области расширения музея // ВОГГО (ОИАК): Годовой отчет за 1924 / 25 гг. Владивосток: Тип. ГДУ, 1925. С. 4 - 6.
4. В.К. Арсеньев и музейное дело // В.К. Арсеньев. 1872 - 1930 гг.: библиогр. указ. / Примор. краев. б-ка им. А.М. Горького; сост. Н.С. Иванцова, Т.А. Самойленко и др. Владивосток: Валентин, 2018. 289 с.
5. Зилова К.Н. «Слово и время», Хабаровск: [б.и.], 2020. 370 с.
6. «Книги, без которых не могу работать»: Личная библиотека В.К. Арсеньева / Составитель М.М. Щербакова и др.; Предисловие, комментарий и научная редакция А.А. Хисамутдинова;

20 Лебедев А.Д. и др. Акт ревизионной комиссии об обследовании деятельности Владивостокского отдела ГРГО за 1927-28 операционный год // Зап. ВГРГО. 1929. Т.4 (21). С. 310.

19 В области расширения музея // ВОГГО (ОИАК): Годовой отчет за 1924 / 25 гг. Владивосток: Тип. ГДУ, 1925. С. 4 - 6.

Предисловие на англ. П. Полански. Владивосток: Изд. ОИАК, 2004. 375 с.: ил.

7. Лебедев А.Д. и др. Акт ревизионной комиссии об обследовании деятельности Владивостокского отдела ГРГО за 1927-28 операционный год // Зап. ВГРГО. 1929. Т.4 (21). С. 310.

8. Новомодный Е.В. Постоянные сотрудники Владимира Клавдиевича Арсеньева в период его работы директором Гродековского (Хабаровского краевого музея (1910–1919, 1924–1926 гг.) // Культура и наука Дальнего Востока. 2017. № 2 (22). С. 14–20: ил.

9. Новые действительные члены Общества // Отчет о деятельности ОИАК за 1903 г. Владивосток: Тип. Н.В. Ремезова, 1904. С. 6.

10. Отчет директора Гродековского музея за 1914–1915 год // Арсеньев В.К. Полное собрание сочинение. Владивосток: Рубеж, 2020. Т. 3, кн. 2. С. 492 (С. 491–497).

11. Полевой Б. П., Решетов А.М. Роль РГО и музея антропологии и этнографии в этнографических исследованиях В.К. Арсеньева // Труды института этнографии им. Н.И. Миклухо-Маклая. Новая серия. Т. 104, вып. 7. С. 116 – 134.

12. Тарасова А.И. Владимир Клавдиевич Арсеньев. Москва: Наука, 1985. 344 с.: ил.

13. Юбилейный сборник XXV: Музей Общества изучения Амурского края за первые 25 лет своего существования / Под наблюдением А. В. Гребенщикова. Владивосток: Изд-во Об-ва изуч. Амур. края, 1916. 85 с.

Список сокращений

АОИАК – Архив Общества изучения Амурского края.

ГАХК – Государственный архив Хабаровского края.

V. K. ARSENEV AND MUSEUM STUDIES

Khislamutdinov Amir Aleksandrovich,

DSc, head of Research Department Central Scientific Library FEB RAS,
Vladivostok, Professor of FEFU,
khisamut@yahoo.com

Abstract

The article reflects the museum interests of the famous scholar and writer Vladimir Klavdievich Arseniev (1872 - 1930) and his attitude towards collecting ethnographic, archaeological and natural science collections. Especially a lot of documents were found in Vladivostok in the archive and library of the Society for the Study (OIAK), where the personal book and archival collection of the scientist is kept, as well as materials in the Grodekov Museum in Khabarovsk. The publication is dedicated to the 150th anniversary of the birth of V.K. Arsenyev, which is celebrated in September 2022.

Keywords

V.K. Arseniev, museology, the OIAK Museum, the Grodekov Museum, history of science, ethnography, archeology, Far Eastern culture.

CNF
УДК 069
ББК 79
DOI 10.34685/NI.2022.37.2.012

ВЫСТАВОЧНАЯ ИСТОРИЯ О СТРАНЕ УДЭХЕ В ДОМЕ-МУЗЕЕ В.К. АРСЕНЬЕВА

Кавецкая Вера Вячеславовна,
начальник отдела исследований,
Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры
«Музей истории Дальнего Востока имени В.К. Арсеньева»,
ул. Светланская, 20, г. Владивосток, 690090,
veravmuseum@mail.ru

Аннотация

2022 год объявлен Президентом Российской Федерации годом Владимира Клавдиевича Арсеньева, выдающегося путешественника и исследователя Уссурийского края. Статья знакомит с концептуальной идеей выставочного проекта «Страна удэхе: Природа, Люди, Духи, Наследники», приуроченного к юбилейной дате и реализуемого в 2021–22 гг. на площадке Мемориального дома-музея В. К. Арсеньева.

Ключевые слова

В. К. Арсеньев, музейная экспозиция, выставочный проект, концепция, культура удэгейцев, этнографическое наследие.

Музеи России сегодня решают судьбоносные задачи, определяя траекторию развития в современном мире, требующем от культурных институций как выполнения социального назначения, так и самообеспечения деятельности путем увеличения способов привлечения посетителей в условиях плотной конкурентной среды досуговой сферы.

В результате комплексного социологического исследования по проблемам и перспективам развития музеев России, проведенного в 2018 г., экспертное сообщество отметило «необходимость изменений как взаимодействия музеев с внешним миром, так и системы внутренних коммуникаций», а также «расхождение в понимании основной роли и миссии музея для общества», проявившееся в двух основных позициях: 1. Миссия — «сохранение культурно-исторического наследия и приобщение к нему современно-го человека, эстетическое воспитание общества»; 2. Миссия — «привлечение внимания общества к социально значимым темам, создание соци-

альных резонансов и осуществление социальной коммуникации»¹. Иными словами, нацеленность на прошлое или настоящее и будущее. Понимание того, что эти позиции не всегда противостоят друг другу, что наследие и наследование неразрывно связаны в канве развития культуры, легло в основу концепции, о которой пойдет речь в данной статье.

Эра визуальной культуры признает актуальными выставочные проекты, для которых характерна смысловая вариативность и интерпретационная открытость, побуждающие музейных посетителей занимать активную позицию по отношению к предъявленному и вовлекающие в творческое взаимодействие по его осмыс-

1 О проблемах и перспективах развития музейного дела в Российской Федерации: результаты комплексного социологического исследования: анализ мнений музейного сообщества и населения РФ (реальных и потенциальных посетителей). М.: Институт Наследия, 2019.-С.24.

лению. Музейщики ныне в большей мере нацелены на создание именно таких проектов. Этот настрой в последние годы захватил и дома — музеи, традиционно нацеленные на воссоздание и неизменное сохранение своего мемориального пространства. А. Н. Балаш отмечает как «общую тенденцию — постепенную трансформацию литературных музеев от музеев меморий, к центрам, в которых литературные традиции, творчество конкретного писателя и его жизненный мир представляются как источник развития региональной и национальной культуры, межкультурных взаимодействий»².

Ярким примером поиска и оптимального на данный момент времени решения являются, на наш взгляд, концепция развития малых музеев — домов-музеев в составе Третьяковской галереи (проект «Музей по-соседству»³) и персональных музеев в составе Государственного музея истории российской литературы имени В. И. Даля (далее — ГМИРЛИ). Малые музеи Третьяковки вписаны в контекст истории Москвы рубежа XIX и XX вв. Концепция «соседства» в основе экспозиций Домов-музеев художников Павла Корина, Василия и Апполинария Васнецовых, скульптора Анны Голубкиной открыла новые пути к актуализации хранимого ими наследия. Она также позволяет на «соседских» (близких, почти родственных) началах формировать около музейные сообщества и включать их в освоение искусствоведческого контента художественного наследия тех, чьей памяти служат малые музеи, в более широком историческом контексте городской жизни Москвы конца XIX — начала XX вв.

Разработчики концепции развития ГМИРЛИ приоритетом стратегии диверсификации проектной деятельности определили: комплексность реализуемых проектов, совмещающих различные мероприятия: выставочные, научные, культурные, а также их дифференциацию в соответствии со спецификой предполагаемой аудитории (возраст, уровень подготовки и т.д.)⁴. Учитывая, что

музейный посетитель «потребляет» информацию, репрезентируемую по преимуществу в форме музейных экспозиций и выставок⁵, авторы концепции опирались на уже наработанный опыт создания двух типов мемориальности: «персональной» и «исторической». Это способствовало преобразованию персональных мемориальных домов в исторические мемориальные площадки. «Персональное» пространство памяти повествует о личности и судьбе конкретного писателя в контексте литературной, общественной, культурной жизни его эпохи. А в «историческом» пространстве акцент делается на специфике литературной и культурной жизни эпохи, в которой жил и творил писатель⁶.

Рассмотрим под призмой отмеченных тенденций и музейных практик опыт экспозиционной деятельности одного из структурных подразделений Музея истории Дальнего Востока имени В. К. Арсеньева — Мемориального дома-музея В. К. Арсеньева. Второе название музея — «Дом путешественника Арсеньева». Это один из городских филиалов Музея истории Дальнего Востока, который с 1945 г. носит имя исследователя. Дом-музей, об основании которого было заявлено в 1978 г., открылся для посетителей 16 сентября 1997 г. Он расположен в здании, построенном в начале XX в. предпринимателем г. Владивостока — домовладельцем А. Ф. Жиховым⁷. В квартиру №4, на втором этаже этого небольшого дома, в июне 1929 г. вселился Владимир Клавдиевич Арсеньев с женой Маргаритой Николаевной и дочкой Наташей. Здесь 4 сентября 1930 г. по возвращении из экспедиции после быстрой болезни он скончался. Здесь в своем кабинете он работал над книгами, которые должны были стать итогом его научной деятельности как путешественника («Теория и практика путешествий»), археолога («Древности Уссурийского края») и этнографа («Страна удэхе»)⁸. Располо-

2 Балаш А.Н. Литературные музеи: новые дискуссии // Вопросы музеологии. 2020. Т. 11., Вып. 2. С. 162.

3 Сайт «Музеи по соседству» — URL https://www.tretyakovgallery.ru/about/projects/muzei-po-sosedstvu?special_version=Y

4 Концепция развития Государственного музея истории российской литературы имени В.И. Даля. 2018 – 2022 гг. С.47.

5 Роль музеев в информационном обеспечении исторической науки: сборник статей / отв. ред. Л.И. Бородкин, А.Д. Яновский. М.:Этерна. 2015. С. 34.

6 Концепция развития Государственного музея истории российской литературы имени В.И. Даля. 2018 – 2022 гг. С.60.

7 Дом – музей находится по адресу: г. Владивосток, ул. Арсеньева, 76

8 Страна удэхе. История утраченной рукописи. / Петрук А.В., Кавецкая В.В., Егорчев И.Н. Владивосток, ПГОМ

жение комнат в квартире сохранилось таким, каким было при жизни Арсеньева: кабинет, гостиная, маленькая спальня и детская. Сохранилась часть предметов обстановки и убранства квартиры. Благодаря воспоминаниям и рисункам близких семье людей, удалось восстановить обстановку мебели в кабинете и гостиной. В объединенном пространстве спальни и детской создана экспозиция Экспедиционной комнаты, где подлинные предметы рассказывают о жизни В. К. Арсеньева, проведенной в экспедициях и рабочих поездках. Можно сказать, что второй этаж Дома — музея предстает «персональным» мемориальным пространством, по определению авторов Концепции развития ГМИРЛИ. Первый этаж Дома долгое время использовали лишь для проведения мероприятий.

Над задачей актуализации и популяризации имени и наследия путешественника, исследователя и писателя В. К. Арсеньева с помощью современных средств и методов показа музейных экспонатов сотрудники Дома Путешественника размышляли с тех пор, как музейный мир стал кардинально меняться. Поскольку «именно экспозиция осуществляет не только физическое, но и духовное хранение объектов и предметов культурного и природного наследия, обеспечивая креативный доступ к музейным ценностям для самых разных категорий посетителей»⁹, в период реконструкции Дома-музея к 145-летию со дня рождения исследователя (2017–2018 гг.) активно искали новые идеи для выставки на первом этаже здания. Среди предложений, на наш взгляд, был особо интересен проект о соседях Арсеньевых — рабочих завода «Металлист», расположенного рядом с домом¹⁰. В проекте отразилась нацеленность на создание «исторической» части экспозиции дома-музея.

Накануне 150-летия со дня рождения В. К. Арсеньева новая творческая команда музейщиков выбрала центральным направлением для

выставочной истории первого этажа организацию работы посетителей с наследием В. К. Арсеньева, приобщения к его освоению, а также — к вопросам сохранения культурного наследия региона. Осенью 2020 г. открылась выставка «Арсеньев. Археология», первая из цикла временных экспозиций, призванных раскрыть личность Арсеньева как многогранного исследователя. Начали новую экспозиционную линию с археологии неслучайно. Арсеньев по-особому относился к этой науке, называя ее «алчущей»¹¹. Подлинные артефакты с мест археологических раскопок, проведенных исследователем со студентами на полуострове Песчаный (1921г.), отчет о них, фотографии, карты и научные труды по изучению древностей Уссурийского края в качестве экспонатов, а также цикл музейно-образовательных программ представили наследие Арсеньева-археолога и «кухню» его полевой работы.

Поскольку Арсеньев сам выбрал для изучения сферу музееведения со специализацией в области археологии и этнографии¹², темой следующей экспозиции стало этнографическое наследие ученого. Объектом научного интереса исследователя была преимущественно культура удэгейского народа, изучением которой он занимался с 1906 года и до конца жизни. Итогом этой работы он видел книгу «Страна удэхе», которая, существуя лишь в виде рукописи, была утрачена после смерти автора и ареста его жены в 1930-е гг.

Концептуальная идея цикла выставочных проектов заключалась в том, что, несмотря на утрату книги, культура, которая описана в ней, живет в традициях удэгейцев и хранится в этнографических собраниях музеев и архивах. В. К. Арсеньев первоначально (с 1906 г.) изучал этот этнос самостоятельно, а с 1910 г. — под руководством знаменитого этнографа Л. Я. Штернберга. Завершающий этап работы над «Страной удэхе» Арсеньев проделал в своем кабинете в доме, ставшем впоследствии мемориальным домом-музеем Путешественника. Кроме того, в 1926 г. была издана брошюра В. К. Арсеньева

имени В. К. Арсеньева, ПКО РГО – ОИАК, 2018. С.7.

9 Экспозиционная деятельность музеев в контексте реализации «Стратегии государственной культурной политики на период до 2030 года»: монография / Т. П. Поляков, Т. А. Зотова, Ю. В. Пустовойт, О. Ю. Нельзина, А. А. Корнеева. М.: Институт Наследия, 2021. С.10.

10 Идею разрабатывала творческая группа Ю. А. Яроцкой, руководившей в тот период Домом-музеем.

11 Арсеньев В. К. Археология как наука и ее роль в изучении памятников старины Дальневосточного края. 1929г. г. Владивосток (Рукопись) // Архив ОИАК. Ф. 14. Оп. 1. Д. 85. Л. 13.

12 Тарасова А. И. Владимир Клавдиевич Арсеньев. М., Главная редакция восточной литературы изд-ва «Наука», 1985. С.127.

«Лесные люди удэгейцы», которую автор считал кратким изложением содержания будущей монографии «Страна удэхе»¹³. Эта публикация стала путеводной в создании тематической структуры выставочного цикла и разработке музейно-образовательных программ в рамках его смыслового содержания. Научное изучение разных аспектов бытования культуры удэхе продолжилось в советское и постсоветское время, во многом благодаря сведениям, собранным и представленным В.К. Арсеньевым в различных публикациях, музейных коллекциях, художественных реконструкциях костюмов. Открытая Арсеньевым Страна живет в ментальном пространстве региона и страны во многом благодаря его литературным произведениям и собранным им музейным артефактам, и в реальном мире — в живой культуре этноса, основным регионом проживания которого является Приморский край. Здесь находятся два места компактного проживания удэгейцев — с. Красный Яр Пожарского района и с. Агзу Тернейского района¹⁴. В регионе действуют национальные общины и Союз коренных малочисленных народов Приморского края, возглавляемый удэгейцем В.В. Андрейцевым.

История изучения культуры удэгейского народа длится уже много лет при постоянном обращении к этнографическому наследию В.К. Арсеньева. Среди продолжателей его дела можно назвать известных этнографов С.В. Березницкого, А.Ф. Старцева, В.В. Подмаскина и многих других. Музейная наука также не осталась в стороне. Путем экспедиционного пополнения музейных коллекций, общения с учеными, вводившими наследие путешественника в научный оборот, коммуникаций с информантами представляла современная культура удэхе. В преддверии 150-летия В.К. Арсеньева, по мнению создателей экспозиции¹⁵, актуализации име-

ни исследователя и его наследия послужит цикл выставок об этой культуре.

Все вышеотмеченное позволило вести экспозиционный разговор, как о наследии Арсеньева-этнографа, так и об этническом достоянии удэгейцев, а также о том, как они живут в современном мире, с какими проблемами сталкиваются, и как могут содействовать друг другу. Тем самым в проекте заложена возможность реализовать два видения миссии современного музея, отмеченные в результате социологического исследования, описанного выше. Еще одним обоснованием выбора темы стало то, что в кабинете на втором этаже шла работа исследователя над рукописью книги. Стены Дома-музея хранят эту память, связующую мемориальное пространство верхней части дома с историко-культурной экспозицией, размещенной в его нижней части. Тесное переплетение Биографии и Наследия в общей Судьбе. Далее кратко изложена концепция и тематико-экспозиционная структура выставочного цикла.

Целью выставочного проекта стал рассказ о культуре удэгейцев, впервые подробно изученной и описанной В.К. Арсеньевым. Выставочной площадкой послужил единственный мемориальный дом-музей путешественника и писателя, где он провел последние годы жизни и работал над завершением своих книг. Место, где хранилась рукопись «Страна удэхе», и откуда она исчезла после ареста жены писателя в 1930-е годы. Экспозиционной площадью послужил коридор и зал первого этажа здания площадью 20 кв. м. с двумя окнами, в котором находятся три горизонтальных витрины со стеклянными колпаками, открытый шкаф, подвесные конструкции на двух стенах и медиаэкран. Выставка адресована всем категориям посетителей.

Структурно в цикл вошли четыре выставки, которые, сменяя друг друга, сохраняют преемственность повествования: I. «Страна удэхе: Природа»; II. «Страна удэхе: Люди»; III. «Страна удэхе: Духи»; IV. «Страна удэхе: Наследники». Экспозиция представляет сначала пространство края с особенностями ландшафта, флорой и фауной Приморья — естественной средой, в которой жил народ удэхе, затем — жизнь людей, материальную культуру, обычаи и традиции, следом — мир духовной культуры этого народа, и, в завершении — бытование этнокультурного достояния удэхе и наследия Арсеньева в современном мире.

13 Арсеньев В.К. Лесные люди удэгейцы. Владивосток, Книжное дело, 1926. С.3.

14 В Хабаровском крае место компактного проживания удэгейцев - с. Гвасюги района им. Лазо

15 Команда проекта: автор концептуальной идеи и разработчик проекта – В.В. Кавецкая; куратор проекта – Ю.В. Денисенко; руководитель монтажа – Н.Л. Свистов, создатели музейно-образовательных программ в рамках проекта – М.А. Солодкая, А.А. Сороколетова, художественное оформление выставки – Д. Л. Свистов (художник – волонтер) и И. В. Колесников.

Выставка основана на предметах естественно-научного, вещевого, документального, изобразительного и фотографического фондов музея с привлечением архивных материалов и литературных источников (цитаты из произведений В. К. Арсеньева). Фонды музея обладают коллекциями карт, спилов деревьев, гербариев, муляжей рыб, чучел птиц, гипсовых копий следов животных, этнографическими коллекциями по материальной и духовной культуре удэгейцев. Основной метод показа — тематический. На выбор экспонатов повлияли как возможность расположения предметов в небольшом пространстве зала, так и преемственная связь предметного ряда с экспонатами каждой предыдущей выставки. Например, показ чучела и рассказ о соболе в экспозиции «Природа» продолжен в повествовании о соболином промысле и его атрибутах на выставке «Люди», а на выставке «Духи» — презентации охотничьих амулетов, изображающих духов, помогающих соболевщикам. Аналогично выстраивается сквозной ассоциативный предметный ряд по основным аспектам удэгейской культуры. Сопроводительные тексты к разделам выставки основаны на брошюре В. К. Арсеньева «Лесные люди удэгейцы» (1926) и содержат цитаты из нее.

Вводный раздел, расположенный в коридоре, на первой выставке был посвящен истории изучения удэгейской культуры. Он знакомил посетителей с предшественниками В. К. Арсеньева — досоветскими краеведами Н. А. Пальчевским, С. Н. Браиловским, В. П. Маргаритовым, и последователями — этнографами советского и постсоветского времени: С. В. Березницким, А. Ф. Старцевым, В. В. Подмаскиным, Е. В. Фадеевой и др. На второй выставке здесь располагались этнографические зарисовки художника В. А. Камовского, сделанные в с. Красный Яр в 1960-х гг.

В качестве интерактивного элемента выставки использован ростомер: на выставке «Природа» свой рост можно было сравнить с ростом обитателей Уссурийской тайги (тигром, медведем, лосем, волком, зайцем); на выставке «Люди» — с ростом В. К. Арсеньева, Дерсу Узала, средним ростом удэгейских мужчин и женщин.

В ходе работы первоначальная идея о трех выставках дополнилась еще одной временной экспозицией «Страна Удэхе: Наследники», посвященной мастерам декоративно-прикладного искусства разной этнической принадле-

жности, в чьем творчестве сохраняются и развиваются элементы традиционной культуры удэгейцев. Это позволит поразмышлять о жизненном пути культуры, ее хранителях и продолжателях. В качестве экспонатов уже на второй выставке задействованы картины удэгейского художника И. И. Дункая. На четвертой выставке будут экспонироваться, наряду с творениями удэгейских мастеров, работы русских, украинцев, найцев и т.д., длящих культурные традиции народа удэхе. Безусловно, «полнокровная работа выставки зависит от интенсивности проведения на ней разнообразных мероприятий (экскурсий, музейно-педагогических занятий и др.) в рамках специально подготовленной культурно-образовательной программы»¹⁶. Поэтому к каждой выставочной истории разработаны музейно-образовательные интерактивные программы.

В завершении отметим, что опыт первой выставки из цикла «Страна удэхе»¹⁷, судя по откликам посетителей, свидетельствует об успешности практики совмещения мемориального, историко-экспедиционного и этнокультурного экспозиционных пространств в целях репрезентации личности и наследия В. К. Арсеньева.

Список литературы

1. Арсеньев В. К. Археология как наука и ее роль в изучении памятников старины Дальневосточного края. 1929 г. Владивосток (Рукопись) // Архив ОИАК. Ф. 14. Оп. 1. Д. 85. Л. 13.
2. Арсеньев В. К. Лесные люди удэгейцы. — Владивосток, Книжное дело, 1926. 48 с.
3. Балаш А. Н. Литературные музеи: новые дискуссии // Вопросы музеологии. 2020. Т. 11., Вып. 2. С. 157 – 167.
4. Концепция развития Государственного музея истории российской литературы имени В. И. Даля. 2018 – 2022 гг. – URL https://goslitmuz.ru/upload/_all_img/2018/GMIRLI%20conception.pdf (дата обращения: 31.10.2021)

16 Создание музейной выставки: методическое пособие. Казань, Национальный музей Республики Татарстан, 2018. С.23.

17 Команда проекта: автор концептуальной идеи и содержания проекта – В. В. Кавецкая; куратор проекта – Ю. В. Денисенко; руководитель монтажа – Н. Л. Свистов; разработчик музейно-образовательных программ в рамках проекта – М. А. Солодкая, художественное оформление выставки – Д. Л. Свистов (художник – волонтер) и И. В. Колесников.

5. О проблемах и перспективах развития музейного дела в Российской Федерации: результаты комплексного социологического исследования: анализ мнений музейного сообщества и населения РФ (реальных и потенциальных посетителей). М.: Институт Наследия, 2019. 282 с.

6. Роль музеев в информационном обеспечении исторической науки: сборник статей / отв. ред. Л. И. Бородкин, А. Д. Яновский. М.: Этерна, 2015. 752 с.

7. Создание музейной выставки: методическое пособие. Казань, Национальный музей Республики Татарстан, 2018. 33 с.

8. Страна удэхе. История утраченной рукописи. / Петрук А. В., Кавецкая В. В., Егорчев И. Н. Владивосток, ПГОМ имени В. К. Арсеньева, ПКО РГО – ОИАК, 2018. 135 с.

9. Тарасова А. И. Владимир Клавдиевич Арсеньев. – М., Главная редакция восточной литературы изд-ва «Наука», 1985. 344с. с ил.

10. Экспозиционная деятельность музеев в контексте реализации «Стратегии государственной культурной политики на период до 2030 года»: монография / Т. П. Поляков, Т. А. Зотова, Ю. В. Пустовойт, О. Ю. Нельзина, А. А. Корнеева. — М. : Институт Наследия, 2021. 438 с.

EXHIBITION HISTORY OF THE COUNTRY OF UDECH IN THE HOUSE-MUSEUM OF V.K. ARSENYEV

Kavetskaya Vera Vyacheslavovna,
Head of Research Department,
Federal State Budgetary Institution of Culture
«Museum of the History of the Far East named after V.K. Arsenyev»
Svetlanskaya St., 20, Vladivostok, 690090,
veravmuseum@mail.ru

Abstract

2022 is declared by the President of the Russian Federation the year of Vladimir Klavdievich Arsenyev, an outstanding traveler and researcher of the Ussuri Territory. The article introduces the conceptual idea of the exhibition project «Udehe Country: Nature, People, Spirits, Heirs», dedicated to the anniversary date and implemented in 2021-22. on the site of the Memorial House-Museum V. K. Arsenyev.

Keywords

V. K. Arsenyev, museum exposition, exhibition project, concept, culture of Udegeitsev, ethnographic heritage.

Указом Президента Российской Федерации от 0 .11.2021 № 620 2022 год объявлен годом празднования 150-летия со дня рождения великого путешественника, писателя и исследователя Владимира Клавдиевича Арсеньева.

10 сентября 2022 года Россия отметит 150-летний юбилей Владимира Клавдиевича Арсеньева. Талантливый писатель и педагог, путешественник, учёный, внёсший большой вклад в изучение географии, этнографии и природных ресурсов Дальнего Востока.





1. Севен. Выставка «Страна удэхе. Духи».
2. Дом-музей В.К. Арсеньева.
3. Дом-путешественника Арсеньева. Входная зона.
4. Дом-музей В.К. Арсеньева. Гостиная.
5. Дом-музей В.К. Арсеньева. Письменный стол в рабочем кабинете.
6. Дом-музей В.К. Арсеньева. Экспедиционная комната.
7. Команда создателей выставки "Страна удэхе".
8. Фрагмент выставки «Арсеньев. Археология».
9. Брошюра В.К. Арсеньева «Лесные люди удэхейцы». Владивосток, 1926 г.
10. Афиши первых выставок.



11. Афиши первых выставок.
12–14. Фрагменты выставки «Страна удэхе. Природа».
15–17. Фрагменты выставки «Страна удэхе. Люди».
18–20. Фрагменты выставки «Страна удэхе. Духи».
21. Преимущество предметного ряда на выставке «Страна удэхе. Духи»: чучело рыбы, модель лодки и севен для удачной ловли рыбы.
22. Фрагмент выставки «Страна удэхе. Люди»: в разделе «Род» — картина И.И. Дункая «Удэгейская свадьба».



ИСКУССТВО, ОБРАЗОВАНИЕ, НАУКА

RAR

УДК 008

ББК 71

DOI 10.34685/NI.2022.37.2.013

ПРИОРИТЕТЫ КУЛЬТУРНОЙ ПОЛИТИКИ РЕСПУБЛИКИ АДЫГЕЯ В РАМКАХ ПРОГРАММЫ «РАЗВИТИЕ КУЛЬТУРЫ»

Нагой Анжела Аслановна,
кандидат культурологии, доцент кафедры философии и социологии
Адыгейского государственного университета, г. Майкоп, Республика Адыгея,
РФ, likabohema@gmail.com,

Аннотация

Автор акцентирует внимание на запланированных объемах и источниках финансирования программы Республики Адыгея «Развитие культуры» в 2022, 2023 и 2024 гг., которые как плановые показатели характеризуют приоритеты региональной культурной политики. Осуществляется анализ приоритетов региональной культурной политики путем их ранжирования, исходя из запланированных объемов финансирования. Выявлено, что в Республике Адыгея в рамках программы «Развитие культуры» на текущий момент в краткосрочной перспективе (2022–2024) реализуется инерционный сценарий культурного развития.

Ключевые слова

Культурная политика, региональная культурная политика, государственная стратегия, государственная программа, Республика Адыгея, приоритеты, краткосрочная перспектива, инерционный сценарий.

Актуальность рассмотрения приоритетов культурной политики Республики Адыгея в рамках программы «Развитие культуры» обусловлена необходимостью концентрации усилий субъектов реги-

ональной культурной политики на решении общих стратегических задач.

Как обозначено в Стратегии государственной культурной политики России на период до 2030 г.

в текущей редакции: «Культура сохраняет огромный потенциал для формирования и укрепления гражданской идентичности, обеспечения единства российской нации, сохранения единства культурного и языкового пространства Российской Федерации»¹. Потенциал этот становится очевидным в ситуации угрозы единству культурного пространства как фактору социально-экономического развития страны, что непосредственно связано с национальной безопасностью и территориальной целостностью государства. Как один из значительных рисков, связанных с тенденцией нарастания гуманитарного кризиса, в Стратегии обозначена «атомизация общества», означающая риск разрыва устойчивых «социальных связей (дружеских, семейных, соседских), рост индивидуализма и пренебрежения к правам других»².

Модель современной культурной политики РФ строится на положении, что государство выступает инвестором, делегирующим часть собственной ответственности и функций регионам и общественным институтам³, что обуславливает отказ от патернализма и пресечение неконструктивных иждивенческих ожиданий у части субъектов культурной политики. Стратегия четко регламентирует, что приоритетом остается инновационный сценарий реализации государственной политики, подразумевающий многосубъектность деятельности по её реализации, включая активизацию частных инициатив, без которых невозможна организация государственно-частного партнерства, призванного существенно увеличить финансирование мероприятий основных программ Стратегии. Кроме инновационного сценария, Стратегия учитывает инерцию регионов: инерционный сценарий социокультурного развития страны. Поэтому основной упор делается на базовый сценарий, учитывающий как инерцию в развитии, так и возможность инноваций прорывного характера. На нем и основывается концепция стабильного развития.

Представляется вполне очевидным, что преодоление тенденции «атомизация общества» непосредственно связано с концентрацией общих

усилий субъектов региональной культурной политики, под которыми понимаются не только органы власти, но и конкретные субъекты культурной деятельности, включая отдельные организации, творческие коллективы и деятелей культуры. В связи с этим представляется своевременным и целесообразным проанализировать, как плановые показатели финансирования программы «Развитие культуры» Республики Адыгея соотносятся с общими стратегическими задачами.

Объектом данного исследования является документ «Приложение к приказу от 5 апреля 2022 года № 109-п "О внесении изменений в План реализации основных мероприятий государственной программы Республики Адыгея "Развитие культуры" на 2022 год и на плановый период 2023 и 2024 годов»⁴.

В статье акцентируется внимание на запланированных объемах и источниках финансирования программы Республики Адыгея «Развитие культуры» в 2022, 2023 и 2024 гг., которые как плановые показатели характеризуют приоритеты региональной культурной политики в рамках реализации отдельной программы.

Целью исследования является анализ приоритетов региональной культурной политики, для чего осуществляется их ранжирование, исходя из запланированных объемов финансирования.

Методологическая база исследования скрепляется ценностно-нормативным подходом⁵,

1 Стратегия государственной культурной политики на период до 2030 года. С. 9. URL: <https://docs.cntd.ru/document/420340006> (дата обращения 15.05.2022).

2 Там же... С. 6.

3 Там же... С. 16–17.

4 Приложение к приказу Министерства культуры Республики Адыгея от 5 апреля 2022 года № 109-п «О внесении изменений в План реализации основных мероприятий государственной программы Республики Адыгея "Развитие культуры" на 2022 год и на плановый период 2023 и 2024 годов». URL: <http://www.adygheya.ru/ministers/departments/ministerstvo-kultury/informatsiya-o/adygeya-v.php> (дата обращения 15.05.2022).

5 Региональная культурная политика: методология, институты, практики (ценностно-нормативный подход) / И. И. Горлова, Т. В. Коваленко, А. В. Крюков [и др.]: коллективная монография. М., 2019.; Горлова И.И., Коваленко Т.В., Науменко В.Е. Историко-культурное наследие Республики Адыгея как ресурс этнокультурного брендинга территории (концептуальные основы формирования зонтичного бренда) // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 1: Регионоведение: философия, история, социология, юриспруденция, политология, культурология. 2020. № 3 (264). С. 234-244.; Горлова И.И., Бычкова О.И., Костина Н.А. Методологические основы мониторинга региональной культурной

усиленным метатеоретическими представлениями о потенциале культурологической экспертизы ценностных приоритетов деятельности⁶. Последние подразумевают, что ценностное ранжирование количественных показателей социокультурного развития отражает, помимо интенции субъектов деятельности, инерционные тенденции общественного развития, характеризующие социокультурный процесс символизации успеха⁷. Применительно к нашему исследованию это означает, что целевые показатели объемов финансирования мероприятий в рамках реализации программы «Развитие культуры» Республики Адыгея можно интерпретировать в качестве символов успеха консолидированной деятельности субъектов региональной культурной политики, т. е. как нормированные приоритеты деятельности, и сопоставить их с целеполаганием Стратегии государственной культурной политики Российской Федерации на период до 2030 г.

Новизну исследование составляет культурологическая атрибуция планируемых финансовых показателей региона в системе порядков государственной стратегии культурной политики. До последнего времени, как правило, при анализе региональной культурной политики акцент делается на численности людей, вовлеченных

в те или иные мероприятия⁸. При этом ускользает оценка результативности этой вовлеченности, традиционно полагаемая самоочевидной: чем больше людей вовлечено в событие, тем оправданней в него инвестиции. Ускользает общая картина тенденции, которая складывается суммарно из осуществленных и запланированных мероприятий. Необходим инструментарий мониторинга общей тенденции, вскрывающей не декларируемые, а реальные приоритеты региональной культурной политики.

На текущий момент широко применяемым остается организационный, финансовый и юридический мониторинг деятельности⁹, опирающийся на экономическую и организационную теорию, где господствует нормативный подход: атрибуция отдельных показателей в нормативной системе высшего порядка. Его особенностью является юридическое установление нормативов, соответствующих планируемому (ожидаемому) показателям социально-экономического развития и позволяющих осуществлять с ними атрибуцию конкретных планируемых шагов.

Особенностью культурологической атрибуции, как указывает автор этого термина¹⁰, остается её осуществление в рамках устанавливаемой самим исследователем системы культурных порядков, в рамках типологизации системообразующих элементов. Её преимуществом, таким образом, является установление системы порядков там, где она не самоочевидна.

Метод этот наиболее продуктивно, на наш взгляд, использует Г.В. Бакуменко, маркируя инерцию социокультурного развития тенденциями социокультурного процесса символизации успеха¹¹.

политики // Культурное наследие России. 2021. № 3 (34). С. 4-13.; Горлова И.И. Региональная культурная политика: теория, методология и практика аксиологического анализа // Культурное наследие — от прошлого к будущему. М., 2021. С. 30.

6 Бакуменко Г.В. Метатеоретический аспект культурологии // Культурное наследие — от прошлого к будущему. М., 2021. С. 39.

7 Бакуменко Г.В., Лугинина А.Г. Виртуализация социокультурного фронта «Tertius Romaе» // Журнал фронтальных исследований. 2022. Т. 7. № 1 (25). С. 265-293.; Бакуменко Г.В. Ценностная динамика символов успеха: на материале статистики кинопроката. М., 2021.; Он же... Традиция и новация в символизации успеха духовных практик // Социальные смыслы спортивной духовности. Армавир, 2021. С. 8-14.; Он же... Пределы культурной травмы в условиях COVID-19 // «Вызов» в повседневной жизни населения России: история и современность. СПб., 2021. С. 61-66.; Он же... Процесс символизации успеха как принцип пространственно-средовой ориентации элементов социокультурных систем // Политика и общество. 2015. № 7 (127). С. 964-977.

8 Кулов М.Х. Развитие культуры Республики Адыгея // Культурная жизнь Юга России. 2016. № 2. С. 18-23.

9 Тихонова Т.В. Региональный опыт повышения социально-экологической ответственности предприятий // Экономика региона. 2010. № 4. С. 183-189.; Есина Ю.Л., Степаненкова Н.М. Совершенствование региональной инвестиционной политики на основе комплексной программы развития сельских территорий // Экономика региона. 2021. № 1. С. 262-275.

10 Флиер А.Я. Культурная атрибуция как метод исследования // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2015. № 6. С. 24-30.

11 Бакуменко Г.В. Персоцентризм и социцентризм как маркеры символизации успеха в художественной реальности фильмов кинопроката США // Культура

Ранжирование по фиксируемым количественным показателям различных направлений деятельности, позволяет выявлять её ценностные приоритеты¹².

Поэтому, не принижая накопленный методологический опыт экономической и организационной теории, сконцентрируем внимание на потенциале культурологической атрибуции запланированных объемов финансирования программы Республики Адыгея «Развитие культуры», отраженных в одном из официальных документов регионального министерства культуры. Применим передовой методический опыт к анализу приоритетов региональной культурной политики.

Государственная программа «Развитие культуры» в рамках ответственности региональных министерств (культуры; образования; строительства, транспорта, жилищно-коммунального и дорожного хозяйства), а также управления по охране и использованию объектов культурного наследия Республики Адыгея и органов местного самоуправления предполагает четыре основных источника финансирования: федеральный бюджет, республиканский бюджет Республики Адыгея, местный бюджет органов самоуправления и внебюджетные источники (см. Таблицу 1).

Таблица 1. Источники финансирования программы «Развитие культуры» в Адыгее

Источники финансирования	Расходы (тыс. руб.)		
	2022	2023	2024
Всего	1 132 606,00	1 520 393,70	1 582 322,80
федеральный бюджет	218 390,30	496 009,80	524 675,10
республиканский бюджет Республики Адыгея	880 645,90	989 721,10	1 021 329,80
местный бюджет	608,10	1 157,30	2 600,60
внебюджетные источники	32 961,70	33 505,50	33 717,30

Диаграмма участия основных субъектов в финансировании программы «Развитие культуры» в Адыгее (см. Рисунок 1) дает наглядное представление о том, что федеральная целевая установка на преодоление патерналистских и иждивенческих ожиданий у части субъектов культурной политики во взаимоотношениях центра и субъектов регионального уровня реализуется, а на уровень взаимодействия региональной власти с местным самоуправлением и обществом (внебюджетные источники) не масштабируется.

Доля участия местных бюджетов в реализации государственной программы составляет: в 2022 г. — 0,05 %, в 2023 г. — 0,07 % и 0,16 %

в 2024 г. А внебюджетное участие в реализации программы не только не превышает 3 % (2,91 % — в 2022 г., 2,2 % — в 2023 г., 2,13 % — в 2024 г.), но и запланировано снижение участия общества в развитии культуры региона!

Доля участия в развитии культуры непосредственных носителей этнокультурных традиций настолько мала, что приходится констатировать: снижение уровня «атомизация общества» путем включения различных субъектов в реализацию государственной программы не является приоритетом региональной власти. Посредством планирования символизируется успех региональной власти в ущерб субъектности общества. Вполне очевидно, что ставка в документе делается на концентрацию рычагов управления в руках региональных ведомств, на снижение уровня субъектности общества в механизме реализации государственной культурной политики.

Программы «Развитие культуры» Республики Адыгея включает в себя три подпрограммы: «Развитие культуры, искусства, художественного образования» (см. Таблица 2), «Обеспечение условий реализации государственной программы

и искусство. 2019. № 4. С. 1-8.; Он же... Репрезентация персонцентричных и социцентричных ценностей американским массовым кино // Электронный сетевой политематический журнал "Научные труды КубГТУ". 2019. № S4. С. 115-124.; Он же... Ценностная динамика символов успеха: на материале статистики кинопроката. М., 2021.

12 Символы успеха деятельности в интерпретации Г.В. Бакуменко.

Рисунок 1. Диаграмма участия основных субъектов в финансировании программы «Развитие культуры» в Адыгее

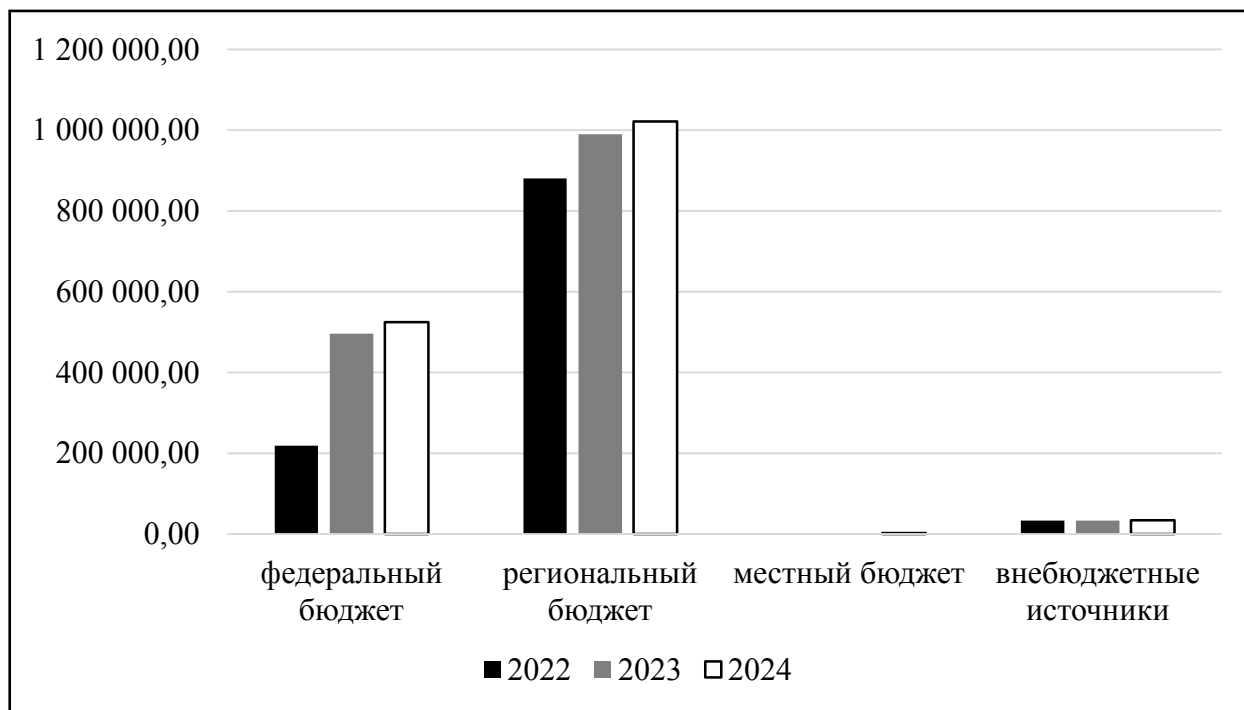


Таблица 2. Объемы финансирования подпрограммы «Развитие культуры, искусства, художественного образования»

Источники финансирования	Расходы (тыс. руб.)		
	2022	2023	2024
Всего	272 774,80	614 791,80	625 810,50
федеральный бюджет	218 390,30	496 009,80	524 675,10
республиканский бюджет Республики Адыгея	53 576,40	117 424,70	98 334,80
местный бюджет	608,10	1 157,30	2 600,60
внебюджетные источники	200,00	200,00	200,00

Таблица 3. Объемы финансирования подпрограммы «Обеспечение условий реализации государственной программы Республики Адыгея "Развитие культуры"»

Источники финансирования	Расходы (тыс. руб.)		
	2022	2023	2024
Всего	844 049,80	888 407,10	936 887,50
республиканский бюджет Республики Адыгея	811 288,10	855 101,60	903 370,20
внебюджетные источники	32 761,70	33 305,50	33 517,30

Таблица 4. Объемы финансирования подпрограммы «Сохранение объектов культурного наследия (памятников истории и культуры) народов Российской Федерации на территории Республики Адыгея»

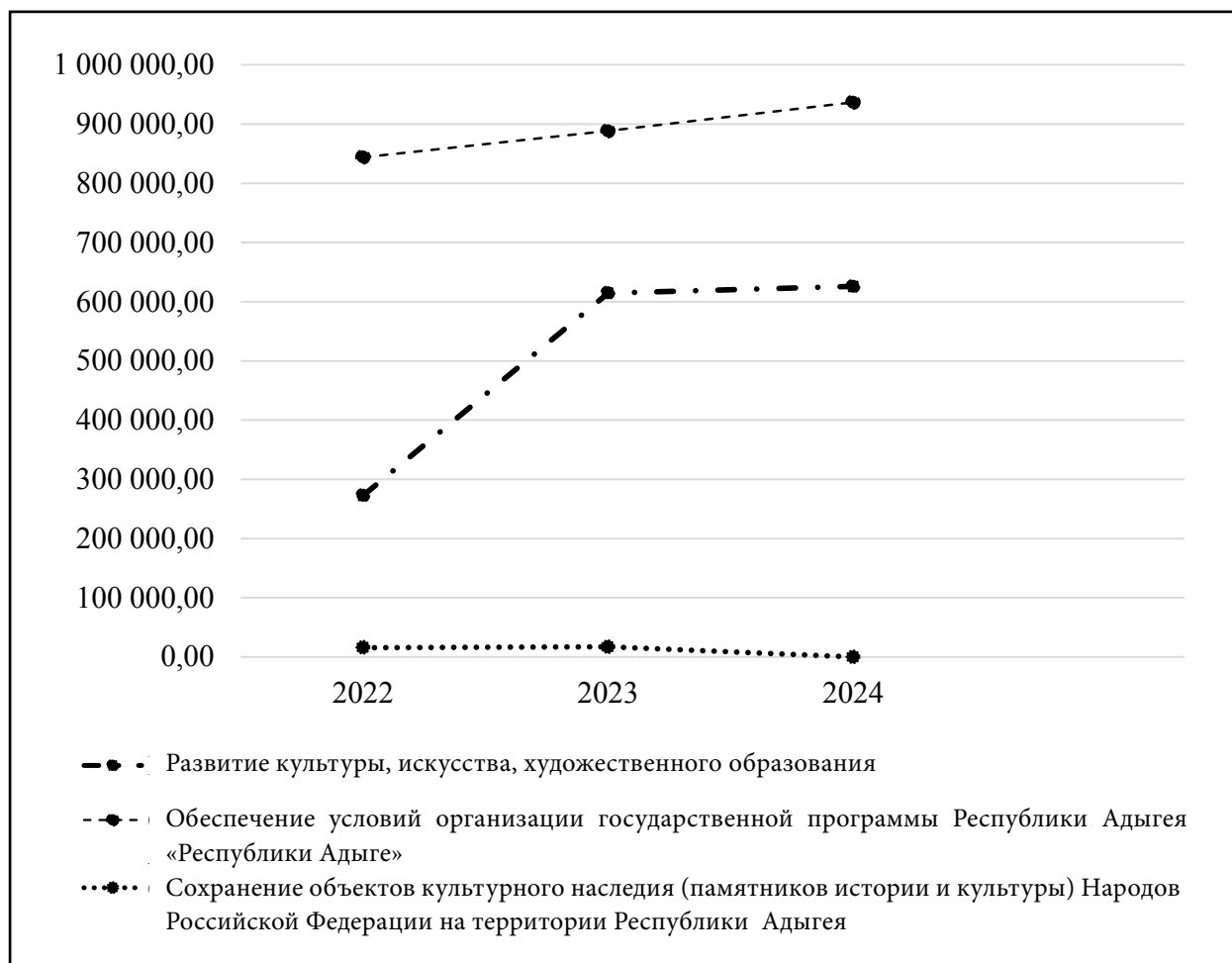
Источники финансирования	Расходы (тыс. руб.)		
	2022	2023	2024
Всего	15 781,40	17 194,80	19 624,80
республиканский бюджет Республики Адыгея	15 781,40	17 194,80	19 624,80

Республики Адыгея "Развитие культуры"» (см. Таблица 3) и «Сохранение объектов культурного наследия (памятников истории и культуры) народов Российской Федерации на территории Республики Адыгея» (см. Таблица 4).

Запланирован неуклонный последовательный рост объемов финансирования обеспечения

условий реализации государственной программы Республики Адыгея «Развитие культуры». На графике эта статья расходов занимает наивысшее положение (см. Рисунок 2), что указывает на её приоритетность по сравнению с остальными расходами.

Рисунок 2. Сравнение объемов финансирования подпрограмм «Развития культуры» Республики Адыгея



Общая сумма расходов на обеспечение условий реализации государственной программы формируется из регионального бюджета (в 2022 г. — 96,12 % от объемов финансирования подпрограммы, в 2023 г. — 96,25 % и 96,42 % в 2024 г.) с привлечением внебюджетных средств (в 2022 г. — 3,88 %, в 2023 г. — 3,75 % и 3,58 % в 2024 г.). Последовательное снижение доли привлечения внебюджетных средств на подпрограмму обеспечения реализации государственной программы ставит под сомнение рентабельность таких затрат. При этом на создание условий запланированы расходы сопоставимые с долей региона в реализации госпрограммы: это 92,12 % от доли участия регионального бюджета в финансировании реализации самой государственной программы в 2022 г., 86,40 % — в 2023 г. и 88,45 % — в 2024 г. (достаточно

сравнить расходы регионального бюджета по Таблица 1 и 3). А вот в финансировании развития культуры, искусства и художественного образования запланировано снижение доли участия регионального бюджета при росте финансирования за счет центра и местных бюджетов (Таблица 2).

Возникает уместный вопрос: неужели федеральные органы власти больше заинтересованы в развитии художественного творчества в регионе чем региональные?

Поскольку «Обеспечение условий реализации государственной программы Республики Адыгея "Развитие культуры"» остается приоритетной подпрограммой до 2024 г., следует проанализировать, какие мероприятия её составляют. Необходимо понимать, на что тратит регион столь значительные средства.

**Таблица 5. Основные мероприятия
"Обеспечение функций Министерства культуры Республики Адыгея"**

1. Обеспечение функций Министерства культуры Республики Адыгея			
Всего	14 660,30	15 179,90	15 751,40
республиканский бюджет	14 660,30	15 179,90	15 751,40
2. Обеспечение деятельности подведомственных Министерству культуры Республики Адыгея государственных казенных учреждений			
Всего	36 030,20	36 110,00	37 114,10
республиканский бюджет	36 030,20	36 110,00	37 114,10
3. Обеспечение деятельности подведомственных Министерству культуры Республики Адыгея государственных бюджетных учреждений культуры			
Всего	519 281,70	549 959,10	582 290,50
республиканский бюджет	498 807,20	528 940,80	561 060,40
внебюджетные источники	20 474,50	21 018,30	21 230,10
4. Развитие государственных образовательных учреждений в сфере культуры			
Всего	274 077,60	287 158,10	301 731,50
республиканский бюджет	261 790,40	274 870,90	289 444,30
внебюджетные источники	12 287,20	12 287,20	12 287,20

Помимо расходов на содержание республиканского министерства культуры (Таблица 5: 1. Обеспечение функций Министерства культуры Республики Адыгея), средства, сопоставимые с расходами на реализацию государственной программы «Развитие культуры», расходуются на обеспечение 15-ти казенных и бюджетных учреждений культуры и развитие 14-ти образовательных учреждений в сфере культуры. Это такие учреждения, как: Адыгейская республиканская специальная библиотека для слепых, Централизо-

ванная бухгалтерия учреждений культуры Республики Адыгея, Адыгейская республиканская детская библиотека, Адыгейская республиканская юношеская библиотека, Национальный музей Республики Адыгея, Национальный театр Республики Адыгея имени И.С. Цея, Русский государственный драматический театр им. А.С. Пушкина, Государственная филармония Республики Адыгея, Камерный музыкальный театр Республики Адыгея имени А.А. Ханаху, АРКИ им. У.Х. Тхабисимова, АРДШИ им. К.Х. Глецерука, ДШИ № 6,

Детская школа искусств села Красногвардейского, Детская школа искусств поселка Каменноостро-го, Детская школа искусств поселка Тульского, Детская художественная школа, ДШИ № 5, Детская школа искусств имени Магамета Хагауджа аула Кошехабля, Детская школа искусств села Натырбово, — а также расходы на выплату стипендий, обучающимся в АРКИ им. У.Х. Тхабисимова, материальное обеспечение детей-сирот, обучающихся в АРКИ им. У.Х. Тхабисимова и расходы на питание учащихся, находящимся в трудной жизненной ситуации, в АРКИ им. У.Х. Тхабисимова.

Таким образом, существенная доля регионального бюджета (от 86,40 до 92,12 % от доли участия регионального бюджета в финансировании реализации самой госпрограммы) расходуется на поддержание существующей инфраструктуры республиканских учреждений культуры.

Между тем, именно эта сфера социальных инвестиций наиболее рентабельна в плане развития государственно-частного партнерства. Но как мы обратили внимание выше, включение различных субъектов в реализацию государственной программы не является приоритетом региональной власти. Региональная культурная политика Адыгеи не только остается патерналистской, но и продолжает стимулировать низкий уровень субъектности носителей этнокультурных традиций региона.

Приходится констатировать, что в Республике Адыгея в рамках программы «Развитие культуры» на текущий момент в краткосрочной перспективе (2022–2024) реализуется инерционный сценарий культурного развития. Это далеко не в полной мере отвечает стратегическим интересам государственной культурной политики Российской Федерации.

В частности Г.В. Бакуменко считает, что доминирующие тенденции в социокультурном процессе символизации успеха определяет массовая культура¹, подчеркивая, «что ускорение течения социального времени в инновационной культуре усиливает риски скатывания в инверсионную ловушку, в которой общество не преодолевает культурную травму, а продолжает усиливать её

последствия»². Не использовать существующий потенциал управления, означает не только отставать в межрегиональном соперничестве за инвестиционные ресурсы, но и постепенно скатываться к ситуации неконтролируемо развивающихся взрывных социокультурных процессов.

Соответственно, не реализуя потенциал культуры в полной мере, регион продолжает оставаться в зоне серьезных рисков.

Проведенный анализ приоритетов региональной культурной политики Республики Адыгея в рамках реализации программы «Развитие культуры» до 2024 г., позволяет сформулировать принципиально важную рекомендацию органам региональной власти.

Для стабильного социально-экономического развития региона необходима смена инерционного «потребительского» сценария, не ориентированного на повышение субъектности общества и местного самоуправления в реализации культурной политики, на сценарный план противоположной направленности. Необходимо работать над увеличением доли участия в финансировании основных мероприятий по обеспечению условий реализации государственной программы Республики Адыгея «Развитие культуры» местных бюджетов и общественных организаций, прикладывать усилия для социокультурного брендинга региона с целью привлечения дополнительных инвестиций в сферу культуры. Необходимо в ближайшей перспективе установить критерии взаимосвязи роста материального благосостояния населения с ростом форм государственно-частного партнерства в плане увеличения доли внебюджетных средств в расходах на обеспечение условий реализации госпрограмм развития региональной культуры. Только так потенциал сферы культуры может стать осязаемым рычагом стабильного развития. Только постоянный приток привлечения внебюджетных средств, особенно в рамках сохранения и развития инфраструктуры учреждений культуры, может свидетельствовать об успешности региональной культурной политики и верно установленных её приоритетах.

Список источников и литературы

1. Бакуменко Г. В. Репрезентация персонцентричных и социоцентричных ценностей

2. Он же... Пределы культурной травмы в условиях COVID-19 // «Вызов» в повседневной жизни населения России: история и современность. СПб., 2021. С. 65.

1 Бакуменко Г.В. Ценностная динамика символов успеха: на материале статистики кинопроката. М., 2021. С. 74-77.

американским массовым кино // Электронный сетевой политематический журнал «Научные труды КубГТУ». 2019. № S4. С. 115–124.

2. Бакуменко Г. В. Метатеоретический аспект культурологии // Культурное наследие — от прошлого к будущему: программа и тезисы докладов V Российского культурологического конгресса с международным участием (г. Санкт-Петербург, 8–10 ноября 2021 г.). М.: Институт Наследия, 2021. С. 39.

3. Бакуменко Г. В. Персоноцентризм и социоцентризм как маркеры символизации успеха в художественной реальности фильмов кинопроката США // Культура и искусство. 2019. № 4. С. 1–8.

4. Бакуменко Г. В. Пределы культурной травмы в условиях COVID-19 // «Вызов» в повседневной жизни населения России: история и современность. Материалы международной научной конференции / ред. В.А. Веремченко (г. Санкт-Петербург, 1–3 апреля 2021 г.). СПб.: ЛГУ им. А.С. Пушкина, 2021. С. 61–66.

5. Бакуменко Г. В. Процесс символизации успеха как принцип пространственно-средовой ориентации элементов социокультурных систем // Политика и общество. 2015. № 7 (127). С. 964–977.

6. Бакуменко Г. В. Традиция и новация в символизации успеха духовных практик // Социальные смыслы спортивной духовности: Материалы II Всероссийской научно-практической конференции с международным участием (г. Армавир, 13–14 ноября 2020 г.). Армавир: АГПУ, 2021. С. 8–14.

7. Бакуменко Г. В. Ценностная динамика символов успеха: на материале статистики кинопроката. М.: ООО «Сам Полиграфист», 2021. 276 с.

8. Бакуменко Г. В., Лугинина А. Г. Виртуализация социокультурного фронта «Tertius Romae» // Журнал фронтальных исследований. 2022. Т. 7. № 1 (25). С. 265–293.

9. Горлова И. И. Региональная культурная политика: теория, методология и практика аксиологического анализа // Культурное наследие — от прошлого к будущему: программа и тезисы докладов V Российского культурологического конгресса с международным участием (г. Санкт-Петербург, 8–10 ноября 2021 г.). М.: Институт Наследия, 2021. С. 30.

10. Горлова И. И., Бычкова О. И., Костина Н. А. Методологические основы мониторинга региональной культурной политики // Культурное наследие России. 2021. № 3 (34). С. 4–13.

11. Горлова И. И., Коваленко Т. В., Науменко В. Е. Историко-культурное наследие Республики Адыгея как ресурс этнокультурного брендинга территории (концептуальные основы формирования зонтичного бренда) // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 1: Регионоведение: философия, история, социология, юриспруденция, политология, культурология. 2020. № 3 (264). С. 234–244.

12. Есина Ю.Л., Степаненкова Н.М. Совершенствование региональной инвестиционной политики на основе комплексной программы развития сельских территорий // Экономика региона. 2021. № 1. С. 262–275.

13. Кулов М.Х. Развитие культуры Республики Адыгея // Культурная жизнь Юга России. 2016. № 2. С. 18–23.

14. Приложение к приказу Министерства культуры Республики Адыгея от 5 апреля 2022 года № 109-п «О внесении изменений в План реализации основных мероприятий государственной программы Республики Адыгея "Развитие культуры" на 2022 год и на плановый период 2023 и 2024 годов» // Нормативные правовые акты, изданные исполнительным органом государственной власти Республики Адыгея, включая сведения о внесении в них изменений, признании их утратившими силу, а также сведения о государственной регистрации нормативных правовых актов в случаях, установленных федеральным законодательством / Официальный Интернет-сайт исполнительных органов государственной власти Республики Адыгея, 2000–2022 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.adygheya.ru/ministers/departments/ministerstvo-kultury/informatsiya-o-adygeya-v.php> (дата обращения 15.05.2022).

15. Региональная культурная политика: методология, институты, практики (ценностно-нормативный подход) / И. И. Горлова, Т. В. Коваленко, А. В. Крюков [и др.]: коллективная монография. М.: Институт Наследия, 2019. 206 с.

16. Стратегия государственной культурной политики на период до 2030 года // Правительство Российской Федерации, Распоряжение от 29 февраля 2016 года N 326-р [Об утверждении Стратегии государственной культурной политики на период до 2030 года] / Электронный Фонд правовых и нормативно-технических документов. АО «Кодекс», 2022 [Электронный ресурс]. URL: <https://docs.cntd.ru/document/420340006> (дата обращения 15.05.2022).

17. Тихонова Т.В. Региональный опыт повышения социально-экологической ответственности предприятий // Экономика региона. 2010. № 4. С. 183–189.

18. Флиер А.Я. Культурная атрибуция как метод исследования // Вестник Моск. гос. университета культуры и искусств. 2015. № 6. С. 24–30.

PRIORITIES OF THE CULTURAL POLICY OF THE REPUBLIC OF ADYGEA WITHIN THE FRAMEWORK OF THE PROGRAM «DEVELOPMENT OF CULTURE»

Nagoy Angela Aslanovna,

PhD, Associate Professor of the Department of Philosophy and Sociology, Adyghe State University, Maikop, Republic of Adyghea, Russian Federation,
likabohema@gmail.com

Abstract

The author focuses on the planned volumes and sources of funding for the program of the Republic of Adyghea "Development of Culture" in 2022, 2023 and 2024, which, as planned indicators, characterize the priorities of the regional cultural policy. The priorities of the regional cultural policy are analyzed by ranking them based on the planned funding volumes. It has been revealed that in the Republic of Adyghea, within the framework of the "Development of Culture" program, an inertial scenario of cultural development is currently being implemented in the short term (2022–2024).

Keywords

Cultural policy, regional cultural policy, state strategy, state program, Republic of Adyghea, priorities, short-term perspective, inertial scenario.

RAR

УДК 7.03

ББК 85.1

DOI 10.34685/NI.2022.37.2.014

ДИНАСТИЯ ХУДОЖНИКОВ-ПЕДАГОГОВ САМОЛЫГО: ОПЫТ ВОСПИТАНИЯ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ

Лысенко Андрей Станиславович,

Член-корреспондент Международной Академии Культуры и Искусства,
аспирант Российского научно-исследовательского
института культурного и природного наследия
имени Д. С. Лихачёва,
ул. Космонавтов, д. 2, Москва, 129366,
andlyss@gmail.com

Аннотация

Рассматривается история династии художников-педагогов Самолыго, выявляются факторы развития творческой личности, взаимосвязи династий художников с другими аспектами жизнедеятельности человека, общества и государства.

Ключевые слова

Художественная педагогика, династии художников, церковно-монументальное искусство, высшее художественное образование.

Личностное развитие художника заключается не только в развитии его персонального искусства. Неоспоримую важность имеет аспект целенаправленного развития широкого кругозора и внутренней личной культуры деятеля искусства. Поэтому задачей художника, который хочет стать перспективным творцом и сделать вклад в развитие мирового искусства, несомненно, должно быть приобретение знаний, как специфических в области искусства и его технологий, так и знаний о культуре в целом.

При всесторонней развитости художника в его личном искусстве, а также в областях, сопутствующих искусству, художник несёт большую полезность обществу во многих сферах культуры и жизнедеятельности. Данными сферами, помимо самого искусства, являются: педагогика, детская средняя и высшая, просветительская деятельность и привнесение философских идей в общество, что также носит воспитательный характер. Кроме того, художник своим искусством может выполнять важную дипломатическую мис-

сию по созданию позитивного культурного образа страны в мире.

Социокультурная полезность широко развитой личности художника, его позитивный вклад в общественную жизнь могут возрасти под влиянием качества знаний и позитивной деятельности в последующих поколениях продолжателей традиции. К несомненным факторам, формирующим данный процесс, относится такое культурное явление, как творческая династия.

Изучаемый в данной статье тип династии характеризуется наличием учительского таланта у основателя творческой семьи, который даёт последующим поколениям стимул к развитию во всех необходимых направлениях творческой и жизненной деятельности. Также важен момент способствования предшественника к приобретению знаний и благ более высокого качества у своих последователей. Поэтому наличие педагогической линии воспитания в семье, как формирующей, является неоспоримо полезным фактором в сфере складывания творческой династии.

В сфере устройства династии важную роль играет момент, когда последователи воспитываются не только и не столько на героическом примере «вождя-первопроходца», сколько на основе пошаговых стратегий и технологий педагогического развития и образования. В контексте успешного развития новых поколений творческой семьи, фактор родительской любви к детям играет неопределимую роль, здесь он одновременно несёт собой непосредственное репродуцирование творческих знаний, передаваемых технологическим, устным, а также, что абсолютно естественно, эмпатическим путём.

Ярким примером династии с позитивным вектором творческого и жизненного развития в преемственном поколении, при акцентированном наличии семейного педагогического аспекта, как точки отсчёта, является семья художников-педагогов Самольго. Династия художников-педагогов Самольго взяла свое начало с Юрия Алексеевича Самольго. Он родился в селе Посудичи Брянской области Погарского района. Отец Юрия Алексеевича был начальником районной почты, а мать крестьянкой, закончившей три класса церковно-приходской школы. Ещё в детском возрасте у Юрия возник интерес к искусству. Это произошло благодаря фактору влияния образцов искусства, которые мальчик видел в журналах, приносимых отцом домой. Репродукции живописных картин, карикатуры, шаржи, исполненные известными художниками, все эти образцы высокого искусства питали детское творческое воображение. Он не только увлёкся изучением произведений искусства, но, что важно, начал пытаться их срисовывать, а также импровизировать в данном направлении.

В процессе развития личного художественного творчества у Юрия Алексеевича начали накапливаться профессиональные вопросы, требующие квалифицированных ответов, а также появилась твёрдая мысль о необходимости профессионального образования, которая укрепилась под влиянием культурной политики тех лет и государственного устройства в сфере искусства. Средства культурной пропаганды, СМИ рассматриваемого времени проецировали мысль о необходимости профессионального художественного образования, система которого была сформирована на высоком уровне.

Применимо к данной теме, необходимо обратить внимание на важный факт популяризации

государством высоких и методически правильных образцов академического искусства, который влияет на воспитание художественного вкуса и на выбор правильного пути развития творческой личности. Такие издаваемые во времена СССР журналы, как «Юный художник», «Творчество», «Советское искусство», «Художник» и другие подобные государственные издания, заключали в себе экспертно проверенную информацию в области практики, теории и культуры академического искусства. Именно влияние научно-популярных изданий, объединяющих в себе высокие образцы искусства вместе с научной мыслью, породило в молодом любителе творчества избрать для себя жизненный путь художника.

Профессиональное изучение искусства Юрий Алексеевич начал в Витебском художественно-графическом институте, на факультете станковой графики и педагогики, где он практически и теоретически изучал техники и технологии различных видов гравюр, а также акварельной живописи. Его дипломной работой стала линогравюра, посвящённая теме речного флота. Следует отметить, что тема флота, водоёмов всегда являлась одной из основных в разные периоды творчества Юрия Алексеевича. Образ и стихия реки всегда являлись особым источником творческого вдохновения художника.

В институте Юрий Алексеевич познакомился с Боф-Батуновой (Самольго) Натальей Федотовной и они создали семью. Временем позже, супруги переехали в город Брянск. Юрий Алексеевич устроился работать художником-оформителем на Бежицкий сталелитейный завод. Немного позже, он поступил на работу преподавателем в Детскую школу искусств 10-го микрорайона города Брянска. Вдвоём с женой, по собственной творческой инициативе, они открыли класс изобразительного искусства, которого в данной школе не было, несмотря на наличие образовательных предметов в других сферах искусства. Юрий Алексеевич проработал преподавателем ИЗО в художественной школе всю жизнь, а именно 30 лет. Наталья Федотовна развивала обучающие программы в таких направлениях школьной педагогики в сфере ИЗО, как акварель, рисунок, композиция. Также она преподавала уроки домоводства. В личном творчестве Наталья Федотовна состоялась, как художник-акварелист. Молодая семья долго жила в художественной мастерской, где родились и выросли два сына, Юрий и Игорь,

впоследствии избравшие путь искусства.

В семье Самолыго обсуждение теоретических и практических вопросов искусства являлось естественным и неотъемлемым влечением, ставшим традицией. Два брата, Юрий и Игорь, с детства жившие в творческой обстановке мастерской художника, восприняли образ творческой личности всем своим существом. Запах красок, разбавителей, интерьер мастерской — эти вещи несомненно воздействовали на чувства и восприятие мира детьми. Также образ родителей, увлечённых творческим процессом, их собранность и целеустремлённость, несомненно, вдохновляли братьев. Отдельное сильное воздействие производили на детей разговоры об искусстве, чтение книг о художниках и объяснение смысла картин великих мастеров.

Практическое изучение изобразительного искусства первым начал старший брат Юрий. Он сразу проявил настолько яркие способности в данном направлении, что они вызвали интерес младшего брата Игоря, который также присоединился к семейной художественной традиции. Авторитет родителей, основанный на любви к детям, искренней любви к искусству, правильном педагогическом воспитании, имел самую высокую степень. настолько высокую, что Юрий предпочитал обучаться искусству у родителей. И хотя он, по прошествии определённого времени, поступил в Брянское художественное училище на художественно-оформительское отделение, система официального образования казалась ему неинтересной в сравнении с индивидуальным педагогическим подходом родителей. Но, уважая традиции своей семьи, Юрий окончил училище, получив диплом художника-оформителя. После времени поиска своего творческого пути, он, обладая профессиональным художественным мышлением, сделал значимые успехи в области фотоискусства, которому посвятил свою жизнь.

Младший брат, Игорь, следуя призванию и семейной традиции, также поступил в Брянское художественное училище на педагогическое отделение. Преподавателем у Игоря стал Шмыров Михаил Васильевич, закончивший мастерскую монументальной живописи под руководством известного художника, педагога, академика АХ СССР Е. Е. Моисеенко. Шмыров оказал большое влияние на Игоря и его одногруппников в творческом и личностном планах. В мастерской поддерживался дух здоровой конкуренции и стрем-

ления к идеалам искусства. Вместе с прекрасным уровнем преподавания изобразительного искусства, где педагог открывал Игорю новые художественные знания и горизонты, проводились беседы о проблемах творчества и философии искусства. Шмыров воодушевлял студентов личной любовью к искусству и высоким художественным уровнем его картин. Высокую эффективность в образовательном и личностном развитии учеников имели также его собеседования и рекомендации научных источников для чтения.

В годы обучения в училище на творческое становления Игоря оказало особое влияние творчество таких художников как И. Е. Репин, В. А. Серов, П. П. Чистяков. Он делает много копий с картин этих мастеров, а также копии с живописных произведений старых мастеров искусства, изучая на их примере технологию живописи. Помимо копий он создаёт множество художественных работ в рамках программы училища, это — натюрморты, пейзажи, портреты, фигуративные станково-живописные композиции на заданные и свободные темы.

Окончив училище с красным дипломом, Игорь был призван на службу в вооружённые силы России, в Москву. Всё свободное время от армейских обязанностей он проводил за рисованием. Из воспоминаний Игоря об этом периоде жизни и творчества следует, что изучение искусства в армии дало ему определённую творческую свободу и прогресс в личном понимании искусства. Так как в то время он остался вне активной зоны влияния учебно — художественной системы, что дало ему возможность проанализировать свой предшествующий творческий опыт и обрести свежий взгляд на дальнейшие горизонты художественного образования.

По завершении военной службы И. Ю. Самолыго успешно сдал экзамены в Московский государственный художественный Академический институт имени В. И. Сурикова. Игорь продолжил своё художественное развитие и начал осваивать новые параметры специальных дисциплин, таких как — живопись, рисунок, композиция, история искусства и другие. Одновременно он занимался личным исследованием технологий химических соединений в сфере изобразительного искусства и художественных материалов.

Данным экспериментам И.Ю. Самолыго был присущ организованный научный подход. Его успешным поискам в области химии художе-

ственных материалов сопутствует теоретическое описание. Также практические открытия основаны на изучении научной базы и дискурсах с учёными нужной специализации. Именно в студенческие годы Игорь положил начало проведению долгосрочного, двадцатилетнего эксперимента в области исследования химических соединений художественных материалов. В те годы он занялся сравнительным практическим и теоретическим анализом между общеиспользуемыми материалами и собственными экспериментальными образцами, создаваемыми по технологии старых мастеров. Его результаты показали безусловное превосходство художественных материалов личного, лабораторного изготовления над продуктом широкого потребления.

В настоящее время Игорь Самольго в сотрудничестве с учёными химиками и реставраторами известных художественных научно-реставрационных центров продолжает научный поиск в области химии художественных материалов. Он развивает научно-исследовательский проект Ван-Эйк¹, названный в честь художника и ученого-исследователя Яна Ван-Эйка, который всегда являлся для И. Ю. Самольго одним из идеалов в творческом и личностном планах.

Возвращаясь к исследованию учебного процесса Игоря Юрьевича Самольго в институте, необходимо обратить внимание на новые культурные аспекты, сыгравшие важную роль в его творческом и жизненном планах. Согласно учебной программе МГАХИ им. В. И. Сурикова, студент перед поступлением в профильную мастерскую под руководством мастера должен пройти два года начального курса обучения. В течение данного времени он учился у профессоров А.Т. Даниличева и И. И. Шацкого, и его работы в области специальных учебных дисциплин всегда высоко отмечались художественным советом института. Игорь не испытывал сложностей в плане выполнения учебной программы. Основные вопросы заключались в личностном перфекционизме и выборе своего пути в искусстве.

Применимо к данному факту биографии И.Ю. Самольго, нужно обозначить такое понятие как «удачно сложившиеся географические обстоя-

тельства». Суриковский институт, находящийся в Таганском районе Москвы, имеет географическое соседство с храмом преподобного Сергия Радонежского и Спасо-Андрониковым монастырём. Некоторые однокурсники Игоря были прихожанами этих церковных приходов. Во время больших перемен, студенты часто совершали прогулки к данным церковным объектам, где происходили неформальные дискурсы философского плана. Часто обсуждаемыми темами являлись философские источники разных времён и направлений, а также их практическое применение к личной жизни.

В историческом контексте рассматриваемого времени следует упомянуть важный факт, что в девяностые годы XX века происходил политический процесс падения атеистического режима. Храмы и монастыри вновь стали объектами для совершения Богослужения, а их настоятели часто являлись бесспорными духовными лидерами в плане личностного развития прихожан. Ярким примером процесса религиозного возрождения служит Спасо-Андроников монастырь, который в средние века являлся местом жительства преподобного Андрея Рублёва, всемирно известного православного иконописца, ученика преподобного Сергия Радонежского. Красота монастырской архитектуры, её живописность, являлись предметом вдохновения для молодых художников и, в частности, для Игоря. Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублёва, находящийся на территории монастыря, не мог не вдохновлять художников и не сыграть позитивную роль в развитии их творческого кругозора.

Приходской уклад жизни церковного прихода Андроникова монастыря в девяностые годы имел уклон к древнерусской, допетровской традиции². Во время церковных служб практиковалась традиция знаменного пения, а также вводились некоторые элементы древнерусского церковного устава. Собеседования

1 Вечная живопись. Научно-художественный проект Самольго И.Ю. Электронный ресурс. – URL: <https://vechnayazhivopis.ru/o-kompanii> (Дата обращения 22.01.2022).

2 Журнал Иконописец. № 65. 2019. Надо идти не от Рублева, а к Рублеву. Беседа с академиком живописи Евгением Николаевичем Максимовым. – URL : <http://rusiz.ru/2019/01/21/nado-iditi-ne-ot-rubleva-a-k-rublevu-beseda-s-akademikom-zhivopisi-evgeniem-nikolaevichem-maksimovym/?fbclid=IwAR1LQrT6xPmFBlT3x99LKroQyaXcg6jCHy00el30CqdnJZErnkhlMjkbU> (дата обращения 15.01.2022). Текст: электронный.

со священником-иконописцем, частое посещение музея имени Андрея Рублёва, а также обмен профессиональной информацией с иконописцами и реставраторами, пробудили интерес молодого художника к творческим экспериментам в области древнерусской церковной художественной традиции живописи и практическому осмыслению Православного мировоззрения.

Эти факторы сыграли решающую роль в плане его выбора мастерской профессора для дальнейшего направления личной профессионально-творческой работы. Выбор был сделан он в сторону мастерской монументальной живописи, возглавляемой профессором Е. Н. Максимовым, в настоящее время являющимся непререкаемым авторитетом в области церковно-монументальной живописи, членом Президиума Российской Академии Художеств. Поступая в эту мастерскую, Игорь видел для себя ясный путь к цели в искусстве — стать мастером Церковно-монументальной живописи.

В 1990 годы интерес государства к церковному направлению живописи вновь стал актуальным. Появились государственные и церковные заказы в данном виде искусства. Этот исторический аспект совпал с искренним личным увлечением многих художников и студентов церковно-монументальной живописью. Проанализировав актуальность и своевременность данного явления, ученый совет Суриковского института, видя основательность и искренность курсовых и дипломных работ студентов-монументалистов, отнёсся благосклонно к данному явлению и разрешил развитие Церковно-монументальной живописи в рамках программы учебного заведения, а также выполнение дипломов в этом направлении искусства. Следует заметить, что профессор Максимов развивал этот вид искусства в своём личном творчестве³. Поэтому для творческого пути Игоря Юрьевича обучение в его мастерской являлось неоспоримо благоприятным фактором, и Евгений Николаевич Максимов был для Самолыго бесспорным авторитетом, проводником новых, обширных знаний в области монументальной живописи и искусства в целом. По окончании

института, уже в дальнейшие периоды самостоятельного художественного развития молодого художника, Е. Н. Максимов всегда проявлял заботу о творческом развитии своего талантливого ученика. В настоящее время их творческое сотрудничество имеет позитивный характер.

В период учебы в монументальной мастерской Игорь Самолыго вступает брак с Натальей Владимировной Акимовой (Самолыго). Одной из ярких предпосылок их встречи и создания семьи явился общий искренний интерес к практическому изучению традиции Русской и Византийской фресковой живописи и культуры. Наталья является автором монументальных росписей многих религиозных объектов Православной Церкви, соавтором художественных проектов группы монументалистов, возглавляемой И. Ю. Самолыго. Долгое время она посвятила педагогике искусства в рамках учебных программ Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета (ПСТГУ).

На шестом, дипломном курсе обучения Игоря в институте, произошло одно из решающих событий для его жизненного творческого пути. Протоиерей Владимир Воробьёв, настоятель храма Живоначальной Троицы в Вишняках, являющийся ректором Православного Свято-Тихоновского богословского института, предложил профессору Е. Н. Максимова возглавить кафедру церковно-монументальной живописи. Также в качестве преподавателя был рекомендован И. Ю. Самолыго и известные в настоящее время художники-монументалисты — Л. Г. Гачева, Н. В. Акимова (Самолыго), С. В. Васютина. Профессор Максимов и его молодые ученики подошли к доверенному им делу с научным и гражданским энтузиазмом и впоследствии воспитали поколения учеников, мастеров фресковой живописи. В настоящее время И. Ю. Самолыго продолжает педагогическую деятельность в данном высшем учебном заведении, где является профессором кафедры монументального искусства.

В 1998 году, Игорь Юрьевич завершил обучение в МГАИ им. В. И. Сурикова с красным дипломом. Его дипломной работой стал проект росписи в храме Живоначальной Троицы в Вишняках, на Пятницкой улице и роспись малых престольных образов в алтарях храма. Со временем его дипломная работа стала основанием для крупного монументально-живописного проекта росписи Троицкого храма, который явился началом организационно-

3 Головкин О. Можно ли сегодня создать в иконописи то, что станет каноном? Беседа с иконописцем Игорем Самолыго. — URL: https://pravoslavie.ru/144165.html?fbclid=IwAR1A4S7KFUOyhQvjTtQl58255KkbpOrOmp_HXOn4ed4nD6uZrhc64aEjg8 (дата обращения 13.01.2022). Текст: электронный.

руководящей деятельности Игоря Юрьевича Самольго. Во время этой работы ему впервые было вверено руководство творческой бригадой художников, где он не только не ограничивался исполнением управленческой функции, но в первых рядах являлся непосредственным двигателем художественного процесса, проводя работу над эскизами композиций, их гармонизацией с архитектурным пространством и занимаясь личной масштабной живописной работой над фресками.

Решающим моментом в самостоятельном становлении И. Ю. Самольго как художника-монументалиста было участие в росписи храма Христа-Спасителя. Здесь он в составе бригады Е. Н. Максимова руководил работой художественной группы, состоящей из С. В. Васютиной, Д. В. Репина, Г. Н. Зайцева, Н. В. Самольго, В. Д. Нарциссова, И. В. Дворниковой. Была проделана и завершена работа над росписями Спас на Троне, образами четырёх Евангелистов на малом северном куполе. Также осуществлялась работа над росписью колонн зала Церковных Соборов, где он самостоятельно работал над образом святителя Тихона, Патриарха Московского. Вместе с Е. Н. Максимовым Самольго расписывал западный купол храма, это была монументально-живописная композиция на тему Апокалипсиса. По личным воспоминаниям Игоря Юрьевича, данный творческий этап был характерен не только решением масштабных художественных задач огромного объёма. В психологическом плане этот отрезок времени являлся обучающим в плане командой работы и выработки понимания, что именно слаженная работа организованной группы художников напрямую обеспечивает положительный конечный результат⁴.

Выработанная система художественной и коммуникационной цельности творческой группы, возглавляемой И. Ю. Самольго, в последующие времена обеспечила возможность для реализации многих масштабных церковно-монументальных проектов в сфере декорирования Православных храмов и монастырей России. К данным проектам относятся живописно-монументальные работы по росписи таких религиозных объектов, как: Храм Архангела Михаила в Пущино, Храм Св. Апостолов Петра и Павла, а также трапезная храма, под-

ворья Введенской Оптиной пустыни (в сотворчестве с Академиком РАХ, Е. Н. Максимовым), Храм Св. Троицы на Пятницкой, Хотьковский ставропигиальный женский монастырь, собор Св. Николая (2019), Храм Св. Блгв. кн. Владимира (Москва, Лихов пер 6), Подворье Хотьковского ставропигиального женского монастыря в селе Горошково. Также продолжается долгосрочная работа, начатая в 1998 году, над росписями в храме Живоначальной Троицы в Вишняках.

Плодотворная художественная и организационная деятельность Игоря Юрьевича Самольго многократно положительно отмечалась и вознаграждалась в профессионально-творческой среде и в Православной церкви. В 2021 году Российская Академия Художеств удостоила его звания члена-корреспондента Академии.

Творческие и личностные основы, заложенные родителями Игоря Юрьевича Самольго в период его семейного воспитания, сыграли решающую базовую роль в дальнейшем творческом, педагогическом и персональном развитии его личности. Понимание цельной семейной концепции, фактор ответственности и заботы — эти врождённые и воспитанные свойства личности позже развили у Самольго организаторские способности при создании группы художников-монументалистов. Несомненно, художественное мастерство высокого уровня является доминантой в плане движущей силы творческой личности. Но следует также отметить что, такие культурно-социальные институты, как семья, религиозная сфера, система нравственных и философских ценностей, а также, высокоорганизованная профессионально-творческая среда, состоящая из единомышленников, явились факторами, положительно влияющими на дальнейшее самостоятельное развитие художника.

Позитивный график художественного развития и социальной мобильности, отчётливо видный в жизнедеятельности династии Самольго, а также очевидное увеличение творческой силы и продуктивности в последующем поколении является фактором, несомненно полезным в сфере культурного наследия России.

Следует уточнить, что династии художников, продолжающие позитивно развиваться из поколения в поколение, своей жизнедеятельностью представляют особый интерес и для науки. Потому что каждой династии художников присуща своя неповторимая индивидуальность, особенная история

4 Лысенко А. С. Личное интервью автора статьи, взятое у Самольго И. Ю. Текст: рукописный.

и отдельный путь личного развития. Эти факторы являются надёжной базой для обеспечения оригинальности и масштабности научных исследований. Данное направление российской учёной деятельности необходимо для сохранения и развития культурного достояния и целенаправленного воспитания новых созидательных поколений деятелей культуры и искусства.

Список источников

1. Вечная живопись. Научно-художественный проект Самольго И.Ю. Электронный ресурс. – URL: <https://vechnayazhivopis.ru/o-kompanii> (Дата обращения 22.01.2022).

2. Журнал Иконописец. № 65. 2019. Надо идти не от Рублева, а к Рублеву. Беседа с академиком живо-

писи Евгением Николаевичем Максимовым. – URL: <http://rusiz.ru/2019/01/21/nado-idti-ne-ot-rubleva-a-k-rublevu-beseda-s-akademikom-zhivopisevgeniem-nikolaevichem-maksimovym/?fbclid=IwAR1LQrT6xPmFB1T3x99LKroQyaX-cg6jCHy-00el30CqdnJZErnkhhMjkbU> (дата обращения 15.01.2022). Текст: электронный.

3. Головкин О. Можно ли сегодня создать в иконописи то, что станет каноном? Беседа с иконописцем Игорем Самольго. – URL: https://pravoslavie.ru/144165.html?fbclid=IwAR1A4S7KFUOyhQvJtTQl58255KkbpOrOmp_HXOn4ed4nD6uZrho64aEjg8 (дата обращения 13.01.2022). Текст: электронный.

4. Лысенко А. С. Личное интервью автора статьи, взятое у Самольго И.Ю. Текст: рукописный.

DYNASTY OF ARTISTS-EDUCATORS OF SAMOLYGO: EXPERIENCE OF EDUCATING A CREATIVE PERSONALITY

Lysenko Andrey Stanislavovich,

Corresponding Member of the International Academy of Culture and Art,
graduate student,

Russian Scientific Research Institute for Cultural and Natural Heritage
named after D. S. Likhachev

129366, Moscow, st. Cosmonauts, 2
andlyss@gmail.com

Abstract

The article is devoted to the analysis of the history of Samolygo artists-teachers dynasty and the identification of favorable factors for the full development of a creative personality. Not only on the basis of scientific sources, but also using personal empirical experience, the author of the article, a representative of the world of creative dynasties, reveals the importance of this scientific problem for many areas of human life. Understanding the direct relationship of the dynasties of artists with other aspects of the life of the human person, society and the state determines the scientific novelty of this research.

Keywords

Art theory, philosophy of art, art criticism, culturology, art history, art methodology, sciences of culture and art.

RAR
УДК 069
ББК 79
DOI 10.34685/NI.2022.37.2.015

СИСТЕМА КРЕПЛЕНИЯ БРОНЗОВЫХ КОЛОКОЛОВ КАК ОДНА ИЗ АТРИБУЦИОННЫХ ХАРАКТЕРИСТИК

Муленко Ирина Михайловна,

аспирант,

Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение
Российский научно-исследовательский институт
культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачёва (Москва),
ул. Космонавтов, 2, Москва, 129366,
mulenkoirina75@mail.ru

Аннотация

В статье исследуются основные элементы системы крепления бронзовых колоколов. Затронуты некоторые вопросы, связанные с особенностями художественно-декоративного оформления системы крепления, а также рассмотрена взаимосвязь конструктивных решений системы крепления с типологическими характеристиками бронзовых колоколов. На основании сопоставления и анализа полученных данных, предпринята попытка рассмотреть систему крепления бронзовых колоколов с точки зрения проблем атрибуции.

Ключевые слова

Бронзовые колокола, атрибуция, форма и профиль колокола, система крепления, художественно — декоративное оформление.

Звук является одной из важных качественных характеристик колокола и поиски наиболее гармоничного звучания продолжают на протяжении всей истории развития колоколотейного искусства, что, несомненно, находит свое отражение в изменении формы колоколов. Потому, именно форма и как одна из её составляющих — профиль колокола, представляют собой важнейшие параметры атрибуционного анализа.

Понятие формы включает в себя размер колокола, его высоту, нижний и верхний диаметры, внешний абрис и изгиб стенок. Профилем же называют поперечное сечение стенки колокола. По форме исследователи выделяют три основных вида колоколов: восточноазиатский, западноевропейский и русский. Форма и профиль каждого из этих видов колоколов на протяжении истории подвергались изменениям. С увеличением веса колоколов, а также в зависимости от способов

звукоизвлечения, изменялась и система их подвески к колоколону несущим конструкциям. По этой причине, можно говорить о том, что система подвески, несомненно, является одной из важнейших атрибуционных характеристик бронзовых колоколов.

Первоначально колокола как восточноазиатского типа, так и европейского, включающего и российские колокола, подвешивались за одно ухо округлой формы, в виде скобы. В восточноазиатском типе бронзовых колоколов такая технически простая форма сохранилась и до настоящего времени. Что связано, в первую очередь, с принципом звукоизвлечения, при котором колокол во время звона неподвижен, а удар производится с внешней стороны. В техническом плане к данной форме можно также отнести и крепление восточноазиатских колоколов в виде перевернутой усеченной пирамиды. При сохранении

технологического принципа подвески колокола за одну петлю, со временем стало меняться художественное оформление. Крепление стало изготавливаться в виде мифологического существа — Пулао или в другой транскрипции — Тулао.



Крепление колоколов в виде мифологического существа — Пулао (Тулао).



Это существо и по настоящее время часто изображается в восточных странах на громкозвучающих инструментах в силу того, что имеет громкий голос и очень любит шуметь. При систематизации мифологических образов в XV веке Тулао стал именоваться «сыном дракона». Так в «Различных записях из бобового сада» Лу Жуна (1436–1494) о нем сказано: «Пулао имеет форму дракона, но он небольшой. По природе своей он любит рев и имеет волшебные силы. На него вешают колокола»¹. Причем часто туловище драко-

на, которое, собственно, и является самой скобой для подвески, с обеих сторон оканчивалось головой, а в местах же соединения скобы и колокола дракон изображался как бы держащим колокол цепкими лапами. Один из колоколов с подобным навершием — креплением был представлен на прошедшей в 2016 году выставке в Петропавловской крепости Санкт-Петербурга «Палитра звона и полифония кисти. Изображения на древних китайских колоколах».

Первоначально и в европейских странах, как и в странах восточноазиатского региона, колокола подвешивались за одно ухо округлой формы или в виде скобы. Но с течением времени принцип подвески и крепления стал претерпевать конструктивные изменения как в связи с увеличением веса отливаемых колоколов, так и по причине их типологических особенностей. То есть, технико-технологическое решение системы крепления стало зависеть и от веса колокола, и от того, как именно и в каком виде звона был задействован каждый конкретный колокол.

Так с увеличением веса отливаемых колоколов сердцевина крепления ушей стала изготавливаться в виде круглой петли, к которой с двух сторон примыкали две скобы («уши»). «Очевидно мастера-литейщики столкнулись с необходимостью усложнения узла подвески колокола с целью избежать чрезмерной раскачки колокола при звоне...или более надёжного крепления качающегося колокола к валу»². Вследствие этого, к XI — XII веку колоколотейщики уже стали отливать колокола с крестообразным расположением ушей, число которых увеличилось до шести. Сама же форма таких колоколов получила название «улей».

Вся система подвески данного вида колоколов имела плавные линии изгибов. Место крепления системы подвески — верх колокола, уже чаще стал отливаться плоским, а не полукруглым³. Сердцевина, в виде круглой петли, стала более массивной по сравнению с так называемыми «ушами» колокола. Причём скобы —

1 Фиссер М.В. «Драконы в мифологии Китая и Японии» - М.: Профит стайл, 2008. С. 493.

2 Коновалов И.В. Колокольные профили // Колокола и колокольчики: альманах / гл. ред. Н.С. Каровская, С.А. Старостенков; М-во культуры РФ; ГМЗ «Ростовский кремль». - Ростов Великий, 2016. - Вып. 1. С.30

3 Интернет-ресурс: <http://kolokol.at.ua/> Сайт о колоколах и колокольчиках, о мире звучащей бронзы [Дата обращения: 11.12.2021]



Колокол типа «улей» (XI–XII вв.)
(Музей колоколов г. Апольд (Германия))

«уши» располагались строго симметрично относительно центральной круглой петли: по два «уха» располагались со стороны круглого отверстия петли, с той и другой стороны; и по одному — с торцевой, глухой стороны петли. Такое техническое решение, при необходимости расположения дополнительных петель-«ушей», сохранилось и до настоящего времени, правда сама конструкция претерпела в ходе времени некоторые изменения.

Массивность сердцевины, её петлеобразное строение, тонкие, скобообразные «уши», а также и то, что зазор между ушами колокола и сердцевинной был небольшим, свидетельствует о том, что при подвеске колокола к колоколонесущим конструкциям основная нагрузка приходилась, как и прежде, на центральную петлю. Такое технологическое решение системы подвески колоколов впоследствии было усовершенствованно, а нагрузка стала распределяться на все конструктивные элементы крепления.

К XI — XIII векам можно отнести также несколько колоколов, форму и профиль которых, такие исследователи как А.Ф. Бондаренко и И.В. Коновалов определяют как переходную от «ульевидной» формы к так называемой форме «сахарная голова». Так А.Ф. Бондаренко рассматривая два колокола: один из Городеска, а второй из Дипгольца, говорит о том, что «формы обоих колоколов являются переходными, что было

характерно для второй половины XI — XII в.»⁴. Также и И.В. Коновалов в статье «Колокольные профили», говорит о двух болгарских колоколах XIII века, как о колоколах с переходным строением профиля⁵. Основной отличительной особенностью данных колоколов является строение стенок: сам профиль стенок несколько видоизменяется, а также и внешняя линия изгиба стенки приобретает большее расширение к низу, по сравнению с колоколами типа «улей». Конструктивное строение крепления остаётся прежним, и только, как отмечает И.В. Коновалов, у болгарского колокола, более позднего времени отливки, у колокола 1270 года, система крепления носит уже более сложный характер⁶, характерный для формы колоколов, получившей название «сахарная голова».

С XII века колокола стали отливаться вытянутыми в верх, с более значительным, по сравнению с формой «улей», расширением к низу — в виде юбки (в настоящее время тулово колокола, образуемое стенками от «плеча» до нижнего среза, носит название «юбка» колокола). Данная форма колоколов и получила название «сахарная голова». Можно сказать, что форма крепления данных колоколов является своего рода переходной от древней формы, где центральная скоба, или петля несёт основную нагрузку, к системе крепления, в которой нагрузка распределена на все конструктивные элементы, расположенные не в центре верхней площадки, а по её периметру и где центр представляет своего рода ось симметрии.

Так несмотря на то, что центральная петля продолжает отливаться довольно массивной с несущим конструктивную нагрузку значительным техническим отверстием, в тоже время «уши» данной формы колоколов уже отливаются, как самостоятельный технически важный конструктивный элемент. Они становятся массивными, постепенно округлая форма петли-уха колокола начинает отливаться с гранями. В силу того, что зазор между сердцевинной и «ушами» колокола увеличивается, форма скобы

4 Бондаренко А.Ф. История колоколов России XI–XVII вв. М.: Русская панорама, 2012. С. 35.

5 Коновалов И.В. Колокольные профили // Колокола и колокольчики: альманах / гл. ред. Н.С. Каровская, С.А. Старостенков; М-во культуры РФ; ГМЗ «Ростовский кремль». – Ростов Великий, 2016. – Вып. 1. С.31

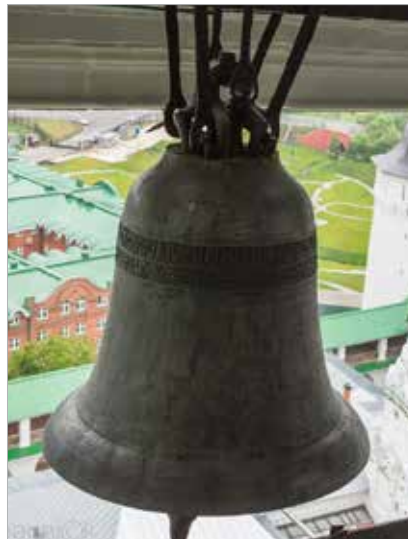
трансформируется и изгиб линии «ушей» начинает отливаться более разнообразно. Центральная петля также видоизменяется от петлеобразного строения к довольно массивной сердцевине с технологическим конструктивным отверстием, которое всё чаще располагается значительно выше крепёжной площадки.

При атрибуции колокола Якова Скоры (1341 г.) исследователь С.И. Сукач отмечает, что в отличие от западноевропейских колоколов, колоколам российского литья данного периода времени характерна, некоторая вытянутость к верху всей системы крепления⁷. Необходимо отметить, что вполне возможно, такая характерная особенность была свойственна как колоколам российского, так и западноевропейского литья. Так, можно предположить, что такая «вытянутость» системы крепления была связана в первую очередь с тем, что вес колоколов был ещё довольно небольшим, а также и с тем, что при звоне раскачивали сам колокол.

Если вес сохранившихся до настоящего времени колоколов формы «улей» и «сахарная голова», отлитых до XIII века, не превышал 0,5 тонны, то известнейший колокол XIII века «Осанна» (Мюнстер, Германия) весит уже более 3 тонн. В связи с тем, что колокола такой массы требовали основательной подвески, была выделена сковорода, как отдельный конструктивный элемент, — место соединения ушей колокола с его основой, в результате чего расширилась верхняя часть колокола и окончательно приобрела плоское строение. Таким образом, произошло изменение профиля всего колокола, который у большинства исследователей получил название «готический». Хотя необходимо отметить, что, говоря о «готических» колоколах, имеется в виду скорее форма, чем период изготовления⁸.

Одним из интереснейших памятников колокольного литья можно назвать так называемый «Чудотворцев» колокол Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, система крепления которого можно своего рода назвать переходной от системы крепления колоколов формы «сахарная голова» к последующему способу крепления, технологические

приёмы которого практически становятся «классическими».



«Чудотворцев» (Никоновский) колокол Свято-Троицкой Сергиевой Лавры (1420г.)

Так сердцевина крепления выполнена довольно массивно, его центральная крепёжная петля расположена значительно выше «ушей» колокола, сохраняя при этом своё петлеобразное строение. «Уши» колокола также довольно массивны, но у них отсутствует плавная линия изгиба, которая заменена довольно резкой угловой формой. Вероятно, что данная форма создаёт большой проём для крепления и является более надёжной при подвеске колокола к колоколонесущим конструкциям. Несомненно, что при такой системе крепления, нагрузка распределялась более равномерно как на «уши» колокола, так и на центральную петлю сердцевины. При этом можно предположить, что центральная петля отливалась подобным образом для крепления в системе оцепного звона — когда колокол раскачивается посредством балки.

Поиски наиболее оптимальной системы крепления сохраняются и в дальнейшем, и уже с конца XV начала XVI века колокола начинают отливаться с системой крепления, ставшей своего рода «классической». Сердцевина системы крепления — (так называемый) маточник, стал более массивным для того, чтобы не только выполнять функцию крепления к колоколонесущим конструкциям, но и соответствующе распределить и рассредоточить нагрузку веса колокола при зво-

7 Интернет-ресурс: <http://kolokol.at.ua/> Сайт о колоколах и колокольчиках, о мире звучащей бронзы [Дата обращения: 11.12.2021]

8 Бондаренко А.Ф. История колоколов России XI–XVII вв. М.: Русская панорама, 2012. С. 199.

не. Центральная крепёжная петля утратила своё петлеобразное строение и трансформировалась в конструктивное техническое отверстие, которое стало располагаться по большей части на уровне крепления «ушей» к маточнику. Но даже в том случае, когда центральная петля отливалась выше крепления «ушей», она конструктивно отливалась как крепёжное отверстие в пирамидальной форме маточника. «Уши» колокола практически утратили скобообразную форму и стали отливаться с изгибом. В целом, крепление стало похожем на некое подобие короны, и впоследствии получило данное название для системы крепления колоколов западноевропейского и русского литья.

«Корона», или система подвески колокола, состоящее из маточника и ушей, стало иметь основанием, так называемую сковороду: круглую по форме площадку, часто выделенную уступом. Такая подвеска колоколов стала традиционной в европейских странах, и количество ушей стало зависеть только от размера колокола. Так у многотонных колоколов оно может достигать восьми, по четыре парных с каждой стороны, но чаще используют шесть, по два одинарных и два парных, у небольших же по размеру и весу колоколов их количество обычно не превышает четырех. Для российских колоколов, отлитых для православного церковного звона, характерно крестообразное расположение «ушей» колокола, даже в том случае, когда их число увеличено до шести или восьми. В западноевропейской традиции конструктивное решение системы крепления более разнообразно, и часто связано с типологическими особенностями колокола, то есть с тем, в каком виде звона применяется данный колокол.

Так в западноевропейских колоколах применялась подвеска, где маточник сверху имел некую крепёжную площадку, при этом уши колокола не отливались. Такой же способ крепления и до настоящего времени используется для карильонных колоколов. Также для крепления карильонных колоколов на верхней площадке колокола — сковороде, отливали некое подобие конуса с отверстием для крепления, или же вместо отверстия для крепления в верху конуса отливали петлеобразное завершение. Два подобных колокола в настоящее время хранятся в музее колокольного звона в «Колокольном центре» г. Москвы. Необходимо отметить, что отсутствие «ушей» у колокола является (при технической ис-

правности всех конструктивных элементов системы крепления) отличительной особенностью карильонных колоколов.

Представляет интерес колокол 1908 года, также хранящийся в данном музее, на крепёжной площадке которого расположено шесть «ушей», равномерно расходящихся от центральной сердцевины. Можно сказать, что данная система крепления характерна для западноевропейского способа воспроизведения звона. Так в г. Верона на нескольких колокольнях, например на Соборной колокольне и колокольне в Брунико (Болцано), представлены наборы колоколов, отлитые в начале XX века, с подобной системой крепления. Наряду с данными конструктивными приёмами в Западной Европе для более основательного крепления самого маточника использовали так называемые «галтели» — длинные плавные соединения, идущие от отверстия в маточнике к краю сковороды колокола⁹.

Необходимо отметить, что в России данные формы и конструкции подвески колоколов или никогда не применялись, или, по крайней мере, неизвестны, что, несомненно, связано со способом звукоизвлечения. Так как к середине XVII века в подавляющем большинстве российских обителей и храмов способ звона изменился и на смену раскачиванию колоколов — оцепному звону, пришел способ удара языком о стенки колокола, при котором колокола висят неподвижно, при этом система крепления не вставляется в колоколонесущие конструкции, а находится вне их. Постепенно в самом звоне стала преобладать трехголосая структура¹⁰, которая разделила колокола на три группы — зазвонные, подзвонные и благовестники. Благовестники являются самыми тяжелыми колоколами и задают основной темп всему звону. На подзвонных колоколах исполняется основная мелодия, а на зазвонных, самых малых по весу колоколах, — ритмические рисунки, состоящие из наиболее мелких длительностей.

Российские мастера с течением времени по-разному меняли форму крепления, но примерно к XVIII веку, выработался единый стиль. Так ма-

9 Интернет-ресурс: <http://www.zvon.ru/article7.view3.page22.part2.html> Коновалов И.В. «Царский» колокол Свято-Данилова монастыря [Дата обращения: 18.11.2021]

10 Бех Н.И., Васильев В.А., Гини Э.Ч., Петриченко А.М. Мир художественного литья: История технологии. М.: Металлург, 1997. – С. 149.

точник с ушами стал крепиться к сковороде, которая плавным изгибом переходила в плечо колокола, но отделялась от него небольшим уступом. А приблизительно к концу XIX — началу XX веков маточник значительно увеличился в размерах и приобрел форму усеченной пирамиды¹¹. Уши чаще всего в это время отливали не гладкими, а профилированными, с довольно четкой обрисовкой граней.

Отдельной типологической группой можно выделить так называемые сигнальные колокола, которые в православных церквях нередко применяют в качестве зазвонных колоколов, так как по форме и размеру данные колокола довольно схожи. Подчас только надпись на самом колоколе указывает его типологическую принадлежность. Так, например, на колоколе, находящемся в настоящее время на звоннице Спасо-Евфимиева монастыря в г.Суздале, выгравирована надпись: «Отлит для пожарного депо г. Суздалья на заводе Никуличева П.Т.». Хотя сам колокол, а также его система крепления очень близки к церковным колоколам.

Так же в качестве зазвонных колоколов нередко на звонницах можно встретить корабельные колокола. Их профиль очень близок как по размеру, так и по строению к церковным колоколам, однако, имеет упрощенное строение.

Так у корабельных колоколов нет выделенного толщиной стенки ударного кольца, что связано

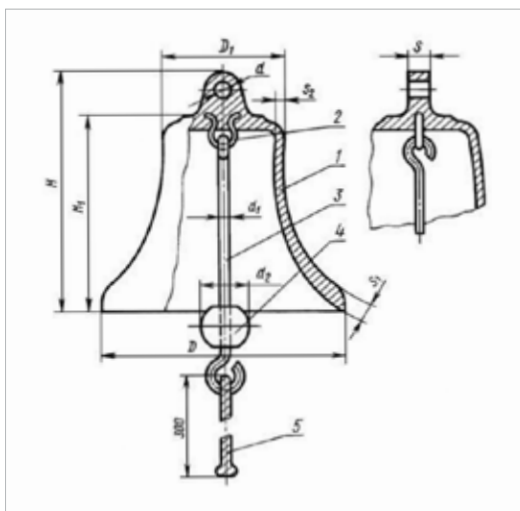
с приоритетом громкости звучания над остальными звуковыми параметрами. А также упрощена система подвески, при которой колокол крепится за одинарную петлю.

При атрибуции колоколов необходимо учитывать и то обстоятельство, что подчас крепление колокола так или иначе в процессе бытования могло повредиться, и, подчас, если колокол при этом оставался целым, то к нему приваривали различного вида конструкции для подвески и дальнейшего его использования в звонах. Такие конструкции чаще всего отличались от первоначальных, зачастую в сторону упрощения.

Декоративное оформление крепления колоколов, также имеет свои характерные особенности и черты. Изначально крепление колоколов было довольно простым и фактически не имело художественно-декоративного оформления, решая лишь практические задачи подвески колокола к несущим конструкциям. Поэтому, а также благодаря тому, что вес колоколов был не значительным, их отливали с креплением в виде скобы, которое не декорировалось, так как выполняло лишь утилитарную функцию. Позднее, в связи с изменением профиля и увеличением веса колоколов, скоба колокола приобрела массивность, и к ней добавились петлеобразные «уши». Часто их форме придавали некий изгиб, меняя и совершенствуя который, колоколотейные мастера добились в оформлении крепления колоколов определенной декоративности и изящества, в результате чего, оно, действительно, стало напоминать своей формой подобие короны. Постепенно центральный петлеобразный маточник и уши окончательно утратили свою вытянутую форму и округлые очертания, став более массивными, с геометрически четкими гранями.

Помимо этого, уши колоколов начали украшать орнаментальными полосами. Так на одном из колоколов, хранящихся в колокольне собора Святой Марии дель Фьоре во Флоренции, так называемой башне Джотто, который по форме и пропорциям близок к колоколам XIII века (форма «сахарная голова»), корона выполнена с декоративной проработкой в виде двойных переплетающихся жгутов. Также и на ушах колоколов более позднего периода можно увидеть орнаментальные полосы. Например, на колоколе «Зигмунд» (1520 г.) «уши» украшены переплетающейся косичкой — колоском.

В России такой способ оформления крепления посредством изображения орнаменталь-



Профиль корабельного колокола

11 Интернет-ресурс: <http://lib.pravmir.ru/library/readbook/2092> Коновалов И.В. Православный колокольный звон [Дата обращения:20.10.2017]



Колокол «Зигмунд» (1520 год)
Мастера Ганс Бегам и Ян Бехемом



Корона колокола (1599г.)
Мастера Василий Иванов и Афанасий Панкратьев

ных полос стал употребляться по большей части на колоколах псковской школы литья XVI века¹².

Причем проушины чаще всего были огранены, а орнаментальный рисунок располагался на трех внешних центральных гранях. Для декоративных полос использовали различные орнаменты в виде переплетенных колец, наподобие завивающегося вьюнка, закрученного шнура и др.. Такое оформление встречается на колоколах, отлитых мастерами: Михаилом Андреевым, Василием Ивановым, Афанасием Панкратьевым и другими псковскими колоколотейщиками.

Уже с конца XV века на ушах западноевропейских колоколов стали отливать рельефные головы. Так на колоколе «Мария Глорiosa» («Слава Марии»), отлитом в 1497 году, каждая проушина с внешней стороны украшена тремя бороздками, проходящими по центру, по краям декорирована жемчужником, а на изгибе отлита мужская голова, по иконографическому изображению очень близкая к «Нерукотворному образу» Спасителя,

Колокол «Мария Глорiosa» («Слава Марии» 1497 год)
Мастер Герхардус Воу де Кампис

с характерной прической и бородой.

Практически такие же по типу мужские головы отлиты и на ушах самого большого австрийского колокола «Пуммерин», причем как новом (1957г.), так и на старом (1711 г.), разбившемся при пожаре.

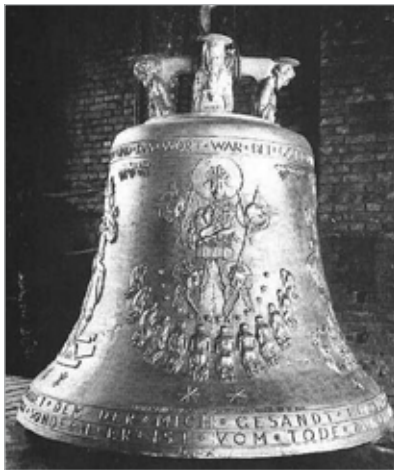
Но, необходимо отметить, что хоть изображение голов на изгибе ушей колокола, явление, довольно часто встречающееся на западноевропейских колоколах, единого образца, вероятнее всего, для такого вида изображений не существовало. Так, например, есть целый ряд колоколов, представленных как в музеях, так и на колокольных, на которых головы отлиты без бород, и могут относиться как к мужскому, вернее юношескому типу, так и к женскому и даже детскому. Один из колоколов с таким декоративным решением хранится в краеведческом музее Острожского замка на Украине. Интересная особенность данного колокола состо-

12 Плешанова И.И. О зверином орнаменте псковских колоколов и керамид // Древне-русское искусство. 1968.- С.208.

ит в том, что вверх и вниз от каждой из голов идут две орнаментальные полосы стилистически очень близкие к условному изображению перьев. Это обстоятельство в сочетании с тем, что головы изображены довольно декоративно и несколько бесстрастно, а также более походят на детские, дает возможность предположить, что на колоколе отлиты ангелы — херувимы. Один из подобных колоколов, отлитый немецким мастером Вольфгангом Нейдгардом в XVII веке, хранится в Государственном Историческом Музее (ГИМ, Москва).

В 1928 году по эскизу, выполненному профессором Паулем Бернером, колоколотейный мастер Отто Шиллинг в г. Апольде (Германия) отлил главный колокол Майсенского собора. Этот колокол примечателен тем, что основание каждой из проушин, крепящихся к колоколу, изготовлено в виде одного святого апостола — евангелиста.

Причем изображение очень реалистично и, можно сказать, скульптурно, выполнено в виде высокого рельефа — горельефа, а над головой каждого из апостолов находится нимб. Но, необхо-



Главный колокол Майсенского собора (1928 г.)
Мастер Отто Шиллинг по эскизу Пауля Бернера

димо отметить, что на ушах колоколов не всегда отливались свято-духовные образы. Так в музее колоколов г.Апольда (Германия) представлен колокол с христианской символикой и изображением несения Креста, но при этом с совершенно неординарной декоративной проработкой ушей. На каждой проушине изображена мужская голова с бородой и высунутым языком.

В России такие изображения на ушах колоколов можно считать редкостью. До настоящего

времени дошел один колокол 1687 года работы московского мастера Дмитрия Моторина, с декоративным оформлением крепления в виде головы и двух грифонов.

Причем голова в конструктивном значении играет роль маточника, а грифоны — ушей колокола. Из надписи следует, что колокол церковный, так как отлит для церкви Покрова Пресвятой Богородицы. Но, пожалуй, это единичный



Колокол (1687г.) музей «Коломенское» г. Москва
Мастер Дмитрий Моторин

случай отливки российского колокола с таким сложно декорированным креплением. На особо чтимых колоколах, например, на известном «Царь Колоколе», или соловецком благовестнике, отлитом в память осады английскими судами в 1854 году, верх маточника декорировался державой с крестом.

Необходимо отметить, что чаще всего российские мастера украшали проушины короны колоколов профилированными бороздками и валиками. На корабельных и карильонных колоколах система подвески не декорировалась, так как у корабельных колоколов она слишком незначительна по размеру, а у карильонных отсутствует вовсе. Кроме того, декоративное оформление самих корабельных колоколов носило довольно схематичный характер. На них, по большей части отливали лишь название корабля, а в некоторых случаях еще несколько горизонтально расположенных полос или валиков.



Соловецкий благовестник (1856г.)
Завод С.Д. Чарышникова г. Ярославль

Несомненно, изучение системы крепления как с точки зрения художественно-декоративного оформления, так и с позиции технико-технологических конструктивных приёмов играет важную роль в атрибуции бронзовых колоколов. Проводя сравнительный анализ, можно, с большой долей вероятности, определить типологическую принадлежность колокола, то есть тот вид звона, для которого данный колокол был отлит, а также сделать некоторые выводы, как о времени, так и о месте производства.

Список литературы

1. Бех Н.И., Васильев В.А., Гини Э.Ч., Петриченко А.М. Мир художественного литья: История технологии. М.: Металлург, 1997. 272 с.

2. Бондаренко А.Ф. История колоколов России XI–XVII вв. М.: Русская панорама, 2012. 464с.

3. Вильямс Э. Колокола России. История и технология / Пер. с англ.: В.В. Зайцев. М.: Колокольный центр, 2012. 430 с.

4. Глушецкий А.А. Колокольное дело в России во второй половине XVII — начале XX века. Энциклопедия литейщиков. М.: Экономическая газета, 2010. 588 с.

5. Колокола и колокольчики: альманах / гл. ред. Н.С. Каровская, С.А. Старостенков; М-во культуры РФ; ГМЗ «Ростовский кремль». — Ростов Великий, 2016. — Вып. 1. — 312 с. ISBN 978-5-9908-342-3-1

6. Паспорта «Колокольного Центра» г. Москва.

7. Плешанова И.И. О зверином орнаменте псковских колоколов и керамид // Древне-русское искусство. 1968.– С.204–220.

8. Фиссер М.В. «Драконы в мифологии Китая и Японии» — М.: Профит стайл 2008. 876 с.

9. Glockenmuseum Apolda (книга-путеводитель по музею колоколов в городе Апольда, Германия) Liebeskind Druck GmbH, Apolda/Thüringen, –128с.

10. Schilling. M. Glocken. Gestalt, Klang und Zier (Маргарет Шиллинг «Колокола. Форма, звук и декор»), VEB Verlag der Kunst Dresden, 1988. 370с.

11. Интернет-ресурс: <http://lib.pravmir.ru/library/readbook/2092> Коновалов И.В. Православный колокольный звон [Дата обращения:20.10.2017]

12. Интернет-ресурс: <http://www.zvon.ru/article7.view3.page22.part2.html> Коновалов И. В. «Царский» колокол Свято-Данилова монастыря [Дата обращения:18.11.2021]

13. Интернет-ресурс: <http://kolokol.at.ua/> Сайт о колоколах и колокольчиках, о мире звучащей бронзы [Дата обращения:11.12.2021]

MOUNTING SYSTEM OF BRONZE BELLS AS ONE OF THE ATTRIBUTION CHARACTERISTICS

Mulenko Irina Mikhailovna,

Postgraduate,

Russian Research Institute D.S. Likhachyov's Cultural and Natural Heritage

Cosmonavtov, 2, Moscow, 129366, Russia,

mulenkoirina75@mail.ru

Abstract

The article examines the main elements of the system of fixing bronze bells. Raised some issues related to the features of the decorative design of the mounting system were raised, and the relationship between the design solutions of the mounting system and typological characteristics of bronze bells. Based on the comparison and analysis of the obtained data, an attempt was made to study the system of fixing bronze bells from the point of view of attribution problems.

Keywords

Bronze bells, attribution, bell shape and profile, bell mounting system decoration design.

RAR

УДК 7.03

ББК 85.7

DOI 10.34685/NI.2022.37.2.016

ОПЕРА И БАЛЕТ НА СТРАНИЦАХ «ЕЖЕГОДНИКА ИМПЕРАТОРСКИХ ТЕАТРОВ»: ДЕКОРАЦИОННОЕ ИСКУССТВО И КОСТЮМЫ

Гущина Юлия Рашидовна,

Аспирант ФГБНИУ «Российский государственный
научно-исследовательский институт
культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачева»
г. Москва, ул. Космонавтов, 2, 129366,
gushchina.j@gmail.com

Аннотация

В статье освещены вопросы, связанные с отражением в материалах «Ежегодника Императорских театров» постановок оперы Р. Вагнера «Тристан и Изольда»; балетов «Дочь микадо» и «Звезды», которые впоследствии никогда не ставились на сценах Императорских театров: декорации, костюмы.

Ключевые слова

«Ежегодник Императорских театров»; опера, балет, искусство Серебряного века, декорации, костюмы.

Для театральной жизни Серебряного века характерно стремление к обновлению, к необходимости скорейшего проведения коренных реформ. И здесь можно говорить, как и в целом в искусстве, о противостоянии символизма и реализма. Их взаимовлияния обогащали театральное искусство новыми качествами, определяли дальнейшее развитие театра. Огромный вклад в реформирование театра внесли конечно, Станиславский и Немирович-Данченко — с одной стороны и Мейерхольд — с другой. При этом сам Мейерхольд отмечал вклад в театроведение и в собственно эстетическую концепцию, которую сделал видный символист, поэт, философ, ученый — Вячеслав Иванов. Он был, по словам В. Э. Мейерхольда, «зачинателем нового театра, одним из творцов новой театральной эпохи». Его манифесты в значительной степени сформировали театральную идеологию, обогатили театроведческую мысль, утвердили традиции

философствований о театре¹. Вяч. Иванов был тесно связан с В. Э. Мейерхольдом, В. Ф. Комиссаржевской, актерами и режиссерами МХТ, Малого театра.

В «Ежегоднике...» большое внимание уделялось опере, оперному искусству и балету; так, например, в «Ежегоднике...» Мейерхольд опубликовал статью о постановке оперы «Тристан и Изольда» в Мариинском театре 1909 г. Мейерхольд как сторонник символистского направления в театре высоко ценил творчество композитора Р. Вагнера, в частности, одну из самых известных его опер — «Тристана и Изольду». Он считал, что именно у Вагнера либретто и музыка взаимно обогащают друг друга. В этой статье критик анализирует творчество Федора Шаляпина, говорит о нем

1 См.: Стахорский С. В. Вячеслав Иванов и русская театральная культура начала XX века. М., 1991. С. 3.

как о высоком образце. В его игре правда жизни и правда театра. Если Лев Толстой, по словам Мейерхольда, «недоумевал» при виде поющих людей, то при взгляде на Шаляпина у зрителей не возникает вопроса, почему актер поет, а не говорит. «Музыкальная драма должна исполняться так, чтобы у слушателя-зрителя ни одной секунды не возникло вопроса, почему эту драму актеры поют, а не говорят». В творчестве Шаляпина Мейерхольд видит тот синтез искусств, который был положен Вагнером в основу его реформы музыкальной драмы. В Шаляпине был виден идеал оперного артиста, его выступления в частной опере Мамонтова совпали с реформами Московского Художественного театра, в особенности — с проникновением приемов мейнингенского театра. Мейерхольд дает схему, раскрывающую то, как он понимает соотношение драматической концепции спектакля и музыки. Далее критик рассуждает о мастерстве актера натуралистической драмы и подчеркивает, что актер музыкальной драмы свободен от подчинения своего темперамента произволу партитуры, но ему важно добиться мастерства в телесной гибкости, прежде всего в танце. «Музыкальное и поэтическое искусство становятся понятными лишь через танцевальное искусство», — утверждал Вагнер. Мейерхольд говорит о том, что здесь речь идет о балетмейстере нового типа, и идеальным балетмейстером он видел Михаила Фокина.

Оперный певец должен быть гибким и применять принцип экономии жеста. Музыка через актера переводит время в пространство. Мейерхольд вспоминает о том, что Вагнер мечтал о театре будущей эпохи, где соединятся творчество Шекспира и творчество Бетховена. Для Мейерхольда неприемлема сцена театра европейского Возрождения, которая называлась «коробкой». Он предлагал создать рельеф-сцену и вывести на авансцену актеров, превратив ее в пьедестал. При этом такая конструкция не самоцель, а средство. Вагнер отвергал исторические сюжеты и обращался к мифам, потому что события, о которых идет там речь, живут только в воображениях, которые он создал. Вагнер очень тщательно изучал эпоху и источники древней легенды о Тристане и Изольде, чтобы на сцене была создана атмосфера целостного мира. Вагнер передал колорит эпохи Средневековья и в музыке, в ариях главных исполнителей, и в фанфарах охотничьих рогов, и в любовных дуэтах. В «Ежегоднике...» представлены эскизы костюмов художника А. К. Шервашидзе к этой опере.

Мысли Мейерхольда продолжены в статье А. Коптяева «Вагнер в эпоху «Тристана». Критик пишет, что конец 50-х годов XIX века был для Вагнера исключительной порой его жизни, временем перепутья. Коптяев говорит, что, по его ощущениям, эта опера для Вагнера — «последнее прости», посылаемое жизни, а также удивительный гимн любви. В это время он выбрал сюжет, сходный с его собственным положением: страсть как огненная лава. Раньше идея «Тристана...» ограничивалась эскизами, но в 1859 году он закончил всю партитуру. Композитор переезжал с места на место, много сил отдавая опере. Он долго не был доволен результатами своей деятельности (отчаяние, мрак, торжественный отказ от жизни во имя мрачного смирения перед судьбой — вот та атмосфера, в которой был создан «Тристан...»). Постановке этой оперы Вагнера в Мариинском театре посвящена статья А. А. Смирнова «Эпоха и стиль в постановке "Тристана и Изольды"».

В основе оперы — поэма XIII века о Тристане и Изольде Готфрида Страсбургского, но Готфрид переработал древнюю версию кельтской легенды, она же, в свою очередь, была переработана французскими бродячими певцами — труверами. В легенде нашла свое выражение психология любви. Любовь двух героев стала лозунгом всех любящих во Франции XII века. Эта легенда для Вагнера послужила «зацепкой» для выявления вечных символов, которые он открывал в легендах. Причем он представлял их не как абстрактную схему, а как живые образы. Символическая красота в легенде о Тристане вечная, легенда бессмертной любви и воплотилась во французском Средневековье и питала воображение многих романтиков-символистов.

Музыкальную драму Рихард Вагнер определил как «симфонию, которая уясняется в видимости и понятном действии». Симфония же для Вагнера всегда ценна. Седьмую симфонию Бетховена он называет «апофеозом танца».

Итак, «видимое и понятное действие», а его выявляет актер, есть действие танца.

Если корнем жестов для музыкальной драмы является танец, то оперные артисты должны учиться жесту не у актера бытового театра, но у балетмейстера. «Музыкальное и поэтическое искусства становятся понятными... лишь через танцевальное искусство», — утверждал Р. Вагнер. Там, где слово теряет силу выразительности,

начинается язык танца. В старояпонском театре на так называемой Но-сцене (театр Но), где разыгрывались пьесы наподобие наших опер, актер обязательно был вместе с тем и танцовщиком.

Помимо гибкости, делающей оперного певца в своих движениях танцовщиком, еще одна особенность отличает актера музыкальной драмы от актера драмы словесной. Актер последней, желая показать, что воспоминание причинило ему боль, использует мимику так, чтобы показать зрителю свою боль, в музыкальной драме об этой боли — рассказ; публике — музыка.

Таким образом, оперный артист должен принять *принцип экономии жеста*, ибо жестом ему надо лишь дополнять пробелы партитуры или дорисовывать начатое, созданное оркестром.

Ранее не публиковались новые материалы, иллюстрирующие фрагменты хореографической картины Серебряного века, представленные в «Ежегоднике...». Речь идет о двух балетах: «Дочь микадо» и «Звезды» (либретто, костюмы, декорации, список танцоров, некоторые сцены). Эти материалы иллюстрируют то внимание, которое уделялось хореографическому искусству в начале XX века, а также отражение интереса деятелей искусства Серебряного века к хореографии и представление ее на страницах «Ежегодника...».

Первой новинкой сезона явилась «Дочь микадо», фантастический балет в 3 действиях, поставленный в первый раз 9 ноября. Названный балет сочинен В. И. Лангаммером, музыка к нему написана бароном В. Г. Врангелем, танцы и постановка принадлежат балетмейстеру Л. И. Иванову. Действие балета «Дочь микадо» происходит в Японии, в городе Миако и его окрестностях.

Новые декорации были написаны: «Зал во дворце микадо» (1-е действие) — художником О. К. Аллегри; «Дикая, скалистая местность на берегу моря» (2-е действие) — Г. Левотом; костюмы были изготовлены по рисункам художника Е. П. Пономарева. Аксессуары — работы художника-скульптора П. П. Каменского. Машины — Н. А. Бергера. 16 ноября состоялось третье представление балета «Дочь микадо», которое было дано в бенефис г-жи Куличевской, предоставленный ей за 20-летнюю службу; состав исполните-

лей ролей и танцев в названном балете остался на этот раз тот же, который был и на первом представлении.

Первой новинкой сезона явился большой фантастический балет «Звезды», в 4 действиях и 5 картинах, соч. К. О. Вальца, с музыкой А. Ю. Симона, поставленный танцовщиком г. Хлюстиным. Первое представление этого балета состоялось 25 января, в бенефис г-жи Рославлевой.

Действие этого балета происходит во Франции, во время царствования Людовика XIII.

Иллюстративный материал дает представление о многокрасочной эпохе Серебряного века и отражении ее на страницах «Ежегодников Императорских театров».

Список литературы

1. «Ежегодник Императорских театров». Сезоны: 1890–1900 г. г.
2. Красовская В. М. Русский балетный театр начала XX века: в 2 т. — Т. I. — Л.: Искусство, 1971. 526 с.
3. Крылова М. «Ежегодник Императорских театров» — становление русской балетной критики // Советский балет. 1990. № 6. С. 50–54.
4. Лев Бакст: живопись, графика, театральное-декоративное искусство / авт. текста, сост. С. В. Голынец. М.: Изобраз. искусство, 1992. 240 с.: ил. Библиогр. в примеч. в тексте.
5. Мельник Н. Д. Особенности типа иллюстрированного художественного журнала (на примере «Мира искусства») // Век информации: материалы Междунар. науч. форума «Медиа в современном мире»: 54-е Петербургские чтения. СПб.: Институт «Высшая школа журналистики и массовых коммуникаций», 2015. № 3. С. 62–64.
6. Михеева Л. Н. (в соавторстве с З. З. Сулеймановой). Говоря языком искусства. Махачкала, 2011.
7. Сергей Дягилев и художественная культура XIX–XX веков: материалы Первых Дягилевских чтений. 17–19 апреля 1987 г. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1989. 183 с.
8. Стернин Г. Ю. Русская художественная культура второй половины XIX — начала XX века: исслед., очерки / Г. Ю. Стернин. М.: Сов. художник, 1984. 296 с.: ил.

OPERA AND BALLET ON THE PAGES OF THE "YEARBOOK OF IMPERIAL THEATERS": DECORATIVE ART, COSTUMES

Gushchina Yulia Rashidovna,

Postgraduate student of the D. S. Likhachev Russian State
Research Institute of Cultural and Natural Heritage
Moscow, Kosmonavtov str., 2, 129366,
gushchina.j@gmail.com

Abstract

The article highlights the issues related to the reflection in the materials of the "Yearbook of the Imperial Theaters" of the productions of R. Wagner's opera "Tristan and Isolde"; the ballets "The Daughter of the Mikado" and "Stars", which were subsequently never staged on the stages of the Imperial Theaters: scenery, costumes.

Keywords

"Yearbook of Imperial Theaters"; opera, ballet, art of the Silver Age, scenery, costumes.

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 объемом 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, кегль — 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»¹.

.....

Когда цитируют слова Фуко о том, что «человек исчезнет, как исчезает лицо, начертанное на прибрежном песке»², 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: 15.05.2022. Формат 60×90 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