

VII МЕЖДУНАРОДНАЯ
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ
КОНФЕРЕНЦИЯ

The background of the entire page is a photograph of a museum gallery. In the foreground on the right, a large, detailed marble statue of a female figure is shown in profile, facing left. She has a draped garment over her left shoulder and a decorative brooch at the neckline. In the background, slightly out of focus, are two other marble statues: one of a male figure in a dynamic pose and another smaller figure to the left. The gallery has white columns and a green wall.

**ГОРОДА ЦЕНТРАЛЬНОЙ РОССИИ
В ИСТОРИИ ПРЕДПРИНИМАТЕЛЬСТВА
И КУЛЬТУРЫ**

Министерство культуры Московской области

Государственное автономное учреждение культуры Московской области
«Серпуховский историко-художественный музей»

ГОРОДА ЦЕНТРАЛЬНОЙ РОССИИ
В ИСТОРИИ ПРЕДПРИНИМАТЕЛЬСТВА И КУЛЬТУРЫ

Материалы VII международной научно-практической конференции

Сборник

Серпухов, 2022 г.

УДК 908
ББК 63.3(2...)
Г70

Города Центральной России в истории предпринимательства и культуры. Материалы VII международной научно-практической конференции Серпуховского историко-художественного музея (15–17 декабря 2020)/ Науч. ред. и сост. Е.Б. Медведева, И.С. Спигина, — Серпухов, 2022. — с. 471, илл.

Настоящее издание содержит статьи, посвященные истории, актуальным проблемам и современной практике отечественных музеев. Материалы сборника подготовлены участниками VII международной научно-практической конференции «Города Центральной России в истории предпринимательства и культуры», состоявшейся 15–17 декабря 2020 года в Серпуховском историко-художественном музее. В основу содержания и названия разделов сборника положена традиционная структура этой конференции, включающая пленарную часть и три тематические секции. Внутри разделов статьи публикуются в алфавитном порядке и проиллюстрированы авторами.

Издание адресовано специалистам музеев, образовательных учреждений, а также краеведам, студентам профильных специальностей и всем интересующимся историко-культурным и художественным наследием российской провинции.

ISBN 978-5-6048759-1-9



© Серпуховский историко-художественный музей, 2022

© Коллектив авторов, 2022

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	19
----------------	----

РАЗДЕЛ I. АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО МУЗЕЙНОГО ДЕЛА

Евгения Киселева

Социальная миссия музея в XXI веке: разнообразие и цифровая доступность	25
---	----

Анна Сеница

Онлайн-пространство как дополнительный ресурс для привлечения посетителей, или Уроки пандемии	32
---	----

Елена Шарова

Доступное искусство. Опыт Музея русского импрессионизма по адаптации пространства и созданию инклюзивных программ	41
---	----

РАЗДЕЛ II. ВЕК ИСТОРИИ РОССИЙСКИХ МУЗЕЕВ

Мария Акимова

От музея боевой славы к музею московского эксклава: полвека истории Музея Зеленограда	52
---	----

Лидия Борщенко

Судьба Луганского художественного музея и его коллекции (1920–2020)	60
---	----

Иван Волков

**Иконы святых помощников и патрональных святых в собрании
Покровской старообрядческой церкви 78**

Михаил Дубровин, Альберт Беккер

**База данных ГОСНИИР «Клейма на изделиях декоративно-при-
кладного искусства из драгоценных металлов» и примеры ее
использования для экспертизы и атрибуции 95**

Ольга Еренцова

**К вопросу о формировании фонда редкой книги СИХМ.
Издания на французском языке из коллекции графини
М.Ф. Соллогуб 118**

Раиса Захарова

**Коллекция А.А. Писарева в собрании Астраханской картинной
галереи 139**

Андрей Пилипенко

**О проекте учреждения Серпуховской губернии,
1920-е годы 154**

Вероника Приклонская

**Лес весенний или осенний. К истории картины И.И. Шишкина
из собрания Серпуховского историко-художественного
музея 166**

Виктор Пушкин

**Суздаль на книжном рынке Москвы XVII века (по архиву При-
каза книгопечатного дела) 179**

Нина Стрелкова

Подражание Севру. К вопросу атрибуции коллекции французского фарфора из собрания Серпуховского историко-художественного музея 191

Инга Филиппова

Страницы истории формирования музейных коллекций России 205

Мария Чернова

К вопросу изучения полотна К.Е. Маковского «Под венец» из собрания Серпуховского историко-художественного музея. Особенности творческого метода автора 213

Наталья Чугреева

О двух датированных старообрядческих иконах Богоматери Казанской XIX века 231

Мария Щетина

Семейная реликвия потомков пастора Самуэля Урлспергера в собрании Радищевского музея 250

РАЗДЕЛ III. МУЗЕЙ И ВОЙНА

Максим Булат

Из опыта экспонирования военных писем 258

Юлия Беспалова, Екатерина Кравченко, Елена Лапшичёва

Онлайн-проект «Война. Победа. Память» в современном музейном пространстве 267

Владимир Карбань, Евгений Суханов	
Луганские художники – ветераны Великой Отечественной войны	281
Евгения Кирсанова	
Из опыта репрезентации мест памяти о войне в экспозиционном и виртуальном пространстве музея	296
Лидия Краснопёрова	
Радищевский музей в годы Великой Отечественной войны	305
Мария Лебедева	
Дорога Жизни – музей под открытым небом. Прошлое и настоящее	315
Анна Маполис	
Расширенная экспозиция Государственной Третьяковской галереи «К 75-летию Победы в Великой Отечественной войне»	331

РАЗДЕЛ IV. КУПЕЧЕСТВО ПОДМОСКОВЬЯ

Вера Диброва	
Новые материалы из истории дома Мараевых	343
Сергей Динер	
Алексей Бардыгин: соловецкий спутник Дмитрия Лихачева	361
Татьяна Игнатова	
Новые данные к биографии Мефодия Васильевича Мараева	381

Александр Коншин

А.Н. Коншин — «толстовец», предприниматель, благотворитель, меценат 391

Наталья Логинова

К истории Рисовального отделения Коншинской ситценабивной фабрики конца XIX — I трети XX века (по материалам ЦГАМО и частного архива) 413

Марианна Пантелеева

Делом, а не словами. Купцы Третьяковы. История успеха 432

Татьяна Савицкая

Просвещенные купцы Кокуевы — взгляд сквозь призму коллекции 450

Наши авторы467

SUMMARY

Introduction	19
--------------------	----

SECTION I. CURRENT PROBLEMS OF MODERN MUSEUM CASE

Evgeniya Kiseleva (Pushkin Art Museum, Moscow)

Social mission of the Museum in XXI century: diversity and digital access.....25

Diversity, inclusion and access for everyone is one of the key concepts that defined transformation of a Museum and its engagement with its audience in the 21st century. Museum has always been the place where you were not allowed to touch anything. How is it possible that museums in particular are introducing now the touch expositions and sensory map, as well serving as a platform for social changes? Rethinking this process suggest this paper by the example of the "Accessible Museum" programme of the Pushkin State Museum of fine Arts

Anna Siniza (Roma, Italy)

Online space as an additional resource to attract visitors or Lessons from a pandemic.....32

All experts know that people who are far from culture and art can be difficult to get interested in a museum proposal. But there is a tool that allows today to solve this problem. The guide to Rome and the Vatican Museum, the author of the blog @gidporimu, shares his experience in developing online excursions and working in social networks

Elena Sharova (Museum of Russian Impressionism, Moscow)

Affordable art. The experience of the Museum of Russian Impressionism in adapting space and creating inclusive programs41

The need to develop inclusive practices in the museum today is beyond doubt. After the ratification in Russia in 2012 of the International Convention on the Rights of Persons with Disabilities, this became not only an indicator of social responsibility, but also the duty of all cultural institutions. The author shares the experience of the Moscow Museum of Russian Impressionism in adapting exhibition spaces and developing visitor programs aimed at creating an accessible environment

SECTION II. ONE HUNDRED YEARS OF THE HISTORY OF RUSSIAN MUSEUMS

Maria Akimova (Zelenograd's Museum)

From the Museum of Military Glory to the Museum of the Moscow exclave: 50 years old history of the Zelenograd's Museum 52

Local history work on the Zelenograd land has more than a century. Back in the 1920s. local teachers-enthusiasts created local history circles, attracted schoolchildren to participate in local history expeditions and collecting activities. At this time, a small museum was created, later transferred to Skhodnya, and then to Solnechnogorsk. The Zelenograd Museum of History and Local Lore, founded in 1969 on a voluntary basis, became the successor to the local history traditions. The main topics for the acquisition of its funds were the Great Patriotic War (since Zelenograd was located on the sites of the decisive battles for Moscow in November–December 1941), as well as the history of the region and microelectronics. In 1992 the museum received the status of a state one. A new important milestone in the history of the museum will be the move to the legendary house «Flute» – a striking example of the architecture of Soviet modernism of the 1960s. While preserving the existing sections («History of the Homeland», «Military History of the Territory», «History of Zelenograd»), it is planned to pay more attention to Zelenograd as a city-experiment: urban planning, economic, social

Lydia Borshchenko (Luhansk Art Museum)

The fate of the Luhansk Art Museum and its Collection (1920–2020)..... 60

The article considers the key stages of the history of one of the oldest museums in Donbass – the Lugansk Art Museum. The history of the museum is inextricably connected with the history of the formation of its collection. Created in 1920, the Museum of Picturesque Culture in Lugansk has undergone a number of transformations since the mid-1920s, and during the Great Patriotic War its collection was almost completely lost. Of the 27 remaining paintings, 22 are currently in the museum's collection. Since 1944, the museum has begun to revive. The author identifies four stages in the formation of a new collection. The sources of the exhibits were revealed. The characteristics of the main sections of the collection were given. The most outstanding works of Western European, Russian, Ukrainian and Soviet fine art are highlighted, and they make up the pride of a modern collection of over 10 thousand exhibits

Ivan Volkov (Serpukhov History and Art Museum)

Icons of holy helpers and of patron saint of Pokrovskaya Old Believer church.....78

The article is devoted to a review of little-studied monuments of the Old Believer icon of the 19th century from the collection of the Old Believer Church of the Intercession with images of patron saints and patron saints

Mikhail Dubrovin, Albert Becker (The State Research Institute of Restoration, Moscow)

The database «Brands on items of decorative and applied art made of precious metals» and examples of its use for examination and attribution.....95

The article briefly describes the Database «Russian stamps on the products of decorative and decorative materials from precious metals» created at the State Research Institute of Restoration. Several examples of determining and clarifying the belonging of the hallmarks of both the assay supervision and the hallmark names are given. A study of two frames of icons with cloisonné enamels is also described. In the course of the research, it was found that the salary submitted for research by the first one was a fake, and the salary presented a few years later by the second one was the same salary from which the originally put enamel was removed, a new one of a different color was put back, after which he again got to expertise. The authors show that it was the use of the Database that made it possible to establish the identity of fake salaries, and also allows a reasoned comparative analysis of the images of the stamps affixed to the objects under study

Olga Erentsova (Serpukhov History and Art Museum)

On the formation of the collection of the rare book Serpukhov History and Art Museum. French editions from the collection of Countess M. Sollogub 118

Serpukhov History and Art Museum is mostly known for its rich collection of art pieces but rare documents and books kept in museum's storage are no less culturally significant. One of the major tasks of today's storage keeper is studying of the storage contents' origins. The article tells about books those formerly belonged to Countess M.F. Sollogub. The author tasked herself with a searching and cataloguing of them and also exploring the most interesting ones

Raisa Zakharova (Astrakhan State Picture Gallery)

The collection of A.A. Pisarev in the Astrakhan Art Gallery..... 139

The report deals with the collection of European engraving from the P.M. Dogadin State Art Gallery of Astrakhan. Report materials serve to introduce scientific circulation with 18th century West-European engravings from the private collection of Alexander Pisarev (1780–1848), a Russian general who was a participant of Napoleonic wars and the owner of Moscow region estate "Gorki"

Andrei Pilipenko (Serpukhov History and Art Museum)

About the project of formation of the Serpukhov province 154

The author analyzes the plans for the formation of the Serpukhov province from the neighboring Prioksky counties of the Moscow, Tula and Kaluga provinces in the 1920s, correlating them with the construction of the Serpukhov Museum in the same period

Veronica Prikhlonskaya (Saratov Art Museum named after A. Radishchev)

Spring or autumn forest. To the history of the painting

by Ivan Shishkin in the museum collection..... 166

The article presents the rationale for the reattribution of the painting by I. Shishkin «Forest in spring»: analysis of the canvas, reproduction drawing by N.N. Khokhryakov, inscriptions on the studied works, data from an illustrated catalog, correlating them with other documentary evidence. As a result, it became possible to return the historical title to the painting – «Autumn. The Last Leaf», as well as restore its history. The study complements the creative chronicle of the great Russian landscape painter

Victor Pushkov (Moscow State Lomonosov University)

Suzdal town at the book market of Moscow of the 16 century

(considering the archive of the Prikaz of book printing) 179

Comparison of archival documents about book purchases of the residents of Suzdal town in 1636/37 and 1662–1664 did not revealed the essential change of their quantitative and social composition, mostly books were bought in the spring and on Wednesdays, when an urban market operated

Nina Strelkova (Serpukhov History and Art Museum)

Imitation of Sevres. On the issue of attribution of the collection of French porcelain from the collection of the Serpukhov History and Art Museum 191

The word «Sevres» has become a symbol of true craftsmanship and impeccable artistic taste in the art of ceramics. Already at the end of the 18th century, in connection with the development of ceramic production technologies, falsifications took place at some European manufactories, passed off as genuine Sevres products. By the end of the nineteenth century, the number of products imitating Sèvres had grown, so we can say about the creation of a whole style à la Sèvres. Such items have neither cultural nor historical significance, sometimes they are of high quality, and both collectors and museum workers are considered authentic. By the example of items from the collection of French porcelain of the Serpukhov History and Art Museum, this article examines imitations of the products of the Sevres manufactory

Inga Filippova (State Russian Museum, St. Petersburg)

Pages of the history of the formation of museum collections in Russia 205

The report is devoted to the review of the contents of the electronic album «'The Visible Image of the Invisible'. Works of Church art in the collections of Russian Museums», dedicated to the 125th anniversary of the State Russian Museum. 32 museums of the Russian Federation provided digital copies of the works for the album. The collection and processing of materials for the album was carried out by the department of the «Consulting and Methodological Center of Art Museums of the Russian Federation» of the State Russian Museum

Maria Chernova (Serpukhov History and Art Museum)

To the question of studying the canvas of K. Makovsky «Gathering the bride» from the collection of the Serpukhov History and Art Museum. Features of the author's creative method 213

The article is devoted to the analysis of canvas K.E. Makovsky's «Gathering the bride» from the collection of the Serpukhov History and Art Museum. The author of the study refers to the recollections of the artist's children, Konstantin and Elena, who were not previously considered in connection with the painting «Gathering the bride», and notes new facts, greatly expanding knowledge about the work

Natalia Chugreeva (Central Museum of Old Russian culture and art named after Andrei Rublev, Moscow)

About Two 19th Century Old Believer Kazan Icons of the Theotokos 231

The article examines two dated Kazan icons of Mother of God created in Old Believers' communities from Central Russia in the 19th century. The first – 1822, painted in Moscow is in collection of

the Serpukhov History and Art Museum. The second – 1892, with stamps by iconographer Ivan Grigoriev Kulakov from the settlement of Klintsy, Bryansk region, now is in the private collection of V.Yu. Sorokin, Kazan. Both icons are of great interest as examples of Old Believer icon painting of various stylistic movements

Mariya Shchetina (Saratov Art Museum named after A. Radishchev)

Family heirloom of the descendants of pastor Samuel Urlsperger in the collection of the Radishchev museum 250

In 1885, a resident of Saratov, Yulia K. Neypert, donated the Portrait of pastor Wenderich to the Radishchev Museum for its opening. Upon examination, it turned out that the portrait depicts pastor Samuel Urlsperger – a famous and authoritative theologian of the early XVIII century. Being a proponent of pietism (from lat. pietatis – piety) – a trend in Protestantism that attaches special importance to personal piety, as well as the feeling of being constantly under the strict and vigilant «eye of God», pastor Urlsperger was extremely demanding and inflexible in matters concerning the personal life of people, regardless of their position and condition. Samuel Urlsperger was an active supporter of the relocation of Protestants from German lands to other countries. In this regard, it is significant that his portrait was transferred to the radishchevsky Museum by descendants who moved to the Russian Empire in the XVIII century and settled in the Saratov province by the end of the XIX century

SECTION III. MUSEUM AND THE WAR

Maxim Bulat (Museum of the history of the Far East named after V. Arsenyev, Vladivostok)

From the experience of exhibiting military letters 258

The article introduces the experience of the museum's representation of complex front-line letters and related documents and photographs revealing the personality of the authors of war correspondence. The peculiarity of the «War letters 1941–1945» project is that the original materials of the site are stored in the museum's funds, as well as in the presence of accompanying articles of the news feed of the site

Julia Bespalova, Ekaterina Kravchenko, Elena Lapshicheva (Astrakhan Picture Gallery named after P. Dogadin)

Online project «War. Victory. Memory» in the modern museum space 267

The article advanced materials devoted to the history of the Art museum during the World War II since 1941 to 1944 and based on documents from the funds of Astrakhan archives and Art Gallery. The article is also concerned with virtual museum project dedicated to 75th anniversary of the Victory and to the masterpieces of painting, graphics and sculpture about war by the artists who fought in the war as well as by modern artists from the collection of Astrakhan Art Gallery

Vladimir Karban, Evgeniy Sukhanov (Luhansk Art Museum)

Creativity the front-line artists of Luhansk 281

The article is devoted to a large collection of military-related works made by Lugansk artists – veterans of the Great Patriotic War for the entire post-war period. These works reflect the direct impressions of its participants, the memory of the events of the war, an understanding of the world-wide and historical meaning and significance of our Victory. A brief review of this collection is carried out on a personal basis, revealing all the features of the work of each of the sixteen artists represented. Their most outstanding works are highlighted

Evgenia Kirsanova (Museum of the history of the Far East named after V. Arsenyev, Vladivostok)

From the experience of representing memory places of the war in the exposition and virtual museum space 296

The article contains information on how urban memory places of the Great Patriotic War and World War II can be presented in the exhibition space of the museum and on the museum's online platform. The theme is revealed on the example of the exhibition of the Vladimir K. Arseniev Museum of Far East History «Memory of war: a substantive conversation» and military memorials in Vladivostok

Lidia Krasnoperova (Saratov State Art Museum named after A. Radishchev)

Radishchevsky Museum during the Great Patriotic War 305

The article is devoted to the work of the Saratov State Art Museum named after A.N. Radishchev during the Great Patriotic War. The main attention is paid to the problems and sources of replenishment of the museum collection

Mariya Lebedeva (State Museum of the history of St. Petersburg)

The Road of Life – open-air museum. Past and present 315

The article is devoted to the analysis of the development of a complex of monuments on the Road of Life – the only transport highway across Lake Ladoga, along which people were evacuated and transported goods during the blockade of Leningrad. Particular attention is paid to the post-

Soviet period – a time of decline, when the problem of preserving the cultural and historical heritage came to the fore. The 2000s were marked by the emergence of new memorials and the restoration of existing ones, the creation of new museum spaces. These trends make it possible to draw people's attention to the issues of preserving the memory of the Great Patriotic War

Anna Mapolis (State Tretyakov Gallery, Moscow)

Extended Exposition of the State Tretyakov Gallery «Dedicated to the Anniversary of the Victory in the Great Patriotic War»..... 331

The article is dedicated to the extended exposition of the State Tretyakov Gallery, prepared for the anniversary of the Victory in the Great Patriotic War. Special attention is given to the mixed format of the exhibition, where the presentation of the pieces in the exhibition halls is combined with the exposure in the web, during pandemic restrictions. The experience of functioning under restrictions is profoundly analyzed, and can be used by the state or private institutions, museums, galleries and exhibition halls

SECTION IV. MERCHANTS OF THE MOSCOW REGION

Vera Dibrova (Serpukhov History and Art Museum)

New materials from the history of the house of Maraev 343

In the year of the 175th anniversary of the birth of Anna Vasilyevna Maraeva, a hereditary honorary citizen of Serpukhov and owner of a unique art collection, the book «Anna Maraeva. Life and faith». The book presents materials on the life and work of the famous serpukhovsky. Documents, photos and memories of descendants give a fairly reliable story about the fate of this woman. But we wanted to tell about her using a rare document, the diary of her granddaughter, who lived in her grandmother's house and spent most of her life near her

Sergey Diner (Yegoryevsk History and Art Museum)

**Alexey Bardyguine: the Solovetsky companion
of Dmitriy Likhachev 361**

The article depicts the fate of Alexei Bardyguine, the son of the Egorievsk museum founder Michael Bardyguine and the grandson of the mayor Nikifor Bardyguine. Bardyguine'dynasty left the huge mark in Egorievsk history, their initiatives and financial investments made Egorievsk one of the most developed and comfortable towns in central Russia. After 1917 the family has been emigrated, but Alexei Bardyguine left in Russia. He was arrested in 1928 and has been

served a sentence in the notorious Solovki special camp. At the same time there was Dmitriy Likhachev, who depicted Alexei Bardyguin in his memoirs

Tatiana Ignatova (Council of Orthodox Church Parishes Transfiguration Monastery, Moscow)

New data for the biography of Methodius Vasilyevich

Maraev 381

The article is devoted to the events that united the fates of people whose names are inextricably linked with the history of the Preobrazhensky almshouse: Semyon Kuzmich, Konstantin Yegorovich Yegorov and Methodius Vasilyevich Maraev. The article presents some circumstances of the arrest and exile of the chief abbot and spiritual father of the Preobrazhensky Almshouse, Semyon Kuzmich. M.V. Maraev visited the mentor in exile and saw him in the last hours of his life. The details of these events are contained in the documents from the collections of the Central State Archive of Moscow and the manuscript book «The History of the Preobrazhensky Cemetery from 1854 to 1862», stored in the Department of Manuscripts of the Russian State Library

Alexandr Konshin (Moscow)

A.N. Konshin – «Tolstoyan» 391

The article is devoted to little-known facts of the biography of the son of the largest Russian industrialist and public figure, the owner of the «Partnership of Manufactories N.N. Konshina in Serpukhov» – Alexander Nikolaevich Konshin Sr., who bore the nickname «Tolstoyan» in the family circle. The only son from a large family who outlived his father. Many facts are presented for the first time: about the relationship of A.N. Konshina with L.N. Tolstoy and his entourage, about the transportation of the Dukhobors to Canada, about the patron and charitable activities of A.N. Konshin as a member of the Moscow Pedagogical Society (MPO) at Moscow University

Natalia Loginova (Museum and Exhibition Center of Serpukhov)

To the history of the drawing department of the Konshin print factory at the end of the 19th – 1st third of the 20th century (based on materials from the Central State Archives of the Moscow Region and a private archive) 413

The article gives a brief description of the information potential of the textile collection of the former Association of NN Konshin's Manufactories, which is in the fund of the IEC in Serpukhov. Much attention is paid to the personality of the artist A.S. Savelyev, whose biography is closely connected with the Konshin family and the drawing department of the Cotton Printing Factory from the last decades of the 19th century to the 1930s. The traditions of merchant charity and

trusteeship, issues of art and industrial education and the difficult choice of the factory creative intelligentsia during the period of a sharp change in ideology in the country are touched upon

Marianna Panteleeva (Serpukhov History and Art Museum)

With deeds, not words. Tretyakov Merchants.

Success story..... 432

The Article is devoted to the study of the history and development of textile factory production «Partnership manufactories Tretyakov» in Serpukhov and charitable activities of the members of the merchants Tretyakov

Tatiana Savitskaya (Saratov State Art Museum named after A. Radishchev)

Enlightened merchants Kokuyev – collection angle

view..... 450

The article is devoted to the collection of merchants Kokuyevy's in the collection of the Radishchev Museum. The author shows how the history of this family, as well as the artistic tastes and moral values of its members, are reflected in the features of their art collection

Our authors467

Введение

В 2020 году Серпуховский историко-художественный музей отмечал сразу несколько важных для себя юбилеев, что отразилось во всех направлениях его работы — экспозиционно-выставочной, хранительской, издательской и просветительской.

Сто лет исполнилось со дня открытия для первых посетителей в одном из красивейших особняков города — в доме Анны Васильевны Марaeвой — Музея старины и искусства. Рукописные и старопечатные книги, иконы, древнерусское шитье из собрания Марaeвой, потомственной Почетной гражданки города Серпухова, яркой представительницы провинциального старообрядческого купечества конца XIX начала XX веков, а также приобретенная ею известная московская художественная коллекция Ю.В. Мерлина до сих пор составляют значительную часть фондов Серпуховского историко-художественного музея. В юбилейном году в бывшем кабинете хозяйки дома музей открыл мемориальную выставку «Анна Марaeва. Жизнь и вера», впервые представившую горожанам и гостям города личные вещи, одежду, утварь, книги, фотографии из фондов музея и семейных архивов потомков А.В. Марaeвой. Подарком к 175-летию со дня рождения Анны Васильевны (1845–1928), который также отмечался в 2020 году, стала и прекрасно иллюстрированная книга «Анна Марaeва. Жизнь и вера».

В 2020 году музей совместно с Администрацией города Серпухова провел творческий конкурс на создание эскиза скульптуры А.В. Марaeвой. Работа победителя конкурса — скульптора А.В. Связова — уже установлена перед зданием музея.

Большое значение в выставочной жизни и просветительской деятельности российских музеев в 2020 году имело отражение темы 75-летия Победы в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг. В Серпуховском историко-художественном музее также состоялись две выставки: «Память сердца» и «Графика военных лет. Из коллекции Д. Ерохова», было осуществлено множество памятных акций, в том числе «ПРО Героя», «Диктант Победы», проведен конкурс творческих работ и медиапроектов.

Юбилейным событиям была посвящена и VII Международная научно-практическая конференция «Города Центральной России в истории предпринимательства и культуры», которая состоялась 15–17 декабря 2020 года в Серпуховском историко-художественном музее.

Участники пленарной части конференции (см. Раздел I «Актуальные проблемы современного музейного дела») широко обсуждали проблемы музейной инклюзии. Среди участников сессии были представители как крупных федеральных музеев (Государственная Третьяковская галерея, ГМИИ им. А. С. Пушкина, Государственный Русский музей), так и региональных (Екатеринбургский музей изобразительных искусств, Государственный мемориальный историко-художественный и природный музей-заповедник В. Д. Поленова и др.), и даже частных музеев (Музей русского импрессионизма). Конвенция о правах инвалидов была одобрена Генеральной ассамблеей ООН еще в декабре 2006 года. Россия ратифицировала ее только спустя 6 лет, в мае 2012-го, поскольку это требовало от стран-подписантов не только значительных финансовых затрат, но и полного пересмотра государственной политики

в отношении этой группы граждан. Если раньше их с детства изолировали: учили в специальных школах, предоставляли работу на специальных предприятиях, компактно размещали в специальных учреждениях соцзащиты, тем самым полностью лишая их свободы выбора, — то современный подход требует от государства поощрения, защиты и обеспечения «полного и равного осуществления инвалидами всех прав человека и основных свобод, а также уважения присущего им достоинства». Что касается включения людей с разными нозологиями инвалидности в текущий культурный процесс, проблема гораздо более глубокая, чем только создание для них физически безбарьерной среды, оснащение зданий музеев и их экспозиций специальным приспособлениями, облегчающими знакомство с культурным наследием. Как пишет один из авторов сборника, Е.И. Киселева (ГМИИ им. А. С. Пушкина), «разнообразие, инклюзия и доступность — ключевые понятия, которые определяют трансформацию музея в XXI веке, затрагивая все направления его деятельности». В частной жизни большинства людей есть собственные барьеры и ограничения. Признание того, что каждый член общества, не только человек с инвалидностью, но ребенок, пожилой человек, мигрант или взрослый, плохо владеющий современными информационными технологиями, и т.д. требует от музея как универсального пространства культуры коренной перестройки своей коммуникационной политики. Участники конференции поделились опытом не только адаптации экспозиции и разработки специальных образовательных программ, но и создания условий для творческой самореализации разных аудиторий (в том числе, как пока-

зал опыт пандемии, для тех, кто знакомится с музеем только удаленно), обеспечения для них необходимого уровня сервиса.

Еще одной актуальной темой для участников пленарного заседания стала работа музеев в период пандемии коронавируса: онлайн-экскурсии и образовательные программы, работа в социальных сетях, изучение потребностей разных аудиторий, проблемы монетизации дистанционных сервисов — всем этим опытом каждый из музеев в той или иной степени уже овладел, и пришло понимание, что он будет полезен и в дальнейшем, после окончания карантина.

Несмотря на то, что уже более полусотни лет во всем мире акценты деятельности музеев меняются в сторону большей открытости для посетителей, музеи остаются не только важными культурными центрами, местом встреч различных возрастных, социальных, профессиональных или этнических групп, но и научными учреждениями, все направления деятельности которых базируются на глубоких профильных исследованиях. Статьи, публикуемые во втором разделе сборника «Век истории российских музеев», представляют новые материалы по истории музеев, формированию их фондовых коллекций, а также углубленному изучению отдельных музейных предметов. Их введение в научный оборот, отражение в экспозициях и выставках, а также использование в работе с посетителями является важнейшим результатом научно-исследовательской работы музеев. Особенно интересными представляются научные находки, которые иногда удастся сделать музейным сотрудникам в своих фондах. Читатели наверняка с интересом прочтут о них в статьях В.В. Приклонской

и М.В. Щетиной (Саратовский государственный художественный музей имени А.Н. Радищева), а также М.С. Черновой (Серпуховский историко-художественный музей).

Третий раздел сборника «Музей и война» посвящен отражению темы Великой Отечественной войны в новых музейных экспозициях, временных выставках, региональных проектах, онлайн-пространстве. Авторы знакомят с новыми материалами исследований темы, которая по понятным причинам, составляет значительный пласт в фондах не только исторических и краеведческих, но и художественных музеев нашей страны. Делятся опытом презентации коллекций (фронтовые письма, фотографии, мемориальные комплексы) и Мест памяти, связанных с героическими и трагическими военными событиями в экспозиционном и виртуальном пространстве: «Дорога жизни» (статья М.С. Лебедевой), воинские мемориалы г. Владивостока и о. Русский (статья Е.С. Кирсановой) и др.

Наконец, последний раздел сборника представляет особенно важную для Серпуховского музея тему, связанную с наследием провинциальных купеческих родов, многие из которых стали, как и А.В. Мараева, известными коллекционерами, благотворителями, меценатами. Новые материалы изучения послереволюционных трагических судеб А.М. Бардыгина, М.В. Мараева, новые материалы к биографиям И.В. Рукавишникова, А.Н. Коншина, серпуховских купцов Третьяковых, саратовских Кокуевых — дань нашей благодарной памяти людям, оказавшим большое влияние на облик, экономическое и культурное развитие русских провинциальных городов.

РАЗДЕЛ I

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО МУЗЕЙНОГО ДЕЛА

Евгения Киселева
ГМИИ им. А. С. Пушкина,
г. Москва

Социальная миссия музея в XXI веке: разнообразие и цифровая доступность

Разнообразие, инклюзия и доступность – ключевые понятия, которые определяют трансформацию музея в XXI веке, затрагивая все направления его деятельности, прежде всего, взаимодействие музея с его аудиториями. Музей всегда был местом, где нельзя заходить за ограждения и ничего нельзя трогать. Как произошло, что именно музеи сегодня внедряют тактильные экспозиции и сенсорные карты и в целом становятся пространством для переосмысления социальных стереотипов? Данный текст предлагает ответы на эти вопросы на примере истории развития программы «Доступный музей» ГМИИ им. А. С. Пушкина.

Возможность доступа к памятникам и артефактам является ключевой идеей публичного музея со времен его институционализации. В исторической перспективе мы лишь наблюдаем расширение целевых аудиторий. Если в прошлом музейные коллекции были доступны лишь элитам, то в XXI веке общепризнанным фактом стала открытость музея для всех, в том числе, тех, кто никогда прежде не считался частью музейной аудитории, – для людей с инвалидностью, мигрантским опытом и других представителей социально ущемленных групп.

Идея универсальной доступности и понятности для всех предъявляет к современному музею новые требования и, одновременно, предлагает большой диапазон для его организационного и институционального развития. Новое определение, предложенное Международным советом музеев в 2017 году, звучит так: «Музей — это демократизирующие, инклюзивные и полифонические пространства, открытые для критического диалога о прошлом и будущем. Признавая и стремясь решить конфликты и вызовы сегодняшнего дня, они хранят артефакты и образцы на благо общества, сберегают различные воспоминания для будущих поколений и гарантируют равные права и равный доступ к наследию для всех». Придерживаясь своих традиционных функций, музей одновременно берет на себя обязательства быть комфортным и понятным для всех категорий посетителей, вне зависимости от их интеллектуальных и физических возможностей, культурного опыта и уровня образования. Как эти задачи сегодня решаются в современном художественном музее предлагаем рассмотреть на примере программы «Доступный музей» ГМИИ им. А. С. Пушкина.

Приказ о создании рабочей группы «Доступный музей» вышел в ГМИИ им. А. С. Пушкина 14 июля 2016 года. В нее вошли разные специалисты – по одному представителю из нескольких подразделений музея: службы безопасности и отдела связей с общественностью, отдела смотрителей и администраторов и инженерной службы, а также Детского центра. Для всех этих сотрудников участие в проекте стало волонтерской работой, дополнительной к основной нагрузке. Поскольку инициатором движения высту-

пил отдел по связям с общественностью, первыми шагами в сторону доступности стали именно коммуникационные проекты: серия видео-роликов на русском жестовом языке, посвященных шедеврам импрессионистов и постимпрессионистов, инклюзивные экскурсии на фестивале «Пятницы в Пушкинском»¹.

В 2018 году в структуре музея появился отдел инклюзивных программ, работа которого полностью посвящена созданию дружелюбной среды, а также культурной репрезентации людей и сообществ, имеющих дефицит социальной поддержки. Постепенно проект «Доступный музей» охватил все стороны жизни Пушкинского музея, все отделы и направления его деятельности. Изначально задуманный как шаг в направлении открытости для разных категорий посетителей, этот проект повлиял не только на способы взаимодействия с публикой, но и на жизнь внутри музея.

Ситуация, в которой мы все оказались в 2020 году, можно назвать обратной инклюзией. Из-за пандемии все посетители и сотрудники музеев получили возможность на время разделить опыт людей с физическими ограничениями, окружающий мир которых часто замкнут пространством квартиры и форматом онлайн. В этой ситуации еще ценнее, чем когда бы то ни было, стал опыт «уважения к границам» и развития эмоционального контакта

1 Это определение, публикуемое в переводе исполнительного директора ИКОМ России Афанасия Гнедовского прозвучало в его выступлении на III Международном инклюзивном фестивале в ГМИИ им. А. С. Пушкина в 2018 году. Оно было представлено на голосование участникам Генеральной конференции Международного совета музеев в Киото (Япония) в 2019 году, однако не получило их одобрения. Действующее определение было принято в 2004 году на Генеральной конференции ИКОМ в Южной Корее в г. Сеуле. Познакомиться с ним можно на сайте www.icom-russia.com (Прим. редактора).

с аудиторией. Это очень важно сегодня для всех сфер деятельности, но особенно — для музейных проектов. Корона-кризис показал нам, что в состоянии стресса, страха и неуверенности люди еще чаще обращаются к любимым музеям.

Пушкинский музей закрылся на карантин 17 марта 2020 года. В этот день у нас должно было состояться открытие большой выставки «От Дюрера до Матисса», представляющей рисунки Альбрехта Дюрера, Рембрандта Харменса ван Рейна, Пауля Рубенса, Жана Оноре Фрагонара, Эжена Делакруа, Каспара Давида Фридриха, Эдгара Дега, Огюста Ренуара, Винсента ван Гога, Василия Кандинского, Пабло Пикассо, Фернана Леже, Анри Матисса, Казимира Малевича, Марка Шагала и других мастеров. Несмотря на то, что это была выставка из фондов нашего музея, мы ждали ее очень давно, увидеть эту коллекцию одновременно практически невозможно. Показ графических работ по условиям экспонирования очень ограничен по времени, поэтому подлинные рисунки и гравюры знаменитых художников должны будут отдыхать до следующего публичного показа еще несколько лет. Однако благодаря современным техническим возможностям, мы смогли провести открытие выставки в дистанционном формате. В отличие от обычного вернисажа, который собирает в залах музея до 300 человек, цифровое открытие смогли посетить тысячи.

С первого дня введенного из-за пандемии карантина музей начал проводить виртуальные экскурсии по этой и другим актуальным выставкам («Тату» и «Святослав Рихтер. В кругу друзей»), а также по постоянной экспозиции. Онлайн-встречи с кураторами, реставраторами и хранителями открыли для посетителей

ту часть музейной жизни, которая редко бывает доступна в обычном режиме. За первые 6 недель карантина посещаемость сайтов Пушкинского музея выросла на 65%. На 38% увеличилось время пребывания и глубина просмотров страниц. За это время виртуальные туры музея посетили 150 000 человек, что примерно в 15 раз больше по сравнению с «докарантинным» временем.

В период изоляции значительно увеличилась вовлеченности посетителей с инвалидностью. Экскурсии для детей и подростков с аутизмом на платформе Zoom показали нам, что интерактивный формат, возможность комментировать, рисовать на экране и задавать вопросы, а в каких-то случаях, наоборот, скрыть свое лицо и наблюдать за происходящим со стороны, способствует спокойному и позитивному опыту восприятия. Это особенно ценно для человека с особенностями развития, у которых прямой обмен взглядами, громкие звуки и личное общение при посещении музея могут вызывать эмоциональные перегрузки. Онлайн экскурсии на интерактивной платформе стали для них идеальной формой спокойного изучения информации. Люди с аутизмом, которые не всегда отвечают на улыбку, тем не менее, очень любят наблюдать за проявлением эмоций и очень ценят увлеченных экскурсоводов. В условиях карантина эмоциональный контакт с музейным специалистом и участниками группы в онлайн-пространстве помогает преодолеть чувство изоляции абсолютно всем посетителям. Но рискну предположить, что особенно важно это для тех, кому требуется прилагать усилия, чтобы преодолеть свою закрытость, ввести в свою жизнь опыт посещения музея. Из-за пандемии они оказались еще более отдаленными от общества.

Глухие экскурсоводы Пушкинского музея с введением карантина представили онлайн серию видеороликов с фрагментами самых популярных экскурсий на русском жестовом языке. Формат социальных сетей позволил их зрителям включиться в интерактивное обсуждение этих историй. Для детей, подростков и семей с инвалидностью по слуху мы начали онлайн-курс интерактивных экскурсий «Боги и герои Древней Греции» с переводом на русский жестовый язык. Эти экскурсии удобны для семей, где есть и слышащие, и глухие люди, потому что опыт посещения может быть совместным.

Одна из ключевых проблем карантина — переизбыток информации и проблемы управления вниманием. В этот сложный период личное пространство и информационное пространство становятся почти синонимами. Очень тонкая грань отделяет активное информирование и насилие (чрезмерность). Как же быть большим музеям с обширными коллекциями и огромным количеством информации обо всех экспонатах. Как рассказать обо всем, что важно, и не превысить возможности восприятия. Мы решили проводить специальные вебинары для учителей, родителей и тьюторов, чтобы показать им, как можно использовать медиа- и VR-возможности музея, не перегружая аудиторию информацией. Это касается не только детей и подростков, но и взрослых, которые проявляют большой интерес к отдельным направлениям искусства, но имеют некоторые особенности в развитии. Их спокойному и комфортному пребыванию дома на протяжении долгого времени могут помочь цифровые каталоги немецкой гравюры, японской ксилографии или итальянской живо-

писи. Эти коллекции подробно оцифрованы и представлены на специальных музейных платформах. При помощи онлайн-занятий мы рассказываем о технической специфике работы с цифровыми коллекциями в домашних условиях, а также организуем встречи с экскурсоводами музея, которые делятся опытом использования ресурсов музея во время изоляции.

Сегодня много говорится о том, что в прошлом, после больших эпидемий человечество не раз испытывало подъем науки и культуры. Возможно, есть основания ожидать такого подъема и после пандемии коронавируса. Абсолютную уверенность или сомнение в этом выразить едва ли возможно. Но даже если мы научимся лучше понимать свою аудиторию и приобретем новый опыт работы с людьми с ограниченной мобильностью, то и наше время можно будет назвать современным социокультурным Ренессансом.

Онлайн-пространство как дополнительный ресурс для привлечения посетителей, или Уроки пандемии

Специалисты знают, что людей, далеких от культуры и искусства, заинтересовать музейным предложением бывает сложно. Но есть средство, которое позволяет сегодня решать эту проблему. Своим опытом разработки онлайн-экскурсий и работы в социальных сетях делится гид по г. Риму и музею Ватикан, автор блога @gidporimu.

Как известно, с жестокими последствиями коронавируса Италия столкнулась одной из первых европейских стран. Уже в начале 2020 года она стала вторым после Китая государством по количеству заболевших и умерших, въезд в страну был сильно ограничен и потом вообще запрещен из-за карантина. Вирус поразил все сферы экономики, но наиболее тяжелые потери стал испытывать итальянский туристический сектор. Тяжелая ситуация наступила и для всех экскурсоводов, ведь это одна из самых востребованных здесь профессий. И тогда, уже в марте, чтобы заработать, гиды «ушли в ZOOM и Instagram», и стали проводить виртуальные экскурсии по фотографиям, так как выходить из дома всем было запрещено. Хотя онлайн-экскурсия не обладает и малой толикой преимуществ, по сравнению с живой, есть одна, которая перекрывает все ее недостатки: ни один турист и посетитель музея не в состоянии слушать гида 10 часов подряд, как бы он ни был

впечатлен великолепными произведениями искусства. Онлайн-экскурсии на русском языке вызвали большой отклик в России, особенно в Москве и Московской области, жители которых также в марте 2020-го были отправлены на карантин и лишены возможности посещать музеи, театры, концертные залы. Таким образом, первые онлайн-экскурсии по Риму и Ватикану появились раньше, чем в Эрмитаже, Третьяковской галереи. На мою самую первую экскурсию «пришли» онлайн более 600 человек и ещё 4000 посмотрели ее в записи, что было для меня полной неожиданностью. Мой последний видео-экскурсионный марафон по Ватикану (этот музей — моя страсть!) продолжался девять с половиной часов с помощью отснятых и смонтированных мною видео по музейным залам. Кроме того, я дополнительно провела 4 вебинара, продолжительностью не менее часа каждый, итого — 14 часов, а обычная экскурсия по Ватикану длится три. Вживую даже самым заинтересованным посетителям я никогда не смогла бы рассказать и показать все те детали, которым я уделила внимание онлайн. Например, в апартаментах Борджиа есть портрет Андрея Палеолога, брата последней византийской принцессы Софии Палеолог, ставшей супругой московского князя Ивана III. Бабушка Ивана Грозного оказала огромное влияние на дальнейшее развитие русской культуры. Но что можно успеть рассказать о ней, проходя мимо портрета с группой в таком музее, как Ватикан?!

Создавая онлайн-продукты, мы можем показывать материалы, которые относятся и к другим музеям, и это дает огромные преимущества тем, кто хочет глубже подготовиться к посещению Ватикана. Тем, кто знает хорошо историю искусства, это не

так важно, но большинство других людей очень благодарны за такие «отступления».

Отдельно хочется остановиться на работе в социальных сетях. В современном мире этим обязан заниматься каждый музей, потому что иначе его место займет кто-то другой. У меня есть большой блог как в Instagram, так и на YouTube и Яндекс. А, например, у Музеев Ватикана ни в одной из социальных сетей полноценного канала нет — максимум 121 подписчик. Значит, я могу взять продвижение его коллекции в Интернете на себя, по крайней мере, для русскоязычных пользователей сети. Конечно, это важно и для меня как гида: такая самореклама по сравнению со многими другими инструментами продвижения своих предложений стоит значительно дешевле, и кроме того дает возможность привлечь новых клиентов, увеличить свою аудиторию, что, конечно, приносит доход. Так, мою онлайн-экскурсию по музеям Ватикана (стоимостью 5,5 тысяч рублей) купили уже 250 человек. Экскурсий такого высокого качества на международном пространстве, наверное, еще никто не создавал.

Современному музею также необходима самопрезентация, прежде всего, на музейном сайте. Он должен постоянно обновляться с помощью публикации информации о новых лекциях, экскурсиях, занятиях, других событиях.

Сегодня многие взрослые люди постоянно занимаются осмысленным самообразованием в области истории искусства. Это подтверждаем моя огромнейшая онлайн-аудитория — около полу-миллиона человек, очень многие покупают мои лекции. В музеях, как правило, нет возможности иметь отдельного специалиста,

который бы занимался продажами и созданием имиджа в Интернете. Но все же отмечу важный нюанс: лицом музея должна стать харизматичная личность, умеющая говорить на камеру, ведь такой человек вызывает гораздо больше доверия, чем безликий аккаунт. Чтобы заставить людей подписаться и следить за новостями музея, их нужно заинтересовать, создать привычку возвращаться снова и снова за новостями, знаниями и эмоциями. В Интернете сейчас важно не столько предоставление информации как таковой, сколько умение ее преподнести.

Образовательные программы для детей во многих музеях существует уже давно. Выпускники таких программ, как показывает опыт крупных музеев, очень сильно отличаются от сверстников. Я могу с ними общаться на тему искусства и мифологии, они способны поддерживать диалог с профессионалом. Но далеко не все дети живут в Москве или Санкт-Петербурге, поэтому было бы замечательно вынести такие образовательные программы в режим онлайн. Карантин из-за пандемии для школьников закончился, и родителей уже не пугает дистанционное обучение.

Социальные сети помогают значительно расширить аудитории. С их помощью можно устраивать и продвигать онлайн-выставки, проводить лекции, причем не только специалистов музея, но и приглашенных гостей, медийных кумиров, общаться с аудиторией вживую. Подумать только, как увеличилось количество «посетителей первого раза» в Третьяковской галерее после того, как в сеть были выложены видео-диалоги Сергея Шнурова или Константина Хабенского с директором музея Зельфирой Трегуловой!

Социальных сетей довольно много; на мой взгляд, нужно сделать упор на Instagram, YouTube, Facebook, ВКонтакте и Яндекс Дзен. Наиболее образованный круг людей предпочитает Facebook. Это нам может доказать, например, страница Александра Ципкина, общественного деятеля и писателя, ставшего популярным именно благодаря социальным сетям. Кстати он первый понял, какую важность имеет приглашение звезд, чтобы его читали. Его рассказы читали и Константин Хабенский, и Никита Козловский. Если бы не такой пиар-ход, возможно, книги Ципкина никогда не получили признания столь широкой аудитории. Третьяковская галерея тоже воспользовалась этим опытом, и успех был обеспечен.

Все это обязательно снимать и освещать и в сети, ведь большинство музеев там уже представлены. Facebook и ВКонтакте знаком всем. А вот Яндекс Дзен — это новый ресурс, однако его аудитория подчас выше, чем у других площадок в России и пользуются им и молодежь, и бабушки, и директора крупных фирм — множество действительно образованных людей. Интересно читать их комментарии, они сами пишут и публикуют здесь свои статьи. Прелесть этого ресурса в том, что одновременно в нем можно выкладывать не только видео и фото, но и информационные материалы. Самое простое видео может набрать там сразу 100 тысяч просмотров, даже если у вас всего 1000 подписчиков. Ведь 60% пользователей российского интернета используют Яндекс как поисковик, и по запросам он выдаёт, в первую очередь, статьи и видео со своей блог-площадки Яндекс Дзен. Этот ресурс сейчас активно развивается, и я прошу директоров музеев обратить на него внимание. Если вы не займете там свою нишу, о вас начнут писать другие.

Это подтверждает уже приведенный выше пример Ватикана. Италия — очень консервативная страна, здесь даже компьютеры в архивах появились всего пару лет назад. А вот у Музея Прадо в Instagram — уже почти миллион подписчиков. Активно работает в этом направлении и Эрмитаж, проводящий прекрасные прямые эфиры на YouTube и в Instagram. У вас пусть будет прямой эфир не на час, а на пятнадцать минут, но он должен быть. Хотя, на мой взгляд, все-таки лучше видео монтировать заранее, чтобы не случилось технических сбоев, — ведь больше всего люди сегодня ценят свое время. А за видео-контентом — будущее.

Полмиллиона подписчиков в Instagram и у Третьяковской галереи, растет их количество и у страницы ГМИИ им. А.С.Пушкина.

Что касается канала YouTube, у российских музеев немалые показатели: у Эрмитажа — 60000 подписчиков, у Третьяковской галереи — 155000. Такого результата они достигли, в немалой степени благодаря своим проектам со звездами. Не столь важно насколько приглашаемая личность действительно близка к сфере искусства, важно, что она привлекает молодежь. Людям, которые слушали Шнурова, быстрее всего самим даже не пришла в голову мысль посетить Третьяковку, но теперь они зайдут хотя бы для того, что посмотреть, чем тут так восхищался их кумир.

Эрмитаж стал одним из первых публиковать свои онлайн-экскурсии на YouTube, но честно говоря, мне как пользователю интереснее было бы не вскользь увидеть роскошные залы музея и услышать беглое перечисление выставленных в них шедевров, а узнать о них побольше интересных историй.

В социальных сетях вы получаете живой отклик и можете для себя определить, в каком направлении вам дальше развиваться, как лучше организовывать ту или иную деятельность. Модернизация нужна всем, чтобы идти в ногу со временем: весь мир сейчас переходит в онлайн-режим работы.

И еще важно подумать об обновлении своего бренда, он должен быть узнаваемым, чтобы люди о вас помнили и в тот момент, когда строят свои планы на выходные дни, имели в виду ваше предложение.

На моей странице в Яндекс Дзен, у которой сейчас около 9 тысяч подписчиков, видео о музеях Ватикана посмотрели 50 тысяч, а о Соборе святого Петра — 13 тысяч человек. Важно, чтобы были видео-экскурсии смонтированы заранее, качественно и тогда формат этот становится «долгоиграющим», то есть вернуться к его просмотру захочется и через год, два и даже через пять. Достоинство блога Яндекса еще и в том, что там хорошо работает поиск. В то время как интересный пост в Instagram через 2-3 года найти уже почти невозможно.

Большую популярность сейчас обретаю лектории, в том числе — по истории и искусству. Можно начать с первобытного искусства, перейти к искусству древних шумеров, Египту и т.д. Но возможен и другой подход: посвящать лекции отдельным экспонатам музея, рассказывать о тех, кто создавал это произведение искусства, об особенностях эпохи и т.д. Многие люди плохо ориентируются во времени, не могут соотнести события, которые происходили в одно время в разных странах, представить себе, что авторы тех или иных работ были современниками и даже могли

взаимодействовать друг с другом. Иначе говоря, музею стоит немножко опуститься на уровень обывателя, он точно это оценит. Особенно, если вы уделите внимание повседневной жизни людей в ту или иную эпоху: какие были традиции, что ели, как одевались, как проходили приемы, какие были театрализованные представления и т.д. Из таких кусочков, как в мозаичном панно, у людей в головах будет складываться картина эпохи. Без исторического контекста не обойтись.

Большинство моих слушателей, конечно, знакомы с мифами Древней Греции, Древнего Рима, но всегда интересно рассказывать о них, опираясь на музейные экспонаты. В России также множество легенд и преданий. Можно постепенно приучить людей перед поездкой в тот или иной регион предварительно посмотреть курс музейных видео-лекций, чтобы потом они смогли вживую понять ценность их экспонатов. Время, которое человек на это потратит, будет примерно равно времени на прочтение книги. Но, читая, нельзя одновременно заниматься другими делами, в то время, как с аудио- или видео-материалом можно знакомиться и во время приготовления ужина.

Большие музеи, как Эрмитаж или Третьяковская галерея, уже давно подумали о монетизации просмотров на YouTube. Возможно это даже покрывает расходы на создание контента. Но если вы будете делать такие материалы своими силами (приглашение фотографа и профессиональный монтаж стоят дорого), то музей сможет на себя взять функцию салона княгини Волконской, которая когда-то собирала на вечера всех интеллектуалов своего времени! Люди это точно оценят, не будут впустую тра-

тить время в пробках, а предпочтут полезные для самообразования видео-лекции или видео-экскурсии, смогут присоединяться к вам из других городов и даже разных стран.

И, еще раз повторяю, делайте упор на кумиров молодежи. Никогда человек, далекий от искусства, не будет искать специально каналы музея, если не увидел там своей любимой звезды. И точно так же очень важно партнерство с блогером: пригласите его приехать в свой музей, пообещайте бесплатную экскурсию, возможность поснимать видео, фотографии, и вас увидят миллионы людей, и для вас это ничего не будет стоить. Всем музеям нужно снять запрет на видео и фотосъемку без вспышки. Особенно это важно для музеев, которые расположены в отдаленных регионах.

Как бы нам, деятелям культуры, ни хотелось оторвать молодежь от компьютеров и вернуть их в музеи и к реальным произведениям искусства, делать это сегодня все равно нужно с помощью современных технологий, и помочь нам в этом могут именно социальные сети. Наша ответственность — заполнить их качественным контентом, научить людей любить и понимать искусство, показать, что история может быть интересной, и она ближе к нам, чем может казаться. И если вместо роликов о котиках они будут слушать наши видео-лекции, мы уже не будем проигравшими в борьбе за их души и свободное время.

Елена Шарова
*Музей русского импрессионизма,
г. Москва*

Доступное искусство. Опыт Музея русского импрессионизма по адаптации пространства и созданию инклюзивных программ

Необходимость развивать в музее инклюзивные практики сегодня не вызывает сомнения. После ратификации в России в 2012 году международной Конвенции по правам инвалидов это стало не только показателем социальной ответственности, но и обязанностью всех культурных институций. Автор делится опытом московского Музея русского импрессионизма по адаптации экспозиционных пространств и разработке посетительских программ, направленных на создание доступной среды.

В 2006¹ году Генеральной ассамблеей ООН была принята Конвенция о правах инвалидов. Ее целью является защита и обеспечение полного и равного осуществления всех прав и основных свобод людей с разными формами инвалидности, а также в поощрение уважения присущего им достоинства. Страны, подписавшие этот документ, в том числе признают сформулированное в 30 статье Конвенции положение о том, что важнейшей составляющей успешной социальной интеграции детей и взрос-

1 https://www.un.org/ru/documents/decl_conv/conventions/disability.shtml.

лых с инвалидностью является их участие в культурной жизни, включая равный доступ к произведениям искусства, памятникам и объектам культуры, различным мероприятиям, имеющим культурную значимость, а также учреждениям, работающим в сфере культуры, к числу которых относятся и музеи². Российская Федерация ратифицировала Конвенцию в 2012 году³. Таким образом, сегодня каждый музей обязан обеспечить равный доступ к своим экспозициям для посетителей с разными формами инвалидности. Есть несколько направлений, которые следует учитывать, приступая к этой работе:

- подготовка сотрудников музея к приему посетителей с инвалидностью;
- физическая доступность: подходы к зданию, архитектурный проект и экспозиции музея должны отвечать требованиям к доступной среде;
- информационная и цифровая доступность.

Автор сознательно не нумерует эти задачи, все они взаимосвязаны и одинаково важны. Поскольку инициативы «сверху» часто вызывают отторжение и даже сопротивление части музейных специалистов, не подготовленных к выполнению новых задач, кураторам направлений следует рассказать коллегам о принципах инклюзии. Причем проводить эту работу нужно не только с теми, кто ежедневно встречает музейных посетителей (экскурсоводы, администраторы, сотрудники гардероба и службы охраны, музей-

2 <https://icom-russia.com/data/podderzhka-inklyuzivnogo-razvitiya/>.

3 http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_171577/.

ные зрители), но и с кураторами выставок, научными сотрудниками и специалистами юридическо-правовой службы. Любой музейный коллектив — это тонкий взаимосвязанный организм, работа которого невозможна в условиях недопонимания и разобщенности. К примеру, получить согласие на адаптацию экспозиции для незрячих посетителей у хранителя экспозиционного зала будет проще, если он перед этим пройдет тренинг по этике общения от слепого ведущего.

Коллектив Музея русского импрессионизма проходит такие программы по мере необходимости: когда приходят новые сотрудники, в том числе, из службы безопасности, работающие в выставочных залах. У всех специалистов музея есть методические рекомендации и информационные буклеты по работе с людьми с инвалидностью⁴, они всегда могут задать вопрос куратору этого направления работы музея.

Параллельно с обучением сотрудников следует начинать и работу по адаптации музейного пространства. Музей русского импрессионизма приступил к ней еще на этапе разработки архитектурного и сценарного проекта. Создатель музея — бизнесмен и меценат Борис Иосифович Минц и директор, кандидат искусствоведения Юлия Владимировна Петрова понимали, что создаваемая институция станет площадкой для диалога между самыми разными людьми. Поэтому во время реконструкции бывшего склада кондитерской фабрики «Большевик», где расположен музей, сразу

4 Обучающие буклеты и ролики по работе с людьми с инвалидностью можно найти на сайте проекта «Инклюзивный музей» ИКОМ России: <https://in-museum.ru/>.



Ил. 1. Осмотр тактильной копии картины Аристарха Лентулова «Церковь» во время экскурсии с тифлокомментарием на выставке «Охотники за искусством» в Музее русского импрессионизма. Фотограф — Даниил Овчинников, 2021

применялись принципы универсального дизайна⁵. Автор проекта реставрации, директор бюро John McAslan + Partners, архитектор Эйдан Поттер (Aidan Potter) помнил, что в музей может прийти кто угодно: и молодые и пожилые люди, и мама с младенцем, и человек, который пользуется инвалидной коляской. И для того, чтобы

5 Понятие «универсальный дизайн» относится к дизайну предметов, интерьеров, программ и услуг, призванный сделать их в максимально возможной степени пригодными к использованию всеми людьми без необходимости дополнительной адаптации. «Универсальный дизайн» не исключает ассистивные устройства для конкретных групп инвалидов, где это необходимо. Конвенция о правах инвалидов ООН. Принята резолюцией 61/106 Генеральной Ассамблеи от 13 декабря 2006 года.

им было комфортно, не нужно было бы прибегать к помощи посторонних людей, здание сразу было устроено максимально универсально. Таким образом, здание Музея русского импрессионизма физически доступно для людей с инвалидностью. В нем нет порогов, лифты озвучены сообщениями об остановках, на кнопки в кабинах нанесен шрифт Брайля. Во всех помещениях для посетителей продумана понятная навигация в едином стиле: крупный шрифт на контрастном фоне. Адаптированы санузелы. Экспозиции дополнены тактильными макетами для незрячих и слабовидящих посетителей, создан аудиогид с тифлокомментариями, а также видео-гид на русском жестовом языке.

Если вы начинаете работу по адаптации уже существующего музейного здания, проведите его аудит, чтобы проверить, насколько вы готовы к приему посетителей с разными формами инвалидности. Старайтесь учитывать потребности и для людей на колясках, и посетителей с проблемами зрения, слуха, с ментальными особенностями. Например, посетителям на колясках и скутерах будет удобнее, если в музее не будет порогов и лестниц, но будет возможность воспользоваться лифтом и пандусами. Нужно продумать корректную ширину дверных проемов и проходов между витринами, высоту окон билетных касс, приема вещей в гардеробе, стойки администраторов, специально оборудовать туалетные комнаты. Дружелюбность пространства для людей с ментальными особенностями помогут определить эксперты в ходе составления карты сенсорной доступности. Детям и взрослым с расстройствами аутистического спектра (РАС) будет проще подготовиться к визиту в ваш музей, если вы будете использовать

широко применяемую во всем мире методику развития социальных навыков людей с РАС с помощью социальных историй. Инструкции по их составлению вы найдете в книгах Кэрол Грей [1].

Однако физическая доступность — это еще не все, что необходимо современному музею для того, чтобы стать инклюзивным. Важно устранить не только физические, но и отношенческие барьеры⁶. При работе над любым из выставочных и просветительских проектов сотрудники Музея русского импрессионизма никогда не забывают о том, что все программы должны быть доступными для любой аудитории. Мы стараемся не только адаптировать или изначально создавать доступными все свои проекты для посетителей (театральные спектакли, перформансы, концерты, лекционные циклы, экскурсии с кураторами с переводом на русский жестовый язык для глухих и тифлокомментариями для незрячих), но и привлекать к разработке творческих проектов людей с разными формами инвалидности. Постоянным партнером нашего музея стал центр «Инклюзион»⁷, развивающий инклюзивный театр в России. В рамках нашего сотрудничества был создан перформанс к выставке «Давид Бурлюк. Слово мне!». В нем приняли участие слепоглухие, глухие, незрячие актеры и артисты с ментальными особенностями. Вместе с джазовым трио Евгения Гречищева они читали стихи на русском жестовом языке, декламировали тексты голосом, переосмыслили их в танце и пластических композициях. Такие проекты отвечают важнейшему принципу любого инклю-

6 <http://neinvalid.ru/kak-preodolet-otnoshencheskie-barery/>.

7 Официальный сайт организации: <https://inclusioncenter.ru/>.

живного проекта «Ничего для нас без нас». Музей сотрудничает с людьми с инвалидностью: привлекает их в качестве экспертов для проверки пространства и программ на доступность, к работе в фокус-группах по проверке качества программ, к разработке мастер-классов, лекций экскурсий и т.д.

При создании инклюзивного проекта мнение людей с разными формами инвалидности, обладающими компетенциями, необходимыми учреждению культуры, должно быть решающим. Среди внештатных сотрудников Музея русского импрессионизма есть глухие гиды и художники, ведущие мастер-классы.



Ил. 2. Перформанс к выставке «Давид Бурлюк. Слово мне!» от театрального центра «Инклюзион». Фото предоставлено Музеем русского импрессионизма, 2017



Ил. 3. Фрагмент спектакля для детей «Баллада о маленьком буксире» режиссера Ольги Гулевич с переводом на русский жестовый язык. Переводчик — Павел Мазаев. Фотограф — Даниил Овчинников, 2018

С незрячими коллегами и экспертами с ментальными особенностями мы консультируемся, адаптируя музейный сайт и мультимедиа-ресурсы. Цифровая доступность — это один из важнейших элементов инклюзивного музея в современном мире. У пользователей должна быть возможность просмотреть информацию о музее, правила посещения и покупки билетов, а также афишу просветительских программ с помощью программ экранного доступа, прочесть в формате «easy read» («ясный язык» — адаптированный вариант стандартного языка), посмотреть в видео-формате на русском жестовом языке с субтитрами. Транс-

ляции лекций, концертов, экскурсий — словом, всего того, что появляется в социальных сетях музея (ВКонтакте, Facebook, YouTube, Одноклассники и др.) также должны сопровождаться соответствующим переводом, субтитрами и тифлокомментариями.

Остается добавить, что и это тоже не все. Кроме перечисленных принципов и ресурсов Музею русского импрессионизма помогает развиваться как инклюзивной площадке индивидуальный подход к посетителям, желание сотрудников быть открытыми, дружелюбными и понятыми своим зрителям.

Библиографический список:

1. Грей К. Социальные истории. Инновационная методика для развития социальной компетентности у детей с аутизмом. Пер. с англ. У. Жарниковой; науч. ред. С. Анисимова. — Екатеринбург: Рама Паблишинг, 2018. — 432 с.
2. Нечаева Н.В., Хельмле К.-С., Каирова Э.М. Перевод на ясный и простой языки: зарубежный опыт и перспективы в России // Вестник Пермского национального исследовательского политехнического университета: журнал. — 2020. — №3. С. 8–24.

РАЗДЕЛ II

ВЕК ИСТОРИИ РОССИЙСКИХ МУЗЕЕВ

Мария Акимова
*Музей Зеленограда, Институт мировой литературы
имени А.М. Горького РАН,
г. Москва*

От музея боевой славы к музею московского эксклава: полвека истории Музея Зеленограда

Краеведческая работа на зеленоградской земле насчитывает более века. Еще в 1920-х гг. местные учителя-энтузиасты создавали краеведческие кружки, привлекали школьников к участию в краеведческих экспедициях и собирательской деятельности. В это время был создан небольшой музей, позже переведенный в Сходню, а затем — в Солнечногорск. Преемником краеведческих традиций и стал Зеленоградский историко-краеведческий музей, основанный в 1969 г. на общественных началах. Главными темами комплектования его фондов были Великая Отечественная война (поскольку Зеленоград расположился на местах решающих боев за Москву в ноябре – декабре 1941 г.), а также история края и микроэлектроника. В 1992 г. музей получил статус государственного. Новой важной вехой в истории музея станет переезд в легендарный дом «Флейта» — яркий образец архитектуры советского модернизма 1960-х. При сохранении существующих разделов («История родного края», «Военная история края», «История Зеленограда») планируется большее внимание уделить Зеленограду как городу-эксперименту: градостроительному, экономическому, социальному.

Официальной датой рождения Музея Зеленограда считается 4 марта 1969 г. В этот день всего спустя 10 лет и 1 день после основания города, первый директор музея Анна Александровна Уманская приняла помещение будущего музея.

Однако история краеведческого и музейного движения в крае имеет гораздо более долгую историю. У истоков этого движения стоял местный учитель Аркадий Иванович Шишков. В начале 1920-х гг. учащиеся школы в деревне Каменка под его руководством в ходе экскурсий по району собирали интересные материалы, связанные с историей и природой края.

В 1924 г. в клубе пос. Крюково была организована выставка, которая имела довольно большой отклик: местные жители стали приносить туда вещи, положенные в основу будущего музея. Помогали собирать предметы и исторические сведения и родители членов краеведческого кружка, организованного в 1925 г.

С каждым годом музей в школе разрастался. Он был взят на бюджет Отдела народного образования Мособлисполкома и переведен в Сходню, где 13 ноября 1927 г. была открыта экспозиция Ульяновского волостного музея. Здесь были представлены природа края, археология, предметы быта, сведения о местных промыслах и пр. В издании «Краеведные учреждения СССР» за 1927 г. под № 390 мы видим упоминание Ульяновского краеведческого кружка и музея при нем.

В 1929 г. в связи с образованием Солнечногорского района музей был переведен в г. Солнечногорск и стал районным. Ему было предоставлены две комнаты и штат из двух сотрудников. Затем музей расширился и вновь переехал в новое здание.

Так путешествовала экспозиция: из Крюкова в Сходню, из Сходни в Солнечногорск.

В 1940 г. из Солнечногорского района частично выделился Химкинский. В связи с этим А.И. Шишков писал в местной газете: «Экспонаты Солнечногорского краеведческого музея, характеризующие наш район и в свое время привезенные туда из Сходни, должны быть переданы нам [в Химки – М.А.]. На базе этого материала уже теперь можно создать краеведческий музей, в котором интересное прошлое нашего района делается доступным массам» [1].

Шишков будто предчувствовал грядущие события. Через полгода началась война. В ноябре–декабре 1941 г. Солнечногорск был оккупирован, и музейная коллекция погибла. Если бы музей успели перевести в Химки, куда враг не дошел, то она была бы спасена.

Преемником краеведческих традиций и стал Зеленоградский историко-краеведческий музей. Он был основан на общественных началах. Сотрудники во главе с первым директором А.А. Уманской поддерживали тесные связи с краеведами, в том числе с А.И. Шишковым и его сестрой Надеждой Ивановной, которая много лет посвятила сохранению памяти о легендарных боях в районе станции Крюково. Она состояла в активной переписке с ветеранами Панфиловской дивизии, отправляя иногда до 100 писем в день в поисках воевавших на нашем рубеже. Военно-патриотическое направление стало одним из важнейших в работе музея. Он располагался в это время в трехкомнатной квартире площадью 43 квадратных метра по адресу: корпус 432, квартира 39. В одной

комнате размещались реликвии войны, в другой — материалы по истории деревень и сел, в третьей, самой маленькой, — панорамные фотографии строящегося города, где на переднем плане были видны еще существовавшие тогда деревни Матушкино и Савёлки.

В 1970-х гг. музей стал ежегодно принимать по несколько тысяч человек и в 1977 г. переехал из трехкомнатной квартиры в выделенное ему помещение на первом этаже дома 11В на улице Гоголя, которое занимает и сегодня, что дало возможность расширить экспозицию.

В 1980-е гг. серьезно стоял вопрос об устройстве на территории Никольского храма (тогда не действующего) большого музейного комплекса: с диорамой «Бой за станцию Крюково»,



Ил. 1. Уманская А.А. с группой школьников на экскурсии, 1970-е гг. Из фондов Музея Зеленограда

экспозицией боевой техники под открытым небом и т.п. Директор музея (в 1977–2016 гг.) Т.В. Визбул вспоминает: «К 1984 году музей заявил о себе как о вполне состоявшемся учреждении культуры. <...> Посетителей в музее было много. Я уже не справлялась с постоянно растущим их потоком. Не оставалось времени ни на экспозицию, ни на обработку фондов. Я написала письмо в РК КПСС с предложением о развитии музея. <...> Началось оформление документов по землеотводу, разрешению на строительство нового здания на территории Никольского храма. Храм тогда находился в бесхозном состоянии и на государственной охране не состоял. В нем предполагалось разместить экспозицию по истории края. Рядом должны были построить новое здание из стекла



Ил. 2. Экспедиция сотрудников Государственного Зеленоградского историко-краеведческого музея в районе пос. Менделеево. Июль 1994 г. Фото из фондов Музея Зеленограда

и бетона. К музею планировалось подвести специальные подъездные пути от Ленинградского шоссе, оборудовать площадки для экспозиции боевой техники под открытым небом и остановки экскурсионных автобусов. Этот музейный ансамбль должен был быть виден издалека. В самом новом здании предполагалась экспозиция по Великой Отечественной войне с акцентным залом – диорамой «Бой у станции Крюково». К тому времени был еще жив главный консультант Петр Васильевич Логвиненко. При наличии средств эта идея вполне могла быть реализована. В музее планировался зал по истории города Зеленограда, фондохранилище, помещения для занятий с детьми и т.д., включая буфет для посетителей». В 1988 г. началось возрождение храма, и от развития музея в этом направлении отказались.

Следующие годы были непростыми для страны, для Зеленограда, для музея. Но в 1990 г., благодаря своей социально значимой деятельности и большим усилиям сотрудников и директора Т. В. Визбул, музей из подшефного зеленоградским предприятиям, переживающим кризис, стал муниципальным, а два года спустя – государственным. В 2014 г. он прирос выставочным залом в «новом» городе (корп. 1410).

В конце 2016 г. в связи с планируемым сносом здания на улице Гоголя по программе реновации руководством города было принято решение о переезде музея в легендарный дом «Флейта» – образец архитектуры советского модернизма 1960-х гг., который, к сожалению, не является новым специализированным музейным зданием. Место в историческом центре города и особенности помещения «диктуют» определенные требования к разрабаты-



Ил. 3. Дом «Флейта». 1960-е годы.
Фото из фондов Музея Зеленограда

емой концепции новой экспозиции. При обязательном сохранении существующих разделов («История родного края», «Военная история края», «История Зеленограда») большое внимание будет уделено Зеленограду как городу-эксперименту: градостроительному, экономическому, социальному.

Библиографический список:

1. Сталинский путь. – 19 декабря 1940 г.
2. Очерки истории края. Зеленограду 40 лет: Сб. трудов Гос. Зеленоградского ист.-краев. музея; вып. 3 / Науч. ред. и сост. Н.И. Решетников. – М.: УРСС, 1998. 208 с.
3. Очерки истории края. Вып. IV. Зеленоградскому музею 30 лет. – М.: Ладомир, 2000. 202 с.

Лидия Борщенко
кандидат искусствоведения,
*Луганский художественный музей, г. Луганск, ЛНР (Луганская
Народная Республика)*

Судьба Луганского художественного музея и его коллекции (1920–2020)

В статье рассматриваются ключевые этапы истории Луганского художественного музея, одного из старейших музеев Донбасса. История музея неразрывно связана с историей формирования его коллекции. Созданный в 1920 году Музей живописной культуры в Луганске с середины 1920-х годов претерпевает ряд трансформаций, а в годы Великой Отечественной войны почти полностью утрачивает свое собрание. С 1944 года музей начинает возрождаться. Автор выделяет четыре этапа формирования новой коллекции, раскрывает источники поступлений экспонатов, дает характеристику основных разделов коллекции, насчитывающей свыше 10 тысяч экспонатов.

С конца XIX века развитие промышленности на Луганщине стимулировало расцвет художественной жизни края, отразившийся в интенсивном строительстве, отделке и украшении храмов и усадеб. Появляются первые коллекционеры предметов изобразительного и декоративного искусства, церковной старины. О прекрасных произведениях храмового искусства, собранных в храмах на территории Луганщины, писал Филарет Гумилевский. В материалах XII Археологического съезда (Харьков, 1902) упоминаются иконы,

скульптуры, кресты и плащаницы, собранные местными энтузиастами, которые экспонировались на выставках съезда и воспроизведены в изданном по результатам съезда альбоме. Значительное количество произведений искусства было собрано К.Л. Мсциховским в его имении Селезнёвка (теперь Перевальский район) [1].

Широко известно имя члена Луганской городской думы, коллекционера М.И. Стефановича. Именно с его собранием современники связывали идею создания общественного музея в Луганске. Однако осуществилась она уже после 1917 года, когда после первой Всероссийской музейной конференции (11–17 февраля 1919), участники которой обсуждали необходимость создания музеев нового типа [2], одним из первых таких музеев был создан Музей живописной культуры в Луганске.

Главными инициаторами создания Музея живописной культуры в Луганске были Вольский и Истомин¹. Осенью 1919 г. они привезли в город большую партию экспонатов из Москвы и Харькова: картины, мебель, фарфор, бронзу, и в январе 1920 года музей был открыт в Полтавском переулке².

По состоянию на 1 января 1924 г. в его фондах хранилось 792 экспоната, среди которых главное место занимали живописные полотна (107), изделия из фарфора (101), мебель (79), скульп-

1 ЦГАВОУ. – Ф. 166. – Оп. 4. – Д. 191. – Л. 242–244.

ЦГАВОУ. – Ф. 166. – Оп. 4. – Д. 192. – Л. 259.

2 ЦГАВОУ. – Ф. 166. – Оп. 4. – Д. 191. – Л. 242–246.

ЦГАВОУ. – Ф. 166. – Оп. 4. – Д. 191. – Л. 86.

ЦГАВОУ. – Ф. 166. Оп. 5. – Д. 730.

ЦГАВОУ. – Ф. 166. – Оп. 6. – Д. 332. – Л. 1.

птуры (36). Значительной была нумизматическая коллекция (194 предмета). О поступлении в музей экспонатов из Одессы сообщений значительно больше³. К приведенному перечню следует добавить данные из статьи в газете «Жизнь Луганска» за 1995 г. [3]. За четыре года существования Музея живописной культуры его посетили 15460 зрителей⁴.

С середины 1920-х годов Музей живописной культуры претерпевает ряд трансформаций⁵, а в годы Великой Отечественной войны его коллекция была почти полностью утрачена. Из 27 сохранившихся произведений живописи 22 произведения⁶ в настоящее время находятся в коллекции Луганского художественного музея (далее – ЛХМ), постановление о создании которого было принято Ворошиловградским облисполкомом в июле 1944 года⁷.

Основу собрания музея заложили экспонаты, переданные из фондов временного хранения ведущих киевских музеев.

³ ЦГАВОУ. – Ф. 166. – Оп. 4. – Д. 191. – Л. 243.

Известиях ЦИК от 16.02.1924 – С. 4.

Культурная жизнь в СССР. 1917–1927. – М., 1975. – С. 482.

ГАОО. – Р. 99. – Оп. 1. – Д. 120. – Л. 33.

ГАОО. – Р. 150. – Оп. 1. – Д. 576. – Л. 35.

ГАОО. – Ф. 150. – Оп. 1. – Д. 665. – С. 11.

⁴ ЦГАВОУ. – Ф. 166. – Оп. 4. – Д. 191. – Л. 244.

⁵ ЦГАВОУ. – Ф. 166. – Оп. 5. – Д. 262. – Л. 101.

ЦГАВОУ. – Ф. 166. – Оп. 5. – Д. 730. – Л. 442.

⁶ Архив СБУ в Луганской области. – Арх. № 3146 – р. – 7–7 «об.», 8–8 «об.», 12, 13.

Там же: Арх. № 3146. – р. – Л. 12, 13.

⁷ ГАЛО. – Р. 1779. – Оп. 2. – Д. 45. – Л. 80.

ЦГАВО Украины. – Ф. 2. – Оп. 7. – Д. 2743. – Л. 7.

Там же: Ф. 2. – Оп. 7. – Д. 9499 – Л. 78.

Архив ЛОХМ. Оп. 1. – Д. 1. – Л. 1.

В приказе Комитета по делам искусств при Совнарком УССР за № 1001 от 17 июля в 1947 г. так и записано: «Для создания Все-донецкого художественного музея в г. Ворошиловграде передать художественные экспонаты из фондов киевских музеев: Украинского искусства – 41; Русского искусства – 274; Зап. и Вост. искусства – 126»⁸.

Открылся музей для посетителей в 1951 году [4]. Усилиями энтузиастов, общественности региона, специалистов музейного дела в бывшем СССР коллекция быстро росла. Произведения этого большого по количеству и значительного по художественному уровню собрания открывают Книгу поступлений основного фонда музея. Его профессионально обоснованный состав обусловил направления комплектования музейной коллекции на много лет вперед.

Из фондов Московской государственной закупочной комиссии пришли одиннадцать произведений живописи мастеров России и Украины XIX – первой пол. XX в. Полотно В.А. Тропинина «Портрет П.И. Сорокоумовского», «Портрет Ростопчиной» мастера круга В.Л. Боровиковского (ил. 1), «Лунная ночь на море» Р.Г. Судковского, «Автопортрет» А.П. Юргенсон-Снегирёвой, а также «Портрет А.Г. Григорьевой» А.Е. Архипова (ил. 2), пейзажи М.П. Крымова, С.А. Жуковского, В.В. Мешкова, П.И. Петровичева вошли в постоянную экспозицию музея [5]. Пополнялась коллекция и благодаря закупкам у частных лиц.

⁸

Архив ЛОХМ. – Оп. 1. – Д. 5. – Л. 4–9; Архив ЛОХМ. – Оп. 5. – Л. 2.



Ил. 1. Неизвестный художник круга В.Л. Боровиковского (кон. XVIII — нач. XIX вв.). Портрет Ростопчиной. Начало XIX в. Холст, масло. 84,5х67

В фондах ЛХМ хранится письмо Министерства культуры СССР, в котором сообщалось, что среди специалистов Государственной Третьяковской галереи искусствоведа, который мог бы атрибутировать пейзаж И.И. Шишкина, нет. Сотрудникам ЛХМ предложили обратиться к академику И.Е. Грабарю. Последний посоветовал закупить «Парк в Павловске» как чудесную вещь И.И. Шишкина⁹.

Накануне открытия постоянной экспозиции после реконструкции помещения в 1963 г., ЛХМ становится одним из ведущих учреждений культуры края. Начался второй этап комплекто-

9 Архив ЛОХМ. – Д. 48. – Л. 49, 56, 57.



Ил. 2. Архипов Абрам Ефимович (1862 — 1930).
Портрет А.Г. Григорьевой. 1926.
Бумага, пастель. 103х68

вания коллекции. Фонды пополнились произведениями русской и украинской живописи, скульптуры XVIII — нач. XIX ст. из собрания известной землячки, коллекционера М. Корниловской. Часть из них она подарила музею¹⁰ [6]. Это было первое значительное по количеству поступление из частного собрания. Новая постоянная экспозиция обогатилась произведениями И.К. Айвазовского, А.К. Саврасова, В.Е. Маковского, М.А. Беркоса, К.Я. Крыжицкого (ил. 3). Позже в музей поступили полотна «Дорога» А.И. Жигиленко, «Дача» Л.Ф. Лагорио (ил. 4), «Автопортрет» Н.П. Богданова-Бельского.

10

Архив ЛОХМ. – Д. 94. – Л. 15.



Ил. 3. Крыжицкий Константин Яковлевич (1858 — 1911). Морозный день. 1895.
Холст, масло. 80х143

В этом же году из Государственного Эрмитажа передали коллекции гравюр западноевропейских мастеров XVIII–XIX вв. и декоративно-прикладного искусства Западной Европы, Японии и Китая XVIII–XX вв.¹¹ По распоряжению Министерства культуры СССР в фонды музея поступила коллекция слепков с мраморных античных оригиналов¹².

В 1970–80-е гг. известный луганский искусствовед Л.П. Корнишина заложила основу фонда церковной старины, собранного благодаря экспедиционным поездкам по Луганщине. Часть произведений иконописи XIX — нач. XX столетий была пере-

11 Архив ЛОХМ. – Д. 109. – Л. 60–67.

12 Архив ЛОХМ. – Д. 109. – Л. 62



Ил. 4. Лагорио Лев Феликсович (1827—1905). Дача. 1892. Холст, масло. 101,5x136

дана по приказу МК СССР с выставки в залах ЛХМ, организованной Центральным музеем древнерусской культуры и искусства им. А. Рублёва (Москва) к 1000-летию Крещения Киевской Руси (1988). Таким образом, начался третий этап комплектования художественного собрания.

Важным фактором, стимулирующим количественный рост коллекции произведений художников Луганщины стала поддержанная художественной интеллигенцией края идея создания на базе ЛХМ художественной галереи (1992). Появилась возможность расширить фонды и выделить коллекцию местных художников

в отдельное помещение. За короткое время она выросла до трёх тысяч экспонатов, значительная часть из них передавалась в дар.

На основе собранной коллекции можно в полном объеме проследить развитие изобразительного искусства Луганщины послевоенного времени. Создание Галереи искусств, где хранятся и экспонируются произведения мастеров изобразительного искусства Луганщины, существенно изменило характер музейного собрания и направления научного комплектования фондов. Начался его четвертый, современный этап.

Сегодня в коллекции ЛХМ хранится свыше 10 тысяч произведений отечественного и зарубежного искусства XVI–XXI столетий. Среди них более 2000 живописных полотен, 350 скульптур, около 6000 графических листов и 2000 экспонатов декоративно-прикладного искусства.

К произведениям европейского уровня, которые составляют основу собрания искусства Западной Европы, искусствоведы относят живописные полотна мастеров итальянского Возрождения XVI в. «Мадонна с Христом и Иоанном Крестителем» Моретто да Брешиа (ил. 5), «Портрет юноши в берете» неизвестного венецианского художника, «Оплакивание» Ф. Тревизани, которые представляют живопись Италии XVII–XVIII столетий.

Среди лучших произведений музейной коллекции — произведения нидерландских мастеров: неизвестного художника XVI в. «Моисей, иссекающий воду из скалы» (ил. 6), «Портрет императора Леопольда I» фламандца Франса де Нева (ил. 7), а также «Портрет дамы с девочкой» А. Ханнемана, исследованный реставраторами



Ил. 5. Брешиа Моретто да. Ок. 1496 — 1554. Мадонна с Христом и Иоанном Крестителем. Холст, масло. 77х64



Ил. 6. Нидерландский художник 1-й половины XVI в. Моисей, иссекающий воду из скалы. Дерево, масло. 99х70



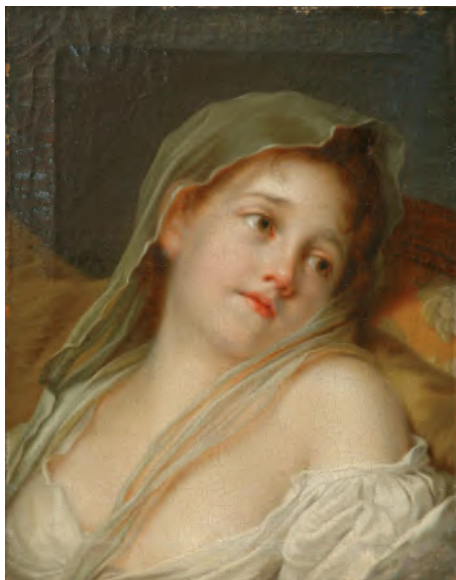
Ил. 7. Нев Франс де. 1606 — ок. 1680.

Портрет императора Леопольда I. Холст, масло. 105х81

во время проведения его реставрации на базе Государственного Эрмитажа (С.-Петербург) в конце 1980-х гг.

Французская школа живописи конца XVIII–XIX столетий представлена работами Ж.Б. Грёза (ил. 8), Ж. Каро (ил. 9), Л.Г.Э. Изабе.

Значительна по своему составу и коллекция графики. Она состоит из гравюр итальянских, нидерландских и французских мастеров XVI–XIX вв. Произведения Ф. Галле, И. Вирикса, Е. Эделинка, Ж.Ж. Балешу, Ж.Б. Пуальи, П.Е. Муатта выделяются высо-



Ил. 8. Грёз Жан-Батист (1725—1805). Голова девушки. Холст, масло. 40х31



Ил. 9. Каро, Жозеф (1821—1905). Дама с собачкой. 1874. Холст, масло. 65,5х45

ким мастерством выполнения, что позволяет представить характер западноевропейской гравюры классического периода.

Собрание прикладного искусства в своей основе состоит из образцов немецкого, французского, английского, австрийского фарфора XVIII–XIX веков. Однако оно очень фрагментарно и не дает представление о развитии этого вида декоративно-прикладного искусства XVIII–XIX вв. в Западной Европе.

Гордостью музейной коллекции русского и украинского искусства XVIII – нач. XX вв. являются произведения С. Щедрина «Неаполь» (ил. 10), В. Перова «Странник» (ил. 11), И. Айвазовского «У берегов Ялты», М. Нестерова «Соловки», В. Орловского «Жаркий полдень в южной усадьбе» (ил. 12), С. Светославского «Коровы»,



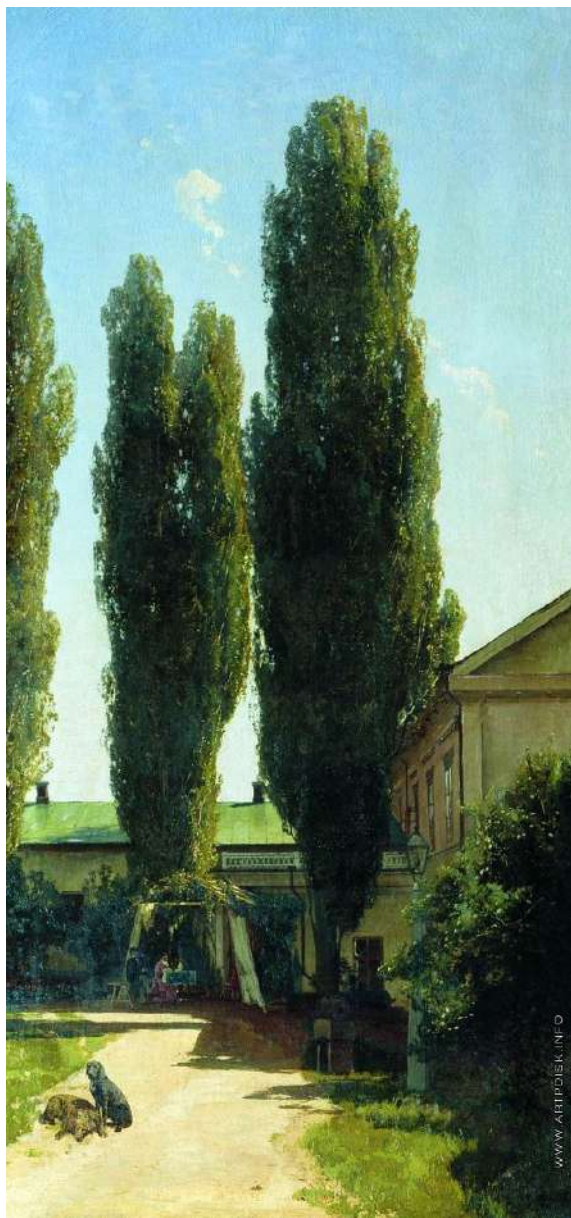
Ил. 10. Щедрин Сильвестр Феодосиевич (1791 — 1830). Неаполь. Холст, масло. 32х49



Ил. 11. Перов Василий Григорьевич (1834 — 1882). Странник. 1869. Холст, масло. 46,8х39

С. Сорина «Портрет артиста». Советское изобразительное искусство представлено произведениями А. Лактионова «Портрет комсомолки Майи», Ю. Пименова «В магазине» П. Кончаловского «Портрет писателя К.А. Тренёва», К. Юона «Москва строится, Л. Бродской «Морозное утро».

Изобразительное и декоративно-прикладное искусство России, Украины, Италии, Нидерландов, Фландрии, Голландии, Франции, Германии, Польши представлено в собрании далеко не



Ил. 12. Орловский Владимир Донатович (1842 — 1914). Жаркий полдень в южной усадьбе. 1868. Холст, масло. 170,5х80

с одинаковой полнотой. Однако все образцы представляют интерес как носители характерных черт искусства своего времени.

Анализируя основные этапы формирования коллекции ЛХМ, нужно сформулировать факторы, которые способствовали ее комплектованию. Так, из-за реконструкции здания музей открывался дважды — в 1951 и 1963 году. Каждый раз перед торжественным открытием его собрание пополнялось экспонатами из немусейных фондов ведущих государственных художественных собраний бывшего СССР, подобранных высокопрофессиональными специалистами. Значительную роль в истории становления и дальнейшего развития музея как отражения культуры края второй пол. XX в. сыграли не только профессионализм его сотрудников и энтузиазм представителей культурной элиты Украины, но и добрая воля советской художественной интеллигенции и общественных деятелей.

Библиографический список:

1. *Филарет (Гумилевский)*. Историко-статистическое описание Харьковской епархии / Филарет (Гумилевский). — Харьков, 1858. — Раздел 5. С. 386. Каталог выставки XII Археологического съезда в г. Харькове. Альбом XII Археологического съезда в Харькове под ред. и с объяснительным текстом проф. Е.К. Редина. — М.: типографии М.И. Гройсмана и Г.А. Вандельштейна. — 1903. — С. 1-25.

Труды XII Археологического съезда в Харькове 1902г./ под ред. П.В. Уваровой. — М.: Типография Воронова, 1905. — Т. 3. — С. 294.

Лукомский Г.К. Усадьба в прошлом и настоящем: Селезнёвка К.Л. Мсциховского / Г.К. Лукомский // Столица и усадьба. — 1916. — № 50. — С. 4-5.

2. *Закс А.Б.* Первая Всероссийская музейная конференция // Музейное дело в СССР. — М., 1979. — С. 136-143. Российская музейная энциклопедия. — М., 2001. — Т. 1. — С. 191. Музей в музее. — СПб, 1998. — С. 351-355.

3. *Ключнева И.* От коллекции Стефановича / И. Ключнева // Жизнь Луганска. — 1995. — 10 ноября.

4. Открытие художественного музея в Ворошиловграде // Ворошиловградская правда. — 1951. — 15 февраля.

5. Луганский областной художественный музей: каталог / вступ. ст. Л.М. Борщенко; сост.: А.М. Капканец, Л.П. Корнишина. — Луганск: Светлица, 2002. — Вып. I: Западноевропейское искусство XVI — нач. XX вв. Русское, украинское искусство XVIII — нач. XX вв. — С. 73-230.

6. *Колосов В.* Ценный дар / В. Колосов // Луганская правда. — 1962. — 15 августа. Корнишина Л.П. Дар М.И. Корниловской: Доклад // Сб. статей по материалам научно-практической конференции «Современный музей: проблемы комплектации, изучения,

сохранения и популяризации коллекции» (Донецк, 23 сентября 2009 г.). – Донецк: Малыхина И.Б., 2009. – С. 61-72.

Используемые сокращения:

ГАЛО – Государственный архив Луганской области;

ГАОО – Государственный архив Одесской области;

ЛОХМ – Луганский областной художественный музей;

ЦГАВОВУ – Центральный государственный архив высших органов власти и управления Украины.

Иван Волков

*Серпуховский историко-художественный музей,
г. Серпухов, Московская область*

Иконы святых помощников и патрональных святых в собрании Покровской старообрядческой церкви

Публикация посвящена обзору малоизученных памятников старообрядческой иконописи XIX в. из собрания старообрядческого Покровского храма с изображениями святых покровителей и патрональных святых.

Одной из особенностей внутреннего убранства Покровской старообрядческой церкви в г. Серпухове можно назвать большое количество икон святых помощников и патрональных святых (т.е. угодников, соименных бывшему владельцу иконы). Памятники с подобного типа изображениями еще не рассматривались применительно к собранию Покровского храма как отдельная тема. Обращение же к ней и кругу произведений с ней связанных может многое прояснить в истории собрания церкви, сложившегося в начале XX столетия и определенно расширить существующие представления об уровне религиозной грамотности, условиях повседневной жизни и внутреннем мире храма дателей, прихожан храма Покрова — старообрядцев старопоморского согласия, живших в городе и уезде.

Материалом исследования являлись по преимуществу поздние, малоисследованные произведения, относящиеся

к XIX — началу XX веков. В статье будут рассмотрены далеко не все, но самые характерные и интересные по иконографии памятники; хронологически создание этих икон совпадает со временем зарождения и расцвета серпуховской старообрядческой общины. Большое число интересующих нас икон были пожертвованы в Покровский храм не только их основателями — серпуховскими фабрикантами Мараевыми, но и их единоверцами, принадлежавшими к купеческому, мещанскому и крестьянскому сословию, т.е. к среде достаточно замкнутой и консервативной, старавшейся придерживаться искони утвержденных порядков и обычаев.

Покровская церковь, сооруженная в 1908–1912 годах, была для этих людей не только средоточием общественной молитвы по воскресным и праздничным дням, не только «училищем благочестия», но и местом встречи с теми, кто был в представлении верующих заступниками и помощниками в их нуждах и повседневной деятельности, т.е. святыми угодниками¹.

Как преемники и продолжатели средневековой традиции благочестия старообрядцы продолжали чтить известных со времен крещения Руси святых помощников — Иоанна Предтечу, архангела Михаила, пророка Илию, святителей Николу Чудотворца и Антипу Пергамского, великомученицу Параскеву Пятницу, великомучеников Георгия Победоносца, Никиту, мучеников Косму и Дамиана и др. [1, с. 15–42; с. 106–110].

1 В сообщении специально не затрагивается тема богородичных икон, также носивших в массовом религиозном сознании функцию святых помощников, ибо это тема отдельного и серьезного исследования.

Образы вышеупомянутых святых известны в русском церковном искусстве с очень раннего времени, и они продолжали одинаково почитаться как старообрядцами, так и прихожанами официальной церкви. Но в староверии почитание святых помощников приобретает еще и определенный вероисповедный смысл. Так, святой Иоанн Предтеча, который в народном благочестии почитался целителем от головных болей, для старообрядцев был примером постничества, целомудрия, обличителя неправедных властей. Святитель же святитель Николай (у старообрядцев Никола) Чудотворец не просто помощник во всякой скорби, но и борец с ересями и язычеством, претерпевший за исповедание своей веры темничное заключение. А повсеместно чтимый священномученик Антипа Пергамский являлся не только целителем зубных болей, но и борцом с нечистыми духами [2, с. 13–15]. В старообрядческой среде актуализируется почитание таких «древних» святых, как святитель Нифонт Кипрский и преподобный Паисий Великий, а также Ангела-хранителя. Так святитель Нифонт Кипрский был для ревнителей древнего благочестия, твердо убежденных в том, что окружающий их мир пленен Антихристом, особо сильным воителем с лукавыми духами, а преподобный Паисий имел особую благодать ходатайствовать перед Богом о прощении грехов умерших без покаяния [3, с. 246–250]. Ангел Хранитель оберегал христианина от всякой беды и скорби, и вера в его неустанное попечение всегда жила среди тех, кто подвергался гонению за свою веру со стороны духовных и светских властей [4, с. 16].

Сохранению традиции почитания святых помощников в старообрядчестве способствовали многочисленные рукописные

и печатные «Сказания, киим святым каковыя благодати исцеления от Бога даны и когда память их», иконы-целебники с таким же названием, которые были известны каждому старообрядцу с детства [5, с. 418–420; с.14; с. 457]. В собрании Покровского храма нет икон-целебников, но есть целый ряд икон с изображением собора святых-помощников.

Самыми многочисленным типом таких «соборных» икон можно назвать в нашем случае образа, включающие в себя живописное (или медно-литое) «Распятие с предстоящими» с избранных святыми, написанными на среднике или полях.

К такому типу относится икона первой половины XIX столетия «Распятие с предстоящими и избранными святыми»² (ил. 1). Центральный сюжет произведения окружен поясными изображениями святых, большая часть которых являются святыми-помощниками: архангел Михаил – победитель супостатов, Ангел-хранитель – оберегает христианина днем и ночью от всякого рода напастей, священномученик Антипа – целитель зубных болезней и прогонитель бесов, священномученик Власий – целитель домашних животных, священномученик Харалампий – избавитель от внезапной смерти, святитель Нифонт Кипрский – прогонитель бесов, святые Косма и Дамиан – безмездные врачи и покровители желающих постигнуть «учение книжное», великомученица Варвара сохраняет от внезапной смерти, великомученица Екатерина помогает в благополучных родах, Девять мучени-

2 СИХМ, инв. № КП 13653/15.43. Икона «Распятие с предстоящими и избранными святыми на полях». Первая половина XIX в. Дерево, темпера. 40,3х32.



Ил. 1. Распятие с предстоящими и избранными святыми на полях. Икона. Первая половина XIX в. Дерево, темпера. 40,3х32. СИХМ

ков Кизических (на иконе написаны лишь их имена, помещенные в живописный картуш) — целители от лихорадки, преподобный Марой — целитель от трясовичной болезни (т.е. от судорог), святые великомученица Анастасия, святитель Андрей Критский и великомученики Феодор Стратилат — вероятные патрональные покровители бывших владельцев иконы. Крупный формат иконы, качественное письмо, наличие латунного оклада могут указывать на то, что до передачи ее в Покровскую церковь она занимала, вероятно, центральное место в красном углу дома неизвестной нам старообрядческой семьи. Молитва перед образом с изображением Спасителя, распятого на восьмиконечном, «истинном» кресте,

который есть «основание благочестия» и «нечестивых погибель» [6, с. 457], предстоящих в молении Богородицы и святых-помощников придавала его владельцам сил в тяготах повседневной жизни, ограждала от бесовских козней, телесных и душевных немощей.

Кроме таких «соборных» икон в храме присутствуют и самостоятельные образы угодников-помощников, причем находятся они в самых значительных местах церковного интерьера — центральном и боковых иконостасах основного помещения церкви.

Самым популярным из них был, естественно, Никола Чудотворец, его самостоятельных икон в храмовом собрании насчитывается до 33. Почитание этого святителя среди старообрядцев подчас носило несколько утрированный характер, о чем можно судить по двум интересным с точки зрения иконографии памятникам: иконе-минее начала XIX века на декабрь³ и иконе «Никола Можайский с избранными святыми и праздниками» второй половины XIX века⁴ (ил. 2). Так, в первом случае, фигура мирликийского чудотворца выделена особо: вместо небольшого в полный рост изображения фигура его поясная, и более тщательно написана по сравнению с рядом изображенными угодниками. Эта особенность подчеркивает не только важное место Николы в церковном календаре, но и демонстрирует особый пиетет, который испытывали к нему заказчик и исполнитель комплекта миней, находившихся в Покровском храме.

3 СИХМ, инв. № КП 13653/3.9. Икона «Миней на декабрь». Начало XIX в. Дерево, темпера. 52х42.

4 СИХМ, инв. № КП 13653/1.21, ДРЖ 275. Икона «Святитель Никола Можайский, с избранными святыми и праздниками». Вторая половина XIX в. Дерево, темпера. 49х39,8.



Ил. 2. Святитель Никола Можайский, с избранными праздниками и святыми на полях. Икона. Вторая половина XIX в. Дерево, темпера. 49х39,8. СИХМ

В основе второго произведения — старинный образ, поновленный и перенесенный на новую основу дополненный ликами особенно почитаемых в неизвестной нам старообрядческой семье святых и праздников церковного года.

В центре средника — фронтальная в рост фигура святителя Николы с мечом и храмом в руках, с традиционными изображениями Христа и Богоматери. Слева и справа от Николы представлены Ангел-хранитель, мученица Акилина, преподобный Сергей Радонежский, мученица Дария. Избранные святые написаны и на полях образа — преподобный Павел Фивейский, святитель Григорий Богослов, преподобный Иоанн Лествичник(?), мученики Косма и Дамиан, преподобная Евдокия, великомученицы Екатерина и

Параскева, мученица Мелания. На полях представлены и изображения праздников: Воскресение Христово, Рождество Богородицы, Перенесение мощей святителя Николы из г. Мира, столицы древней Ликии в Бари, Рождество Христово, Сретение, Введение во храм, Вознесение Господне, Ветхозаветная Троица, Воздвижение Креста и Успение Богородицы.

Эта икона первоначально также могла быть средоточием домашнего иконостаса, и перед ней мог молиться каждый член большой семьи, прибегающий к заступничеству святого Николы, святых-помощников и своих соименников. Сюжет произведения красноречиво отражает древние народные представления о Николе Чудотворце как о самом главном и сильном небожителе, ибо все остальные написанные сюжеты: господские и богородичные праздники, святые (в том числе общечтимые — великомученицы Параскева Пятница и Екатерина, мученики Косма и Дамиан) занимают к нему явно подчиненное положение.

Помимо изображений Николы Чудотворца в храмовом интерьере было размещено по несколько икон таких чтимых святых-помощников, как Илья Пророк, священномученик Антипа, великомученица Параскева Пятница, мученики Гурий, Самон и Авив.

Заказчиками и владельцами икон святых помощников были живые люди, находившиеся подчас в непростой ситуации, вызванной жизненными обстоятельствами, трудностями экономической и социальной жизни в стране. Анализ иконографии сюжета или состава святых на иконе может многое прояснить в судьбе предыдущего владельца произведения. Интересным примером такого рода можно считать образ начала XX века. «Святитель Стефан Сурож-

ский, преподобный Ипатий Руфианский и мученик Вонифатий»⁵ (ил. 3). Известно, что святителю Стефану молились о находящихся на войне, о молитвенном предстательстве преподобного Ипатия просили при женских болезнях и бесплодии, а к мученику Вонифатию (Внифатию) обращались, когда кто-то из ближних страдал «запойством винным» [7, с. 84-86]. Вполне ясно вырисовывается бытовой портрет семьи, где изначально бытовала икона: кто-то в семействе был на театре военных действий (Русско-японская или 1-я Мировая войны), кто-то из женского состава семейства болел, а кто-то страдал алкоголизмом.



Ил. 3. Святитель Стефан Сурожский, преподобный Ипатий, Мученик Вонифатий. Икона. Начало XX в. Дерево, темпера. 26х31. СИХМ

5 СИХМ, инв. № КП 13653/17.39. Икона «Святитель Стефан Сурожский, преподобный Ипатий, мученик Вонифатий». Начало XX в. Дерево, темпера. 26х31.

Святые помощники — мученик Вонифатий, великомученик и целитель Пантелеймон, Ангел Хранитель и праведный Филарет Милостивый представлены на полях иконы-ставротеки, находящейся на северном клиросе Покровской церкви⁶. Икона имеет хорошую сохранность живописи и врезного меднолитого с эмалью креста, основа ее — кипарисовая доска. Образ, вероятно, принадлежал состоятельному человеку, имя которого было Филарет, он явно имел определенные проблемы со здоровьем, в том числе, связанные с употреблением алкоголя.

Незаурядным памятником, где воля заказчика выражена наиболее последовательно, является икона начала XIX века — «Жены-Мироносицы у Гроба Господня, со святыми Татьяной, Евдокией, Христиной и Параскевой Пятницей на полях»⁷. Создание этого произведения могло быть оплачено состоятельной женщиной, что подтверждается выбором сюжета в среднике и набором святых на его полях. Вероятно, заказчица произведения очень переживала о своих дочерях, носивших имена Татьяны и Христины, вверяя их судьбу святым женам-мироносицам, а также святой Евдокии и Параскеве Пятнице, покровительствовавшим здоровью женщин и младенцев.

Но написание икон не определялось лишь просьбой заказчика о заступничестве, некоторые образа могли создаваться и с целью отметить какое-либо важное событие в жизни. К подоб-

6 СИХМ, инв. № КП 13653/9. Икона «Распятие с предстоящими и избранными святыми на полях». Конец XIX в. Дерево, темпера; латунь, литье, эмаль. 32х26.

7 СИХМ, инв. № КП 13653/10.52. Икона «Жены-мироносицы у Гроба Господня». Начало XIX в. Дерево, темпера. 70х52.

ным памятникам можно отнести икону второй половины XIX века «Святой пророк Моисей, священномученики Вавила Никомедийский и Вавила Антиохийский, мученики Урван, Прилидиан и Епполоний, со святыми великомученицей Екатериной и мученицей Евфимией на полях»⁸ (ил. 4). Память представленных в среднике святых совершается 4 сентября (по старому стилю), и никто из них не известен как святой помощник, функции которого зафиксированы в «Сказании...» или на иконах-целебниках [8, с. 5; с. 716-720]. Только великомученице Екатерине, написанной на левом поле, молились о благополучном разрешении родов. Можно предположить, что некая старообрядка, носившая имя Евфимии, или ее

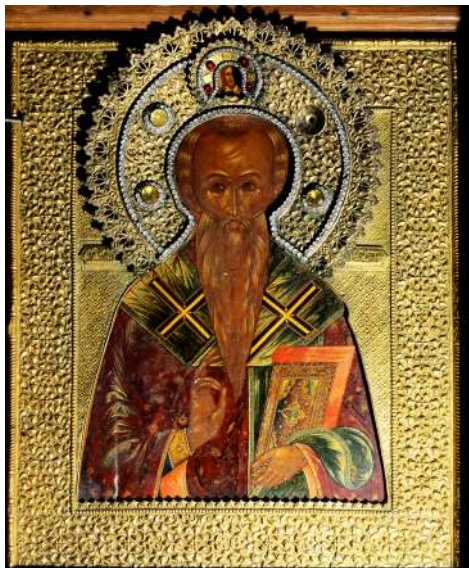


Ил. 4. Пророк Моисей, священномученики Вавила Никомидийский, Вавила Антиохийский, мученики Урван, Прилидиан и Епполоний, с великомученицей Екатериной и мученицей Евфимией на полях. Икона. Вторая половина XIX в. Дерево, темпера. 25х31. СИХМ

8 СИХМ, инв. № КП 13653/2.34. Икона «Пророк Моисей, священномученики Вавила Никомидийский, Вавила Антиохийский, мученики Урван, Прилидиан и Епполоний, с великомученицей Екатериной и мученицей Евфимией на полях». Вторая половина XIX в. Дерево, темпера. 25х31.

родственники отблагодарили Бога и Его святых созданием иконы угодников, празднуемых 4 сентября. Вполне возможно, что в этот день на свет появился новый член семьи Евфимии. Или что-то важное для обеих вероятных заказчиц, носивших имя Екатерины и Евфимии, произошло именно в этот день.

Отдельную группу в собрании Покровской церкви составляют образы патрональных святых, т.е. икон угодников, соименных лицам, которым они принадлежали до передачи в храм. К самым ранним из выявленных памятников данного типа можно отнести образ «Святитель Феодор Эдесский»⁹ (ил. 5). Характер обработки оборотной стороны и шпонок, тонкая графичная манера живописи доличного и личного, декор металлического оклада, украшен-



Ил. 5. Святитель Феодор Эдесский. Икона. Первая половина XIX в. Дерево, темпера; латунь, штамповка, гравировка, стекла. 54,8х44,5. СИХМ

9 СИХМ, инв. № КП 13653/3.5. Икона «Святитель Феодор Эдесский». Первая половина XIX в. Дерево, темпера; латунь, штамповка, гравировка, стекла. 54,8х44,5.

ного гранеными цветными стеклами говорят о времени написания иконы в первой половине XIX века. Несомненно, первоначальным хозяином иконы был состоятельный человек, принадлежавший к купеческому сословию. К сожалению, владельческая надпись на обороте стерта, читаются отдельные буквы «...иля 9...», «45 летъ». Смеем предположить, что образ имел определенное отношение к личности купца Феодора Козмича Еремина, хозяина бумаготкацкой фабрики в деревне Заборье Серпуховского уезда, который в первой половине XIX столетия являлся лидером серпуховских старообрядцев-беспоповцев [9, с. 556]. Икона святителя Феодора, находящаяся в старообрядческом храме, таким образом, имела и определенное мемориальное значение.

Несомненное мемориальное значение имела и икона «Преподобномученица Анфиса»¹⁰, созданная около 1880 года. Она с самого момента освящения храма в 1912 году пребывает на самом видном и почетном месте храмового интерьера — на аналое справа от престола. Первоначально она имела драгоценный оклад, украшалась бумажными цветами, участвовала в крестных ходах. Даже в советский этап жизни храма икона оставалась на своем месте, утратив, правда свой драгоценный убор. Икона изначально принадлежала младшей дочери А.В. Марaeвой — Анфисе Мефодиевне, и после безвременной кончины владелицы она стала пребывать в храме, в котором постоянно молились об упокоении безвременно усопшей.

10 СИХМ, инв. № КП13653/14.2. Икона «Преподобномученица Анфиса», около 1880 г. Дерево, темпера. 26,4х31,1.

Иконы с патрональными святыми жертвовались в церковь и менее состоятельными членами старообрядческой общины. Примером такой семейной иконы с изображением святых соименников может быть икона-ставротека конца XIX века с написанными в среднике и на полях угодниками: святителями Кириллом Александрийским, Марком Арефусийким, мучениками Агрипиной и Феодулом, святителем Иоанном Милостивым, преподобной Параскевой, мученицами Матроной и Агафией¹¹ (ил. 6).

Подобные иконы были не только украшением храма, но своеобразным напоминанием об ушедших поколениях древлеправославных христиан. Вместе с такими иконами в церкви сохранялись во множестве и рукописные помянники, на страницы которых были занесены имена почивших прихожан и единоверцев. Таким образом, Покровская церковь была не только домом молитвы, но местом, хранящим память об усопших «отцах и братиях».

11 СИХМ, инв. № КП 13653/12.5. Икона «Распятие с предстоящими и избранными святыми» Вторая половина XIX в. Дерево, темпера; латунь, литье, эмаль. 31х26.



Ил. 6. Распятие с предстоящими и избранными святыми. Икона. Вторая половина XIX в. Дерево, темпера; латунь, литье, эмаль. 31х26. СИХМ

Библиографический список:

1. О почитании в Древней Руси святых помощников см.: Калининский И.П. Церковно-народный месяцеслов на Руси. — М., 2013. — С. 15-42; Лазарев В.Н. Искусство Новгорода. — М.-Л., 1947.
2. *Пивоварова Н.В.* Памятники богослужебной культуры старообрядцев// Образы и символы старой веры. Памятники старообрядческой культуры из собрания Русского музея. — СПб., 2009..
3. *Пивоварова Н.В.* Старообрядческая икона в историко-культурном контексте XVIII – начала XX века. Опыт систематического анализа. — М., 2018.
4. Слово и образ. Русские житийные иконы XIV- начала XX века. Каталог выставки. — М. 2010. — Кат. №2. (автор каталожной статьи Н.Н. Чугреева)
5. *Ровинский Д.А.* Русские народные картинки. — СПб., 1881. — Кн.3. — С. 418-420; Пивоварова Н.В. 2009. — С. 14; Тарасов О.Ю. Икона и благочестие. Очерки иконного дела в императорской России. — М., 1995.
6. Каноник, изданный христианской типографией при Преображенском богаделенном доме. — М., 1912.
7. *Бусева-Давыдова И.Л.* Семейные иконы в русской культуре. // Уваровские чтения-VII. Семья в традиционной культуре и современном мире. / Материалы всероссийской научной конференции. Муром, 29 апреля-1 мая 2008 г. — Муром, 2011.
8. Месяцеслов на лето 1998-е христиан древлеправославно-кафолического исповедания и благочестия старопоморского согласия. — М., 1997. — С. 5; Юхименко Е.М. Старообрядчество. История и культура. — М., 2016.

9. Дневные дозорные записи о Московских раскольниках: 1846 г. // Чтения в Императорском Обществе Истории и Древностей Российских при Московском университете. – М., 1885.

Михаил Дубровин, Альберт Беккер
*Государственный научно-исследовательский
институт реставрации,
г. Москва*

База данных ГОСНИИР «Клейма на изделиях декоративно-прикладного искусства из драгоценных металлов» и примеры ее использования для экспертизы и атрибуции

В статье описывается База данных «Российские клейма на изделиях ДПИ из драгметаллов», созданная в Государственном научно-исследовательском институте реставрации. Приведены несколько примеров определения и уточнения принадлежности клейм, как пробирного надзора, так и клейм-именников. Авторы показывают, что применение этой базы данных позволяет установить идентичность фальшивых окладов и провести аргументированный сравнительный анализ изображений клейм на исследуемых предметах.

Важную роль в музейной практике играет экспертиза и атрибуция предметов декоративно-прикладного искусства (ДПИ) из драгоценных металлов. Это необходимо как при закупке предметов при пополнении коллекции музея, так и при описании изделия в учётной карточке.

Государственный научно-исследовательский институт реставрации (ГОСНИИР) — одна из немногих организаций Министерства культуры Российской Федерации, имеющих лицензию

на проведение экспертиз и атрибуций предметов ДПИ, в том числе и изделий из драгоценных металлов. Проведение атрибуции изделий ДПИ из драгоценных металлов требует комплексного подхода при исследовании предмета. Необходимо изучить конструкцию изделия, технологию его изготовления, следы бытования, клейма, проставленные на предмете и т.д. Одним из важных этапов исследования является изучение и анализ клейм, проставленных на предмете. При этом исследователь должен чётко понимать, что делать выводы о подлинности предмета только на основании исследования клейм недопустимо и может привести к серьёзным ошибкам в выводах о подлинности предмета. Нам известны случаи, когда на подлинном изделии ставились фальшивые клейма ведущих ювелирных фирм России. На жаргоне антикваров — это называется «усилением вещи». Также нам известны фальшивые изделия с подлинными клеймами (например, клейма вырезали из подлинного предмета и впаяли в подделку). Поэтому экспертные исследования в ГОСНИИР всегда проводятся группой сотрудников отдела научной реставрации произведений из металла, а при необходимости привлекаются и сотрудники ведущих музеев Российской Федерации.

На российских изделиях в основном проставлялись клейма двух видов: пробирного надзора и именники-клейма, принадлежащие мастеру-изготовителю «Золотое и серебряное дело XV—XX вв.» [1, с. 145–351].

В течение небольшого периода времени с 1759 по 1807 годы и только в Москве проставлялись клейма альдерманов — мастеров по качеству (см. раздел «Указатель клейм ... » [1, с. 206]. Суще-

ствовали также клейма, отмечавшие принадлежность предмета (в основном дворцового имущества) [1, с. 206], но они крайне редки.

При атрибуции предмета, важнейшую роль играют клейма пробирного надзора. Пробирные клейма изготавливались централизованно на Монетном дворе в Санкт-Петербурге и должны были соответствовать идентичным установленным образцам и содержать информацию:

- о месте клеймения (пробирное учреждение, в котором зарегистрирован мастер-изготовитель). Наличие на предмете клейма со знаком удостоверения городского пробирного учреждения, например, Москвы, говорит только о том, что предмет клеймился в пробирном учреждении, относящемся к Москве. Мастер же, представивший предмет на клеймение, мог проживать не только в Москве, но и в других губерниях, приписанных в это время к Московскому пробирному учреждению. Например, в период 1899–1926 годов в Московском окружном пробирном управлении клеймились изделия, изготовленные мастерами, проживавшими не только в Московской, но и во Владимирской, Тверской, Нижегородской, Рязанской, Тульской, Орловской, Калужской, Смоленской, Тамбовской, Воронежской, Курской губерниях;

- о пробе (количество драгметалла в сплаве);
- о годе или периоде времени, когда клейма были представлены.

Теоретически исследователь, имея доступ ко всем требуемым по времени изготовления предметам, может собрать изобра-

жения всех клейм пробирного надзора Российской империи (естественно, затратив на это достаточное количество времени и труда).

В отличие от пробирных клейма-именники (указывающие на мастера-изготовителя), как правило, изготавливались самими мастерами или организациями и, следовательно, могли иметь большое разнообразие, как по размерам клейма, так и по его изображению. Достаточно посмотреть на именники Московского отделения фирмы Фаберже [2, с. 390–439].

В случае спорной ситуации о подлинности именника, представленного на изделии, в качестве контраргумента можно услышать, что именно это клеймо-именник исследователю не известно.

Когда более 25 лет назад институт начал проводить атрибуционные исследования, выяснилось, что вопросы конструкции предмета, технологии его изготовления, определения подлинности следов бытования не вызывали проблем, а вопрос установления подлинности клейм упёрся в отсутствие реальной визуальной информации о клеймах.

Рассмотрим, какая визуальная информация о клеймах существует в настоящее время в открытом доступе. Это в первую очередь работа М.М. Постниковой-Лосевой, Н.Г. Платоновой, Б.Л. Ульяновой [1, с. 147–351], в которой опубликованы прорисовки клейм небольшого размера. Несмотря на все недостатки этой ранней работы, она визуально наиболее информативна. Кроме неё существует двухтомник А.Н. Иванова [3; 4], в котором опубликована в основном текстовая информация о мастерах Москвы и Санкт-Петербурга, а также надписи в их именниках. Опубликовано в этом двухтомнике небольшое количество фотографий

клейм непригодно для использования в случае спорных ситуаций из-за низкого качества изображений. В еще одной монографии А.Н. Иванова [5] много текстовой информации о пробирном деле и пробирных мастерах, но фотографий также крайне мало. К недостаткам всех этих работ также следует отнести то, что клейма никак не соотносятся с предметами, на которых они проставлены. Необходимо отметить, что в последнее время появились работы [2; 6–13], где прорисовки или фотографии клейм (включая, пробирные) опубликованы рядом с изображениями предметов, на которых они проставлены. Но фотографии этих клейм также небольшого размера и неудовлетворительного, для решения спорных вопросов качества.

Таким образом, долгое время у исследователей-экспертов отсутствовала визуальная информация, необходимая для решения спорных вопросов, возникающих при проведении экспертиз изделий ДПИ из драгоценных металлов. Для решения этой проблемы в ГОСНИИР создана и постоянно пополняется «База данных по российским клеймам на изделиях ДПИ из драгоценных металлов (конец XVII – начало XX вв.)» (далее – База данных).

Естественно, возникает вопрос, насколько можно доверять информации, представленной в этой Базе данных? В Отделе научной реставрации произведений из металла ГОСНИИР трудятся высококвалифицированные научные сотрудники и художники-реставраторы первой и высшей категорий с большим опытом работы. Перед тем, как занести предмет в Базу данных, определяется его подлинность. Предметы, определенные как фальшивые, также заносятся в Базу данных, но именно как фальшивые

изделия. Это касается и клейм пробирного надзора и именников — в Базе данные публикуются как подлинные, так и клейма, определённые нами как фальшивые, с обязательным указанием этого.

База данных состоит из двух частей:

- текстовой — в виде таблицы, выполненной в программе «Microsoft Office Excel». Таблица позволяет производить выборку информации о клеймах по любому из интересующих нас признакам: наименованию предмета, ДПИ, вида клейма, рельефа клейма и формы щитка, типа клейма, пробы, изображений в клейме, надписей в клейме, года простановки клейма и его размера, подлинности клейма, Ф.И.О. мастера, места простановки клейма и т.д.

- визуальной — в виде папок с подробными фотографиями, как самого предмета, так и всех клейм, проставленных на изделии, а также мест, где эти клейма проставлены. Пример комплекта фотографий представлен на иллюстрации 1.

Микрофотография клейм производится через микроскоп по разработанной в ГОСНИИР методике [14]. В результате мы получаем клейма, сфотографированные в одном масштабе, что позволяет сравнивать их между собой различными способами (в том числе и наложением изображения одного клейма на другое), выявить их идентичность или убедиться в ее отсутствии. Качество фотографий позволяет клеймо размером в несколько миллиметров увеличивать на экране компьютера в десятки раз, что позволяет разглядеть мелкие детали оттиска клейма.

Необходимо отметить, что в настоящее время вместо бинокулярной лупы МБС-10 у нас установлен микроскоп ADF с каме-

рой PRO 08 (Китай). Этот прибор имеет ряд преимуществ по сравнению с МБС-10. Наводку на резкость можно проводить по экрану компьютера, изображение сразу получается в реальном размере и легко измеряется, автоматически производится сшивка нескольких фотографий в одну.

Вся информация – клейма, места их простановки и т.д. – привязана к конкретному изделию (см. ил. 1), что является важным фактором для исследовательской деятельности. База данных представляет интерес не только как инструмент для проведения



Ил. 1. Содержание папки № 3429 «Крест на престольный»

экспертиз, но и как самостоятельная научно-исследовательская работа.

Накопленная в Базе данных информация позволяет при проведении исследования клейм делать выводы об их подлинности научно обоснованно и доказательно, а не на основании знаточества или личного наглядного опыта.

В процессе наполнения Базы данных уточнена и дополнена информация как о времени работы пробирных мастеров, так и о принадлежности клейм пробирным мастерам второй половины XIX века [15], выявлены и впервые опубликованы несколько клейм пробирного надзора, начата работа по определению признаков подлинности клейм пробирных мастеров, описанных в литературных источниках. Приведём несколько примеров результатов наших исследований:

1. Из литературных источников [1; 5] нам было известно, что в Москве работал пробирный мастер Андрей Антонович Ковальский. Его клейма содержат первые буквы имени и фамилии, разделённые точкой «А·К». Прорисовки двух его клейм были опубликованы в работе «Золотое и серебряное дело XV–XX вв.» [1, с. 205, №№ 2108, 2109]. По информации из этой книги, этот мастер работал в период с 1821 по 1856 годы. В Базе данных клейма пробирного мастера с инициалами «А·К», кроме указанного ранее периода работы, представлены в период 1879–1884 гг. В каталоге эрмитажной выставки «Клад фабрикантши Лихачёвой» [7, с. 176] кроме фотографий клейм А. А. Ковальского за 1851 и 1853 годы опубликованы клейма с инициалами «А·К» за 1879 и 1882 годы, приписываемые авторами каталога А. А. Ковальскому.

Но маловероятно, чтобы пробирный мастер А. А. Ковальский работал 61 год с 1823 по 1884 годы.

В «Указателе клейм...» [1, с. 258] опубликована прорисовка клейма неизвестного пробирного мастера с инициалами «А·К», датируемого 1882 годом. Судя по тому, что принадлежность его к городу не определена, скорее всего, клеймо проставлено на предмете так, что знак удостоверения пробирного учреждения не читается. Следует отметить, что плохо проставленные клейма или «затёртые» при доработке изделия после клеймения – достаточно широко распространённое явление на российских предметах ДПИ. В упомянутом уже каталоге эрмитажной выставки [5] информация о пробирном мастере с инициалами «А·К», работавшем в Московской пробирной палате в 1879–1884 годах, также отсутствует.

Исследователь О. В. Панкратьев порекомендовал посмотреть адресно-справочные книги по Москве за интересующий нас период. Последовав его совету, мы обнаружили, что в адресно-справочной книге «Вся Москва» за 1882 год [16, с. 347] в штате Московской пробирной палатки указан младший пробирёр Александр Стахеевич Кудрин и адрес, по которому он проживал. В результате исследования мы пришли к выводу, что московские пробирные клейма с инициалами «А·К» за период 1879–1884 годов принадлежат Александру Стахеевичу Кудрину. При описании этих клейм периода 1879–1884 годов в процессе проведения экспертиз следует указывать имя этого пробирного мастера, а не А. А. Ковальского [19].

2. В «Указателе клейм...» [1, с. 179, № 1178] опубликована про-рисовка клейма неизвестного пробирного мастера, работавшего в Санкт-Петербурге, с инициалами «І·В», датируемого 1861 годом. Больше нигде никакой информации об этом мастере мы не обнару-жили. Знак удостоверения Санкт-Петербурга – перекрещенные якоря и скипетр. В Базе данных есть клеймо пробирного мастера с такими инициалами, также датируемого 1861 годом. Но это клеймо пробирного мастера из Варшавы, знак удостоверения – двуглавый орёл с державой и скипетром. При плохой сохранно-сти знака удостоверения (плохо проставлен, затёрт и т.п.) и недо-статочной информированности исследователя достаточно легко спутать эти знаки удостоверения между собой. В конце 2020 года в ГОСНИИР обратились сотрудники Владимиро-Суздальского музея-заповедника со словами, что у них какое-то странное про-бирное клеймо Санкт-Петербурга. Когда нам прислали хорошие фотографии клейма, то стало понятно, что это клеймо пробир-ного учреждения из Варшавы. В эрмитажном Каталоге [5] тексто-вая информация о Варшавских пробирных мастерах появляется, только начиная с 1869 года. Поэтому имя Варшавского пробирного мастера с инициалами «І·В» до сих пор неизвестно. В 2019 году был издан каталог, где опубликованы польские клейма, как про-бирные, так и именники [17, с. 286–290].

В процессе наполнения Базы данных о клеймах-именниках также была уточнена и дополнена информация как о времени работы мастеров-изготовителей, так и принадлежности клейм. Следует сказать, что мы не первые, кто начал эту работу. Уже

в 2005 году уже была опубликована работа [19], в которой изменялась принадлежность клейма мастера-изготовителя.

Такая же работа проводится и нами, например, на исследование в ГОСНИИР поступил оклад (в Базе данных числится под № 3360), на венцах которого проставлен именник в виде надписи «Д·Н·Д» в прямоугольном щитке. Согласно «Указателю клейм...» [1, с. 181, № 1271] это клеймо принадлежит Н.Д. Дубинину, серебряного дела мастеру, работавшему в Санкт-Петербурге в 1849–1854 гг. Но на самом окладе проставлено развёрнутое клеймо в виде надписи «Д·Н·ДЕХТЯРЕВЪ» в прямоугольном щитке. Проведённое нами исследование [21] показало, что клеймо № 1271 принадлежит Дмитрию Николаевичу Дехтяреву, владельцу мастерской золотых и серебряных изделий в Санкт-Петербурге, работавшего в период 1851–1865 годов. При этом нужно отметить, что в «Указателе клейм...» [1, с. 181] под № 1270 опубликована прорисовка клейма в виде надписи «Д·Д» в прямоугольном щитке. Именно это клеймо авторы приписывают Д. Н. Дехтяреву. Такое клеймо в нашей Базе данных отсутствует, поэтому вопрос принадлежности этого именника остаётся открытым. Нами также установлено, что клеймо петербургского мастера в виде инициалов «М.Г.» в овальном щитке, которое нигде не опубликовано принадлежит Михаилу Гавриловичу Грачёву – мастеру и соучредителю фирмы «Братья Грачевы». Статья об этом подготовлена к печати. Этот список уточнений и дополнений можно продолжить.

Приведём пример, когда именно применение Базы данных позволило прийти к правильным выводам при атрибуционно-

экспертном исследовании. В апреле 2007 года в ГОСНИИР для проведения экспертного исследования и атрибуции был предоставлен небольшой золоченый оклад к иконе, выполненный в технике перегородчатой эмали (ил. 2), он был занесён в Базу данных под № 1914.

Время изготовления оклада, согласно проставленным на нем клеймам, – 1908–1914 годы. На нижнем бортике оклада были проставлены следующие клейма:



Ил. 2. Оклад иконы № 1914

- трехзначное овальное клеймо Московского окружного пробирного управления 1908–1926 гг., 91-й пробы [1, с. 259 № 3887];

- знак удостоверения Московского окружного пробирного управления 1908–1926 гг., [1, с. 259 № 3888];

- именник торгового дома «К. Фаберже, Москва» [1, с. 219 № 2605];

- под клеймом фирмы торгового дома «К. Фаберже, Москва» видны остатки именника, содержащего инициалы ФР в прямоугольном щитке. Согласно [1, с. 351] это клеймо принадлежит Федору Ивановичу Рюкерту, выдающемуся русскому эмальеру, работавшему в Москве в конце XIX – начале XX в. (до 1914 года).

На кольце для подвеса иконы были проставлены следующие клейма:

- знак удостоверения Московского окружного пробирного управления [1, с. 259, № 3888];

- именник торгового дома «К. Фаберже, Москва», в виде инициалов КФ в овальном щитке.

Характерной особенностью декорирования этого оклада являлось то, что поперек перегородок, изготовленных в технике скани, были напаяны оплавленные вытянутые кусочки металла. Исследуя оклад, мы установили, что изготовители этого предмета таким способом имитировали разработанную Ф.И. Рюкертом технологию украшения эмалевых изделий [13]. В рамках данной статьи мы не будем рассматривать эту технологию, достаточно отметить, что она принципиально отличается от напаивания металлических фрагментов. Следовательно, в данном случае

мы имели дело с фальшивым предметом (подделкой), имитирующим изделие мастерской

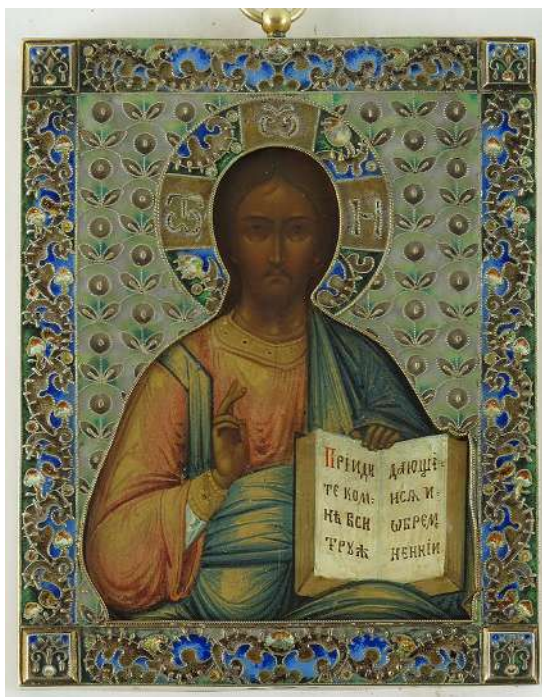
Ф.И. Рюкерта. Сравнительный анализ клейм, проставленных на этом окладе, показал, что они также оказались фальшивыми. Надо также отметить, что система клейм, проставленных на окладе, нарушает требования Пробирного устава, действовавшего в этот период. Клейма проставлены «в избытке», больше, чем этого требовал Устав.

Работы Ф.И. Рюкерта сегодня высоко котируются на антикварном рынке, поэтому его активно подделывают. В Базе данных представлены 30 предметов с клеймами этого мастера. Из них восемь (27%) были признаны нами поддельными.

В сентябре 2013 году на экспертное исследование поступил похожий оклад вместе с иконой «Господь Вседержитель» (см. ил. 3).

Предмет был занесен в Базу данных под № 2969. Оклад № 2969 выполнен в той же технике, что оклад № 1914 (сравните ил. 2 и ил. 3). Он также был признан подделкой, имитирующей изделие мастерской Ф.И. Рюкерта. Набор клейм на окладе № 2969 такой же, как на окладе № 1914. При этом оклад № 2969 имел ряд отличий от оклада № 1914:

- другая цветовая гамма эмали;
- боковые поверхности оклада сильно матированы (это хорошо видно на фотографиях клейм с большим увеличением) (см. ил. 4);
- верхние поверхности кусочков металла, напаянных на скань, шлифованы;



Ил.3. Оклад иконы № 2969

— пробирные клейма на нижнем бортике проставлены более сильным ударом, чем клейма на окладе № 1914 (ил. 4).

Мы предположили, что где-то налажено производство «фальшивого Рюкерта» и в дальнейшем можно ожидать появления новых поддельных артефактов со сдвоенным именником «Фаберже на Рюкерте». Но дальнейшее исследование клейм показало, что взаимное расположение клейм как на нижних бортиках (см. ил. 4), так и на кольцах подвеса оказалось идентичным на обоих окладах (см. ил. 5). При простановке пробирных клейм в пробирном окружном управлении на двух различных предметах такое невозможно. Простановка одного именника на другом без смещения их отно-



Ил. 4. Клейма, проставленные на нижнем бортике оклада

сительно друг друга, как это хорошо видно на ил. 4, также невозможно. Кроме того, сравнивая орнамент на обоих окладах, мы обнаружили полное совпадение всех его элементов между собой (см. ил. 6). Кроме того, идентичны даже дефекты на изделиях (см. ил. 4; 5).

Естественно, возник вопрос, как такое могло получиться. Идентичность предметов может быть получена только в случае применения технологий копирования. Это может быть литье, гальваническая копия, в последнее время — 3D-копирование (нам уже приходилось сталкиваться с поддельными монетами, изготовленными с использованием этой технологии). Исследование оклада № 2969 показало, что ни одна из вышеперечисленных технологий не применялась при изготовлении этого оклада. Он был изготовлен



Ил. 5. Клейма, проставленные
на кольце подвеса

с применением классических технологий, используемых при изготовлении аналогичных предметов (раскрой листа, изготовление скани, пайка твердым припоем, наложение эмали). Следовательно, основа оклада (без эмали) № 2969 не является копией основы оклада № 1914. Тогда возникает вопрос, откуда взялась идентичность окладов (разница только в цветах эмали), и как объяснить более сильные удары при простановке клейм на окладе № 2969 (см. ил. 4). Ответ на второй вопрос нашелся при более внимательном изучении трехзначного клейма с оклада № 2969 (см. ил. 4) под микроскопом. Было установлено, что есть небольшой сдвиг рисунка клейма. Это говорит о том, что на оттиск старого клейма заново устанавливался первоначально использовавшийся поддельный пуансон (старались, чтобы его второе положение пол-

ностью совпало с первичным)и наносился новый удар. Но абсолютно точно пуансон поставить не удалось, поэтому после удара появился второй контур клейма.

В результате проведенных исследований мы пришли к выводу, что фальсификаторы действовали в следующей последовательности. После того как оклад № 1914 был признан нами поддельным с него была стравлена старая эмаль, а затем положена новая, боковые стенки были матированы, а верхняя поверхность с напаянными кусочками металла прошлифована. После чего оклад был заново выпущен на антикварный рынок.

Следует также указать, что на нижнем бортике оклада сделаны два отверстия для гвоздей, чтобы крепить оклад к иконе. А на самой иконе мы видим следы от трех гвоздей. Что указывает, что у этой иконы ранее был другой оклад.

В заключение статьи еще раз хочется обратить внимание, что целью данной публикации является не показ научной новизны Базы данных, а именно ее практическая ценность. В частности то, что оба оклада были бы признаны нами подделками, не вызывает сомнения. Знания и опыт сотрудников ГОСНИИР все равно определили бы эти оклады как фальшивки. Но именно информация из Базы данных позволила установить, что мы исследовали один и тот же оклад, который после первой атрибуции был «доработан». Без Базы данных мы продолжали бы считать, что где-то существует мастерская, наладившая выпуск фальшивого Рюкерта с клеймами Фаберже.

К сожалению, информация в Базу данных попадает не целенаправленно. Мы используем информацию с изделий, кото-



Ил. 6. Идентичность сканного орнамента и его дефектов

рые тем или иным путём попадают в институт по договорам на проведение:

- атрибуции (сейчас мы завершили атрибуцию 46 предметов из Дома Н. В. Гоголя);
- реставрации (например, 18 столовых ножей с серебряными ручками из музея-заповедника «Царицыно»);
- экспертных исследований для частных лиц (институт – одна из немногих организаций, имеющих лицензию на проведение таких работ).

А также от частных лиц, например, сотрудников института, имеющих дома предметы ДПИ из драгметаллов, они приносили

в отдел свои предметы и информация о них занесена в Базу данных. База данных института открыта как для консультаций сотрудников музеев по интересующим их вопросам, связанных с клеймами на изделиях ДПИ из драгметаллов, так и в обоюдно интересных исследованиях музейных коллекций подобных предметов.

Библиографический список:

1. *Постникова-Лосева М.М., Платонова Н.Г., Ульянова Б.Л.* Золотое и серебряное дело XV-XX вв. — М.: ЮНВЕС, ТРИО, 1995. — 374 с.
2. *Мунтян Т.Н.* Произведения ведущих ювелирных фирм XIX – начала XX века. Фирма Фаберже. Каталог собрания. — М.: Музеи Московского Кремля, 2019. — 453 с.
3. *Иванов А.Н.* Мастера золотого и серебряного дела в России (1600-1926): в 2 томах. — М.: Русский национальный музей, 2002. — Т. 1. — 461 с.
4. *Иванов А.Н.* Мастера золотого и серебряного дела в России (1600–1926): в 2 томах. — М.: Русский национальный музей, 2002. — Т. 2. — 446 с.
5. *Иванов А.Н.* Пробирное дело в России (1700-1946). — М.: Русский национальный музей, 2002. — 751 с.
6. *Волдаева В.Ю.* Ювелирный дом Сазиковых. — М.: Интербук-бизнес, 2014. — 207 с.
7. Клад фабрикантши Лихачёвой. Каталог выставки. — СПб.: Государственный Эрмитаж, 2010. — 207 с.
8. *Костина И.Д.* Произведения московских серебряников первой половины XVIII века. Каталог. — М., 2003. — 519 с.
9. *Мунтян Т.Н. Фаберже.* Великие ювелиры России. Сокровища Оружейной палаты. — М.: Красная площадь, 2000. — 208 с.
10. *Павлова И.А.* Серебряные оклады евангелий из собрания Государственного музея истории религии. Каталог. — СПб.: Акционер и Ко, 2005. — 183 с.
11. *Пярых В.А.* Русское художественное серебро. Из собрания Архангельского музея изобразительных искусств. Ката-

лог. – Архангельск: Северо-Западное книжное издательство, 1999. – 176 с.

12. *Смородинова Г.Г.* Произведения фирмы Овчинникова в собрании Исторического музея. – М.: Исторический музей, 2016. – 382 с.

13. *Федор Рюкерт & Карл Фаберже.* – М.: Издатель Ревякин – М., 2016. – 612 с.

14. *Дубровин М.Ф.* Методические рекомендации по фотографированию клейм на изделиях из драгметаллов в исследовательских целях // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. – Вопросы теории и практики. – № 12 (86) – Ч. 3. – Тамбов: Грамота, 2017. – С. 49-53.

15. Исследование и анализ клейм пробирного надзора в Москве и Санкт-Петербурге с 1840-1896 года. Отчёт по НИР (заключительный): утв. Ученым советом ГОСНИИР 11.12.2018 г. // Научно-технический архив ГОСНИИР. Ответственный исполнитель НИР М. Ф. Дубровин. 97 с.

16. *Вся Москва: адресно-справочная книга.* М.: Моск. гор. управа, 1882. 1028 с.

17. *Рашкован Н.В.* Художественный металл Польши XVI – XX веков. Каталог собрания. М.: Музеи Московского Кремля, 2019. 310 с.

18. *Беккер А.О., Дубровин М.Ф.* Признаки подлинности клейм пробирных мастеров 1895-1896 гг. в Москве, Санкт-Петербурге и Киеве. // Манускрипт (научный журнал). – Т.12. – Выпуск 11. – Тамбов: Грамота, 2019. – С. 304-309.

19. *Дубровин М.Ф.* Московский пробирный мастер с клеймом «А•К». Кто он? // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение.

— Вопросы теории и практики. — № 12 (86). — Ч. 2. — Тамбов: Грамота, 2017. — С. 78-82.

20. Мунтян Т.Н., Комаров И.А. Кортман или Коллин? К вопросу расшифровки клейма «Э.К». // Антикварное обозрение. — № 2. — 2005. — С. 58-61.

21. Беккер А.О., Дубровин М.Ф. Уточнение атрибуции именника в виде надписи «Д•Н•Д». // Манускрипт (научный журнал). — Т.13. — Выпуск 4. — Тамбов: Грамота, 2020. — С. 208-212.

Ольга Еренцова

*Серпуховский историко-художественный музей,
г. Серпухов, Московская область*

К вопросу о формировании фонда редкой книги СИХМ. Издания на французском языке из коллекции графини М.Ф. Соллогуб

Статья рассказывает об изданиях на французском языке из личной библиотеки графини М.Ф. Соллогуб, которые были выделены автором в фонде редкой книги Серпуховского историко-художественного музея.

XIX век — эпоха книжной дворянской культуры. Повсеместному возникновению усадебных библиотек и формированию устойчивого интереса к книге способствовали важные преобразования в стране в области политики, культуры и просвещения. Одной из важных предпосылок интереса к книге стало быстро совершенствующееся с начала XIX века книжное дело.

Известно, что в России дворянские дети в начале XIX века начинали говорить на французском языке раньше, чем на родном. По-французски русские аристократы не только говорили, но и думали. Для того были вполне объективные причины. «Золотой век» русского дворянства, длившийся с XVIII столетия до конца наполеоновских войн совпал с эпохой расцвета Франции, ставшей гегемоном в Европе. А политика неотделима от идеологии.

Неудивительно, что в это время французский язык занимает в мире ведущее место. Так что представитель элиты любой страны волею-неволею вынужден был овладевать инструментом мирового общения, чтобы не отставать от жизни. Познавательные интересы российского общества реализовывались в различных формах. Вместе с привозным бытом (ведь в то время было престижно и модно иметь у себя парижского повара или заказать платье у французского портного) вошла в моду французская литература и повсеместное увлечение просветительскими идеями. Французский язык становился не только языком международного общения, но образования и просвещения. К началу XIX века в домашней библиотеке русского дворянина более 70% книг современных авторов принадлежали перу французов, и лишь треть были произведения немецких и итальянских авторов. А среди изданий, продававшихся в книжных лавках Петербурга и Москвы в 1801–1812 годах, 50% имели французский оригинал.

Не все книжные собрания XIX века могут служить выражением действительной потребности чтения: они часто лишь удовлетворяли веяниям скоропроходящей моды и вкусам времени. И все же следует отметить важный факт: в конце XVIII века была заложена традиция коллекционирования книг. На ее основе в усадебном укладе XIX века возникло самостоятельное явление — формирование домашних библиотек. Усадебные библиотеки играли исключительную роль среди разнообразных интересов дворян. Многие усадебные книжные собрания были хорошо известны не только в России, но и на Западе. Дворяне дорожили ими, и неда-

ром потеря библиотеки в годы эмиграции становилась большой семейной трагедией.

В фонде редкой книги СИХМ хранятся книги из личной библиотеки графини Марии Федоровны Соллогуб (ил.1). М.Ф. Соллогуб (1821–1888), в девичестве Самарина, родилась в богатой дворянской семье. У Самариных было шесть сыновей и две дочери. Юная Мария получила домашнее образование, но весьма основательное. Так же, как и ее старший брат, Юрий, она всегда тянулась к знаниям. Не зря о ней говорили, как об одной из самых образованных женщин своего времени.

Домашняя школа Самариных включала воспитание и обучение детей с 5-летнего возраста и до поступления в университет. С 5 лет преподавались латинский и французский языки, счет, рисунок, история, Ветхий и Новый завет. Основные предметы допол-



Ил. 1. Графиня Мария Федоровна Соллогуб

няли физические упражнения, уроки танцев, верховая езда, игра на бильярде. В свою школу отец Марии – Федор Васильевич Самарин привлек молодых и талантливых преподавателей: будущего академика, филолога Ф.И. Буслаева, воспитанника Московской духовной академии, известного литературного критика, лингвиста, позднее – профессора Московского университета Н.И. Надеждина, доктора О. Крамера, профессора Московской духовной академии священника А.Е. Покровского. Каждый ученик «самаринской» школы занимался по индивидуальной программе с учетом его наклонностей и способностей. В семье приветствовалось знание иностранных языков, и книги собирались не только на русском, но и французском, немецком, английском языках. Николай Иванович Надеждин вспоминал: «Самаринская библиотека состояла преимущественно из французских книг, каких я в глаза не видывал» [1, с. 90]. Библиотека собиралась долгие годы и всевозможными способами: книги выписывали из-за границы, заказывали друзьям, отправляющимся в европейские страны. Федор Васильевич тщательно подбирал для своей библиотеки издания по истории и географии России, о путешествиях русских первооткрывателей. Особое внимание уделялось произведениям близких и знакомых семьи: Ю.А. Нелединского-Мелецкого (1751–1828), И.А. Крылова (1769–1844), Н. В. Гоголя (1809–1852), М. Ю. Лермонтова (1814–1841) и многих других. Уровень книжной культуры родителей в семье Самариных был настолько велик, что читательские традиции обеспечили высокое качество домашнего воспитания.

После школы братья Самарины поступили в университет. А для Марии путь к высшему образованию был закрыт. Долгое

время в России не было высших учебных заведений для женщин, а в существовавшие мужские их не допускали. Мария стала выезжать в свет. Она не относилась к числу первых красавиц, но зато была очень женственна и отличалась неповторимым обаянием и живым умом. Уже после первого ее выхода в свет от женихов не было отбоя, но, исполняя желание своих влиятельных родителей, она в 1846 году вышла замуж за графа Льва Александровича Соллогуба (1812–1852) – секретаря российского посольства в Вене и старшего брата известного русского писателя Владимира Александровича Соллогуба (1813–1882). Известный ученый и общественный деятель Б.Н. Чичерин в своих мемуарах «Москва сороковых годов» дает яркий и точный портрет Марии Федоровны: «Сблизившись с семьей Самариных, – писал он, – я скоро подружился и с дочерью Марьей Федоровной, которая была замужем за графом Львом Александровичем Соллогубом и жила вместе с родителями. Это была одна из самых достойных женщин, каких я встречал в жизни. И ум, и сердце, и характер, – все в ней было превосходно. Она имела «самаринский» тип, волосы рыжеватые, лицо умное и приятное. Образование она получила отличное и, когда хотела, умела вести блестящий светский разговор, приправленный свойственным семье юмором и иронией, однако без всякой едкости и язвительности. Но обыкновенный ее разговор был серьезный; ум был твердый, ясный и основательный...» [2, с. 107–108].

После смерти мужа в 1852 году и отца в 1853 году Мария Федоровна унаследовала большое состояние. Ею был приобретен особняк в Большом Толмачевском переулке в Москве (напротив здания Третьяковской галереи). В своем особняке она орга-

низовала известный литературно-политический салон, в котором частыми гостями были Ю.Ф. Самарин¹, И.С. Тургенев, А.С. Хомяков², И.В. и П.В. Киреевские³, К.С. и И.С. Аксаковы⁴, К.Д. Кавелин⁵ и многие другие писатели, философы и мыслители того времени. В начале 1860-х годов графиня купила усадьбу Рождествено в Васильевской волости Серпуховского уезда Московской губернии.

В Серпухове Мария Федоровна всецело посвятила себя благотворительной деятельности. В 1864 году она учредила благотворительное общество, при котором были устроены школа, бесплатная лечебница, приют для девочек-сирот и библиотека. В родовой усадьбе Рождествено-Телятьево Мария Федоровна жила обычно в летнее время. Здесь на ее средства в 1861 году была открыта начальная школа для крестьянских детей, попечительницей которой она являлась. В усадьбе Рождествено до конца дней жила мать Марии Федоровны. В архиве СИХМ хра-

¹ Юрий Фёдорович Самáрин — русский публицист и философ-славянофил.

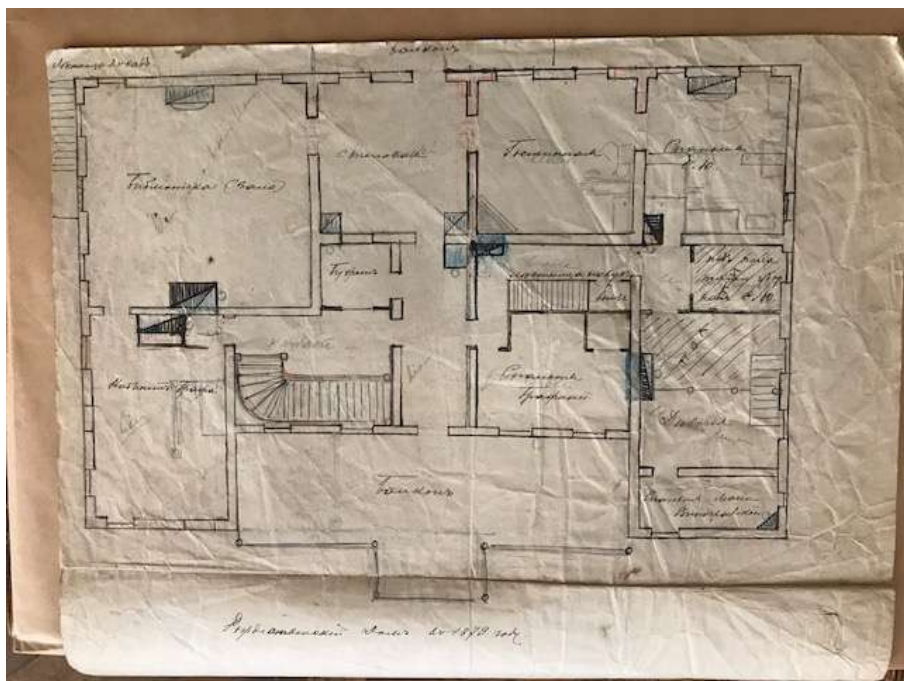
² Алексе́й Степа́нович Хомяко́в — русский поэт, художник и публицист, богослов, философ, основоположник раннего славянофильства.

³ Ива́н Васи́льевич Кире́евский — русский религиозный философ, литературный критик и публицист, один из главных теоретиков славянофильства. Пе́тр Васи́льевич Кире́евский — русский писатель, переводчик, фольклорист, археограф. Младший брат И.В. Киреевского.

⁴ Константи́н Серге́евич Акса́ков — русский публицист, поэт, литературный критик, историк и лингвист, глава русских славянофилов и идеолог славянофильства. Ива́н Серге́евич Акса́ков — русский публицист, поэт, общественный деятель, один из лидеров славянофильского движения. Младший брат К.С. Аксакова.

⁵ Константи́н Дми́триевич Каве́лин — русский историк, философ, психолог, социолог и публицист.

нится план рождественского дома⁶, датируемый 1879 годом. Можно предположить, что нарисовала его сама графиня М.Ф. Соллогуб, которая в это время занималась благоустройством усадьбы. На плане отмечены разные помещения: буфет, столовая, гостиная, спальни самой Марии Федоровны и ее матери, кабинет сына – Федора Львовича, гостевые спальни, помещения для прислуги, но самая большая комната – зала, предназначалась для библиотеки [3] (ил. 2).



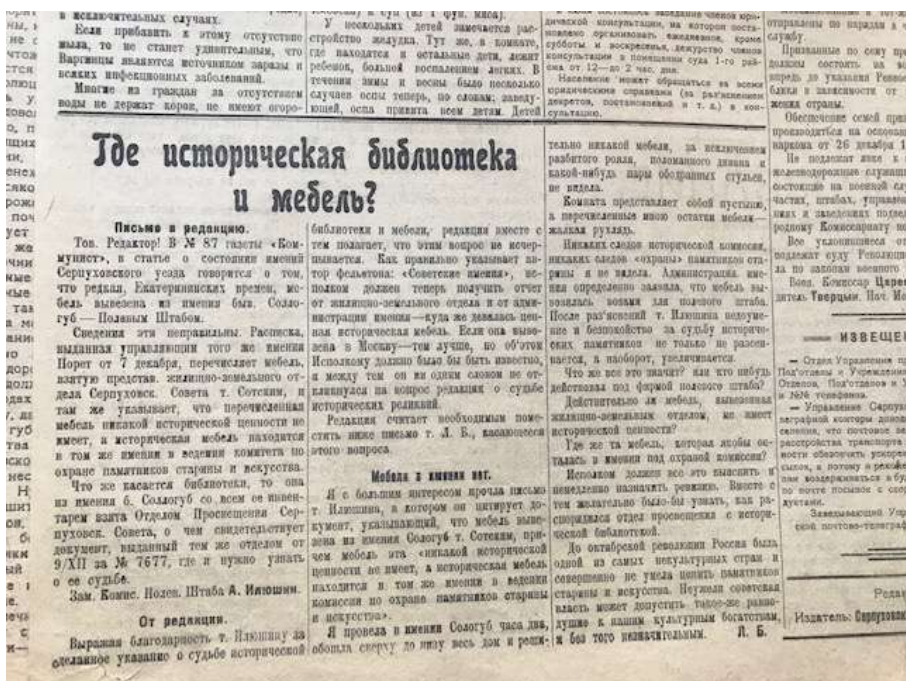
Ил. 2. План усадьбы Рождественно-Телятьево

⁶

СИХМ, НА. – Ф. 11, – Д. 3.

В декабре 1918 года сотрудниками серпуховского отдела народного образования библиотека из усадьбы была вывезена в Серпухов. «Где историческая библиотека и мебель?» – под таким заголовком был напечатан ответ на письмо в редакцию в газете «Коммунист» от 4 июня 1919 года (ил. 3). Процитирую небольшой отрывок из статьи: «...что касается библиотеки, то она из имения Соллогуб со всем ее инвентарем взята Отделом Просвещения Серпуховского Совета, о чем свидетельствует документ, выданный тем же отделом от 9 декабря за № 7677, где и можно узнать о ее судьбе» [4]. Этот ответ был напечатан от имени заместителя Комиссии Полевого Штаба тов. А. Илюшина. Позже эта усадебная библиотека стала частью Серпуховской центральной библиотеки Советов. Подтверждением этому акту может служить статья в газете «Коммунист» от 7 августа 1919 года. Далее цитирую: «Серпуховская центральная библиотека начала свою деятельность с 1 октября 1918 г. Деятельность эта выражалась в подготовительной работе по объединению в одно целое ядро всех существовавших библиотек. В центральную библиотеку вошли следующие библиотеки: земская, благотворительного общества М.Ф. Соллогуб, общественного собрания, дешевый отдел благотворительного общества, а также часть книг поступила из имений Соллогуб, Рюмина и других» [5]. Уже в 20-е годы из библиотеки Советов усадебная библиотека Соллогуб была передана в Серпуховский музей.

Сейчас в фонде редкой книги нашего музея хранится 38 изданий (79 томов) из личной библиотеки графини М.Ф. Соллогуб. Это книги по истории, поэтические сборники, художественная



Ил. 3. Газета Коммунист от 4 июня 1919 года

литература, книги по педагогике и воспитанию, журналы. Идентифицировать эти издания удалось, благодаря личной печати графини, которая ставилась в книгах на форзацный или титульный лист (ил. 4). Среди выделенных изданий 22 (57 томов) на французском языке:

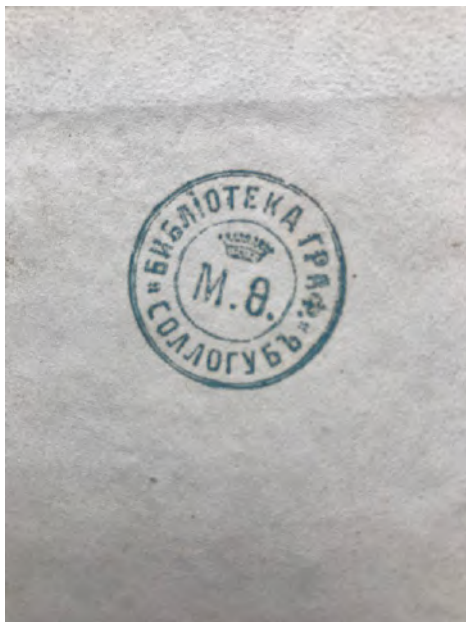
1. Walter Scott. Kenilworth / Walter Scott. — Paris, 1823.
2. Christoph Martin Wieland. Aristippe Et Quelques-uns De Ses Contemporains / Christoph Martin Wieland. — Paris, 1802.

3. Stéphanie-Félicité Du Crest Genlis. — Adèle et Théodore, ou Lettres sur l'éducation / Stéphanie-Félicité Du Crest Genlis. — Paris, 1812.

4. Philip Dormer Stanhope Chesterfield. Lettres du comte de Chesterfield à son fils Philippe Stanhope / Philip Dormer Stanhope Chesterfield. Paris, 1811.

5. Marguerite-Jeanne de Staal. Recueil de lettres de Mlle. de Launai (Mme. de Staal) au Chevalier de Menil, au Marquis de Silly, et a M. d'Héricourt / Marguerite-Jeanne de Staal. — Paris, 1801.

6. Germaine de Staël. De l'Allemagne. / Germaine de Staël. — Paris, 1844.



Ил. 4. Личная печать М.Ф. Соллогуб

7. J.A. De Ségur. Les femmes, leur condition et leur influence dans l'ordre social chez différens peuples anciens et modernes. / J.A. De Ségur. — Paris, 1803.

8. Friedrich Gottlieb Klopstock. Le Messie. Poeme En Dix Chants. Trad. de L'Allemand de M. Klopstock / Friedrich Gottlieb Klopstock. — Paris, 1769.

9. Histoire ancienne des Egyptiens, des Assyriens, des Mèdes et des Perses, des Grecs, des Carthaginois. Cours d'histoire à l'usage de la jeunesse. / Lyon, 1836.

10. Histoire de France à l'usage de la jeunesse. / Lyon, 1836.

11. François-Sulpice Beudant. Cours élémentaire d'Histoire naturelle à l'usage des collèges et des maisons d'éducation: Minéralogie. — Géologie. / François-Sulpice Beudant, Henri Milne-Edwards, Adrien Henri Laurent de Jussieu. — Paris, 1840.

12. Abel Boyer. Nouveau dictionnaire anglais-français et français-anglais abrégé de Boyer. / Abel Boyer. — Paris, 1837.

13. Alphonse de Lamartine. Nouvelles méditations poétiques. / Alphonse de Lamartine. — Paris, 1824.

14. Choix de poésies de Byron Walter Scott et Moore, traduction libre par l'un des rédacteurs de «La Bibliothèque universelle». / Paris, 1820.

15. Stéphanie-Félicité Du Crest Genlis. Les souvenirs de Félicie L****. / Stéphanie-Félicité Du Crest Genlis. — Paris, 1811.

16. Stéphanie-Félicité Du Crest Genlis. Suite des Souvenirs de Félicie L***. / Stéphanie-Félicité Du Crest Genlis. — Paris, 1817.

17. M. D***. Le livre des pères et des mères pendant la première éducation de leurs enfans. / M. D***. — Paris, 1823.

18. Adrienne Albertine de Saussure. L'éducation progressive, ou Étude du cours de la vie. / Adrienne Albertine de Saussure. — Paris, 1840.

19. Louis Carrogis de Carmontelle. Proverbes dramatiques de Carmontelle. / Louis Carrogis de Carmontelle. — Paris, 1822.

20. Le magasin pittoresque. — Paris, 1860.

21. Jules-Jean-Joseph Delbruck. Revue de l'éducation nouvelle. / Jules-Jean-Joseph Delbruck. // Journal des mères et des enfants — Paris, 1849–1854.

22. Revue étrangère — Иностранное обозрение. / Chez. F. Bellizard. Под редакцией Ф. Беллизара. — Спб., 1838–1868.

На нескольких изданиях остановлюсь более подробно.

Журнал под названием «Иностранное обозрение»⁷ (1838 (1 ед.), 1839 (2 ед.), 1840 (3 ед.), 1841 (3 ед.), 1842 (1 ед.), 1846 (3 ед.), 1847 (1 ед.), 1850 (2 ед.), 1851 (1 ед.), 1853 (1 ед.), 1855 (3 ед.) и 1868 (1 ед.) годов издания) (ил. 5) выходил в свет в период с 1832 по 1864 годы. Журнал включал в себя самые разнообразные материалы от беллетристики до научно-популярных статей. На страницах журнала печатались новинки зарубежной (как правило, французской) литературы, заметки о театре, живописи, музыке, описания путешествий; публиковались популярно изложенные материалы о развитии науки техники в Европе; занимательные статьи «для

⁷ Revue étrangère / Chez. F. Bellizard. Под редакцией Ф. Беллизара. — Спб., 1838–1868.



Ил. 5. Журнал «Revue étrangère»

приятного и разнообразного развлечения в часы досуга». Журнал выходил два-три раза в месяц выпусками, которые затем складывались в толстые тома (таких томов в год выходило три). «Изысканный вкус и разнообразие содержания» делали журнал популярным на протяжении нескольких десятилетий. «Revue étrangère» имел обширный библиографический раздел, где размещались перечни изданий, имевшихся в продаже в магазине издателей Беллизара и Дюфура; в отличие от других библиографических списков, в них содержались подробные аннотации на книги. Изда-



Ил. 6. Germaine de Staël. «De l'Allemagne»

тели «Revue étrangère» не ограничивались перепечаткой материалов из французских толстых журналов; они напрямую заказывали тексты французским авторам, так что сотни публикаций впервые увидели свет именно на страницах петербургского издания.

Книга «О Германии»⁸ (ил. 6) мадам де Сталь⁹ познакомила французское общество с бытом немцев, их литературой, философией и религией. Впервые, в эпоху господства космополитических

⁸ Germaine de Staël. De l'Allemagne. / Germaine de Staël. — Paris, 1844.

⁹ Анна-Луиза Жермена де Сталь-Гольштейн (мадам де Сталь) — французская писательница, теоретик литературы, публицист (1766–1817).

идей, мадам де Сталь выдвинула на первый план вопрос о правах национальности. Она пыталась доказать, что мир Европы обуславливается взаимным уважением прав народов.

«Дурна как черти умна как ангел», — писал о мадам де Сталь поэт К.Н. Батюшков [6]. По-разному можно относиться к этой женщине, но невозможно не признать ее влияния на литературные вкусы Европы XIX века. Неудивительно, что в библиотеке такой образованной женщины, как Мария Федоровна Соллогуб, были книги мадам де Сталь.

Из книг по истории хотелось бы выделить исторический роман Вальтера Скотта «Кенилворт»¹⁰ (ил. 7). В своем предыдущем романе «Аббат» В. Скотт повествует о судьбе Марии Стюарт,



Ил. 7. Walter Scott. «Kenilworth»

¹⁰ Walter Scott. Kenilworth / Walter Scott. — Paris, 1823.

роман же «Кенилворт» посвящен заклЯтому политическому врагу Марии Стюарт - королеве Елизавете I. Роман был хорошо встречен читателями и критиками. Как и замок Лохлебен после публикации романа «Аббат», замок Кенилворт превратился в место паломничества туристов. Впервые роман «Кенилворт» был опубликован в Лондоне в 1821 году. В 1823 году он был переиздан в Париже. Именно четыре тома парижского издания были приобретены М.Ф. Соллогуб для своей библиотеки.

Оставшись вдовой, Мария Федоровна все внимание обратила на единственного сына, боясь проявления в нем симптомов отцовской болезни, поэтому она воспитывала его в постоянной заботе и нежности (ил. 8). Благодаря этому сын вырос добрым и мягким, с артистической натурой и приобрел известность как театральный декоратор и актер-любитель. Впоследствии сам



Ил. 8. М.Ф. Соллогуб с сыном

К.С. Станиславский назовет Федора Львовича большим талантом, а его костюмы и декорации чудесными.

Большая часть выделенных изданий из библиотеки Марии Федоровны посвящены именно вопросам обучения и воспитания.

«Журнал для мам и детей»¹¹ (ил. 9) издавался в Париже с 1850 по 1854 год, выходил в свет ежемесячно под редакцией Жюль Дельбрюка¹².

С 1840 по 1860 годы основной деятельностью Дельбрюка становится педагогика. Он являлся ярким пропагандистом дет-



Ил. 9. L'éducation nouvelle, journal des mères et des enfants

¹¹ «L'éducation nouvelle, journal des mères et des enfants».

¹² Жюль Дельбрюк (1813–1901) — редактор нескольких газет и учебных журналов, фермер.

ских приютов, вместе с женой участвовал в создании нескольких детских садов. «Давайте попробуем сделать детей счастливыми, — писал Ж. Дельбрюк в одной из своих статей, — этим мы действительно поработаем в интересах всего человечества» [7].

«Журнал для мам и детей» был разделен на две части: первая часть для детей, вторая — для родителей. В журнале печатались статьи на самые различные темы — о науке, о промышленности и сельском хозяйстве, о животных, об искусстве и ремеслах, с цветными энциклопедическими таблицами, стихами и песнями для детей. Существовала рубрика «Английский язык, доступный детям», где предлагались упражнения с фонетической транскрипцией, диалоги, стихи и песенки, а также тексты для чтения. Для детской, более объемной части статьи читали и отбирали дети, входящие в состав редакционной комиссии. В зависимости от того, нравилось им читать текст или нет, он публиковался или отбрасывался.

Еще одно издание, относящееся к теме воспитания и обучения — «Письма к сыну»¹³ (Париж, 1811 г., — 1, 2 и 3 т.) (ил. 10). Автор книг граф Филипп Дормер Стенхоуп Честерфилд (1694–1773) — дипломат и государственный деятель Англии XVIII века во всем мире он известен, прежде всего, как автор «Писем к сыну», которые граф печатать совсем не собирался. Вдова незаконнорожденного сына графа, Юджиния Стенхоуп, была первой, кто оценил письма Честерфилда к ее мужу, как литературный памятник, заслужива-

¹³ Philip Dormer Stanhope Chesterfield. *Lettres du comte de Chesterfield à son fils Philippe Stanhope* / Philip Dormer Stanhope Chesterfield. Paris, 1811.

ющий публикации. В первом томе, хранящихся в Серпуховском музее изданий, напечатано письмо Юджинии Стенхоуп к министру финансов Англии лорду Норту, в котором она просит его содействия для издания книги. Вдова, безусловно, поняла, что письма имеют историческую ценность, хотя материальные соображения наверняка тоже сыграли свою роль. В 1774 году, несмотря на многие трудности, Юджиния опубликовала эти письма. Успех был ошеломляющим. Сборник, вышедший в свет под названием «Письма к сыну» стал популярным чтением, неоднократно переиздавался, был переведен на многие европейские языки и принес Юджинии Стенхоуп целое состояние. Мнения современников



Ил. 10. L'éducation nouvelle, journal des mères et des enfants

разделились. Одни считали графа Честерфилда мудрым воспитателем, опытным педагогом, выработавшим законченную педагогическую систему, другие объявляли его беспринципным циником, во всех тонкостях изучившим искусство придворного лицемерия. Однако, «Письма» были высоко оценены Вольтером, как образец эпистолярной прозы XVIII века и искренний человеческий документ. В августе 1774 года в одном из писем хозяйке парижского салона философов маркизе дю Деффан (1697–1780) он писал: «Книга эта весьма поучительна, и, пожалуй, это самое лучшее из всего, когда-либо написанного о воспитании» [8, с. 56–57].

Книги, хранящиеся в фонде нашего музея, — это специфический вид памятников истории и культуры, которые являются уникальным, незаменимым свидетельством не только своего времени, но и исторического развития человечества в целом. Сохранить и изучить каждую книгу необходимо для того, чтобы включать ее в научную и культурную жизнь людей. Сложное время, которое мы сегодня переживаем, когда происходит не просто переоценка прошлого, а порой и откровенное перечеркивание существующих исторических знаний, заставляет нас бережнее относиться к прошедшему и бережно сохранять для потомков письменные памятники культуры.

Библиографический список:

1. *Поддубная Р.П.* Из истории библиотек Самариных // Самарские книжники. — Самара, 2000.
2. Воспоминания Бориса Николаевича Чичерина. Москва сороковых годов / Вступительная статья и примечания С. В. Бахрушина // Издание М. и С. Сабашниковых. — Москва, 1929.
3. *Хомякова Т.В.* Усадьба Рождествено и её владельцы / Сборник 2-ой научно-практической конференции. — Серпухов, 2005.
4. Коммунист. — 4 июня 1919.
5. Коммунист, 7 августа 1919.
6. *Батюшков К.Н.* Письмо к сестре А.Н. Батюшковой / К.Н. Батюшков. 9/21 августа 1812 года. Батюшков К. Н. Письмо Батюшковой А. Н., 9 августа [1812 г. Петербург] // Батюшков К. Н. Сочинения: В 3 т. — СПб.: П. Н. Батюшков, 1885-1887. — Т. 3. — 1886. — С. 196-198.
7. *Бернар Десмар.* Дельбрюк, (Жан-Жозеф-) Жюль. // «L'Economiste français», 10 марта 1862.
8. *Voltaire*, Oeuvres, 1882. Lettre à Mme du Deffant, 12 août 1774, vol. XLIX.

Раиса Захарова

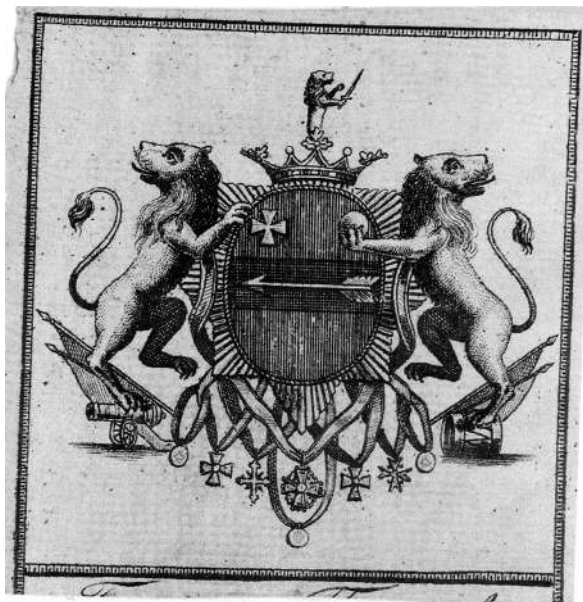
*Астраханская государственная картинная галерея
имени П.М. Догадина,
г. Астрахань*

Коллекция А.А. Писарева в собрании Астраханской картинной галереи

Статья посвящена коллекции европейской гравюры из фондов Астраханской государственной картинной галереи имени П.М. Догадина. ее материалы вводят в научный оборот западно-европейские гравюры XVIII века из частной коллекции Александра Писарева (1780–1848), русского генерала, участника наполеоновских войн и владельца подмосковного имения «Горки».

Среди гравюр из собрания Астраханской картинной галереи, включившей в 1926 г. часть наиболее ценного раздела пожертвованной городу библиотеки астраханского купеческого сына, известного мецената и московского коллекционера Ивана Акимовича Репина (1841–1908), обращают на себя внимание пять западноевропейских гравюр XVIII века, смонтированных на картонные паспарту. Гравюры оформлены по периметру листов цветной рамкой, отдельные экземпляры имеют литографированный гербовый экслибрис: «Генерала Писарева». Провенанс этих особо отмеченных листов долгое время ограничивался последним источником происхождения их из собрания И.А. Репина, что указывало на московский коллекционерский круг. Экслибрис «Генерала Писа-

рева» содержит свои биографические «подсказки», отсылающие к истории российской военной элиты. На литографском оттиске размером 65х65 мм в рамке изображен фамильный герб Писаревых, увенчанный дворянским шлемом с дворянской короной над ним и львом со шпагой. По обеим сторонам гербового щита располагаются фигуры стоящих на задних лапах львов, опирающихся на военные атрибуты. Под гербом помещено изображение 8 российских и иностранных наград – ордена Святой Анны; 3-х медалей «В память Отечественной войны 1812 года»; ордена Святого Георгия 3-й и 4-й степени; ордена Святых Маврикия и Лазаря и ордена Иоанна Иерусалимского. Внизу под рамкой надпись: «Генерала Писарева».



Ил. 1. Экслибрис генерала
А.А. Писарева

Награды на орденских лентах свидетельствуют о блестящей военной карьере коллекционера Писарева, о ратных подвигах и воинской славе. Писаревы – старинный дворянский род, происходивший из Литвы [1, с. 28]. Среди известных Писаревых были воеводы, литераторы, публицисты, московские дворяне. Знаменитым современником генерала А.А. Писарева являлся коллекционер и художественный критик Николай Дмитриевич Епанчин-Писарев (1790–1849), заслуживший репутацию хорошо образованного и обаятельного человека. Николай Дмитриевич посвятил себя поэзии, музыке и коллекционированию, известно, что он обладал редкими экземплярами гравюр и книг из знаменитой московской библиотеки А.С. Власова, отдельные раритеты из которой попали и в собрание И.А. Репина [2]. Круг блистательных знакомых Н.Д. Епанчина-Писарева запечатлен в его «златообрезном» альбоме автографов [3]. На страницах альбома собраны автографы выдающихся литературных мужей, поэтов, историков: Н.М. Карамзина, В.А. Жуковского, П.А. Вяземского, Е.А. Боратынского, Н.И. Гнедича, А.И. Тургенева, А.С. Пушкина, Н.М. Загоскина, А.А. Писарева. Таким образом, Александр Александрович был вхож в самые модные литературные салоны Москвы, а с Николаем Дмитриевичем Иванчиным-Писаревым его должны были связывать довольно тесные отношения, построенные на общности взглядов и увлечений и прежде всего, на коллекционировании европейской гравюры. Принадлежавшее генералу А.А. Писареву большое собрание гравюр отмечено в «Энциклопедическом словаре российских коллекционеров...» А.П. Банникова и С.А. Сапожникова [4].

Александр Александрович Писарев родился 16.08.1780 (по другим сведения – в 1781/1782 гг.) в Санкт-Петербурге [5]. В традициях своего времени Писарев получил основательное домашнее образование, а затем обучался в Сухопутном шляхетском кадетском корпусе и в 1796 г. был принят в лейб-гвардию Семёновского полка [6, с. 514-515].

Будучи подготовлен к служению Отечеству и военной карьере, Александр Александрович в полной мере разделил судьбу своего поколения, о чем свидетельствуют его многочисленные военные награды. В послужном списке А.А. Писарева двенадцать наград, восемь из них изображены на коллекционном экслибрисе. Он являлся участником военных кампаний 1805-1807 гг., в 1812-м мужественно сражался при Бородино в рядах лейб-гвардии Семёновского полка. В 1813 году воевал под Лютценом, при Кенигсварте, Бауцене и Теплице, был ранен в Лейпцигском сражении.

В 1814-м участвовал в первом походе во Францию и взятии Парижа, затем и во втором походе 1815 г. Помимо российских орденов Александр Александрович Писарев был награждён сардинским орденом Святого Маврикия и Лазаря 1-ой степени и золотой шпагой «За храбрость» [7].

С юных лет Александр Александрович Писарев интересовался историей, литературой, искусством, сочинял басни, сатиры, военно-патриотические оды, гимны, а в 1802 г. начал печататься в журналах. Интересной страницей биографии нашего героя представляется его литературная деятельность в «Вольном обществе любителей словесности, науки и художеств» (ВОЛСНХ) [8]. Матери-

алы публикаций «Вольного общества» свидетельствуют об участии А.А. Писарева в его заседаниях с 1804 по 1812 гг. Александр Александрович выступал с чтением своих сочинений и переводов с французского. В 1811 году в кругу участников Общества Писаревым была прочитана статья «Историческое обозрение художеств в России» [9, с. 183-203].

Одним из первых А.А. Писарев обратился к мемуарам об Отечественной войне 1812 года, проявив глубокие познания в военной истории и незаурядный писательский дар. В этом ряду – изданные А.А. Писаревым «Военные письма и замечания, наиболее относящиеся к незабвенному 1812 г., и последующим», «Подробное известие о лейб-гвардии Семёновском полку», положившие начало изданию полковых историй. В 1825 году Александр Александрович Писарев выпустил сборник «Калужские вечера, или Отрывки сочинений и переводов в стихах и прозе военных литераторов», куда вошли и его собственные стихотворения. Отметим, что авторству генерала А.А. Писарева принадлежат три книги по вопросам искусства: «Предметы для художников, избранные из российской истории, славянского баснословия из всех русских сочинений в стихах и прозе» (1807), «Начертание художеств, или Правила в живописи, скульптуре, гравировании и архитектуре» (1808) и «Общие правила театра, выбранные из полного собрания сочинений г. Вольтера и расположенные по порядку драматических правил» (1809). Редкое издание, предназначенное для учеников Императорской академии художеств, – «Начертание художеств...» с экслибрисом художника Владимира Александровича Апостоли (В.А. Апостоли-Триандофилос, 1890–1942) хра-

нится в библиотеке Астраханской картинной галереи [10]. Книга, служившая художнику учебным пособием, поступила в собрание галереи в 1920-е годы.

Как сообщают биографические источники, на протяжении всей жизни Александр Александрович отдавал много сил общественной деятельности, литературному творчеству и своим многосторонним художественным интересам, увлекался также изучением древностей. С 1809 года по предложению самого Гавриила Романовича Державина А.А. Писарев был избран в члены Российской Академии наук, а в 1810-м он становится так же членом Петербургской Академии Художеств. В январе 1823 года генерал Писарев вышел в отставку и в тот же день был избран президентом «Московского общества любителей истории и древностей Российских» [11].

Александр Александрович окончательно вышел в почетную отставку с мундиром и пенсией в июне 1847 г. С того времени жизнь генерала протекала в основном под Москвой, в имениях Люблино и Горки. Ранее имением Горки вблизи реки Пахры, в Подольском уезде владела А.А. Дурасова, теща Александра Александровича. В Горках, среди древних курганов, в окружении липового леса Писарев устроил свой «приют спокойствия, трудов и вдохновенья». Как сообщает путеводитель музея-усадьбы «Горки Ленинские» (совр.), при А.А. Писареве было завершено строительство архитектурного ансамбля, состоявшего из Большого дома, двух флигелей (Северного и Южного) и многочисленных хозяйственных построек, а также создание регулярного и пейзажного парков. Ансамбль застройки, имевший осевую

симметричную планировку, создавался по канонам классицизма, при этом по настоянию владельца учитывался исторический природный ландшафт. Имение было отстроено с большим вкусом и любовью к окружающей природе, парковая композиция строилась исключительно на сочетании местных пород деревьев: липы, дуба, клена, вяза, ивы и березы. Из окон второго этажа и с балкона открывался великолепный вид¹.

Усадебный дом Писаревых славился своим уютом и хлебосольством. В гостях у Александра Александровича бывал князь П.А. Вяземский, живший в соседнем Остафьеве. Сюда приезжали сослуживцы Писарева, его знакомые, сотоварищи по Обществу древностей российских, литераторы и историки, известные общественные деятели. Среди гостей Александра Александровича можно было встретить декабристов: Ф.Н. Глинка, С.И. и Н.И. Кривцовых, членов «Союза благоденствия» С.Д. Нечаева, М.Ф. Орлова, Г.А. Римского-Корсакова и других. Любимое поместье в преклонные годы давало Александру Александровичу покой и уединение, а его дорогим гостям, нередко получавшим приглашение в стихах – радушный прием: «Верь без красного словца, что в Горках для тебя и двери настежь и сердца!» [12, с. 80]. А.А. Писарев скончался в Москве 24.06.1848, похоронен на кладбище Симонова монастыря.

Известно несколько прижизненных портретов А.А. Писарева, живописных и литографированных. Портреты генерала носят как парадный характер (Доу, Джордж. 1781–1829. Портрет А.А.Писарева из галереи героев Отечественной войны

1 URL: <http://mgorki.ru/museums/muzey-usadba-gorki/>.

1812 г., х.м.), так и достаточно камерный, интимный (Флоров (Фролов) Александр Александрович. Портрет А.А. Писарева (с трубочкой). 1827. По собственному рисунку. Офорт, резец. 423x318; 355x260 мм. ГМИИ им. А. С. Пушкина. № ГР-6710). Эти портреты красноречиво говорят об Александре Александровиче Писареве, сочетавшем в себе боевого генерала, государственного мужа, поэта и отшельника, преданно служившего Отечеству, литературе, искусству.

Пять гравюр из коллекции генерала Писарева в собрании Астраханской галереи отличает характерное оформление листов: оттиски разного размера, обрезаны по периметру, наклеены на паспарту бристольского картона серо-зеленоватого тона, оформлены двойной черно-золотистой или черно-бордовой бумажной и рисованной рамкой. Эта приметная деталь коллекционного оформления листов позволяет предположить, что первоначально гравюры могли находиться в коллекции отставного генерал-майора, участника Бородинского сражения Н.А. Дивова (1781–1869) [13, с. 125]. Именно коллекция Дивова идентифицируется не только по составу, но и по типу оформления листов. Известно, что гравюрная коллекция Н.А. Дивова поступила в 1830-ые в Императорский Эрмитаж, но вполне возможно, что часть листов появилась на антикварном рынке ранее, либо напрямую была приобретена А.А. Писаревым задолго до того. На общность интересов обоих русских генералов и пути их коллекций указывают не только гравюры, но и книги из собрания И.А. Репина с пометой ND (Николай Дивов), нахо-

дящиеся в фонде Астраханской научной библиотеки имени Н.К. Крупской. Но это уже тема для отдельного исследования.

Весьма любопытно рассмотреть сами гравюры из коллекции Писарева – это, прежде всего, работы одного жанра – портреты ученых, художников, выдающихся людей своего времени. Очевидно, что Александр Александрович собирал портреты людей, близких ему по духу и устремлениям. Приведем перечень листов с кратким описанием:

1. АГКГ Г-56. Анри Симон Томассен (Henri Simon Thomassin. 1688–1741) по живописному оригиналу Франсуа де Труа (François de Troy. 1645–1730). Портрет Луи Морери (1643–1680). Французская школа. Резцовая техника. Поля обрезаны. 320x215 мм.



Ил. 2. Анри Симон Томассен (Henri Simon Thomassin. 1688–1741) по живописному оригиналу Франсуа де Труа (François de Troy. 1645–1730). Портрет Луи Морери (1643–1680). Французская школа. Резцовая техника. Поля обрезаны. 32x21,5. АГКГ Г-56

Портрет в овальной рамке с надписью: Л. Морери, священник Священной церкви, умер в возрасте 37 лет (латынь). Внизу помещено стихотворное посвящение: «Все эти знаменитые Герои, которых в Храме Памяти мы поместили под вашу опеку...» (фр.). Гравюра в обрамлении тройной тушевой и бумажной рамки черного и бронзового тона, наклеена на светлый картон. Коллекционный экслибрис утрачен.

Луи Морери (Luis Moreri. 1643–1680) – французский священник, энциклопедист, автор «Энциклопедического словаря» (1674), получившего широкую популярность, неоднократно переизданного. Существует более ранний портрет Луи Морери, награжденный Жераром Эделинком (Gerard Edelinck. 1640–1707) так же по оригиналу Де Труа.

2. АГКГ Г-57. Парный портрет Антонио Канале и Антонио Визентини. (Antonius Visentini. 1688–1782) по рисунку Антонио Визентини с Джованни Баттиста Пьяццетты (Giovanni Battista Piazzetta. 1683/1682–1754). Венецианская школа. Офорт, резцовая техника. Поля обрезаны. 275х435 мм. Гравюра в обрамлении тройной бумажной рамки черного и бронзового тона, наклеена на серо-голубой картон.

На лицевой стороне у нижнего края по центру наклеен литографированный гербовый экслибрис: «Генерала Писарева». На обороте паспарту – 2-й такой же экслибрис, надпись обрезана. 65х65 мм.

Композиция из портретов венецианских художников Антонио Визентини (1688–1782) и его учителя Джованни Антонио Канале,

по прозвищу Каналетто (1697–1768), в пышном ренессансном обрамлении. Надпись по кромке оттиска внизу слева указывает на происхождение листа из мастерской Пьяццетты.

3. АГКГ Г-58. Неизвестный художник. Французская школа. XVIII в. Портрет Шарля Бонне. Гравюра на меди. Офорт, резцовая техника. 304х190 мм. Поля обрезаны.

Гравюра в обрамлении тройной овальной бумажной рамки черного и темно-красного тона, наклеена на серо-голубой картон. На обороте наклеен литографированный экслибрис («Генерала Писарева»), надпись обрезана. 65х65 мм.

Шарль Бонне (Charles Bonnet, 1720–1793) – швейцарский естествоиспытатель и философ, автор многотомного издания по естествознанию «Созерцание природы», один из авторов учения о «лестнице существ».



Ил. 3. Парный портрет Антонио Канале и Антонио Визентини (Antonius Visentini. 1688–1782) по рисунку Антонио Визентини с Джованни Баттиста Пьяццетты (Giovanni Battista Piazzetta. 1683/1682–1754). Венецианская школа. Офорт, резцовая техника. Поля обрезаны. 27,5х43,5. АГКГ Г-57

4. АГКГ Г-118. Портрет Франсуа Мансара, королевского архитектора. Жерар Эделинк (Edelinck, Gerard. 1640–1707) по рисунку Намюра (Namur). Французская школа. Офорт, резцовая техника. Гравюра в форме восьмигранника со сторонами 240x190/ 220x165 мм, в обрамлении наклеенной по периметру тройной бумажной рамки черного и бронзового тона. Поля обрезаны. Гравюра наклеена на серый картон. На обороте наклеен литографированный экслибрис («Генерала Писарева»), надпись обрезана. 65x65 мм.

Франсуа Мансар (1598–1666) – французский архитектор, крупнейший мастер французского барокко, зачинатель традиций классицизма во Франции. В своих работах Мансар стремился придать объёмно-пространственной композиции здания предельную чёткость и лаконичность. Использовал в своих проектах кру-



Ил. 4. Портрет Франсуа Мансара, королевского архитектора. Жерар Эделинк (Edelinck, Gerard. 1640–1707) по рисунку Намюра (Namur). Французская школа. Офорт, резцовая техника. 24x19/ 22x16,5. АГКГ Г-118

тую крышу с изломом, которая получила название Мансаровой, отсюда и термин «мансарда».

5. АГКГ Г-121. До недавнего времени работа хранилась под названием: «Мужской портрет (Портрет неизвестного мужчины). Неизвестный художник. Французская школа. 18 в.», однако последние исследования позволили установить, что на гравюре изображен Кретьен Гийом де Ламуаньон де Мальзерб (1721–1794) – французский государственный деятель, один из трёх адвокатов на суде над Людовиком XVI. Мальзерб содействовал успехам распространения философии XVIII века во Франции. При нём появилась знаменитая «Энциклопедия»; он открыто высказывался за свободу печати и боролся с цензурой. Отличался замечательным прямодушием, любовью к справедливости и гуманностью. Стал жертвой якобинского террора². Гравюра исполнена между 1777 и 1793 гг., Франсуа Юбер (Hubert, François, 1744–1809) по рисунку Мишеля Оноре Бунье (Michel Honoré Bounieu. 1740–1814)³. Офорт, резцовая техника. Поля обрезаны. 340x250 мм. Гравюра в обрамлении двойной обводки черной тушью, наклеена на серо-голубой картон. На лицевой стороне у нижнего края паспарту по центру наклеен литографированный экслибрис с надписью: «Генерала Писарева». На обороте такой же экслибрис. Надпись обрезана. 65x65 мм.

Исследование гравюр из библиотеки И.А. Репина продолжается, и каждое новое имя в коллекции приближает нас к ее замыслу, воссоздает портрет самого коллекционера, созидав-

2 https://ru.wikipedia.org/wiki/Мальзерб,_Кретьен_Гийом_де_Ламуаньон_де.

3 https://data.bnf.fr/en/atelier/14954211/francois_hubert/.

шего в тиши своего кабинета «для удовлетворения любознательных умов».

Библиографический список:

1. Общий гербовник дворянских родов Всероссийской империи. — Ч. III.
2. Власова О.В., Балашова Е.Л. Владельческие знаки на гравюрах и литография на материале отдела гравюры Государственного Русского музея. — СПб. «Дмитрий Буланин», 2003. — ЛЛ. 119-121.
3. Чусова М.А. Утро, День и Вечер Иванчина-Писарева. URL: <http://moskva-yug.ucoz.ru/publ/4-1-0-78>. Дата обращения: 01.12.2020.
4. Банников А.П., Сапожников С.А. Собиратели и хранители прекрасного: энциклопедический словарь российских коллекционеров от Петра I до Николая II, 1700-1918 гг. — Москва: Центрполиграф, 2007.
5. Русские портреты XVIII и XIX столетий / Изд. вел. кн. Николая Михайловича. — Санкт-Петербург: Тип. Экспедиции заготовления государственных бумаг, 1905-1909. — Т.5, №148.
6. Словарь русских генералов, участников боевых действий против армии Наполеона Бонапарта в 1812 — 1815 гг. // Российский архив: СПб. — М.: студия «ТРИТЭ» Н. Михалкова, 1996. — Т. VII.
7. Военная галерея 1812 года. Издано по повелению Государя Императора. — СПб.: Экспедиция заготовления государственных бумаг, 1912. — С. 185-186.
8. Богословский Н.В. Вольное общество любителей словесности, наук и художеств // Краткая литературная энциклопедия. — М.: Советская энциклопедия, 1962-1978.

9. Санктпетербургский вестник, издаваемый Обществом любителей словесности, наук и художеств. — Ч.1-4. — Санкт-Петербург: В Морской типографии, 1812.

10. *Писарев А.* Начертание художеств или правила. — Санкт-Петербург: В типографии В. Плавильщикова, 1808. Библиотека АГКГ, № 142.

11. *Попов Н.* История Императорского Московского общества истории и древностей Российских. Часть 1. (1804–1812). — М.: Университетская типография, 1884.

12. *Савинова Е.Н.* Семейство Писаревых в Горках и Люблине.// Музейный сборник, выпуск №12. — М., 2009.

13. *Иваск У.Г.* Описание русских книжных знаков. (Ex-libris). — М.,: Антикварный книжный отдел при магазине древностей и редкостей М.Я. Параделова. — Вып.1. — 1905.

О проекте учреждения Серпуховской губернии, 1920-е годы

Статья посвящена анализу планов реформирования в 1920-е годы административно-территориальной структуры столичного региона Советской России и попыток учреждения Серпуховской губернии. Их социально-экономические причины соотносятся с процессом формирования в то же время фондов Музея старины и искусства в Серпухове.

Как известно, 1920-е гг. вошли в отечественную историю не только как восстановительный период после гражданской войны, но также как время неповторимого исторического выбора, пора проектов. Изучение, оценка одного из них, напрямую причастного судьбе г. Серпухова, составляет предмет настоящей статьи.

Советское реформирование административно-территориальной структуры России [1] сразу обнаружило две характерные тенденции: весьма широкие полномочия местного руководства и принцип экономического районирования.

Этот последний был несомненным детищем петербургского просвещения; стремлением реализовать теоретические

разработки географов предыдущего века, начиная с Константина Арсеньева, и до Петра Семёнова-Тян-Шанского [2, с. 26–29]. Первым шагом в этом направлении считается план Государственной комиссии по электрификации России (ГОЭЛРО), разработанный в течение 1920 года. Его преемником в деле районирования страны стало создание в начале 1921 г. Государственной общеплановой комиссии сначала при Совете труда и обороны РСФСР (Госплан), а с июля 1923 г. — при СТО СССР [3, с. 116–117].

Суверенитет местного руководства воплощал знаменитый лозунг: «Вся власть Советам», — но, без сомнения, он был подготовлен полувековой предшествующей традицией земского и городского самоуправления. Обращение Народного комиссариата Внутренних дел (бывшего до февраля 1922 г. ещё не политической полицией, но по примеру МВД Российской империи, прежде всего, ведомством, координирующим локальные власти) ко всем местным Советам депутатов от 24 декабря 1917 г. передавало вопросы административного деления к компетенции этих выборных органов [4, с. 278].

В декабре 1918 г. II Всероссийский съезд Совнархозов (региональных учреждений по управлению обобществлённым хозяйством, под контролем местных Советов) объявил прежнее административное деление страны на губернии, уезды и волости устаревшим и призвал власти к разработке новой системы административных границ «основанной главным образом на экономических признаках». Это требование было повторено и год спустя на VII Всероссийском съезде Советов [5, с. 4]. В результате, в феврале 1920 г. для разработки нового территориального деления

РСФСР была создана Административная комиссия Всероссийского центрального исполнительного комитета Советов во главе с заместителем наркома Внутренних дел Михаилом Фёдоровичем Владимирским и по её типу – Административные комиссии при ключевых региональных исполкомах. Серпуховской уездный исполнительный комитет Советов тогда был, безусловно, ключевым, поскольку руководил немаловажным промышленным центром. Экономические интересы новых властей тесно переплетались с политическими. Советы в то время являлись как никогда реальной силой, но это была сила, строго определённая социально, представлявшая исключительно низовые при старом порядке общественные слои. Новая же власть элитой признавала только пролетариат, сосредоточенный в промышленных центрах. Предпочтение это уже проявилось уже при создании Иваново-Вознесенской (1918), Екатеринбургской, Челябинской (1919) губерний. Вслед за этим по циркуляру НКВД от 10 марта 1920 г. к маю серпуховской Административной комиссией был подготовлен Проект создания Серпуховской губернии¹.

Документ открывался социально-политическим обоснованием, в котором территория Республики оценивалась как преимущественно сельская, а значит, малокультурная и малосознательная, подверженная хищническим инстинктам собственника, и, в силу этого, провоцирующая новую власть прибегать к силе авторитета и принуждения. Этой унылой, зловещей пустыне противопоставлялись города – «рабочие центры».

1. ЦГАМО. Ф. 2139. Оп. 1. Д. 18. Л. 5-16об.

Губернско-уездная система районирования оценивалась авторами Проекта как пережиток удельных времён и, в то же время, — исходный материал для свершившихся и для будущих преобразований. «Рабочий класс <...> должен создать свои стольные города», — говорилось в документе, причем лучше бы — на собственной почве, но и в чём-то следуя примеру буржуазии, уже превратившей древнекняжеские центры в свои рынки сбыта. При этом дальнейший путь буржуазии «отгородиться от главной массы народа — крестьянства высокой стеной противоположности интересов потребителя и производителя»; «держат народ в темноте и невежестве» — совершенно неприемлем! Для авторов документа историческое преимущество пролетариата и состоит в том, что он служит не только собственным классовым, но также всечеловеческим интересам. Он — носитель просвещения, тогда как «только просвещённый народ может самоуправляться». Итак, просвещение, политическое развитие малосознательной, пока что, территории, провозглашалось подлинной целью нового районирования.

Его масштабы, по мысли автора, должны быть заданы рациональным распределением сил центров на придаваемую им периферию. В частности, Москва, как губернский город — пример крайне неэкономичного расходования грандиозного потенциала центра на скромную территорию такого же порядка, что и земли, назначенные в управление гораздо менее мощной Туле, и даже ещё более слабой Калуге. Разумной представлялось разгрузка сил Москвы за счёт её промышленных спутников: Серпухова, Коломны и Орехова-Зуева, — способных быть центрами

территориально невеликих, но, в силу этого же, культурно прогрессивных губерний.

Город Серпухов, расположенный на скрещении таких важных путей, как р. Ока и Московско-Харьковская железная дорога, пока что сумел сохранить экономическую независимость даже вблизи Москвы. К нему хозяйственно тяготеют приокские земли сопредельных губерний. Автор Проекта указывает на обширную переписку Временного правительства, в 1917 г. о предполагаемом подчинении Тарусского уезда Калужской; Алексинского и Каширского, Тульской губернии подмосковным органам чрезвычайного распределения продовольствия кооперативному объединению Серпуховское Союзное товарищество.

В период трудностей военного коммунизма алексинское и каширское Заочье служило продовольственной базой для нуждающихся граждан Серпухова. В это же время тамошние крестьяне, слишком удалённые от своей региональной, тульской администрации, были фактически избавлены от многих налогов и повинностей, весьма тяготевших над их собратьями в Серпуховском уезде. Составители Проекта горячо убеждены в том, что «новое административное деление Республики должно если не уничтожить совсем, то смягчить эту несправедливость».

Проект предполагал объединение вокруг обширного Серпуховского уезда, включавшего нынешние территории Серпуховского (до Оки), Чеховского, Ступинского и частично Домодедовского районов, ещё Каширский, Алексинский уезды Тульской губернии; Тарусский уезд и Тарутинскую волость Боровского уезда из Калужской губернии. При этом г. Серпухов планировался как не

только губернский, но и уездный центр, из которого выделялись территории новых Лопасненского и Михневского уездов (прообразы Чеховского и Ступинского районов).

Промышленную базу будущей губернии должны были составить, прежде всего, ткацкие предприятия Серпухова и его уезда, а также Троицко-Дашковская текстильная фабрика в уезде Тарусском. Показательно, что основную часть рабочей силы для всех этих производств уже около полувека поставляли Тарусский, Алексинский, Каширский уезды сопредельных губерний.

Топливо на фабриках использовалось тогда по преимуществу дровяное. При создании губернии в названных границах лесные богатства Серпуховского края (свыше 100 000 десятин, т.е. 109 000 га), как утверждалось в Проекте, удвоились бы, при этом они могли быть использованы гораздо более рационально.

В сельскохозяйственном отношении до сих пор одарённая весьма скудно Серпуховская земля, став губернией, получила бы, наконец, достаточные для самообеспечения посевные площади: до 230 000 десятин (250 700 га) полей со среднегодовым сбором зерна 12,5 млн. пудов (200 000 тонн), что при полумиллионном населении Серпуховской губернии составило бы по 4 центнера урожая зерновых на каждую душу. В придачу Серпухов получал бы 7000 десятин (76 300 га) отличного качества заливных приокских лугов, позволяющих в широких масштабах вернуть молочное животноводство. Обладание же обоими берегами рек Оки и Протвы позволило бы новому региону развивать и рыбное хозяйство.

Проектируемая губерния была бы связана как внутренне, так и с другими районами страны, прекрасной сетью путей сообщения: судоходной Окой, а также Харьковской и Павелецко-Елецкой железнодорожными магистралями.

Во врачебно-санитарном отношении тогдашний Серпухов уже был авторитетным центром для всей объединяемой им округи. В культурно-просветительном же плане наш город располагал только предварительными ресурсами для выполнения новой роли: общественной библиотекой в 50 000 томов, зданием театра, национализированной, но в то время еще не доступной публике художественной коллекцией А.В. Маряевой.

Административная комиссия при Серпуховском уездном исполнительном комитете Советов представила охарактеризованный нами документ на утверждение Наркомату Внутренних дел 29 мая 1920 года.

В конце июня Моссовет передал его на обсуждение всем своим заинтересованным уисполкомам, а серпуховская Адмкомиссия приступила к проектированию руководящих органов для будущей губернии².

Но предстояло ещё получить согласие на вхождение в её состав от Тарусского, Алексинского и Каширского уездов, население которых преимущественно сельское, извлекало, как мы видели, свою выгоду из отдалённости при существующем делении. Эта неблагодарная работа серпуховской Административной комиссией была начата заблаговременно, к 13 марта 1920 г. В отноше-

2 Там же. Л. 1-4об., 23-23об.

нии Алексинского уисполкома она особенно активно шла с сентября того же года по январь следующего³; результат её нам пока не известен, но как мы увидим, он мог быть и отрицательным...

Рассмотренный Проект образования Серпуховской губернии соответствует предложениям высшей Административной комиссии ВЦИК, утверждённым на II его сессии 8-го созыва 21 марта 1921 г⁴.

Но параллельно Адмкомиссии ВЦИК новым районированием страны занимался и Госплан. В основу административно-территориального деления 1920-х легла именно его решения: обширные географо-экономические области. В ноябре 1923 г. и в феврале 1924 г. учреждаются два первых экспериментальных мега-региона – промышленный и сельскохозяйственный: Уральская область и Северо-Кавказский край. Далее таким же образом районируется вся страна, и в последнюю очередь – исторический её центр.

14 января 1929 г. постановлением СНК СССР было объявлено о создании с 1 октября того же года Центрально-промышленной области. Даже не дожидаясь объявленного срока – 3 июня, её переименовывают в Московскую. Это был грандиозный регион, охвативший прежние Московскую, Тверскую, Тульскую и Рязанскую губернии, а также остатки губерний Калужской и Владимирской, отошедших, соответственно, в Западную и в Ивановскую промышленную области (ил. 1).

3 Там же. Л. 27-45об.

4 Известия ВЦИК. – 1921, 22 марта.

Новая Московская область разделилась на округа, те же в свою очередь — на районы. Если районы приблизительно соответствовали прежним уездам (от 20 000 и до 90 000 жителей), то округа зримо напоминали губернии, уже спроектированные Ад комиссиями начала 1920-х. В их числе возник и округ Серпуховский, включивший в себя восемь районов, среди которых Лопасненский, Михневский, Каширский и Тарусский. Алексинский же район был учреждён в Тульском округе.

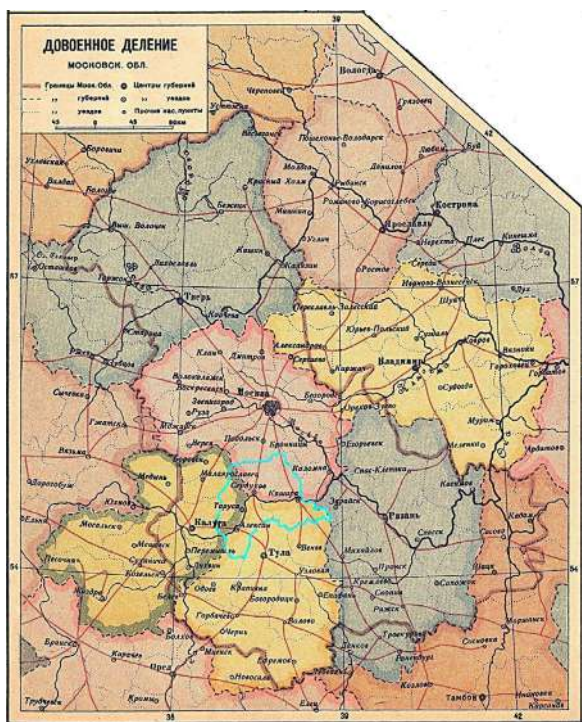
Однако уже 30 июля 1930 г. постановлением ВЦИК и СНК СССР округа упраздняются в целях максимального приближения органов власти к населению⁵. Остаются лишь районы, напрямую подчинённые Мособлисполкому. Громоздкость данной структуры центральную власть не смущала, поскольку гигантомания Госплана тоже сходилась на нет.

В 1930-х — нач. 40-х гг. мегарегионы СССР постепенно исчезают. Так, в центре страны выделением Калининской области в январе 1935 г., Тульской и Рязанской в сентябре 1937 г., Калужской в июле и Владимирской в августе 1944 г. фактически была восстановлена прежняя сеть губерний. Тем уникальнее для местной истории Серпухова 1920-е — пора надежд на независимое, солидное будущее регионального центра. Характерно, что это же время — момент окончательного сложения Серпуховского историко-художественного музея, уже получившего хорошую основу в виде собрания Ю.В. Мерлина / А.В. Марасовой, но именно теперь ставшего неповторимым хранилищем отечественного и зарубеж-

5

См.: <https://istmat.info/node/49929/> Дата последнего обращения: 20.11.2021.

ного искусства. Мотивы этой работы вполне видны из докладной записки заведующего Серпуховским музеем, одного из его создателей – Николая Дмитриевича Россета губернскому руководству от 19 февраля 1923 г.: «Серпухов – центр крупного фабричного района (и целого края – не даром возникла мысль сделать его губцентром); это – русский Манчестер: сюда надо кидать полными пригоршнями семена культуры и искусства, сюда надо ввозить их, а не вывозить»⁶.



Ил. 1. Довоенное деление Московской области, часть карты {Административное деление Московской области до и после 1929 года}. 15-я лит. Мособлполигра

В январе же следующего года председатель серпуховского уездного исполкома (1922–1927) Михаил Петрович Жмыхов так поддержал просьбы Н.Д. Россета о пополнении музея из фондов Москвы: «Серпуховский музей обладает хорошими коллекциями западной живописи, и ему необходимо дать хорошо подобранную коллекцию картин русской школы, начиная со второй половины XIX века, а также вещи исторического характера и прикладного искусства, как-то: ковры, ткани, платки, материи, мебель, фарфор и т.п. Все эти предметы, помещённые в музей, не только разовьют глаз и ум зрителя — рабочего, но и помогут ему лучше, прочнее и красивее строить своё производство, жилище и жизнь»⁷.

Таким образом, не будет преувеличением считать, что редкая по качеству и широте, вполне регионального уровня художественная коллекция Серпуховского музея ныне является самым заметным следом планов создания Серпуховской губернии 1920-х годов.

7

Там же. Л. 123–123об.

Библиографический список:

1. *Тархов С.А.* Изменение административно-территориального деления России за последние 300 лет// География. 2001. — №№ 15, 21, 28; *Усягин А.В., Шишков М.К.* Территориальное управление в России: теория, история, современность, проблемы и перспективы (<http://www.terrur.ru/mono/r3/3.4.2.shtml/>) Дата последнего обращения: 14.11.2021.

2. *Вампилова Л.Б., Манаков А.Г.* Районирование России: историко-географический подход // Псковский регионологический журнал. — 2012. — № 13.

3. *Ласточкина В.Б.* Организация экономического районирования в советской России в 1920-1930-е годы // Вестник Чувашского университета. — 2015. — № 4. Исторические науки и археология.

4. Вестник НКВД. — 917. — № 5.

5. Вопросы экономического районирования СССР. Сборник материалов и статей (1917-1929). — М., 1957.

Вероника Приклонская
кандидат социологических наук,
Саратовский государственный художественный музей
имени А.Н. Радищева,
г. Саратов

Лес весенний или осенний. К истории картины И.И. Шишкина из собрания Серпуховского историко- художественного музея

В статье представлено обоснование переатрибуции картины И.И. Шишкина «Лес весной»: анализ полотна, репродукционного рисунка Н.Н. Хохрякова, надписей на исследуемых произведениях, данных иллюстрированного каталога, соотнесение их с другими документальными свидетельствами. В результате стало возможным вернуть картине историческое название — «Осень. Последний лист», а также восстановить её историю. Исследование восполняет творческую летопись великого русского пейзажиста.

Покидая мастерскую художника, произведения искусства начинают жить своей жизнью, вернее жизнью своих владельцев, которые помещают их на стену парадной гостиной, любят и наслаждаются. Но идет время, и любимая вещь перестает нравиться или меняет владельца, выходит из моды, да и просто не подходит под новый интерьер. Обычная история... Революционные вихри начала XX века сделали этот процесс в России массовым. Разрушение старого уклада жизни, национализация част-

ных владений, перераспределение художественных предметов через музейные фонды в один миг лишили тысячи предметов их истории, связей с прошлой средой бытования. Забывались имена мастера, выполнившие картину, рисунок или гравюру, имена изображенных людей, названия местностей. Так случилось с пейзажем, который никогда не порывал связи со своим автором, но почти на 100 лет «потерял» изображенное на нем время года. Это картина знаменитого пейзажиста Ивана Ивановича Шишкина (1832–1898) из собрания Серпуховского историко-художественного музея, до последнего времени носившая название «Лес весной» (1884; холст, масло 142х106).

Изображенный на полотне лес с пожухшей листвой на ветвях высоких деревьев и коричнево-зеленой травой на заболоченных берегах заводи может отсылать как к ранней весне, так и к осенней поре. Название «Лес весной» смущало многих зрителей, в правильности определения времени года сомневались сотрудники музея. Однако кроме общего впечатления убедительных доводов в пользу осеннего состояния природы, изображенного на картине, до последнего времени не было. Развеять сомнения помог рисунок «Болото в лесу» ученика Шишкина, малоизвестного художника Николая Николаевича Хохрякова (1857–1928), находящийся в нескольких сотнях километров от Серпухова, в собрании старейшего российского художественного музея в Саратове.

Лист Хохрякова поступил в коллекцию Саратовского государственного художественного музея имени А.Н. Радищева в составе альбома рисунков для иллюстрированного каталога XII выставки (ил. 1). Альбом был подарен Товариществом передвиж-

ных художественных выставок в 1885 году по просьбе основателя музея, известного художника-пейзажиста Алексея Петровича Боголюбова (1824–1896). Как и все «исторические» части музейного собрания, коллекция русского рисунка и акварели второй половины XIX века несет на себе отпечаток его личности, вкуса и художественных пристрастий. Деятельный и энергичный Боголюбов был экспонентом ТПХВ с первой выставки, его членом — с 1873 года до конца своих дней, принимая самое активное участие не только в выставках, но и в общественной жизни Товарищества.



Ил. 1. Савицкий К.А.
Обложка иллюстрированного каталога XII передвижной выставки. 1884
Бумага грунтованная зерновая, проскре-
бывание, карандаш, тушь, перо. 28x18
СГХМ имени А.Н. Радищева

В альбом вошли репродукционные рисунки, выполненные авторами для воспроизведения в иллюстрированном каталоге. Благодаря им, саратовцы могли составить представление о новейших произведениях современной русской живописи, многие из которых стали классикой русского изобразительного искусства: «Неутешное горе» И.Н. Крамского, «Не ждали» И.Е. Репина, — а также познакомиться с картинами крестьянского быта В.М. Максимова, морскими видами А.П. Боголюбова и А.К. Беггрова, пейзажами родной природы в исполнении Е.Е. Волкова и Г.Г. Мясоедова. Исключение составляли два рисунка с картин самого известного художника русской природы И.И. Шишкина, которые сделал ученик мастера — Хохряков.

Николай Хохряков не получил профессионального образования. Вятского талантливого юношу заметили братья Васнецовы и в 1880 году порекомендовали его Шишкину. У мастера Хохряков получил основные художественные навыки, обучался рисунку и искусству офорта. С начала творческой карьеры много трудился для заработка в иллюстрированных изданиях. Художник вспоминал: «К рисункам всегда относился любовно, как к картине... Эта работа, давая мне возможность скромно существовать, отнимала все свободное время и отвлекала меня от живописи» [8, с. 9]. Рисунок занимал много времени и сил, однако Хохряков стремился к написанию картин. Он ездил с друзьями на этюды и, вынужденный вернуться на родину в 1882 году из-за семейных и финансовых трудностей, продолжал заниматься живописью самостоятельно. На XII-ой выставке Хохряков впервые выступил



Ил. 2. Хохряков Н.Н. Лесные дали. 1884. Рисунок с картины И.И. Шишкина «Лесные дали» (1884, ГТГ). Бумага, тушь, перо. 14,7х20,5. СГХМ имени А.Н. Радищева

экспонентом с картиной «Выселок», а через два года его полотно «Пасмурный день» купил П.М. Третьяков.

Известно, что Шишкин был одним из лучших рисовальщиков и крупнейшим офортистом своего времени. Графические работы художника, его рисунки и гравюры, имеют не меньшую художественную ценность, чем живописные полотна. Шишкин уделял много внимания новым способам печати, пытаясь удешевить технологию без потери художественного качества, тем самым сделать произведения искусства доступными для широких слоев населения. Тем не менее в данном случае мастер доверил пере-

рисовку своих картин для иллюстрированного каталога талантливого ученику, прекрасно владеющему карандашом и пером.

Хохряковым были перерисованы две живописные композиции мэтра. Первая – «Лесные дали» (1884), одно из знаковых произведений Шишкина, находящееся в собрании Третьяковской галереи. Рисунок¹ и картина имеют одинаковое название. Графическое воспроизведение второй композиции – «Лес весной» из Серпуховского музея, в музейной документации СГХМ получило наименование «Болото в лесу» (1884; бумага, тушь, перо 18x13). Хохряков представляет уголок заболоченного леса с поваленным деревом на первом плане, стеной тонких стройных деревьев и проходом вглубь посередине композиции. Художник использует большое разнообразие штриха. На первом плане поросшие травой кочки изображены пружинными зигзагами, темная гладь воды сочетанием строго вертикальных и горизонтальных линий. За высокими деревьями частой паутиной разнонаправленных линий показана темнота леса. Голые кроны деревьев с темными пятнами покинутых гнезд, отчетливо видимые на фоне светлого неба, создают ощущение холодной неприятности поздней осени (ил. 3).

1 В справочном издании «Подробный словарь русских гравюров» в списке гравюр Хохрякова за № 12 упомянута гравюра с «Лесных далей» Шишкина «в каталоге выставки» [13, стб. 1113].

Составлением иллюстрированного каталога XII передвижной выставки и его публикацией занимался К.А. Савицкий. Из документов известно, что Хохряков помогал Савицкому в подготовке материала, в частности в перерисовке картины П.А. Брюллова «Вид на Алжир» / Письмо К.А. Савицкого – П.А. Брюллову от 25 марта 1884 // ИРЛИ РАН (Пушкинский дом). Ф.119. Оп. 3. Ед. хр. 89. Л. 1–3.

Как видно, живописный оригинал и репродукционный рисунок за время своего послевыставочного бытования приобрели названия, не соотносящиеся с изначальным. Но на обороте листа имеется надпись карандашом: *Посленний Листь*. Несмотря на особенности орфографии, надпись указывает на осеннее состояние природы и на определенную картину Шишкина, экспонировавшуюся на XII передвижной выставке. Скрепляющим звеном цепи имеющих фактов является иллюстрация в каталоге – графическое воспроизведение Хохрякова картины Шишкина «Последний лист» [7, с. 11].

Возвращенное название картины Шишкина позволило восстановить её домوزهиную историю. Полотно было приобретено



Ил. 3. Хохряков Н.Н.
Болото в лесу. 1884
Рисунок с картины И.И. Шишкина
«Осень. Последний лист» (1884, СИХМ)
Бумага, тушь, перо. 18х13
СГХМ имени А.Н. Радищева

с выставки вместе с остальными работами знаменитого мастера богатейшим чаеоторговцем и меценатом А.Г. Кузнецовым (1856–1895), о чем свидетельствует письмо П.А. Ивачева П.М. Третьякову: «Ив. Ив. Шишкин продал все свои вещи, исключая этюда. «Дуб» (прошлогодний), «Последний лист» и «Снег в дремучем лесу» купил московский А.Г. Кузнецов [15, с. 278]. Александр Григорьевич – наследник солидного состояния, успешный коммерсант и благотворитель, был известен издательской деятельностью и коллекционированием. Он отдавал предпочтение отечественной живописи реалистического направления: «Картины, приобретенные им как в мастерских художников, так и на выставках, украшали не только интерьеры особняков чаеоторговца в Москве, Осташево, Форосе, но и каюты его яхт» [12, с. 531].

Картина «Последний лист» фигурирует в дореволюционных изданиях, посвященных жизни и творчеству мастера [3, с. 260; 1, с. 6; 6, с. 316]. В 1888 году передвижники собирались участвовать своими работами во Всемирной выставке в Париже, и интересующее нас полотно было включено в число отобранных произведений Шишкина (выставка не состоялась) [6, с. 170].

Кузнецов умер в 1895 году бездетным, дело продолжили его младшие братья. Неизвестно, при каких обстоятельствах – то ли при наследниках, то ли во время национализации – название «Последний лист» было забыто. В 1924 году через Комиссию музеев и охраны памятников искусства и старины при Московском губернском исполнительном комитете Советов (Мосгубму-

зей) в ряду произведений искусства II половины XIX века в Серпуховской музей была передана картина Шишкина «Лес весной»².

Потеряв свое историческое наименование, полотно не выпало из поля зрения исследователей. Картина экспонировалась на выставке, посвященной 50-летию со дня смерти И.И. Шишкина, в Третьяковской галерее в 1948 году без сведений раннего бытования [4, с. 64]. Отсутствие «биографии» привело к тому, что в монографии И. Пикулева в списке произведений художника появилось две картины: «Лес весной» с указанием принадлежности к собранию Серпуховского музея и «Последний лист» без комментариев о размерах и технике, и местонахождении произведения³ [10, с. 221]. Таким образом, реальная картина с «весенним» названием и её «осенний» аналог умножили список произведений художника. В дальнейшем «Лес весной» упоминался во многих изданиях, посвященных творчеству мастера: буклете, подготовленном Н.А. Бузовкиной [2, с. 6], летописи жизни и творчества Шишкина, составленной И.Н. Шуваловой [6, с. 440], неизменно входил в ряд произведений художника 1880-х годов в неоднократно переиздаваемых альбомах, подготовленных А.И. Савиновым [5, с. 8], и др. [9, с. 22; 14, с. 61, 90, 143].

В 2016 году, благодаря совместным исследованиям сотрудников двух музеев, оторвавшийся от своего «леса» «последний лист» обрел законное место в творческом наследии Шишкина

2 Сведения предоставлены главным хранителем СИХМ Т.М. Быковой.

3 Аналогичная ситуация сложилась с картиной «Еловый лес зимой» (СИХМ), имеющей другие названия «Снег в дремучем лесу», «Дремучий лес».

(ил. 4). Осмотр самого холста сотрудниками Серпуховского музея воскресил ещё одно наименование картины. На обороте была обнаружена полустертая надпись углем – Осень Шишкин. Вероятно, «Осень» – авторское название, измененное на «Последний лист», чтобы выделить картину из «осенних» работ других художников⁴. Группа пейзажистов всегда очень мощно выступала на передвижных экспозициях, а на XII выставке их потеснили жанристы, представив свои картины природы. Савицкий в письме



Ил. 4. Шишкин И.И.
Осень. Последний лист. 1884
Холст, масло 142х106
СИХМ

4 Письмо главного хранителя СИХМ Т.М. Быковой от 17 мая 2016 года.

А.А.Киселеву отмечал: «Предстоящая выставка обещает быть численая, а кроме того изобилие пейзажей, чуть ли не все жанристы ворвались в Вашу область. Мясоедов Крым во всех видах, Ярошенко Кавказ тоже во всех видах, уж на что Василий Максимович (В.М. Максимов – прим. автора) и тот Рыбинск...» [11].

Таким образом, соотнесение картины из Серпухова и репродукционного рисунка из Саратова, надписей на исследуемых произведениях, данных иллюстрированного каталога с другими документальными свидетельствами позволило не только вернуть название одному из пейзажей И.И. Шишкина – «Осень. Последний лист», но и восстановить его историю. Исследование, уточняющее сведения о конкретной работе Шишкина, имеет практическое значение и восполняет творческую летопись прославленного русского пейзажиста. Остается только один вопрос: как лес осенний стал весенним? Возможно, реконструкция собрания одного из самых заметных коллекционеров из купеческой среды А.Г. Кузнецова прольет свет и на эту загадку.

Библиографический список:

1. Альбом русской живописи: картина и рисунки профессора И.И. Шишкина. — СПб., 1892.
2. Бузовкина Н.А. Картины И.И. Шишкина в собрании Серпуховского историко-художественного музея. Буклет. — Серпухов, 1960.
3. Булгаков Ф.И. Наши художники (Живописцы, скульпторы, мозаичисты, граверы и медальеры) на академических выставках последнего 25-летия: Биографии, портреты художников и снимки с их произведений. — СПб., 1890. Т. 2.
4. И.И. Шишкин. К 50-летию со дня смерти 1898–1948. Каталог выставки. — М.-Л., 1948.
5. И.И. Шишкин. Альбом. Сост. А.Н. Савиновым. — М., 1961.
6. Иван Иванович Шишкин. Переписка. Дневник. Современники о художнике. — Л., 1984.
7. Каталог 12-й передвижной выставки картин Товарищества передвижных художественных выставок. — СПб.: Русская графическая мастерская М.Д. Рудометова. 1884.
8. Малышева Т.В. Жизнеописание на рассвете века. — Киров, 2007.
9. Манин В. Иван Шишкин. — М., 2000.
10. Пикулев И. Иван Иванович Шишкин. 1832-1898. — М., 1955.
11. Письмо К.А. Савицкого А.А. Киселеву от 20 января 1884 г. // Российская государственная библиотека. Научно-исследовательский отдел рукописей. Ф. 127 Киселев А.А. (1838-1911). К. 1. Ед. хр. 23. Л.3.
12. Ренева О.А. А.Г. Кузнецов — меценат, издатель, коллекционер // Десятые Татищевские чтения : мат-лы всерос. науч.

практ. конф. (Екатеринбург, 20-21 ноября 2013 года). — Екатеринбург: УМЦ УПИ, 2013.

13. *Ровинский Д.А.* Подробный словарь русских гравиров XVI–XIX вв. — СПб. : Тип. Имп. Акад. наук, 1895. Т.2.

14. Серпуховский историко-художественный музей. Русская и западноевропейская живопись XVI–XX веков. — Тула, 2005.

15. Товарищество передвижных художественных выставок. Письма, документы. 1869–1899. — М., 1987.

Виктор Пушков
кандидат исторических наук,
Московский государственный университет
имени М. В. Ломоносова,
г. Москва

Суздаль на книжном рынке Москвы XVII века (по архиву Приказа книгопечатного дела)

В 2021 году исполняется 115 лет со дня торжественного освящения и открытия для посетителей Владимирского губернского исторического музея. Открытию музея в новом, специально для него построенном здании, способствовал Третий областной историко-археологический съезд, в котором принимали участие видные историки и краеведы, да и впоследствии музей всегда был тесно связан с исторической наукой. Публикуемая статья, написанная по итогам работы с архивом Приказа книгопечатного дела, открывает новые страницы истории и свидетельствует о большом вкладе древней Суздальской земли в отечественный историко-культурный процесс.

Реализованный Археографической лабораторией исторического факультета МГУ им. М. В. Ломоносова масштабный проект по комплексному изучению архива Московского печатного двора (МПД) — ведущего центра отечественного книгоиздательства XVII в. — выявил и ввел в научный оборот множество документов по многогранной деятельности этой крупной мануфактуры [1, 2, 3]. В историко-культурном плане наиболее ценными материалами

данного фонда⁵ являются дела о разных формах книгораспространения, в том числе, не имеющие мировых аналогов «приходные книги» о розничной («в мир») продаже книг через специально открытую в 1632 г. типографскую книжную лавку на Никольской улице. Таких персональных записей за целую треть века до 1664 г. сохранилось десятки тысяч. Как правило, по каждому покупателю документируются его имя и фамилия (патроним), все чины и звания, место службы или работы, местожительство (для иногородних) и, естественно, сколько каких книг, по какой цене, в каком году, месяце и какого числа он приобрел. Это открывает путь для широких пространственно-временных исследований по истории книжного рынка, социальному составу и географии читателей многих русских земель, формированию национальной интеллектуальной элиты, повседневности и мн. др. Словом, книготорговая отчетность МПД обеспечивает единство истории региональной и столичной культуры, позволяя сопоставить вклад в этот процесс разных городов и уездов, выявляя при этом идентичность каждой отдельной земли.

В 1620-е гг. Приказом книгопечатного дела, главным образом, практиковалось централизованное административное распределение своей продукции путём отправки в разные города книжных транспортов в сопровождении специально назначенных «посыльщиков» (реже особых чиновников Приказа Большого дворца – «трубников» [4, с. 59–64]). Так, среди 36 городов, куда в 1621–1624 гг. осуществлялся правительственный развоз шести

5 См.: Российский государственный архив древних актов (РГАДА). Ф. 1182. Оп. 1–3.

новых изданий МПД (всего 3755 экз.), Суздаль получил 55, а Владимир 46. Конкретно в город были отправлены следующие издания: 7 Триодей постных (книга вышла в свет 5 декабря 1621 г.), 10 Миней служебных месяца январь (1 ноября 1622 г.), 10 Миней месяца февраль (1 ноября 1622 г.), 8 Апостолов (25 января 1623 г.), 10 Миней месяца ноябрь (19 марта 1623 г.) и 10 Миней месяца март (22 января 1624 г.) [1, с. 41, 42].

Порядок развоза книг по совместным указам царя Михаила Федоровича и его отца патриарха Филарета Никитича был следующим. По «памятям» и «росписям» из территориальных приказов составлялись перечни городов и количество необходимых им книг, которые для исполнения спускались в Приказ книгопечатного дела, а в города для уведомления и подготовки встречи книжных транспортов отсылались соответствующие «государевы грамоты» [1, с. 338]. Все маршруты были хорошо продуманы. Специально для таких перевозок МПД в лапотном торговом ряду Китай-города закупал большие лубяные короба «в чем книги в города посылатъ», в которые складывали перевязанные «мочалом» не имевшие переплета книги («в тетратех») [1, с. 357]. Так, уже 3 декабря 1620 г. с Печатного двора «с государевой грамотой» в шесть городов на санях в сопровождении типографского «разборщика вдового попа» Степана Павлова по маршруту Владимир – Суздаль (соответственно 15 и 10 книг) – Балахна – Нижний Новгород – Свияжск – Казань (всего 185 Миней декабрьских по указной цене 75 коп.) был отправлен транспорт, который через два месяца 5 февраля 1621 г. благополучно вернулся в Москву со всеми деньгами за эти книги [1, с. 329]. 11 марта следующего 1622 г. с тем же «посыль-

щиком» и «денежным мастером» Сергеем Еутропьевым в шесть городов Владимир – Суздаль (по 10 книг в эти города) – Балахну – Кинешму – Юрьев-Польский, всего 78 служебных миней месяца января по цене 1,2 руб., и через 48 дней 28 апреля экспедиция вернулась в Москву, сдав «сполна» в казну все деньги за книги [1, с. 341]. В январе 1623 года (точной даты в документе нет) с тем же Степаном Павловым и «денежным мастером» Михаилом Ивановым во Владимир – Суздаль (по 10 книг) – Муром – Балахну было отправлено 59 Миней февральских по цене 83 коп. за один экз. и уже 7 марта деньги за них также «сполна» поступили в царскую казну [1, с. 347, 348].

Скорее всего, получателями централизованного развоза церковных книг были духовные «власти» и соборные храмы, которые, получив книги оптом по твердым ценам типографии, затем распределяли (перепродавали) их по церквям и монастырям своей епархии.

Уже в первый год открытия книжной лавки на Никольской улице встречаем целый ряд суздальских покупателей. Так, 20 октября 1632 г. в рубрике приходной книги «соборным протопопам з братьею» находим записи о продаже сразу трех Псалтырей с воследованием (книга вышла в свет 08.09.1632 по цене 1 руб. 60 коп.) игуменье Покровского Суздальского женского монастыря Елене (она руководила монастырем в 1627–1636 гг.) «с сестрами» (т.е., книги предназначались для литургии, а не индивидуального келейного чтения) и одной такой книги дьякону Феодосию «в церковь» Спасской Колбацкой пустыни Суздальского уезда. Три Псалтыри друг за другом приобрели игумен Васи-

льевского монастыря «с посаду» Исая, игумен уездной Успенской пустыни Ияков («в церковь»), и также «в церковь» (т.е., для общего богослужения) эту книгу взял игумен Пимен из городского Борисоглебского монастыря. Позже по одной Псалтыри с воследованием купили протопоп Федор из соборного богородичного Рождественского храма и архимандрит Спасо-Евфимиего монастыря По(е)рфирий, который повторно купил эту книгу 10 декабря того же 1632 г. Итак, семь суздальских покупателей, среди которых был всего лишь один белый священник, за два дня приобрели в лавке 10 Псалтырей с воследованием [1, с. 359, 360, 363, 369].

Но еще более выразительными у монастырского начальства оказались его приобретения вышедшей в свет 29 августа 1632 г. Псалтыри учебной «большие печати», т.е. набранной крупным шрифтом для удобства в обучении. 14 таких книг против 10 литургических они купили в лавке в один день 22 ноября того же 1632 г. Первым 6 Псалтырей учебных взял Суздальский архиепископ Иосиф, за ним одну книгу «з братьею» купил игумен Никон из уездного Успенского монастыря Новой Пустыни, 5 книг «в монастырь з братьею» приобрел архимандрит По(е)рфирий и игуменья Елена взяла 2 Псалтыри учебные «большие печати» [1, с. 371, 373, 374, 376]. Таким образом, за три торговых дня в октябре-декабре 1632 г. 9 суздальских покупателей приобрели 24 экз. двух новых изданий Печатного двора, что убедительно свидетельствует об эффективности работы вновь открытой книжной лавки. Но поскольку среди них не оказалось ни одного светского лица, то, видимо, обучение грамоте в Суздальской земле, прежде всего,

шло в монастырских школах. (По ряду других городов светские покупки этих Учебных псалтырей были весьма заметны).

Через три года в 1640/41 г. правительство с помощью девяти трубников Приказа Большого дворца осуществило масштабный развоз по 24 городам страны 1784 экз. шести последних изданий Печатного двора, из которых Суздалью было выделено 82 книги, а Владимиру 90). Для отправки в Суздаль были подготовлены следующие издания: 3 Трефологиона «на весь год» по цене 7 руб. 40 коп. за один экз., 6 Трефологионов месяца декабрь (1 руб. 90 коп.), 15 Трефологионов месяца март (1 руб. 60 коп.), 15 Трефологионов месяца июнь (1 руб. 90 коп.), 30 Требников иноческих (2 руб.) и 13 Часовников (5,5 коп.). Все эти книги привез трубник Меньшой Гривенков, который 18 августа 1640 г. выехал из Москвы во Владимир и Суздаль (денежный расчет за эти книги, видимо, был аналогичен развозу начала 1620-х гг.) [4, с. 62].

Теперь по двум временным срезам, между которыми пролегла четверть века [5, 6], рассмотрим присутствие Суздальской земли в структуре первичного столичного книжного рынка XVII в.

В 7145 (1636/37) г. 479 покупателей из 82 городов (без Москвы) в результате 577 посещений типографской книжной лавки на Никольской улице в общей сложности приобрели 767 экз. книг десяти изданий, что составило почти одну пятую часть (19,1%) от всего объема прямых типографских продаж этого года в 4010 экз. В среднем на один город с уездом пришлось по 9,4 книги, на одну покупку — 1,3 и на одного покупателя 1,7 экз., причем каждый пятый город (16) покупал всего лишь по одной единственной книге. На этом фоне по числу 8 книг, приобретенных 5 суздальскими покупателями за 4 посещения (одно из них было совместным),

они вместе с муромчанами стояли на 26-м месте, а однозначными лидерами стали 29 нижегородцев, взявшие 43 книги за 34 покупки [5, с. 360–362].

В 7145 календарном году, который начинался 1 сентября 1636 г. и завершался 31 августа 1637 г., представители Суздальской земли приобретали книги в следующем порядке. Первым во вторник 20 сентября 1636 г. три Требника на двоих взяли священники из находившегося в Суздальском уезде Шартоминского монастыря Иоасаф и Кирилл, а через полтора месяца в пятницу 4 ноября три Псалтыри с воследованием купила игуменья Покровского монастыря Елена. Светские же покупки сделали два «суздальца» (судя по фамилиям, уездные дворяне) – Иван Колобов и Гаврила Каблуков, которые с разницей в 13 дней в среду 1 марта и во вторник 14 марта 1637 г. соответственно взяли по одному Каноннику и Евангелию на престольному (скорее всего, книги предназначались для сельских храмов или для поминального вклада). Отметим полное отсутствие в 1636/37 г. среди покупателей книжной лавки суздальского белого духовенства (возможно, городские церкви хорошо обеспечивались книгами в описанном выше централизованном порядке).

Через 25 лет, в 7170–7172 (1662–1664) гг., число представленных на столичном книжном рынке городов практически не изменилось (79), но их состав заметно обновился – появилось 20 новых. Всего за это время 376 человек (без москвичей), 503 раза посетив ту же типографскую лавку, приобрели 1266 книг, или 11,1% от всех 11 373 экз., проданных через нее в розницу за эти годы (отметим существенное снижение удельного веса провинциальных поку-

пок в это время). В среднем на один город пришлось 23,6 экз. (13 городов, или 16%, взяли только по одной книге), на одну покупку — 3,7 и на одного человека — 5 книг. Таким образом, в 1662–1664 гг. по сравнению с 1636/37 г. средний размер относительных показателей вырос в три раза (прежде всего за счет больших разовых покупок учебных книг) [6, с. 222–224]. На этот раз Суздаль в отличие от большинства других городов не только не снизил свои позиции под негативным влиянием тяжелого финансово-экономического кризиса на рубеже 1650-х — 1660-х гг., завершившегося Медным бунтом в пятницу 25 июля 1662 г., но даже поднялся с 26-го на 20-е место: 8 его представителей за 11 посещений лавки купили 23 книги (лидировали 27 вологжан, которые за 41 покупку приобрели 182 книги).

Прежде всего, отметим купивших 6 книг трех светских «суздальцев». Это Иван Логинов, взявший 3 Триоди цветных в понедельник 5 мая 1662 г., Василий Иголкин (Святцы — в среду 11 марта 1663 г.) и Сергей Пигасов, приобретший 2 Псалтыри учебные в среду 1 апреля 1663 г. Три покупателя дважды посещали типографскую лавку. Больше других (8 книг) купил суздальский архиепископ Стефан. Сначала во вторник 24 июня 1662 г. он взял 3 Пролога, затем 5 Евангелий толковых во вторник 12 августа того же года.

По одному Каноннику и Триоди цветной приобрел протопоп Семион: соответственно в понедельник 19 сентября 1662 г. и в субботу 2 мая 1663 г. по одному экз. Минеи общей и первого московского издания Библии взял в лавке не назвавший своей церкви «поп» Василий: в четверг 29 октября 1662 г. и во втор-

ник 31 мая 1664 г. 2 Псалтыри с воследованием в пятницу 1 мая 1663 г. купил «старец» Васильевского монастыря Сергей, а в пятницу 29 января 1664 г. для уездной Покровской церкви приобрел не назвавший своего имени священник.

Наиболее востребованными у суздальских покупателей оказались две богослужебные книги — Триодь цветная и Евангелие толковое (учительное): соответственно 6 и 5 экз.), за которыми шли 3 Пролога, по 2 Псалтыри с воследованием и учебных, а пять изданий приобретались лишь в единственном экземпляре: Библия, Евангелие на престольное, Канонник, Минея общая и Святцы. При отсутствии заметных покупок Псалтырей учебных и пользовавшегося в 1664 г. огромным спросом среди других городов первого московского издания Библии такой расклад, прежде всего, может свидетельствовать о патриархальности книжной культуры древней Суздальской земли.

По летоисчислению «от сотворения мира» погодная статистика суздальских книжных приобретений имеет следующий вид. В 7170 г. два человека за 3 посещения лавки купили 11 книг (с 12 августа 1661 г. по 24 июня 1662 г.), в 7171 г. четыре покупателя в результате 5 посещений лавки взяли 9 книг (с 19 сентября 1662 г. по 2 мая 1663 г.) (обратим внимание, что за четверть века до того в 7145 г. была почти аналогичная картина, когда пять человек за четыре покупки приобрели 8 книг) и в 7172 г. два человека за 3 покупки получили 3 книги (с 9 октября 1663 г. по 31 мая 1664 г.). Чаще всего суздальцы приходили за книгами весной (каждый месяц), когда они приобрели 12 книг из 23 (1 в марте, 2 в апреле и 9 в мае). Такой всплеск весенних продаж, скорее всего, объяс-

няется тем, что в начале второго полугодия в «Евдокеин день» 1 марта по старинной традиции казна на полгода вперед выплачивала «государево денежное жалование». Но более существенно, что в эти месяцы длился располагавший к приобретению «божественных» книг Великий Пост — время духовного просветления (Пасха в 1663 и 1664 гг. соответственно была 19 и 10 апреля). Аналогичные денежные выплаты происходили и в самом начале года в Семенов день 1 сентября, но на суздальцах в отличие от покупателей многих других городов это обстоятельство не отразилось: всего лишь по одной покупке они сделали в сентябре/октябре и ни одной в ноябре месяце. Зимой была записана лишь одна январская покупка. На лето же пришлось две покупки — по одной в июне и августе (всего 8 книг). Таким образом, 20 книг из 23 были приобретены во втором полугодии весной и летом. Весьма показательно, что по воскресеньям, т.е. в первый нерабочий день недели того времени, когда люди посещали храмовые богослужения и лавка была закрыта, никаких покупок, естественно, не было. Торговля несколько оживлялась в понедельник, поднимаясь во вторник (соответственно одна и три покупки в эти дни), после чего, снижаясь по средам и четвергам (две и одна покупка), но снова поднимаясь до трех покупок по пятницам, когда в Москве был общегородской базар, и затухая, по субботам с одной покупкой. Следовательно, несмотря на небольшую выборку, суздальцам вполне «удалось» отразить повседневное рыночное поведение горожан того времени.

Из других суздальских книжных приобретений, попавших в опубликованные нами документы, отметим покупки «новоисправ-

ленного» в 1653–1655 гг. при патриархе Никоне Служебника, 100 экз. которого 16 февраля 1657 г. было продано «суздальскому архиепископу Филарету» [2, с. 325], один экземпляр «попу Сергию» из неназванной «вотчины» Спасо-Евфимьевого монастыря в Московском уезде (3 марта) и три таких Служебника — «из Суздаля троицкому попу Моисею» (14 марта 1657 г.) [2, с. 307].

Поскольку весь XVII в. церковные печатные книги стоили весьма дорого и многим приходам не были доступны, то в продолжение всего столетия правительство по предварительным челобитным с мест обеспечивало бесплатное распределение церковных книг, для чего Печатный двор регулярно передавал в Приказ Большого дворца часть тиража каждого своего нового издания (обычно 50 экз.) «для раздачи по церквам и монастырем», но в специальной «книге безденежных роздач» за 1650–1653 гг. [1, с. 409–419] относительно Суздальской земли таких фактов не выявлено, что, скорее всего, объясняется ее самодостаточностью относительно обеспеченности литургическими изданиями (в этом аспекте характерно также и отсутствие архивных свидетельств о книжных дарах царей и патриархов в суздальские храмы и монастыри).

Подводя итоги, можно сказать, что в исследуемое время Суздаль участвовал лишь в двух основных формах книгораспространения — централизованном развозе и розничной продаже. С четвертьвековым интервалом определено изменение места города в структуре столичного книжного рынка. Изучение приходных книг МПД за другие годы позволит существенно расши-

ритель наше представление о вкладе древней Суздальской земли в отечественный историко-культурный процесс.

Библиографический список:

1. Поздеева И.В., Пушков В.П., Дадыкин А.В. Московский печатный двор – факт и фактор русской культуры. 1618–1652. – М., «Наука», 2001 – 543 с.

2. Поздеева И.В., Дадыкин А.В., Пушков В.П. Московский печатный двор – факт и фактор русской культуры. 1652–1700 годы. Исследования и публикации. Кн. 1. – М., «Наука», 2007 – 349 с.

3. Поздеева И.В., Дадыкин А.В., Пушков В.П. Московский печатный двор – факт и фактор русской культуры. 1652–1700 годы. Исследования и публикации. Кн. 2. – М., «Наука», 2011 – 587 с.

4. Пушков В.П. Централизованное распределение изданий Московского печатного двора с помощью трубников Приказа Большого дворца в 1640/41 г. // Румянцевские чтения 2016. – М., «Пашков дом», 2016.

5. Пушков В.П., Пушков Л.В. Опыт построения базы данных «Книжный рынок Москвы 1636/37 г.» // Фёдоровские чтения – 2005. – М., «Наука», 2005. – С. 356–368 (БД построена по: РГАЛА. Ф. 1182. Оп. 1. Д. 29);

6. Пушков В.П., Пушков Л.В. Построение и возможности использования базы данных «Книжный рынок Москвы 1662-1664 гг.» // Фёдоровские чтения – 2007. – М., «Наука», 2007. С. 219–240 (БД построена по: РГАДА. Ф. 1182. Оп. 1. Д. 61, 65).

Нина Стрелкова

*Серпуховский историко-художественный музей,
г. Серпухов, Московская область*

Подражание Севру. К вопросу атрибуции коллекции французского фарфора из собрания Серпуховского историко-художественного музея¹

Слово «Севр» давно стало символом подлинного мастерства и безупречного художественного вкуса в искусстве керамики. Уже в конце XVIII века в связи с развитием технологий керамического производства на некоторых европейских мануфактурах делались фальсификации, выдаваемые за подлинные изделия Севра. К концу XIX столетия число изделий, имитирующих Севр, выросло настолько, что, по мнению ряда исследователей, в том числе Я.Э. Виленского, является подтверждением создания целого стиля «à la Sèvres». Такие предметы часто отличаются высоким качеством исполнения, поэтому и коллекционеры, и музейные работники часто принимают их за подлинные. В статье рассматриваются подражания изделиям Севрской мануфактуры на примере предметов из коллекции французского фарфора Серпуховского историко-художественного музея.

Севрский фарфор — одно из самых значительных явлений в декоративно-прикладном искусстве XVIII века и как никакое другое страдает от так называемых подражаний. Совершенно

¹ Автор выражает искреннюю благодарность за помощь в работе над статьей старшему научному сотруднику Государственного Эрмитажа Яну Эрвиновичу Виленскому.

справедливы слова Антуана д'Альби, заведующего лабораторией на Севрской мануфактуре, что «в наши дни из 100 вещей, которые считают изделиями Севра, 90 являются фальшивками или вызывают сомнение» [1].

В собрании фарфора Серпуховского историко-художественного музея (СИХМ) среди подлинных ценных предметов французского фарфора также есть имитации, подражания — свидетельства огромной популярности уже в XIX веке севрского фарфора XVIII века, периода его расцвета. В описании восьми предметов фарфора из собрания СИХМ указывается: время изготовления — вторая половина XIX века, место изготовления — Франция, Севрская мануфактура (или ставится это утверждение под сомнение). Работа над каталогом коллекции французского фарфора потребовала уточнения места производства и «снятия» вопросов.

Большую помощь в этом исследовании и определении подлинности изделий Севра оказали труды советских и российских искусствоведов.

К примеру, до середины XX века считалось, что никакой системы в маркировке севрской пластики не существовало. Первым, кто обратил внимание на знаки в виде букв и увидел в них определённую закономерность, была сотрудница Государственного Эрмитажа Н.Ю. Бирюкова. Ее исследования были признаны мировым сообществом искусствоведов и коллекционеров [2]. Значительный вклад в изучение этой проблемы внесла и другой сотрудник Эрмитажа — Н.И. Казакевич [3]. Большое количество статей об атрибуции севрского фарфора, в котором затрагиваются вопросы

фальсификации, опубликовано нынешним хранителем западно-европейского фарфора Эрмитажа Я.Э. Виленским [4, с. 160-163].

Рассмотрим чайную пару (ил. 1, 2) с портретом Марии-Антуанетты из собрания СИХМ. Чашка в форме литрон, предназначенная для чая, кофе и шоколада, была особенно популярна как в XVIII, так в XIX веке. Такая форма была проста в изготовлении, а идеально гладкая поверхность была удобна для нанесения самого разнообразного декора [5, с. 250-264]. Чашка, как и блюдце, имеет маркировку Севрской мануфактуры – две перекрещенные буквы L, которые появились в 1753 году (в 1793 их сменили слово *Sèvres* и буквы R, F) [6, с. 462]. На обороте предметов мы видим следы токарного станка (ил. 3), что указывает на время изготовления белья – не ранее XIX века. Живописный декор: портрет Марии-Антуанетты в медальоне на синем фоне – *beau bleu* (темно-синяя фоновая краска, обычно применявшаяся надглазурно;



Ил. 1. Чашка с портретом Марии-Антуанетты. Франция. Вторая половина XIX века. Фарфор, роспись, декор эмалями. СИХМ КП-252 кер.-163

Ил. 2. Блюдце к чашечке с портретом Марии-Антуанетты. Франция. Вторая половина XIX века. Фарфор, роспись, декор эмалями. СИХМ КП-288/1 кер.-788



термин впервые употреблен в 1768 году; на твердом фарфоре использовалась под глазурью) на чашке, на блюдце – изображение короны над маркой Севрской мануфактуры в окружении листьев аканта на зеркале блюдца. И чашка, и блюдце богато орнаментированы позолотой.

Декор чайной пары дополнен красными, синими и непрозрачными белыми эмалями, а также позолотой. Эмалевый декор представляет собою нанесение на фарфор листочков золота со стекловидными эмалями, имитирующими драгоценные камни.



Ил. 3. Блюдце к чашечке с портретом Марии-Антуанетты. Оборот. Франция. Вторая половина XIX века. Фарфор, роспись, декор эмалями. СИХМ КП-288/1 кер.-788

В Севре он применялся на протяжении недолгого периода – с 1778 по 1786 год. [7, с. 39] После 1784 года количество изделий с эмалями на Севрской мануфактуре значительно снижается, а в 1786 году они полностью исчезают. Несмотря на эффектный внешний вид, многие разделяли мнение графа Д'Анживилье, который ещё в июне 1781 году говорил о «страхе перед возрастающей орнаментальной угрозой, которая фальсифицирует сущность фарфора» [8].

Таким образом, мы видим несоответствие: марки завода периода 1753–1793 годов, эмалевый декор, применявшийся на Севре с 1778 по 1786 года, и технологии производства, характерные для XIX века. Все заставляет сомневаться в том, что чашечка вышла из печей Севра.

Следующий предмет из собрания СИХМ – компотьер (ил. 4). В XIX веке, а именно к этому столетию, относится представленная ваза, фарфоровые заводы производили новые отливки со старых, оставшихся от XVIII века форм. Данный фарфоровый предмет характерен для стиля второго рококо эпохи Наполеона III. Луи Наполеон Бонапарт (1808–1873) был французским императором с 1852 по 1870 года. Художественное направление Второй империи включает в себя обширное смешение стилей XVII и XVIII столетий. На небесно-синем фоне корпуса представлены два овальных медальона, обрамленных золоченым кантом и жемчужником. Эмалевые белые капельки, как уже упоминалось ранее, применялись на подлинных севрских изделиях с 1778 по 1786 год. На одном из медальонов изображена композиция из цветов и плодов – широко распространенный мотив. Сцена, представленная на другом медальоне – полихромная копия картины художника Фран-



Ил. 4. Ваза. 70–80 годы XIX в. Франция. Фарфор, бронза, золочение, литье, чеканка. СИХМ КП-288/2 кер.-789

суа Буше «Венера на волнах»: Венера окружена амурами, путти, Тритоном в венке из водорослей, Сиреной. С 1752 года и до конца 1750-х декор Севрской мануфактуры был почти полностью ограничен копированием гравюр Франсуа Буше [9, с. 30]. Монтировка из золоченой бронзы близка стилю Жана-Клода Дюплесси (1699–1774). Мы видим, что форма и живопись на одном из медальонов повторяет севрский фарфор XVIII столетия, но марка на представленном предмете не обнаруживается. Скорее всего, перед нами вновь лишь подражание изделиям Севрской мануфактуры, которые в XIX веке являлись образцом для многих частных фарфоровых производств Франции и Англии.

Чтобы понять предназначение компотьера, необходимо разобраться в том, что в XVIII – XIX веках подразумевалось под понятием «компот» (compote). Отвар из фруктов (компот в современном понимании) – лишь один из его многочисленных смыслов. В подавляющем большинстве случаев под этим термином подразумевались засахаренные фрукты. Они были главным десертом, для подачи которого использовалась специальная посуда: разнообразные лотки особой формы, которые во Франции и получили название «компотьеры». В России не было чётких градаций, как называть посуду для этого вида десерта [10, с. 637–644].

К тому же периоду – последней четверти XIX века – относятся и две парные вазы с портретами Марии-Антуанетты (ил. 5) и Людовика XVI (ил. 6). Вазы в форме конуса с покато-вогнутыми плечиками, переходящими в высокое узкое горло, ножка с круглым основанием, заключенным в массивный лавровый венок, стоящим на бронзовом плинте. Бронзовые ручки в виде массивных завитков аканта лежат на плечиках, доходя до крышки, и спускаются по корпусу вазы к бронзовым маскаронам.

На небесно-голубом фоне «Bleu céleste» эффектно выделяется живопись в обрамлении золоченого орнамента. В овальных рамках помещены портреты королевской четы.

На тулове представлены сюжетные композиции с картин Шарля Натуара, знаменитого французского живописца XVIII века. На одной из ваз изображены «Французские принцессы Аделаида и Мария-Луиза в образе Юности (Молодости) и Добродетели», на другой – Аделаида, Мария-Луиза и их брат – дофин Людовик Фердинанд. На другой стороне ваз можно увидеть атрибуты



Ил. 5. Ваза. Франция. Вторая половина XIX века.
Фарфор, бронза. СИХМ КП-183 кер.-32



Ил. 6. Ваза. Франция. Вторая половина XIX века.
Фарфор, бронза. СИХМ КП-183 кер.-33

власти, цветы и фрукты. Вазы украшены пышным декором из позолоченной бронзы. Судя по декору, вазы относятся ко второй половине XIX века, но клейм не имеется. А ведь Севр строго маркировал все свои вещи, да и выпускал их во второй половине XIX века в совершенно другом стиле [16].

Французская мелкая пластика в коллекции СИХМ представлена скульптурами «Амур» [17] (ил. 7) и «Психея» [18] (ил. 8), выполненными из бисквита — неглазурованного фарфора, с клеймом Севрской мануфактуры.

Изначально французский скульптор Этьен Морис Фальконе (Étienne-Maurice Falconet) исполнил «Амура» в гипсе и мраморе по заказу маркизы де Помпадур. Затем он повторил его в модели для фарфора. Фальконе возглавлял скульптурную мастер-



Ил. 7. Скульптура «Амур». XIX век. Неглазурованный фарфор, бронза. СИХМ КП-251 кер.-162



Ил. 8. Скульптура «Психея». XIX век. Неглазурованный фарфор, бронза. СИХМ КП-252 кер.-163

скую Севра на протяжении почти десяти лет, с 1757 года и до отъезда в Россию в 1766 году [12, с. 58].

Сидящий на скале мальчик Амур, приложив к губам палец правой руки, левой достает стрелу из лежащего на земле колчана; у его ног лепная роза. Он пытается незаметно достать стрелу из своего колчана. Но лука у него нет, потому что его прячет спутница Психея, чтобы помешать Амуру совершить очередную его проказу — поразить чье-то сердце любовью. Часто подобная пластика украшала каминные или комодные. «Амур» Фальконе сочетает в себе кокетливое изящество стиля рококо с большим реализмом передачи детского тела, с глубокой жизненностью позы и дви-

жения. Современники высоко ценили это изображение маленького бога любви, шаловливого и хитрого, значение которого так хорошо выразил Вольтер в своем знаменитом двустишии: «*Qui que tu sois, voici ton maître, Il l'est le fut ou le doit être*» (Кто бы ты ни был, вот твой наставник. Он им является, им был или им будет) [13].

В 1761 году появляется модель «Психея», выполненная Фальконе в пару «Амуру». Сидящая на скале обнаженная девочка прячет около себя похищенный у Амура лук. В мраморе фигура, по-видимому, не выполнялась, она известна только многочисленными повторениями в бисквите [14].

Научный сотрудник Государственного Эрмитажа Н.Ю. Бирюкова в своей книге «Французская фарфоровая пластика», изданной в 1962 году, высказала мнение, что каждый глава скульптурной мастерской время от времени ставил на скульптуре начальную букву своего имени. Он единственный принимал решение, что вещь может идти в окончательный обжиг. Поэтому и ставил свои инициалы на обороте, на подножии или каком-нибудь другом относительно незаметном месте. Таким образом, на бисквитах XVIII века можно встретить четыре буквы-знака руководителей скульптурной мастерской. Э.-М. Фальконе (1757–1766), Ж.-Ж. Башелье (1766–1773), Л.-С. Буазо (Louis-Simon Boizot) (1773–1800), Х.-Ф. Лё Риш (Josse-François Le Riche) (1780–1801).

На бисквите «Амур» из собрания СИХМ стоит клеймо Севрской мануфактуры — переkreщенные буквы «L», по центру клейма буква «F», что значит Фальконе. Часто бисквит, изготовленный по модели XVIII века, приписывают без всяких оснований или на основании переkreшенных «L» работам Севрской мануфактуры

второй половины XIX или XX века. Это в корне неверно. Никогда бисквит не маркировался перекрещенными буквами «L» — знаменитой эмблемой Севрской мануфактуры, которая ставилась только на декорированные изделия. Наличие подобного знака — свидетельство самых банальных подделок [15, с. 179–184]. Кроме того, у «Амура» из коллекции СИХМ отсутствуют мужские гениталии, которые имеются на оригинальных работах.

Начиная с 1801 года, практически каждая вещь, вышедшая из мастерской, имеет знак мануфактуры, ставившийся только на произведениях пластики. Это вырезанное слово «SEVRES» (приблизительно 1800–1830), иногда в сопровождении трёх кружочков, из которых два боковых с чёрточками (приблизительно 1800–1848) [16].

В заключении стоит отметить, что атрибуция севрских изделий всегда сложна и требует тщательного исследования: от художественно-стилистического анализа до культурно-исторического контекста и обращения к архивным данным. Исследователи должны осознавать, что севрских вещей с тем же эмалевым декором было немного, они являются большой редкостью, а также имеют характерные особенности в маркировке и в деталях орнамента. Обо всех предметах крупных форм и сервизах сохранились записи в архивах Севрской мануфактуры, доступные для исследования. Как рекомендует великолепный знаток и исследователь севрского фарфора Я.Э. Виленский, необходима работа непосредственно с вещами, и здесь несомненное преимущество имеют крупные коллекции севрского фарфора, где есть возмож-

ность постоянного сравнения предметов сомнительных с подлинными изделиями.

Библиографический список:

1. Albis A. de. Les “Faux Sèvres”. // *Connaissance des Arts Oct.* 1994, pp. 71–79, p. 71 // Виленский Я.Э. Эмали и сеvрский фарфор XVIII века: от сервиза императрицы Марии Фёдоровны до многочисленных фальсификаций. Трудности атрибуции. // Атрибуция, история и судьба предметов из музейных коллекций: сборник докладов научной конференции «Кучумовские чтения». — СПб.: ГМЗ «Павловск», 2018, — С. 65–78.

2. Бирюкова Н.Ю. Французская фарфоровая пластика. — Ленинград: издательство Государственного Эрмитажа, 1962 г.

3. Бирюкова Н.Ю., Казакевич Н.И. Севрский фарфор XVIII века. — СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2005; Казакевич Н.И. Западноевропейский фарфор в Эрмитаже. — СПб.: Нестор-История, 2005.

4. Виленский Я.Э. Фарфор Севрской мануфактуры XVIII-начала XIX века Копии. Фальсификации. Проблемы атрибуции. На примере собрания Государственного Эрмитажа. В сб.: XV научная конференция. Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного и декоративно-прикладного искусства. — М.: Магnum Арс, 2014.

5. Виленский Я.Э. Фарфор французских королей: террины, литроны и экюэли // «Monument du costume». Картины жизни конца XVIII столетия. Каталог выставки. Авт.-сост. Успенский В.М. Музей-заповедник Царицыно. М., 2020.

6. Бирюкова Н.Ю., Казакевич Н.И. Севрский фарфор XVIII века. — СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2005. (Таблица марок Севрской мануфактуры).

7. Там же.

8. *Préaud T.* Sèvres enameled porcelain: eight dies (and a quarrel) rediscovered. // The Burlington Magazine, Vol. 128, N 999 P. 397.

9. *Бирюкова Н.Ю., Казакевич Н.И.* 2005.

10. *Виленский Я.Э.* Европейский фарфор XVIII века как артефакт и арт-объект, или история компотьера // Актуальные проблемы теории и истории искусства. Сборник научных статей. — СПб.: Изд-во СПбГУ, 2018.

11. <https://www.sevresciteceramique.fr/galerideshowroom/les-univers-de-sevres/category/ceramiques-eclectiques-au-19e-siecle.html> Официальный сайт Национального музея керамики в Севре, «Parcours des collections du Musée. CÉRAMIQUES ÉCLECTIQUES AU 19^E SIÈCLE».

12. *Н.Ю. Бирюкова, Н.И. Казакевич* 2005.

13. Там же.

14. Там же.

15. *Albis A. de.* Les “Faux Sèvres”. // *Connaissance des Arts* Oct. 1994, p.78// Особенности маркировки Севрской фарфоровой пластики XVIII–XX вв. В сб.: Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного и декоративно-прикладного искусства. — М.: Магnum Артс, 2015. Сборник № XIX.

16. *The Sèvres Porcelain Manufactory: Alexandre Brongniart and the Triumph of Art and Industry 1800-1847.* Catalogue. New York. The Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts. Oct. 17 1997 — Feb. 1 1998, p. 396.

Инга Филиппова
кандидат искусствоведения,
Государственный Русский музей,
г. Санкт-Петербург

Страницы истории формирования музейных коллекций России

Статья знакомит с содержанием электронного альбома ««Видимый образ невидимого». Произведения церковного искусства в фондах музеев России», посвященного 125-летию Государственного Русского музея. Цифровые копии для этого альбома предоставили 32 музея из Центрального, Северо-Западного, Приволжского, Уральского, Дальневосточного, Южного федеральных округов Российской Федерации. Сбор и обработка материалов проводилась отделом «Консультационно-методический центр художественных музеев РФ» Государственного Русского музея.

Коллекционирование предметов церковной старины в России имеет давнюю историю. Важнейшую роль в формировании интереса к собиранию древностей сыграли судьбоносные события отечественной истории, прежде всего Отечественная война 1812 года. Именно тогда, после победы над наполеоновскими войсками, на волне вспыхнувших патриотических эмоций, обострился интерес к истории России, изучению ее материальных памятников — рукописей, различного рода документов, предметов прикладного искусства — свидетельств

самобытной русской культуры. Коллекции М.Н. Бардыгина, А.А.Васильчикова, В.В.Верещагина, Н.П.Кондакова, И.С.Остроухова, Ф.М. Плюшкина, М.П. Погодина, В.А. Прохорова, П.И. Севастьянова, М.К. Тенишевой и др. заложили фундамент для собраний древнерусского искусства многих больших и малых музеев России. В этом ряду особое место принадлежит Илье Семеновичу Остроухову, который осознал значение древнерусской иконы не только как предмета старины. Благодаря ему, иконописные произведения стали рассматриваться с точки зрения эстетического восприятия и живописных качеств.

После октябрьского переворота 1917 года, когда памятники церковного искусства подвергались массовому уничтожению, важнейшую роль в сохранении исторического наследия сыграла учрежденная при Народном комиссариате просвещения Коллегия (позже отдел) по делам музеев и охране памятников искусства и старины. В ее состав вошли известные деятели российской науки и культуры — И.Э. Грабарь, В.А. Городцов, Г.С. Ятманов, М.М. Покровский и др., — каждый из которых самоотверженно занимался спасением памятников культуры и искусства.

На периферии с декабря 1918 года организовывались губернские подотделы по делам музеев при местных отделах народного образования.

В 1917–1920-х годах ими было обследовано и взято на учет 520 усадеб, 1500 церквей, около 200 монастырей, которые отчасти удалось спасти от гибели и расхищения. К 1920 году только в РСФСР под охрану государства перешло почти 500 тысяч предметов искусства. Они послужили основой Государственного музей-

ного фонда. Результатом этой грандиозной работы стало создание в 1918–1920-е годах 246 музеев, более 100 из них – на основе национализации и конфискации культурных ценностей. Полная статистика деятельности Государственного музейного фонда на данный момент отсутствует, тем не менее, с полной уверенностью можно утверждать, что множество коллекций церковного искусства, находящихся в фондах музеев Российской Федерации, было сформировано в результате работы Государственного музейного фонда, в котором самое деятельное участие принимал И.Э. Грабарь. В публикациях региональных музеев об истории их коллекций это имя упоминается неоднократно, в том числе и в связи с реставрацией того или иного произведения. Не случайно самый авторитетный и известный во всем мире реставрационный центр носит его имя.

Характер и численность коллекций иконописи и церковной утвари музеев, которые предоставили материалы для электронного альбома «Видимый образ невидимого», отличаются значительно. Одни имеют более чем вековую историю, другие были основаны во 2-ой пол. XX века.

Для Саратовского государственного художественного музея имени А.Н. Радищева, Псково-Изборского объединенного музея-заповедника, Новгородского государственного объединенного музея-заповедника, Егорьевского историко-художественного музея, Ярославского художественного музея или, например, Кирилло-Белозерского историко-архитектурного и художественного музея-заповедника выбор десяти наиболее значительных произведений из своего собрания – задача непростая, ведь их

фондовые коллекции обладают множеством шедевров, представляющих несомненный интерес. Для музеев, чьи собрания христианского искусства начали формироваться не так давно, важно их репрезентовать, ввести в научный оборот, поставить в ряд уже известных, не раз публиковавшихся произведений. Здесь сосредоточены предметы, отражающие картину развития местных школ и мастерских, зачастую малоизученных или менее известных, чем те, что вошли в учебники истории изобразительного искусства.

Подавляющее большинство произведений, включенных в альбом, — это, конечно же, иконы, хронологические рамки создания которых XIII — начало XX века, от работ неизвестных авторов до подписных образов синодального периода.

Самым ранним памятником, представленным в альбоме, стала икона «Спас Вседержитель» (нач. XIII в.) из собрания Ярославского художественного музея, происходящая из Успенского кафедрального собора Ярославля, — родовая икона первой ярославской княжеской династии, моленный образ святых князей Василия (1238–1249) и Константина (1249–1257). Поздние иконы представлены в собраниях художественных музеев Мурманска и Кургана, Удмуртского республиканского музея изобразительных искусств (Ижевск), Брянского областного художественного музейно-выставочного центра.

Знакомясь с альбомом, невозможно не обратить внимание на разнообразие иконографических типов Богоматери: «Богоматерь Феодоровская» и «Богоматерь Умиление (Толгская Подкубенская)» из Вологодского государственного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника, «Богоматерь

Свенская» из Брянского областного художественного музейно-выставочного центра, «Богоматерь Владимирская» из Ростовского областного музея изобразительных искусств (Ростов-на-Дону). Вальбом вошли и житийные иконы: «Святитель Николай с житием» (сер. XVII в.), Государственное музейное объединение «Художественная культура Русского Севера» (Архангельск), «Огненное восхождения пророка Ильи, с житием» Игнатия Пантелеева (1647), «Преподобные Зосима и Савватий Соловецкие, с житием» (сер. XVIII в.) обе из Музея изобразительных искусств Республики Карелия (Петрозаводск), «Параскева Пятница с житием» (1-я четв. XVI в.), «Богоматерь Одигитрия и святые Ефросин Псковский, Савва Сербский, Иоанн Богослов и Савва Крыпецкий с житием последнего» (1-я четв. XVII в., обе из Псково-Изборского музея-заповедника), «Преподобный Максим Исповедник, с деянием в 20-ти клеймах» мастера Истомы Гордеева (кон. XVI в., Сольвычегодский историко-художественный музей), «Преподобный Димитрий Прилуцкий, с житием» (кон. XV – нач. XVI в., Вологодский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник), а также своеобразный живописный трактат, отражающий убеждения сторонников «живоподобия» — икона «Иоанн Богослов на Патмосе с житием и Сказанием о гусаре» круга Гурия Никитина (Костромской государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник).

Фонды музеев хранят примеры старообрядческих писем: икона «Лествица преподобного Иоанна Лествичника» кон. XVII века из Музея изобразительных искусств Республики Карелия (Петрозаводск), «Святой преподобный Симеон Столпник» (XVII в.)

из Саратовского музея им. А.Н. Радищева, «Архистратиг Михаил, пронзающий дьявола» (XIX в.) из Брянского художественного музейно-выставочного центра.

Замечательны предметы декоративно-прикладного искусства и церковная утварь, представленные в альбоме. Это, прежде всего, произведения из Сольвычегодского историко-художественного музея: водосвятная чаша (1633), работы сольвычегодских мастеров-серебряников из вклада Евдокии Нестеровны Строгановой в местный Благовещенский собор, ладаница (1606), поднесенная в этот собор Никитой Григорьевичем Строгановым, драгоценная пелена «Богоматерь Владимирская, с избранными святыми» (1626), созданная в мастерской Евдокии Нестеровны Строгановой, а также ювелирной работы Царские врата с сенью и столбцами, украшенные расположенными в киотах иконами, причудливыми растительными узорами «оловянного золочёного литья с подложенными под олово слюдяными вставками» (см. аннотацию предмета).

Новгородский музей-заповедник представил древнейшее подписное произведение ювелирного искусства из позолоченного серебра — кратир, датируемый кон. XI — нач. XII века, созданный новгородским мастером. Его имя — Коста (Константин) — выгравировано на дне сосуда. К старейшим памятникам русской церковной утвари относится и евхаристический «Большой Иерусалим» или «Сион», имеющий вид храма с куполом и крестом (1-я четв. XII в.). «Сион» впечатляет безупречностью композиции и виртуозностью исполнения как орнаментов, так и рельефных фигур.

Особая категория хранения российских музеев — памятники монументального искусства: фрески храмов и соборов, которые входят в состав музеев-заповедников, например, Кирилло-Белозерского историко-архитектурного и художественного музея-заповедника, объединившего постройки Ферапонтова и Кирилло-Белозерского монастырей. В альбоме представлено несколько фресок собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря, которые выполнены выдающимися мастерами кон. XV — нач. XVI в. Дионисием и его сыновьями.

С прекращением существования в 1927 году Государственного музейного фонда как хранилища и структуры, распределяющей предметы культурного наследия, история формирования коллекций церковного искусства не закончилась. Экспедиции, закупки, дары пополняют музейные собрания древностей, ведется атрибуционная работа, составляются каталоги, продолжает развиваться и реставрационная наука. Значит, в этой области музейных исследований можно ожидать новых открытий и находок.

В проекте по созданию электронного альбома «Видимый образ невидимого. Произведения церковного искусства из фондов музеев России» приняли участие 32 музея из Центрального, Северо-Западного, Приволжского, Уральского, Дальневосточного, Южного федеральных округов Российской Федерации, предоставившие для него цифровые копии предметов, хранящихся в их фондах. Благодарим участников и надеемся, что опубликованные в альбоме материалы будут востребованы в исследовательской и просветительской деятельности.

Библиографический список:

Игорь Грабарь. Моя жизнь. Этюды о художниках. – М., 2001.

Игорь Грабарь. Письма. 1891–1917. – М., 1974.

Дмитриенко Н.М., Григорьева С.Е. К вопросу о периодизации истории музейного дела России - <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-periodizatsii-istorii-muzeynogo-dela-rossii/viewer> (Дата последнего обращения:14.11.2020).

Иванова И.А. Мой музей... Страницы воспоминаний о первых десятилетиях становления Музея имени Андрея Рублева. – М.: 2012.

Иовлева Л. Илья Остроухов – московский художник и собиратель // Журнал «Третьяковская галерея». – № 2. – 2006. <https://www.tg-m.ru/articles/2-2006-11/ilya-ostroukhov-moskovskii-khudozhnik-i-sobiratel> (Дата последнего обращения:12.12.2020).

Муратов П. Древнерусская иконопись в собрании И.С. Остроухова. – М.: Изд. К.Ф. Некрасова, 1914.

Овсянникова С.А. Частное собирательство в России в пореформенную эпоху: (1861–1917) // Очерки истории музейного дела в России. – М., 1960. – Вып. 2. – С. 66–144.

Илья Остроухов: Художник, коллекционер, музейщик: Альбом-каталог – М., 2020.

Семенова Н. Илья Остроухов. Гениальный дилетант – М. : Слово / Slovo, 2020.

Полунина Н., Фролов А. Коллекционеры старой Москвы. – М., 1997.

Саверкина, И.В. История частного коллекционирования в России. – СПб.: СПбГУКИ, 2004.

Мария Чернова
*Серпуховский историко-художественный музей,
г. Серпухов, Московская область*

К вопросу изучения полотна К.Е. Маковского «Под венец» из собрания Серпуховского историко- художественного музея. Особенности творческого метода автора

Статья посвящена анализу полотна К.Е. Маковского «Под венец» из собрания Серпуховского историко-художественного музея. Автор исследования обращается к воспоминаниям детей художника – Константина и Елены, которые ранее не рассматривались в связи с картиной «Под венец», и отмечает новые факты, значительно расширяя знания о произведении.

Провинциальные музеи являются хранителями многих шедевров живописи, однако эти произведения искусства бывают менее известны для широкой публики, чем работы, находящиеся в крупных музейных коллекциях. Их художественная ценность неоспорима, ими особо дорожат, их нежно любят в «родных» собраниях, но, как правило, такие полотна все еще ждут изучения и введения в широкий научный оборот. К числу таких живописных произведений относится полотно Константина Егоровича Маковского «Под венец» (1890. Холст, масло. 136х183), ныне хранящееся в Серпуховском историко-художественном музее (ил. 1).

В существующей научной литературе на данный момент отсутствует полноценный и развернутый анализ этого произведения. Краткие сведения общего характера содержатся в альбомах и путеводителе [1], посвященных коллекции Серпуховского историко-художественного музея (СИХМ), а также в периодической печати. Отметим статью Т.В. Хомяковой, где автор приводит краткие биографические данные из жизни К.Е. Маковского, и рассказывает о четырех работах художника из собрания СИХМ (а именно о полотнах «В каирской кофейне», «Под венец», «Портрет девушки», «Демон и Тамара») [2].

Имя Константина Егоровича Маковского (1839–1915) было на слуху у высокопоставленных лиц, он был любимцем знати, к нему за портретами обращались многие выдающиеся личности своего времени (ил. 2). Художник был близок императорской семье, особо теплые и дружеские отношения он имел с Александром III.

Особенно известны исторические полотна мастера, его обращение к русской культуре XVII века, к народным традициям и обрядам. В картине «Под венец» перед зрителем разворачивается целое действо, где художник средствами живописи повествует о важном событии в жизни боярской семьи — предсвадебных сборах. Подобно литератору К.Е. Маковский тонко подмечает внутренние переживания героев, насыщает полотно деталями. Исторический нарратив у Константина Егоровича связан, прежде всего, с его любованием красотой старинного предметного мира.

Действие, изображенное на полотне, происходит в деревянном тереме — женских покоях, располагавшихся на верхнем этаже боярского дома, куда имели право входить только женщины



Ил. 1. К.Е. Маковский. Под венец. 1890. Холст, масло. 136х183. Серпуховский историко-художественный музей

и дети до семи лет. Через окно в просторную горницу проникают косые лучи солнца, отчего все пространство заливает теплый свет. Колорит картины создает будто изнутри излучаемое золотое свечение, особенно преобладают оттенки красного, желтого, охры. Такое цветовое решение способствует ощущению праздничности, подчеркивает значимость происходящего события.

В центре картины в деревянном кресле сидит главная героиня — молодая невеста в подвенечном жемчужно-белом платье¹ с перламутровым отливом [3]. Опустив голову, девушка смотрит на свою младшую сестру или, возможно, подругу, которая, расположившись на полу, мечтательно глядит на молодую невесту. Пышный ее наряд, богато расшитый золотыми нитями, красивыми складками разложен на полу, кокошник тонкой работы украшает прическу. Выразительное сплетение взглядов девушек является композиционным и смысловым центром картины, вокруг кото-



Ил. 2. Константин Егорович
Маковский. Фотография

1 В допетровское время свадебный наряд выглядел иначе — белое платье невесты стали надевать только в XIX веке. К.Е. Маковский не стремился к полной живописной реконструкции прошлого, куда важнее для него была художественная выразительность. К числу «ошибок» художника относят также большое застекленное окно (а не слюдяное оконце), прозрачные занавески. Некоторые считают и изображенный ковер «неточностью», Н.И. Костомаров пишет, что «<...> в порядочном доме полы были покрыты коврами, у менее зажиточных рогож и войлоками».

рого и выстраивается повествование. Их фигуры также выделяются за счет цветового контраста с окружением: создается впечатление, что девушки освещены дополнительным источником света.

В горнице происходит обряд расчесывания волос невесты — один из этапов ее проводов «под венец». Позади невесты стоит сваха, совершающая это действие, сулящее благополучие, богатство и плодovitость будущей семьи.

В течение свадебного обряда прическа молодой изменялась. Девушки носили одну косу — однокоску. Ее густота и длина в русской деревне считались не только признаком красоты, но и олицетворяли девичество, указывали на жизнь в родительском доме. Прощание с косой занимало большое место в белорусской, русской, особенно в северно-русской свадьбе [4]. На девичнике после бани или накануне свадьбы устаивали расплетаньице. Такой обряд проходил в России вплоть до XX века. Изменение прически символизировало изменение социального статуса девушки, переход из незамужней жизни в замужнюю. Обязательным элементом костюма замужней женщины был головной убор² [5]. Венец, которым в последствии украсят прическу невесты, держит на подносе девушка, поодаль стоящая в левой части композиции.

Фигуры трех героинь — невесты, сестры и свахи — составляют единую центральную группу. Интересно их расположение в пространстве по старшинству: младшая сестра сидит на коленях, старшая в кресле, а сваха стоит.

2 Н.И. Костомаров в своих трудах пишет, что особо благочестивые девушки даже при муже и других членах семьи старались не появляться без головного убора.

По периметру комнаты на лавках сидят подружки невесты, они поют прощальные песни, провожая молодую в замужнюю жизнь.

Маковский умело передает световоздушную перспективу: девушки на заднем плане написаны более обобщенно, их будто обволакивает голубоватая дымка, предметы же первого плана (сундуки, лавка с мальчиком) исполнены более плотными по тону, они как кулисы ненавязчиво обрамляют комнату-сцену. Таким образом, создается ощущение многоплановости.

Художник тщательно выстраивает трехмерное пространство неглубокой комнаты: все действующие лица и предметы быта «развернуты» к центру композиции. За счет этого создаются диагонали, которые акцентируют внимание на центральной группе персонажей. Деревянные балки и низкий горизонт также вовлекают зрительский взгляд внутрь комнаты.

Но неожиданно размеренное движение жизни этого уединенного женского мира прерывается: в дверях появляется главный дружка жениха, который на свадьбе играл роль управляющего. В знак возложенных на него обязанностей, он опоясан полотенцем. Дружка прибыл справиться о здоровье невесты и привез подарки. «У посадских и у крестьян велось в обычай, что жених в то время посылал невесте в подарок шапку, пару сапог, ларец, в котором находились румяна, перстни, гребешок, мыло и зеркальце; а некоторые (XVI века, а может быть также и XVII) посылали еще принадлежности женских работ: ножницы, нитки, иглы, а вместе в ними лакомства, состоявшие в изюме и фигах, и розгу. Это было символическим знаком того, что если молодая жена будет при-

лежно работать, то ее станут за это кормить сладостями баловать, а иначе будут сечь розгами» [6].

С дружкой также была связана еще одна важная традиция — продажа косы. Главную роль в ней играл младший брат невесты или, если такого не было, родственник-мальчик, которого называли косником (подкосником, косняком) [7]. Он торговался с женихом, запрашивая большие денежные суммы. В этом процессе принимали участие и подружки невесты, для которых братец «выговаривал угощения».

Интересно обратиться к мемуарам Сергея Маковского (1877–1962), сына Константина Егоровича, впоследствии ставшего крупным художественным критиком. Любопытен следующий отрывок, который касается картин «Убор невесты» и «Демон и Тамара»: «В зиму 1888–1889 года, последнюю зиму в России до семейной катастрофы, отец писал «Демона и Тамару» и следующую свою большую «боярскую» картину — «Убор невесты» (обе стали собственностью А.Г. Кузнецова). Для невесты позировала моя мать. Понадобился опять и «русский мальчик». Но я уже вырос для этой роли, заменил меня брат Владимир (на шесть лет моложе); он фигурирует на первом полотне, слева, в этой незамысловато-цветистой, мало выразительной картине, хотя все-таки она значительно лучше позднейших <...>» [8].

Этот небольшой фрагмент дает возможность расширить имеющиеся знания о полотне из Серпуховского историко-художественного музея и вынести несколько новых предположений.

Сергей Маковский в приведенном отрывке называет полотно «Убор невесты», вероятно, это и есть «Под венец». Картина была

широко растиражирована на открытках конца XIX — начала XX веков. На многих из них встречаются различные названия произведения, такие как «Одевание невесты», «Причесывание невесты», «Девичник», «Сборы невесты», «Одевание невесты к венцу», «Приготовление к свадьбе» и др. Из всех ныне известных работ Константина Егоровича, написанных на свадебную тематику, название «Убор невесты», или «Под венец», наиболее точно отражает сюжет.

Существует также авторская реплика полотна, хранящаяся в Музее изящных искусств в Сан-Франциско, в США (1889. 279,4x373,4. Холст, масло), где ее название на английском языке звучит как «The Russian Bride's Attire», что можно перевести как «Убор русской невесты» (или «Одевание русской невесты», «Наряд русской невесты») (ил. 3). Это полотно имеет больший размер, чем «Под венец» из Серпуховского музея, и художник допускает различия в деталях и элементах композиции: иначе написаны ткани на сундуках, подсвечник, иконы в красном углу, детали деревянной облицовки стен, кокошник девушки близ стоящей со свахой заменен на другой, девушки на заднем плане, около красного угла выглядят более погруженными в себя, чем вовлеченными в обряд, как на серпуховском полотне. В «американской» версии К.Е. Маковский заменил девушку, держащую венец на подносе, на двух других героинь, венец расположил на столе. Иначе художник решил и левую часть композиции: полку с посудой он заменил на громоздкий буфет в русском стиле, прототипом которого, вероятно, был современный мастеру предмет мебели. Примечательно, что буфеты в России появились только в XIX веке.

Вероятно, автор первоначально исполнил версию, меньшую по размерам, в пользу чего говорит свободная манера письма. Большая же картина, отличающаяся более тщательной проработкой, была сделана позже свежей по восприятию версии из Серпухова.

Известно, что полотно из Сан-Франциско в 1889 году выставилось в Санкт-Петербурге и Париже, а в 1893 году демонстрировалось на Всемирной выставке в Чикаго [9], где было представлено в общей сложности 133 картины различных русских художников, включая три картины К.Е. Маковского (восемьдесят из них принадлежали покойному Государю и Академии Художеств) [10]. Сохранилась фотография с экспозиции выставки, на которой достаточно хорошо виден «Убор русской невесты» (ил. 4). Это полотно было продано Майклу Генриде Янгу (1849–1925) — американскому бизнесмену и издателю. После его смерти, согласно завещанию, картина была передана в калифорнийский Дворец почетного легиона в Сан-Франциско, откуда в последствии попала в музей [11].

Вернемся к воспоминанию Сергея Маковского. В приведенном отрывке он сообщает, что оба полотна — «Убор невесты» и «Демон и Тамара» стали собственностью Александра Григорьевича Кузнецова (1856–1895) — предпринимателя и владельца крупного чаеоторгового Товарного дома «Алексея Губкина наследник А. Кузнецов и Ко», позднее реформированного в Торгово-промышленное товарищество «Приемник Алексея Губкина А. Кузнецов и Ко» [12]. А.Г. Кузнецов был также меценатом, увлекался искусством и приобретал картины. По всей видимости, у предпринимателя и К.Е. Маковского были дружеские отношения, художник



Ил.3. К.Е. Маковский. Убор русской невесты (Одевание русской невесты). 1889. 279,4 x 373,4. Холст, масло. Музей изящных искусств в Сан-Франциско. США

даже создал его портрет³ (ил. 5). Известен тот факт, что в коллекции А.Г. Кузнецова были такие произведения Константина Егоровича, как полотна «Пробуждение Флоры», «Ребенок с собакой», ширмы «Лето» и «Из воспоминаний о Малороссии», портрет А.С. Губкина [13].

3 Полотно поступило в Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля в 1927 году из ГМФ; ранее находилось в собрании А.С. Губкина-Кузнецова, Москва.

Исходя из вышеизложенных фактов, можно вынести предположение, что именно полотно «Под венец», ныне хранящееся в Серпуховском историко-художественном музее, действительно ранее находилось в собрании у А.Г. Кузнецова, до момента его смерти в 1895 году. Авторская же реплика, хранящаяся в Сан-Франциско, в 1893 году демонстрировалась на выставке Чикаго.

Сергей Маковский в приведенном отрывке из воспоминаний пишет, что для русского мальчика позировал его младший



Ил. 4. Экспозиция Всемирной выставки в Чикаго в 1893 году. Фотография

брат Владимир, на 6 лет моложе его, сам же он уже по возрасту не годился для этой роли.

В литературе, посвященной Константину Егоровичу, всегда говорится, что от второго брака с Юлией Павловной (1858–1954) было двое детей — Сергей Константинович (1877–1962) и Елена Константиновна (1878–1967). Это действительно так, но также в этом браке были рождены еще два ребенка — Марина Константиновна (декабрь 1875 – август 1876), первая дочь супругов, рано скончавшаяся, и четвертый сын Владимир Константинович (1883– ?)¹ [14]. О нем известно совсем мало, в воспоминаниях Сергея и Елены есть лишь незначительные упоминания. Неизвестной остается и дата смерти Владимира [15].

Будучи крупным коллекционером, любителем старинных вещей, художник использовал их во время работы над своими произведениями. Елена Константиновна сохранила в памяти историю о том, как велась подготовка к написанию с натуры, в котором участвовал младший брат Владимир Константинович, бонна Юлия Ивановна (ил. 6) и Иван Пыжов (ил. 7) — супруг Евгении Павловны Летковой, младшей сестры Юлии Павловны Маковской. Е.К. Маковская пишет в мемуарах: ««Барин прислал, Вас зовут, Юлия Ивановна (бонна)² с Володией, скоро идите! Позировать для

1 В 1871 году у Владимира Егоровича Маковского (1846–1920) родился сын, и он назвал его в честь родного брата – Константина Егоровича. В этом же году у Константина Егоровича от первого брака с Еленой Тимофеевной Лебедевой родился сын и он, в свою очередь, также назвал его в честь родного брата Владимира. Мальчик прожил несколько месяцев и скончался. В 1883 году Константин Егорович назвал четвертого ребенка, родившегося во втором браке с Юлией Павловной Летковой также Владимиром.

2 Бонна – воспитательница маленьких детей в семье, с положением выше няньки



Ил. 5. К.Е. Маковский. Портрет А.Г. Кузнецова. 1890-е гг. Холст, масло. 131х96. Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля

картины»... и подают косоворотку голубенькую шелковую с пояском, черные бархатные с напуском штанишки, мягкие сафьяновые чувяки; приглаживают волосы, кружком подстриженные... Заволновалась добродушная балтийка, хочет прихорашиваться, но ей нечего, — сам барин в мастерской нарядит ее во все парчовое и кокошник-кичку нахлобучит, золотую, с золотой же бахромой, и выйдет мамка при детище на славу! Это для «Убора невесты». А дядя Ваня Пыжов, муж тети Жени, уже написан — он «дружка», смеющийся в курчавую бороду, который входит в двери, держа ларец с подарками. А меня туда не пускают. Я обижена. Тем более что там большая бадья «со сладостями»: это гостинец для под-

и ниже гувернантки (по словарю Д.Н. Ушакова).



Ил. 6. Фрагмент полотна «Под венец». Фигуры мальчика и боярыни, написанные с сына Владимира и бонны Юлии Ивановны

ружек, что поют во время убора на заднем плане на лавке. Какие свистульки, петушки из малинового и белого сахара, подбочившиеся ездоки из карамели! Сколько разных вяземских и мятных пряников, старинных, фигурчатых. А орехи! Конечно, в конце концов все эти прелести доходили, желанные, до детской» [16].

Этот отрывок подтверждает знакомство художника со свадебными обрядами прошлого, все было продумано до мелочей — вплоть до сладостей, маленький мальчик как раз представлен с сахарным петушком в руке. Крайне интересным является факт, что одним из «натурщиков» был Иван Пыжов, супруг родной сестры Ю.П. Летковой, свояк К.Е. Маковского. На данный момент о нем известно мало. Евгения Павловна Леткова рано



Ил. 7. Фрагмент полотна «Под венец». Фигура дружки, написанная с Ивана Пыжова

вышла замуж, в браке родилось семь детей — четыре сына и три дочери. Семья жила в Люблине и Твери, иногда приезжая погостить в Петербург к родным [17]. Для главной героини — молодой невесты — позировала жена К.Е. Маковского Юлия Павловна [18]. Именно с нее художник писал царских невест в полотнах «Боярский свадебный пир в XVII веке» (1883. Холст, масло. 236х400. Музей Хиллвуд, Вашингтон, США) и «Выбор невесты царем Алексеем Михайловичем» (1887. Холст, масло. 118х177. Музей искусств, Понсе, Пуэрто-Рико).

Несмотря на то, что С.К. Маковский с уважением и трепетом вспоминает о своем отце, как художественный критик он называет полотно «Под венец» «незамысловато-цветистым» и «маловыразительным». Однако отмечает, что именно эта работа исполнена

лучше позднейших монументальных работ «Поцелуйного обряда», «Хмелем обсыпают», и размером поменьше — «Боярышни за пядьцами», «Берега кисельные, реки молочные». Сергей Маковский считает, что в поздних полотнах мастера более волнует «красивость кудреватого письма и узорная пышность аксессуаров» [19]. И все же в полотне «Под венец» художнику удалось сохранить баланс между сюжетом и увлечением предметным миром.

Несмотря на критику, Константин Егорович Маковский остается выдающимся мастером русской живописи второй половины XIX — начала XX века. Интерес к его творчеству в искусствоведческой среде растет, и хранящаяся в собрании Серпуховского историко-художественного музея картина требует дальнейшего исследования.

Библиографический список:

1. Пилипенко А.Д., Быкова Т. М., Сущева А.Н, Куценко Е.В. и др. Золотая карта России. Музеи Подмосковья. Серпуховский историко-художественный музей. — М., 2008. — С. 13; Балматова М.В., Быкова Т.М., Волков И.А и др. Серпуховский историко-художественный музей. — Тула, 2008. — С. 40 — 41; Пилипенко А.Д. Серпуховский историко-художественный музей. Путеводитель по залам. Собрание русского и западноевропейского искусства XV — XX веков. — Тула, 2018. — С. 28 — 29.
2. Хомякова Т. Мастер русского стиля // Серпуховские вести. — Серпухов. 2009. — 21 июля. — № 78.
- Строева Г.Н. Гордость Серпухова — музей // Общественная газета. — 2018. — 30 марта. — № 11.
3. Костомаров Н.И. Очерк домашней жизни и нравов великорусского народа в XVI и XVII столетиях. — СПб, 1860. — С. 52.
4. Маслова Г.С. Народная одежда в восточнославянских традиционных обычаях и обрядах конца XIX — XX вв. — М., 1984. — С. 50.
5. Костомаров Н.И. Указ. соч. — С. 77.
6. Костомаров Н.И. Указ. соч. — С. 162.
7. Маслова Г.С. Указ. соч. — С. 48 — 49.
8. Маковский С. Портреты современников. — Нью-Йорк, 1955. — С. 98.
9. Одном А. Картина «Свадебный боярский пир К.Е. Маковского и ее бытование // Пленники красоты. Русское салонное и академическое искусство 1830 — 1910-х годов. — М., 2004. — С. 133.
10. Глуховской П.И. Отчет генерального комиссара Русского отдела Всемирной Колумбовой выставки в Чикаго камергера выс. двора П.И. Глуховского г. министру финансов С.Ю. Витте. — СПб, 1895. — С. 55.

11. Маккей И. Невеста из Сан-Франциско // Культура. — М., 2015. — 9 октября. — № 34. — С.13.

12. Исторический очерк двадцатипятилетней деятельности торгово-промышленного товарищества Преемник Алексея Губкина А. Кузнецов и Ко. 1891 — 1916. — М., 1917. — С. 34.

13. Булгаков Ф.И. Наши художники. — Т. 2. — СПб, 1890. — С. 21–46.

14. Художники Маковские. Альбом. Государственный Русский музей. Сост. Большакова Н.; авт. ст. Климов П. Альманах. Русский музей. — Вып. 216. — СПб, 2008. — С. 9, 11.

15. Маковский С. Указ. соч. — С. 61, 92. Mnemosyne (из воспоминаний Е.К. Маковской) // Встречи с прошлым: Сборник материалов Российского государственного архива литературы и искусства. — Вып. 10. — М., 2004. — С.211, 212, 225, 233.

16. Mnemosyne (из воспоминаний Е.К. Маковской). Указ. соч. — С. 233.

17. Там же. — С. 213.

18. Маковский С. Указ. соч. — С. 98.

19. Там же. — С. 98.

Наталья Чугреева
*Центральный музей древнерусской
культуры и искусства имени Андрея Рублева,
г. Москва*

О двух датированных старообрядческих иконах Богоматери Казанской XIX века

В статье рассматриваются две датированные старообрядческие иконы Богоматери Казанской XIX века из областей Центральной России. Первая — 1822 года, написанная в Москве (Серпуховский историко-художественный музей). Вторая — 1892 года, с клеймами, созданная в посаде Клинцы Брянской области мастером Иваном Григорьевым Кулаковым (собрание В.Ю. Сорокина, Казань). Обе иконы представляют большой интерес как образцы старообрядческого иконописания разных стилистических направлений.

Образ Богородицы Казанский — один из самых почитаемых в старообрядческой среде. Известны многочисленные иконы на дереве, литые иконы, миниатюры, прориси XVIII — XIX веков с изображением этого образа, созданные в известных старообрядческих художественных центрах [1, с. 138–147].

Казанская икона-пядница с преподобной Матроной, преподобномученицей Домникой, великомученицей Екатериной и мученицей Ириной на полях написана в 1822 году, по всей видимости, в Москве (СИХМ) (ил. 1). На нижнем поле справа под средником надпись: «написася ₪3тл [7330, т.е. 1822] маіа кѣ [27] г днѧ»



Ил.1 Богоматерь Казанская, со святыми женами на полях. 1822 год. Москва. Из старообрядческой Покровской церкви г. Серпухова. Серпуховской историко-художественный музей

(буква сотен в дате изображена в виде трехмачтовой «т») (ил. 2). Изображения святых жен на полях связано с заказом иконы ее благочестивыми почитателями (почитательницами). В образе Богородицы, обращенной к предстоящим, выражено Ее молитвенное за них предстательство.



Ил. 2. Надпись о создании иконы «Богоматерь Казанская, со святыми женами на полях» на нижнем поле. 1822 год. Москва. Из старообрядческой Покровской церкви г. Серпухова. Серпуховской историко-художественный музей

Иконописец обращается к древнерусской традиции, композиция иконы восходит к ранним спискам с Казанского образа. Личное письмо с мягкими высветлениями и белильными оживками, тип лика Богородицы с тонкими чертами и миндалевидным разрезом глаз ориентированы на строгановские образцы. Общий колорит, мягкие цветовые отношения фонов, стилизованные разделки одежд, тонкие декоративные мотивы обращают нас к памятникам XVII века. Все говорит о профессионализме мастера, знающего и любящего наследие Древней Руси и претворяющего его в иконописных произведениях своего времени.

К более позднему периоду старообрядческого иконописания и иной художественной традиции относится подписная датированная икона Богородицы Казанской с 16 клеймами из истории Казанского образа и его чудес, исполненная в 1892 году «в посаде Клинцах» иконописцем Иваном Григорьевым Кулаковым (собрание В.Ю. Сорокина, Казань) (ил. 3).

На верхнем поле (в левой и правой его частях) крупная киноварная надпись: «ѠБРАЗЪ «ВЛЕНІЕ И ЧЮДЕСА / КАЗАНСКІА ПРСТЫА БДЦЫ»¹. Мелкая черная надпись о создании иконы помещена на тонкой красной рамке, отделяющей клейма от нижнего поля, и расположена под тремя средними нижними клеймами: «Написася сей стый образъ аѡчв [1892] года мсца юнѡ к [20] днѡ въ посадѣ Клинцахъ иконописцемъ Иваномъ Григорьевымъ Кулаковымъ.» (ил. 4). Клинцы (ныне город) Брянской области, расположенный

1 В приводимых надписях выносные буквы даны курсивом, начертание буквы «ук» передается как «у».



Ил. 3. Богоматерь Казанская, с 16
клеймами. 1892 год.
Посад Клинцы. Иконописец
Иван Григорьев Кулаков.
Собрание В.Ю. Сорокина, Казань

недалеко от Новозыбкова и Стародуба, в XVIII–XIX веках являлся крупным посадом Стародубья и важным старообрядческим торговым и художественным центром, где обучались иконописанию. Имена клинцовских иконописцев известны с XVIII века. К 1829 году относится икона «Архангел Михаил и избранные святые в предстоянии образу Богоматери Казанской» клинцовского мастера инок Аркадия (Шапошникова), работы которого особенно ценились (частное собрание, Москва) [2, с. 171–172]. Она отличается сдержанным колоритом и гармоничностью пропорций. Помещение Казанского образа вверху в центре иконы свидетельствует о его почитании в этих землях.



Ил. 4. Надпись о создании иконы «Богоматерь Казанская, с 16 клеймами» на рамке нижнего поля. 1892 год. Посад Клинцы. Иконописец Иван Григорьев Кулаков. Собрание В.Ю. Сорокина, Казань

Клинцовский иконописец Иван Григорьев Кулаков ранее был известен по двум иконам: «Семь отроков Эфесских» 1884 года (21,9x18 см) из собрания Курта Эберхарда в Германии [3, с. 107] и «Богоматерь в рост с Младенцем Христом» конца XIX века (107x53 см), находящейся в частном владении (Украина). Ему принадлежит также владельческая запись в рукописном толковом иконописном подлиннике конца XVIII века (РНБ. Собр. Титова. № 4765) [4, с. 260], который по месту пребывания мастера получил название «Клинцовского». Икона Богородицы Казанской 1892 года с клеймами (70,7x60,1 см) из собрания В.Ю. Сорокина, имеющая интересную иконографическую программу, может считаться одной из главных, созданных Иваном Григорьевым Кулаковым.

В среднике иконы мастер поместил Казанский Вышенский образ, прославившийся в Вышенской пустыни Шацкого уезда Тамбовской губернии (ныне — Шацкий район Рязанской области) (ил. 5). Размер средника (33x26,9 см — без рамки) соотнесен с размером Казанского Вышинского образа-пядницы. Под средником крупная киноварная надпись: «КАЗАНСКІА ПРСТЫА БДЦЫ». В 1827 году Казанская икона «поступила в Вышенскую



Ил. 5. Средник иконы «Богоматерь Казанская, с 16 клеймами». 1892 год. Посад Клинцы. Иконописец Иван Григорьев Кулаков. Собрание В.Ю. Сорокина, Казань

Пустынь» от монахини Миропии (Данковой), что было указано в надписи на ее портрете, написанном «рукой преосвященного епископа Феофана, пребывающего на покое в пустыни в 1872 г.» [5, с. 226]. Будучи послушницей московского Зачатьевского монастыря дворянка Мария Ивановна Аденкова (или Данкова) при наступлении французов на Москву в 1812 году вывезла свою родовую икону, которой ее благословили родители, направляясь в Тамбовский Вознесенский девичий монастырь [6, с. 3-5]. В 1827 году инокиней Миропией к иконе был приложен серебряный позолоченный крест со святынями («частью крови» Иоанна Предтечи, частицами святых мощей апостола и евангелиста Матфея, святителей Василия Великого и Спиридона Тримифунского). Почитаемый Казанский образ помещался в местном ряду иконостаса каменного Казанского собора Вышенской пустыни 1831–1844 годов. В

1853 году в Шацке и Моршанске, а в 1871 году в Тамбове после крестных ходов с образом прекратилась эпидемия холеры, позднее его носили по Тамбовской епархии и за ее пределы.

В 1890 году в Вышенской пустыни был освящен каменный теплый собор Рождества Христова, куда зимой переносили Казанскую икону, которая получила золотой оклад с драгоценными камнями (весом в 3,5 фунта золота). Видимо, в связи с возрастающим почитанием Вышинского Казанского образа, который имел в приложенном Кресте раннехристианские святыни, список с него и был помещен в среднике иконы Богородицы Казанской 1892 года. Мастер мог видеть образ в Вышенской пустыни (расположенной, как и Клинцы, в южных частях Центральной России), а также в местах, куда его приносили — крестные ходы с образом в юго-западном направлении от пустыни доходили до Харькова [7, с. 5]. Во второй половине XIX — начале XX века чудотворная Вышенская Казанская икона была распространена в списках и литографиях.

Золотой оклад Вышенского образа (утрачен после 1918 года) с мотивами крупных растительных завитков по периметру и диагонально расположенными камнями «каплевидной» формы по углам (с монограммой Богоматери на верхних) воспроизводился с приложенным к иконе Крестом, имеющем изображение Распятия. В среднике Казанской иконы 1892 года светотеневая трактовка растительных орнаментов на окладе и мафории Богоматери, притенений на одеждах Христа напоминает литографии (ил. 6). Короны над главами Богоматери и Христа отсут-



Ил. 6. Богоматерь Казанская Вышинская. Литография. 1876 год. Литографская мастерская Серафимо-Дивеевского монастыря. Российская национальная библиотека

ствую² [8, с. 226]. Рельефный Крест имеет строгое четырехконечное обрамление (без трехлопастных завершений на концах). Благословляющий жест Младенца Христа на иконе двуперстный, что было обязательно для старообрядцев. Богоматерь обращает взгляд к молящимся, что соответствует иконографической традиции Казанских образов XVIII–XIX веков. По сравнению с «новообрядческими» списками Вышенской иконы последней четверти XIX века (собрание В.Ю. Сорокина, Казань)³ [9, с. 152] (ил. 7) и конца XIX века, воспроизводящем «древность» Казанского Вышенского

2 Воспроизведение иконы в золотом окладе второй половины XIX века без короны.

3 Собрание В.Ю. Сорокина, Казань. Дерево, смешанная техника, золочение, цветные эмали, цировка по золоту. 35,9 x 31, 4 см.



Ил. 7. Богоматерь Казанская Вышинская. Последняя четверть XIX века. Центральная Россия. Собрание В.Ю. Сорокина, Казань

образа (храм преподобного Сергия Радонежского в Казани) [10] (ил. 8), «пластичный» орнамент на окладе и мафории Богоматери в среднике иконы 1892 года, создающий эффект рельефа с помощью глубоких теней светло-коричневого и темно-коричневого цветов, выглядит своеобразно и выразительно.

Клейма иконы Богоматери Казанской 1892 года мастера Ивана Григорьева Кулакова имеют интересные особенности. Состав клейм:

1. Явление иконы Богородицы девице Матроне «огненным образомъ» в полуденное время во дворе ее дома (в левой части клейма). Девица в доме на ложе, рядом ее мать (в правой части клейма).

2. Мать и девица у воеводы и архиепископа (в правой части клейма). Обретение иконы (в левой части клейма). Явленный образ



Ил. 8. Богоматерь Казанская Вышинская. Конец XIX века. Центральная Россия. Храм преподобного Сергия Радонежского в Казани

держат вместе мать и девица, что соответствует надписи: «Они же взявше лопату начаша копати и обретоша икону».

3. Архиепископ приходит на место явления иконы (слева). Икону с крестным ходом несут в Казанский Кремль: «...и взявше икону и несоша во градъ счестію» (справа).

4. Поставление иконы в Благовещенском соборе Казанского Кремля, «въ соборной цркви». Исцеление «некоего» не видевшего человека; он изображен коленопреклоненным перед иконой, аналой покрыт пеленой с большим Голгофским Крестом. В центре — архиепископ совершает в соборе Литургию, в алтаре за престолом — большой восьмиконечный Крест, перед архиепископом раскрыта книга с текстом тропаря Кресту: «Спаси Боже

люди твоа и б[лагослови]...». Народ приходит к иконе, «дароно-
шение приносяще» (справа) (ил. 9).

5. Благоверному государю Ивану Васильевичу из Казани
приносят список с обретенной иконы, он повелевает поста-
вить на месте ее явления церковь, устроить девичий монастырь
«...и милостыню раздати довольну за царскій Казанскій градъ». На свитке у подходящего к царю человека надпись: «Приказаніе
іоанна Васил[ь]евич[а]».

6. Поставление иконы в девичьем монастыре гласит:
«...чюдотворную икону принесоша изъ града въ монастырь и въ
цркви поставиша честно» (ил. 10).

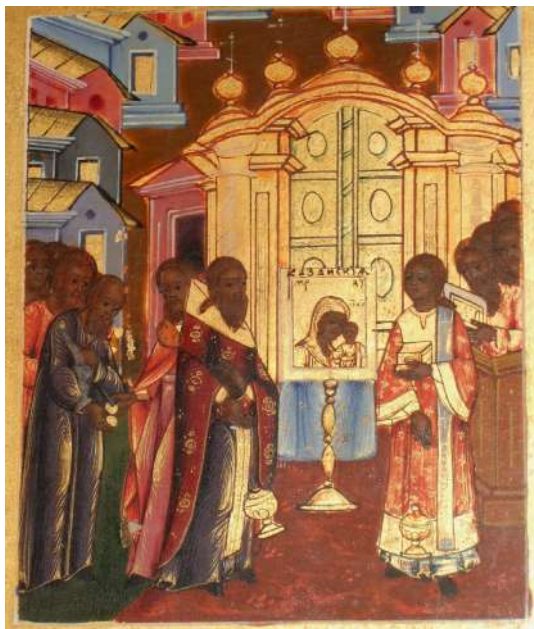
7. Исцеление перед иконой слепого «отроча», архиепископ
протягивает ему принесенное яблоко. С обеих сторон подходят

Ил. 9. Поставление обретенной
иконы Богородицы в Благовещен-
ском соборе Казанского Кремля,
исцеление слепого, совершение
архиепископом Литургии в соборе,
принесение даров к иконе. 4-е
клеймо иконы «Богоматерь Казан-
ская, с 16 клеймами». 1892 год.
Посад Клинцы. Иконописец Иван
Григорьев Кулаков.
Собрание В.Ю. Сорокина, Казань



Ил.10. Поставление иконы в девичьем монастыре Казани. 6-е клеймо иконы «Богоматерь Казанская, с 16 клеймами». 1892 год. Посад Клинцы. Иконописец Иван Григорьев Кулаков.

Собрание В.Ю. Сорокина, Казань



люди, видевшие чудо: «...и вси оувидевше «ко прозре ѿтроча, и хвалу воздавше Бдце».

8. Исцеление сухорукой жены. Явление иконы жене в ее доме: «...явися Бдца велаше ей ити къ пречистому ѡбразу...»; в Казани жена рассказывает архиепископу, что рука ее стала суха, потому что она не вняла речам Богородицы (в правой части клейма). Исцеление в монастыре перед чудотворным образом (в левой части клейма).

9. Исцеление жены Иоанна от болезни ног. Жена повелела нести себя к иконе, полулежащую жену держат два человека.

10. Исцеление расслабленного. Расслабленный посылает мать к чудотворному образу «молебная пети», сам же, лежа на

одре, стал плакать и молиться (справа). Слева — он стоит у одра с посохами: «и въ томъ часть воста и хождаше».

11. Исцеление расслабленного (продолжение). После молитвы матери расслабленный сам приходит к иконе в храм, опираясь на два посоха; на аналое перед чтцом развернутая книга с текстом из тропаря Канона ко Пресвятой Богородице: «Къ Бдце прилежно нынѣ претеемъ».

12. Явление иконы не видевшему иноку Иосифу. Иосиф, живший в Троицком монастыре в Казани, молится перед иконой в храме, «...молебень ѿпевше образу», но не получает исцеления; на аналое книга с текстом из Акафиста Пресвятой Богородице: «Радуйся Невесто Неневестная» (в правой части клейма). Явление иконы Богородицы уснувшему на ложе Иосифу, от которой он слышит глас: «Иосиѣе, иди въ дом Прстыя Бдцы ѿпой молебень» (в левой части клейма) (ил. 11).

13. Исцеление от слепоты инока Иосифа. Восставший вскоре от одра Иосиф повелел вести себя в храм (в правой части клейма). После молебна священник окропляет его святой водой, он отирается пеленой от образа Богородицы и исцеляется: «...и пеленою отреса Прстыя Бдцы и втой часу ѿбеже болезнь и оувидѣ свѣтъ радужа» (в левой части клейма) (ил. 12).

14. Явление иконы во сне «некому» человеку, больному трясовицей и «ѡчима страждаше», «...и гласъ слышитъ ѿ иконы иди ко образу моему и тамо исцѣленіе получи...» (в правой части клейма). Болящий приходит в церковь, молится перед иконой и исцеляется (в левой части клейма).



Ил. 11. Явление иконы не видевшему иноку Иосифу. 12-е клеймо иконы «Богоматерь Казанская, с 16 клеймами». 1892 год.

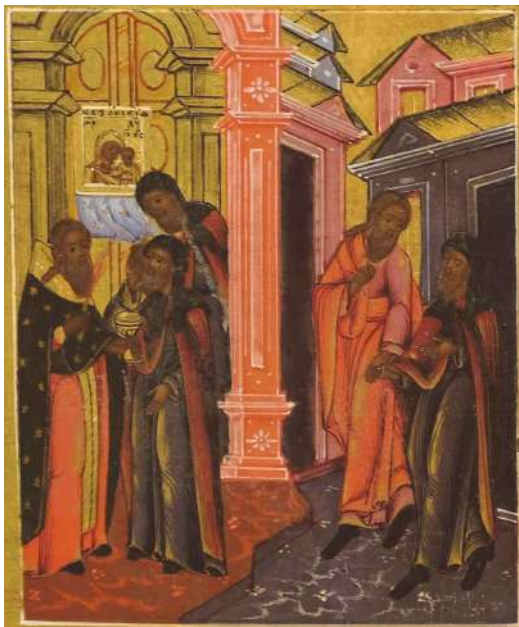
Посад Клинцы. Иконописец Иван Григорьев Кулаков.

Собрание В.Ю. Сорокина, Казань

15. О болящей попадье. Попадья приходит к соседу, который «...по действу діаволу оупоиша ея крепко» (в правой части клейма). Заболевшую и одержимую злым бесом попадью держат две женщины (в левой части клейма).

16. Исцеление попадью. Спящей игуменье девичьего монастыря был глас «...дабы повелела беснующуюся къ чудотворному образу прикладывать въ то время егда бесъ начнетъ томити ея» (в правой части клейма). Болящую прикладывают к образу и окропляют святой водой «...і абіе втой часъ исцѣленіе получиша» (в левой части клейма).

Ил. 12. Исцеление от слепоты инок
Иосифа. 13-е клеймо иконы «Бого-
мать Казанская, с 16 клеймами». 1892 год.
Посад Клинцы. Иконописец Иван
Григорьев Кулаков.
Собрание В.Ю. Сорокина, Казань



Судя по составу клейм, мастеру иконы была известна Повесть митрополита Ермогена о явлении образа Богородицы в Казани и его чудесах в одном из ее списков. В надписях к клеймам некоторые имена страждущих, указанные в Повести, не называются — слепого Никиты, исцелившегося в Благовещенском соборе Казанского Кремля (клеймо 4), расслабленного Исаака (клейма 10-11), болящего Трофима Ларионова (клеймо 14), попадьи Домны, жены свияжского попа Ивана (клейма 15-16). Икону Богородицы по изображению и надписи (клеймо 2) обретают девица Матрона и ее мать (по Повести — сама девица). В первых четырех клеймах, посвященных явлению и обретению чудотворного образа, события, следующие друг за другом, совмещены. Большое место

на иконе отводится чудесам (10 из 16 клейм), их изображения соответствуют тексту Повести. Некоторые клейма чудес состоят из нескольких сцен. Три чуда представлены особенно подробно — исцеления расслабленного, слепого инокa Иосифа, болящей попадьи. Каждое занимает по два клейма (10-11, 12-13, 15-16). В этих поучительных историях рассказывается о тяжело страдающих, усердно молящихся Богородице, Ее чудотворной Явленной иконе, «умиленною душею и сокрушенным сердцем пред пречистым Твоим образом со слезами» (тропарь Казанскому образу). Первый деревянный храм девичьего монастыря изображен пятиглавым. Явленная икона помещена на фоне Царских врат, перед ней — высокий подсвечник с горящей свечой, под иконой — подвесные пелены разных цветов с золотым орнаментом. «Двойные» композиции отделены друг от друга столбами-пилонами, в 3-м клейме — возвышающейся аркой входа «во град».

Икона написана на золотом фоне и очень красива по колориту. В клеймах розовато-красные, светло-фиолетовые, голубые цвета сочетаются с более темными фиолетовыми, зелеными, серыми. В среднике преобладают коричневые тона разных оттенков. Охрение личного коричневатое с легкими белильными притенениями и оживками, волосы Младенца Христа проработаны мелкими золотыми прядями⁴. Основные цветовые соотношения, отдельные мотивы архитектурных форм (например, перспектив-

4 В общем сдержанном колорите, тоне личного, отчасти типе лика Христа обнаруживается сходство с подписной датированной иконой Богоматери Смоленской на золотом фоне клинцовского иконописца Василия Комаева, работавшего во второй половине XVIII – начале XIX века (дата в подписи на нижнем поле иконы потеряна).

ные построения палат с высокими прямоугольными проемами)⁵ [11, с. 251], тонкие киноварные рамки, двойная сине-красная опушь находят аналогии в ветковских иконах, но в образе Ивана Григорьева Кулакова все более мягко и сдержанно. Своеобразие иконографии и художественного языка делают редкую Казанскую икону с клеймами 1892 года важнейшим образцом клинцовского иконописания.

5 Как, например, на ветковской иконе начала XIX века «Священномученик Харлампий в житии» (ГРМ).

Библиографический список:

1. *Чугреева Н.Н.* О почитании образа Богородицы Казанской в среде старообрядцев // Города Центральной России в истории предпринимательства и культуры. К 100-летию Серпуховского музея / Материалы VI международной научно-практической конференции. Серпухов: СИХМ, 2018.
2. *Бусева-Давыдова И.Л.* Русская иконопись от Оружейной палаты до модерна: поиски сакрального образа. М., 2019
3. Словарь старообрядческих иконописцев / ред.-сост. Ю.Н. Мануйлов. Казань, 2020.
4. *Маркелов Г.В.* Святые Древней Руси. Материалы по иконографии (прориси и переводы, иконописные подлинники). Т. 2. Святые Древней Руси в иконописных подлинниках XVII–XIX веков. Свод описаний. СПб., 1998.
5. *Серафим (Питерский), игум., Мелетия (Панкова), мон.* Казанская Вышенская икона Божией Матери // Православная энциклопедия. Т. 29. М., 2012.
6. Сказание о чудотворной иконе Казанской Божией Матери Вышенской и ее чудесных знамениях и исцелениях. Тамбов, 1894.
7. Казанский собор Свято-Успенского Вышенского монастыря. К освящению собора / Свято-Успенский Вышенский женский монастырь. Шацк, 2011.
8. *Серафим (Питерский), игум., Мелетия (Панкова), мон.* Казанская Вышенская икона Божией Матери. 2012.
9. «Казанская в судьбах России». Каталог выставки. Казань, 2015.
10. Святые храма Преподобного Сергия Радонежского. Экспозиция музея истории Казанской иконы Божией Матери. Казань, 2018.

11. *Пивоварова Н.В.* Старообрядческая икона в историко-культурном контексте XVIII – начала XX века: Опыт систематического анализа. М., 2018.

Мария Щетина
*Саратовский государственный художественный
музей имени А.Н. Радищева,
г. Саратов*

Семейная реликвия потомков пастора Самуэля Урлспергера в собрании Радищевского музея

В 1885 году жительница Саратова Юлия Карловна Неперт подарила Радищевскому музею к его открытию «Портрет пастора Вендериха». При подробном изучении экспната выяснилось, что на картине изображён другой пастор — Самуэль Урспергер, знаменитый и авторитетный богослов начала XVIII века. В статье приводятся результаты исследования, которые дают возможность предположить, как портрет оказался в России и почему потомки колонистов, переселившихся в XVIII веке в Российскую империю и к концу XIX столетия осевших в Саратовской губернии, передали портрет в Радищевский музей с другим именем.

Открытие Радищевского музея в Саратове стало важнейшим событием для жителей города. Неудивительно, что многие из них пожелали принять участие в пополнении его коллекции и передавали в дар свои семейные реликвии. «Дело, начатое А.П. Боголюбовым, обладало, видимо, такой силой нравственного примера, что втягивало в свою орбиту и людей далёких от искусства», — писала сотрудник Радищевского музея Г.Е. Фёдорова. «Только за первые три года более 150 человек сочли необ-

ходимым внести свою лепту в организацию и упрочение невиданного учреждения. <...> В беспорядочном подношении были вещи уникальные» [1].

Среди этих людей была Юлия Карловна Нейперт [2]. В 1885 году она передала музею небольшой (12,7х9,5), написанный на пергаменте гуашевыми красками, портрет, на котором был изображён человек в костюме протестантского пастора (ил. 1). В Инвентарь музея работа была записана как «Портрет пастора фон Вендериха» и датирована концом XVIII века [3].

При рассмотрении работы под микроскопом в правом нижнем углу были обнаружены дата — 1724 год и подпись художника. К сожалению, подпись крайне неразборчива и определить имя



Ил. 1. Неизвестный художник XVIII века. Портрет Самуэля Урлспергера. 1724. Пергамент, гуашь. 12,7х9,5. СГХМ им. А.Н. Радищева, Саратов

художника до сих пор не удалось. Однако несомненно, что это работа профессионального, искусного мастера.

С портрета на нас смотрит человек с правильными чертами лица. Высокий лоб и твёрдый открытый взгляд больших синих глаз производят впечатление личности не только образованной, но и думающей, имеющей своё мнение. Прямая осанка и плотно сжатые губы говорят о характере твёрдом, не знающем внутренних сомнений и колебаний. Насколько это впечатление соответствует изображённому — сложно сказать. Перед нами портрет священника, который должен производить на своих прихожан именно такое впечатление — человека сильного, уверенного в своей правоте и точно знающего, как нужно поступать в любой ситуации.

Все попытки найти какую-либо информацию о пасторе Вендерихе долгое время оставались безрезультатными. Попадались крайне отрывочные сведения о Вендерихах, эмигрировавших в XVII-XVIII веках в Америку из немецких земель во время религиозных войн.

Однако поиски всё же увенчались успехом, причём совершенно неожиданно. В собрании Рейксмузеума (Амстердам, Голландия) мы нашли гравированный портрет, практически идентичный работе из коллекции Радищевского музея (ил. 2). Однако фамилия изображённого на нём человека другая: не Вендерих, а Урспергер.

Самуэль Урлспергер (1685–1772) — один из самых влиятельных протестантских богословов XVIII века, известный не только в Европе, но также в Англии и в Америке. Он активно пропагандировал переселение протестантов из немецких земель в Новый



Ил. 2. Фогель, Бернارد, с оригинала Готфрида Эйхлера. Портрет Самуэля Урлспергера. 1723. Меццотинто, 33,6x22,5.
Рейксмузеум, Амстердам

Свет, причём эмиграцию рассматривал как некое паломничество, доказательство твёрдости веры человека. Признавая опасности долгого путешествия, предвидя трудности, с которыми придётся столкнуться колонистам на новом месте, он говорил, что «если бы переселенцы искали только хорошей жизни, они не были бы верными христианами» [4, с. 146].

Будучи сторонником пиетизма (от лат. *pietatis* — благочестие) — направления в протестантизме, придающего особое значение личному благочестию, а также ощущению постоянного нахождения

под строгим и бдительным «Божьим оком», пастор Урспергер был крайне требовательным и непреклонным в вопросах соблюдения нравственности всеми, независимо от их положения и состояния. Занимая должность главного проповедника герцога Эберхарда Людвиг Вюртембергского, он неоднократно критиковал и его с кафедры главного собора Штутгарта — за его недостойное обращение с супругой и связь с Вильгельминой фон Гревениц. По распоряжению герцога, за это пастор Урлспергер неоднократно оказывался под арестом, но упорно продолжал свои проповеди [5]. В конечном итоге Самуэль Урлспегер добился высылки фаворитки герцога из Вюртемберга и лишения ее всех владений. Как можно видеть из биографии пастора Урспергера, наше первое впечатление об этом человеке по его портрету оказалось справедливым.

Но возникает вопрос: откуда же взялась фамилия Вендерих? Это стало понятным после изучения биографии сурового пастора [6, с. 68-69]. Одна из дочерей Самуэля Урлспергера — Вильгельмина Доротея, в 1733 году вышла замуж за Георга Вендериха, служившего пастором в городах Гревенталь, Пёснек в Тюрингии и помощником суперинтенданта в г. Зальфельде. Видимо, со временем имя изображённого забылось.

Как портрет немецкого пастора оказался в Саратове, пока точно выяснить не удалось, но некоторые предположения сделать можно. У Георга Вендериха и его жены, Вильгельмины Доротеи Урлспергер, было четверо детей: три сына и дочь. Дочь вышла замуж за городского чиновника в Рудольштадте. Старший сын возглавлял торговую фирму в Венеции. А двое других в разное время оказались в России. Один — Георг Вильгельм, изучал юриспруденцию в

г. Йена. Начал службу при дворе герцога Вюртембергского, затем перешёл на русскую службу и занимал должность нотариуса административного суда в г. Дерпте. В 1785 году Георг Вильгельм Вендерих был возведен в потомственное дворянское достоинство. Младший сын Георга Вендериха обосновался в Москве, где имел врачебную практику. Возможно, кто-то из этих двух братьев, уезжая навсегда из родительского дома, взял с собой портрет своего деда, к слову заметить, — горячего сторонника освоения новых земель.

На первый взгляд, дворянская приставка «фон», с которой был записан в музейный инвентарь наш «Портрет пастора фон Вендериха», свидетельствует о том, что он хранился именно у Георга Вильгельма и его потомков. Свидетельств о том, что младший брат, имевший врачебную практику в Москве, или его потомки были возведены в дворянское достоинство — нет. Но, принимая во внимание путаницу с именем изображённого пастора и отсутствие точных документальных подтверждений, абсолютной уверенности в этом быть не может.

Безусловно, изучение «Портрета Самуэля Урлспергера» на этом не завершено: нужно определить имя автора, выяснить какими путями портрет оказался у Ю.К. Нейперт. Большие колонии немецких переселенцев в Поволжье, немецкие фамилии пастора Урспергера и Нейперт, позволяют предположить, что они были связаны родственными узами. Юлией Карловной Нейперт в музей была передана только одна работа; быстрее всего портрет не был частью художественной коллекции, а хранился именно как фамильная реликвия. Исследование музейного экспоната раз подтвердило правило: любую информацию, даже если она кажется

достоверной, нужно тщательно проверять. Иногда эти усилия приносят совершенно неожиданные результаты.

Библиографический список:

1. *Фёдорова Г.Е.* Наш музей. — Саратов, 1992. Б.с.
2. Списки жертвователей до открытия (с момента открытия) и до 1896 года // СГХМ имени А.Н. Радищева. Отдел хранения архивных материалов. Ф. БРУ и РМ. Оп. 1. Ед. хр. 15. Л. 1.
3. Инвентарь Радищевского музея (1885–1896). Л. 216; Каталог художественного имущества Радищевского музея в Саратове, (находящегося в г. Париже, принадлежавшее А.П. Боголюбову), [с автографом А.П. Боголюбова] 1882 (83?) // СГХМ имени А.Н. Радищева. Отдел хранения архивных материалов. Ф. БРУ и РМ. Оп. 1. Ед. хр. 5а. Л. 21. № 9; Рукописный каталог музея за 1901 год // СГХМ имени А.Н. Радищева. Отдел хранения архивных материалов. Ф. БРУ и РМ. Оп. 1. Ед. хр. 109. Л. 2. 732а.
4. Schwarz R. Samuel Urlsperger (1685–1772): Augsburgischer Pietismus zwischen Aussenwirkungen und Binnenwelt. Berlin, 1996.
5. *Stein A.* Samuel Urlsperger: der Prediger des Herzogs. Stuttgart, 1997.
6. *Ullmann S.* Samuel Urlsperger (1685–1772): Augsburgischer Pietismus zwischen Außenwirkungen und Binnenwelt. Herausgegeben Reinhard Schwarz. Berlin, 1996.

РАЗДЕЛ III

МУЗЕЙ И ВОЙНА

Максим Булат
*Музей истории Дальнего Востока
имени В.К. Арсеньева,
г. Владивосток*

Из опыта экспонирования военных писем

Статья знакомит с опытом музейной репрезентации комплексов фронтовых писем и сопутствующих им документов и фотографий, раскрывающих личность авторов военной переписки. Особенность проекта «Военные письма/ War letters 1941–1945» заключается в том, что подлинники хранятся в фондах музея, а сопроводительные статьи публикуются в новостной ленте музейного сайта.

Идея оцифровки и публикации военных писем в интернете не нова, их уже достаточно давно активно переводят в цифровой формат и публикуют на различных сайтах. К 75-летию Победы в интернете появилось много новых проектов, посвященных посвященные фронтовой переписке времен Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. Инициаторами самых популярных из них являются:

— государственные учреждения (например, Министерство Обороны РФ¹, Оргкомитет по подготовке и проведению празднो-

1 <http://stat.mil.ru/>.

вания 75-й годовщины Победы в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.²);

– архивы (например, Государственный архив Ростовской области³);

– средства массовой информации (АО «Москва Медиа»⁴, АО ИД «Комсомольская правда», АО «Аргументы и факты» совместно с общественным движением «Поисковое движение России»⁵ и др.);

– миссионерские организации (Ассоциация миссионеров «Некоммерческое партнерство культурно-просветительский, миссионерский духовный центр имени священномученика Владимира Амбарцумова»⁶ и др.);

– общественные движения («Суть времени» и «Родительское Всероссийское сопротивление»⁷ и др.).

Эта выборка в целом отражает особенности репрезентации писем фронтовиков Великой Отечественной войны в интернете. В подавляющем большинстве случаев речь идет о формировании контента сайта фронтовой перепиской, загружаемой онлайн-аудиторией проекта. Однако нельзя сказать, что публикации военных писем ограничиваются только онлайн-вариантами, пересылаемыми в цифровом виде на сайт из семейных архивов.

2 <https://may9.ru/>.

3 <http://gosarhro.ru/>.

4 <https://pismapobedy.ru/>.

5 <https://warletters.aif.ru/>, <https://kp.ru/> Их следов 14.07.21 на сайте этих изданий обнаружить уже не удалось (Прим.ред).

6 <http://www.world-war.ru/>.

7 <http://pismasfronta.ru/>.

Музейная практика репрезентации фронтовой корреспонденции реализуется в основном в формате каталогов. Так, например, Хабаровский краевой музей им. Н.И. Гродекова [1] издал каталог «Письма военных лет 1941–1945», где дано описание фондовой коллекции писем, сканы и печатный вариант писем. Показ военной корреспонденции, как на сайтах, так и в каталогах, сопровождается, как правило, краткими биографиями и фотографиями авторов писем, иногда краткими комментариями к самим письмам.

Музей истории Дальнего Востока имени В.К. Арсеньева (далее — Музей) в год 75-летия Победы подготовил проект «Военные письма/ Warletters 1941–1945»⁸ (www.arsenievvp.ru), предназначенный для виртуального экспонирования фронтовых писем, хранящихся в фондах музея, на специальном отдельном сайте. Одно из отличий музейных интернет-проектов от тех, что перечислены были ранее, состоит в том, что музей на своем сайте не только предоставляет открытый доступ к собранию военных писем (что гарантирует сохранность подлинных артефактов), но и обеспечивает их атрибуцию и систематизацию. Оригиналы писем передавали десятилетиями в дар музею сами авторы и близкие участников войны, ушедших из жизни.

Работа над оцифровкой, систематизацией и дешифровкой (переводом в печатный формат) фронтовой переписки началась около года тому назад. Сейчас на сайте размещены 413 писем 39 авторов, написанных в период с июля 1940 г. по сентябрь 1945 г. В работу были вовлечены не только фонды головного музея, но

8 www.arsenievvp.ru.

и его пяти филиалов в Приморском крае, которые также хранят военные письма.

На сайте «Военные письма/ Warletters 1941–1945»⁹ персональные комплексы авторов представлены в алфавитном порядке. Наряду с цифровыми копиями размещены тексты писем, переведенные в печатный формат для удобства посетителей сайта. Ведь чтение и восприятие прочитанного может вызывать затруднения, поскольку авторы писем обладали разной мерой грамотности и разборчивости почерка. Письма каждого комплекса представлены в полном объёме, «без купюр», с сохранением всех особенностей текста. В некоторых из них используются слова, ныне вышедшие из употребления, а также ненормативная лексика, что отражает атмосферу эпохи и может представлять интерес для исследователей. Кроме того, отличительной особенностью сайта нашего музея является размещение в комплексах цифровых копий и конвертов (если они сохранились) вместе с их дешифровкой. Почтовые конверты с сопутствующими им штемпелями почтовых отделений, штампом военной цензуры и другими дополнительными отметками составляют неотъемлемую часть писем и, возможно, могут стать предметом отдельного изучения.

Материалы каждого комплекса писем включают и фотографии (при наличии), а также биографию автора и перечень имеющихся в музейном фонде предметов и документов: справки о воинской службе и награждениях, удостоверения к наградам, в том числе звания Героев Советского Союза, благодарности от коман-

9 www.arsenievvp.ru/author/.

дования, воинские служебные удостоверения, справки о ранениях, гражданские паспорта и т.д. Это позволяет представить автора письма с разных сторон, сделать его образ более «объемным».

Следует также отметить, что на сайте размещены письма и документы не только уроженцев Владивостока и Приморского края, но и тех участников Великой Отечественной войны, которые впоследствии переехали на Дальний Восток или здесь побывали. Примером может служить комплекс документов командира пулеметного взвода 92-го гвардейского стрелкового полка младшего лейтенанта Николая Васильевича Пятова. Уроженец Тамбовской губернии, переехавший вместе с семьей во Владивосток, он окончил 4-ю специальную военно-морскую среднюю школу (ТОВВМУ им. С.О. Макарова), в 1941 г. был призван в армию и ушел на фронт рядовым. В ходе военных действий Н.В. Пятов проявил храбрость и мужество, дослужился до чина младшего лейтенанта, был награжден орденом Отечественной войны II степени, но в марте 1944 г. был тяжело ранен и вскоре умер от ран.

Комплекс Пятова представлен тремя фронтовыми письмами родителям, написанными в 1943–1944 гг.; тремя письмами (с конвертами), датированными апрелем — июлем 1944 г., от его боевых товарищей, в которых они рассказали родителям Николая об обстоятельствах его гибели; двумя письмами от 6 июня и 13 сентября 1945 г. отцу Пятова от представителей официальной власти о состоянии захоронения его сына в селе Ольгополь Николаевской области Украинской ССР; послевоенным письмом директору Приморского краеведческого музея им. В.К. Арсеньева от заместителя начальника отдела по награждениям и учету награжден-

ных Министерства Обороны СССР, подтверждающего награждение Н.В.Пятова орденом Отечественной войны II степени и отсутствие у него других правительственных наград.

Кроме того, комплекс Николая Васильевича Пятова включает две его фотографии 1939–1941 гг. и ряд документов: паспорт СССР, аттестат о среднем образовании, временное удостоверение о награждении орденом Отечественной войны II степени, три новогодних поздравления от командования. Нельзя не упомянуть о двух особенно примечательных коллекциях писем, обладателем которых является Музей.

Комплекс героя Сталинградской битвы Леонида Ивановича Ковалева отличается большим количеством корреспонденции (58 писем опубликовано, 75 писем и телеграмм готовятся к публикации) и фотографий (59 фотографий, 11 негативов). Такие крупные коллекции писем представляют особый интерес для исследователей, т.к. позволяют увидеть каждое письмо во взаимосвязи с другими письмами автора.

Фонд семиклассницы Раисы Коровайко, инициатора сбора средств на постройку военного самолета, ярко демонстрирует феномен особого рода, подчеркивающий героизм советских людей в тылу, готовых пожертвовать очень многим ради победы над врагом. Комплекс состоит из 105 писем, подавляющую часть которых она получила от самих фронтовиков.

Помимо музейной коллекции фронтовой переписки сайт «Военные письма/ Warletters 1941–1945» содержит новостные, биографические, а также поисково-исследовательские и аналитические статьи музейных сотрудников, написанные на основе разме-

щенного на сайте материала. Новости, например, представлены актуальными на тот момент материалами о запланированной на апрель церемонии передачи России из архивов Германии новых материалов о советских военнопленных и рассекречиванию с последующим опубликованием архивных материалов к 75-летию освобождения г. Вены от немецко-фашистской оккупации. Биографическая статья «Письма одного из «Тридцати трех»» подробно рассказывает об общественном резонансе на подвиг уже упомянутого выше Л.И. Ковалева. К статье приложен подробный перечень дополнительных источников информации, где можно найти исчерпывающие сведения об этом эпизоде Великой Отечественной войны. Истории семьи Неретиных, члены которой стали прообразами героев произведений известного советского писателя А.А. Фадеева, посвящена статья «Из семьи литературных героев А. Фадеева». Кроме того на сайте Музея был размещен и комплекс фронтовика Сергея Яковлевича Неретина. Поисково-исследовательская работа музея представлена статьями «Вслед за новогодней открыткой с фронта», «Рассказ о любви, памяти и поиске», «Необычная история обычной открытки». В них подробно описывается процесс поиска информации с помощью интернета, социальных сетей, встречи с родственниками фронтовиков, приводятся недостающие сведения о судьбах некоторых авторов писем.

В аналитической статье «Битва за Москву» речь идет о письмах пятерых участников сражения под Москвой (танкиста К.И. Арсеньева, санитаря М.Н. Бережного, делопроизводителя и фотографа Н.И. Иевлева, контрразведчика П.А. Борисова, артиллериста А.Д. Трекова), с помощью которых удастся воссоздать

картину боевых действий глазами фронтовиков. Благодаря серии фрагментов, взятых из их переписки с родными, можно получить представление о чувствах, которые испытывали бойцы Красной армии в ходе сражения, повседневной жизни солдат и офицеров, климатических условиях того времени. Кроме того, для историков несомненный интерес представляет описание разоренных подмосковных сел и деревень, разнообразных трофеев, захваченных советскими войсками во время контрнаступления под Москвой.

Проект «Военные письма/ Warletters 1941–1945» не завершён. Регулярное пополнение сайта продолжится до тех пор, пока на нём не будет представлено всё музейное собрание военной переписки. Музей предлагает присоединяться к проекту всем желающим, пополнив музейный фонд фронтовых писем. Если посетители сайта обладают какой-то информацией или дополнительными сведениями о людях, чьи письма представлены на сайте, они могут связаться с кураторами проекта, чтобы совместными усилиями дополнить каждую персональную историю, отражённую в виртуальной экспозиции. Музейные специалисты планируют продолжить публикацию аналитических статей, посвящённых не только отдельным историческим фактам, но и структуре, стилю писем фронтовиков, в которых они описываются.

Таким образом, для музейного сайта «Военные письма/ Warletters 1941–1945» характерно стремление не только экспонировать в онлайн-формате военные письма с переводом их содержания в печатный формат, но и разместить в этом информационном пространстве дополнительные материалы, относящиеся к авторам писем, показать их под разными углами зрения, вызвать

дополнительный интерес посетителей сайта, в том числе, с помощью публикации интересной научно-популярной информации, которая обычно отсутствует на других сайтах.

Библиографический список:

1. Письма военных лет 1941–1945 гг.: Каталог коллекции Хабаровского краевого музея имени Н.И. Гродекова / Авт.-сост. А.С. Мышкина; Хабаровский краевой музей. — Хабаровск: 2015.

Юлия Беспалова, Екатерина Кравченко,
Елена Лапшичёва
*Астраханская картинная галерея имени П.М. Догадина,
г. Астрахань*

Онлайн-проект «Война. Победа. Память» в современном музейном пространстве

В статье представлена история Астраханской художественной галереи в годы Великой Отечественной войны с 1941 по 1944 годы (по документам из городских архивов и фондов галереи), процесс формирования музейных коллекций живописи, графики и скульптуры, созданных художниками-фронтовиками и современными авторами на тему Великой Отечественной войны. В заключение авторы делятся опытом своей работы над виртуальной музейной выставкой, посвящённой 75-летию Победы.

«Только тот народ, который чтит своих героев, может считаться великим»

Маршал Советского Союза К.К. Рокоссовский

Астраханская картинная галерея имени П.М. Догадина в 2018 году отметила свой столетний юбилей. За прошедший век музей менялся вместе со страной: от передачи городу частного собрания Павлом Михайловичем Догадиным (1876–1919) и организации галереи до регионального государственного музея, который хра-

нит более чем 21 600 произведений отечественного и зарубежного изобразительного искусства. Особой страницей в истории галереи стали годы Великой Отечественной войны, когда произошли консервация собрания, расположение в здании музея с 1941 по 1943 годы госпиталя (ил.1), затем восстановление галереи и открытие ее в 1944 году. Важным вкладом в дело Победы и сохранения художественных ценностей явился профессиональный и героический труд музейных работников. В дни Сталинградской битвы, когда решалась судьба страны, резко возросло военно-стратегическое значение Астрахани, откуда шел поток военных грузов, нефти и продовольствия, а в город направлялись эшелоны с эвакуированными и ранеными.



Ил. 1. Здание Астраханской картинной галереи (особняк И.Н. Плотникова).
Фото 1960-е гг. из архива АГКГ

Решением исполкома Астраханского горсовета от 7 августа 1941 года «О размещении предприятий в городе» руководителю картинной галереи Калерии Лихницкой было приказано «освободить занимаемое <...> помещение под учреждение без предоставления взамен» и подготовить здание уже к 12 августа 1941 года. Одновременно приказом № 47 по окружному отделу по делам искусств при Облисполкоме от 23 августа 1941 года директору галереи предписывалось «принять на хранение по описи имущество художественного училища»¹. Из протокола заседания бюро Астраханского Окружкома ВКП (б) и Исполкома Окружного совета № 90 § 54 от 11 сентября 1941 года «Об отводе зданий для вновь организуемых госпиталей в городе Астрахани» следует, что в здании картинной галереи располагался эвакогоспиталь на 200 коек². На К. Лихницкую была возложена вся ответственность за консервацию произведений собрания галереи, так как из-за тяжёлого положения на фронте и ожесточённых боёв под Сталинградом готовящаяся ранее эвакуация собрания стала невозможной (ил. 2).

При непосредственном участии Алексея Моисеевича Токарева (1896–1958), в то время директора художественного училища имени П.А. Власова, коллекция музея была упакована и законсервирована на цокольном этаже галереи: живопись сложена штабелями, остальные экспонаты убраны в сундуки и ящики. Неболь-

1 ГААО. Р-6. Оп. 1. №№ 71-81.549 (599). Астраханский окружной комитет партии (Окружком). Протоколы заседаний бюро Государственный архив современной документации Астраханской области.

2 ГААО. Ф. Р-3365. Оп. 1. Д. 1. Л. 2. Отчёт о работе галереи. 1942 г.



Ил. 2. Залы основной экспозиции русского искусства Астраханской картинной галереи, 3 этаж к. 1930-х г. Фото до 1941 г. из архива АГКГ

шая часть полотен и скульптуры по актам передана городским госпиталям и организациям города. На период с 1941 по 1943 годы Токарев стал фактическим хранителем собрания картинной галереи, а дальнейшая судьба К. Лехницкой, к сожалению, не известна. Уже 18 сентября 1941 года в здании галереи был развернут эвакогоспиталь № 3267 (3801) Народного комиссариата обороны.

После освобождения Сталинграда и пленения армии Паулюса (ноябрь 1942 – февраль 1943 гг.) в Астрахань эшело-

нами были направлены военнопленные, которые размещались с бойцами Красной армии по госпиталям, в том числе и в том, который работал в здании картинной галереи (он был реорганизован в госпиталь НКВД (№ 05762) и просуществовал здесь до сентября 1943 года). В этих условиях сохранение художественных ценностей было крайне сложной задачей. Переживая за судьбу музейных предметов, А.М. Токарев с ноября 1942 года, даже не будучи официально назначенным директором, но как председатель комиссии по эвакуации, пытался обратить внимание городских властей на необходимость более надёжного места для хранения художественных ценностей. А в начале 1943 года, уже в должности директора, он в срочном порядке добился возвращения живописных полотен и скульптуры, выданных по актам другим городским госпиталям, и настоял на выдаче ему разрешения для осмотра законсервированного собрания. 2 апреля 1943 года Астраханский Окружной совет принял решение возобновить работу картинной галереи и начать воссоздание экспозиции.

А.М. Токареву пришлось одновременно работать во всех направлениях: административном, хозяйственном и научном (ил. 3). Предстояла большая и кропотливая работа по ремонту музейного здания, составлению новых инвентарных книг и описей коллекции, по созданию экспозиции. Это было сделано ценой огромных усилий, любви к своей профессии и родному городу, верности музейному делу. Из акта приёма-передачи здания от госпиталя можно понять, в каком состоянии находились помещения галереи: «...выбиты 36 оконных звеньев, отсутствуют выключатели и патроны <...>, замки и ручки в большинстве две-



Ил.3. В.С.Жарков–Волжский (1915–1990)
Портрет А.М. Токарева. 1951. Холст,
масло. 65х55.
Из собрания АГКГ им. П.М. Догадина

рей, <...> четыре печи развалены, отсутствует паркет первого этажа»³. Трудно переоценить помощь, которую оказал Токареву его ученик, друг и соратник Николай Николаевич Скоков (1916–1987) (ил. 4). В последующие годы, Скоков станет директором музея, будет заниматься пополнением коллекции, расширением экспозиционных площадей, изданием первого каталога музея, примет участие в публикации книги о П.М. Догадине. А в то тяжёлое время при свете керосиновых ламп Токарев и Скоков часами, не разгибаясь, работали в помещениях цокольного этажа, где находились музейные экспонаты. Они заново составляли описи, подбирали к картинам рамы, а затем вдвоём разносили и развешивали их по

3 ГАО. Ф. Р-3365. Оп. 1. Д. 4. Л. 2. Отчёт о работе галереи. 1943 г.



Ил. 4. Н.Н. Скоков.
Фото 1940-х гг. Предоставлено из
семейного архива Н.Е. Скоковой

залам. Было невероятно трудно, но шесть залов третьего этажа галереи 1 января 1944 года приняли первых посетителей (ил. 5).

С этого дня Астраханская картинная галерея работала, продолжая осуществлять свою деятельность по сохранению и реставрации художественных произведений, организовывать выставки и проводить просветительские мероприятия. Фонды галереи пополнились произведениями художников-фронтовиков, очевидцев и участников военных действий. Начиная с 1948 года, приказами правительства страны и Министерства культуры РСФСР, а также из личных коллекций в музей были переданы картины известных русских художников: баталиста

М.И. Авилова, живопись А.И. Лактионова, Я.Д. Ромаса, Г.К. Савицкого, работы монументалистов Г.Г. Нисского и А.А. Дейнеки, этюды В.Г. Одинцова, произведение братьев Ткачевых, астраханских художников Н.Н. Скокова, К.А. Титова, А.Н. Туркина.

В 1999 году А.А. Харшак и Н.И. Корнилова передали в дар музею 219 произведений графики XX века, в которой выделяется серия из 21 офорта выдающегося графика А.И. Харшака под названием «1941–1945 гг.». Интересны графические листы художников Ю.Н. Узбякова, О.Г. Бетехтина, В.И. Касияна, В.И. Курдова. Мирные



Ил. 5. Залы восстановленной экспозиция картинной галереи.
Фото 1950 г. из каталога АГКГ

послевоенные десятилетия представлены в произведении живописца и графика, художника театра Р.Р. Доминова «Девятое мая» (1979). Ряд выразительных портретов героев войны воплощены в скульптурах П.М. Горенштейн, Л.В. Кербеля, М.Д. Рындзюнской, Д.П. Шварца, Г.И. Спиридонова, В.В. Исаевой, К.П. Терентьевой, Н.И. Нисс-Гольдман. Эти произведения, воспевающие великую силу духа и любовь к родине, часто экспонируются на международных, всероссийских и региональных выставках.

В 2020 году к 75-летию Победы в галерее был успешно реализован проект виртуальной выставки «Война. Победа. Память», созданный по материалам одноимённого альбома. Идея проекта принадлежит директору картинной галереи Ирине Игоревне Перовой⁴. Основной его целью было комплексное представление в онлайн-формате как произведений, посвященных Великой Отечественной войне, так и результатов исследования музейных предметов и изучения архивных документов. На сайте музея и в социальных сетях было размещено 33 анонса с представлением 69 произведений живописи, графики и скульптуры, а также и видеозапись, включавшая краткую биографию о художниках, историю создания и музеефикации их произведений.

В ходе подготовки материалов для виртуального проекта был установлен ряд новых исторических фактов. Так большеформатная акварельная работа Николая Николаевича Волкова «Понтоны» (1945), вероятнее всего происходит из серии акваре-

4 В проекте приняли участие сотрудники отдела хранения Юлия Беспалова, Елена Лапшичева, Екатерина Кравченко, Татьяна Макарова, а также другие сотрудники музея: Раиса Захарова, Наталья Ильина, Валерий Харламов.



Ил. 6. Н.Н. Волков (1897–1974). Понтоны. 1945. Бумага, акварель. 42,6х63
Из собрания АГКГ им. П.М. Догадина

лей, исполненных им на «Выставке трофейного оружия» по заказу московского Бюро выставок и панорам (ил. 6). Об этом свидетельствуют сохранившиеся архивные фотографии, не относящиеся к собранию астраханской галереи⁵ [4]. Автор представил танки, стоящие на плавучих понтонах на фоне городского пейзажа Москвы, нарушая пространственно-временные связи. Изображение тяжелой военной техники, смело исполненной акварелью, позволила

5 <https://smolbattle.ru/hreads/Выставки-трофейной-техники.61701/> Дата обращения: 18.07.2021 (Прим.ред.).

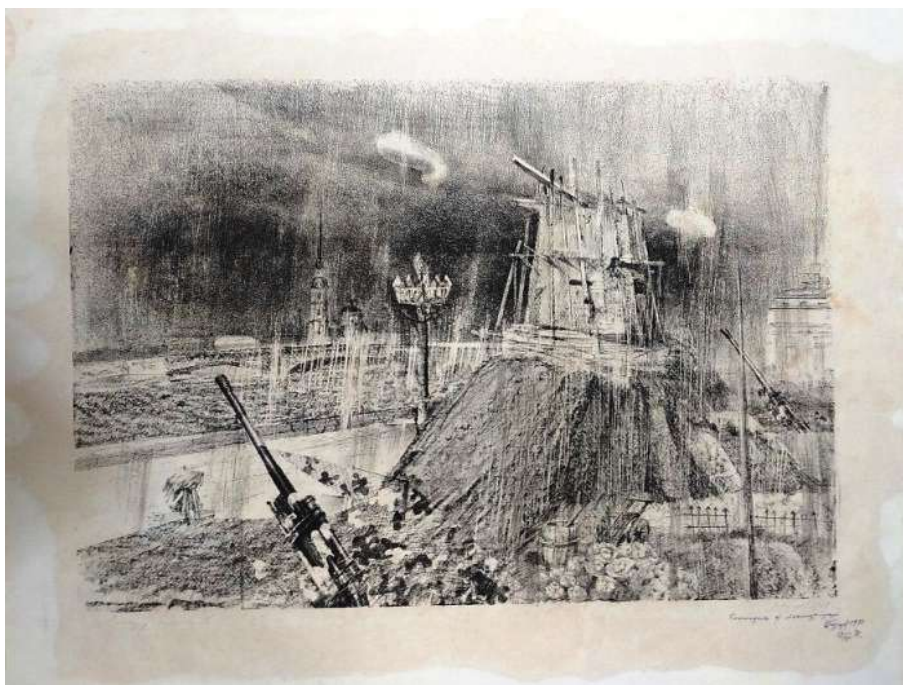


Ил. 7. А.И. Лактионов
Защитник родины. 1948.
Холст, масло. 120х91
Из собрания АГКГ им. П.М. Догадина

его работе вырваться из рамок нормативного официоза, которая была свойственна многим произведениям на военную тематику.

В 1949 году Советом Астраханской картинной галереи у Александра Ивановича Лактионова, мастера портретной живописи, было приобретено полотно «Защитник Родины» (1949), на котором в натуральную величину изображён сидящий солдат – герой войны. После изучения архивных фотографий и документов В.Харламов установил личность солдата, изображенного на портрете. Это друг художника, солдат Владимир Нифонтов. Это произведение представлено на обложке художественного альбома музея (ил. 7).

На листе под названием «Ленинград — Город-Герой» В.И. Курдов показал гордый, несломленный врагом город. Для композиции он выбрал необычный ракурс: на переднем плане изображены два зенитных орудия, которые защищают замаскированный памятник Петру I на Сенатской площади. В нижней части памятник закрыт насыпным холмом, в верхней части — деревянной конструкцией, которые надёжно скрывают скульптуру от налётов противника. На заднем плане слева видны символы города — Дворцовый мост и Петропавловская крепость. Высоко в тём-



Ил. 8. В.И. Курдов (1905–1989). Ленинград – Город-Герой. 1967. Бумага, литография. 41х61
Из собрания АГКГ им. П.М. Догадина

ном небе парят аэростаты. Выходя за пределы графического произведения, литография становится и своеобразным документом военной истории северной столицы (ил. 8).

В фондах музея хранится скульптурный портрет Героя Советского Союза Г.Д. Цоколаева. Скульптор Н.П. Гаврилов отлил выразительный образ легендарного лётчика в гипсе, тонировал его краской серого тона, придав впечатление металла. Используя этот приём, художник приблизился к материалу, из которого



Ил. 9. Н.П. Гаврилов (1898–1964).
Бюст Г.Д. Цоколаева. Гипс тонированный. 79х34х34,2
Из собрания АГКГ им. П.М. Догадина

создавались самолеты. Портрет возвышается на высокой белой гипсовой подставке, имеющей килевидную форму.

На первый взгляд, она кажется неустойчивой, но скульптор добился ею ощущения возвышенности или полёта (ил. 9).

Виртуальная выставка «Война. Победа. Память» была положительно оценена музейной аудиторией и предоставила возможность каждому в дни празднования 75-летия Великой Победы познакомиться с экспонатами музея с любого интернет устройства, в любое время, не выходя из дома.

Владимир Карбань, Евгений Суханов

*Луганский художественный музей,
г. Луганск, ЛНР*

Луганские художники — ветераны Великой Отечественной войны

Статья посвящена большой коллекции работ на военную тематику, выполненных луганскими художниками — ветеранами Великой Отечественной войны за весь послевоенный период. В этих работах отражены и их непосредственные впечатления, и память о событиях войны, и понимание всемирно-исторического значения нашей Победы. Краткий обзор этого собрания проводится по персоналиям, выявляя особенности творчества каждого из шестнадцати художников и их произведений.

Все дальше уходят от нас суровые и героические годы Великой Отечественной войны. Прошло 75 лет со дня Победы над немецко-фашистскими захватчиками. Но память об этих драматических событиях еще жива в наших сердцах, в памятниках и монументах на улицах и площадях, кинофильмах и книгах, во всем нашем общественном сознании.

Но особенной жизненной силой и остротой отличается память о войне в сознании ее непосредственных участников – ветеранов Великой Отечественной.

В фондах Луганского художественного музея хранится большая коллекция их работ за весь послевоенный период. В этих

работах отражены и непосредственные впечатления её участников, и память о событиях войны, и понимание всемирно-исторического смысла и значения нашей Победы, как торжества сил света и созидания [4].

Краткий обзор этого собрания уместно провести, представляя творчество каждого художника и отмечая особенности его художественного метода.

Владимир Маркович Вайнреб (1909–1975) ушел на фронт, уже имея диплом художника. Малейшие передышки воинской страды использовал Владимир Маркович, делая быстрые зарисовки военных будней. Процесс создания больших живописных полотен, методы работы Вайнреба можно проследить на примере композиции «Солдаты» (ил. 1), поскольку сохранились несколько



Ил. 1. Владимир Маркович Вайнреб (1909–1975). Солдаты. 1973. Холст, масло. 146х99

подготовительных набросков к ней. От эскиза к эскизу композиционное построение становится все более лаконичным, определенным, все второстепенное исчезает, остается только главное — несколько солдат на платформе вагона, ожидающих отправки на фронт. Крупные фигуры солдат, их строгие лица, точка зрения снизу — все это способствует монументализации персонажей картины, их героизации.

В первый же послевоенный год Вайнребом была написана картина «Ворошиловград послевоенный» (1945). От честного взгляда художника не укрылись разрушения и запустение, пришедшие на улицы города. Картина отмечена высокой живописной культурой.

Иван Кондратьевич Губский (1920–2009) с первых же лет учебы в Харьковском художественном институте избирает своей специальностью станковую живопись, — его привлекало искусство больших обобщений, сложной идейной проблематики. Именно в таком ключе выполнена, например, работа «Неизвестный солдат» (1974) (ил. 2). По своей стилистике она напоминает притчу, в которой сложно соединились темы Жизни, Смерти, Бессмертия. Картины мастера всегда обращены к думающему, взыскательному зрителю. Такова, в частности, работа «Старые письма» (1994). Изображенные на столе рядом с вазой с полу-засохшими цветами старые солдатские письма-треуголки — не просто натюрморт, а многозначный символ памяти, неизбывной связи между людьми и эпохами [3].

Понимание изобразительного искусства, как искусства создания знаковых, условно-символических и даже аллегорических



Ил. 2. Иван Кондратьевич Губский (1920–2009). Неизвестный солдат. 1974.
Холст, масло. 95х150

образов, в высокой степени присуще Владимиру Васильевичу Козлову (1925–1990). Его триптих «Победа»: «Тревожный 1941-й», «Во имя жизни» (ил. 3), «Победа» (1982) лаконично, по плакатному выразительно показывает основные этапы Великой Отечественной войны, ее смысл и суть.

После окончания войны в Луганске оказался *Петр Кузьмич Бондаренко* (1915–1992) — еще один художник-фронтовик. В эти годы наш город бурно развивался, рос. П.К. Бондаренко активно включается в работу по украшению новых зданий и сооружений росписями, мозаиками. Опыт работы в монументальном искусстве

Ил. 3. Владимир Васильевич
Козлов (1925–1990).
Во имя жизни. 1982.
Холст, масло. 150х150



повлиял и на станковую живопись мастера. Так, например, свою композицию «Гамалия» (1964) (предводитель запорожских казаков, воспетый в украинских думах и одноименной поэме Т.Г. Шевченко) автор строит как фриз (узкую и длинную полосу, заполненную живописными или скульптурными изображениями). Такой формат обычно применяют в произведениях повествовательного жанра, и хранящаяся в фондах Луганского музея картина является своеобразным живописным эквивалентом дум. Память о войне не отпускала художника до конца его дней. Прошли годы, а Петр Кузьмич воспринимал себя, прежде всего, как ее участника. Не случайно, свой автопортрет 1981 года он так и назвал – «Ветеран» [1] (ил. 4).

Соавтором Бондаренко при создании ряда произведений монументального искусства был *Евгений Павлович Полонский* (1923–1993). Станковые работы Евгения Павловича отличает высо-



Ил. 4. Петр Кузьмич Бондаренко (1915–1992).
Ветеран. Автопортрет. 1984.
Картон, масло. 80х90

кая живописная культура, тонкое чувство цвета. Форма изображенных объектов в них часто растворяется в безудержной цветовой стихии («Голубые дожди» 1973 (ил. 5), «Голубой пейзаж» 1970).

Память о войне хранят не только ее непосредственные участники, но и места, где происходили ее наиболее важные события. Изображение этих мест служит содержанием интереснейшего жанра изобразительного искусства — мемориального пейзажа. В нашем музее представлен яркий его образец — «Ритуал у реки Миус» (1974) (ил. 6), где в 1943 г. происходили ожесточенные, победные для Советской армии сражения. Автор этого полотна — Григорий Степанович Домненко (1922–1976) [2].

В жанре мемориального пейзажа выполнена и работа Григория Антоновича Латунова (1918–2001) «Луганская святыня» (1988). На ней изображен Мемориал на Острой Могиле в Луган-

ске, созданный в память тяжелейших боев периода Гражданской войны (1919), а также Победы в Великой Отечественной войне. Конечно, это не обычный пейзаж, а символически насыщенная картина, причем, смысловое наполнение достигается исключительно живописными средствами — контрастами света и тени, горячими тонами красного и оранжевого цвета. Задача автора — показать inferнальный трагизм нашей истории, дать почувствовать зрителю ее горячее дыхание — на наш взгляд, блестяще достигнута. Такой же символически наполненный колорит присущ и другим произведениям мастера, например, работе «Огненный Донбасс» (1986).

Заметное место занимал в художественной жизни *Луганска Федор Власович Ковалев* (1919–1988). Он был не только инте-



Ил. 5. Евгений Павлович Полонский (1923–1993). Голубые дожди. 1973.
Холст, масло. 50х78

ресным живописцем, но и педагогом, художественным критиком, общественным деятелем.

Но, пожалуй, главным делом его жизни были разработки в сфере теории изобразительного искусства, теории композиции. Итогом этих исследований стало издание теоретического труда «Золотое сечение в живописи» (1989), в котором он попытался найти законы красоты в природе и произведениях искусства. Своеобразной лабораторией научных поисков художника были его живописные работы («Натюрморт с декоративным блюдом» 1979, «Подарки» 1974, «Натюрморт. Красное» 1981 (ил. 7), и др.) [8].



Ил. 6. Григорий Степанович Домненко (1922–1976). Ритуал у реки Миус. 1974. Картон, масло. 61х80

Одним из самых замечательных в славной когорте луганских живописцев старой школы был *Игорь Васильевич Панич* (1919–1990). Уже в 1951 г. молодой художник добивается первого успеха. Его картина «В забое» экспонируется на Всесоюзной художественной выставке в Москве. Вообще, тема труда занимает в творческом наследии мастера важнейшее место. Он начал, по существу, свой творческий путь, ей же была посвящена и его последняя, философски насыщенная работа «В конце нивы» (1990). Не отпустили Игоря Васильевича и воспоминания о недавно закончившейся войне. В его творчестве мы находим разные грани воплощения этой темы: атмосферу тревоги, надвигающегося ненастья («Война»), драматического пафоса («Во имя жизни», «Размышление» 1978), символического обобщения («Подвиг») [9].



Ил. 7. Федор Власович
Ковалев (1919–1988).
Натюрморт. Красное. 1981.
Фанера, масло. 75х75

Василий Никитович Колосов (1915–1989) – выпускник Тбилисской Академии художеств, член Союза художников Грузии, в 1950 г. был назначен директором Луганского художественного музея. Это было время становления музея практически с нуля и, поэтому, работа требовала концентрации всех сил Василия Никитича. Во всех его житейских, производственных ситуациях с ним всегда были карандаш, бумага, акварельные краски. Его бесчисленные зарисовки, этюды и наброски – тому подтверждение. Помимо художественных достоинств, они имеют бесспорную историческую ценность, являясь достоверными документами ушедшей эпохи.

Питомцем Тбилисской Академии художеств, был и *Вахтанг Георгиевич Ахвледиани* (1924–1984) – мастер торжественных, масштабных композиций «Богатыри Донбасса» (1978–1979) (ил. 8), «В братской семье» (1978–1979) и др. Несмотря на то, что некоторым из них присуща известная доля декларативности или плакатности, лучшие покоряют зрителя высоким художественным мастерством, мощью персонажей, чистотой и непосредственностью в передаче идеи произведения. В многочисленных портретах мастер сумел создать полнокровные, жизненно убедительные образы людей из народа («Зоя» 1981, «Наталья. Квартал Солнечный» 1971, «Портрет Анны Закутько» 1967).

«В своих картинах нести добро и радость людям», – так определил свое творческое кредо Андрей Никифорович Куренной (1921–1991). Самым знаменитым полотном этого художника стала работа «Минута молчания» (1969), о которой много писала местная и республиканская пресса.



Ил. 8. Вахтанг Георгиевич Ахвледзиани (1924–1984).
Богатыри Донбасса. 1978–1979.
Холст, масло. 240х170

Она посвящена траурной церемонии по случаю смерти В.И. Ленина. Действительно, эта картина чрезвычайно удалась автору. Качества, проявившиеся в этой работе: строгий реализм, боязнь ложной патетики и фальши — стали определяющими для всего творчества художника в целом. А было оно разнообразным и плодотворным. И, как у всех, кто прошел суровыми дорогами войны, одной из центральных тем его произведений стала память о войне («По следам героев» 1968).

Военные испытания, выпавшие на юношеские годы будущих художников, заставили их по-особому бережно ценить

жизнь во всех ее проявлениях. Это трепетное отношение к жизни, как к чуду, как к бесценному дару запечатлелось во многих работах луганских художников. У Георгия Игнатьевича Хаджинова (1922–1996) это проявилось в особой красочности, многоцветности его картин («Весна» 1983, «Крымский дворик» 1983, «Ярмарка в Седневе» 1970 (ил. 9)). Последние годы жизни мастера были омрачены трагической смертью сына Сергея – тоже интересного и самобытного художника. Памяти Сергея Георгий Игнатьевич посвятил одну из самых значительных своих работ «След кометы» (1991) [5].



Ил. 9. Георгий Игнатьевич Хаджинов (1922–1996). Ярмарка в Седневе. 1970. Холст, масло. 50х70

Любовь к родной Луганщине наиболее ярко отразилось в работах наших замечательных пейзажистов. Николай Иванович Шулика (1931–2005) подлинный певец своей малой родины – Беловодщины, «страны белых вод». В его многочисленных видах уголков природы, храмов он создает своеобразный «миф Беловодщины» (ил. 10), как края загадочного, мистического, эзотерического. Интенсивное переживание автором своей непреходящей связи с местом, где он родился, где прошли первые детские годы, где жили предки, наполняет эти пейзажи особой поэзией.

Излюбленным жанром Виктора Ивановича Кошевого (1924–2006) был пейзаж. Здесь он разнообразен, как, пожалуй, ни у кого другого из луганских художников. Он создает и большие панорамные пейзажи, изображающие бескрайние просторы донбасских степей, лугов, перелесков, и камерные, скромные виды с одним, редко — двумя мотивами. Удаются ему и ведуты — виды нашего города, полные жизни, движения, света и воздуха. Что объединяет все эти работы? Мне кажется — искренняя влюбленность художника в этот мир, излучающаяся из всех полотен [7].



Ил. 10. Николай Иванович Шулика (1931–2005 гг.). Беловодщина. 1974.
Картон, масло. 110х74

Закончить обзор творчества художников-ветеранов Великой Отечественной войны целесообразно разделом, посвященным творчеству Александра Васильевича Махукова (1927–2021) — ведь он единственный из экспонентов, кто до последнего времени оставался в строю. В жанровом отношении творчество этого мастера весьма разнообразно: пейзаж, портрет, тематическая картина. Хотя художник много работ посвятил жизни наших современников, отнести их к бытовому жанру никак нельзя — это не бытовые зарисовки, его образы — вне времени, они запечатлены в почти иконном состоянии «предстояния» («Клятва верности» 1990 (ил. 11), «Размышление» 1997) [6].

Творчество луганских художников — ветеранов Великой Отечественной войны — важная составная часть всего культурного наследия Луганщины. Всей своей жизнью, своим искусством они продемонстрировали высокие образцы гражданского служения, честного отношения к своему долгу.



Ил. 11. Александр Васильевич Махуков (1927 г.р.).
Клятва верности. 1990.
Холст, масло. 100x117

Библиографический список:

1. *Бондаренко П.К.* Выставка из произведений художника Бондаренко П.К. — Ворошиловград: Облполиграфиздат, 1989. — 24 с.
2. *Борщенко Л.М.* Образотворче мистецтво Луганщини: Зб. матеріалів. — Вип. I. — Луганськ: Світлиця, 1999. — 177 с.
3. *Борщенко Л.М.* Образотворче мистецтво Луганщини: Зб. матеріалів. — Вип. II. — Луганськ: Світлиця, 2000. — 176 с.
4. *Борщенко Л.М.* Твори художників Луганщини з колекції музею. Живопис. — Луганськ: Елтон-2, 2011. — 400 с.
5. *Карбань В.Я.* Види и жанры изобразительного искусства. Выставка произведений луганских художников из фондов ЛХМ. — Луганск, 2008. — 24 с.
6. *Карбань В.Я.* Азбука искусства. Произведения художников Луганщины из фондов ЛХМ. — Луганск, 2010. — 12 с.
7. *Карбань В.Я.* Луганские художники-ветераны Великой Отечественной войны. — Луганск: Победа, 2020. — 8 с.
8. *Ковалев Ф.В.* Золотое сечение в живописи. — Киев: Выща школа, 1989. — 142 с.
9. *Панич В.И.* Мастера изобразительного искусства Луганщины. И.Панич. — Луганск: Луганская правда, 1993. — 50 с.

Евгения Кирсанова
*Музей истории Дальнего Востока
имени В.К. Арсеньева,
г. Владивосток*

Из опыта репрезентации мест памяти о войне в экспозиционном и виртуальном пространстве музея

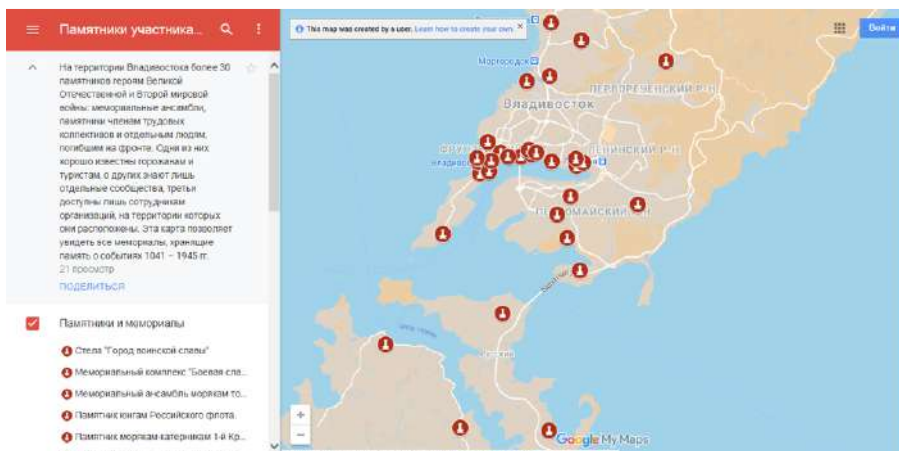
Статья содержит сведения о том, как городские места памяти о событиях Великой Отечественной и Второй мировой войны могут быть представлены в рамках экспозиционного пространства музея и в формате виртуальной музейной площадки. Тема раскрывается на примере выставки Музея истории Дальнего Востока имени В.К. Арсеньева «Память о войне: предметный разговор» и воинских мемориалов г. Владивостока.

К 75-летию Великой Победы в Музее истории Дальнего Востока имени В.К. Арсеньева состоялось открытие выставки «Память о войне: предметный разговор». Один из залов экспозиции был посвящен воинским мемориалам участникам Великой Отечественной и Второй мировой войн — местам памяти, которые призваны сохранять и транслировать для потомков наше отношение к событиям войны. Понятие «место памяти» довольно обширно, к ним могут относиться локации, где шли бои, военные песни и стихи, фронтовые письма, фильмы, тематические музейные экспозиции и т.д. Однако самыми наглядными примерами таких объ-

ектов являются воинские мемориалы, в которых память о событиях войны воплощена в визуальных формах.

На выставке «Память о войне...» были представлены мемориалы как федерального, так и регионального уровня, например, знаменитый памятник героям Сталинградской битвы «Родина-мать зовет!» в виде миниатюрной скульптуры, фрагменты конструкций Брестской крепости, земля с мест боев под Москвой, а также изображения местных Владивостокских памятников участникам войны (ил. 1). Соединение этих объектов в экспозиции одного выставочного зала необходимо было для того, чтобы показать, как «большая» и «малая» память о войне сегодня живут в нашем ментальном поле.

Основной акцент экспозиции был сосредоточен на воинских мемориалах г. Владивостока. Их репрезентация в выставоч-



Ил.1. Фрагмент экспозиции с изображением мест памяти о событиях Великой Отечественной войны на выставке «Память о войне: предметный разговор» в Музее истории Дальнего Востока имени В.К. Арсеньева

ном пространстве осуществлялась с помощью фотографий из фондов нашего музея. Большую часть музейной коллекции составляют снимки, выполненные местными фотокорреспондентами в советское время (Н.А. Назаровым, Ю.Я. Муравиным, Б.П. Подалевым, Г.В. Димовым, И.С. Гусевым, А.А. Чичилиным и др.). Как правило, эти фотографии были сделаны во время открытия памятников, празднования Дня Победы 9 мая, митингов и других массовых мероприятий и носили репортажный характер (ил. 2, 3). На таких фотографиях мемориалы являются не единственными, а иногда и не главными объектами изображения, но их роль как мест памяти подчеркнута достаточно ярко.



Ил. 2. Открытие мемориального комплекса «Подводная лодка С-56». Автор: Муравин Ю.Я. Владивосток. 9 мая 1975 г.



Ил. 3. Открытие памятника морякам торгового флота, погибшим в годы Великой Отечественной войны. Автор: Назаров Н.А. Владивосток. 5 ноября 1967 г.

К другой категории изображений относятся снимки, где воинские мемориалы являются главным объектом интереса фотографа, и он уделяет большое внимание деталям памятников или тому, как они вписаны в городскую среду. Стоит отметить три крупные серии таких работ, снимки из которых вошли в экспозицию. Это фотографии, выполненные Владивостокскими фотографами: Н.А. Назаровым (1972), Ю.Е. Шубиным (2000), к 55-му юбилею Победы, и Е.С. Кирсановой (2020) (ил. 4, 5). Последняя серия фотографий была сделана автором специально для выставки «Память о войне: предметный разговор», поскольку при ее подготовке выяснилось, что в музейной коллекции отсутствуют изо-



Ил. 4. Памятник курсантам учебного отряда Тихоокеанского флота, павшим в сражениях Великой Отечественной войны. Автор: Назаров Н.А. Владивосток. 1972 г.

бражения некоторых городских военных мемориалов. Впоследствии эти снимки дополнили научно-вспомогательный фонд музея.

Первоначально посетителям выставки планировалось показать все 33 воинских мемориала г. Владивостока и о. Русский. Но сделать это в ограниченном выставочном пространстве оказалось невозможно. Тем не менее, в экспозиции были представлены примеры разных категорий таких мест памяти: мемориальные ансамбли и памятники воинской славы; памятники трудовой славы (рабочим и служащим различных предприятий города); именные памятники; братские могилы.

Посетители получили возможность увидеть не только всем знакомые военные мемориалы, но и памятники, расположенные



Ил. 5. Стела «Город воинской славы». Автор: Кирсанова Е.С. Владивосток. 2020 г.

в местах с ограниченным доступом — на территориях предприятий и военных частей, или в труднодоступной и удаленной местности о. Русский.

Отдельно стоит отметить способ репрезентации фотографий с видами памятных мест. Копии изображений со снимков и негативов, хранящихся в фондах музея, были напечатаны в формате 10x15 см. Такие небольшие фотографии были оформлены в миниатюрные разноплановые фоторамки, чтобы вызвать у посетителей воспоминания о снимках из семейных архивов, которые люди имеют обыкновение оформлять подобным образом и размещать в пространстве домашнего интерьера. Показать, что кол-

лективная память о войне является еще и частью индивидуальной памяти каждого из нас (ил. 6).

В процессе составления полного перечня городских воинских мемориалов выяснилось, что в разных источниках сведения об интересующих нас объектах нередко разнятся. В первую очередь, это касается точного географического расположения памятников, находящихся в заброшенных и труднодоступных районах г. Владивостока и о. Русский. Для уточнения этой информации музейными сотрудниками был совершен ряд исследовательских экспедиций. Собранные ими материалы планировалось представить в экспозиции на большой карте с обозначением расположе-



Ил. 6. Пример оформления фотографий с видами памятных мест в экспозиции «Память о войне: предметный разговор»

ния всех 33-х мемориалов, но из-за ограниченности выставочного пространства от этой идеи пришлось отказаться.

Тем не менее, проделанная работа нашла свое отражение на сайте музея в виде интерактивной карты с обозначением всех городских мемориалов в память об участниках Великой Отечественной и Второй мировой войн (ил. 7)¹. Карта позволяет интересующимся познакомиться с ними самостоятельно, узнать точное местоположение и при желании посетить их. Все указанные на карте объекты снабжены краткой информацией (даты откры-



Ил. 7. Интерактивная карта с обозначением мемориалов в память о событиях и участниках Великой Отечественной и Второй мировой войн, расположенных на территории г. Владивостока и о. Русский

1 <http://arseniev.org/events/adult/karta-pamyatnikov-uchastnikam-vov-vo-vladivostoke/>.

тия мемориалов, имена их авторов) и проиллюстрированы фотографиями из музейных фондов. Это дает возможность увидеть временные трансформации, которые происходили с памятниками. Карта постоянно дополняется новыми объектами: осенью 2020 г. во Владивостоке состоялось открытие двух новых мемориалов, информация о которых также нанесена на карту. В дальнейшем планируется расширить географию проекта и дополнить карту сведениями о мемориалах, расположенных на территории всего Приморского края.

Экспозиционный опыт Музея истории Дальнего Востока имени В. К. Арсеньева в год 75-летия Победы показал, что репрезентация мест памяти о войне может осуществляться музеем не только на его экспозиционных площадках, но и в виртуальном пространстве.

Лидия Краснопёрова
*Саратовский государственный художественный музей
имени А.Н. Радищева,
г. Саратов*

Радищевский музей в годы Великой Отечественной войны

Статья посвящена работе Саратовского государственного художественного музея им. А.Н. Радищева в годы Великой Отечественной войны. Основное внимание уделено проблемам музея в этот период и источникам пополнения музейной коллекции.

Радищевский музей, как и вся страна, в 1941 году перешёл на военное положение. Сократилось государственное финансирование, уменьшился штат сотрудников, мужчины ушли на фронт. Музею пришлось потесниться. В его здании разместились командный пункт медико-санитарной обороны Саратова, городской отдел собеса, а также областной отдел связи, занявший несколько помещений первого и второго этажа под склад радиоприёмников, собранных у населения. Коллективу предстояло организовать противовоздушную оборону здания. Оно было замаскировано по проекту художника А.Д. Гончарова, имевшего опыт подобной работы в Москве и оказавшегося в это время в Саратове. Фотографий тех лет практически не сохранилось.

С 19 октября 1941 года по 18 января 1942 года экспозиция была закрыта ввиду возможной эвакуации, в течение двух зим (1942–1943, 1943–1944) музей не отапливался. Его работу составляли передвижные выставки с использованием репродукций и выездные лекции военно-патриотического содержания [1, с. 201–203]. Сохранился черновик письма временного директора музея Е. Аладовой в Управление по делам искусств при СНК РСФСР об улучшении материального положения сотрудников:



Ил. 1. Неизвестный художник первой половины XIX в.
Инокиня Сусанна с ученицами. 1840-е. Холст, масло. 99х124.
Поступила до 1943 года, источник неизвестен

«При низкой зарплате они получают хлебные и продуктовые карточки по самой низкой категории, что заставляет сотрудников музея работать по совместительству, отчего очень страдает их основная музейная работа... Сотрудники, которым приходится вести работу со зрителями в музее и читать лекции вне его, настолько скверно одеты, что зачастую своими костюмами вызывают насмешки аудитории» [2, с. 233].

Как годы войны сказались на одной из важнейших сфер деятельности музея, пополнении его коллекции? Оно не останавливалось. Правда, на время прекратились поступления из Государственной закупочной комиссии. Надёжным источником остались дары художников. В 1942 году музей получил 12 графических листов от известного ленинградского художника книги, Ксении Александровны Клементьевой (1896–1984).

Судьба Ксении Александровны тесно связана с нашим городом. Она родилась в Саратове, здесь закончила гимназию. В Петербурге, где она получила художественное образование, среди учителей оказался А.И. Савинов, тоже саратовец. И местом эвакуации Ксении Александровны стал родной город. Она подарила музею иллюстрации к «Демону» М.Ю. Лермонтова (1941), автолитографию 1934 года «Проводы тела С.М. Кирова», иллюстрации к роману популярной тогда американской писательницы Мери Мейп Додж «Серебряные коньки».

В Саратове к концу войны оказалась ещё одна петербурженка, успешно работавшая как художник книги, Е.Г. Морозова. В Саратове она оставалась до 1983 года, преподавала в художественной школе, сотрудничала с книжным издательством. Любимая тема Е.Г. Морозовой – детёныши животных. Именно военное

время можно было особенно прочувствовать и передать их трогательную незащищённость.

Записи военных лет в инвентарной книге музея лаконичны. Указывается только наименование предмета, — дата поступления и его источник не всегда зафиксированы. Многие экспонаты помечены: «до 1943 года». Неизвестно, когда и кем была принесена в музей картина неизвестного художника первой половины XIX века «Инокания Сусанна с ученицами», на которой изображена школа для девочек в саратовском Крестовоздвиженском женском монастыре, открытая в 1840 году трудами епископа Иакова (Вечеркова). Инокания Сусанна (1804–1847), в миру Анна Александровна Рылеева, учила девочек грамоте, арифметике, чистописанию, а желающих — и французскому языку, и работала в школе до самой смерти. Вероятнее всего, картина написана в Саратове. Ее сюжет трогает наивной простотой, сочетающейся с серьёзностью. Видно, монастырская школа была заметным явлением в провинциальном городе 1840-х годов. Долго лежавшее в запаснике, в последнее время это произведение словно вышло из небытия и позволяет увидеть незнакомые доселе лица, события, обстановку.

В поступлениях военного периода количественно преобладают предвоенные и военные плакаты, выпущенные Государственным издательством и саратовскими «агитокнами»; их более 250. Сведения об источнике поступления в инвентарь не записаны. Скорее всего, это было тогда слишком очевидно, плакаты передавались в музей, благодаря его сотрудничеству с саратовскими художниками. Выразительные сюжеты плакатов говорят о своём времени: ноябрь 1942 года, художник А.Н. Чечнев (Саратов): «На завод при-

шел обоз. Вам подарок шлет колхоз»; Н.А. Архангельский, известный художник саратовского ТЮЗа: «Поможем своему колхозу семенами и боевым тяглом» и др. Попали в музей и работы известных мастеров: Б.И. Пророков «Мы врага встречаем просто! Били, бьем и будем бить!»; Кукрыниксы: «...двинулись к озеру Хасан, чтобы пролезть через советскую подворотню, погреть руки на чужом добре...»; В.Н. Дени (Денисов): «Вы не суйтесь самураи с красным войском воевать!»; В.С. Климашин: «Да здравствуют Советские летчики – гордые соколы нашей Родины»; И.М. Тоидзе: «Партия непобедима, если она знает, куда вести дело».

Ещё один источник поступлений в годы войны – приношения жителей Саратова, вынужденных в условиях военного времени расставаться с семейными реликвиями. В 1943 году сестра художника В.Э. Борисова-Мусатова, Агриппина Эльпидифоровна, предложила музею на закупку пейзаж, на обороте которого написала: «Работу Борисова-Мусатова свидетельствую сестра художника А.Э. Борисова-Мусатова. Год исполнения работы 1895–96 г.».

Поступали предметы и от людей, находившихся в Саратове временно, в эвакуации. Так в 1942 году у владельца, записанного в инвентарь как «художник Якубович», были приобретены два очень значимых произведения: портрет художника В.С. Энева кисти В.А. Тропинина и портрет графа А.И. Моркова работы французского художника Ж.Б. Изабе.

Среди тропининских портретов, находящихся сегодня в музее, портрет В.С. Энева считается лучшим. Исследовавшая его Г.Е. Фёдорова отнесла эту работу к поре творческого расцвета В.А. Тропинина, концу 1810-х годов.



Ил. 2. Борисов-Мусатов В.Э. (1870–1905). Пейзаж. 1888–1891. Холст, масло. 34х52.
Поступил в 1943 году от А.Э. Немировой, сестры художника. Саратов

Об изображённом на портрете Василии Степановиче Энев известно немного. Художник-реставратор, вольноотпущенный князя Касаткина, он учился у заезжего итальянца-реставратора, знатока старой живописи, Тиореса, хранителя коллекции князя Н.С. Мосолова. Коллекция находилась в селе Жерновка Тульской губернии. В тех же краях, в селе Марково, располагалась родовая усадьба Касаткиных-Ростовских, крепостным которых был В.С. Энев. Это даёт основание предположить, что художник был родом из Тульской губернии, но его дальнейшая судьба неизвестна. Возможно, он работал с коллекцией Мосоловых, которая расширялась стараниями нескольких поколений дворянского рода.



Ил. 3. Тропинин В.А. (1776-1856)
Портрет В.С. Энева. Конец 1810-х — начало
1820-х. Холст, масло 53х42.
Поступил в 1942 году от художника Якубо-
вича. Саратов

Неясно и то, какие отношения связывали его с В.А. Тропининым, практически постоянно находившимся в Москве, каково отношение нашего портрета к ещё одному изображению В.С. Энева, хранящемуся в московском Музее В.А. Тропинина и художников его времени. На основе тщательного стилистического анализа произведения Г.Е. Фёдорова сделала вывод, что портрет, принадлежащий Радищевскому музею, в отличие от московского, «сохраняет трепетность живого впечатления автора и является этюдом, написанным с натуры» [3, с. 23-25].

Значительным вкладом в коллекцию западноевропейской живописи нашего музея стал портрет графа А.И. Моркова кисти Ж.Б. Изабе, придворного портретиста Наполеона Бонапарта.

Аркадий Иванович Морков (1747-1827) — личность исторически значимая: закончив Московский университет, он участвовал во многих дипломатических миссиях, ведал личной дипломатиче-



Ил. 4. Изабе Ж.Б. (1767–1855).
Портрет графа А.И. Моркова. 1803.
Поступил в 1942 году от художника
Якубовича. Саратов

ской перепиской Екатерины II. Отставленный императором Павлом I от службы, он, по выражению Н.М. Карамзина, «знаменитый хитростью дипломатической науки», был вновь призван Александром I и назначен послом во Францию. Независимостью поведения и плохо скрываемой ненавистью к «выскочке» А.И. Морков навлек гнев Наполеона I и по его требованию в октябре 1803 года был отозван в Россию, после чего окончательно оставил службу. Изображен Аркадий Иванович с орденом Св. Владимира и с орденом Св. Андрея Первозванного, полученным перед отставкой.

Имя Ж.Б. Изабе, известного мастера миниатюрной живописи, начертано на обороте холста, однако его авторство по отношению к нашему портрету вызывает сомнения исследователей. Изучение живописной техники портрета может говорить о справедливо-

сти старинной надписи, сообщающей имя автора. Приведём мнение реставратора и эксперта, Е.Ю. Ивановой (Москва): «...жидкая консистенция красок: следы движения кисти, мазки почти незаметны даже в светах, где нагрузка краски обычно бывает наибольшей, ...слои грунта и красок предельно тонки... Портрет написан уверенной, профессиональной рукой, по-видимому, имевшей навык работы водяными красками». На данном этапе изучения портрета мы считаем возможным оставить определение, которое исходит от прежних владельцев, а возможно, и от самого графа А.И. Моркова и не противоречит результатам технологических исследований.

На обороте портрета имеется надпись: «Граф Аркадий Иванович Морков. Князя Николая Николаевича Оболенского Дек. 98 г.». Известно, что Николай Николаевич унаследовал коллекцию своего дяди, Михаила Андреевича Оболенского, директора Московского главного архива Министерства иностранных дел. Семьи Оболенских и Морковых были связаны узами родства. Портреты нескольких членов семьи Оболенских были в своё время исполнены В.А. Тропининым. Михаил Андреевич был владельцем известного портрета А.С. Пушкина кисти В.А. Тропинина. После кончины князя Николая Николаевича собрание попало к наследникам и распродавалось. Возможно, одинаковые надписи на оборотах портретов сделаны перед распродажей. Часть коллекции попала в ГМИИ имени А.С. Пушкина, другая разошлась по провинциальным музеям. Подобная надпись есть на обороте портрета М.А. Оболенской кисти П. Батони (ГМИИ, Инв. 1587).

Из сказанного видно, что в годы Великой Отечественной войны, находясь в очень сложных условиях, Радищевский музей

в Саратове не только продолжал участвовать в общей жизни страны, но успешно работал над пополнением своей коллекции.

Библиографический список:

1. Саратовский Радищевский музей. Факты, события, люди. 1885-2010. – Саратов, 2010.

2. *Аладова, Е.* Музей – её судьба. Воспоминания, документы. – Минск, 2006.

3. *Фёдорова Г.Е. Работы В.А.* Тропинина в Саратове. //СГХМ им. А.Н. Радищева, вып. 5. – Саратов: издательство СГУ, 1986.

Мария Лебедева
*Государственный музей истории Санкт-Петербурга,
г. Санкт-Петербург*

Дорога Жизни — музей под открытым небом. Прошлое и настоящее

Статья посвящена анализу развития комплекса памятников на Дороге Жизни — единственной транспортной магистрали через Ладожское озеро, по которой эвакуировали людей и переправляли грузы во время блокады Ленинграда. Особое внимание уделяется постсоветскому периоду — времени упадка, когда на первый план выдвинулась проблема сохранения культурного и исторического наследия. 2000-е годы отмечены появлением новых мемориалов и реставрацией уже существующих, созданием новых музейных пространств. Эти тенденции позволяют привлечь внимание людей к вопросам сохранения памяти о Великой Отечественной войне.

Тема «Великая Отечественная война в советском искусстве», воплощенная в различных видах и жанрах, сформировала в нашей стране целый культурный пласт. Особое место в нем занимают мемориалы и памятники воинской славы. В Санкт-Петербурге и Ленинградской области по понятным причинам их большая часть неразрывно связана с блокадой. Самым знаковым является комплекс памятников Дороги Жизни — единственной и последней «артерии», питавшей умирающий Ленинград в годы войны, по которой эвакуировали людей и переправляли грузы. Интересна

история создания этого грандиозного проекта. Благодаря многолетнему труду архитекторов, художников и жителей города, он приобрел свой сегодняшний облик, став одним из главных туристических маршрутов Ленинградской области. К нему по праву применимо понятие «музея под открытым небом».

Однако, несмотря на высокую историческую, художественную и культурную ценность в истории бытования памятников Дороги жизни были и периоды упадка и разрушения.

В настоящей статье предпринята попытка анализа общего развития комплекса памятников Дороги Жизни как единого организма. Особое внимание уделяется периоду упадка в первые постсоветские годы и дальнейшей тенденции к возрождению традиции создания воинских мемориалов.

Дорога Жизни является частью Зеленого пояса Славы Ленинграда, уникального памятника героизму и мужеству защитников города в годы Великой Отечественной войны. Идея создания мемориальной зоны принадлежит поэту-фронтовику Михаилу Дудину, который 2 февраля 1965 года со страниц газеты «Смена» обратился к ленинградцам с предложением посадить вдоль бывшей линии фронта кустарники и деревья, как символ вечной жизни. Отсюда и название — Зеленый пояс Славы.

Этот невероятный по размаху проект был разработан в 1958–1964 годах работниками архитектурно-планировочного управления Ленгорисполкома и коллективом архитекторов 1-й мастерской института «Ленпроект» Г.Н. Булдаковым, В.Л. Гайковичем, М.А. Сементовской.



Ил. 1. Памятный километровый столб на шоссе. 1967. Архитектор М.Н. Мейсель

На добровольные пожертвования и при участии жителей города на протяжении более 200 километров были возведены памятные мемориалы. Главная роль в генеральной схеме Зеленого пояса Славы отводилась архитектурным формам. В сочетании со скульптурой и памятными знаками они символизировали героизм защитников города, а зеленые насаждения — парки, аллеи и скверы — выполняли роль связующих элементов, соединяя рассредоточенные на больших расстояниях ансамбли в единую композицию. В нее вошли первые памятники 1940-х годов (не сохранились). Ими были обозначены места наиболее важных событий — плацдарм «Невский пятачок», Пулковские высоты, Дорога Жизни и другие. Далее началось проектирование объектов к конкретным памятным датам. В канун 20-летия Победы (1965) на местах будущих мемориалов были уложены закладные камни, посажены первые деревья. Строительство первой очереди было завершено к 9 мая 1967 года. Вторая очередь была завершена к 30-летию Победы (1975). Дальнейшее строительство продолжалось во второй половине 1970-х — первой половине 1980-х годов,

совершенствовались уже построенные и создавались новые мемориалы, благоустраивалась прилегающая к ним территория.

В памятниках на Дороге Жизни увековечен массовый героизм советских людей, обеспечивших движение по военно-автомобильной дороге № 101 (ВАД-101). В 1960-х годах на территории Всеволожского района по автомобильной трассе и на территориях, прилегающих к железной дороге, были поставлены памятные километровые столбы. Первый установлен на Финляндском вокзале, а сорок шестой — на железнодорожной станции «Ладожское озеро». Они различны по своей форме и оформлению: на нечетных столбах помещены эмблемы Красной Армии, а на четных — серп и молот — символ трудящихся, как напоминание о том, что боевая дорога обслуживалась военными и гражданскими. В это же время были сооружены знаменитые мемориальные ансамбли. Центральное место среди них занимают архитектурно-скульптурная композиция «Разорванное кольцо», ансамбль «Румболовская гора», памятники «Цветок жизни», «Катюша» и сохранившийся до наших дней первый закладной камень с надписью: «Здесь в дни блокады проходила Дорога Жизни 1941-43 гг.» (1965).

Ил. 2. Мемориал «Разорванное кольцо».
1966. В.Г. Филиппов, К.М. Симун,
И.А. Рыбин



Ил. 3. Мемориал «Цветок жизни». 1968. П.И. Мельников, А.Д. Левенков, Г.Г. Фетисов, М.В. Коман



В 1980-х годах к 40-летию Победы стараниями комсомольцев на 6-м километре Дороги Жизни был возведен памятник летчикам «Балтийские крылья» (первый памятный знак был установлен в 1968 году, архитектор А.Д. Левенков). В годы войны там располагался аэродром «Приютино», получивший свое название от одноименной усадьбы президента Императорской Академии художеств А.Н. Оленина. С этого аэродрома летчики переправляли боеприпасы в осажденный Ленинград.

На 12-м километре Дороги Жизни в 1983 году был восстановлен участок военной трассы. Небольшой отрезок с булыжным



Ил. 4. Памятник «Балтийские крылья». 1968. Архитектор А.Д. Левенков

покрытием, длиной 380 метров — «свидетель» горя и надежды, смерти и победы в жестокие блокадные годы. Здесь на Румболовской горе возведен оригинальный комплекс памятных сооружений (авторы — А.Д. Левенков и Е.В. Чиняков), ставший мемориалом, местом памяти для жителей города Всеволожска. Скульптурная композиция (1967, скульпторы П.Ф. Козлов, В.Н. Полухин) у подножия горы представляет собой листья дуба и лавра, которые символизируют славу и мужество защитников города. Между ними желудь — как символ жизни, за которую сражались герои. Памятник был возведен трудящимися Фрунзенского района Ленинграда в 1967 году.



Ил. 5. Мемориал «Румболовская гора». 1967. П.Ф. Козлов, В.Н. Полухин

Вдоль дороги, ведущей к воинскому захоронению, посажена аллея памяти, посвященная тем, кто отдал свою жизнь на благо Родины. В начале 1990-х годов здесь также возвели памятники павшим в Афганистане и Чеченской республике. В 2007 году был установлен памятник ликвидаторам аварии на чернобыльской АЭС. А 31 октября 2017 года появился мемориал погибшим в авиакатастрофе над Синайским полуостровом. Выбор места для установки памятника был обусловлен тем, что этот роковой рейс унес более 30 жизней жителей города Всеволожска.



Ил. 6. Аллея памяти на Румболовской горе. Памятники воинам, погибшим в Афганистане и Чеченской республике (1990)



Ил. 7. Аллея памяти на Румболовской горе. Памятник ликвидаторам аварии на Чернобыльской АЭС (2007)

Церковь Спаса-Нерукотворного образа на Румболовской горе стала своеобразным духовным памятником. Она строилась в 1898–1901 годах как храм над семейной усыпальницей Всеволожских. В настоящее время она служит еще и военным мемориалом: на ограде храма установлены мемориальные доски в память о 187 железнодорожниках, погибших в годы войны на Дороге Жизни.

В 1974 году Зеленый пояс Славы был принят под охрану государства как памятник истории республиканского значения. Однако позже, после развала Советского Союза, когда во Всеволожске, как и во всей стране сложилось достаточно бедственное положение, на первый план выдвинулась задача сохранения

памятников Дороги Жизни. В 2000-е годы у мемориалов не было единого собственника, и несмотря на статус Объекта культурного наследия ЮНЕСКО (был присвоен в декабре 1990 года) возле его памятников появился ряд посторонних строений. Некоторые из мемориалов в это время находились в ведении Петербурга, другие — Ленинградской области, третьи подчинялись федеральным органам власти, часть монументов стояла на балансе муниципальных органов, а у некоторых вообще отсутствовали необходимые документы. Острота проблемы сохранения этих памятников была озвучена публично на встрече ветеранов с президентом В.В. Путиным в Москве в 2012 году. После этого губернатор Ленинградской области А.Ю. Дрозденко проинспектировал памятники Дороги Жизни и полностью взял их на баланс Ленинградской области. На основании поручения Президента РФ от 16.05.2014 № Пр-1106, правительством Ленинградской области принято решение от 23.01.2015 № 10-Р «О создании государственного бюджетного учреждения культуры Ленинградской области «Музейно-мемориальный комплекс „Дорога Жизни"». В 2014-2015 годах был проведен пол-



Ил. 8. «Сад памяти». Памятник экипажу и пассажирам, погибшим в авиакатастрофе над Синайским полуостровом 31 октября 2015 года (2017)

ный комплекс работ по благоустройству и реставрации, утверждены предметы охраны 23 объектов, входящих в «Зеленый пояс Славы» и определены границы культурного наследия, в частности запрещена бесконтрольная застройка охранной территории вокруг памятников.

Оформление Дороги жизни продолжается в наши дни. 27 января 2012 года, в 68-ю годовщину со дня снятия блокады рядом с мемориалом был открыт Памятник полуторке. Также его называют памятником машине-солдату, блокадному грузовику и героизму его водителей, которые ценой собственной жизни спасали Ленинград (скульптор — заслуженный художник России



Ил. 9. Памятник «Полуторке». 2012. С.М. Исаков

С.М. Исаков). На полуторку пришлась основная нагрузка по всем перевозкам в годы блокады. Машина отлита из бронзы в натуральную величину. Автор стремился достичь как можно большей аутентичности: полуторку покрыли тонировкой, чтобы придать вид недавнего возвращения из рейса. Высокий металлический каркас, на котором стоит автомобиль, обтянут колючей проволокой как символ постоянной опасности в окружении неприятеля. Однако он возвышается над всеми смертельными ловушками и знаменует собой победу.

В 2020-м году во Всеволожске открылся новый интерактивный музей «Дом авиаторов». История здания уходит корнями в XVIII век. Оно было построено в 1774 году и принадлежало барону И.Ю. Фредериксу, придворному банкиру Екатерины II. Первоначально там располагалась одна из первых в России сыроварен. В начале XX века дом был отдан под щеточную фабрику, а затем — под лазарет для раненых воинов. С 1941 года в стенах здания жили штурманы и летный состав 1-го минно-торпедного и 26-го и 27-го истребительных авиаполков военно-воздушных сил Краснознаменного Балтийского флота. Это герои Советского Союза А.Т. Севастьянов, первым совершивший ночной таран над Ленинградом, Е.Н. Преображенский, под командованием которого полк получил всемирную известность после нанесения первого удара по Берлину 8 августа 1941 года, П.И. Хохлов, М.Н. Плоткин, В.А. Гречишников, А.Я. Ефремов, Ю.З. Бунимович, П.А. Колесник, В.Г. Чванов и многие другие. После войны именами Е.Н. Преображенского, М.Н. Плоткина, В.И. Евграфова и И.М. Шишканя были названы улицы города Всеволожска.



Ил. 10. Дом авиаторов («Дом 43 героев»)

«Дом 43 героев» — так назвал этот внешне мало привлекательный дом на окраине Всеволожской штурман Первого минно-торпедного полка Борис Павлович Черных [6, с. 3]. После войны в доме размещался пионерский лагерь «Березка» — название неразрывно связано с летчиком В.А. Гречишниковым, посадившем неподалеку белоствольное дерево незадолго до своей гибели в 1941 году. С 1990 года в здании располагался Всеволожский государственный историко-краеведческий музей. В 2000 году сооружение сильно пострадало от пожара и пребывало в полуразрушенном состоянии до начала его полной реконструкции в 2015 году. «Дом авиаторов» получил новую жизнь в качестве полноценного музейного пространства. В экспозицию включены полноразмерные макеты самолетов и авиабомб, элементы военного быта, интерактивные карты, а биографические сведения о летчиках собраны в электрон-



Ил. 11. Экспозиция Дома авиаторов («Дом 43 героев»)

ной картотеке. Музей лаконично вписан в архитектурную среду и является важным смысловым и композиционным звеном мемориального ансамбля Румболовской горы. 9 мая 2020 года он официально открыл свои двери для посетителей.

К 75-летию Великой Победы в городе появился еще один памятник, увековечивающий подвиг героев, сражавшихся за Ленинград.

На Румболовской горе заложен парк в честь защитников Балтийского неба. Концепция планировки парковой зоны состоит из четырёх доминант: мемориальная стела в честь 75-й годов-



Ил. 12. Памятник военным ветеринарам на Дороге Жизни (2020)

щины Победы, памятник защитникам Балтийского неба, полно-размерная модель самолета ДБ-ЗФ (ИЛ-4) и военно-историческая реконструкция оборонительных сооружений. Реализация нового объекта происходит в рамках национального проекта «Формирование комфортной городской среды».

31 августа 2020 года на 14 километре Дороги Жизни был открыт памятник военным ветеринарам, на месте, где в годы войны находился ветеринарный отдел Ленинградского фронта. Ветслужба сыграла большую роль в организации поставок продовольствия. Первые обозы на дороге жизни были конные, они

проходили там, где тонкий лед не выдерживал веса грузовиков. Монумен выполнен по эскизам и на средства ветеринаров региона. Он представляет собой стелу из красного гранита и органично вписан в стилистику мемориалов Дороги Жизни.

Подводя итог, следует сказать, что на примере столь значимого объекта, который создавался с 1940-х годов, можно увидеть, постоянный интерес к сохранению памяти о Великой Отечественной войне. Создание современных музейных пространств, возведение новых мемориалов, реставрация уже существующих — все это дает новые информационные поводы к проведению различных просветительских, информационных программ и поддерживает интерес граждан нашей страны к героическим и трагическим моментам ее истории.

Библиографический список:

1. *Ганшин В.И., Сердобольский О.М.* Кольцо памяти, кольцо славы. — Л.: Лениздат, 1988. — 173 с.
2. *Глушенкова В.Н.* Всеволожский район в годы блокады. — СПб., 2004. — 200 с.
3. *Дужников Ю.А.* Зеленый пояс Славы. — Л.: Лениздат, 1978. — 128 с.
4. *Лукиянов Ю.А.* Памятник длиною 200 километров. — Л.: Лениздат, 1985. — 214 с.
5. *Лукиянов Ю.А.* Рубежи стойкости и мужества. — Л.: Лениздат, 1985. — 185 с.
6. Мызы и музы//Вестник Всеволожского государственного историко-краеведческого музея. — № 11. — 40 с., ил.
7. Мызы и музы//Вестник Всеволожского государственного историко-краеведческого музея. — № 13. — 43 с., ил.
8. *Солохин Н.Д., Венцель И.В.* Всеволожск. Путешествие в прошлое. — СПб., 2005. — 103 с., ил.

Расширенная экспозиция Государственной Третьяковской галереи «К 75-летию Победы в Великой Отечественной войне»

Статья посвящена расширенной экспозиции Государственной Третьяковской галереи, подготовленной музеем к годовщине Победы в Великой Отечественной войне. Автор анализирует новый формат выставки, в котором совмещается виртуальное и реальное пространство. Описанный в статье опыт работы музея в условиях ограничений, связанных с пандемией, представляет интерес для государственных и частных музеев, галерей и выставочных залов.

Тема Великой Отечественной войны традиционно присутствует в выставочной программе Государственной Третьяковской галереи. Важной частью ее постоянной экспозиции являются произведения выдающихся отечественных живописцев, посвященные войне и Победе. Наряду с этим, ко всем юбилейным датам Музей разрабатывает специальные программы: готовит тематические выставки, расширенные экспозиции, организует разнообразные мероприятия для посетителей. 2020 год внес коррективы в выставочные планы Государственной Третьяковской галереи: несколько месяцев Музей был закрыт для посещения,

изменился и формат некоторых выставочных проектов, которые вынужденно перешли в виртуальное пространство.

Подготовка к 75-той годовщине Великой Победы началась в музее еще до введения ограничений. Государственная Третьяковская галерея разработала расширенную экспозицию «К 75-летию Победы в Великой Отечественной войне» в выставочных залах на Крымском Валу. В ее состав вошли 40 произведений отечественной живописи XX века. В первую очередь, это произведения, постоянно представленные в залах Галереи и входящие в «Золотой фонд» отечественного искусства: полотна Аркадия Александровича Пластова «Фашист пролетел»¹ и «Сенокос»², «Парад на Красной площади в Москве 7 ноября 1941 года»³ Константина Федоровича Юона, «Письмо с фронта»⁴ Александра Ивановича Лактионова, «Александр Невский»⁵ Павла Дмитриевича Корина, «Портрет трижды Героя Советского Союза, маршала Георгия Константиновича Жукова»⁶ Павла Дмитриевича

1 Пластов А.А. Фашист пролетел. 1942. Холст, масло. 133х179. Государственная Третьяковская галерея. Инв. 27651.

2 Пластов А.А. Сенокос. 1945. Холст, масло. 197х293,5. Государственная Третьяковская галерея. Инв. 27649.

3 Юон К.Ф. Парад на Красной площади в Москве 7 ноября 1941 года. 1949. Холст, масло. 84х116. Государственная Третьяковская галерея. Инв. 28273.

4 Лактионов А.И. Письмо с фронта. 1947. Холст, масло. 225х154,5. Государственная Третьяковская галерея. Инв. 27705.

5 Корин П.Д. Александр Невский. 1942. Холст, масло. 275х142. Инв. 26725.

6 Корин П.Д. Портрет трижды Героя Советского Союза, маршала Георгия Константиновича Жукова. 1945. Холст, масло. 104,5х107. Государственная Третьяковская галерея. Инв. 27862.



Ил. 1. Пластов А.А. Фашист пролетел. 1942. Холст, масло. 133х179. Государственная Третьяковская галерея

Корина, полотно «Мать»⁷ Гелия Михайловича Коржева, «Матери, сестры»⁸, «9 мая»⁹ Евсея Евсеевича Моисеенко, «Воспоминания. Вдовы»¹⁰ Виктора Ефимовича Попкова и другие произведения.

7 Коржев Г.М. Мать. 1964–1967. Холст, масло. 206х229. Государственная Третьяковская галерея. ЖС-5001.

8 Моисеенко Е.Е. Матери, сестры. 1967. Холст, масло. 220х150. Государственная Третьяковская галерея. ЖС-1278.

9 Моисеенко Е.Е. 9 мая. 1973–1975. Холст, масло. 220х165. Государственная Третьяковская галерея. ЖС-3876.

10 Попков В.Е. Воспоминания. Вдовы. 1966. Холст, масло. 160х231,5. Государственная Третьяковская галерея. ЖС-801.

Многие из этих полотен уже давно поступили в собрание Государственной Третьяковской галереи и для зрителей стали классикой отечественного искусства. Наряду с ними в расширенную экспозицию, посвященную 75-той годовщине Победы в Великой Отечественной войне, были включены произведения, которые недавно дополнили собрание музея. Проект позволил впервые представить зрителю такие полотна, как диптих Николая Ивановича Андропова «Война и мир»¹¹, «Похороны солдата»¹² Андрея Владимировича Васнецова, «Балчуг. 1941»¹³ Вячеслава Константиновича Стекольников и другие произведения.

В конце марта 2020 года в Москве был введен режим самоизоляции. К этому времени подготовка расширенной экспозиции была практически завершена, но из-за новых условий работы музеев было принято решение перенести выставку в онлайн-формат. В качестве платформы был выбран сайт «Яндекс. Коллекции»¹⁴, где Государственная Третьяковская галерея уже разместила фотографии более 30 выставочных проектов для широкой публики. На сайте «Яндекс. Коллекции» выложили изображения произведений, вошедших в подготовленную расширенную экспозицию «Война. К 75-летию Победы». Большинство произведе-

11 Андронов Н.И. Война и мир. 1986. Холст, масло. Ч.1 200х140. Ч.2 200х140. Государственная Третьяковская галерея. ЖС-7363/1; ЖС-7363/2.

12 Васнецов А.В. Похороны солдата. Холст, масло. 220х250. Государственная Третьяковская галерея. ЖС-7336.

13 Стекольников В.К. Балчуг. 1941. 1969. Холст, масло. 72х97. Государственная Третьяковская галерея. ЖС-7350.

14 <https://yandex.ru/collections/user/company%40gosudarstvennaia-tretiakovskaia-galereia/> Дата обращения: 12.01.2021.



Ил. 2. Попков В.Е. Воспоминания. Вдовы. 1966. Холст, масло. 160х231,5. Государственная Третьяковская галерея

ний сопровождалась текстами об истории создания и бытования произведения, о событиях и людях, изображенных на полотнах. Помимо ранее подготовленных для экспонирования материалов виртуальная выставка была расширена и представила также другие произведения военной тематики из собрания Государственной Третьяковской галереи.

В ходе подготовки виртуального проекта открылись новые сведения о произведениях, вошедших в расширенную экспозицию. Например, удалось узнать имя человека, изображен-



Ил. 3. Моисеенко Е.Е. 9 мая. 1973-1975. Холст, масло. 220х165. Государственная Третьяковская галерея

ного на полотне Иосифа Серебряного «Партизан»¹⁵. Им оказался В.С. Тимачёв, комиссар партизанского отряда Ленинградской области. В 1943 году, когда был написан портрет, Тимачеву было 37 лет. В самом начале войны в составе специальной группы Владимир Сергеевич был заброшен в тыл врага в Ленинградской области.

После выполнения задания группа дважды возвращалась в Москву, а после третьего десантирования осталась там и осуществляла привоз продовольствия в осажденный город через линию фронта вплоть до прорыва блокады. Отряд разросся до

15 Серебряный И.А. Партизан. 1943. Холст, масло. 140х97. Государственная Третьяковская галерея. Инв. 28105.

2000 человек и назывался «Храбрый». Владимир Тимачёв был его комиссаром. В 1943 году он был тяжело ранен в висок — в голове было 4 осколка, 3 из них удалили. После выписки из госпиталя Владимир Сергеевич продолжал воевать.

Во время работы Иосифа Серебряного над отдельными портретами воинов у него родился замысел группового портрета партизан-лесгафтовцев (студентов Ленинградского института физической культуры имени П.Ф. Лесгафта) — «Партизаны после боевой операции», который ныне находится в собрании Государственного Русского музея.

В виртуальном проекте были представлены и произведения художников, которые были детьми войны, пережив все тяготы военного времени. Пронзительное полотно Игоря Павловича Обросова «Встреча и провожая эшелоны»¹⁶ — часть триптиха, который художник посвятил памяти своей матери — Татьяны Серовой, которая во время работала в госпитале, а также всем женщинам Великой Отечественной войны.

Среди произведений, написанных представителями послевоенного поколения, хотелось бы отметить работы Сергея Шерстюка «Отец и я»¹⁷ и «Смена караула»¹⁸. Творчество Сергея Шерстюка обычно связывают с отечественным вариантом фотореализма.

16 Обросов И.П. Встреча и провожая эшелоны. 1980. Холст, масло. 200х220. Государственная Третьяковская галерея. ЖС-3195.

17 Шерстюк С.А. Отец и я. 1983. Холст, масло. 139х180. Государственная Третьяковская галерея. ЖС-7305.

18 Шерстюк С.А. Отец и я. 1988. Холст, масло. 233х190. Государственная Третьяковская галерея. ЖС-7320.



Ил. 4. Обросов И.П. Встречая и провожая эшелоны. 1980. Холст, масло. 200х220. Государственная Третьяковская галерея

Оба произведения автобиографичны. Полотно «Отец и я» было задумано как своеобразный диптих, соединяющий портрет отца художника — Александра Сергеевича Шерстюка, кадрового военного, офицера войск ПВО, и автопортрет самого художника. «Старая черно-белая и современная цветная фотографии, поставленные рядом, обозначают сходства и несовпадения, внутренний конфликт

и единство изображенных персонажей. Художнику в год создания картины было 33 года, в диптихе отец выглядит его ровесником, он позирует в военной форме, с саблей и медалями на груди. Отец-воин, олицетворение собранности и дисциплины, и внешней, и внутренней. В нарочито непарадном облике сына акцентируются черты нового поколения, отрицающего правила, навязанные «людьми в галстуках». В основе решения — размышления молодого человека о времени — своем, реальном, ярком, пере-



Ил. 5. Шерстюк С.А. Отец и я. 1983. Холст, масло. 139х180. Государственная Третьяковская галерея

живаемом в данное мгновение, и времени отца, навсегда ушедшем, оставившем отпечаток на примятом черно-белом снимке»¹⁹.

Другое произведение Сергея Шерстюка – «Смена караула» вошло и в расширенную экспозицию музея, и в виртуальный проект. Полотно поступило в собрание Государственной Третьяковской галереи в 2019 году и было представлено широкой публике впервые. В центре этой картины мальчик, которого художник наделил чертами автопортрета. За спиной у мальчика проходит смена Почетного караула, где чеканят шаг солдаты Поста номер один в безупречной парадной форме. На переднем плане, правее от мальчика, изображен еще один военный, который движется прямо на зрителя: это солдат начала XX века, оде-



Ил. 6. Шерстюк С.А. Отец и я. 1988. Холст, масло. 233х190. Государственная Третьяковская галерея

19 Цит. по <https://yandex.ru/collections/card/5e05f62351aa90f04a8cf7b3/5eb410d02ff8aef6510aa995/> Дата обращения: 12.01.2021.

тый в поношенную полевую форму царской армии времен Первой Мировой войны. Вводя в пространство картины представителей разных эпох и сопоставляя их, автор будто задает вопрос о разных поколениях воинов и их разных идеалах. Смена караула становится метафорой смены поколений, но также символизирует изменение исторической парадигмы, превращая замершего в оцепенении мальчика в живого свидетеля пришедших в движение исторических пластов.

В преддверие 75-ой годовщины Великой Победы было принято решение о монтаже расширенной экспозиции, несмотря на отсутствие зрителей в выставочных залах музея. Вошедшие в нее произведения сопровождаются этикетками с уникальным, разработанным специально для этого проекта дизайном. Выставка приняла первых посетителей, как только связанные с коронавирусом ограничения были ослаблены, и проработала до мая 2021 года.

Благодаря смешанному формату проекта: виртуальному на сайте «Яндекс. Коллекции» и реальному, реализованному в выставочных залах, — музею удалось значительно расширить охват аудитории, привлечь внимание зрителей, проживающих в других городах, обогатить их знания о коллекции Государственной Третьяковской галереи, а также представить широкому зрителю новые полотна: давно вошедшие в собрание, но ранее не выставлявшиеся, и картины, пополнившие собрание музея недавно.

РАЗДЕЛ IV

КУПЕЧЕСТВО ПОДМОСКОВЬЯ

Вера Диброва
*Серпуховский историко-художественный музей,
г. Серпухов, Московская область*

Новые материалы из истории дома Мараевых

Статья посвящена анализу редкого подлинного документального свидетельства жизни Анны Васильевны Мараевой, потомственной почетной гражданки г. Серпухова и владелицы уникального художественного собрания, которое составляет сегодня гордость Серпуховского историко-художественного музея. Речь идет о дневнике ее внучки, Екатерины Уфимцевой, которая большую часть своей жизни провела рядом с бабушкой и жила в ее доме.

В 2020 году исполнилось 175 лет со дня рождения потомственной Почетной гражданки г. Серпухова А.В. Мараевой. К сожалению, в первые годы советской власти уничтожалось все, что принадлежало классу «эксплуататоров». По счастливой случайности сохранился дом Мараевых, молельня с колокольней, уникальная художественная коллекция, библиотека, старинные иконы. Все это можно увидеть и сегодня, а вот личных вещей Анны Васильевны сохранилось очень немного. По воспоминаниям потомков, ей было разрешено забрать из особняка лишь ручную кладь. Документов, в которых современники рассказывали о ее жизни, характере, привычках, поступках до нас дошло мало, или они нам пока не известны. Поэтому, особый интерес для потомков, сотрудников музея и всех тех, кто знает о известной собирательнице русских

древностей и хранительнице Пустозерского сборника с автографами «Житий протопопы Аввакума и инока Епифания, его духовного отца», представляет рукописный дневник ее старшей внучки Екатерины Уфимцевой, в замужестве Егоровой, о которой пойдет речь в этой статье (ил. 1).

Анна Мараева и ее муж Мефодий Васильевич принадлежали к кругу старообрядцев, не приемлющих священства, а именно к беспоповцам-безбрачникам. Фактически супруги поженились в 1869 году, но узаконен их брак был лишь в 1874-м¹. В семье было



Ил. 1. Екатерина Уфимцева. 1910-е годы

1 Дело об опеке над имением и несовершеннолетними детьми умершего купца М.В. Мараева. ЦГАДА ЦХД до 1917 г. Ф. 83. Оп. 2. Д. 69.



Ил. 2. Александра Уфимцева-Леднева с детьми. 1890-е годы

рождено 8 детей. Старшая из дочерей, Александра, родила дочь Екатерину, первую внучку А.В. Марaeвой (ил. 2). Рукопись личного дневника² 18-летней Кати Уфимцевой (1891–1957) [1, с. 28–36] (ил. 3.) была передана в музей в апреле 2018 года в качестве пожертвования Ольгой Борисовной Жегаловой³ – правнучки А.В. Марaeвой. Ей дневник достался от матери, Ольги Ивановны

2 Дневник Екатерины Михайловны Уфимцевой. Фонд СИХМ.

3 Автор выражает благодарность потомкам А.В. Марaeвой – Ольге Борисовне Жегаловой, Елене Федоровне Жомковой, Ольге Николаевне Аваковой за помощь в подготовке материалов для данной статьи.



Ил. 4. Анфиса Александровна Киселева, урожденная Егорова с сыном Колей. 1940–1950-е годы

Мараева, тетушки — Анна и Ольга, дядя Николай Мефодиевич и сестра Вера Уфимцева.

В небольшой книжечке (размером 18x11 см) в дерматиновом переплете черного цвета всего 87 пожелтевших тонких листов, исписанных простым карандашом. На 5-ти листах сохранились карандашные рисунки, отдельно вложены 8 рисунков на большом (35x44 см) листе бумаги. От времени странички дневника пожелтели, есть частые зачеркивания, на переплете надрывы, нижняя часть обложки оторвана от переплета, 3 листа выпадают.

На обложке внизу справа утрачен дерматин до холста, а правый верхний угол обложки сломан (ил. 5).

В своем дневнике Катя описывает все, что с ней происходило во время поездки: рассказывает о своих близких, о романтических встречах с молодыми людьми, красочно живописует природу Кавказа (ил. 6). Записи впечатлений от кавказских гор, рек, казачьих станиц, от поездок верхом в горы, от городов Ессентуки, Кисловодск, Ростов дополнены карандашными рисунками. К сожалению, карандашные записи сильно выцвели, местами стерлись — потребовалось несколько месяцев, чтобы полностью их восстановить.



Ил. 5. Рисунки Кати Уфимцевой



Ил. 6. Кисловодск. У грота Лермонтова. 1909 г.

После второго замужества ее матери, Александры Мефодиевны Уфимцевой (урожденной Мараевой), Катя долгое время жила в доме своей бабушки Анны Васильевны, очень заботившейся о воспитании внушек (ил. 7). Для занятий с Катей и Верой Уфимцевыми ею была приглашена выпускница Санкт-Петербургского института благородных девиц, в семье Мараевых-Уфимцевых ее звали ласково Зиной⁴. Повзрослев, Катя училась в серпуховской Николаевской гимназии, увлекалась рисованием, много читала, любимым ее автором был М.Ю. Лермонтов. Интересовалась она и творчеством писателя Серебряного века, Леонида Андреева (в дневнике она вспоминает его знаменитую трагедию «Анатэма», которая вышла в свет в 1909 году), сама писала стихи

4 По свидетельству О.Н.Аваковой, Зиночка жила в семье Уфимцевых до старости.



Ил. 7. Александра Мефодиевна и Иван Николаевич Ледневы, Катя и Вера Уфимцевы

и вела дневники. После окончания гимназии Екатерина закончила краткосрочные медицинские курсы, работала в госпитале Земского союза городов, где проходили лечение солдаты и нижние чины, организованном Анной Васильевной Мараевой в годы Первой мировой войны. Екатерина Михайловна отличалась особенной грацией и миловидностью, знала французский язык, любила музыку, неплохо рисовала. Она всегда была окружена вниманием мужчин. По семейной легенде, не избежал ее очарования Абель Енукидзе, друг и соратник Сталина. Енукидзе жил в доме Мара-

евых, был знаком с Анной Васильевной. Мудрая бабушка поспешила отправить внуку к родным в Нижний Новгород, где Екатерина вышла замуж за своего давнего поклонника, купеческого сына Александра Илларионовича Егорова и родила дочь Анфису, в замужестве Киселеву. В советское время Екатерина жила в Москве, в районе Преображенского кладбища, была прихожанкой Преображенской общины старообрядцев. Работала медсестрой в московской клинике для душевнобольных, где использовался метод трудотерапии: больные здесь вышивали, шили, рисовали. Умерла Екатерина Михайловна в 1957 году и похоронена на Преображенском кладбище.

Особенный интерес для музейных специалистов имеют те фрагменты дневника, в которых внучка рассказывает о своей бабушке, родном и близком ей человеке. В самом начале дневника Катя описывает волнение, охватившее бабушку, когда она покидала свое имение. Она не любила надолго оставлять родной дом: *«Бабушка <...> была очень взволнована, но выражение лица ее было холодно и сурово, прислуга молча кланялась. Бабушка, не замечая этого, громко сказала «прощайте», как будто она первая прощается, тут вся дворня начала прощаться и желать благополучного пути. Бабушка делала нравоучения, чтобы все себя благопристойно вели, как при хозяевах, так и без них».* По воспоминаниям других потомков мы уже знаем, что Анна Васильевна всегда старалась быть сдержанной и держалась с большим достоинством, однако, как пишет Катя, *«в вагоне бабушка хотя и крепилась, но изредка можно было наблюдать, как губы ее дрожали и слезы блестели в глазах. Украдкой смахивала она их и все вздыхала».*

Опасалась Анна Васильевна и автомобилей. Первые моторные экипажи появились на московских улицах в 1895 году, но многие горожане, особенно купцы, отличавшиеся приверженностью к традициям, поначалу не жаловали их. Однако автомобили уверенно входили в моду. В 1909 году в городе числились 264 машины, в 1910-м — 518, а еще через год — уже 826. В дневнике записано: *«В Москве за нами выехал автомобиль. Бабушка ни за что не соглашалась ехать в автомобиле раньше, но сегодня ее уговорили. Сначала она очень волновалась, но, впоследствии осталась довольна»*. Поездка на автомобилях, которые не были тогда безопасным средством передвижения, требовала определенной смелости и решительности — еще один штрих к характеру Анны Васильевны. Во время путешествия ей было 64 года, ее здоровье было подорвано внезапной смертью младшей дочери Анфисы в возрасте 26 лет, носила траур и постоянно молилась. Несмотря на это, она решилась на дальнюю поездку, опасаясь за здоровье внучек, особенно старшей, у которой врачи подозревали малокровие. Екатерина пишет: *«доктор нашел, что я очень худа, и посоветовал впрыскивать мышьяк и пить воды»*, для чего решили ехать на Кавказ, в Долину нарзанов. Анна Васильевна решила сопровождать внучек, хотя и не любила надолго оставлять без присмотра дом и фабричное хозяйство.

В дневнике Катя сетует на строгость со стороны бабушки и тетушек, которые никуда не пускали девушек без своего сопровождения. Катя возмущается: *«что это значит?» — «за ручки водят», «никуда не пускают, а велят развлечения находить!»*.

Увлекательные прогулки, верховые и пешие, составляли основное времяпровождение Мареевых на Кавказе. Анна Васи-

льевна отважно сопровождала молодежь во всех поездках, хотя и побаивалась быстрой езды по горным тропам. Но чтобы доставить радость внукам, она готова была жертвовать собой, что, конечно, характеризует ее как самоотверженную и чадолубивую бабушку. Вот как описывает Катя одно из таких путешествий: *«Дальше дорога шла по узкому выступу горы. Слева возвышалась гора, а справа, под обрывом, мчалась речка, кипя и пенясь своими белыми гребнями и прыгая по камням. Бабушке было очень страшно, она твердила молитвы, мне хотелось успокоить ее, потому что волнения ей вредны, но, я не умела».*

Катя особенно любит описывать именно такие рискованные путешествия. Кавказ восхищал ее своими глубокими ущельями и дикой красотой заснеженных вершин. Ежедневно, если позволяла погода и не было дождя, молодежь вместе с бабушкой и тетями отправлялась в горы (ил. 8). Вот как автор дневника описывает одну из поездок: *«После обеда наши собрались в Итальянскую колонию верхами, и я поехала с бабушкой на тройке, думала лучше проветриться. Дорога шла степью до Острого кургана, находившегося в пяти верстах от Ессентуков. Бабушка, совсем забывши свой страх, и устремив испуганный и полный ожидания чего ужасного, взор на повозку, шептала: «Ну, угорелые, ну, угорелые». Мы повернули налево, в ущелье. Опять помчались мы в гору, любуясь речкой, которая сопровождала нас, показываясь то там, то сям и играя своими серебряными струями. Верховые обогнали нас по короткой дорожке и виднелись впереди. Армянин слез с лошади и предупредил бабушку об опасной дороге. Мы сошли с экипажа, крутая гора вела в узкое ущелье».*



Ил. 8. Девушки у ущелья.

лье. Бабушка чувствовала себя великолепно, была очень весела и совсем забыла про свои домашние дела».

Из записок Кати мы узнаем, что во время путешествия Анна Васильевна посещает своих единомышленников — старообрядцев древлеправославной старопоморской церкви федосеевского толка, ведет с ними беседы, участвует в богослужениях: «Наш извозчик указал на староверскую молельню, и мы завтра решили побывать в ней на службе. Наняв извозчика, поехали в станицу, осматривать староверскую молельню. Проехав как и вчера несколько тенистых закоулков под сенью белых акаций и ясеней, мы достигли камен-

ного белого забора. За которым и виднелись небольшие колокола молельни. Узенькая низкая калитка была открыта. Прямо перед калиткой виднелась часовня, налево — трапезная, небольшая деревянная изба с высокой стеклянной террасой, разноцветные стекла которой были затенены диким виноградом. Немного дальше виднелась деревянная перекладина с крышей, под которой висели небольшие колокола. Часовня была маленькая. Внутри уже отошло чтение поучений. Среди комнаты стоял столик, на котором лежал крест и две чашки, одна с виноградом, другая с (неразборчиво). Это было вроде миндаля. Казаки и казачки набожно прикладывались к кресту».

Судя по описанию в дневнике, молельня принадлежала старообрядцам-беспоповцам, не приемлющим церковной иерархии из-за утраты традиции во времена 300-летних преследований раскольников. Особенно негативно относились к церковной и светской власти поморцы, филипповцы, аароновцы, дырники, федосеевцы. В окрестностях Кисловодска проживали именно федосеевцы, крупнейший центр которых располагался в Москве, на Преображенском кладбище и насчитывал около 1,5 тыс. человек [3, с. 191]. В ведении кладбища в то время состояли и многие общины в Ярославской, Тверской, Новгородской, Лифляндской, Нижегородской, Саратовской, Казанской губерниях, а также на Дону, Кубани, на Кавказе и в Прибалтике. Только в 1971 году Поместный собор Русской православной церкви специально рассмотрел вопрос о «клятвах на старые обряды и на придерживающихся их» и принял следующее решение «утвердить постановление патриаршего священного синода от 23 (10) апреля 1929 года

об упразднении клятв Московского собора 1656 года и Большого Московского собора 1667 года, наложенных ими на старые русские обряды и считать эти клятвы, яко не бывши». По указу 1906 года староверам разрешили строить часовни и молитвенные дома, возобновлять службы в ранее запечатанных храмах.

По свидетельству Екатерины Уфимцевой, ее бабушка, как женщина очень состоятельная, могла позволить себе и своим внукам самое комфортное путешествие: *«Мы ехали в международном вагоне. Роскошное купе с зеленовато-голубыми тесненными обоями, с зеркалами, электрическим освещением, бархатными диванчиками, было до того уютно и удобно»*. Но, несмотря на свое богатство, Анна Васильевна умела находить общий язык с людьми из самых разных социальных слоев, с которыми встречалась во время поездки [3, с. 191–194].

В вагоне поезда А.В. Мараева разговаривает со своей попутчицей — московской купчихой лет пятидесяти. Катя с осуждением отмечает, что *«она была очень накрашена и очень неискусно. Одета она была изящно и по моде, но костюм ей совсем шел»*.

Во время поездки в горы бабушка покупает у казака крупных початков кукурузы, огурцов, слив-ренклодов. *«Она разговорила с казаком и очень подружилась»*. Вместе с бабушкой они даже *«отправились осматривать его усадьбу»*. В дневнике подробно описывается каждый амбар и чулан.

В особенности интерес вызвали многочисленные заготовки на зиму (сушеные яблоки, фасоль, кукуруза), а также то, что *«всюду огорошивала чистота и порядок, в особенности молочная — это небольшой глиняный чуланчик, под который проведен*

быстрый ручей, в котором студятся ряды кринок и кувшинов, полных молока, горшки сметаны, масла, а по краям – кадки творога».

Еще одна неожиданная встреча в пути: бабушку заинтересовали «две загорелые молодые женщины в странных костюмах, в длинных широких рубашках, подоткнутых и в узких синих панталонах» и их маленькие черноглазые ребяташки, «тоже в широких рубашках, которые раздувало, и они стояли голышом, с монистами на шейках». Путешественники «сошли с экипажей и спустились к ним. Женщины были красивы, с черными растрепанными космами и в монистах. Они плохо говорили по-русски. <...> Мы узнали от них, что это кубанские евреи приехали сюда в горы, чтобы собрать дикий лавр, который они сушат и продают в город для выделки ваксы».

Приведенные строки подтверждают сведения из других источников о крайней доброжелательности А.В. Марaeвой — ни высокомерия, ни ханжества, ни презрительного отношения к простым людям. Она неизменно любезна, внимательна и заботлива. Несмотря на усталость, болезни, домашние дела и заботы, проблемы на производстве, Анна Васильевна не перестает удивляться и восхищаться природой Кавказа, в этом она не уступает своей внучке.

«Вечер был тихий. Небо чистое, звездное. Пахло какой-то свежестью, зеленью. Слышалось журчание фонтана. На другой день так же тихо и ясно, как и в предыдущий. Чудный вид открывался нам. Над ущельем, междугор, серебрился Эльбрус, со своей голубоватой вершиной. Бабушка достала бинокль и чудный вид поразил ее. В бинокль Эльбрус был так близок и ясен. Мы остано-

вились и несколько минут любовались природой. Мы ехали быстро, хотя постоянно останавливались, то рассмотреть песок, то камень, то сорвать какой-нибудь цветок. Бабушку все это очень интересовало, меня и подавно. Я рада была, что еду с ней, а не верхом. Верховые от нас отстали, но мы не боялись, что они собьются с дороги, потому что с ними ехал проводник-армянин. А он хорошо знает дорогу. На другой день мы в экипажах с бабушкой ездили на Новооткрытый провал».

В дневнике Катя описывает и катание верхом по дороге к Замку Коварства и любви, разговор с сопровождающим их молодым казаком Михаилом, которым она успевает увлечься, падение тети Анны (Анны Мефодьевны) с лошади и т.д. «К бабушке пришла массажистка, меня послали в аптеку, я была очень довольна, что, наконец, на свободе, нет никого сопровождающих меня. От удовольствия все мои мысли неслись и в голову лезла одна выдумка за другою. Мы с бабушкой обедали у Читаева⁵, а после обеда ходили на главный источник, за базар, на котором теперь стоит мельница. По возвращению я упросила бабушку прогуляться по Тополевой аллее. Мы дошли до конца аллеи. Бабушка устала и остановилась, чтобы полюбоваться Ликоновкой⁶, которая все так же быстро мчалась из-под моста». На этом дневниковые записи Екатерины Михайловны Уфимцевой обрываются.

5 В 1906-1910 годах Спиридон Читаев содержал лучшую в Кисловодске шашлычную, здание которой находилось на Тополевой аллее.

6 Небольшая речка, которая протекала по территории Кисловодска.

Дневник можно считать неплохим образцом эпистолярного жанра начала XX века, но для нас была интересна, прежде всего, подробная достоверная характеристика Анны Васильевны Мараевой.

Интересно отметить, что в фондах музея сегодня хранятся фотографии, сделанные во время описанной Екатериной Уфимцевой поездки на Кавказ. Семейным фотокорреспондентом была тетка Кати — Анна Мефодиевна Мараева. К сожалению, не все фотографии из семейных архивов удастся идентифицировать, многие из изображенных остаются неизвестными, но исследовательская работа продолжается.

Библиографический список:

1. *Гомолицкий С.Б.* Брак раскольников по Закону 19 апреля 1874 года. // Вестник Права. — 1903 г — выпуск 11.
2. *Сморгунова Е.М.* Старообрядческие семейные и родовые захоронения на Преображенском кладбище. — М. 1999 г.
3. *Козлов В.Ф.* Московское старообрядчество в первой трети XX века. — М., 1999 г.

Сергей Динер
*Егорьевский историко-художественный музей,
г. Егорьевск, Московская область*

Алексей Бардыгин: соловецкий спутник Дмитрия Лихачева

Статья посвящена судьбе Алексея Бардыгина, сына основателя Егорьевского музея Михаила Бардыгина и внука городского головы Никифора Бардыгина. Династия Бардыгиных оставила огромный след в истории Егорьевска, их инициативы, финансовые вложения способствовали превращению его в один из самых развитых и благоустроенных уездных городов центральной России. После революции семья эмигрировала, в России остался только Алексей Бардыгин. В 1928 г. он был арестован, заключение отбывал в Соловецком лагере особого назначения, одновременно с Дмитрием Лихачевым, который упоминает его в своих воспоминаниях.

Дмитрий Сергеевич Лихачев (1906–1999) — крупнейший советский и российский ученый-филолог, искусствовед, академик, человек с мировым именем, гуманист, совесть русской интеллигенции. В его большой жизни были и трагические страницы, о которых до поры академик вынужден был молчать — арест, лагерь... Печально известная 58 ст. УК РСФСР (контрреволюционная деятельность). Контрреволюционной деятельностью оказалось и участие в студенческом кружке с гордым названием Космическая Академия Наук (КАН). В кружок входило около 40 студентов

Ленинградского университета. Ребята читали труды философов, историков, филологов, вместе обсуждали различные интересующие их вопросы. Заседания кружка носили иронический характер и были очень похожи на артистические капустники. Как-то на заседании КАН Дмитрий Лихачев сделал доклад «Об утраченных преимуществах старой орфографии» [1, с. 158]. Доклад «потянул» на 5 лет лагерей. Были арестованы и другие члены КАН. Это было в 1928 году.

Срок будущий ученый отбывал в зловещем СЛОНе — Соловецком лагере особого назначения. Там он встретился с множеством разных людей — урками, надзирателями-садистами, профессорами, представителями духовенства.

О некоторых он написал в своих воспоминаниях. Едва ли не самое большое внимание в них он уделил человеку по фамилии Бардыгин. *«Я не помню ни его имени, ни отчества. Жил он в 4-й роте, которая углом примыкала к моей 7-й. Работал на какой-то канцелярской должности, отнимавшей у него много времени. Вечерами он писал — в людной комнате на своем топчане, служившим ему не только постелью, но и письменным столом. Помню его серое одеяло, его многолистную рукопись... У него было очень бледное лицо и какой-то особенный взгляд. Он совершенно не интересовался политикой, не жаловался, никого не бранил. К происходящему вокруг относился с полным равнодушием. Сейчас, вспоминая Соловки, я прихожу к выводу: среди всех думающих людей он был самым независимым от внешних обстоятельств. Если бы пришлось мне назвать людей, крепче всех сопротивляющихся не только советской власти, но просто «духу времени», то это был бы*

Бардыгин. Все мы в той или иной степени были сломлены... Мы были сломлены хотя бы потому, что значительную часть своей духовной жизни посвящали отстаиванию своего права мыслить по-своему, — мы возражали, возмущались и т.д. Мы были диссидентами тех времен. Бардыгина же ничего не касалось. Он был целиком погружен в свой философский и религиозный мир. Он не удостоивал своим вниманием ни то, что с ним происходило, ни тех, кто мешал жизни его внутреннего мира. Всякий борющийся за свою независимость уже тем самым зависим.

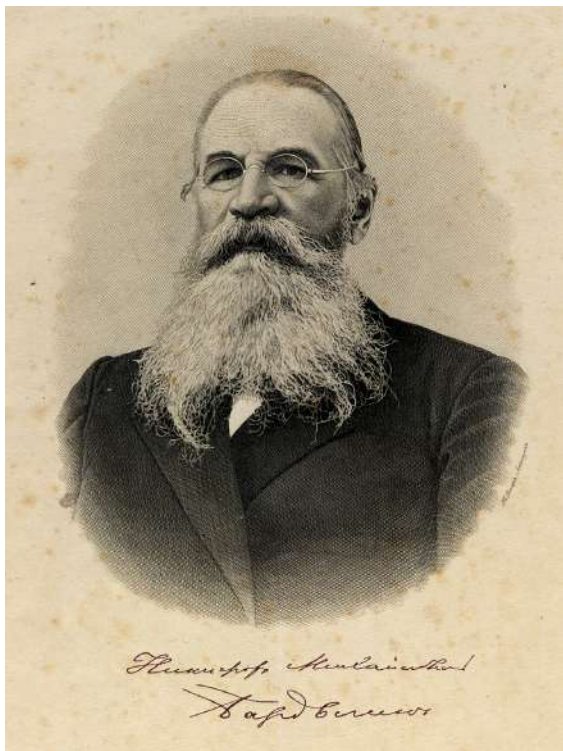
Для Бардыгина же просто не существовало ничего, что было вне его исканий и его общение с окружающими его философами и духовными лицами не выходило за рамки его внутрен-



Ил. 1. Алексей Михайлович Бардыгин. Москва. Бутырская тюрьма. 1928, апрель

него мира. Он был непобедим, а потому, мне кажется, более всего опасен для властей.» [2, с. 312-313].

Кто же он, этот Бардыгин, стойкостью которого восхищался будущий академик? Как его имя и отчество? Откуда он родом? Как сложилась его дальнейшая жизнь? Сегодня мы можем ответить на эти вопросы. Хотя и белых пятен в его биографии хватает. Итак, это Алексей Михайлович Бардыгин, наш земляк, представитель семьи, внесшей большой вклад в развитие провинциального Егорьевска. Его дед — Никифор Михайлович Бардыгин (1835–1901), фабрикант, меценат, яркий общественный деятель



Ил. 2. Никифор Михайлович Бардыгин. Егорьевский городской голова, дед Алексея Бардыгина

пореформенного периода. В 1872–1901 годах Н.М. Бардыгин был егорьевским городским головой. За это время город изменяется неузнаваемо. Егорьевцы по праву считают Н.М. Бардыгина отцом города [3, с. 68–75].

Промышленное, торговое и благотворительное дело отца города продолжил его верный сын Михаил Никифорович Бардыгин (1864–1933) — отец Алексея Бардыгина, основатель Егорьевского музея древностей (1911), правопреемником которого является Егорьевский историко-художественный музей [4].

Главным источником биографии Алексея Бардыгина является хранящееся в ГАРФ следственно-арестантское дело 1928 года, одним из фигурантов которого он был¹. В Государственный архив РФ дело поступило в 1998-м. До этого оно находилось в архиве УКГБ по Московской области.

У Михаила Никифоровича и Глафиры Васильевны Бардыгиных была большая семья — 6 сыновей и 3 дочери, не считая умерших в младенчестве. Алексей — один из младших сыновей, родился 7(20) июля 1901 года в загородном имении Бардыгиных, вблизи д. Старое Раменской волости, Егорьевского уезда Рязанской губернии. Он застал, хотя и совсем немного, своего знаменитого деда — городского голову Н.М. Бардыгина, умершего в ноябре 1901 года. Возможно, сам дед и дал внуку имя. Ведь его небесный покровитель митрополит Московский Алексей (Алексий) на Егорьевской земле почитался особенно. Ежегодно в день обретения мощей святителя (20 мая по старому стилю) в Его-

1 ГАРФ. Ф. 10035. Оп. 2. Д. 26671.



Ил. 3. Михаил Никифорович и Глафира Васильевна Бардыгины, родители Алексея Бардыгина

рьевске проходил крестный ход, в котором неизменное участие принимал городской голова. [5, с. 156]. Согласно древней легенде, с. Высокое — предшественник Егорьевска — в XIV веке было вотчиной митрополита Московского Алексея. Документально легенда не подтверждается, но на нее все же ссылается ряд исследователей [6].

С начала прошлого века Бардыгины живут в Москве. Их дом на улице Воронцово Поле сохранился до наших дней. Особенно ныне занимает посольство Индии². Но с Егорьевском связь не рвется. В этом городе работают их фабрики, им принадле-

2 Архив ЕИХМ (Егорьевский историко-художественный музей). Ф. 1.



Ил. 4. Егорьевск. Крестный ход в день памяти св. Алексия, митрополита Московского. 20 мая ст. стиля. Нач. XX в. Фото Н.Д. Зенина

жит ряд домов [7]. В окрестностях Егорьевска находилась дача, где семья традиционно проводила лето, где появлялись на свет многие дети. Дачный дом не был родовым имением Бардыгиных, они приобрели его у разорившегося помещика Федорова³. Старый Бардыгинский парк расположен в живописном месте. Через него протекает река Устань — приток Цны, впадающей в Оку. Старожилы соседних селений (напр., Василий Петрович Веселов из д. Трофимово) с ностальгией вспоминают о том, что здесь было

3 ЕИХМ. Ф. 8 (Могальков А.И., краевед). Д. 22 (1,2,3).

раньше — яблонеый и грушевый сады, розарий, мраморная лестница, спускающаяся к реке, ферма, пасека, псарня, два особняка: Красная и Белая дачи. Кроме того, Бардыгины открыли там школу ткачей. Поблизости в д. Городец находилась их красильно-отделочная фабрика. Сюда приезжали московские родственники, в т.ч. Бахрушины и Постниковы (известные коллекционеры, в Москве на Тверском бульваре им принадлежал антикварный магазин «Былое»). Под их влиянием Михаил Бардыгин увлекается коллекционированием, задумывается над созданием музея. Часть раритетов содержалась на даче: скульптура «железный человек», киргизская юрта, скворечники и ульи в виде деревянных скульптур, выполненные известным резчиком Василием Тимофеевичем Савиновым из соседней д. Тимирево [8]. Так, в обществе известных собирателей, среди раритетных вещей нарождающегося музея прошло детство младших детей Михаила Бардыгина. Алексей оказался старше музея на 10 лет. Музей рождался на его глазах. В 1915 году музей был передан в дар Московскому археологическому институту, но с важным условием — музей должен оставаться в Егорьевске⁴.

14-летним отроком Алексей стал потомственным российским дворянином. Он получил почетное звание вместе с остальными Бардыгиными. 1 июля 1915 года Николай II подписал указ «О возведении в потомственное российское дворянство» «в воздаяние выдающейся благотворительной деятельности» Михаила Никифоровича Бардыгина, его супруги Глафиры Васильевны,

4 ЦИАМ. Ф. 376. Оп. 3. Д. 15. Л. 125.

их 6-х сыновей и 3-х дочерей⁵ [9]. Бардыгины стали одними из последних, получивших дворянство по именному императорскому указу за личные выдающиеся заслуги перед Отечеством. Для детей, особенно младших, дворянство было большим авансом. Родители постоянно напоминали им об этом.

В многодетной семье Бардыгиных сложились определенные традиции, связанные с воспитанием и обучением детей, особенно сыновей. По этой накатанной старшими братьями дорожке до поры шел и Алексей. Основными пунктами начала его жизненного пути было сначала семейное воспитание и обучение, затем — среднее образование. Его традиционно получали в два этапа — прогимназия, т.е. неполная гимназия, частный пансион в Московском лицее цесаревича Николая, основанном известным публицистом М.Н. Катковым. Первым из Бардыгиных этот лицей закончил сам Михаил Никифорович. Он учился с будущим художником и искусствоведом Игорем Грабарем [10, с. 55–56]. Основатель лицея и его первый директор Леонтьев первостепенное внимание уделял нравственному воспитанию юношества [11, с. 71–92]. Лицейсты были неизменными участниками балов в Александрo-Мариинском институте благородных девиц. На балах часто присутствовали представители императорской фамилии [12]. И, наконец, высшее образование. Как правило, Московский университет. Факультет — в зависимости от склонности. После того как старший сын Михаила, названный в честь деда Никифором, стал его ближайшим сподвижником в производственных и тор-

5 РГИА. Ф. 1343. Оп. 35. Д. 1182.

говых делах, остальные сыновья получили возможность избрать иное поприще.

Алексей имел склонность к истории и философии, был религиозен, мечтал совершить паломничество в Оптину Пустынь. В 1918 году он закончил 6 классов лицея, оказавшись среди его последнего выпуска, и поступил на юридический факультет 1-го Московского Государственного университета. Но студентом пробыл чуть более года «в связи с призывом в РККА». Так он писал в анкетах. В действительности же между учебой и службой Алексей непродолжительное время работал регистратором в Моссовете.

Служба, несмотря на продолжительность — 4 года — далась относительно легко. Служил при штабе на канцелярских должностях: чертежник, писарь, делопроизводитель. В 1924 году Алексей демобилизовался.

Как много изменений произошло за это время. Он лишился родного дома, родных и многих близких людей. Бардыгинские фабрики и дома были национализированы. В августе 1922-го на «философском пароходе» в числе прогрессивно настроенной интеллигенции из страны был выслан профессор Московского археологического института Василий Михайлович Бардыгин, один из старших братьев Алексея⁶ [13, с. 113–118]. Через год страну покинули остальные Бардыгины. Они осели на юге Франции в Ницце. Уезжали с тяжелой душой. Прощались с Родиной. Неизвестной оставалась дальнейшая судьба Алексея. Михаил Никифорович просил родственников и друзей позаботиться об оставшемся сыне.

6 ГАРФ. Ф. 10035. Оп. 2. Д. 26671. Л. 746.

Алексей поселился у дяди — брата матери, Владимира Васильевича Постникова. Он жил в Москве в Б. Путиновском переулке, д. 7, кв. 5⁷. Дядя был вдовцом, детей не имел, жил со вдовой своего брата Софьей Васильевной, которая вела хозяйство. В.В. Постников был известным коллекционером, состоял в родстве с Бахрушиными, имел связи в музейных кругах. Видимо, с его помощью Алексей устраивается на работу в Государственный исторический музей помощником хранителя отдела быта. Работа в целом пришлась Алексею по душе. Дядя Володя по-отечески опекал его. Его навещали и поддерживали морально, а порой и материально добрые знакомые отца. Но вынужденный разрыв с родителями, братьями и сестрами тяготил его. В 1924 году он трижды подает прошения о выезде за границу для соединения с семьей, но всякий раз получает отказ как «*неблагонадежный элемент*»⁸. Железный занавес опустился.

И все-таки пробить брешь в этом занавесе удалось. Через добрых знакомых отца Алексей связался с заместителем Наркома путей сообщения И.Н. Борисовым, который взялся помочь ему. Летом 1925, 1926, 1927-го по делам службы он выезжал в Латвию, тогда уже независимую, и пересылал в Ниццу письма Алексея, а назад привозил ответные послания родителей, в том числе, получил изданный в Париже справочно-религиозный труд М.Н. Бардыгина «Созвучия Нового Завета»⁹ [14], которым тот хотел поддержать

7 ГАРФ. Ф. 10035. Оп. 2. Д. 26671. Л. 745.

8 ГАРФ. Ф. 10035. Оп. 2. Д. 26671. Л. 746.

9 ГАРФ. Ф. 10035. Оп. 2. Д. 26671. Л. 65.

сына. Но 3 апреля 1928 года Алексей Бардыгин был арестован¹⁰. Книга отца была изъята во время обыска. Изъяли и картины из коллекции М.Н. Бардыгина, среди которых были полотна В. Васнецова, И. Айвазовского, И. Шишкина, К. Лебедева¹¹. Дальнейшая судьба этих произведений пока не установлена.

Алексея поместили в Бутырскую тюрьму. Срок задержания несколько раз продлевался — ОГПУ не остановило и резкое ухудшение здоровья подследственного. У него диагностируется психическое расстройство, проявляющееся слуховыми галлюцинациями. Просьба врача о переводе Алексея в больницу была проигнорирована¹². Еще бы, человека в таком состоянии легче сломить. И Алексей делает «чистосердечное признание» — сообщает об имеющемся в квартире, где он живет, тайнике. При повторном обыске из тайника были извлечены золотой жетон с эмалевым портретом М.Н. Бардыгина, золотые серьги с бриллиантами, принадлежавшие Глафире Васильевне Бардыгиной. Это была память о родителях. И вот уже «связь с заграницей» переквалифицирована в шпионаж¹³. Видимо, Алексей уже был в разработке у чекистов, которые ранее арестовали нескольких человек из окружения Бардыгиных. Аресты продолжались. Всего было арестовано до 10 человек: бывший управляющий фабриками Э.Э. Клейн, подрядчик строительных работ Я.П. Фонарев и др. Это дало возможность

10 ГАРФ ф. 10035, Оп. 2, Д. 26671, Л. 13.

11 ГАРФ ф. 10035, Оп. 2, Д. 26671, Л. 17.

12 ГАРФ ф. 10035, Оп. 2, Д. 26671, Л. 30.

13 ГАРФ ф. 10035, Оп. 2, Д. 26671, Л. 1024.

«найти» в Егорьевске «контрреволюционное подполье». При чем никаких антисоветских действий этого «подполья» не выявлено. Но так ли это было важно? В обвинительном заключении значилось: *«Все обвиняемые представляют собой чуждый пролетарскому государству элемент с резко выраженным антисоветским настроением и социальными корнями своего прошлого происхождения и дореволюционной службы своей, ушедшие в торговый мир, обиженными революцией и поэтому, представляют собой враждебный нашему государству элемент»*¹⁴ (В цитате сохранена орфография документа).

Наказания назначались во внесудебном порядке. Самое тяжелое — 5 лет концлагеря — получил Алексей¹⁵. С учетом предъявленного обвинения ему еще повезло.

А теперь, нарушая хронологическую последовательность изложения, вернемся в XXI век. В 2006 году в Егорьевский историко-художественный музей неожиданно-негаданно пришло письмо из прошлого — письмо Алексея Бардыгина, написанное в 1928-м. Послание доставила москвичка Валентина Матвеевна Тихомирова, сотрудница одной из строительно-проектных организаций, занимавшихся сносом старого дома в районе Пушкинской площади. Оторвав доски пола, рабочие обнаружили тайник. Но к их разочарованию там был лишь пожелтевший листок бумаги. Так письмо Алексея Бардыгина, написанное в Бутырской тюрьме, попало к В.М. Тихомировой. Письмо было адресовано дяде Володе

14 ГАРФ. Ф. 10035. Оп. 2. Д. 26671. Л. 819.

15 ГАРФ. Ф. 10035. Оп. 2. Д. 26671. Л. 822.

и тете Соне. Автор подписался: «ваш Ленья». Бардыгины действительно так называли Алексея. Текст написан с дореволюционной орфографией. Видимо, письмо передано на волю нелегально. Алексей описывает свой арест (он был арестован на рабочем месте – в музее), судебно-медицинскую экспертизу у профессора Е.К. Краснушкина, просит передать приветы некоторым знакомым. Алексей жаждал поскорее вырваться из тюрьмы на Соловки – там есть действующая церковь и, быть может, он сможет посещать службы. Вообще, все письмо пронизано искренней верой в Бога, которому Алексей вверял свою судьбу. В.М. Тихомирова заинтересовалась письмом и провела свое расследование, которое привело ее сначала в Государственный Исторический музей, а потом в Егорьевск [15, с. 10–37, с. 21]. Письмо произвело на Валентину Матвеевну большое впечатление. Именно под влиянием старого письма Алексея Бардыгина она обрела веру в Бога и стала прихожанкой одного из столичных храмов.

О Соловецком периоде Алексея Бардыгина известно немного. Но в это же время там отбывал наказание Д.С. Лихачев, оставивший свои записки. Он пишет о бесправном положении заключенных, об обысках, во время которых у него изъяли нательный крест и иконку-складень, о вшах... Новым заключенным лагерное начальство объявляло, что *«власть здесь не советская, а соловецкая»*. Издевательством над бесправными людьми выглядел плакат: *«Соловки не карают, а исправляют»*. В 1929-м на Соловках свирепствовал тиф. Лагерное начальство воспользовалось этим для проведения массовых расстрелов неугодных узников. Их «списывали» через санчасть, как умерших от тифа. Сам Лихачев чудом

избежал несанкционированного расстрела. В 1929 году Соловецкий лагерь посетил М. Горький. Его провели «парадными залами». Но писателя не обманешь — на глазах буревестника революции сияли слезы, отнюдь не умиления [16, с. 209–225].

Была на Соловках и иная жизнь: издавались газеты «Соловецкие острова» и «Новые Соловки», в которых печатались иногда интеллигентные узники [17, с. 29–38]. Работали театр, библиотека, музей [18]. Вокруг этих учреждений группировалась лагерная интеллигенция. Учреждения культуры помогли им выжить, сохранить человеческое достоинство. К Д.С. Лихачеву трижды на длительные свидания приезжали родители. К Алексею никто не приезжал.

В 1933-м срок его заключения закончился. 12 декабря того же года в Ницце умер Михаил Бардыгин, но Алексей этого уже не узнал. Связь с родителями окончательно была разорвана.

Возвратиться в Москву ему не разрешили. Не позволили поселиться даже на пресловутом 101 километре, например, в Егорьевске. В качестве места жительства он избрал небольшой старинный городок Юрьев-Польский Ивановской (ныне Владимирской) области. Этот период реконструируется по уже названному делу 1928 года¹⁶, по материалам архива УФСБ по Владимирской области¹⁷ и по воспоминаниям Е.А. Ершова, у матери которого квартировал А.М. Бардыгин.

16 Никакой ошибки нет. Просто к делу 1928 г. приобщен документ 1950 г., присланный УКГБ по Владимирской области.

17 Автору не была предоставлена возможность работать с материалами архива. Однако в архиве удалось получить интересующую справку, но без указаний ф., оп., д., л.

Он так и не женился. До войны был служащим райпромкомбината. С августа 1941 по январь 1942-го находился на фронте. О боевом пути ничего не известно. В ЦАМО удалось лишь узнать, что А.М. Бардыгин в картотеке награжденных и в списках офицерского состава не значится. С 1942-го он на трудовом фронте. Работает на Мугреевском торфопредприятии Южского района Ивановской области. В 1946 году возвращается в Юрьев-Польский, непродолжительное время работает на спиртзаводе в с. Симы, а затем устраивается бухгалтером в артель инвалидов «Заря».

Прошли годы. Алексей Михайлович жил тихо, честно работал. Казалось, что он доказал полную лояльность власти. Но 5 февраля 1950 года его вновь арестовали и поместили во Владимирскую тюрьму. Никакого обвинения ему предъявлено не было. Наказание опять назначалось во внесудебном порядке. 19.05.1951 Постановлением Особого совещания при МГБ СССР А.М. Бардыгин, *«как социально-опасный элемент по прошлой антисоветской деятельности»*, был приговорен к ссылке в Красноярский край на 10 лет¹⁸.

Через два года после смерти И.В. Сталина была объявлена массовая амнистия, и в 1954 году А.М. Бардыгин отпущен в Юрьев-Польский. Работал на прежнем месте — в бухгалтерии артели «Заря», своего угла он не имел, жил на частных квартирах. После возвращения из ссылки поселился в доме Ершовой, работавшей в артели «Заря». Ее сын, тогда еще школьник, в письме к автору доклада вспоминал, что жил Алексей Михайлович очень скромно.



Ил. 4, 5. Юрьев-Польский. Дом Ершовых, где квартировал А.М. Бардыгин.
Современный вид



В комнате кроме кровати стояли два табурета, заваленные книгами. Книги были главным и, наряду с одеждой, единственным его имуществом. Из разговоров с квартирантом выяснилось, что Алексей Михайлович был знаком с писателем В.А. Гиляровским. Е.А. Ершов запомнил постояльца таким: *«Роста он был выше среднего. Ходил в черном костюме, черном пальто. Но в его манерах поведения была замечена какая-то подавленность»*¹⁹.

В конце 1950-х гг. Алексей Михайлович переходит на работу на завод «Промсвязь». Занимает должность заместителя главного бухгалтера. Там, пожалуй, впервые за годы гонений, у него появился друг. Он близко сошелся с коллегой А.С. Торловым, местным краеведом и тоже со сломанной судьбой — жертвой политических репрессий. Они часто вместе гуляли, о чем-то беседовали.

В Юрьев-Польском и сегодня живут те, кто помнит Алексея Михайловича. Он в совершенстве владел бухгалтерским делом, никогда не отказывал коллегам в помощи. На пенсию ушел тихо. И так же тихо уехал в дом престарелых. Дата и точное место его смерти пока не установлены. Видимо, это произошло в середине 1970-х. В начале 1970-х его еще видели. Он приезжал в Юрьев-Польский и одиноко сидел на лавочке в сквере.

Смерть, как это ни парадоксально, не поставила точки в этой биографии. Спустя годы — 27 февраля 1998 года военный прокурор МВО в соответствии с Законом РФ от 18 октября 1991-го «О реабилитации жертв политических репрессий» снял все обви-

19

Из письма Е.А. Ершова автору доклада от 28 мая 2008 г.

нения с Алексея Михайловича Бардыгина и посмертно его реабилитировал²⁰.

Библиографический список:

1. *Лихачев Д.С.* О жизни (Воспоминания), — М.: АСТ. — 2019.
2. Там же.
3. *Виталь А.А.* Егорьевский городской голова Н.М. Бардыгин. — М., 1909. Смирнов В.И. Мы — егорьевцы, — М.: Энциклопедия сел и деревень, 1999.
4. *Динер С.Э.* По стопам отца //Егорьевское утро. — 1999. — №№ 32-39; Динер С.Э. Продолжатель деятельности отца // Знамя труда. — Егорьевск, 2004. 10 февраля.
5. *Виталь А.А.* Указ. соч.
6. Там же. — С.17-20; Добролюбов И. Историко-статистическое описание церквей и монастырей Рязанской епархии. — т. 4. — Рязань, 1891. — С. 346; Семенов-Тянь-Шанский П.П. Россия: полное географическое описание нашего Отечества. — т.2. — СПб., 1902. — С.286; Токмаков И.Ф. Историко-статистическое описание города Егорьевска (Рязанской губернии) с уездом. — М., 1901. — С.1.
7. Список домовладельцев с показанием против каждого суммы определенной оценки на 1911 год. — Егорьевск, 1911.
8. *Бахрушин Ю.А.* Воспоминания. — М.: Художественная литература, 1994. — С. 519; Динер С.Э. Этим воздухом дышали Бардыгины //Знамя труда. — Егорьевск, 2009. — 3, 17 ноября; Смирнов В.И. Указ. соч. — С.395-399.
9. *Владимиров К.* Последний дворянин России //Комсомольская правда. — 1958. — 26 января; Динер С.Э. К вопросу о дворян-

20 ГАРФ. Ф. 10035. Оп. 2. Д. 26671. Л. 1013.

стве Михаила Бардыгина // Вторые Яхонтовские чтения: матер. науч.-прак. конференции (Рязань, 23-25 октября 2002 года). — Рязань: РИАМЗ, 2003. — С. 200-205; Динер С.Э. Дворянство Бардыгиных // Знамя труда. — Егорьевск, 2001. — 11 мая.

10. *Грабарь И.Э.* Моя жизнь: автобиография. — М.-Л.: Искусство, 1937.

11. *Изместьева Г.П.* Михаил Никифорович Катков // Вопросы истории. — 2004. — №4.

12. *Динер С.Э.* Этим воздухом дышали Бардыгины // Знамя труда. — Егорьевск, 2009. — 3, 17 ноября.

13. *Макаров В.Г., Христофоров В.С.* Пассажиры «философского парохода»: судьбы интеллигенции, репрессированной летом и осенью 1922 г. // Вопросы философии. 2003. №7.

14. *Бардыгин М.Н.* Созвучия Нового Завета, - Париж, 1926 (I выпуск), 1927 (II выпуск); Динер С.Э. Парижские «Созвучия» Михаила Бардыгина // Егорьевское утро. 2005. №20; Динер С.Э. Михаил Никифорович Бардыгин и его труд «Созвучия Нового Завета» // Шестые Яхонтовские чтения: матер. межрегиональной науч.-прак. конференции. Рязань, 12-15 октября 2010 года, — Рязань: РИАМЗ, 2012, — с. 426–434.

15. *Артемова Н.Н.* История Егорьевского историко-художественного музея // Егорьевские диковины: сокровища, редкости, курьезы и прочие замечательные вещи из коллекции М.Н. Бардыгина, ныне собрания Егорьевского историко-художественного музея, - М.: Интерроса, 2006.

16. *Лихачев Д.С.* Указ. соч., с. 209–225.

17. *Кузякина Н.Б.* Театр на Соловах: 1923–1937, - СПб.: Дмитрий Буланов, 2009.

18. *Кузякина Н.Б.* Указ. соч. — с. 52–103; Лихачев Д.С. Указ. соч. — с. 239–247.

Татьяна Игнатова
*Совет православных церковных приходов
Преображенского монастыря,
г. Москва*

Новые данные к биографии Мефодия Васильевича Мараева

Статья посвящена событиям, соединившим судьбы людей, чьи имена неразрывно связаны с историей Преображенского богаделенного дома: Семена Кузьмича, Константина Егоровича Егорова и Мефодия Васильевича Мараева. В статье приведены некоторые обстоятельства ареста и ссылки главного настоятеля и духовного отца Преображенского богаделенного дома Семена Кузьмича. М.В. Мараев посещал наставника в ссылке и видел в последние часы его жизни. Подробности описываемых событий содержатся в документах из фондов Центрального государственного архива г. Москвы и рукописной книге «История Преображенского кладбища с 1854 по 1862 год», хранящейся в Отделе рукописей Российской государственной библиотеки.

Преображенское кладбище — одно из тех мест Москвы, где история сконцентрирована чрезвычайно плотно. Здесь переплелись судьбы первых чиновников империи и рядовых москвичей, богатейших купцов и призреваемых богаделен, знаменитых начетчиков и простых прихожан. Волей случая их имена соседствуют на страницах полицейских отчетов и уникальных мемуаров.

События, которым посвящена данная статья, еще теснее сплели жизни людей, чьи имена неразрывно связаны с Преображенским кладбищем: главного духовного наставника общины Семена Кузьмича (ок. 1768 — 13.07.1859), попечителя богаделенного дома Константина Егоровича Егорова (ок. 1783 — 20.01.1860) и члена Преображенской общины Мефодия Васильевича Мараева (1830 — 29.07.1882).

Семен Кузьмич родился около 1768 года. В 1772 году в четырехлетнем возрасте он был крещен на Преображенском кладбище [6, с. 3-4]. В 1836-м [6, с. 4; 7, с. 391] или 1837 году [5, с. 860] Семен Кузьмич стал главным настоятелем Преображенской общины.

Константин Егорович Егоров — потомственный федосеевец родом из с.Потыпкино Рыбинского уезда Ярославской губернии. Он переехал в Москву и в 1825 году записался в купеческое сословие [4, с. 13]. Константин Егорович был одним из попечителей Преображенского кладбища. Кроме того, в его особые обязанности входило разрешение судебных дел, касающихся Преображенской общины [ОР РГБ Ф. 98. № 2011. Л. 109-112]. Поэтому он был вхож в кабинеты самых высоких чиновников Российской империи [ОР РГБ Ф. 98. № 2011. Л. 112-112об.].

Мефодий Васильевич Мараев также принимал активное участие в жизни Преображенской общины. В 1870-х годах он был членом комитета Преображенского богаделенного дома, а в начале 1880-х годов — его попечителем [3, с. 428]. Заметим, что в московскую Преображенскую федосеевскую общину вступил еще его отец Василий Афанасьевич Мараев (1800-1881) [1, с. 8]. Не вызывает сомнений, что все трое хорошо знали друг друга.

Более того, для Мараева и Егорова Семен Кузьмич был духовным отцом.

25 июля 1853 года император Николай I повелел, чтобы главный наставник федосеевцев был арестован. Таким образом, предполагалось обезглавить Преображенское кладбище и прервать духовные связи Семена Кузьмича с региональными общинами [ЦГА Москвы, Ф. 16. Оп. 110 Д. 961. Л. 1]. Об аресте и содержании под стражей Семена Кузьмича рассказывают несколько письменных источников, в частности, рукописная книга «История Преображенского кладбища с 1854 по 1862 год» [ОР РГБ, Ф. 98. № 2011 Л. 15-22] и следственное дело из Центрального государственного архива Москвы «Об арестовании раскольника Семена Кузмина и о производстве строжайшего дознания о злоупотреблениях раскольников Преображенского кладбища» [ЦГА Москвы, Ф. 16. Оп. 110 Д. 961].

Семен Кузьмич был арестован в своей келье на Преображенском кладбище в ночь с 1 на 2 августа 1853 года [ОР РГБ, Ф. 98. № 2011 Л. 16об.]. Для его ареста из Санкт-Петербурга был прислан чиновник особых поручений, член Совета МВД, генерал Безак [ОР РГБ, Ф. 98. № 2011 Л. 16; ЦГА Москвы, Ф. 16. Оп. 110 Д. 961. Л. 1-2].

1 августа около 11 вечера на Преображенское кладбище прибыли несколько экипажей и вооруженные жандармы верхом [ОР РГБ, Ф. 98. № 2011 Л. 16об.-17]. Обыск кельи и допрос настоятеля продолжался с 11 вечера до 4 часов ночи [ОР РГБ, Ф. 98. № 2011 Л. 21].

Затем Семена Кузьмича увезли жандармы. Некоторое время члены федосеевской общины пребывали в неведении, где содер-

жится их духовный отец. Вскоре старообрядцы узнали, что он был посажен в секретном отделении Тверской части [ОР РГБ, Ф. 98. № 2011 Л. 23об.]. На первом этаже этого здания «находился пожарный сарай, а верхний этаж занят секретной тюрьмой с камерами для политических и особо важных преступников». Маленькие окна тюремных камер «прямо глядят на генерал-губернаторский дом, но снаружи сквозь них ничего не видно: сверх железной решетки окна затянуты частой проволочной сеткой, заросшей пылью. Звали эту тюрьму «клоповник»» [2, с. 205].

Оттуда Семена Кузьмича вызывали на допросы в секретное отделение Канцелярии московского военного генерал-губернатора. Там подследственного допрашивали по различным религиозным вопросам и склоняли принять единоверие, на что получали отрицательный ответ [ОР РГБ, Ф. 98. № 2011 Л. 23об.-24].

Семен Кузьмич содержался под стражей почти шесть месяцев, до января 1854 года. Содержание было чрезвычайно строгим: одиночная камера, за полгода никто из федосеевской общины, даже самые влиятельные ее члены, не смогли добиться свидания с духовным отцом. Узнику можно было приносить пищу, но передавать ее только через полицейских. Принесенная еда досматривалась: хлеб и пироги разрезались, чтобы удостовериться, что ничего нет внутри. Если продукты были во что-то завернуты, например, в бумагу или ткань, то обертка изымалась, во избежание передачи на ней посланий [ОР РГБ, Ф. 98. № 2011 Л. 62об.-63].

23 января Семен Кузьмич был отправлен «на вечное заточение» в Полтавский монастырь. За несколько дней до этого К.Е. Егоров всё же добился у самого генерал-губернатора Москвы

графа Закревского свидания с духовным отцом [ОР РГБ, Ф. 98. № 2011 Л. 64об.].

Егоров хотел дать Семену Кузьмичу с собой в ссылку 1000 рублей серебром. Но генерал-губернатор этого не допустил и приказал отправить деньги в Полтавский монастырь, где узнику предстояло прожить остаток жизни [ОР РГБ, Ф. 98. № 2011 Л. 64–64об.]. Кроме того, Константин Егорович купил специальный зимний возок для своего духовного отца, чтобы облегчить хотя бы условия этапирования его из Москвы в Полтаву [ОР РГБ, Ф. 98. № 2011 Л. 66].

Заметим, что сам К.Е. Егоров уже был приговорен к высылке из столицы, по высочайшему повелению Николая I от 21 декабря 1853 года [ЦГА Москвы, Ф. 16. Оп. 110. Д. 845. Л. 5–5об.]. Егоров был выслан из Москвы в Пензу несколькими днями позже своего духовного отца – 27 января 1854 года [ЦГА Москвы, Ф. 16. Оп. 110. Д. 845. Л. 8, 9].

В 12-м часу ночи 23 января 1854 года Семен Кузьмич был посажен в возок, запряженный тремя лошадьми. Тройка быстро покинула столицу через Серпуховскую заставу [ОР РГБ, Ф. 98. № 2011 Л. 65об.].

Интересные материалы содержатся в «Деле о высылке из Москвы, по высочайшему повелению, раскольников Гучкова, Стрелкова, Егорова, Гаврилова, Бузина и Семена Кузьмина» [ЦГА Москвы, Ф. 16. Оп. 110. Д. 845].

На всем пути следования до Полтавы Семена Кузьмича конвоировали двое жандармов [ЦГА Москвы, Ф. 16. Оп. 110. Д. 845 Л. 21–21об.]. Перед отбытием из Москвы, они получили инструкцию с подписью самого московского генерал-губернатора Закрев-

ского, как конвоировать заключенного: «Пункт 1. Принять теперь же из канцелярии моей сказанного секретного арестанта, отправиться немедленно в г. Полтаву, продолжая путь без малейшей остановки и строго наблюдая, чтобы конвой находился при арестанте безотлучно в полном вооружении и не допускал разговаривать с ним никого из посторонних, а равно не передавал ему ни от кого никаких писем» [ЦГА Москвы, Ф. 16. Оп. 110. Д. 845 Л. 32].

Около пяти с половиной суток длилась пересылка Семена Кузьмича из Москвы в Полтаву. 29 января 1854 года в 9 часов утра Семен Кузьмич был доставлен в Полтавский Крестовоздвиженский монастырь. 1000 серебром была также доставлена настоятелю, о чем он дал расписку [ЦГА Москвы, Ф. 16. Оп. 110. Д. 845 Л. 30].

Один из современников тех событий, автор книги «История Преображенского кладбища с 1854 по 1862 год» пишет, что игумену полтавского монастыря было приказано иметь за Семеном Кузьмичом строгий надзор, «что и выполняемо было в точности писанного приказа. Хотя в некоторые времена строгий присмотр несколько и облегчался, когда не то что игумен, но и каждый монах от него понаживался» [ОР РГБ, Ф. 98. № 2011 Л. 66-66об.].

Строгость надзора за Семеном Кузьмичом подчеркивают и авторы из числа духовенства господствующей церкви. Епископ Феодосий в статье «Раскольничий «патриарх» в Полтаве» сообщает, что настоятелю монастыря было предписано «пресечь ему средства сообщаться с посторонними неизвестными лицами» [6, с. 8].

Однако Мефодий Васильевич Мараев стал одним из тех членов московской федосеевской общины, кто смог добиться свиданий с Семеном Кузьмичом в Полтавском монастыре

[ОР РГБ, Ф. 98. № 2011 Л. 66об.]. В 1854 году, когда Семен Кузьмич был сослан в Полтаву, Мефодию Васильевичу было 24 года. Несомненно, молодому Мефодию Васильевичу требовалось мужество и большое рвение, чтобы преодолеть путь от Москвы до Полтавы, «умздить» игумена и насельников монастыря и добиться свидания с духовным отцом.

Сколько раз М.В. Мараев посетил Семена Кузьмича, точно сказать нельзя, но известно, что он был у духовного отца неоднократно [ОР РГБ, Ф. 98. № 2011 Л. 69]. Кроме этого, по свидетельствам современников, он «сподобился видеть» Семена Кузьмича в последние часы его жизни, а затем первым из членов Преображенской общины узнал о его смерти, сообщил об этом телеграммой в Москву и пытался получить доступ к телу наставника.

Семен Кузьмич прожил в Полтавском монастыре пять лет, с 1854 по 1859 год и умер 13 июля 1859 года [ЦГА Москвы, Ф. 16. Оп.110.Д.845 Л.164]. Некоторые сведения о дне его кончины содержатся в рукописной книге «История Преображенского кладбища с 1854 по 1862 год». Приведем здесь интересующий нас фрагмент: «А купцы Нефед Васильевич Мараев и Михайла Кузьминский сподобились видеть в последние часы его (т.е. Семена Кузьмича — Т.И.) жизни. А именно Кузьминский по случаю своего тезоименитства 12 июля посещал его и принес ему в гостинец свежей рыбы, но уже отец Семен Кузьмич был крайне нездоров, но, однако, язык у него говорил свободно, потому Кузьминский и мог еще воспользоваться последнею сладковещательною и душеназидательною отеческою беседою.

Итак с радостным чувством возвратился к своему занятию, то есть в Ярмарку в Полтаве, и там возвестил своим знакомцам и друзьям и любителям отца Семена Кузьмича, что он уже находится в весьма слабом здоровье.

Тут упомянутый Мараев 13 числа того же месяца немедленно отправился на посещение любимого своего отца и учителя, но уже, к сожалению и к великому прискорбию, в здешней жизни его не застал, почему и возымелось в монастырском начальстве еще более строжайшее наблюдение над телом умершего отца Семена Кузьмича. Так что помянутый Мараев не мог допущен быть и видеть желаемого. А который монах допускал прежде его неоднократно к посещению, тут решительно отказался и присоветовал Мараеву просить входа и видеть скончавшегося не иначе как у самого игумена. (...) Итак, необходимо было усердствующему посетителю обратиться с просьбой к игумену. Но тоже получил от игумена решительный отказ.

Тут Мараев принял другие меры, послал своего приказчика, принадлежащего по вере к Великороссийской Церкви, и он отстоял в монастыре заутреню и стал просить игумена, дабы дозволил ему видеть тело умершего Семена Кузьмича, и говорил, что он мне был большой знакомец. Но игумен ему совершенно в том отказал. Тогда приказчик раздраженный говорил игумену, что мы называем себя православными, а действия наши азиатские. И подобно сему много говорил, но желания своего не улучил.

Тут Мараев с Кузминским подали немедленно по телеграфу известие в Москву купцу Ракову, который возвестил как в Клад-

бище, также и московским обывателям. И потом, назначивши день, в которой будет пето заочное погребение по отцу Семену Кузьмичу» [ОР РГБ, Ф. 98. № 2011 Л. 68-70].

Заметим, что в приведенном тексте упомянута полтавская ярмарка. Действительно, вскоре после прибытия Семена Кузьмича монастырское начальство призналось в бессилии пресечь своими средствами общение узника с посторонними лицами в ярмарочное время, когда в Полтаву приезжало много купцов-старообрядцев. Поэтому к Семену Кузьмичу на время Ильинской ярмарки приставлялись два рядовых солдата. По словам епископа Феодосия, «несмотря, однако, на бдительную охрану Кузьмина со стороны солдат и особой сторожи из штатных монастырских служителей, не только в Ильинскую ярмарку, но и во всякое другое время его посещали почитатели из местных и московских жителей. Можно думать, что монастырское начальство смотрело на это снисходительно, а «особая сторожа» извлекала из этих посещений некоторую выгоду» [6, с. 11]. Каким же образом московские федосеевцы виделись со своим духовным наставником? Как предполагало монастырское начальство, свидания Семена Кузьмича с приезжими могли происходить следующим образом: старообрядцы приходили в монастырь под видом богомольцев в то время, когда «монашествующие лица находились в церкви, а Кузьмин, как никогда ее не посещающий, выходил на погост церковный» [6, с. 13]. По всей видимости, именно так посещал Семена Кузьмича и Мефодий Васильевич Мараев.

Библиографический список:

1. Анна Мараева. Жизнь и вера. — М., 2020.
2. Гиляровский В.А. Москва и москвичи. — М., 2007.
3. *Любартович В.А.* Новые данные к биографии владелицы «Пустозерского сборника» серпуховской купчихи А.В. Мараевой // Старообрядчество в России (XVII-XX вв.): Сб. науч. трудов / Отв. ред. и сост. Е.М. Юхименко. — М., 1999.
4. Материалы для истории Московского купечества / сост. Н.А. Найденов. — М., 1888. — Т. VII (8-я ревизия).
5. Портрет Семена Кузьмича с указанием лет настоятельства // Церковь. — 1912 г. — №36.
6. Еп. Феодосий Раскольников «патриарх» в Полтаве // Труды Полтавской ученой архивной комиссии. — Вып. III. — Полтава, 1907.
7. N. К истории замечательных людей в старообрядчестве // Церковь. 1914 г. — №16.

А.Н. Коншин – «толстовец», предприниматель, благотворитель, меценат

Статья посвящена малоизвестным фактам биографии сына крупнейшего российского промышленника и общественного деятеля, владельца «Товарищества мануфактур Н.Н. Коншина в Серпухове» — Александра Николаевича Коншина старшего, носившего в семейном кругу кличку «толстовец». Единственного сына из многочисленного семейства, пережившего своего отца. Многие факты представлены впервые: об отношениях А.Н. Коншина с Л.Н. Толстым и его окружением, о перевозке духоборов в Канаду, о меценатской и благотворительной деятельности А.Н. Коншина как члена Московского Педагогического общества (МПО) при Московском университете.

Несколько слов из биографии

Александр Николаевич Коншин (11.03.1867) — потомственный дворянин, потомственный почетный гражданин, коллежский асессор, кандидат естественных наук, директор и председатель Правления «Товарищества мануфактур Н.Н. Коншина в Серпухове», сын Николая Николаевича Коншина старшего от второй его жены Ольги Николаевны (Добрыниной, 1841–1887) (ил. 1, 2, 3).

Во время учебы в Московском университете в 1880-е годы Александр Николаевич проникся, как и многие представители студенчества в то время, либерально-демократическими



Ил. 1. А.Н. Коншин (1867-?). Пересъемка автора из семейного альбома



Ил. 2. Н.Н. Коншин (1833–1918).
Пересъемка автора из семейного аль-
бома



Ил. 3. О.Н. Коншина (Добрынина, 1841–1879).
Пересъемка автора из семейного альбома

взглядами: нарастал подъём студенческих волнений, и маяком для молодёжи стал Л.Н. Толстой. Непререкаемый нравственный авторитет создали его романы «Война мир» и «Анна Каренина». В 1880-е годы писателем были написаны публицистические работы («Исповедь», «В чем моя вера», «Что же нам делать?», «О жизни»), в которых излагались его новые религиозные убеждения. Ими зачитывалась вся молодёжь и интеллигенция, А.Н. Коншин также был увлечён идеями Толстого, образ которого ему представлялся чем-то необыкновенным.

В полном смысле «толстовцем» — фанатичным последователем идей писателя он не был, тем не менее, познакомившись с ними во время борьбы с голодом (1891-1892), вошёл в круг друзей Толстого и оставался среди них до конца его жизни. А.Н. Коншин

разделял идеи Льва Николаевича, участвовал вместе с ним во многих проектах. Толстой для него был кумиром; подражая Толстому, он вёл аскетический образ жизни и сохранял его в семье (ил. 4).



Ил. 4. Коншины Александр Николаевич, его жена София Дмитриевна и сын Митя.

Апшерон, Франция, 1910–1911 г. Пересъемка автора из семейного альбома

Александр Николаевич (слева) всю жизнь увлекался философией Льва Толстого, за что его называли «толстовцем»

Борьба с голодом, 1891-1892 годы

Ещё студентом А.Н.Коншин стал членом Московского отделения русского технического общества, членом Московского Педагогического общества (МПО) при Московском университете. В 1890 году, защитив выпускную работу по теме «Повышение плодородия почв путём химизации земли», получил степень кандидата естественных наук и чин коллежского асессора. С октября 1891 года А.Н.Коншин стал почётным попечителем ремесленного училища при фабриках Товарищества (без зарплаты) в Серпухове.

В Центральной России осенью 1891 года начался голод, вызванный неурожаем из-за страшной засухи. Вспыхнули эпидемии. Катастрофические последствия неурожая стали особенно ощутимо ударять по крестьянству после скоропалительных реформ 1861 года, приведших к разорению большинства помещичьих усадеб и хозяйств и обнищанию самих крестьян. Экономический потенциал России резко упал, кроме того, мы потеряли богатейшую Русскую Америку.

Старый друг Толстого, помещик Рязанской губернии И.И.Раевский, предводитель Тульского дворянства заехал в Ясную Поляну обсудить надвигающуюся угрозу голода. Раевский к тому времени уже открыл в своём уезде бесплатные столовые, но их не хватало. Поддержка Толстым этой идеи могла привлечь существенные инвестиции. Не без труда Раевскому удалось уговорить Льва Николаевича поехать к нему в Бегичёвку, а затем и по соседним уездам, чтобы воочию убедиться в катастрофичности ситуации. В результате Толстой, рассчитывая провести в Бегичёвке пару дней, остался там на 2 года. Дом самого Раевского был пре-

доставлен хозяином под штаб помощи голодающим. Обращение супругов Толстых в печати привлекло на борьбу с голодом многих добровольцев. Среди них был и Александр Николаевич Коншин. Он помогал Толстому не только деньгами, сам совершал походы в дальние деревни, открывал для голодающих бесплатные столовые и фельдшерские пункты. Совместная работа не только еще больше сблизила его с Толстым, но и познакомила со многими другими участниками этой благотворительной акции. Среди них оказались семейства Раевских, Мордвиновых, Писаревых, а также Вера Величкина, И.И. Горбунов-Посадов, врач Е.М. Персидская, П.И. Бирюков, А.П. Чехов, Н.Н. Философова и многие другие. Существенная помощь приходила из-за границы. Клету 1893 года Толстым и его помощниками были спасены от голодной смерти многие десятки тысяч крестьян.

Борьба с голодом и эпидемиями стала первой крупной благотворительной акцией, в которой А.Н. Коншин принял непосредственное живое участие под руководством Л.Н. Толстого. После этого за ним и закрепилась семейная кличка «толстовец».

Помощь в переезде духоборов в Канаду (1898-1899)

Еще один проект, в который Коншин включился под влиянием Л.Н. Толстого – переселение из России в Канаду духоборов-сектантов преследуемых правительством. Собирая необходимые для этого деньги, Толстой обратился с письмами ко многим состоятельным лицам, в том числе, к купеческому сословию. Некоторые из них отказались помогать по религиозным соображениям. Другие, среди которых был Коншин, активно стали помогать. Александр Николаевич неоднократно передавал Льву Николаевичу

немалые денежные средства для духоборов. Например, 09.03.1899 Толстой в письме Чертковым сообщает: «Ещё высылаю вам 3.000 руб., пожертвованные Коншиным, для кипрских». Только через В.А. Маклакова он передал в общей сложности 11 тыс. руб. Сам Толстой ради накопления необходимых сумм для организации переезда духоборов форсировал завершение романа «Воскресение», весь гонорар от первого тиража целиком пошёл на эти цели. Фрахтовкой и подготовкой 2-х пароходов к перевозке людей занимался в Батуми Л.А. Сулержицкий.

В начале 1899 года Л.Н. Толстой назначил А.Н. Коншина руководителем переселения 4-й партии духоборов. В порту Батуми подготовкой к отправке партий духоборов занимался старший сын Толстого – Сергей Львович.

В апреле 1899 года Александр Николаевич выехал на Кавказ. 4-я партия состояла из 2318 карских духоборов, которые должны были отплыть из Батуми в Канаду на пароходе «Лейк Гурон». По дороге пароход должен был зайти в Константинополь, чтобы пополнить запасы пресной воды и взять на борт врача В.М. Величкину. Вера Михайловна не могла отплывать из Батуми со всеми вместе из-за возможного ареста при прохождении паспортного досмотра при посадке (она состояла в социал-демократической партии и была под надзором полиции). Когда корабль был готов отдать швартовы, вслед за Верой Михайловной на трап вбежал черноволосый мужчина, им оказался В.Д. Бонч-Бруевич, который в обход Л.Н. Толстого получил в Лондоне от Квакерского комитета разрешение на сопровождение духоборов в Канаду с этим пароходом. Капитан был категорически против приёма на борт лишнего пас-

сажира. Только содействие А.Н. Коншина позволило Бонч-Бруевичу отплыть из Батуми вместе с духоворами. Во время похода и стоянки на карантине Бонч-Бруевич старательно записывал в свою тетрадочку псалмы, заговоры и песни духоворов, которые легли в основу его исследовательской работы.

По прибытию в Канаду в июне 1899 года Александр Николаевич со своей командой остался для оказания помощи духоворам в обустройстве на новом месте и прожил с ними еще полгода.

По просьбе В.Д. Бонч-Бруевича он выдели дополнительно 2 тысячи долларов на общественные нужды, вёл переговоры с правительством Канады, с местной администрацией, с фирмами и местными фермерами о трудоустройстве духоворов, о закреплении за ними земельных наделов, об открытии магазинов, обеспечении их товарами. Вместе с Бонч-Бруевичем открыл две школы. Чтобы собрать дополнительные средства Коншин совершил поездку по северным штатам США, выступая с лекциями о судьбе духоворов и их преследованиях в России. Ему удалось пробудить сочувствие к этим людям и получить гуманитарную помощь от американцев.

В результате несколько железнодорожных вагонов с продуктами и одеждой были отправлены в Канаду. Эти усилия помогли духоворам благополучно пережить первый год и суровую зиму на новых землях без болезней.

Поддержка системы народного образования

Во время поездки по США Александр Николаевич познакомился в штате Айова с великим русским учёным, революционером-анархистом П.А. Кропоткиным, бежавшим в 1876 году из Петропавловской крепости.

По просьбе Кропоткина он сделал перевод на русский язык некоторых его работ, в частности, книги «Поля, фабрики и мастерские (земледелие, промышленность и ремесла)». Автор остался весьма довольным. Главы из этой книги А.Н. Коншин читал в 1902 году в Ясной Поляне. После этого завязались дружба и переписка Толстого с Кропоткиным; у них оказалось много общих взглядов, в том числе на систему воспитания и образование детей (теория Свободного Воспитания).

В 1903 году друг А.Н. Коншина и муж младшей сестры Евгении, доктор медицинских наук Сергей Петрович Фёдоров был приглашён на заведование кафедрой госпитальной хирургии в Военно-медицинской Академии в Петербурге. В связи с этим на плечи Коншина легло попечительство над только что построенной Фёдоровым 2-х этажной кирпичной школой. Эта школа находилась на берегу реки Суходрев рядом с имением Сергея Петровича «Воробьёво», приобретённым по совету Коншина в 1897 году, и поблизости от села Детчино, где обитал в то время Александр Николаевич с супругой. В этом же году в Серпухове им был открыт детский сад с ясельной группой.

Во время путешествия по Америке А.Н. Коншин интересовался местной системой школьного образования и обратил внимание на культурно-просветительские учреждения Сетлементы¹, в которых с удовольствием проводили время и дети, и взрослые. Коншин позже докладывал о них в Московском педагогическом обществе. Заинтересовали Сетлементы и путешествовавшего в

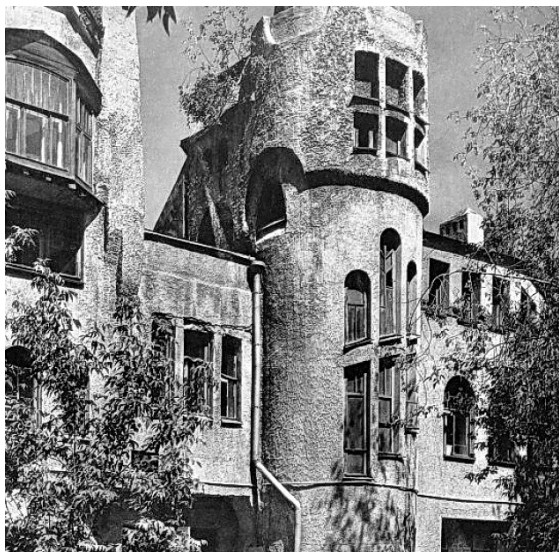
1 От англ. settlement – поселение (Прим. ред.).

течение 2-х лет по США архитектора А.У. Зеленко. Вернувшись в Москву в 1904 году, он решил посвятить себя педагогической деятельности и заняться созданием поселений Сетлемент для детей рабочих окраин. В Московском педагогическом обществе он также сделал доклад на эту тему. Тогда же, вероятно, произошло знакомство А.Н. Коншина с С.Т. Шацким и А.У. Зеленко, которым в дальнейшем оказывал материальную поддержку (ил. 5, 6, 7, 8).

В 1905 году в подмосковном Щёлково С.Т. Шацкий и А.У. Зеленко организовали первую летнюю трудовую колонию, взяв из приюта 14 детей. Особое внимание уделялось трудовому и художественному воспитанию, в колонии действовал принцип самоуправления. В этом же году они создали клуб Сетлемент в



Ил. 5. Здание клуба Сетлемент в Москве, Вадковский пер., д. 5. Фото автора



Ил. 6. Здание клуба Сетлемент
в Москве, Вадковский пер., д. 5.
Фото автора



Ил. 7. С.Т. Шацкий (1878–1934)



Ил. 8. А.У. Зеленко (1871–1953)

Марьино для детей рабочих окраин Москвы. Популярность клуба, нехватка помещений, потребовало строительства специального здания для Сетлемента. Землю под строительство и устройство садов выделил московский купец 2-й гильдии, потомственный почётный гражданин Николай Ефимович Кротов (1859–1933) на своем участке земли в Сущёвском районе Москвы (ил. 9). Это был его благотворительный вклад в общее дело создания сказочного дворца для детей. В январе 1907 года по завершению строительства Н.Е. Кротов завещал здание Сетлемента и разбитый рядом с ним сад городу с условием обязательного сохранения профиля — клуба для детей. Архитектор А.У. Зеленко разработал оригинальный проект детского дворца. На строительство здания и оснащение его кабинетов были собраны средства и других

Ил. 9. Н.Е. Кротов (1859–1933) — потомственный почётный гражданин, промышленник, благотворитель.
Фото из арх. И.В. Кротова



представителей московского купечества, среди них были издатели братья Сабашниковы, И.Д. Сытин, А.Н. Коншин, М.К. Морозова.

Случайных встреч не бывает...

По пути из Канады по просьбе Льва Николаевича А.Н. Коншин заехал в Лондон к Чертковым, у которых провёл несколько недель. В.Г. Чертков был редактором и издателем произведений Толстого, запрещённых в России («Исповедь», «В чем моя вера», «Что же нам делать?», «О жизни», а также «Листков Свободного

слова» (1898–1902). Александру Николаевичу предстояло привезти отпечатанные экземпляры этих работ Толстых Россию.

В 1897 году В.Г. Черткова и П.И. Бирюкова царское правительство выслало из России из-за поддержки ими духовоборов. Чертков со своим семейством поселился в Лондоне, а Бирюков в Курляндской губернии, через год ему разрешили выехать в Женеву. Ещё до этого, в 1884 году, воплощая замысел Толстого, они основали издательство «Посредник», где печатали дешёвые книги для простого народа. В 1897 году издательство «Посредник» возглавил И.И. Горбунов-Посадов, и оно переехало в Москву на улицу Арбат, д. 36.

Из Лондона путь А.Н. Коншина лежал в Швейцарию, в Женеву, куда уже прибыл из Канады В.Д. Бонч-Бруевич. На одной из встреч, состоявшихся по его инициативе, Коншин познакомился с Г.В. Плехановым. В течение нескольких часов они беседовали с глазу на глаз: Плеханов с интересом расспрашивал о положении рабочих на фабриках в Серпухове, об устройстве их быта, о рабочем дне, о заработках и т.п. Позже Плеханов по паспорту А.Н. Коншина ездил из Швейцарии в Мюнхен на встречу с Лениным и редакционной группой, готовившей первый выпуск газеты «Искра».

Тем временем В.Д. Бонч-Бруевич изготовил в чемоданах двойное дно, в которые была уложена нелегальная литература. Предосторожность была нелишней; хотя вещи потомственных дворян не подлежали досмотру на границе. В России Коншина вновь ждала встреча с Толстым и идея самостоятельно выпускать журнал «Жизнь». Коншин даже подготовил Устав издательства,

нашёл редактора — доцента московского университета М.В. Довнар-Запольского. Но «цензурный шлагбаум» на Толстого Александру Николаевичу ни поднять, ни обойти не удалось. Вместо этого журнала «Жизнь» был создан журнал «Свободное слово» (1901–1905), который стал печатать Чертков в Лондоне.

С 1900 года А.Н. Коншин стал постоянно сотрудничать с издательством «Посредник» в качестве редактора и переводчика. Главный редактор издательства И.И. Горбунов-Посадов писал в своих воспоминаниях «40 лет служения людям», что с появлением А.Н. Коншина «Посредник» не знал никаких финансовых проблем, и это позволило ему отделиться от издательства И.Д. Сытина и стать самостоятельным, ни от кого не зависящим.

В 1902 году в Ясной Поляне у Льва Николаевича собрались друзья — И.И. Горбунов-Посадов, Н.Я. Грот, Л.А. Сулержицкий и А.Н. Коншин, чтобы отметить 50-тилетний юбилей его литературной деятельности. Удивительно, что среди широкой литературной общественности эта дата прошла незамеченной.

В 1903 году А.Н. Коншин женился на представительнице древнего дворянского рода Софии Дмитриевне Корсаковой (1866–1942). После свадьбы они перебрались в имение Детчино Малоярославецкого уезда Калужской губернии. При этом Коншин свои паи вернул Товариществу, решив жить по учению Толстого о формировании гармоничной личности собственным трудом на земле и умственным трудом, занимаясь переводами и редактированием статей, присылаемых ему В.Д. Бонч-Бруевичем и журналом «Посредник». Сотрудничать с «Посредником» стала и София Дмитриевна, как переводчик с английского и немецкого языков.

Поселившись в деревне, Коншин решил организовать толстовскую коммуны и, опираясь на свои агрономические знания, учить крестьян высокоэффективному земледелию. Вероятно, именно в это время А.Н. Коншина видел подросток — будущий советский писатель И.С. Соколов-Микитов, что и запечатлел позже в своём рассказе «Детство», написанным в 1950-е годы с соответствующей времени и его революционной юности интерпретацией. Этот рассказ в начале 1960-х годов был напечатан А.Т. Твардовским (1910–1971) в журнале «Новый мир». Спустя некоторое время главный редактор получил гневное письмо из г. Владимира от Михаила Сергеевича Коншина (праправнука Н.Н. Коншина старшего), возмущённого предвзятым изображением Коншиных. До суда чести, правда, дело не дошло, да и не могло оно быть в те незабвенные времена. Но Александр Трифонович ответил возмущенному праправнуку, что у писателя есть авторские права.

1903 год был знаменателен ещё тем, что В.Д. Бонч-Бруевич обратился с просьбой к А.Н. Коншину стать учредителем и издателем политического журнала «Новая жизнь» и предлагал ему познакомиться с В.И. Лениным. Однако оба эти предложения Александром Николаевичем в свойственной ему мягкой манере были отклонены. По поводу журнала он высказался так: рынок уже насыщен подобными изданиями, и новый журнал будет излишним. Он также отказал Бонч-Бруевичу в финансовой поддержке. Укоры не возымели действия, и переписка между ними заглохла. Однако Вера Михайловна по-прежнему вела переписку и с духовоборами в Канаде, и с толстовцами. В конце 1905 года в одном из писем она попросила А.Н. Коншина открыть в Канаде

школу, оснастить ее учебниками и пособиями, организовать библиотеку. В этом письме сделал приписку В.Д. Бонч-Бруевич, в которой просил Коншина посетить Южную и Северную колонии и сделать отчёт об их экономическом состоянии и жизни духоборов.

В январе 1906 года А.Н. Коншин и его жена София Дмитриевна с огромным багажом прибыли в Канаду. Конец января и февраль ушёл на объезд колоний и сбор экономических показателей по общинам. Свои отчёты и фотоматериалы он посылал С.Л. Толстому и В.Д. Бонч-Бруевичу. Тем временем София Дмитриевна занималась организацией школы. Закончив обследование общин духоборов, Коншин устроился к канадскому фермеру простым рабочим, у которого проработал с марта до глубокой осени. Его целью было изучение системы организации и методов ведения многопрофильного фермерского хозяйства изнутри, чтобы понять причину более высокой производительности труда и урожайности у канадского фермера по сравнению с отечественными крестьянскими хозяйствами при схожих климатических и природных условиях. Полученные знания он планировал распространить в России среди крестьян.

Возвращались супруги Коншины из Канады в декабре 1906 года, через Англию, где посетили Чертковых в Лондоне, и Женеву, где их ждали В.Д. и В.М. Бонч-Бруевичи. Только в феврале 1907 года с потяжелевшими чемоданами Коншины вернулись домой. Так действовал один из множества каналов доставки нелегальной литературы в Россию. Одним из первых в России Коншин посетил Л.Н. Толстого, для которого он привёз отпечатанные в Лондоне

книги, поделился с ним впечатлениями о жизни духовоборов, рассказал о своей работе у фермера.

Интерес к реформаторской педагогике

Л.Н. Толстой предложил Коншину организовать специальное издательство по выпуску педагогической литературы, в частности, ежемесячного журнала, посвящённого свободному воспитанию и трудовой школе. Это новое направление в реформаторской педагогике получило развитие на Западе. В России его основоположниками считаются Л.Н. Толстой, П.А. Кропоткин, К.Н. Вентцель, И.И. Горбунов-Посадов, С.Н. Дурылин, Фортунатовы, А.У. Зеленко, С.Т. Шацкий и др.

Особняком в этом течении стоит основатель русской сельской школы С.А. Рачинский (1833–1902), который на первый план выдвигал воспитание духовно-нравственной личности на основе православия. Возможно, что именно эта особенность не понравилась Л.Н. Толстому, и они после полувековой дружбы рассорились.

Многие члены Московского педагогического общества (Фортунатовы, Н.В. и М.В. Чеховы, Л.К. Шлегер и др.) стали сотрудниками издательства журнала «Свободное воспитание и свободная трудовая школа», для которого Коншин приобрёл в собственность дом № 8 в М. Трубецком переулке в Хамовниках и там же поместил типографию.

С марта 1907 года Александр Николаевич был вынужден по настоятельным требованиям отца вернуться к работе директора «Товарищества мануфактур» и вскоре занять пост Председателя Правления и Совета Директоров. Это было связано с тем, что, во-первых, в сентябре 1906 года внезапно скончался коммерче-

ский директор, зять Н.Н. Коншина старшего В.С. Баршев, а во-вторых, тяжело заболел болезнью лёгких внук Николая Николаевича старшего — Н.Н. Коншин (1879–1913), который по рекомендациям врачей вынужден был поселиться в Италии. Вернуть же Николая младшего на производство отцу так и не удалось, несмотря на разрушенную его и его жены карьеру оперных певцов. Самому Николаю Николаевичу старшему шёл 74 год, а единственный его сын Сергей (1863–1911), входящий в Правление Товарищества мануфактур, больше внимания уделял коневодству, чем фабрикам. К слову сказать, ему удалось вырастить легендарного Антония — рысака, положившего основу знаменитой русской породы лошадей. Чтобы не выпустить дело из рук семьи, Александр Николаевич должен был вернуться к работе в Товарищество и на время забыть свои сельскохозяйственные увлечения.

И все же в марте 1907 года вышел первый номер ежемесячного журнала «Свободное воспитание и свободная трудовая школа». С тех пор на плечи Александра Николаевича легла обязанность не только руководителя издательства, но и подбор авторов и тематики журнала.

В марте 1917 года издательство отмечало 10-летний юбилей. Среди множества поздравлений одно было особенным — от десятиклассника Александра Реформатского, который выразил искренний восторг и благодарность редакции и издательству журнала за публикуемые в нём материалы, помогающие учиться и выбрать свою дорогу в жизни. Он также сообщил о том, что бережно хранит все его издания, начиная с первого номера.

Об этом эпизоде мне рассказал в начале 1990-х академик Игорь Александрович Реформатский (1921–2008). Его отцом был известный лингвист, профессор А.А. Реформатский, который оказался тем самым подростком, приславшим поздравление к юбилею издательства. Связанной судьбой с Коншиным оказалась и его мать — Серафима Никаноровна Аверьянова. Её отец служил когда-то управляющим у Н.Н. Коншина в Калашном переулке, где семья жила во флигеле до июня 1918 года.

В 1909 году вместо закрытого властями в мае 1908 года Сетлемента, заподозренного в распространении социализма среди детей, С.Т. Шацкий открыл общество «Детский труд и отдых». Педагоги работали на энтузиазме, не получая никакой зарплаты. Общество существовало только на частные пожертвования.

В 1910 году Александр Николаевич просил С.Т. Шацкого организовать трудовую колонию и для детей рабочих серпуховских мануфактур. Но тот из-за занятости отказал. Тогда А.Н. Коншин в том же году сам построил в Серпухове дом для детского сада с яслями и корпус для проживания педагогов и обслуживающего персонала и сам подбирал персонал (ил. 10).

В 1911 году в Калужской губернии на участке земли на берегу реки Репинки, подаренном помещицей-меценаткой М.К. Морозовой (женой М.А. Морозова — владельца Тверской мануфактуры), при ее и А.Н. Коншина финансовой поддержке Шацкий создал летнюю трудовую колонию «Бодрая жизнь». А в 1914-м А.Н. Коншин, будучи попечителем «Общества несовершеннолетних беспризорников, освобождаемых из мест заключения», в Москве



Ил. 10. Детский сад и ясли при ситценабивной фабрике. Фото автора, 2014 г. Дом был сожжён в августе 2014 г.

в Б. Чудовом переулке открыл в собственном доме приют для 60 мальчиков, училище с городской программой и с мастерские.

Таковы основные этапы деятельности «толстовца» А.Н. Коншина на ниве благотворительности и меценатства. Они, конечно, не исчерпывают полностью всех его благих дел, но дают представление о многогранной личности. В должности Председателя Правления «Товарищества мануфактур...» Коншин занимался и другими крупными благотворительными проектами, например, строительством больниц, богаделен, стадиона, театра, школ, приютов...

Магнетизм личности Л.Н. Толстого притягивал лиц разной политической ориентации и религиозных направлений, далеко не только социал-демократов, народников, но и кадетов, эсеров,

промышленников. Связь А.Н. Коншина с Толстым оказала влияние не только на формировании его взглядов, но стало судьбоносным и для его семьи, и в определенной степени, и для России.

Библиографический список:

1. *Толстой Л.Н.* Полное собрание сочинений в 90 томах. — Т.71,72. Дневники и записные книжки, письма — М.-Л.: Гос.изд-во, 1928-1964.

2. *Бонч-Бруевич В.Д.* Духоборы в канадских прериях. Часть I. — Пг.: Жизнь и знание, 1918.

3. *Горбунов-Посадов И.И.* О моих учителях и товарищах по работе. Сорок лет служения людям. / Сб. статей под ред. Н.Н. Гусева и М.В. Муратова. — М., 1925.

4. *Рогожина А.С.* Благотворительность Л.Н. Толстого и голод 1891-1892 гг. // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. — №2(83). — 2019. — С. 34-36.

Наталья Логинова
*Музейно-выставочный центр г. Серпухова,
Московская область*

К истории Рисовального отделения Коншинской ситценабивной фабрики конца XIX – I трети XX века (по материалам ЦГАМО и частного архива)

В статье дается краткая характеристика информационного потенциала текстильной коллекции, находящейся в фонде МВЦ Серпухова, и приводятся биографические данные художника А.С. Савельева, история жизни которого тесно связана с семейством Коншиных и рисовальным отделением Ситценабивной фабрики с последних десятилетий XIX века и до 1930-х годов.

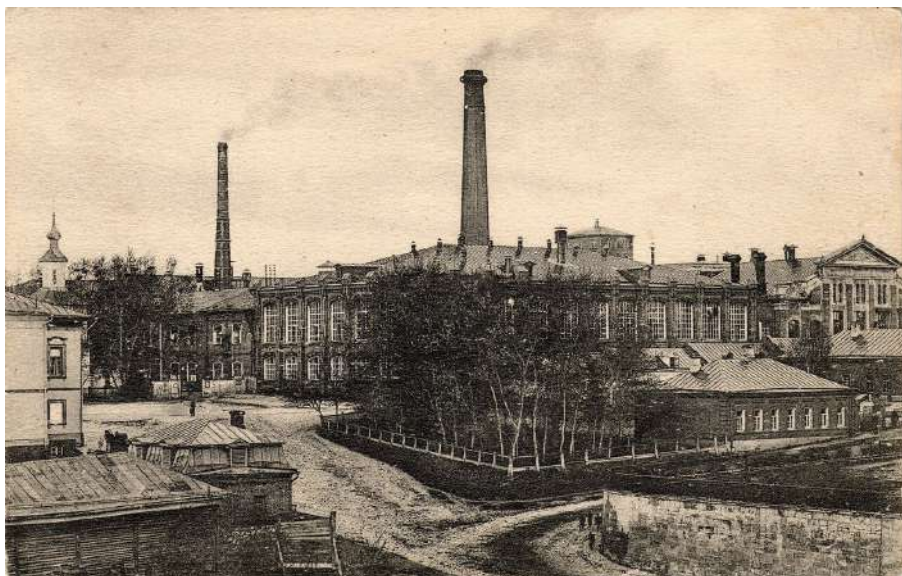
Интерес к теме, заявленной в названии статьи, возник в связи с изучением текстильной коллекции (кроки и образцы художественно оформленных тканей с 1870-х по 2000-е гг.), поступившей в фонд МВЦ в 2009 году из художественной мастерской и «образцового кабинета» Ситценабивной фабрики холдинга «Серпуховский текстиль» — бывшего Товарищества мануфактур Н.Н. Коншина в Серпухове.

Товарищество мануфактур Н.Н. Коншина, созданное 1877 году на базе уже существовавших семейных предприятий, в начале XX века входило в число лидеров российской текстильной промышленности и было одним из немногих производств, осуществлявших полный цикл выработки тканей — от пряжи до готовой

продукции. Товарищество имело представительства и оптовые склады в 18 городах России и за рубежом, регулярно выставлялось и получало медали на всемирных выставках. Для Серпухова это было градообразующее предприятие, на котором в начале XX века трудилось более 56% всех рабочих Серпуховского уезда [1, с. 54]. Самым старым и наиболее значимым из 4-х существовавших к тому времени производств была Ситценабивная фабрика (СНФ).

Уже первичная систематизация текстильной коллекции, отразившей более 100 лет истории производства, позволила оценить не только ее художественную ценность, но и информационный потенциал. Четко прослеживается смена ассортимента, продиктованная не только вкусами времени, но установленными приоритетами и техническими возможностями фабрики. В коншинский период, представленный образцами 1900–1918 гг., мы видим ассортимент, рассчитанный на разные слои населения. В большом количестве выпускались бюджетные фланели и доступные покупателю средней руки муслины, бязи, ситцы. Широко представлены ткани из дорогостоящего высокосортного длинноволокнистого хлопкового сырья — мерсеризированные маркизеты, батисты, сложные в производстве сатины. Период Первой мировой войны отмечен появлением тканей для палаток и обмундирования.

Отменное качество коншинских тканей: художественной отделки, колористического оформления, — во многом определялось технической оснащенностью предприятия и проводимой Товариществом модернизацией. Предметы коллекции указывают



Ил. 1. Ситценабивная фабрика Товарищества мануфактур Н.Н. Коншина в Серпухове

на наличие у Коншиных 12-вальных ситцепечатных машин (каждый вал соответствовал своему цвету рисунка), в то время как на других фабриках их число ограничивалось восемью.

Что касается набивных рисунков, мы могли убедиться в заимствованиях, которые существовали на всех русских фабриках во 2 половине XIX — начале XX вв. Речь, конечно, идет о договорах, заключавшихся с зарубежными фирмами на поставку рисунков и коллекций образцов тканей (так называемые абонементы) французского, английского, немецкого производства. В коллекции МВЦ г. Серпухова насчитывается более 75 книг с такими образцами от 1872 года до 1913 года. Как известно, рисунки эти перерабатывались и адаптировались под русский рынок, но часто использова-

лись без всяких изменений. В нашем собрании, например, представлены оригинальные французские кройки в стиле модерн с русскоязычной росписью красок на валы, т.е. рисунки, уже намеренные к производству¹.

Ориентация русских фабрик на одни и те же западноевропейские образцы усугубляла их конкуренцию на внутреннем рынке. У Коншина мы находим альбомы с образцами тканей других фирм — Морозова, Цинделя, Гюбнера, Мараевой, братьев Медведевых, Ивановских мануфактур — Каретниковой, Витовой и других. Интересна рабочая надпись, которую мы обнаружили возле образца мануфактуры Витовой: «такой рисунок имеется у Т-ва М-р Н.Н. Коншина за №387»². Как видим, ассортимент, расцветки, цены отслеживались конкурентами с целью регуляции рынка.

Являясь богатым информационным источником по многим темам, связанным с производством и оформлением тканей, коллекция коншинского периода не позволяет, однако, ответить на вопрос об авторстве рисунков. Книги под грифом «рисуночная», содержащие имена авторов и другую полезную информацию о продвижении рисунков, появляются в коллекции лишь с 1950-х годов. В своей дореволюционной и даже послереволюционной (довоенной) части она абсолютно анонимна. Понять, создавались ли на фабрике собственные рисунки, были ли свои уникальные авторы, определявшие художественное лицо предприятия, без этих данных оказалось затруднительно.

1 МВЦ, КП 1941, КП 1947.

2 МВЦ, КП 2090/1-39.



Ил. 2, 3, 4, 5. Ткани Товарищества мануфактур Н.Н. Коншина. 1900-е гг.

Особенно остро вопрос об авторах встал в связи с тематическими рисунками начала 1930-х гг. Было важно знать, как отозвалась фабрика на резкую смену идеологии, проявившуюся, в том числе, в появлении агитационного текстиля. Проведенная атрибуция выявила ряд имен выпускников ВХУТЕМАСа — изобретателей и проводников нового советского орнамента. Рисунки, «работавшиеся на фабрике», оказались, в основном, пришлыми. Но сама логика поиска привела нас к одному значимому для истории СНФ имени.

Алексей Сергеевич Савельев — художник, история жизни которого напрямую связана с семьей Н.Н. Коншина и рисовальным отделением Ситценабивной с последних десятилетий XIX века и до 1930-х годов. Его биография прослеживается в материалах частного архива семьи Савельевых-Александровых, расширенных и уточненных нами с помощью материалов ЦГАМО (ф. 5355, 2124).

Судьба Алексея Савельева была во многом определена обстоятельствами рождения его матери — сироты, родом из Тульской губернии, крестной матерью которой стала 2-я жена Н.Н. Коншина Ольга Николаевна Добрынина (1841–1887), давшая девочке при крещении свое полное имя. На тот момент будущая жена Н.Н. Коншина была 15-летней девушкой на выданье, дочерью купца 1-й гильдии, головы города Тулы Н.Н. Добрынина, известного в городе своим добрым сердцем и щедростью благотворителя. Ещё в 1847 году он стал членом Тульского губернского попечительства детских приютов, что возможно поспособствовало встрече Ольги Николаевны с ее крестницей. Унаследовав от отца склонность к благотворительным делам, следуя в этом и традициям семьи своего мужа, Ольга Николаевна будет заниматься попечительством различных благотворительных организаций. В частности, станет попечительницей школы рукоделия при приюте Благотворительного общества графини М.Ф. Соллогуб, куда и определит свою крестницу. Полученное в школе образование позволит затем Ольге Николаевне младшей преподавать в двухклассной начальной школе Коншиных.

По окончании школы белошвеек, в 1874 году, девушку выдают замуж за мещанина, мастера-гравера СНФ Сергея Тимофее-

вича Савельева (1850 г.р.), дав ей в приданое дом близ Богоявленского храма (ныне ул. Макошина).

В 1877 году в семье родился один из шести братьев, крещеный Алексеем в Бело-Никольской церкви Серпухова. Образование будущего художника начнется в Начальном народном училище для детей служащих и рабочих при прядильно-ткацкой фабрике Коншина, затем он пройдет 6-летний курс в 3-классном Городском училище, которое закончит в 1893-м.

В 1894 году, 17-ти лет от роду, он поступает на работу на СНФ, где сразу был принят на должность рисовальщика в рисовальное отделение. Рисовальщики, граверы, как и раклисты, управляющие ситцепечатными машинами, относились к привилегированным профессиям. Это были сложные специальности, требо-



Ил. 6. Ольга Николаевна Коншина (урожд. Добрынина)

вавшие длительной подготовки (три-четыре года). Обычно, мальчиков отдавали в ученики уже в 12–15 лет. Старший брат Алексея Савельева Сергей с 13 лет пошел работать учеником гравера, что считалось удачей, т.к. труд граверов был одним из самых высокооплачиваемых на фабрике, и в граверный цех брали только детей или родственников уже работающих на фабрике, либо по особому распоряжению [1, с. 98, 101, 438].

По отношению к граверам рисовальщики находились на одну ступеньку выше. Это была самая малочисленная и самая высокооплачиваемая категория работников, не считая администрации. Так, на октябрь 1902 года при общем количестве рабочих на СНФ 1976 человек в граверных цехах работало 134 человека, а в рисовальной – всего 9. Средний заработок рисовальщика был выше, чем у гравера на 25% [2, с. 363].

То, что Алексей Савельев попадает в рисовальщики сразу, минуя период ученичества, объясняется, очевидно, его особыми способностями и определенными перспективами, которые с этим связывались. Дело в том, что на фабриках всегда ощущался дефицит хороших мастеров, — их ценили, искали, помогали развитию талантов и порой переманивали друг у друга.

От потомков гравера А.И. Грязнова, лучшего в 1890-х годах специалиста граверного цеха, нам известен факт перехода в 1889 году его большой семьи граверов, работавших у Морозова на Богородско-Глуховской мануфактуре, на более выгодных условиях к Коншиным.

Проработав 5 лет в рисовальном отделении, освоив процесс копирования и переработки иноземных образцов и техно-

логию ситцепечатания, Алексей Савельев поступает в Петербургское Центральное училище технического рисования барона Штиглица. Вероятно, Коншины имели к этому отношение, так как всерьез занимались вопросом подготовки квалифицированных кадров для растущего производства (в 1896 году, например, с этой целью они открыли Низшую ремесленную школу при фабриках, просуществовавшую до 1911). К тому же, приходит понимание, что успех текстильного дела к этому времени все более зависит не от технической, а от художественной стороны. Возникла потребность не просто в грамотных рисовальщиках, но в высококлассных художниках по тканям, способных решать задачу художественного обновления и воспитания собственных художественных кадров.

В этом смысле, имел значение выбор учебного заведения. Из двух крупных училищ технического рисования — в Москве и Петербурге — предпочтение было отдано последнему. Московская Строгановка, выпускавшая «учёных рисовальщиков», большое внимание уделяла практической работе в мастерских и знакомству с технологией производства, в чем у Савельева уже имелся некоторый опыт. Училище Штиглица готовило художников декоративно-прикладного искусства для промышленности с правом преподавания рисования, черчения и иных художественных предметов, ставя целью «воспитание личности, способной овладеть широким спектром знаний и умений в области декоративных искусств» [3, с. 130]. Петербургское училище, с его уникальным Музеем прикладного искусства, ориентировалось на классическую систему обучения, принятую в Российской академии художеств. Основу основ составлял рисунок. Рисование

по специальности — ткацкому и ситценабивному делу — шло со второго года обучения параллельно с выполнением общей программы рисовальных классов.

В семье сохранились рисунки А.С. Савельева училищного периода, в том числе, рисунки, демонстрирующие этапы разработки текстильного орнамента, и выпускная работа художника (ныне находится в экспозиции МВЦ).

В 1904 году он окончил полный курс с отличием, получив право на пенсионерскую поездку в Париж и Италию, где пробыл 2 года. В Серпухов Савельев вернулся не сразу. С 1908 года он жил в



Ил. 7. Во дворе Центрального училища технического рисунка барона Штиглица. Санкт-Петербург. 1899–1904. А.С. Савельев — седьмой слева среди сидящих в 1-м ряду

Великих Луках, возможно потому, что нашел здесь хороший заработок в Реальном училище, а затем в Техническом Училище Путей сообщения. В 1907 году умер его отец, и нужны были средства, чтобы поддержать мать, обучавшую младших братьев на медицинском факультете Московского университета. На протяжении 14 лет он преподавал в Великих Луках рисование, черчение, историю искусств.

Только в 1922 году Алексей Савельев, уже женатый, с детьми возвращается в Серпухов по приглашению членов Правления Серпуховского текстильного треста, объединившего в 1921 году, главным образом, национализированные фабрики Товарищества. В Правление входили люди, руководившие ранее коншинским предприятием, в том числе, заведующий торгово-производственным отделом треста Н.М. Калинин, под непосредственное руководство которого Савельев должен был поступить. В семейном архиве хранится письмо от членов Правления от 5 августа 1922 года, подтверждающее обещанные Савельеву привилегии: зарплата по высокому тарифу, отдельный кабинет в Рисовальном отделении при СНФ, 6-часовой рабочий день, квартира в городе, отвечающая требованиям художника (на Никольской улице; к ней прилагался извозчик, должный доставлять Савельева на работу). Правда, Савельев не был руководителем Рисовального отделения фабрики, как полагали его потомки, но был среди 3-х сотрудников «Рисовальной» единственным художником¹. Предполагалось, что в трудный период послевоенного восстановления производ-

1 ЦГАМО. Ф. 2124. Оп. 2. Д. 36. Л. 129.



Ил. 8, 9, 10. Рисунки А.С. Савельева училищного периода. 1899–1904 гг.

ства Савельев займется также подготовкой новых кадров: уже с октября 1922 года он параллельно руководит рисовальным отделением школы ФЗУ². Однако очень скоро ему приходится делать выбор между производством и преподаванием.

В 1923 году Московское ГПУ проводит на фабрике ревизию в связи с делом, известным как «дело Серпуховского треста». Обвиненный среди прочих в хищении и шпионаже Н.М. Калинин будет снят с поста и через год приговорен к расстрелу. В том же 1923

2 Там же. Д. 27. Л. 1, 6, 31.



Ил. 11, 12. Рисунки А.С. Савельева училищного периода. 1899–1904 гг.



Ил. 13. А.С. Савельев. Рисунок архиерейского кресла (фрагмент дипломной работы). 1904 г.



Ил. 14. А.С. Савельев. Эскиз ткани для архи-
ерейского кресла (фрагмент дипломной
работы). 1904 г.

году 1 октября Савельев оставляет службу на фабрике с переходом в Школу ФЗУ в качестве преподавателя графической грамоты.

По версии семьи, этот скорый и неуклонный уход от разработки рисунков к преподаванию совершился по идеологическим мотивам. В 1922 году началась массовая компания по организации на местах производственной практики студентов-текстильщиков «с целью создания работников ткацкого производства высокой квалификации как с художественной стороны, так и с технической», как говорилось в запросе декана текстильного факультета



Ил. 15. А.С. Савельев. 1914 г.

ВХУТЕМАСа³. Среди студентов факультета, направляемых на ситценабивную фабрику с лета 1922-го, были будущие главные идеологи «новых» текстильных рисунков, такие как Фрида Рогинская, тогда еще студентка 1 курса набоечного отделения⁴, и Мария Назаревская [4, с. 9].

Сформированный другим временем и другой средой Савельев вряд ли мог разделить энтузиазм молодых художников, мечтавших превратить текстиль в орудие пропаганды и готовых заменить собой тормозящих процесс рисовальщиков старой школы, как

3 Там же. Д. 47. Л. 6.

4 Там же. Л. 197.

не мог принять и методов внедрения новых рисунков, таких, как массовая сточка старых рисунков для освобождения валов под новые, централизованно утверждавшиеся на фабриках страны. Только на СНФ было сточено более 500 старых рисунков по распоряжению от 15 сентября 1930 года⁵. Случилось так, что именно в этот день был подписан и другой приказ — о принятии Савельева преподавателем в Текстильный техникум, открывшийся в бывшем доме Н.Н. Коншина.

Более 16 лет, до самой смерти в 1939 году, оставаясь внутренне независимым, Савельев преподавал ученикам графическую грамоту: в школе ФЗУ, на Рабфаке, в техникуме, в филиале Москов-



Ил. 16. Урок в Рисовальном отделении Школы-фабрики. 1923–27 гг.



Ил. 17. Урок в Рисовальном отделении Школы-фабрики. 1923–27 гг.

ского Текстильного института. Художник классической школы, не принявший новых идей, он сохранял базу профессии, передавая ученикам свой опыт и стоявшую за ним культурную традицию. Вотзыве о художнике от 1922 года отмечалось, что Савельев «отличался большим педагогическим тактом в отношении учащихся, широкой осведомленностью в дисциплинах, им преподаваемых, и строгой служебной аккуратностью». Его профессиональный и нравственный пример имел значение для многих последующих



Ил. 18. А.С. Савельев ведет урок в школе ФЗУ. Серпухов. 1929 г.

поколений художников фабрики и для сохранения общего уровня культуры старейшего предприятия.

Библиографический список:

1. *Бородкин Л.И., Валетов Т.Я., Смирнова Ю.Б., Шильникова И.В.* «Не рублем единым»: Трудовые стимулы рабочих-текстильщиков дореволюционной России. — М.: РОССПЭН, 2010 г.
2. *Бородкин Л.И., Валетов Т.Я.* Микроанализ данных о квалификации и динамике заработной платы рабочих-текстильщиков Товарищества мануфактур Н.Н.Коншина // Экономическая история. Ежегодник. 2000. — М.: «РОССПЭН», 2001.
3. *Кичеджи В.Н.* «Реформы художественного образования в России в к. XX — нач. XX века» // Вестник СПбГУКИ. — 2016. — №4.
4. *Рогинская Ф. С.* Мария Сергеевна Назаревская. — М.: «Сов. Художник», 1955.

Делом, а не словами. Купцы Третьяковы. История успеха

Статья посвящена исследованию истории возникновения и развития производства текстильной фабрики «Товарищества мануфактур Третьяковых» в Серпухове и благотворительной деятельности представителей династии купцов Третьяковых.

Среди текстильных фабрикантов Серпуховского уезда Московской губернии в середине XIX века самым известным и успешным было семейство Третьяковых, происходивших из г. Таруса Калужской губернии. Основателем династии был Владимир Николаевич Третьяков (1780–1847). Каким изначально было дело этой семьи – неизвестно. Возможно, перебираясь в Москву, В.Н. Третьяков уже имел значительный первоначальный капитал, позволивший ему на купленной у городского общества Серпухова земле открыть ручную набивную фабрику. До настоящего времени остается спорным вопрос о дате открытия фабрики. Практически во всех известных источниках упоминается, что «бумажно-ситцевая фабрика <...> существует в Серпухове с 1809 года, учреждена она <...> В.Н. Третьяковым. Было ли получено свидетельство, коего при делах фабрики нет, по отзыву управляющего оно неизвестно...»¹. В некоторых источниках, например, в «Обзрении Выставки российских мануфак-

турных изделий в Санкт-Петербурге в 1849 году» встречается дата 1815 год [8, с. 62]. Вероятно, в 1809 году производство было столь незначительным или только осваивало рынок, что в «Ведомостях о мануфактурах в России» за 1812, 1813 и 1814 годы оно не упоминается [1].

Третьяковы проживали в Москве, первоначально в доме купцов Синельниковых в Кошелейной слободе, а с 1830-х годов — в собственном доме на Пятницкой улице в Четвертом квартале [9]. С 1808 года Владимир Николаевич Третьяков с семьей был записан в Московское купеческое общество, а в Серпухове владел землей и содержал фабрику. Земельные участки и постройки на них были приобретены в период с 1815 по 1825 годы на имя купеческой жены Ульяны Алексеевны Третьяковой (1790–1863).

В 1815 году серпуховской купец Иван Иванович Костяков продал Ульяне Алексеевне за 1025 рублей «крепостной свой деревянного строения дом, дворовую и огородную землю» в приходе церкви Воскресения Христова на Московской улице (*строение в настоящее время не сохранилось*)². В 1824 году она же приобрела у серпуховской купеческой жены Пелагеи Яковлевны Телепневой два участка земли, доставшиеся Телепневой по купчей от серпуховского купца Алексея Ивановича Варгина. Участок площадью 5500 квадратных сажений (ок. 2,5 га), расположенный на берегу реки Нара, предназначался для расширения фабричной территории¹. Другой участок во втором квартале между Москов-

1 ЦГА Москвы. ОХД до 1917 г. Ф. 44. Оп. 1. Д. 910. О вводе жены купца Третьяковой У.А. во владение землей, находящейся около р. Нары. 1824.

ской улицей и Спасским переулком в приходе храма Воздвижения Животворящего креста, площадью 20х5 1/3 саженьей (около 500 кв. метров) долгое время был занят огородами и деревянными сараями, пока в 1851 году не было принято решение построить на этом месте двухэтажный каменный дом, для размещения в нем на первом этаже складских помещений, а на втором — квартир для английских мастеров, работавших на фабрике².

Выстроенная на границе города и деревни Скрылья фабрика состояла из двух рабочих изб, красоварни, сушилки и заварки на берегу р. Нара. Эта фабрика была первой ситценабивной, основанной в Серпухове. Сравнительно небольшое заведение пол жило начало одной из крупных российских торгово-промышленных фирм середины XIX века — «Товариществу Третьяковых».

Уже в 1830-е годы рабочего народа на серпуховском предприятии трудилось 832 человека, по домам в городе еще 320 и в разных губерниях — 1400, производя в год 70 тысяч кусков набивного ситца [2]. В это же время продукция фабрики В.Н. Третьякова появилась на мануфактурных выставках. Впервые — на второй выставке Российских мануфактурных изделий, проходившей в Петербурге в 1839 году. В отделении «Пряденая бумага и бумажные ткани среднего и низкого сорта» были представлены дешевые набивные ситцы и платки — миткалевые, кашемировые и ситцевые. [2, с. 139] С этого времени образцы «третьяковской» набойки регулярно выставлялись на всероссийских промышлен-

ных вставках, получая заслуженные награды «за значительную выделку дешевого и сравнительно хорошего товара». [8, с. 62].

Выпуску качественной и доступной продукции способствовало оснащение производства современным английским оборудованием. В середине 1840-х годов на фабрике Третьяковых появились первые четыре печатные машины. В новых цехах были установлены две вальцовые машины Томаса Белля, одна из них печатала ситец в три цвета (трехколерная) и две «пирротины», на которых производилось печатание с плоских досок в три и четыре колера³.

В 1847 году Владимир Николаевич Третьяков получил разрешение «устроить в Серпуховском уезде у р. Нары красильное заведение»⁴. На территории фабрики были выстроены каменная двухэтажная красильня и сушильня с примыкающим к ним деревянным корпусом для паровой машины и два деревянных флигеля. Для нового производства были наняты 240 рабочих.

В тот же год потомственный почетный гражданин, 1-й гильдии купец, мануфактур-советник и кавалер ордена св. Анны 3-й степени Владимир Николаевич Третьяков скончался и был погребен в некрополе московского Спасо-Андронникова монастыря. Все движимое и недвижимое имущество перешло по завещанию его вдове Ульяне Алексеевне, которая вместе со старшим сыном

3 ЦГА Москвы, ОХД до 1917 г. Ф. 16. Оп. 24. Д. 4332, Лл. 7-8.

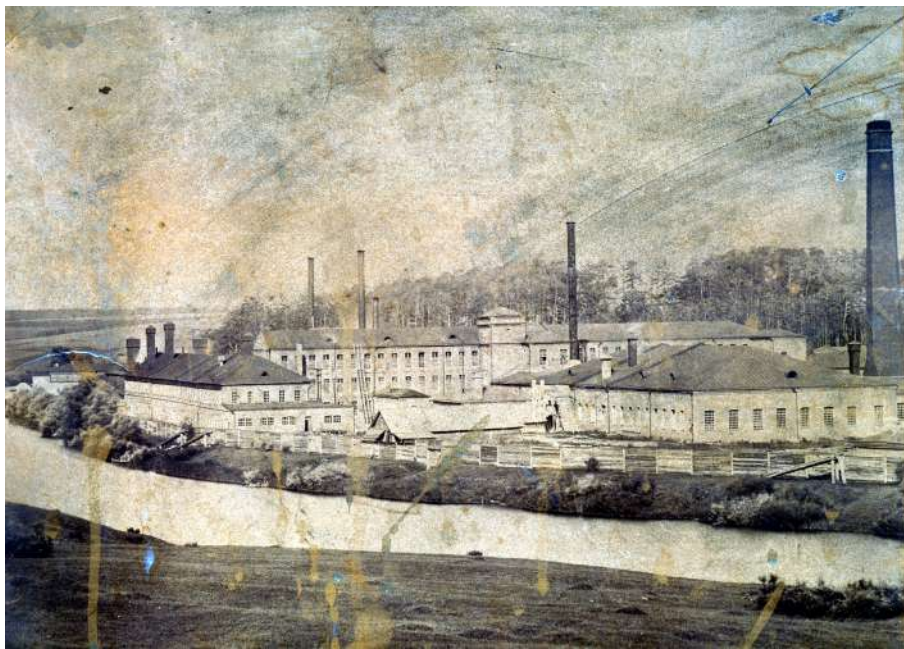
4 ЦГА Москвы, ОХД до 1917 г. Ф. 16. Оп. 15. Д. 26. О дозволении мануфактур-советнику Третьякову открыть в Серпуховском уезде у р. Нары красильное заведение. 1847.

Александром в 1848 году учредила торговую фирму «В. Третьякова вдова с сыновьями».

На мануфактурной выставке 1849 года фабрика была отмечена как «принадлежащая к числу наилучшим образом устроенных» [10, с. 62]. В это время предприятие производило ежегодно до 63000 штук ситцев и платков стоимостью в 484600 рублей. Производство постоянно развивалось. В 1858 году в собственность предприятия «В. Третьякова вдова с сыновьями» перешла бумагопрядильня на 19.000 веретен в с. Горенки Московского уезда Московской губернии, созданная в бывшем имении князей Разумовских/Юсуповых. Ещё в 1830 году усадьбу Горенки купил уездный предводитель дворянства гвардейский полковник Н.А. Волков, который в компании с Владимиром Николаевичем Третьяковым устроил в помещении дворца бумагопрядильную и бумаготкацкую фабрику. На фабрике устаревшее оборудова-



Ил. 1. Штамп на продукции предприятия «Мануфактура В.Н. Третьякова». Изображение предоставлено Сергиев-Посадским государственным историко-художественным музеем-заповедником



Ил. 2. Набивная и ткацкая фабрика торгового дома «В. Третьякова вдовы с сыновьями». 2 пол. XIX в. Московская губ., Серпуховской уезд, д. Скрылья. Бумага, фото, печать

ние было заменено на новое и установлены 2 английские паровые машины, что значительно увеличило объем и качество пряжи, поступающей в Серпухов. В 1860 году Третьяковыми «для усовершенствования ситцепечатного производства» в Серпухове была открыта самоткацкая фабрика для выработки миткаля на 640 английских станах и приобретены в Англии 4 паровые машины для замены конной тяги на паровую¹.

1 ЦГА Москвы ОХД до 1917 г. Ф. 16. Оп. 24. Д. 4332. Лл. 9-13.

Предприятие «В.Н. Третьякова вдова с сыновьями» было одним из тех, что называли «громадным производителем» [7, с. 131] в Московской губернии. Общее число рабочих достигло 1345 человек. Ежегодно выпускалось 115 тысяч кусков разнообразных ситцев, «нравящихся простому народу», на сумму более одного миллиона рублей. Большая часть ситцев была заварная (краповая, гарансиновая, кроновая), очень красивого, но несложного узора, который разрабатывали колорист Ж. Вагнер и рисовальщик Ж. Иль. На петербургской и московской Выставках мануфактурных произведений 1861 и 1865 годов изделия ситце-набивной фабрики Третьяковых были отнесены к I разряду. Третьяковы получили право пользоваться изображением Государственного герба на торговых этикетках своей продукции [7, с. 131]. В 1865 году производство ситца и набивных платков возросло до 150 тысяч кусков в год, в 1870-м составило 350 тысяч, в 1880-м — 500 тысяч. Старший сын Владимира Николаевича и Ульяны Алексеевны мануфактур-советник Александр Владимирович Третьяков (1816–1869) упрочил положение семьи женит бой в 1839 году на Анастасии Константиновне Куманиной, дочери московского городского головы К.А. Куманина и после смерти отца вместе с матерью занимался производством. С 1871 года семейное дело возглавлял К.В. Третьяков вместе с племянником Владимиром Александровичем (1839–1881), а после его кончины — единолично. Предприятие было преобразовано в паевое «Товарищество Третьяковых», с включением в число пайщиков московских купцов Константина Степановича Татаринова и личного почетного

гражданина Матвея Николаевича Гребнева². В 1880-е годы производство состояло в ткачестве различных бумажных тканей и в набивке ситцев и платков.

Наряду с производством Третьяковы продолжали успешно заниматься торговлей. Лавки их семейной фирмы по торговле бумажным товаром располагались самом крупном деловом квартала в Китай-городе — Чижевском подворье. Ситцами и платками торговали на всех украинских ярмарках, нижегородской, ирбитской, макарьевской и самарской; в Финляндии, Польше, Ташкенте, Хиве, Бухаре, а также в Персии. Неизменным оставалось высокое качество товара, отмечаемое на Всероссийских и международных промышленных выставках медалями и правом пользования изображением Государственного герба Российской империи [6, с. 126-127].



Ил. 3. Ткань набивная (часть шали). Мануфактура В.Н. Третьякова. Московская губерния, Серпуховской уезд, д. Скрылья. Изображение предоставлено Сергиев-Посадским государственным историко-художественным музеем-заповедником

2 ЦГА Москвы ОХД до 1917 г. Ф. 3. Оп. 1. Д. 1815. Ликвидационная комиссия по делам «Товарищества мануфактур Третьяковых». 1886.

Перелом в развитии производственной и торговой деятельности «Товарищества Третьяковых» наступил в 1885 году, когда их долг перед пайщиками достиг суммы 2 миллиона рублей серебром. В 1886 году по решению общего собрания пайщиков «Товарищества Третьяковых» все фабричные и торговые операции были прекращены. Была назначена ликвидационная комиссия в составе председателя правления Товарищества Константина Владимировича Третьякова и двух директоров – Владимира Владимировича Третьякова и Константина Степановича Татаринова³. Серпуховская бумаготкацкая, отбельная и ситценабивная фабрика была продана «Товариществу мануфактур Н.Н. Коншина в Серпухове» и после реконструкции существовала под названием «Новоткацкая фабрика».

Все члены семьи Третьяковых прославились не только как успешные предприниматели, но и как жертвователи на нужды развития образования, на дома призрения вдов и сирот купеческого сословия. Главное, что отличало благотворительность и филантропию Третьяковых, это то, что она не была случайным, эпизодическим доброхотством. Это было постоянное дело их жизни, их убеждение, становившееся с годами все более многообразным.

Начало благотворительной деятельности семейства положил основатель династии Владимир Николаевич Третьяков – бессменный староста первопрестольного храма страны – Большого Успенского собора Московского Кремля, которым он состоял до своей кончины. 22 августа 1826 года В.Н. Третьяков за благо-

3

ЦГА Москвы ОХД до 1917 г. Ф. 3. Оп. 1. Д. 1815. Лл. 1-6.



Ил. 4. Новоткацкая фабрика «Товарищества мануфактур Н.Н. Коншина в Серпухове». Начало XX в. Бумага, фото, печать

творительную деятельность был награжден орденом Св. Анны 3-й степени⁴. В 1844 он вновь сделал крупное пожертвование в пользу собора⁵.

Старший сын и наследник Владимира Третьякова Александр (1816–1869) играл заметную роль во множестве общественных организаций, официальных и полуофициальных комитетов, возникавших в середине XIX века в Москве, особенно, в Славянском

4 РГИА, Ф. 1411. Оп. 1. Д. 107. Гербы, жалованные грамоты, дипломы и патенты на чины департамента Герольдии Сената (Коллекция). Л. 53 об.

5 РГИА, Ф. 496. Оп. 3. Д. 187. Списки кавалеров ордена св. Анны 3-й степени. 1825–1829.

комитете [4, с. 32]. В Серпухове А.В. Третьяков был членом Серпуховского благотворительного общества, которое в 1864 году организовала графиня Мария Федоровна Соллогуб. Деятельность общества ограничивалась немногочисленными пожертвованиями миткаля и ситца для Приюта Ремесленной школы имени цесаревны Марии, открытой Обществом, и ежегодным членским взносом в размере 50 рублей. Тем не менее, его вдова Анастасия Константиновна в 1871 году выступила учредителем именной стипендии А.В. Третьякова для воспитанниц Приюта, пожертвовав для этого капитал в 1000 рублей [17, с. 24]. Сын А.В. Третьякова Владимир (1839–1881), потомственный почетный гражданин, московский 1-й гильдии купеческий племянник, после смерти отца вошел в Правление «Товарищества Третьяковых», но участия в производственных делах не принимал. Всю свою энергию он направил на благотворительную деятельность в «Московском благотворительном обществе 1837 года», где состоял комиссионером⁶. Так же, как отец и дядя (Константин Владимирович Третьяков), он состоял в Серпуховском благотворительном обществе графини Соллогуб и его имя было занесено в Синодик Общества для вечного поминовения [17, с. 24].

Самым известным и деятельным благотворителем и меценатом семейства был младший сын Третьяковых Константин (1830–1908)⁷. Он «сочетал в себе лучшие черты русской купеческой элиты

6 ЦГА Москвы ОХД до 1917 г. Ф. 3. Оп. 3. Д. 462. Формулярный список Третьякова В.А. 1880.

7 ЦГА Москвы ОХД до 1917 г. Ф. 3. Оп. 3. Д. 463. Формулярный список Третьякова К.В. 1887.

и дворянства, московской интеллигенции и меценатства». Его деятельность подробно описана в книге Г.Н. Ульяновой «Благотворительность московских предпринимателей, 1860–1914» [15]. В Серпухове же благотворительность К.В. Третьякова была направлена, прежде всего, на развитие фабрично-заводской социальной инфраструктуры и народного образования. На территории фабрики, помимо производственных и жилых помещений, были выстроены здания школы, больницы, родильного приюта, детского приюта (яслей), бани и прачечной [11, с. 239].

Школа для детей рабочих размещалась в 2-хэтажном каменном здании. Классы были рассчитаны на 35–50 человек. Преподавание велось по программе 2-х классного училища, обучение продолжалось четыре года. Кроме обязательных занятий, все ученики учились пению, а девочки — рукоделию (прясть и ткать). Затраты на школу ежегодно составляли 3800 рублей [11, с. 239]. При школе имелась библиотека, которой пользовались учащиеся и рабочие фабрики. В 1881 году при библиотеке была открыта читальня. После закрытия предприятия, в 1887 году Общество приказчиков, служивших в «Товариществе Третьяковых» 466 томов различных книг из этой библиотеки — в основном, произведения русской литературы с двумя очень хорошими шкафами, передали в библиотеку Благотворительного общества графини Соллогуб [5, с. 24].

Детский приют (колыбельня) занимал деревянный бревенчатый дом, где располагались 5 детских спален, столовая (она же игровая), квартира акушерки, бельевая, ванная и туалет. Персонал состоял из акушерки и 11 нянек. Детей принимали в ясли

с 3-х лет. Матери приносили их в 5 часов утра и брали домой на ночь: ткачихи — в 6 вечера, остальные — в 7. Как отмечал в своем исследовании санитарный врач Е.М. Дементьев, «внимательный и толковый уход за детьми не оставляет ничего желать лучшего» [11, с. 239-240]. Родильный и детский приюты находились под непосредственным попечением жены управляющего фабрикой Л.В. Чоколовой. На содержание больницы и приютов в год из фабричной кассы выделялось более 9 тысяч рублей [11, с. 240]. Пользование врачебной и акушерской помощью, яслями, библиотекой, баней и прачечной, а также обучение в школе для рабочих и служащих предприятия было бесплатным.

В 1875 году Константин Владимирович и Владимир Александровичи Третьяковы были произведены в звание почетных граждан города Серпухова за пожертвование в пользу развития в городе учреждений среднего образования. Для открывшейся в Серпухове мужской классической 4-х классной прогимназии Третьяковы подарили городу 2-х этажное каменное здание складских помещений и квартир мастеров, построенное на Московской улице в 1851 году⁸. Оно было капитально перестроено и приспособлено под учебное заведение. В 1877 году от имени «Товарищества Третьяковых» серпуховскому городскому обществу был пожертвован капитал в 20 тысяч рублей на учреждение на проценты от него в Александровской мужской прогимназии двад-

8 ЦГА Москвы. Ф. 54. Оп. 132. Д. 45. По отношению Московского губернатора двух проектов городского архитектора г. Серпухова В.О. Грудзина на перестройку для прогимназии двух зданий, пожертвованными серпуховскими купцами Третьяковыми. 1875 г.

цати стипендий для «недостаточных» учеников⁹. Всего за 40 лет (с 1878 по 1918) стипендиями имени Третьяковых воспользовались более семисот учеников. Многие из стипендиатов получали материальную помощь по несколько лет подряд.

В воздаяние заслуг семейства Третьяковых определением Правительствующего Сената 27 ноября/11 декабря 1897 года было утверждено постановление Московского Дворянского депутатского Собрания о внесении в 3-ю часть родословной книги Московской губернии сына Владимира Третьякова Константина и правнуков Александра и Владимира Владимировичей Третьяковых. На гербе, созданном для нового российского дворянского рода, были начертаны слова: «Делом, а не словами», что полностью соответствует истории успеха этой немногочисленной, но очень деятельной семьи¹⁰.

9 ЦГА Москвы. Ф. 549. Оп. 3. Д. 231. О приеме учеников в Александровскую серпуховскую прогимназию на стипендию им. Гг. Третьяковых. 1877-1878.

10 РГИА. Ф. 1411. Оп. 1. Д. 107. Л. 53. Герб рода дворян Третьяковых (потомство бывшего старосты Московского Большого Успенского собора Владимира Николаева Третьякова).



Ил. 5. Герб рода дворян Третьяковых (потомство бывшего старосты Московского Большо- го Успенского собора Владимира Николаева Третьякова). 1899 г. РГИА. Ф. 1411. Оп. 1. Д. 107. Л. 53. Бумага, рисунок, рукопись

Библиографический список:

1. Ведомость о мануфактурах в России за 1813 и 1814 годы. / Напечатано по высочайшему его императорского величества повелению. — Санкт-Петербург: Тип. Правит. Сената, 1816. — [2], XIII, [3], 457, [1] с.: табл.; 4 (28 см).
2. Выставка российских мануфактурных изделий (1839; Петербург).
3. Выставка российских мануфактурных изделий (3; 1843; Москва).
4. *Гавлин М.Л.* Российские Медичи [Текст]: портрет предпринимателей / Михаил Гавлин. — М.: «Терра», 1996. — 317 с.
5. Годовой отчет Серпуховского Благотворительного общества за 1870-1871 годы. — М.: Типография Каткова и К, 1872.
6. Иллюстрированное описание Всероссийской художественно-промышленной выставки в Москве 1882 г. [Текст]: [альбом 179 рисунков и 16 портретов, исполненных лучшими художниками журнала «Всемирная иллюстрация», с подробным описанием выставлявшихся предметов всех групп]. — С.-Петербург; Москва: Герман Гоппе, [1882].
7. *Киттары М.Я.* Обзорение Санкт-Петербургской выставки русской мануфактурной промышленности 1861 года. — СПб., 1861.
8. *Максимович, А.* Обзорение Выставки российских мануфактурных изделий в Санкт-Петербурге в 1849 году. — СПб.: Тип. Деп. вн. Торг., 1850.
9. Материалы для истории московского купечества / [ред.-изд. Н.А. Найденов]. — Москва: Типо-лит. И.Н. Кушнерев и К°, 1883-1889.

10. Промышленности Российской империи, царства Польского и Великого Княжества Финляндского в 1849 году. — Санкт-Петербург: Тип. К. Крайя, 1849.

11. Сборник статистических сведений по Московской губернии. Отдел санитарный. Т. 3, вып. 15: Санитарное исследование фабрик и заводов Серпуховского уезда: Ч. 1. — М.: издание Московского губернского земства, (Тип. М. Н. Лаврова), 1888.

12. Указатель Выставки российских мануфактурных изделий, бывшей в С.-Петербурге в 1839 году. — Санкт-Петербург, 1839. — [4], IV.

13. Указатель Третьей в Москве выставки российских мануфактурных изделий 1843 года. — Москва, [1843]. — XXIV, [366], XIV с.

14. Указатель Санкт-Петербургской выставки изделий пр Иллюстрированное описание Всероссийской художественно-промышленной выставки в Москве 1882 г. [Текст]: [альбом 179 рисунков и 16 портретов, исполненных лучшими художниками журнала «Всемирная иллюстрация», с подробным описанием выставлявшихся предметов всех групп]. — С.-Петербург; Москва: Герман Гоппе, [1882].

15. *Ульянова Г.Н.* Благотворительность московских предпринимателей, 1860-1914. — Моск. гор. об-ние архивов. Ин-т рос. истории РАН. — М.: Мосгорархив, 1999.

16. *Ульянова Г.Н.* Благотворительные пожертвования Московскому городскому общественному управлению в 1860–1914 гг. Крупнейшие филантропы (по новейшим архивным изысканиям) // Московский архив. Историко-краеведческой альманах. — М., 2000.

17. XXIV-й годовой отчет состоящего под высочайшим государыни императрицы Марии Федоровны покровительством Серпуховского благотворительного графини М.Ф. Соллогуб обще-

ства за 1887-1888 год. — М.: Университетская типография. Страстной бульвар, 1889.

Татьяна Савицкая
кандидат искусствоведения,
Саратовский государственный художественный музей
имени А.Н. Радищева,
г. Саратов

Просвещенные купцы Кокуевы — взгляд сквозь призму коллекции

Статья посвящена характеристике коллекции саратовских купцов Кокуевых в собрании Радищевского музея. Автор показывает, как история этой семьи, а также вкусы и нравственные устои ее представителей отражаются в характере их художественной коллекции.

Важный этап формирования фондового собрания СГХМ имени А.Н. Радищева пришелся на 1918–1922 годы, когда в музей поступили произведения искусства, реквизированные у жителей Саратова и губернии. Обычно они записывались без сведений о прежних владельцах, однако предметы из коллекции купцов Кокуевых являются исключением — они представлены в музейном инвентаре отдельным списком¹.

Наша задача — определить характерные особенности кокуевского собрания, дополнив наши представления об этой купеческой семье, внесшей значимый вклад в экономику и культуру Саратова конца XIX — начала XX века.

1 Инвентарь Радищевского музея. Т. 2. 1919. Л. 175–183.

Приведем краткие исторические сведения. Самый заметный след в жизни Саратова оставил Павел Иванович Кокуев (1820–1884), солепромышленник, пароходчик, один из передовых деятелей коммерции этого времени — инициатор открытия зерновой биржи, и затем — председатель Биржевого комитета, почетный гражданин города. Павел Иванович широко занимался благотворительностью: построил трехэтажное каменное здание Марининского приюта, постоянно оказывал ему значительную материальную поддержку, много сделал и для благоустройства города [1, с. 15]. Современники характеризуют Павла Ивановича как предстательного и умного, «вполне окультуренного» купца, и внешностью и манерами гораздо более похожего на английского лорда [2, с. 76]. П.И. Кокуев был членом земской комиссии по ходатайству об открытии в Саратове университета (1868)² [3, с. 216–231], интересовался литературой и искусством³.

Сын Павла Ивановича, Николай Павлович (1854–1913/14) — выпускник Земледельческой академии в Вюртемберге (Германия), известный коллекционер и библиофил⁴. Он был членом Общества

2 Университет в Саратове был открыт только в 1909 г.

3 В 2010 году на аукционе «Гелос» предлагался сборник Шекспира с его владельческим штампом – бесплатная премия за подписку журнала «Живописное обозрение» за 1880 г. // В. Шекспир. Бесплатная премия журнала «Живописное обозрение» за 1880 г. — С-Пб.: Типография Императорской академии наук, 1880. URL: <http://www.gelos.ru/2010/week/29.01/> (15.12.2011).

4 В библиотеке музея хранятся принадлежавшие Н.П. Кокуеву подписки журналов «Мир искусства», «Художественные сокровища России», «Аполлон», «Русская художественная летопись», «Старые годы», а также ряд альбомов по искусству из библиотеки П.И. и Н.П. Кокуевых.

любителей изящных искусств (ОЛИИ) при Радищевском музее [4], активным участником его первой выставки (1889), предоставив произведения семейной коллекции [5, с. 17], с 1894 — членом Саратовской ученой архивной комиссии (СУАК) [6]. Он, и его жена Мария Ивановна широко занимались благотворительностью.

К представлению об образе жизни семьи, ее нравственных устоях интересные штрихи добавляет рассказ о младшем из Кокуевых, Павле Николаевиче, приведенный в воспоминаниях его сокурсника и друга, историка В.А. Ермолаева. «Он был чрезвычайно религиозен, прекрасно знал церковную службу и церковную архитектуру, все церкви Москвы, Ленинграда и других городов, не говоря уж о Саратове, был знаком с архиереями и священниками. <...> Студенты пролетарского происхождения безбожно издевались над ним, и бедный Павлик должен был терпеть их злые шутки. Он прекрасно знал три европейских языка, что сослужило ему в дальнейшем немалую службу. <...> Это был человек добрый, но наивности необычайной. <...> Неудивительно, что он «вылетел» из университета уже на втором курсе, чуть ли не самым первым. Он уехал в Москву, там быстро устроился преподавать иностранные языки в каком-то институте, но в тридцатые годы был схвачен, отправлен в места отдаленные, где много принял мук, вернулся в Саратов, женился, посетил раза два меня и затем снова был схвачен, и на этот раз уже не вернулся» [7, с. 124].

Предметы из дома Кокуевых на Большой Сергиевской, 67 поступили в Радищевский музей от Марии Ивановны, вдовы Николая Павловича. Первичный список (19.11.1918–09.12.1918), составленный по формальным признакам (вид, жанр, иногда — автор,

примерный размер, количество предметов и т.д.) дает представление о составе поступившей в музей кокуевской коллекции. Перечисляются картины и рисунки русских и европейских художников, старинные гравюры, книги, фарфоровые и стеклянные изделия, подсвечники, часы, мелкая пластика, флаконы для духов и пр. Некоторые предметы называются отдельно, некоторые — обобщенно («папка со старинными гравюрами»), без размеров, и, как правило, без характеристики техники. Точное число предметов, поступивших от Кокуевых, определить сложно, но явно, что их (не считая гравюр, фотографий, книг) не могло быть менее 200, а скорее всего, гораздо больше. Однако многие из этих предметов не были внесены в музейный инвентарь. В «кокуевском» разделе, составленном в начале 1919 году значится всего 73 номера⁵. Это объясняется тем, что в это время в Саратове, как и в других городах, предполагалось открытие нескольких новых музеев, поэтому экспонаты сразу же распределялись с учетом их последующей передачи [7, с. 103–157]. В инвентарь, несмотря на все трудности того времени, произведения записаны с обоснованной атрибуцией и информацией о художнике⁶.

Сразу отметим, что изделия декоративно-прикладного искусства и мелкой пластики остаются за рамками данного иссле-

5 Фактически больше — под одним номером записывалось иногда несколько предметов.

6 Примечательно, что расхождений с современной атрибуцией немного: Саратовский государственный художественный музей имени А.Н. Радищева. Т. 1. Русская живопись XVIII–XIX вв. — Москва. 2004; Т. 2. Зарубежное искусство. Живопись, рисунок, скульптура, шпалеры: каталог. — Саратов: СГХМ имени А.Н. Радищева, 2008.

дования. При их несомненной художественной ценности, это, скорее, предметы обстановки, в которых ощутим «женский вкус» хозяйки дома.

Среди произведений «высокого искусства» — живописи, оригинальной графики⁷ и скульптуры отчетливо выделяются две группы. Одна из них непосредственно рассказывает о жизни семьи — назовем ее семейной хроникой; вторая отражает взгляды, вкусы и пристрастия Кокуевых-собирателей. Мы рассматриваем как сохранившиеся произведения, так и сведения (к сожалению, весьма неполные) об утраченных.

Из первой группы («семейной хроники») сохранилась единственная работа — пейзаж «Волга у Саратова» (1877) киститалантливого пейзажиста М.И. Доливо-Добровольского (1841-1881)⁸ (ил. 1), которая быстрее всего попала в музей благодаря знакомству художника с его будущим основателем А.П. Боголюбовым. От Кокуевых поступило три картины Доливо-Добровольского (две утрачены)⁹, данная, судя по изображению, значилась как «Караван баржей на Волге близ Красн[ых] ворот»¹⁰. Это название кажется более точным, чем принятое сейчас, лишенное конкретных примет («Волга у Саратова. 1877»). Несомненно, что

7 Вопрос о печатной графике, записанной при передаче суммарно, требует особого рассмотрения.

8 Доливо-Добровольский М.И. Волга у Саратова. 1877. Холст, масло. 81x128. Инв. Ж-182.

9 Все три работы были выданы из музея до занесения в инвентарь. Данная работа вернулась — записана не в составе кокуевского инвентарного списка (№6303-6379), а позже (№6610), как поступление от Губернского отдела народного образования.

10 СГХМ. ОХАМ. Ф. «БРУ и СРМ». В.А. Оп. 2. Ед.хр. 3. Л. 12.



Ил. 1. М.И. Доливо-Добровольский. Волга у Саратова. 1877. Холст, масло

произведение было написано художником по заказу П.И. Кокуева — работы Доливо-Добровольского, поэтичные и отражающие при этом конкретные приметы пейзажа, были очень популярны у саратовцев. Здесь мы видим несколько важных деталей, рассказывающих о П.И. Кокуеве. Прежде всего, его знаменитый дом на Большой Сергиевской¹¹ (ил. 2), который на картине узнаваем по характерной башенке на крыше (справа, левее арки). Изображение этого роскошного дома, расположенного недалеко от пристани и являющегося частью прибрежного пейзажа, было, конечно, важно для П.И. Кокуева, как отражение самого факта его существования. Но оно также было связано с очень знаменательным событием — именно здесь, во время путешествия по Волге в

11 Сохранился частично, современный адрес: ул. Чернышевского, д. 128.



Ил. 2. Дом Кокуева. 1926. Фото И.М. Гольдфейна. Архив А. Голицына, Саратов

1869 году останавливался цесаревич Александр Александрович, будущий император Александр III с молодой супругой и братом [2, с. 61–62]. О роли Кокуевых в приеме венценосной семьи также напоминает Триумфальная арка, выстроенная специально для торжественной встречи, и называемая Царскими или Красными воротами [2, с. 127]. А груженные товаром баржи говорят о деятельности П.И. Кокуева как солепромышленника и пароходчика.

Два других фрагмента «семейной хроники», заказчиком которых явно также был Павел Иванович, утрачены. Персональный портрет П.И. Кокуева упоминается только в архивном списке; другой, названный там как «Портрет фамильный старый», в инвентаре (№ 6378) обозначен более развернуто — «Портрет

неизвестного с двумя мальчиками». Возможно, на нем был изображен Павел Иванович с сыновьями¹².

Утраченные работы с видами имения Кокуевых Нижняя Чернавка, запечатленные Г.П. Баракки (1852–1915) — вклад в «семейную хронику», сделанный уже явно по заказу Н.П. Кокуева. Согласно справочнику, «Нижняя Чернавка находилось в 25 верстах к северо-западу от Вольска. Здесь имелись обширные земельные угодья, с большими посевами подсолнечника, маслобойным и винокурренным заводами»¹³. Гектор Павлович Баракки, итальянец по происхождению, занесенный волею судьбы в Саратов, — яркий и очень значимый персонаж культурной жизни нашего города, один из организаторов ОЛИИ, художник и педагог, учитель

В.Э. Борисова-Мусатова. Видимо, знакомство Н.П. Кокуева и Г.П. Баракки произошло во время их совместной деятельности в ОЛИИ. В кокуевском списке — пять работ Г.П. Баракки, и все они кроме «Волжского вида» написаны в Нижней Чернавке: «Часть парка и купальня в Чернавке» (1892)¹⁴, «Цветник и аллея в Чернавке» (1892), «Пашня» (1893), «Липовая аллея в Чернавке»

12 У Павла Ивановича, кроме Николая, был еще старший сын Владимир, умерший в молодости, и две дочери — Надежда и Евгения (в замужестве Тиблен). Портрет, согласно пометке в Инвентаре, передан в 1922 г. в Музей Саратовского университета, расформированный спустя несколько лет.

13 Сайт Большая саратовская энциклопедия URL: http://saratovregion.ucoz.ru/region/volskiy/n_chernavka.htm (дата обращения 12.01.2011).

14 Прослеживаются сведения только об одной работе: картина Баракки «Пашня» была в числе выданных из Радищевского музея во временное пользование в Дом Работников Просвещения и помечена как не вернувшаяся. Согласно выписке из протокола № 9 от 25.10.1927 г. заседания Правления Саратовского Государственного Областного музея (ее копия хранилась в отделе учета музейных предметов Радищевского музея

(1893). То обстоятельство, что они обозначены в списке с названием, именем художника и датой (обычно повторяющих надписи на работе) оставляет надежду найти эти произведения и получить гораздо более наглядное и поэтическое представление об имении Кокуевых, чем сухая справочная информация.

Перейдем к той группе произведений, которая, собственно, характеризует Кокуевых как собирателей. Здесь преобладают работы европейских мастеров.

Среди живописных работ выделяется группа из пяти большеформатных картин — характерных образцов интернационального пейзажа XVIII — начала XIX веков. Об их романтическом характере говорят названия: «Рыбаки на озере»¹⁵, «Горный пейзаж»¹⁶, «Декоративный пейзаж»¹⁷, «Пейзаж с всадниками»¹⁸. В большей степени черты конкретной (английской) школы присущи картине «Коровы на водопое»¹⁹ (ил. 3).

К «интернациональной» группе примыкает и значительно меньший по размеру, но близкий по стилю и тематике пейзаж

среди разрозненных фрагментов старых документов, сведения получены от зав. ОХАМ И.А. Жуковой).

15 Неизвестный европейский художник конца XVIII в. Рыбаки на озере. Холст, масло. 95х134. Инв. Ж-1063 (ст. 6353).

16 Неизвестный художник конца XVIII в. Швейцария (?). Горный пейзаж. Холст, масло. 105х140. Инв. Ж-1011. (ст. 6355).

17 Неизвестный европейский художник конца XVIII в. Декоративный пейзаж. Холст, масло. 106х161,5. Инв. Ж-627. (ст. 6354).

18 Неизвестный художник начала XIX в. Германия, Пейзаж с всадниками. Холст, масло. 96,5х135,5. Инв. Ж-526. (ст. 6352).

19 Неизвестный художник начала XIX в. Англия. Коровы на водопое. Холст, масло. 103,5х153,5. Инв. Ж-1010 (ст. 6356).



Ил. 3. Неизвестный художник начала XIX в. Англия. Коровы на водопое. Холст, масло

«Охота», отнесенный к кисти неизвестного французского художника²⁰.

Европейские рисунки кокуевской коллекции также представляют собой романтические архитектурные виды на фоне пейзажа, преимущественно с античными мотивами. Все они являются работами замечательных мастеров конца XVII — начала XVIII вв.: два парных тондо (третье утрачено) в духе свободных архитектурных фантазий знаменитого театрального декоратора итальянца

20 Неизвестный художник середины XIX в. Франция. Охота. Холст, масло. 22х44,5. Инв. Ж-927 (ст. 6377).

Пьетро Гонзага (1751–1831)²¹, величественный вид «Дворец Флоры» французского художника и архитектора Ф.Ж. Беланже (1745–1818)²² (ил. 4), восемь большеформатных рисунков его соотечественника Ж.Л. Депре (1743–1804), из работ которого сохранилась всего одна — «Эскиз театрального занавеса»²³, изображающий аллегорическую сцену с персонажами римской мифологии. Семь листов с изображениями романтических руин древнеримских храмов, представляющих единый блок, были реквизированы в 1930 году для Конторы Антиквариата²⁴. Мы имеем представление о них, благодаря подробным инвентарным описаниям, а также лестной характеристике Д.В. Прокопьева, хранителя Радищевского музея в 1921–1924 годы. В целом, все европейские рисунки объединены одной темой — античностью, воспринимаемой сквозь призму романтизма.

Скульптурных работ в коллекции оказалось немного. Из нескольких медальонов сохранился один, с изображением Виктора Эммануила II (Vittorio Emanuele II, 1820–1878) — первого короля единой Италии, оставшегося в истории великим борцом за ее объ-

21 Гонзага П. Архитектурный мотив. Бумага, перо, сепия. Д.115. Г-2865, Г-2866 (ст. № 6370).

22 Беланже Ж.Ф. Дворец Флоры. Бумага, перо черным тоном, кисть коричневым тоном. 19,5х28. Г-867 (ст. 6360).

23 Депре Ж.Л. Эскиз театрального занавеса. Бумага, перо красным тоном, акварель. 37,4х50. Г-920 (ст. 6359). Рисунок выполнен, предположительно, для театра в Стокгольме, где художник жил с 1784 г.

24 СГХМ. ОХАМ Ф. «БРУ и СРМ» В.А. Оп. 5. Ед. Хр. 23. Л. 1-2 (Акт от 15.03.1930 о передаче вещей, имеющих экспортное значение). Блок из семи рисунков оценен в 2000 руб. (Ст. инв. №№ 6342–6348).



Ил. 4. Ж.Ф. Беланже. Дворец Флоры. Бумага, перо черным, кисть коричневым

единение. Поступивший с ним в паре медальон другого национального героя Италии, Гарибальди, утрачен, как и бюст Наполеона Бонапарта. Представление о тематике европейской коллекции дополняют «Апостол Петр» и «Жанна д'Арк» итальянской школы (в инвентарь не внесены, в списке передачи — без размеров и техники).

Среди работ русских мастеров назовем, прежде всего, портреты великих деятелей отечественной истории — живописный «Портрет Петра I» неизвестного мастера XVIII века²⁵, и акварель-

25 Неизвестный художник XVIII в. Россия. Портрет Петра I. Холст, масло. 67,5х57,8. Инв. Ж-601.



Ил. 5. Неизвестный художник XIX в. Россия. Портрет А.В. Суворова. Бумага, акварель

ный — А.В. Суворова (ил. 5), выполненный в XIX веке²⁶ (оба сохранились).

Весьма примечательный факт: из дома Кокуевых поступили четыре (!) акварели с изображением «русских троек», символизирующих безудержный порыв русской души. Рисунок М.И. Доливо-Добровольского²⁷ (выполненный, как обозначено художником,

26 Неизвестный художник XIX в. Россия. Портрет А.В. Суворова. Бумага, акварель. 22х27. Инв. Г-4866 (ст. № 6351).

27 Доливо-Добровольский М.И. Тройка. Саратов. 1878. Бумага. Акварель, белила, лак, карандаш графитный. 30,2х37,5. Инв. Г-3064 (ст. 6350).



Ил. 6. П.П. Соколов. Тройка. Бумага, акварель

в Саратове в 1878 году) и две работы П.П. Соколова (1821–1899)²⁸ (ил. 6) сохранились; «Тройка мчит» [Н.Е.] Сверчкова — утрачена. К «Тройкам» примыкает также акварельный пейзаж саратовского художника Д.Н. Россова с изображением повозок на берегу Волги (1865)²⁹ (ил. 7).

28 Соколов П.П. Тройка. Бумага, акварель. 65х90. Инв. Г-3917. (ст. № 6361.) Тройка. Бумага, акварель. 69х97 Инв. Г-3918 (ст. № 6362).

29 Россов Д.Н. Пейзаж. 1865. Картон, акварель, лак. 28х36,5. Инв. Г-3040 (ст. № 6349). В архивном списке называется «Гроза».



Ил. 7. Д.Н. Россов Пейзаж. 1865. Картон, акварель, лак

Подведем краткие итоги. Первая группа работ, обозначенная нами условно как «семейная хроника», отражает внешнюю сторону жизни семьи Кокуевых. Вторая, которую, собственно, и следует назвать «коллекцией Кокуевых» — внутренний мир ее собирателей — Павла Ивановича и Николая Павловича. Очевидно их увлечение искусством романтизма: подтверждением этому являются и романтические пейзажи, и целая подборка «русских троек» — символов русской свободной, безудержной натуры, и портреты исторических личностей, сыгравших поворотную роль в судьбах

своего народа. Художественные пристрастия членов этой семьи созвучны их высоким душевным порывам, которые заставляли их заботиться о помощи нуждающимся, общественном благоустройстве, развитии науки и искусства.

История семьи Кокуевых и их художественное собрание является показателем того, что не только в столице, но и в провинции во второй половине — конце XIX столетия формируется новый слой русского общества — заботящееся не только о собственной прибыли, но и о благе народа и государства, интересующееся искусствами, просвещенное и поистине благородное купечество.

Библиографический список:

1. *Максимов Е.К.* Купцы – соль земли саратовской // Саратовские вести по понедельникам. 1999. 5 июля. № 54 (2201).
2. *Славин И.Я.* Минувшее-пережитое. Воспоминания. – Саратов: КнигоГрад 2013.
3. *Соломонов В., Чернышов А.* Цель – университет // Годы и люди. Саратов: Приволж. кн. изд-во. Вып. 3, 1988. С. 216-231. С. 227. Университет в Саратове был открыт только в 1909.
4. *Савельева Е.К.* Общество любителей изящных искусств Саратове. Конец XIX начало – XX века // Материалы VI Боголюбовских чтений. Художественные коллекции музеев и традиции собирательства. URL: <http://ogis.sgu.ru/ogis/bogo/mat6/mat6-5.html> (дата обращения 11.10. 2020).
5. Хроника художественной жизни Саратова 1874–1980. По материалам периодической печати. Саратов: Издательство Саратовского университета, 1988.
6. *Соколов В.П.* 25-летие Саратовской ученой архивной комиссии: URL: <http://Annales.info/rus/small/suak25.htm> (дата обращения 11.10. 2020).
7. *Ермолаев В.А.* Без гнева и пристрастия. Записки историка /подгот. В. Н. Парфёнов, В. А. Соломонов и Т. В. Широкова. Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 2009.

Наши авторы

Акимова Мария Сергеевна — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Музея Зеленограда, старший научный сотрудник Института мировой литературы имени А.М. Горького Российской академии наук (г. Москва).

Беккер Альберт Оттович — художник-реставратор Государственного научно-исследовательского института реставрации (г. Москва).

Беспалова Юлия Анатольевна — научный сотрудник отдела хранения Астраханской картинной галереи имени П.М. Догадина (г. Астрахань).

Борщенко Лидия Михайловна — кандидат искусствоведения, директор Луганского художественного музея (г. Луганск, ЛНР).

Булат Максим Анатольевич — научный сотрудник отдела исследований Музея истории Дальнего Востока им. В.К. Арсеньева (г. Владивосток).

Волков Иван Александрович — старший научный сотрудник научно-фондового отдела Серпуховского историко-художественного музея (г. Серпухов, Московская область).

Диброва Вера Андреевна — научный сотрудник сектора учета Серпуховского историко-художественного музея (г. Серпухов, Московская область).

Дубровин Михаил Феликсович — кандидат технических наук, ведущий научный сотрудник Государственного научно-исследовательского института реставрации (г. Москва).

Динер Сергей Эдуардович — старший научный сотрудник Егорьевского историко-художественного музея (г. Егорьевск, Московская область).

Еренцова Ольга Алексеевна — научный сотрудник Серпуховского историко-художественного музея (г. Серпухов, Московская область).

Захарова Раиса Алексеевна — старший научный сотрудник отдела зарубежного искусства Астраханской государственной картинной галереи им. П.М.Догадина (г. Астрахань).

Игнатова Татьяна Викторовна — ведущий научный сотрудник научно-исследовательского отдела Совета православных церковных приходов Преображенского монастыря (г. Москва).

Карбань Владимир Яковлевич — старший научный сотрудник Луганского художественного музея (г. Луганск, ЛНР).

Кирсанова Евгения Сергеевна — научный сотрудник отдела исследований Музея истории Дальнего Востока имени В.К.Арсеньева (г. Владивосток).

Киселева Евгения Игоревна — кандидат культурологии, заведующая Отделом междисциплинарных проектов ГМИИ им.А.С.Пушкина, доцент кафедры кино и современного искусства РГГУ, преподаватель Департамента медиа НИУ ВШЭ. (г. Москва).

Коншин Александр Дмитриевич — правнук Н.Н. Коншина старшего (г. Москва).

Кравченко Екатерина Николаевна — научный сотрудник отдела хранения Астраханской картинной галереи имени П.М.Догадина (г. Астрахань).

Краснопёрова Лидия Петровна — старший научный сотрудник Саратовского государственного художественного музея имени А.Н. Радищева (г. Саратов).

Лапшичёва Елена Николаевна — старший научный сотрудник отдела хранения Астраханской картинной галереи имени П.М. Догадина (г. Астрахань).

Лебедева Мария Сергеевна — младший научный сотрудник Государственного музея истории Санкт-Петербурга (г. Санкт-Петербург).

Логинова Наталья Петровна — заместитель директора по научной работе Музейно-выставочного центра г. Серпухова (Московская область).

Маполис Анна Дмитриевна — научный сотрудник отдела живописи второй половины XX века Государственной Третьяковской галереи (г. Москва).

Пантелеева Марианна Павловна — старший научный сотрудник Серпуховского историко-художественного музея (г. Серпухов, Московская область).

Пилипенко Андрей Дмитриевич — старший научный сотрудник Серпуховского историко-художественного музея (г. Серпухов, Московская область).

Приклонская Вероника Викторовна — кандидат социологических наук, заведующая отделом русского искусства Саратовского государственного художественного музея имени А.Н. Радищева (г. Саратов).

Пронин Анатолий Борисович — научный сотрудник Егорьевского историко-художественного музея (г. Егорьевск, Московская область)

Пушков Виктор Петрович — кандидат исторических наук, старший научный сотрудник Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова (г. Москва).

Савицкая Татьяна Евгеньевна — кандидат искусствоведения, заведующий отделом зарубежного искусства Саратовского государственного художественного музея имени А.Н. Радищева (г. Саратов).

Синица Анна Вячеславовна — лицензированный гид по Риму и музею Ватикан (г. Рим, Италия).

Стрелкова Нина Александровна — научный сотрудник Серпуховского историко-художественного музея (г. Серпухов, Московская область).

Суханов Евгений Олегович — младший научный сотрудник Луганского художественного музея (г. Луганск, ЛНР).

Филиппова Инга Игоревна — кандидат искусствоведения, заведующая сектором отдела «Консультационно-методический центр художественных музеев РФ» Государственного Русского музея (г. Санкт-Петербург).

Чернова Мария Сергеевна — младший научный сотрудник Серпуховского историко-художественного музея, аспирант Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова (г. Серпухов, Московская область).

Чугреева Наталия Николаевна – старший научный сотрудник Центрального музея древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева (г. Москва).

Шарова Елена Николаевна – куратор просветительских и инклюзивных программ Музея русского импрессионизма (г. Москва).

Щетина Мария Викторовна – старший научный сотрудник отдела зарубежного искусства Саратовского государственного художественного музея имени А.Н. Радищева (г. Саратов).

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ СЕРПУХОВСКОГО
ИСТОРИКО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ
2022 ГОД



СЕРПУХОВСКИЙ
ИСТОРИКО-
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
МУЗЕЙ

