

Министерство культуры Республики Крым  
Государственное бюджетное учреждение Республики Крым  
«Симферопольский художественный музей»  
Государственное бюджетное учреждение Республики Крым  
«Музей-заповедник «Судакская крепость»



**XXVII**  
**КРЫМСКИЕ**  
**ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ**  
**ЧТЕНИЯ**

**Материалы республиканской  
научно-практической конференции**

**г. Симферополь – г. Судак**  
**13-14 октября 2022 г.**

Симферополь  
ИТ «АРИАЛ»  
2022

## СОДЕРЖАНИЕ

УДК 7.067  
ББК 85.101 (2-2Крым)  
Д 22

*Издаётся по решению Научно-методического совета  
ГБУРК «Симферопольский художественный музей»*

### **В подготовке сборника принимали участие:**

**Бурова О. В.**, директор ГБУРК «Симферопольский художественный музей»;

**Глазунова С. А.**, заместитель директора ГБУРК «Симферопольский художественный музей».

### **Редакторы и составители:**

**Полканова А. Ю.**, старший научный сотрудник ГБУРК «Симферопольский художественный музей»;

**Фращенко Д. В.**, научный сотрудник ГБУРК «Симферопольский художественный музей».

Д 22 **XXVII Крымские искусствоведческие чтения** : материалы республиканской научно-практической конференции 13-14 октября 2022 г. / редакторы-составители: А. Ю. Полканова, Д. В. Фращенко. – Симферополь: ИТ «АРИАЛ», 2022. – 296 с.

ISBN 978-5-907587-91-5

УДК 7.067

ББК 85.101 (2-2Крым)

### **XXVI КРЫМСКИЕ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ ЧТЕНИЯ**

материалы республиканской научно-практической конференции  
13-14 октября 2022 года

*Ответственность за достоверность информации, точность фактов, цифр,  
цитат и других сведений несут авторы.*

Формат 60x84/16. Усл. печ. л. 17,21. Тираж 75 экз.

ИЗДАТЕЛЬСТВО ТИПОГРАФИЯ «АРИАЛ»

295015, Республика Крым, г. Симферополь, ул. Севастопольская, 31-а/2,  
тел.: +7 978 71 72 901, e-mail: it.arial@yandex.ru, www.arial.3652.ru

Отпечатано с оригинал-макета в типографии «ИТ «АРИАЛ»  
295015, Республика Крым, г. Симферополь, ул. Севастопольская, 31-а/2,  
тел.: +7 978 71 72 901, e-mail: it.arial@yandex.ru, www.arial.3652.ru

© ГБУРК «Симферопольский  
художественный музей», 2022

© ИТ «АРИАЛ» макет, оформление, 2022

ISBN 978-5-907587-91-5

### **К 85-ЛЕТИЮ СИМФЕРОПОЛЬСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ**

#### **Гаврилюк М.Н.**

К биографии научного сотрудника Художественного отдела Центрального музея Тавриды Петра Игнатьевича Кристианполя ..... 7

#### **Полканова А.Ю.**

К вопросу о дате создания Симферопольского художественного музея ..... 14

#### **Солод Ю.С.**

Симферопольский художественный музей в 1980-е годы  
(по страницам архива музея) ..... 24

#### **Фращенко Д.В.**

Обзор коллекции Михаила Казаса  
в Симферопольском художественном музее ..... 29

### **ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО К.Ф. БОГАЕВСКОГО. К 150-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ**

#### **Бородина Е.Е.**

«Большой прекрасный мир молчания». Исследование и популяризация  
творчества Константина Богаевского ..... 39

#### **Глазунова С.А.**

Творчество К.Ф. Богаевского в крымской художественной критике ..... 52

#### **Козловский С.А.**

К вопросу об «исключении» К.Ф. Богаевского из Императорской  
Академии Художеств ..... 59

#### **Ломакина М.А.**

Образ Феодосии в творчестве Константина Богаевского ..... 66

### **КРЫМСКИЙ КОНТЕКСТ**

#### **Баккал И.Н.**

Караимский портрет в творчестве художника Ю.П. Сулимова ..... 74

#### **Велиева С.С.**

Краткий анализ домов конца XVII – начала XX вв. по фотонегативам  
из коллекции Бахчисарайского музея-заповедника ..... 77

**Вдовиченко И.И.**

История художественного комбината Крымского отделения  
художественного фонда ..... 86

**Горбунова Ф.Р.**

Научная библиотека Бахчисарайского музея-заповедника.  
Из истории формирования ..... 89

**Гришанова-Колоскова С.В.**

История изучения «пещерных городов» Крыма в 20-е годы XX в.  
на материалах коллекции Централных государственных реставрационных  
мастерских (из фондов музея архитектуры им. А.В. Щусева) ..... 96

**Емец С.Г.**

Выставочная деятельность музея-заповедника «Судакская крепость»:  
опыт и перспективы развития ..... 103

**Капанова Ю.В.**

Комплектование отдела советской живописи Севастопольского  
художественного музея им. М.П. Крошицкого. Картины довоенного  
периода создания ..... 112

**Османова Д.А.**

Коллекция картин В.К. Яновского в собрании  
Бахчисарайского музея-заповедника ..... 119

**Пименова-Ромашова Н.В.**

Формирование фотографической коллекции по дореволюционной  
архитектуре Крыма в собрании Государственного музея архитектуры  
им. А.В. Щусева ..... 123

**ВОПРОСЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ИСКУССТВ****Акимов С.С.**

О произведениях Адриана де Грейфа в российских музеях ..... 131

**Алексеева В.Ю.**

Коллекция западноевропейской гравюры –  
дар А.Д. Столыпина Радищевскому музею ..... 141

**Балакаева А.Д.**

Архитектурный код Венеции в акварели Дж. У. Гамильтона из собрания  
Севастопольского художественного музея им. М.П. Крошицкого ..... 149

**Васильева О.А.**

Императорский фарфор. Собрание Алушкинского дворцово-паркового  
музея-заповедника ..... 158

**Ковалевская Н.А.**

«На посту» – портрет актрисы Аллы Карпенко в роли Сони Гурвич  
в спектакле «А зори здесь тихие». Картина Петра Вольского  
из собрания Алушкинского музея ..... 170

**Мирошниченко Н.М., Олейник О.А.**

«Отнесу я сказку людям о царевне Таях». Работы М.В. Сабашниковой  
в фондовой коллекции Дома-музея М.А. Волошина. (К 140-летию со дня  
рождения М.В. Сабашниковой) ..... 174

**Рыжова Т.В.**

Реставрация и исследование копии картины Гвидо Рени «Святой Иосиф  
с младенцем Христом на руках» неизвестного художника XIX века  
(из собрания Севастопольского художественного музея  
им. М.П. Крошицкого) ..... 190

**Сиренко А.С.**

Коллекция И.М. Саркизова-Серазини в собрании  
Государственной Третьяковской галереи ..... 197

**Сокова А.С.**

Флора Салонных или Цветы и Женщины всех стран. Работы французского  
художника–литографа Ашиля Девериа в собрании АГКГ имени  
П.М. Догадина ..... 204

**Трутенко Ю.Е.**

Иконография Петра Великого в живописи из собрания  
Алушкинского музея-заповедника ..... 211

**Шерстнев В.Л.**

Работы художника Н.Н. Вышеславцева в коллекции  
Козьмодемьянской картинной галереи ..... 220

**МУЗЕЙНОЕ ПРОСТРАНСТВО В СОВРЕМЕННОМ ОБЩЕСТВЕ****Глубокая Е.Б.**

Музейные студии: как понравиться продвинутому посетителю? Из опыта  
работы Донецкого республиканского художественного музея ..... 223

**Ильяшенко С.Л.**

Музей как туристический объект: возможности и предложения. Из опыта  
работы Донецкого республиканского художественного музея ..... 226

**Калиниченко Е.Н.**

От идеи до воплощения. Различные виды деятельности регионального музея  
(на примере Художественного музея «Арт-Донбасс» г. Донецка) ..... 232

<b>Калиниченко К.Э.</b> Виртуальная жизнь учреждений культуры .....	237
<b>Козловская Н.А.</b> Лингвистическая доступность музея .....	242
<b>Липидус А.Е.</b> Музейное пространство как форма досуга молодёжной аудитории .....	246
<b>Латкина И.Н.</b> Онлайн-формат как способ продвижения музейных офлайн-продуктов .....	255
<b>Лыкова Н.Н.</b> Потенциал пространства музея в качестве современного образовательного ресурса на территории Республики Крым.....	260
<b>Михайленко Ю.А.</b> Музейная рубрика «ПРОПЛАСТИЛИН» как формат работы в онлайн-режиме .....	266
<b>Салтыкова Т.В.</b> Музейный ReStart: разработка концепции развития музея .....	271
<b>Скочко Д.Д.</b> Повышение доступности культурных продуктов художественных музеев для посетителей с нарушениями зрения на примере проекта «Дни инклюзии в Севастополе» .....	279
<b>Терновая И.И.</b> К вопросу о виртуальных проектах Иркутского областного художественного музея им. В.П. Сукачева.....	287
<b>Фирстова Т.В.</b> PR и привлечение новой аудитории в музей без финансовых вложений на примере Екатеринбургского музея изобразительных искусств.....	291

## К 85-ЛЕТИЮ СИМФЕРОПОЛЬСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ

---

### К биографии научного сотрудника Художественного отдела Центрального музея Тавриды Петра Игнатьевича Крестианполя

**Гаврилюк Марина Николаевна,**  
сотрудник научной библиотеки «Таврика» им. А.Х. Стевена  
Центрального музея Тавриды, аспирантка кафедры истории Крымского  
инженерно-педагогического университета им. Ф. Якубова,  
г. Симферополь

Петр Игнатьевич Крестианполь (1871–1937) – живописец, график, преподаватель графических искусств в дореволюционных и советских учебных заведениях Симферополя.

Биография этого художника делится на «до» и «после». До 1917 года П.И. Крестианполь был достаточно заметной фигурой в художественной жизни Симферополя. Его имя, в связи с преподавательской деятельностью, встречается в архивных документах. А на страницах крымских дореволюционных газет он упоминается как участник художественных выставок. После 1917 года ситуация кардинально меняется – упоминаний о П.И. Крестианполе практически нет.

Петр Игнатьевич Крестианполь родился 25 ноября 1871 года в селе Шепель Луцкого уезда Волынской губернии в семье дьяка. С 1892 по 1897 год обучался в Петербургской Академии художеств, в этом же, 1897 году окончил педагогические курсы при Академии [5].

Его педагогическая деятельность началась в 1898 году с Симферопольского императора Николая II реального училища. Параллельно преподавал в Таврической духовной семинарии (1900–

1903 г.), Мужском духовном (1898–1902 г.) и Женском епархиальном (1899–1901 г.) училищах, частной женской гимназии В.А. Станишевской (1907–1910 г.), женской профессиональной школе А.А. Машковцевой (1910–1917 г.).

Автор учебных пособий: «К вопросу о преподавании рисования в духовно-учебных заведениях», «Методическое руководство к обучению рисованию в начальной народной школе».

Из публикаций в крымской дореволюционной прессе и из архивных источников известен достаточно интересный факт из биографии П.И. Крестианполя. В 1899 году художник окончил работу над копией с картины И.К. Айвазовского «Буря на море». Управляющим Одесского учебного округа было направлено отношение, в котором рекомендовалось пригласить учителя рисования Севастопольского реального училища Я. Белоусова для художественной оценки копии. И уже 20 марта 1899 года Я. Белоусов рапортовал: «Имею честь доложить Вашему Высокоородию, что, осмотрев работу преподавателя искусств в вверенном Вам заведении П. Крестианполя – копию с картины Айвазовского “Буря на море”, я нахожу, что она заслуживает полного одобрения, как исполненная безусловно верно: колорит, рисунок и общий характер копии производят совершенно тождественное впечатление с подлинником» [3]. Копия была принесена в дар Симферопольскому реальному училищу, и, основываясь на положительном отзыве Белоусова, принята без возражений.

6 апреля 1899 года газета «Крым» сообщала о визите попечителя Одесского учебного округа в Симферопольское реальное училище. В числе прочего, описано и посещение рисовального класса: «... г. попечитель долго изволил беседовать с г. Крестианполем о потребности введения рисования в народных школах, о современных взглядах на искусство вообще и в частности о сохранившихся в Крыму

церковной живописи и художественной утвари византийского стиля. Выражал надежду, что преподаватель Крестианполь ревностно потрудится и в этой области церковно-археологической и для школы» [11].

П.И. Крестианполь являлся экспонентом многих выставок. В их числе «Выставка картин, статуй, старинных вещей изящных рукоделий, устраиваемая Симферопольским благотворительным обществом» (с 19 апреля по 2 мая 1899 г., большой зал Губернской земской управы). Газета «Салгир» сообщала, что «преподаватель рисования Крестианполь выставил несколько своих удачных работ “Болгарка” – этюд, “Лунная ночь в Бахчисарае” (копия с картины Кондратенко), портрет г. Д. и другие» [13].

А в газете «Крым» за этот же год подробно описана экскурсия учеников П.И. Крестианполя на эту выставку: «По инициативе преподавателя искусств в реальном училище г. Крестианполя ученики этого училища посетили художественную выставку, причем, их ментор давал своим ученикам разъяснения не только относительно осматриваемых картин, но вообще относительно русского искусства. Не можем, кстати, не отметить, что в лице г. Крестианполя мы видим педагога с живой любовью относящегося к своему делу и передающий эту любовь своим ученикам» [12].

Затем последовала «Выставка художественных произведений и изящных рукоделий» (открыта 10 апреля 1900 г. в помещении Летнего клуба), организатором которой выступил сам художник. Газеты писали: «Между выставленными картинами имеется несколько произведений энергичного организатора выставки г. Крестианполя. Из них лучшими, по нашему мнению, являются «На Салгире» («Вид на Салгир, около Феодосийского моста») и «Рыбаки». В первой из них изображена толпа мальчишек, барахтающихся в воде. Художником мастерски передана вся

группа белоголовых шалунов, как она запечатлелась в его памяти. Г. Кристианполь, по-видимому, импрессионист, так как старается передавать общее, непосредственное впечатление, не останавливаясь на отделке деталей. Такое же впечатление производит и другая картина его, изображающая группу рыбаков, тянущих сети» [9].

С 6 по 13 июня 1904 года в Зале заседаний Симферопольской городской думы П.И. Кристианполем в тандеме с художником Г.И. Госуновым устроена выставка картин. За вход на выставку взималась символическая плата. Все собранные средства предназначались в пользу семейств убитых и раненых воинов Таврической губернии, а от части – в пользу Таврического лазарета [8].

Во второй половине XIX века Петербургской Академией художеств была создана Комиссия по оценке работ, присылаемых из средних учебных заведений на ежегодные конкурсы по рисованию, черчению и моделированию. В 1905 году на 24 конкурс были присланы работы учеников Симферопольского реального училища. Работы эти были отмечены комиссией и возбуждено ходатайство о представлении П.И. Кристианполя к Высочайшей награде.

В Государственном архиве Республики Крым хранится Ведомость о составе должностных лиц от 18 марта 1914 года, в которой даётся положительная характеристика Петра Игнатьевича Кристианполя: «Преподаватель рисования и черчения П.И. Кристианполь. Отличается самостоятельным и упрямым характером. К начальствующим и сослуживцам относится нормально. Вполне соответствует своему назначению по специальной подготовке. Преподавание ведёт умело и толково, умеет приохотить учеников к занятию искусством. Обладает хорошими нравственными качествами. Пользуется большой популярностью среди учеников и уважением общества. Приёмы преподавания искусств вполне рациональны и весьма продуктивны.

Рисуют преимущественно с натуры и в хорошую погоду на воздухе. Часто вызывается судебными властями в качестве эксперта, почему пропускает уроки (хотя и на законном основании). Классные журналы ведутся аккуратно. Метод преподавания натуральный. Обращает внимание на то, что бы работали все ученики, умело руководит занятиями по своему предмету» [4].

П.И. Кристианполь состоял в чинах:

14 марта 1903 г. – утверждён в чине коллежского асессора со старшинством с 15 августа 1898 г.

5 февраля 1904 г. – произведён в надворные советники со старшинством с 15 августа 1902 г.

10 ноября 1908 г. – произведён в коллежские советники со старшинством с 15 августа 1906 г.

5 декабря 1911 г. – произведён в статские советники со старшинством с 15 августа 1910 г.

«За отлично-усердную службу и особые труды» П.И. Кристианполь был награжден орденами Святого Станислава III ст. (1 января 1905 г.) и II ст. (1 января 1914 г.), а также орденом Святой Анны III ст. (1 января 1907 г.) [5].

П.И. Кристианполь являлся действительным членом Таврической ученой архивной комиссии. Входил в состав комиссии по организации выставки в честь 300-летия царствования Дома Романовых, которая проходила в Симферополе в здании Дворянского собрания с 21 по 24 февраля 1913 года. На заседании ТУАК 12 февраля 1913 года инициировал ходатайство в Императорскую Академию художеств «с просьбой о пожертвовании, в виду предстоящего сооружения музея в Симферополе, некоторых картин из её собрания, принадлежащих кисти художников – уроженцев Крыма, например: Айвазовского, Судковского, Лагорио, Куинджи, Магдесиана, а также других, изображающих в своих

созданиях природу и жизнь Тавриды» [10, с. 262–263]. 9 марта из Академии художеств был получен следующий ответ: «Вопрос о предоставлении из её коллекции картин знаменитых художников, уроженцев Крыма, а также других, воплотивших в своих произведениях красоты природы Крыма и его жизнь, для предложенного к сооружению в г. Симферополе музея, будет обсуждён, когда здание музея будет выстроено и когда Академия Художеств получит план помещения, которое будет отведено для художественных произведений» [10, с. 273].

28 сентября 1917 года П.И. Крестианполь был избран в состав Комиссии по регистрации предметов, имеющих художественное или историко-археологическое значение и находящихся в правительственных и общественных учреждениях.

К сожалению, на этом относительно подробная информация о художнике исчерпывается. Далее имеются лишь отрывочные сведения.

Известно, что после 1920 года П.И. Крестианполь преподавал в различных учебных заведениях Симферополя. Входил в состав учёного совета КрымОХРИСА, являлся членом Таврического общества истории, археологии и этнографии.

С 1922 по 1926 годы работал научным сотрудником Художественного отдела Центрального музея Тавриды.

В этот период упоминание о художнике встречается в переписке А.И. Полканова с Я.П. Бирзгалом. В одном из писем Ян Петрович Бирзгал пишет о работе по созданию симферопольской группы АХРР и указывает – «Крестианполю мы отказали – уж больно он плох был в своих работах» [6].

В ноябре 1927 года Центральным музеем Тавриды организована «Выставка современного искусства», на которой экспонировались три работы П.И. Крестианполя – два пейзажных этюда и работа под названием «В детской».

Далее имя П.И. Крестианполя появляется в 1929 году на страницах газеты «Красный Крым». В это время на полуострове разворачивается подготовка к десятой годовщине советизации Крыма. На 1930 год намечено открытие масштабной передвижной художественной выставки, иллюстрирующей достижения крымских художников за этот период. Начиная с 1929 года на страницах «Красного Крыма» разворачивается изо-соревнование, с тем, чтобы ударными темпами подготовить выставку к этой юбилейной дате. И именно здесь, в числе прочих, отмечено, что симферопольский художник Крестианполь принял вызов на изо-соревнование [1]. В итоге художественная выставка состоялась и в течение 1930–1931 годов экспонировалась в Симферополе, Феодосии, Керчи и Севастополе. П.И. Крестианполь был представлен на ней двумя работами – «Партизан» и «Каменный век».

И последнее упоминание о П.И. Крестианполе, которое на данный момент удалось обнаружить, датировано 1934 годом. В это время в Крымской АССР проводилась Всекрымская выставка самодеятельного изобразительного искусства. В номере «Красного Крыма» за 16 октября 1934 года освещалась встреча художников-профессионалов с участниками этой выставки. Среди профессионалов значится имя Петра Игнатьевича Крестианполя [2].

Примерную дату смерти П.И. Крестианполя удалось обнаружить в личном деле художницы Марии Викентьевны Новиковой. Она указывает, что была ученицей Крестианполя с 1935 до его смерти в 1937 году. Затем обучалась в студии Самокиша.

Литература

1. Всекрымское изо и фото соревнования // Красный Крым. – 1929. – 10 октября.
2. Встреча художников // Красный Крым. – 1934. – 16 октября.
3. ГАРК (Государственный архив Республики Крым). Ф-213. Оп. 1. Д. 2. Л. 97.
4. ГАРК. Ф. 213. Оп. 1. Д. 14.
5. ГАРК. Ф. 213. Оп. 1. Д. 26.

6. ГАРК. Р-3814. Оп. 1. Д. 417.
7. Колесникова Н.М. Крестіанполь Петро Гнатович // Енциклопедія сучасної України. – Т. 15. Кот–Куз. – Київ, 2014. – С. 301.
8. Коломийцев Д. Художественная выставка в Симферополе // Крым. – 1904. – 11 июня.
9. На художественной выставке // Салгир. – 1900. – 13 апреля.
10. Протоколы заседаний Таврической ученой архивной комиссии // Известия Таврической ученой архивной комиссии. – 1913. – № 50. – С. 241–307.
11. Хроника // Крым. – 1899. – 6 апреля.
12. Хроника // Крым. – 1899. – 28 апреля.
13. Художественная выставка в Симферополе // Салгир. – 1899. – 23 апреля.

## К вопросу о дате создания Симферопольского художественного музея

### Полканова Анна Юрьевна,

старший научный сотрудник ГБУРК «Симферопольский художественный музей», г. Симферополь

В начале XX века в Симферополе действовали Музей древностей Таврической учёной архивной комиссии (ТУАК, с 1887) и Естественно-исторический музей Таврического губернского земства (с 1899). Музей ТУАК специализировался на документах и археологических предметах, Естественно-исторический – на флоре, фауне и геологии (отделы: зоологический, минералогический, гидрогеологический, почвенный, сельскохозяйственный и др.).

18 января 1913 года Таврическое губернское земство решило разместить коллекции этих учреждений в Таврическом губернском музее в память 300-летия дома Романовых, для чего планировало построить здание на Вокзальной площади перед началом Долгоруковской улицы [21, с. 18, 28]. Из-за Первой мировой войны, начавшейся в 1914 году, это не было реализовано.

В начале XX в. в столице Крыма, численностью порядка 90 тыс.



Полканов А.И. Архив Полкановой А.Ю.

жителей (на 1914), художественных музеев и галерей не имелось. На всём полуострове действовала одна Картинная галерея Айвазовского (с 1880) в Феодосии. Значительные собрания предметов искусства находились во дворцах и виллах Южного берега Крыма, но к ним не было доступа посетителей.

После установления советской власти в Крыму, 21 ноября 1920 года «в составе Крымнаробраза был организован подотдел изобразительных искусств, при котором создавалась секция по охране памятников старины и искусства» (позже – Крымский областной комитет по делам музеев, охраны памятников старины, искусства и народного быта – КрымОХРИС) [16]. Приказом Крымревкома от 24 ноября 1920 г. все памятники зодчества художественные, археологические и прочие культурные ценности (музеи, коллекции и отдельные предметы) были «переданы в ведение и на полную ответственность секции по охране памятников старины и культурных ценностей» [16], т.е. КрымОХРИСУ.

Заведовал этой структурой в 1921–1926 годах Александр Иванович

Полканов (1884–1971). Он же занимал должности директора Центрального музея Тавриды (1.04.1921–1928) [13] и уполномоченного Главнауки Наркомпроса РСФСР по Крыму. Кроме основного юридического (Петербургский университет, 1910), Александр Иванович имел искусствоведческое образование, «для души» прослушав два курса по всеобщей истории и истории искусств на высших вечерних курсах Лесгафта в Санкт-Петербурге. А.И. Полканов хорошо рисовал. В дальнейшем, в тяжёлое время, когда он оставался практически без средств к существованию, артель иконописцев предлагала ему работу, хорошо зная его художественные способности. Александр Иванович был искусствоведом, членом Союза художников, хранителем СХМ, автором статей об искусстве (в т.ч. монографии о Н.С. Самокише). Преподавал историю искусств в Симферопольском художественном училище им. Н.С. Самокиша.

Заместителем заведующего КрымОХРИСОМ был художник Ян Петрович Бирзгал (1898-1968), директор Севастопольского музейного объединения в 1923-1924 годах, Алушкинского Дворца-музея в 1927–1937, Симферопольского художественного музея в 1939–1948 годах, Государственного музея западно-европейского искусства Латвийской ССР в 1949–1952.

КрымОХРИС занимался не только охраной памятников и изъятием художественных ценностей, но и формированием музейной сети в Крыму.

А.И. Полканов писал, что «На базе изъятых художественных ценностей возникла первая сеть художественных музеев ещё в 1920 году: в Симферополе художественный отдел Центрального музея Тавриды (открыт для населения к 1 мая 1921 г.)» [12].

Возникает вопрос: почему два искренне любящих изобразительное искусство профессионала и отличных организатора не сделали в 1920-е

годы художественные музей в городе, где жили, хотя имели для этого все возможности? И так ли это?

С 1920 года ведёт начало создания Симферопольского художественного музея Я.П. Бирзгал. В «Краткой исторической справке о создании Симферопольской областной картинной галереи и её работы за период времени с 1920 г. по ноябрь 1947 г.» он пишет, что «после освобождения Крыма в 1920 году от белогвардейских банд (Врангеля) Крымский облревком вынес решение о создании в городе Симферополе как в областном центре, художественного музея», которому было предоставлено здание крымского отделения Государственного банка [15, л. 10]. Однако, по приказу № 74 Крымревкома от 6 декабря 1920 г. здание Общества взаимного кредита (с 1923 – крымского отделения Государственного банка) в Симферополе на Дворянской улице (сейчас – ул. Горького, 4) передавалось «в постоянное и безраздельное распоряжение секции по охране памятников старины и культурных ценностей под`отдела искусств Крымотдела Наробраза для организации музея Тавриды».

Не соответствует действительности утверждение заместителя директора ЦМТ Е.Б. Вишневской, что этот музей первоначально «размещался в двух зданиях: по улице Пушкинской, 18, в бывшем приюте для девочек графини Адлерберг, и по улице Долгоруковской (ныне ул. К. Либкхнехта, 35) в особняке Офицерского собрания» [5].

Какому же музею было отдано здание: художественному или музею Тавриды? Взаимоисключающие ли это понятия?

Логично предположить, что в связи с наличием в Симферополе музеев естественно-исторической и археологической направленности, требовался для изъятых художественных ценностей (картин, скульптуры, посуды и пр.) художественный музей. Именно таким и должен был стать Центральный музей. Между тем, И.П. Базалий

сообщает, что Центральный музей Тавриды (ЦМТ) был создан в 1921 году в результате слияния Естественно-исторического музея и музея древностей [4, с. 30], т.е. собрание музея составляли исключительно археологические и естественно-исторические предметы и коллекции.

Но А.А. Антонюк пишет, что указанные музеи составили основу ЦМТ [2, с. 72]. К этой основе добавили произведения искусства. В информационном листке отдела управления Крымревкома от 1 декабря 1920 года сообщалось: «Приняты меры к организации Центрального музея, состоящего из предметов, покинутых при отступлении белыми, из прежде существующих музеев археологического и естественно-исторического» [1, с. 51].

Перечень таких предметов определяла инструкция Крымнаробра от 30.12.1920. Инструкция в первоочередных мероприятиях предписывала принять на учёт ценности из покинутых домов и у частных лиц, а именно: картины, планы, гравюры, рисунки, миниатюры, скульптуры, бронзу, фарфор, мебель, археологические и этнографические находки (скелеты, одежда, оружие), коллекции по естественной истории (чучела, гербарии, рога и т.д.) [1, с. 51]. Т.е. большую часть перечня составляют художественные ценности, которые концентрировались на складах КрымОХРИСа.

По Я.П. Бирзгалу, реквизированные художественные коллекции из складов Крымохриса передали художественному музею, к ним добавили археологические коллекции, принадлежавшие ТУАК, состоявшие из чёрнолаковых и краснофигурных ваз и терракотовых статуэток [15, л.10–15]. Последние, кроме исторической, несомненно, имели и художественную ценность.

Доступ к экспозиции музея населению предоставили с 1 мая 1921 г. [12], а торжественно музей открылся 8 мая [1, с. 52; 25, с. 58]. Корреспондент газеты «Красный Крым» в статье об открытии музея

определяет основными направлениями работы музея искусство и культуру: «... в том же самом помещении, где при буржуазном строе был богатейший банк, Советская власть устраивает для пролетариата музей искусства и культуры... Заключительное слово сказано было от имени Главмузея (Всероссийский отдел по делам музеев) тов. Тугенхольдом, который отметил большие заслуги сотрудников Крымохрис в деле создания Симферопольского музея... собравшиеся устремились в залы, где заведующим музеем проф. Эрнстом были даны разъяснения по археологическому и художественному материалу, собранному в музее» [25, с. 58].

Поэтому Полканов А.И. ведёт историю СХМ с начала 1921 года. В его рукописи [3, л. 46]) читаем: «Симферопольский художественный музей был образован в начале 1921 года в качестве одного из отделов ЦМТ, художественные коллекции которого составлялись из национализированных произведений изобразительного искусства. ...».

Музей ТУАК до 1917 года насчитывал более 5 тыс. экспонатов, а библиотека – более 6 тыс. единиц хранения [21, с. 18–19]. Сколько в 1921 году из них и какого характера экспонатов было передано в ЦМТ, и сколько художественных ценностей поступило из КрымОХРИСа не известно. Определить пропорциональный состав фондовой коллекции не представляется возможным. Фонды нового объединённого музея активно пополнялись предметами искусства. Так, газета «Красный Крым» сообщала, что в распоряжение ЦМТ поступили «художественные ценности первоклассного значения» из дворца имени кн. Голицина [25, с. 58].

Естественно-исторический музей в то время продолжал находиться по прежнему адресу (ул. Екатерининская, сейчас К. Маркса д. 17) [8], «за ним ещё несколько лет сохранялось прежнее название и в своей деятельности он был относительно самостоятельным», или почти

автономным [22; 4, с. 30]. Таким образом, можно предположить, что Центральный музей Тавриды имел преимущественно художественное направление и состоял из античных предметов искусства Музея древностей и художественных ценностей, поступивших от КрымОХРИСа и из других источников.

В январе 1922 г. Центральный музей Тавриды (художественный отдел, археология и этнография) был выселен из здания Госбанка. Несмотря на это, в 1922 году были организованы художественные выставки в Симферополе [12]. Одна из них открылась 14 мая 1922 «в помещении Центрального политического клуба (Пушкинская, дом Левитана)» [25, с. 58]. А.И. Полканов 15.05.1922 рапортует Заведмузейным отделом Главнауки о экспозиции из «художественных ценностей, поступивших в фонд от комиссии Бугайского»: более 200 картин старых и новых мастеров иностранных и русских, несколько сот номеров фарфора, хрусталя, стекла, бронзы, мрамор, 60 ковров, свыше ста чадр и проч. [17]. Доход от выставки поступил в пользу крымского комитета борьбы против голода (ЦК Помгола) [12].

С ноября 1922 музею передали здание бывшего офицерского собрания (ул. Долгоруковская, 35) [18]. 8.11.1922 ЦМТ возобновил свою работу в здании 51 литовского полка [1, с. 53; 1]. По этой причине директор СХМ (1984-2006) Н. Дьяченко и заведующая экспозиционным отделом СХМ Г. Федотова считали, что «СХМ был организован в 1922 году как художественный отдел ЦМТ» [23, с. 3]. Того же мнения придерживается Вишневецкая Е.Б. [5, с. 11], сообщающая, что в музее Тавриды художественный отдел появился в 1922 г. Справка о работе Полканова А.И. противоречит этому. В ней указано, что в качестве заведующего художественным отделом ЦМТ Александр Иванович работал уже в 1921 году [14].

18 мая 1923 года, после ремонта здания на Долгоруковской, 35,

торжественно открыли экспозицию с тремя отделами: живописи, этнографии и археологии. Эту экспозицию в газете «Красный Крым» и в телеграмме А.И. Полканова Троцкой называют Музеем Тавриды [24], Центральным музеем Тавриды и Центральным музеем [17; 25, с. 59, с. 70]. Я.П. Бирзгал считал этот музей в то время художественным (по сути), а в этнографическом и археологическом отделах, по-видимому, демонстрировались предметы, имеющие художественную ценность (богатоорнаментированные, высококачественные). В акте обследования крымских музеев в 1924 г. в ЦМТ указаны отделы археологический, этнографический, художественный, старого фарфора и хрусталя, представляющие большую ценность [7, л. 12–14].

В 1924 году на Третьей Крымской Конференции по музейному строительству музейные работники в резолюции постановили «желательным объединение в Симферополе Естественно-исторического музея с Центральным музеем Тавриды в одном управлении с наименованием Центральный Крымский Музей Краеведения» [7, л. 4–5]. Коллегия Наркомпроса КССР 12.11.1924 решила сконцентрировать в одно здание ЦМТ и Симферопольский естественно-исторический музей [19].

По Я.П. Бирзгалу, реорганизация привела к тому, что художественный музей со своим археологическим отделом, Симферопольский естественно-исторический музей и собранные крымохрисовцами этнографические коллекции объединили в ЦМТ. В результате Центральный музей Тавриды стал краеведческим, а художественный музей превратился в отдел, но не потерял самостоятельности, имел своё здание, план, штат и т.п. [15, л. 11–12]. Это, подтверждается актом от 21 июня 1936 года, по которому и.о. заведующего картинной галереей ЦМ Крымской АССР Эрнст Н.Л. передавал заведующей историко-революционным отделом

Лапочкиной З.С. предметы для историко-бытовых экспозиций, где картины имеют инв. № худ. произв. [9], а мебель и другие предметы инв. №; и актом от 20.08.1936 года, в котором указаны инвентарные книги художественного отдела [9].

Согласно докладной записке заведующего Симферопольской картинной галереей (СКГ, 1937) Т.Е. Зинина, к 1930 г. она «получила своё законченное оформление» [20, с. 165]. В списке сотрудников ЦМТ в 1935 году, наряду с заведующим художественным отделом Эрнстом Н.Л., числится и заведующий картинной галереей Зинин. В 1936 и 1937 годах значится только заведующий картинной галереей Зинин [27, с. 168]. Это удивительно, ведь документы свидетельствуют о передаче Симферопольской картинной галереи ещё в 1936 г. По акту от 21.08.1936 Крымнаркомпрос передал, а Управление по делам искусств при СНК Крымской АССР приняло Симферопольскую картинную галерею [11]. По отчёту работы ЦМТ за 1936 г., при передаче художественного отдела (картинной галереи) в музей оставили часть экспонатов, необходимую для его экспозиции [10]. Т.е. в 1936 году картинная галерея стала самостоятельной, а её открытие состоялось 8 ноября 1937 года [23, с. 3].

В зависимости от того, какое историческое событие полагать точкой отсчёта, мы вправе считать основанием СХМ 1920 год (решение Крымревкомом о создании музея), 1921 (создание первой художественной экспозиции), 1936 (картинная галерея стала самостоятельной), 1937 (торжественное открытие галереи на ул. Долгоруковской, 35 в Симферополе). Разница между крайними датами составляет 17 лет. Так сложилось, что в последнее время днём рождения СХМ считается 8 ноября 1937 года. В 2022 году отмечаем 85 лет музея, что отнюдь не умаляет значимости музея и заслуг тех людей, что верой и правдой служили для его создания и развития.

1. Андросов С.А. Деятельность Крымохриса по созданию и развитию музейной сети в Крыму (1920-1926) // Центральный музей Тавриды: история, коллекция, люди: сборник статей. – Симферополь: ИП Дымникова Н.В., 2021. – С.50–56.
2. Антонюк А.А. Создание и деятельность Центрального музея Тавриды // Центральный музей Тавриды: история, коллекция, люди: сборник статей. – Симферополь: ИП Дымникова Н.В., 2021. – С. 71–79.
3. Архив Симферопольского художественного музея. Копии документов. Т. 6. Полканов А.И. Рукопись. Л. 46
4. Базалий И.П. Центр науки. Храм культуры // Центральный музей Тавриды: история, коллекция, люди: сборник статей. – Симферополь: ИП Дымникова Н.В., 2021. С.20-31.
5. Вишневская Е.Б. История музея. URL: <http://tavrida.museum.crimea.ua/index.php/tavrida-museum-first/history> (Дата обращения: 17.03.2022).
6. Вишневская Е.Б. Центральный музей Тавриды: Навстречу столетию // Центральный музей Тавриды: история, коллекция, люди: сборник статей. – Симферополь: ИП Дымникова Н.В., 2021. – С. 10–13.
7. ГАРК (Государственный архив Республики Крым). Ф. Р-460. Оп.1. Д.1301.
8. ГАРК. Ф. Р-652. Оп.1. Д.153. Л.21.
9. ГАРК. Ф. Р-652. Оп.15. Д.576. Л.30.
10. ГАРК Ф. Р-2865. Оп. 2. Д. 11. Л. 2.
11. ГАРК. Ф. Р-3076. Оп. 1. Д. 11. Л. 88.
12. ГАРК. Ф. Р-3814. Оп. 1. Д. 89. Л. 10.
13. ГАРК. Ф. Р-3814. Оп. 1. Д. 553. Л. 37.
14. ГАРК. Ф. Р-3814. Оп. 1. Д. 554. Л. 73.
15. ГАРК. Ф. Р-4133. Оп. 1. Д. 12.
16. ГАРК. Ф. Р-4188. Оп. 3. Д. 163. Л. 45.
17. ГАРФ (Государственный архив Российской Федерации). Оп. 3. Д. 316. Л. 212.
18. ГАРФ. Ф-2307. Ф-2307. Оп. 9. Д. 77. Л. 37
19. ГАРФ. Ф-2307. Оп. 10. Д. 190. Л. 58
20. Докладная записка // Центральный музей Тавриды: история, коллекция, люди: сборник статей. – Симферополь: ИП Дымникова Н.В., 2021. – С.165–167.
21. Дубилей Л.П. Музей древностей ТУАК // Центральный музей Тавриды: история, коллекция, люди: сборник статей. – Симферополь: ИП Дымникова Н.В., 2021. – С. 16–19.
22. Дубилей Л.П. Летопись музея. URL: <http://ccssu.crimea.ua/crimea/etno/musofloc/chronicl/index.htm> (Дата обращения: 17.03.2022).
23. Каталог ценностей Симферопольского художественного музея, утраченных во время Второй Мировой войны. – Симферополь, 2002. – 127 с.
24. Красный Крым. № 110. 20 мая 1923 г.
25. Лавров В.В. Центральный музей Тавриды в 1920-е годы (по материалам газеты «Красный Крым») // Центральный музей Тавриды: история, коллекция, люди: сборник статей. – Симферополь: ИП Дымникова Н.В., 2021. – С. 57–70.
26. Полканов А.И. История музейного дела и охраны памятников культуры за 10 лет Советской власти в Крыму // Центральный музей Тавриды: история, коллекция, люди: сборник статей. – Симферополь: ИП Дымникова Н.В., 2021. – С.117–141.
27. Список сотрудников Центрального музея Крыма АССР (художественного отдела и картинной галереи с 1922 по 1938 г.) // Центральный музей Тавриды: история, коллекция, люди: сборник статей. – Симферополь: ИП Дымникова Н.В., 2021. – С.167–168.

## Симферопольский художественный музей в 1980-е годы (по страницам архива музея)

**Солод Юлия Сергеевна,**

методист по научно-просветительской деятельности ГБУРК  
«Симферопольский художественный музей», г. Симферополь

1980-е годы – большой плодотворный период в жизни Симферопольского художественного музея (СХМ), богатый на события. В это время работают ведущие научные сотрудники Р.Т. Подуфалый, Л.Я. Линниченко Г.И. Федотова, Е.И. Гуцинская. До 1984 года руководит музеем Р.Д. Башенко, затем её сменяет Н.Д. Дьяченко. Под руководством Наталья Даниловны научный коллектив музея восстановил историю коллекции, занимался вопросами выяснения обстоятельств её гибели в первые дни Великой Отечественной войны, составил каталог утраченных ценностей и раскрыл обстоятельства формирования современного собрания музея.

В 1979 году заместителем директора по научной работе СХМ стал Рудольф Трохимович Подуфалый. В 1980-е годы он выступил с рядом лекций и публикаций, в которых поделился своим видением развития искусства. В работе «Художественный музей и современное искусство» в книге «Этюды о крымских художниках» искусствовед отмечает: «В 1980-е годы проявились три точки зрения, три отношения к «современному искусству». 1. тотальное отрицание – не имеет права существовать. 2. «сегрегация» – может существовать, но в специальных местах. 3. может существовать на равных. У нас в Крыму всего понемногу, если говорить о музеях. И негласный запрет, и сегрегация, и равноправие... Проблема современного искусства у нас возникает в 60-х годах, когда музей мог ещё отказать «неформалам». В 80-х движение обретает полноту, хотя в целом Крым, и в частности Симферополь попал



А. Михальянец на творческой встрече в Симферопольском художественном музее. 1987 г.

Интерьер парадной лестницы Симферопольского художественного музея в 1980-е годы (?)



в число избранных центров современного искусства, группирующихся вокруг Киева. Как во времена Волошина и Богаевского, Крым предпочитал сохранять свою самобытность, оставаясь провинциальным» [1, с. 114].

Художники 1980-х – это экспериментаторы в искусстве, они ищут новые формы, стремятся проявлять своё творческое эго ярко и самобытно. Также новые формы работы появляются в музее. В 1980-е годы возникают выставка одной картины, которая работала и как передвижная, а также однодневные выставки. Такие формы общения музея и посетителей позволяли говорить на темы современного искусства, знакомить с работами, которые не увидишь в постоянной экспозиции. К примеру, в 1986 году проходила однодневная выставка работ Роберта Фалька, в том же году – однодневная выставка новых поступлений и подарков музею в честь Международного Дня музеев. Однако в статье «Художественный музей и современное искусство» Рудольф Подуфалый писал: «другая крайность – выставка одной картины» – существует с 1987 (?) года; на первой выставке показали

«Осенний виноградник» В. Хоришко. Эта свободная форма творческого клуба. Собираемся, чтобы поговорить о картине и искусстве вообще. Выяснилось, что круг заинтересованных очень узок. Серьезное искусство мало кого интересует» [1, с. 117].

Тем не менее, в СХМ продолжали демонстрировать работы молодых крымских художников В. Платонова, Н. Дудченко, В. Трусова и других, давая возможность зрителю расширять свой кругозор. Но, как и в наше время, так и в 1980-е годы люди больше интересовались «классикой», академической живописью.

Сейчас можно провести параллели и сравнить, что показывали посетителям Симферопольского художественного музея в 1980-е годы и в наше время. В 2022 году открылась выставка «Наследие Айвазовского: к 205-летию мариниста». В экспозиции были представлены произведения И.К. Айвазовского, его учеников и представителей русской пейзажной живописи второй половины XIX века. Все работы исключительно из собрания СХМ. А вот в 1984 году посетителям демонстрировали выставку «Айвазовский и его внуки», где помимо известных работ художника, зритель увидел акварели художника-мариниста А.В. Ганзена, графику К.К. Арцулова (который был, прежде всего, книжным иллюстратором, поэтому на выставке были представлены иллюстрации к книгам летчиков и путешественников), а также работы М.П. Латри. Экспозиция строилась по монографическому принципу. Выставка была создана из Фондов Феодосийской картинной галереи им. Айвазовского и Симферопольского художественного музея. Она экспонировалась в СХМ второй раз, первая была в 1974 году.

В 1986 году в Симферопольском художественном музее открылась выставка «Акварели Максимилиана Александровича Волошина», на которой на суд зрителей выставили 40 произведений из фондов дома Волошина в Коктебеле, 9 работ из частных собраний и 35 картин из

фондов СХМ. Экспозиция строилась по хронологическому принципу. В наше время, в 2022 году впервые прошла совместная выставка к юбилеям Максимилиана Волошина и Маргариты Сабашниковой-Волошиной. Было представлено более сотни предметов – это личные вещи, которые редко выставлялись даже в Коктебеле, документы, живописные полотна Волошина и его первой жены.

В 1987 году открылась первая персональная выставка ювелирных работ и скульптуры Александра Михальянца. Она охватывала период с 1968 по 1987 год и насчитывала 112 работ. В 2022 году прошла юбилейная выставка художника, на которой было представлено более ста экспонатов: скульптурные композиции из различных материалов, живопись, произведения ювелирного искусства, фотографии. Александр Михальянец прогрессирует, осваивая новые техники и материалы.

Такие параллели 1980-х годов и нашего времени можно было бы продолжить. Тематика выставок повторяется, что может говорить о консервативности зрителя, который приходит в художественный музей, чтобы увидеть, в большей степени, классиков живописи, а не представителей современного искусства, имена которых не «на слуху».

В 1980-е годы активно велась научно-просветительская деятельность, разрабатывался ряд лекций о мировом искусстве, посвященных русским и зарубежным художникам. Часто они были объединены в циклы. Например, лекций Г.И. Федотовой в 1984 году были о Микеланджело, Леонардо да Винчи, Рафаэле и Тициане.

В 1985 году прошёл цикл лекций «Советская армия в изобразительном искусстве» (к 40-летию Победы). Искусствоведы делали доклады о художниках-баталистах М. Грекове и Н. Самокише; об А. Дейнеке, как художнике Великой Отечественной войны; о памятниках боевой славы; о советской монументальной скульптуре.

В то время популярность набирает лекторий выходного дня. В

1985–1986 годах лекторий был посвящён советскому изобразительному искусству, начиная с первых шагов советского искусства XX века, продолжая 1920-ми, 1930-ми гг. до 1980-х годов и завершался докладом «Многонациональное советское искусство».

Лекторий выходного дня 1986-1987 годов посвящён мировому искусству: Агесандр «Венера Милосская» (Древний Египет); Рублёв «Троица» (Россия); Леонардо да Винчи «Джоконда» (Италия); Манэ «Олимпия» (Франция); Мухина «Рабочий и колхозница» (Советский Союз) и др.

В 1987–1988 годах лекторий выходного дня «Искусство, рождённое Октябрем»: «Искусство Советской России», «Искусство Советской Украины», «Искусство Советской Белоруссии», искусство советского Закавказья, Прибалтики, Средней Азии и Казахстана, Молдавии. Завершался цикл лекций «Многонациональные связи в искусстве нашей Родины».

Просвещение посетителей было не только теоретическое. Симферопольский художественный музей в 1980-е годы участвовал в издательской деятельности. В 1982 году выпустили набор из 15 открыток «Симферопольский художественный музей» под художественной редакцией О.Г. Олешкевича. В 1983 году издан альбом, составленный Р.Д. Башенко «Симферопольський художній музей» (Сокровища музеїв України).

1980-е годы для Симферопольского художественного музея, если использовать градацию Р.Т. Подуфалого, – период сегрегации. Зритель не отрицал творчество современных художников, может даже любопытствовал, однажды сходя на их выставку, но предпочитал слушать лекции о классическом искусстве и посещать выставки академической живописи.

1. Подуфалый Р.Т. Этюды о крымских художниках / Сост. С.А. Глазунова, Т.Т. Подуфалая; авторпослесловия В. Хоришко, – Симферополь: Н. Оріанда, 2021. – 624 с.

## **Обзор коллекции Михаила Казаса в Симферопольском художественном музее**

**Фращенко Дарья Вячеславовна,**  
научный сотрудник ГБУРК «Симферопольский художественный музей», г. Симферополь

Симферопольский художественный музей обладает самой большой коллекцией художника Михаила Моисеевича Казаса (1889–1918), крымского караима, представителя стиля модерн. Его творчество – это уникальное явление в культуре Крыма конца XIX – начала XX веков, которое заметно выделяется из преимущественно пейзажного искусства полуострова. обстоятельный анализ творческого наследия М.М. Казаса дал в своих статьях искусствовед Р.Т. Подуфалый [4, 5, 6, 7].

М.М. Казас родился в г. Севастополь, в семье преподавателя Константиновского реального училища Моисея Ильича Казаса, младшего брата крымского просветителя Ильи Ильича Казаса. Обучаясь в этом же училище, Михаил брал уроки у выпускника Императорской академии художеств, учителя рисования Н.М. Янышева, самостоятельно занимался с натуры. В 1904<sup>1</sup> году его рисунки были показаны живописцу

---

<sup>1</sup> В биографии художника, написанной А.М. Казас, указан 1905 год, но это ошибка. Франц Рубо приехал в Севастополь в октябре 1904 года для установки панорамы «Оборона Севастополя» и уехал в Мюнхен в декабре этого же года (по материалам сайта <https://roubaud.ru/>). На открытии панорамы в Севастополе в 1905 году он не присутствовал. В Россию он вернется

Францу Рубо, который в это время работал над установкой панорамы «Оборона Севастополя». Он посоветовал М.М. Казасу поступать в Мюнхенскую академию художеств, что тот и сделал, успешно сдав вступительные экзамены в 1907 году. После окончания Академии, художник в течении года жил в Париже, затем у своего брата в г. Тауз на Закавказье (ныне г. Товуз, Азербайджан), совершил путешествие в Петербург. М.М. Казас был мобилизован на фронт Первой мировой войны в 1914 году и погиб 23 февраля 1918 года во время «Варфоломеевских ночей» в Севастополе, где он находился в 10-дневном отпуске.

После гибели художника хранительницей его художественного наследия стала его младшая сестра Александра Моисеевна Казас (1892–1978). В биографии своего брата, написанной ею после 1958 года<sup>2</sup>, она указывает 480 произведений, которые ей удалось спасти в годы Великой Отечественной войны (это приблизительная цифра, но об этом позже) [3, с. 80]. Это преимущественно рисунки, наброски, зарисовки. Практически все крупные работы М.М. Казаса, среди которых Александра Моисеевна называет портреты маслом и академические штудии, были уничтожены во время бомбардировки и последующего пожара дома, в котором жила семья художника. Большая часть этой коллекции была передана в Симферопольский художественный музей в 1965–1966 году.

В 1965 году для пополнения экспозиции русского и советского искусства Крымская областная картинная галерея (название музея до 1966 года) приобрела у А.М. Казас 92 акварели и рисунка М.М. Казаса общей стоимостью 130 рублей. Как указано в протоколе экспертно-

---

только в 1908 году. Пометка А.М. Казас о том, что один из рисунков М.М. Казаса, бык, «очень понравился Рубо» находится в альбоме, датированном 1904 годом.

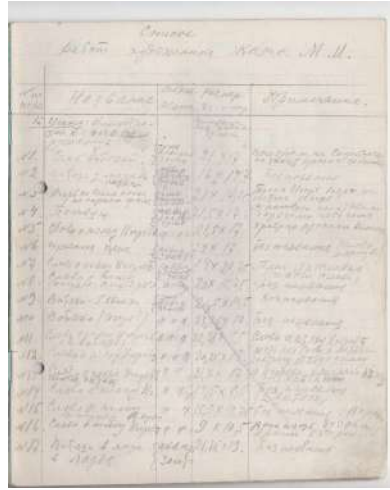
<sup>2</sup> Дата выпуска тетрадки, в которой А.М. Казас написала биографию своего брата-художника. Находится в фондах Симферопольского художественного музея. Опубликовано в сборнике материалов Четырнадцатых Крымских искусствоведческих чтениях в 2009 году [3].

закупочной комиссии, это иллюстрации к «Слову о полку Игореве», к произведениям русских писателей, работы из серий «Иностранный эпос», «Восток», «Кавказ», «Сцены из военных событий», жанровые сценки, наброски, французские зарисовки [9].

В следующем, 1966 году Александра Моисеевна, «проникнувшись стремлением сберечь художественные произведения своего брата на пользу народную и тем самым сохранить память о нём на будущие времена» [2], передала в дар 200 работ М.М. Казаса, в их числе – 10 предметов живописи. Первоначально предполагалась передача 201 работы, включая живописный «Портрет отца», однако впоследствии к нему была добавлена пометка «не принималась» [1]. Скорее всего, Александра Моисеевна решила сохранить его в своей коллекции как память об отце. Этот портрет поступил в музей уже после смерти А.М. Казас.

К акту приема экспонатов на постоянное хранение приложена рукопись дарственной Александры Моисеевны, датированной 26 сентября 1965 года, текст которой гласит:

«...передаю в дар Симферопольской картинной галереи все оставшиеся и сохраненные мною произведения... согласно подробного списка, приложенного к настоящей дарственной. Кроме перечисленных в описи № 1, передаю и все остальные произведения, находящиеся у меня, в том числе и альбомы с более ранними его произведениями: рисунками, зарисовками, а также частично более поздними, перечисленные в описи № 2. При этом из числа произведений, указанных в описи № 2, часть из них, перечисленные в описи № 3 временно оставляются у меня пожизненно, но с условием временно передавать их картинной галерее по требованию последней, если все они или часть из них желательны будут для временного их экспонирования на выставке...» [2].



**Казас М.И. Портрет сестры.** Бумага, цветной карандаш. 35,7 x 26,5 см. Симферопольский художественный музей, Г-1610

1-ая страница 1-ой тетради А.М. Казас «Рисунки М.М. Казас»

К сожалению, все эти три описи отсутствуют, и мы можем только догадываться, что в них было.

Пролить свет на то, каким было собрание А.М. Казас, позволяют две тетради, которые в 2016 году находились в личном пользовании заместителя директора Симферопольского художественного музея Л.А. Бровко (1960–2019)<sup>3</sup>. У автора статьи сохранились их скан-копии [10, 11]. В них находится «Список работ художника Казас М.М.», в котором указано 478 произведений. Их Александра Моисеевна разделила на 17 тематических циклов, каждой из работ присвоив название и номер. Надписи с этими номерами есть на рисунках и холстах художника. Список составлен в виде таблицы, в которой указан номер, название работы, техника исполнения, размер и примечания (авторское название, если оно было, необычная форма листа или холста, дата, если

<sup>3</sup> Одна из них – тетрадь 1953 года выпуска, другая – 1954-го.

работа была подписана художником).

Альбомы набросков, переданные в дар, не были приняты на учёт при передаче. Сейчас в Симферопольском художественном музее находится восемь таких альбомов М.М. Казаса с общим количеством 218 листов. Три альбома были закуплены у А.М. Казас в 1969 году на общую сумму 100 руб., 5 альбомов включены в научно-вспомогательный фонд в 1981 году<sup>4</sup>.

Еще несколько работ М.М. Казаса поступило в последующие годы:

– 1972 год – «Девушка в черном», «Мальчик» (оба холст, масло) от А.М. Казас, закупка, 150 рублей;

– 1976 год – «Восточный тип» (холст, масло) от коллекционера П.А. Демидова, дар;

– 1977 год – «Горцы» (холст, масло) от О.В. Фёдоровой, закупка, 180 рублей;

– 1978 год – «Портрет отца» от А.В. Гродзицкой, закупка, 220 рублей;

– 2006 год – рисунки «Охота» и «Окраина» от О.В. Фёдоровой, дар.

Все произведения, поступившие от других лиц, ведут своё происхождение из коллекции А.М. Казас. Это можно с уверенностью сказать, так как на них есть номера, присвоенные им Александрой Моисеевной, по которым их легко соотнести с работами, указанными ей в тетрадках-описях (частично или полностью совпадают название, размер, техника, особенности формата в примечании).

Кроме альбомов, в Симферопольском художественном музее

<sup>4</sup> В каталоге Р.Т. Подуфалого, о котором будет идти речь ниже, указано 9 альбомов набросков М.М. Казаса. В сноске написано: «Все альбомы, за исключением одного (1909 г.) находятся в собрании Симферопольского художественного музея. К моменту составления каталога они не были заинвентаризированы».

находится 305 работ М.М. Казаса<sup>5</sup>.

Также в фондах музея есть семь фотографий художника из архива А.М. Казас и её рукопись «Биография художника-живописца Михаила Моисеевича Казас».

Согласно Государственному каталогу Музейного фонда РФ, единственный музей, который также обладает произведениями художника – это Севастопольский художественный музей им. М.П. Крошицкого (два рисунка, «Бизон» и «Женский портрет», поступили в 2006 году в дар от Е.А. Оноприенко, г. Симферополь<sup>6</sup>).

Судьба художественного наследия М.М. Казаса обусловила и одну из особенностей коллекции его работ в собрании Симферопольского художественного музея. Это 15 работ маслом и 290 рисунков в различных графических техниках (преимущественно смешанная техника акварели, гуаши).

Можно сказать, что она представляет «непарадную» сторону творчества, или словами Р.Т. Подуфалого, «повседневную творческую работу художника». Как правило, это холсты и листы неправильной формы, небольшого размера, испещренные набросками на обороте, эскизы, зарисовки, неоконченные вещи. Даже самая крупная сохранившаяся работа художника – «Скифы» (48,5x148,7 см.) – это не дописанный эскиз панно. Этот пессимистический факт в тоже время подчеркивает особую ценность каждого рисунка М.М. Казаса.

По жанровому составу коллекция Михаила Моисеевича

невероятна разнообразна, однако центральное место в его творчестве занимает бытовой жанр, который «не только уютно устроился в центре, но иррадирует и в другие жанры», «носит тотальный характер» [4, с. 195]. Это как реальный быт, повседневная жизнь человека, которую художник с увлечением наблюдал на улочках, в кафе, в жизни горцев, так и быт имения Лариных из «Евгения Онегина» А.С. Пушкина или двора восточного владыки из арабских сказок.

Другие любимые жанры художника, однако уступающие по количеству, – это портрет и батальи. Мы можем предположить, что портретов в творчестве М.М. Казаса было намного больше. Об утрате портретов маслом во время войны говорит Александра Моисеевна. Также из ее воспоминаний мы знаем, что по отбытии воинской повинности в Севастополе в Брестском полку, М.М. Казасом были написаны два больших батальных полотна, которые погибли во время некоего пожара (можно предположить еще при жизни художника) [3, с. 80].

Тяготение к бытовому, батальному жанрам и портрету чётко прослеживается ещё в доакадемический период творчества художника. Об этом говорят зарисовки в его ранних альбомах (среди которых, например, можно найти копию с работы Н.С. Самокиша).

Нередко Михаил Казас обращался и к пейзажу в своих набросках городов и окраин, для создания литературных образов («Слово о полку Игореве», «Сон» И.С. Тургенева). Несмотря на это, пейзаж в его творчестве чувствуется второстепенным, чаще экспозицией к действию, чем впечатлением от природы.

Кроме того, среди рисунков и картин художника мы встречаем исторические и мифологические сюжеты, анималистику. Самыми редкими в музейной коллекции М.М. Казаса являются интерьер (4 рисунка) и натюрморт («Натюрморт с кофейником», «Маски»).

<sup>5</sup> 299 произведений живописи и графики в основном фонде музея, 6 отдельных листов из альбомов набросков были приняты как самостоятельные рисунки в научно-вспомогательный фонд.

<sup>6</sup> Рисунок «Бизон» можно соотнести с рисунком под номером 468 из тетрадки А.М. Казас с таким же названием и с небольшой погрешностью в размере (на обороте также есть надпись «468 АК»), а «Женский портрет» с «Портретом старшей сестры» под номером 376 (судя по технике черного карандаша, размеру работы, надписи «376 АК» на обороте). Старшую сестру М.М. Казаса звали Эсфирь (1883–1950) [6, с. 165].

Из всего корпуса работ Михаила Моисеевича, находящихся в Симферопольском художественном музее, только четыре рисунка датированы самим художником – «Моя комната» («12 июня (н.ст) 1909»), «Портрет художника» («14 февраля 1910»), «Лошадь у стойла» («10 окт. Таузь 1913 г.»), «Спящий старший брат» («Таузь Пятница 3? дек.1913»).

Датировку ряду произведений М.М. Казаса дал Р.Т. Подуфалый в машинописной рукописи «Каталог произведений М.М. Казас (живопись и графика)»<sup>7</sup>.

Особенность каталога в том, что он составлен на основе двух коллекций – Симферопольского художественного музея и частного собрания А.М. Казас. Причем из него мы узнаем о ряде рисунков из собрания сестры, которые не имеют номера, то есть не указаны в известном нам списке. Их насчитывается 22. Среди них как иллюстрации к различным произведениям, сюжетные композиции, портреты (матери, евпаторийского головы), так и листы с беспорядочными набросками, экслибрис, виньетка, геометрический орнамент. В разделе живописи без номера указан «Портрет отца», а вот «Женщина в черном» и этюд мальчика, поступившие от А.М. Казас в 1972 году, которые также не пронумерованы и не указаны в вышеуказанных списках-тетрадках, отсутствуют. Таким образом, точно можно утверждать, что у А.М. Казас было не менее 502 работ М.М. Казаса.

Живописный «Портрет отца» был датирован Р.Т. Подуфалым 1909 годом по рисунку из альбома набросков 1909 года, находившегося в коллекции А.М. Казас<sup>8</sup>.

Иллюстрации к «Слову о полку Игореве», анекдоту о Мулле

---

<sup>7</sup> Находится в научном отделе Симферопольского художественного музея, 70 л., не датирован, однако по инвентарным номерам работ, находящихся в музее, его можно отнести к 1966–1968 гг.

<sup>8</sup> Интересно, что портрет, принятый в фонды музея в 1978 году, поступил уже с этой датировкой.

Насреддине, ряд зарисовок и иллюстраций к русским былинам и сказкам, западноевропейскому эпосу был датирован благодаря каталогу «Выставки 4-х» 1910 года (также находившегося у А.М. Казас). По рассуждению искусствоведа, высокий профессиональный уровень исполнения этих рисунков говорит о том, что они были созданы уже после поступления Михаила в Мюнхенскую академию, то есть в 1907–1910 годах.

Исходя из сюжетов, по изображенным историческим зданиям и местам, наброскам на обороте листа датируются рисунки мюнхенского периода (1907–1911), годами пребывания М.М. Казаса в Париже (1912), Таузе (1913), путешествия художника в Санкт-Петербург (1913). Иллюстрации «Зурбаган» – 1913 годом, годом публикации рассказа А.С. Грина «Зурбаганский стрелок».

Основной массив работ не поддается точной датировке и обозначен как работы до 1914 года, года, когда художник был призван на фронт. Известно, что работы военного периода, за единичными исключениями (в каталоге – это 6 рисунков), не сохранились.

Эти датировки практически нигде не отражены и могут быть введены в каталоги музея.

Творчество М.М. Казаса является важной, зачастую скрытой, страницей истории искусства Крыма. В наследии художника, в истории его сохранения, много белых пятен. Следуя желанию сестры художника в «способствовании увековечивания его имени как Крымского Севастопольского художника», Симферопольский художественный музей популяризирует творчество Михаила Моисеевича Казаса. Его работы являются частью раздела русского искусства XIX – начала XX веков постоянной экспозиции и частыми участниками стационарных и выездных выставок.

1. Акт № 1 от 2 января 1966 г. приема экспонатов на постоянное хранение в Симферопольский художественный музей – Симферополь, 1966 – 6 л. – [Архив Симферопольского художественного музея].
2. Дарственная Александры Моисеевны Казас – Симферополь, 26 сентября 1965 – 1 л. – [Архив Симферопольского художественного музея].
3. Казас А. М. Биография художника-живописца Михаила Моисеевича Казаса // Четырнадцатые Крымские искусствоведческие чтения: сб. материалов – Симферополь, 2009. – С. 79–81.
4. Подуфалый Р.Т. Бытовой жанр Михаила Казаса // Этюды о крымских художниках – Симферополь: Н. Орианда, 2021. – С. 195-204.
5. Подуфалый Р.Т. Литературные жанры Михаила Казаса // Этюды о крымских художниках – Симферополь: Н. Орианда, 2021. – С. 181-194.
6. Подуфалый Р.Т. Михаил Казас // Этюды о крымских художниках – Симферополь: Н. Орианда, 2021. – С. 165-170.
7. Подуфалый Р.Т. Михаил Казас портретист // Этюды о крымских художниках – Симферополь: Н. Орианда, 2021. – С. 171-180.
8. Протокол заседания экспертно-оценочной комиссии при Управлении культуры Крымоблисполкома – Симферополь, 31 июля 1965 – 4 л. – [Архив Симферопольского художественного музея].
9. Рисунки М.М. Казас. Тетрадь 1-я. – 12 л. – [Архив Л.А. Бровко].
10. Рисунки М.М. Казас. Тетрадь 2-я. – 12 л. – [Архив Л.А. Бровко].

## **ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО К.Ф. БОГАЕВСКОГО. К 150-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ**

---

### **«Большой прекрасный мир молчания». Исследование и популяризация творчества Константина Богаевского**

**Бородина Екатерина Евгеньевна,**

член Союза художников России, секция искусствоведения, старший преподаватель кафедры дизайна ГБОУВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма», г. Симферополь

#### **Большой, прекрасный мир молчанья. Диалектика случайности и закономерности**

Случайность и необходимость почти такая же диалектическая пара в жизни и творчестве выдающихся мастеров, как любовь и разлука. Очень непросто проанализировать их соотношение в формировании творческой личности, как и представить себе резонанс деятельности Константина Богаевского и его ровесников: композитора Александра Скрябина; организатора «Русских сезонов» в Париже Сергея Дягилева; революционерки и дипломата Александры Коллонтай; английского графика Обри Бёрдслея; нидерландского художника, основоположника неопластицизма Пита Мондриана (полные одногодки, все 1872 года рождения). А если расширить креативное пространство и включить в него Ленина и Бенуа (всего на два года старше)? Шагала и Грабаря, Вертинского и Холодную, Серова и Левитана, Волошина, Ахматову, Войно-Ясенецкого и Шаляпина, Толкиена, Эйнштейна? Вспомнить о том, что в конце столетия, а это время, когда нашим героям было от 25-ти до 40 лет, в печати появились «Алые паруса» Грина, опубликованы первые грозные пророчества Достоевского («Бесы»), «Анна Каренина»

Толстого, сатирические рассказы Антоши Чехонте, парадоксальные романы Оскара Уайльда, продолжали выходить тома «Толкового словаря живаго великорусскаго языка» Владимира Ивановича Даля.

В это же время воздвигается невиданный «архитектурный фон» для жестокой драмы рубежа веков в постройках Шехтеля, Корбюзье, Барановского, Щусева. Грандиозные прорывные открытия совершаются учёными в области естественных наук (Эйнштейн, Бор, Гейзенберг, Вавилов, Павлов, Вернадский).

Крепнет мысль о трагическом одиночестве творческой личности, о вечном конфликте человека как социальной единицы и уникальной сущности. «О, одиночество, как твой характер крут», – заметила Белла Ахмадулина [9]. Уже в наше время актер, режиссёр, педагог Константин Райкин выразил драматизм этой ситуации ещё более жестко и афористично: «Тебя не надо, а ты есть!» [13].

И уж точно большинство художников ещё до революции 17-го года пережили революцию в изобразительном искусстве: появление «Великого чёрного младенца», как именовал его автор Казимир Малевич. В 1915-м он выставил свой «Чёрный квадрат» как символ трагических реалий Первой Мировой войны, радикального слома живописного языка. А ещё через 10 лет Габриель Шанель совершила имиджевую революцию моды и стиля: создала своё знаменитое концептуальное маленькое чёрное платье. Для мира моды – это то же, что «Чёрный квадрат» Малевича для изобразительного искусства – вневременной концептуальный авангард.

### **На рубеже столетий**

Два 150-летних юбилея этого года – композитор Александр Скрябин и живописец Константин Богаевский чем-то похожи внешне и даже родились в один и тот же год и один и тот же месяц. Но, если о цветомузыке Скрябина каждый хотя бы что-то слышал, то живописные

полотна Богаевского знакомы далеко не всем.

Страстный, порывистый музыкант и молчаливый, застенчивый живописец жили, учились и творили в одно и то же время. Скрябин – в Москве, Богаевский – в Петербурге и Феодосии. Однако силы и страсти кипели и в молодом художнике Константине Богаевском. Всю жизнь в его мастерской висела фотография профессора Петербургской академии художеств Архипа Куинджи со студентами, среди которых был и сам Богаевский, с его же восторженной надписью: «Вперёд! Без оглядки! С нами Куинджи и вся святая сила его!» [14]. Случайность или закономерность, что одаренного, но застенчивого юношу заметил и позвал к себе прославленный Куинджи? Как сложилась бы жизнь, если бы Куинджи не принял его к себе на курс, который Богаевский блестяще закончил? А Константин был, несомненно, не самым обыкновенным студентом. И кроме обожаемого Куинджи, учителями своими молодой феодосиец называл ни много ни мало Клода Лоррена и Андреа Мантенью.

Один из признанных столпов школы Киммерийского пейзажа, Константин Федорович Богаевский знал и шумный успех в столицах, и периоды затяжных кризисов; время глубокой депрессии и судьбоносные прорывы в будущее. Знал нужду и голод, хоронил друзей, пережил войны и революции. Но что бы ни выпадало на его долю, принимал мужественно и с достоинством. На протяжении всей жизни испытания переплавлялись в душе художника в величественные образы его прославленных полотен: «Древняя крепость», 1902, «Корабли. Вечернее солнце», 1912, «Порт воображаемого города», 1932, «Горный пейзаж», 1940, «Воспоминания о Мантенье», 1942.

Работы музейного уровня, они и хранятся в Русском музее, в Третьяковке, в Симферопольском и Севастопольском художественных музеях, в Феодосии, во многих музеях нашей страны и зарубежья. У

художника первого ряда, а Богаевский, без сомнения, таков, всегда видишь метафизику произведения, его многослойность. Сюжетные картины мастера обладают магией подлинной музейной вещи. При всей эпичности и даже некоторой театральности его могучих пейзажей (в чем автора порой упрекали критики) в них нет бутафорской духоты, но чувствуется глубина мысли, история. Героико-романтический пейзаж древней Киммерии, античные легенды Восточного Крыма стали основой творчества крымского живописца, создали ему европейское имя. Картины Богаевского с успехом экспонировались в Париже, Берлине, Мюнхене, Вене, Лондоне, Лейпциге. Сохранилось свидетельство, что знаменитый Валентин Серов, высшей похвалой которого считали фразу: «так писать можно», перед картиной Богаевского высказался гораздо эмоциональнее: «Это – великолепно!» [3].

Без особых трудностей наш немногословный герой преодолел «синдром 2-й выставки», которая для любого автора становится своеобразным тестом на долговечность. Возможно, помогла удивительная работоспособность. Ещё учась в Академии, он привозил обычно не менее 10–15 картин на традиционную Весеннюю выставку. Не изменил своему обыкновению и в новом веке, работая безостановочно, и год за годом (1903–1907) блестяще проходя отбор на знаменитый мюнхенский «Сецессион».

А своеобразным откликом на Весенние выставки Академии в Санкт-Петербурге стало участие в Парижских «Осенних салонах» (Salon d'Automne) на выставке Exposition del Art Russe, устроенной Сергеем Дягилевым в 1906. С 1911 года Богаевский уже входит в объединение «Мир искусства». В начале XX века журнал «Мир искусства» – одно из самых эстетских русских изданий переживает свой расцвет. Творчество Александра Бенуа, Леона Бакста, Константина Сомова, Евгения Лансере, Анны Остроумовой-Лебедевой буквально пропитано стариной,

погружением в давнюю историю. Культ тайны, античные памятники, развалины старинных обелисков и алтарей, – вот темы, вдохновлявшие художников. В эту парадигму легко вписался молодой крымчанин – апологет загадочной древней Киммерии. Идеолог «Мира искусства» Александр Бенуа называл Богаевского «нашим стилистом, декоратором и поэтом» [4].

Это были годы феноменального успеха крымского пейзажиста. К его московскому другу Константину Кандаурову, помогавшему в организации выставок, очереди выстраивались, влияние Богаевского на текущий художественный процесс сравнивали с влиянием ведущих Парижских мэтров. «Восходящим светилом живописи» называет его художественный критик предреволюционного времени Григорий Петров [3].

### **В тени аркад**

«Я родился и всю жизнь прожил в Феодосии, – вспоминал наш прославленный земляк, – в древнем городе в венце генуэзских башен, в тени аркад, среди пустынных и выжженных холмов» [10]. Феодосия стала не просто единственным городом, но единственной любовью жизни мастера, неисчерпаемым источником творческого поиска и вдохновения. Двадцать пять веков истории охватывали молодого человека со всех сторон, он чувствовал, что об этой удивительной земле пел Гомер, здесь проходил Геракл – прародитель скифов, эти бескрайние степи и скалистые горы описал «отец истории» Геродот.

Константин Федорович Богаевский появился на свет 24 января 1872 в Феодосии. Как и великий маринист Айвазовский, покидал свой город лишь на короткое время, на учёбу, путешествия и для участия в выставках. Знакомство и дружба с поэтом-художником Максимилианом Волошиным, тесные контакты с объединением «Мир искусства» приводят к появлению в творчестве обоих мастеров темы историзма,

космогонического пейзажа, они словно устремляются в «пределы скорбные неведомой страны, заливы гулкие земли глухой и древней». Волошин пояснял: «Исторический пейзаж стремится стать историческим портретом земли. Лицо земли складывается геологически, так же, как человеческое лицо – анатомически, и точно так же определяется морщинами, шрамами и ранами, оставленными на нем стихиями и людьми: знаками мгновений. В этом – смысл Исторического Пейзажа» [11].

И когда у Рябушинского – нового хозяина знаменитого московского особняка на Спиридоновке, построенного Шехтелем, возникла идея продолжить цикл Врубеля «Утро», «Полдень» и «Вечер», он пригласил именно Константина Богаевского. За год художник создал три новых декоративных панно. И назвал их «Даль», «Солнце», «Замок на скале» (1912). В наши дни отреставрированный особняк стал Домом приемов Министерства иностранных дел.

Судя по свидетельству друзей, Богаевский не был глубоко религиозен. Но в ряде живописных полотен и графики предреволюционной поры мне видится скрытый поиск Небесного Иерусалима. Художник словно спрашивает себя и своих зрителей: что ты можешь сделать для вселенной? Как, живя на земле, выйти из обыденности, достичь небесной гармонии? Мастер по-прежнему молчалив и сдержан, однако тихая, но непрерывная работа души при высочайшем профессионализме выливалась в грандиозные композиционные картины. Тонкий и терпкий аромат переосмысленной культурной традиции античности позволил молодому живописцу выйти на свой творческий максимум («Корабли. Вечернее солнце», «Итальянский пейзаж», «Воспоминание о Мантенье», 1910). Пейзаж для него не фон, но «эмоциональный ключ к содержанию. Богаевский стремился создать в пейзаже ощущение причастности природы к

переживаниям человека и передать свое восхищение и восторг перед грандиозностью природных форм», – писала исследователь его творчества Роза Башенко [2].

### **Искусство преодоления. «Звезда Польша»**

Как в шекспировской драме, страсти, бушевавшие в душе художника, перекликались с грозными социальными катаклизмами в стране и мире. Собственные проблемы едва не заслонили феодосийскому затворнику глобальных перемен. Предвоенный творческий взлёт невероятной интенсивности сменился закономерным кризисом. Первая Мировая война, пропажа картин, отосланных на выставки в Швецию и Германию, мобилизация, служба в Керчи и Севастополе, – ситуация, не самая подходящая для беспечального творчества.

А в Крыму в эти годы! Белые, красные, зелёные, французы, немцы, турки, революция, война, опять революция и опять война. Участия в событиях 1917-го года и Гражданской войне Константин Фёдорович не принимал, но эмигрировать в Италию, на родину предков жены, категорически отказался. И его феодосийская мастерская оказалась приютом для столичной богемы, бегущей от революции. Но как жить, чем жить, как защититься? В 1918 году он получает охранную грамоту, в 1921-ом становится членом ОХРИСа, выполняет зарисовки памятников старины Крыма (1924–1930), работает в Музее художественных ценностей, открытом в доме Айвазовского. Вместе с Волошиным за пайки преподаёт на командирских курсах.

В эти голодные и опасные послереволюционные годы Богаевский вновь обратился к графике, создал несколько оригинальных циклов. Настоящими друзей объединил наиболее значительные работы в альбом литографий, изданный в 1923 году Государственным издательством. И вновь – огромный успех! Альбом автолитографий Богаевского признан

одним из лучших изданий в графике 1920-х годов. Работы этого цикла – настоящий гимн во славу Киммерии. В понимании автора, всё вокруг живое, звёзды и море, деревья и горы обретают характер, индивидуальность, собственную судьбу. Среди литографий выделяется драматичная «Ночь» с ярко горящей над горами звездой, раскрывающая философию цикла «Звезда Полярная». Половина тиража мгновенно была распродана за границей, альбом стал библиографической редкостью. А авторские литографии Константина Богаевского – гордость коллекции любого музея. Так, два года назад в Симферопольском художественном музее с успехом прошли мероприятия межрегиональной передвижной музейно-выставочной программы «Крым в отечественной живописи и графике: из собрания Ирбитского ГМИИ».

#### **«Город будущего»**

А в конце 1930-х годов, когда «вся страна перевернулась с ног на голову» [3], уже очень молодой мастер нашёл в себе силы для восхождения на новую ступень творчества. Константин Фёдорович обратился к индустриальному и даже футуристическому жанру, написав «Город будущего», 1932, «Днепрострой», «Бакинские вышки». 1930-е гг. На смену условно-романтическому пейзажу пришёл реалистический. Эстету, молчаливому, тонкому лирику довелось вдохнуть жизнь в гудящие и звенящие фабрики, башенные краны («Панорама строящегося гиганта»). Грандиозный по масштабам и одновременно гармоничный возник «Порт воображаемого города» (собрание Симферопольского художественного музея). И вновь мнения критиков и публики совпали: «более прекрасно воплотить героину советских будней, мечту о городе будущего нельзя» [3]. Масштаб замысла отвечает здесь и пафосу великого строительства, и безукоризненной композиции, и строгости ритма деталей, и красоте колорита.

В 1933-м году, Богаевский, уже будучи на седьмом десятке,

удостоился нового и редкого в те времена звания «заслуженного деятеля искусств Российской Федерации». И даже в годы войны художник не оставлял работу, учил детей, готовил к эвакуации собрание галереи Айвазовского. Погиб под бомбежкой в 1943 году, не пожелав покинуть любимую Феодосию и успев дописать последнюю акварель «Зима», 1943.

#### **Большой, прекрасный мир молчанья. Отражения**

Грандиозные панно, живописные полотна, альбомы графики, тысячи рисунков и набросков пережили своего творца. Близкий, многолетний друг Максимилиан Волошин обозначил путь творческого становления художника «от трагедии Земли» к «Золотому веку» и в итоге к «успокоенной эпической полноте» [11].

Но творческое наследие феодосийского затворника так и осталось «в тени аркад». Почему же живописец первого ряда известен узкому кругу знатоков и эстетов? Иосиф Бродский тонко подметил, что мастерство плетёт заговор против души. Быть может, сложное образное решение с историческим подтекстом, композиционное построение холстов, приглушенная палитра тонко сгармонизированных цветов требуют больше времени и душевной работы, чем может себе позволить наш вечно спешащий современник? У Богаевского значима каждая деталь, и камень беспечальный – это не про него. Работы последних лет, несомненно, проникнуты духом эсхатологии, но откровенного, злого, издевательского апокалипсиса на потребу дня, чем грешат графики нашего времени, тоже нет. Художник все ещё ждет своего внимательного зрителя.

Наверняка, выставки и акции юбилейного года привлекли к творчеству Константина Богаевского внимание широких масс, самой разнообразной публики. Ведь именно такие произведения изобразительного искусства учат отличать подлинное от подобного.

Отблески славы и величия оригинального живописного метода КБ можно различить в работах целого ряда крымских художников. После войны из мастерских Богаевского и Барсамова вышла плеяда молодых живописцев, которых до сих пор несколько условно мы объединяем в круг «Младших киммерийцев». Это Владимир Соколов (1923–1997), Степан Мамчич (1924–1974), Николай Шорин (1924–2008.), Пётр Столяренко (1925–2019). Огромный интерес к творческому наследию этих мастеров выявила недавняя (2018) выставка с тем же названием. Экспозиции «Младших киммерийцев» – одно из самых отрядных впечатлений последнего времени. Живопись мощная, драматичная, осмысленная и прекрасная! Среди художников Восточного Крыма искусствовед Людмила Ширяева выделяет Владимира Соколова: «Соколова традиционно принято сравнивать с Богаевским, и это правомерно, хотя между этими художниками есть значительные различия. Соколов – более камерный живописец, сосредоточенный на поэзии и красоте крымской природы» [7]. Тем не менее, Владимир Соколов, как в свое время Константин Богаевский успешно вписался в контекст европейского художественного процесса. Его работы экспонировались на серьёзных выставках во Франции, занесены в каталоги аукционов Арколь «Русское очарование» (1991), «Санкт-Петербургская школа» (1992) и другие.

Виктор Платонов – давний друг музея и старейший крымский художник высказал мне совершенно особую точку зрения. Обратив внимание на пустынные пейзажи Богаевского и почти столь же безлюдные марины Айвазовского, Виктор Андреевич сказал: «У Айвазовского – безлюдное море, у Богаевского – безлюдные горы. А я их населю!» И населил! Правда, в графике камерного размера. Наши современники живописцы вообще работают в основном в небольшом формате. А масштабные сюжетные полотна романтического толка

пишет и выставляет ялтинский художник Александр Горячев. Не сравнивая художественного уровня, хочу отметить такой аспект как обретение «своей ниши», сосредоточенность на морском пейзаже и размер полотен.

Отходя от прямолинейных аналогий, можно увидеть отголоски темы загадочной Киммерии в работах Виктора Лисицы, услышать звучание тишины в живописи композитора Алемдара Караманова, разглядеть внутренне родство и символику фруктовых деревьев («Персики», 2013) Рамазана Усеинова и пламенеющего осеннего куста («Воспоминание о Мантенье», 1942) Константина Богаевского. А мистическое устремление к тайнам мироздания почувствовать в скульптурной группе ещё прошлого века Айдера Алиева «Галактическая дружба» (1980-е) и уж совсем авангардной цифровой графике Михаила Малкина «Ландшафт сновидений. Ступени», 2013. И даже учащиеся Детской художественной школы с увлечением работали над созданием своего собственного автопортрета, глядя на портрет Богаевского.

### **Творческий резонанс**

Надо ли удивляться, что жизнь и судьба выдающегося крымского мастера Константина Фёдоровича Богаевского не оставляют равнодушными маститых коллег, начинающих художников, находят отражение в проектах дизайнеров. Тема традиционной ежегодной выставки памяти искусствоведа Рудольфа Подуфалого «Цвет и свет» (2022) прямо перекликается с 150-летним юбилеем одного из патриархов крымской школы живописи, «отцом» Киммерийского пейзажа Константином Богаевским.

Выставочный проект 2022 года Симферопольского художественного музея – «Феодосийский гений: к 150-летию Константина Богаевского» – увидели любители изобразительного искусства не только Крыма, но и Москвы. Он собрал произведения из



Курсовой проект Т. Матюшкиной, выпускницы кафедры дизайна КУКИИТ



Экскурсия по Богаевскому



Мастер-класс «Нарисуем портрет» на фоне Богаевского

девяти коллекций музеев России. А севастопольская Российская государственная художественная галерея провела выставку репродукций картин Богаевского прямо на Приморском бульваре.

Хочется подчеркнуть возрастающую роль междисциплинарных проектов музеев и вузов в изучении и популяризации творчества нашего прославленного живописца Константина Богаевского. Его полотна вдохновили выпускницу кафедры дизайна КУКИИТ Татьяну Матюшкину на создание ансамбля курсового проекта в стиле «стим-панк» «Путешественница во времени у полотна Богаевского «Горный пейзаж».

И уж совсем неожиданный штрих – вечер памяти великого актера и режиссера Олега Ефремова организаторы назвали «Немного тишины». Задача, которую они ставили перед собой, – открыть неизвестного Ефремова, тоже переключается с нашей: вспомнить немногословного Богаевского.

Пожалуй, стоит повнимательней взглянуться в полотна художника, и услышать этот голос благородного молчания. В плеске струй «Пейзажа с водопадом», непрерывном шёпоте волн «Тавроскифии», безмолвной и прекрасной «Радуге».

Не в этом ли главный урок приобщения к большому прекрасному миру молчания Константина Богаевского?

#### Литература

1. Башенко Р.Д. Симферопольский художественный музей: Альбом / Р.Д. Башенко – К. : Искусство. 1978. – 128 с.
2. Башенко Р.Д. К.Ф. Богаевский: монография. - М.: Изобраз. Искусство, 1984. – 296 с., ил.
3. Воронова О.П. Над понтом Эвксинским. Константин Богаевский /Ольга Воронова. – М.: Сов. художник, 1982. – 120 с. : илл.
4. Петров В.Н. Мир искусства / Всеволод Петров. – М.: Изобразительное искусство, 1975. – 246 с.: илл.
5. Самойлова Е. Художественные объединения в Крыму в XX-XXI веке/ Елена Самойлова. – Севастополь.: НПЦ ЭКОСИ-Гидрофизика, 2011. – 216 с.: илл.
6. Современный словарь-справочник по искусству : словарь / Науч. ред. и сост. А.А. Мелик-Пашаев ; Авт. кол.: И.М. Красильников и др. – М. : Олимп АСТ, 2000. – 813 с.
7. Сидоренко С.С., Башенко Р.Д. Киммерийский пейзаж. Истоки и пророки / Сергей Сидоренко, Роза Башенко. – Киев. 2016. – 199 с. : илл.
8. Художники Крыма. Крымская организация Национального Союза художников Украины. / Текст Таирова Л.С., Самойлова Е.О. – Симферополь, Издатель Жерибор, 2010. – 352 с.: илл.
9. Ахмадулина Белла, стихотворение «По улице моей который год». URL: <https://www.culture.ru/poems/13726/po-ulice-moei-kotoryi-god>
10. Богаевский Константин Федорович. Картины и биография. URL: <https://smallbay.ru/bogaevsky.html>
11. Волошин Максимилиан «Константин Богаевский. Исторический пейзаж». URL: [http://lingua.russianplanet.ru/library/mvoloshin/lt\\_bog.htm](http://lingua.russianplanet.ru/library/mvoloshin/lt_bog.htm)
12. Максим Ненарокомов Романтика русского авангарда. URL: <http://silverage.ru/nenarokomov>
13. Райкин Константин, творческий вечер. URL: <https://spb.kassir.ru/koncert/konstantin-raykin-monospektakl-kontsert-samoe-lyubimoe>
14. ЦБС Феодосии. URL: [http://feolib.crimealib.ru/publ/sobytiya/kimmerii\\_pechalnaja\\_oblast\\_feodosijskij\\_khudozhnik\\_konstantin\\_bogaevskij/2-1-0-72](http://feolib.crimealib.ru/publ/sobytiya/kimmerii_pechalnaja_oblast_feodosijskij_khudozhnik_konstantin_bogaevskij/2-1-0-72)
15. Куинджи. URL: <https://dtf.ru/life/1040433-pastuh-malyar-fotograf-peyzazhist-kak-arhip-kuindzhi-stal-velikim-zhivopiscem>
16. Куинджи с учениками в Крыму. URL: <https://www.tg-m.ru/articles/3-2018-60/khudozhestvennaya-praktika-uchenikov-ai-kuindzhi-v-krymu>

## Творчество К.Ф. Богаевского в крымской художественной критике

Глазунова Светлана Александровна,  
искусствовед, заместитель директора ГБУРК «Симферопольский  
художественный музей»

Одним из факторов, влияющих на судьбу художника является внимание к нему художественной критики. Творчество Константина Федоровича Богаевского широко освещено в искусствоведческой литературе, о нем писали А.Н. Бенуа, С.К. Маковский, А.Г. Габричский, Д.В. Сарабьянов, В.С. Манин и другие ведущие исследователи русского искусства. Данный обзор посвящен работам крымских искусствоведов, чьи работы представляют нам почти столетний опыт интерпретации творчества художника. Авторы, связанные во времени и личным знакомством, своеобразно передававшие эстафету поколений изучения Богаевского в Крыму – М.А. Волошин, Н.С. Барсамов, Р.Д. Башенко, Р.Т. Подуфалый. Задачами обзора стали выявление характерных особенностей анализа каждого из авторов и смена векторов в искусствоведческой критике на протяжении XX века.

Максимилиан Александрович Волошин (1877–1932), с определенным допущением, может быть отнесен к крымским авторам. Жизнь в Коктебеле с 1893 года, создание уникального творческого центра Дома поэта делают его в биографическом плане неотделимым от Крыма. Проходящая через все творчество тема Киммерии, как явления культуры, как художественного воплощения Крыма, позволяет считать его крымчанином по духу. Константин Богаевский был одним из его друзей и единомышленников. Глубокий интерес и сопереживание творчеству Богаевского сопровождают все творчество Волошина. В

разные годы, начиная с 1907, Максимилиан Волошин создал несколько больших эссе о творчестве Богаевского и посвятил ему фрагменты ряда статей по широким вопросам современного художественного процесса. Цветистый язык поэта создает многогранный и яркий образ творчества художника, ищет источники вдохновения и главный смысл многолетнего служения Киммерии. Он говорит о Богаевском, как об авторе открывшем путь исторического пейзажа для искусства XX века. «Истинно великие портретисты передают не сходство, а судьбу человека. Точно так же исторический пейзаж стремится стать историческим портретом земли. Лицо земли складывается геологически, так же, как человеческое лицо – анатомически, и точно также определяется морщинами, шрамами и ранами, оставленными на нем стихиями и людьми: знаками мгновений. В этом — смысл Исторического Пейзажа» [3, с. 312]. Максимилиан Волошин выносит свой вердикт: «Мы вправе смотреть на него как на воссоздателя исторического пейзажа» [3, с. 312] Дает важное и, почти ни у кого не встречаемое, замечание «Его религиозное отношение к миру углубляется» [3, с. 322], что относится к характеристике личности и является одной из черт подлинного содержания творчества художника.

Волошин чувствительно задел и без того мнительного Богаевского, рассуждая о его техническом несовершенстве в живописи: «Искусство знает два рода талантов, одни – одаренные от природы красноречием и абсолютным слухом, врожденной техникой Рафаэлевского типа, другие, которым надо преодолеть сначала свое косноязычие, глухоту, красочную невнятность. В произведениях последних, которых пожалуй какой-нибудь критик не без скрытой от него самой справедливой истины обзовет «преодоленной бездарностью» всегда чувствуется огромный волевой заряд, невольно подчиняющий себе» [4, с. 222].

В ранних текстах Волошин многое предсказал и определил важнейшие черты творчества художника: «Заглядывая в возможное

будущее, мы видим для него несколько путей, еще им не испробованных, но неизбежных. С одной стороны – и монументальность композиций, и строгость замыслов ведут его неизбежно к стенной живописи. Только в ней он сможет дать окончательные формы своим видениям». ... «в нем не получил еще достойного выражения график и мастер светотени. Его большие рисунки тушью (1911 г.) и сотни карандашных эскизов, хранящихся в его картонах, говорят о том, какой мастер гравюры и черного офорта скрывается в нем. Сделавшись листами большого in-folio, его композиции приобретут совершенно иную значительность. Чувствуется необходимость перелистывать их, как страницы книги. Можно представить себе, какой вклад в искусство составят его «Киммерии печальная область», его «Апокалипсис», его «Золотой век», стоящие рядом с «Великолепиями Рима» и «Тюрьмами» Пиранези». [4, с. 324]

Максимилиан Волошин «заражен» своим временем и не стеснен соображениями цензуры или идеологии. Как литератор он упивается словом, его текст – поэма, несущая накал чувств, яркие образы, а также целый сонм исторических аналогий. В его лице Константин Богаевский получил восторженного певца, а вместе с ним и легендарная Киммерия.

Молодым соратником Богаевского и Волошина в Феодосии в 1920-е годы стал Николай Степанович Барсамов (1892–1976). Выдающийся крымский музейщик, многие годы возглавлявший работу Феодосийской картинной галереи имени И.К. Айвазовского, художник, искусствовед, педагог, Николай Барсамов представил следующее поколение в искусстве восточного Крыма. И универсальностью своих дарований заменил целую «бригаду деятелей культуры». Его тексты, посвященные Богаевскому, дороги живой передачей атмосферы личного общения. Он идет в мастерскую художника, улицы, дома, зной, они встречаются, облик, манера говорить Богаевского, обстановка в

мастерской. Все предано живо, талантливо, оставлено нам как фрагмент кинохроники. Барсамов неизменно обращается к характеристике творчества Богаевского во всех своих исследованиях развития искусства в Крыму. Но не всегда он может быть абсолютно свободен в своих высказываниях. В 1920–1930-е годы характер творчества Богаевского нуждается в оправдании, и Барсамов проявляет чудеса такта, чтобы вывести необходимую формулу послереволюционного перерождения мастера. «Чувством одиночества и глубокой тоски полны ранние произведения Богаевского» [1, с. 12]. В обширном эссе «Богаевский», изданном издательством «Искусство» в Москве в 1961 году Барсамов подчеркивает: «Исторический пейзаж на многие годы стал содержанием искусства Богаевского». [1, с. 42]. «На многие годы» эта оговорка оставляет пространство для индустриальной темы, трактуемой как примета нового времени и яркое проявление реализма. У Барсамова мы получаем возможность заглянуть в класс Куинджи и услышать его комментарии: «А.И. Куинджи резко осуждал эти чуждые ему модернистические тенденции. «Это не облака, это камни, а камни у вас похожи на подушки». Николай Степанович живописец и понимал Богаевского в его борьбе с техникой: «Богаевский, видимо, стремился к широкому, виртуозному письму, к легкому, «быстрому бегу кисти» [1, с. 31]. Труды Барсамова и сейчас остаются базовыми исследованиями творчества Богаевского и несут ключевые смыслы его произведений.

1960-е годы в истории Симферопольского художественного музея овеяны духом молодости и товарищества, к 1966 году это был коллектив из специалистов-искусствоведов, под руководством директора Розы Дмитриевны Башенко (1929–2018). Главной темой исследований Роза Дмитриевна избрала творчество Богаевского и годами шла к главной своей публикации – монографии 1984 года и защите диссертации по творчеству художника. Фундаментом этого многолетнего труда была

консультативная помощь Николая Степановича Барсамова, с большим теплом относившегося к коллективу музея.

Монография Розы Дмитриевны Башенко, для своего времени, является наиболее полным изложением творческой биографии художника, широкой публикацией его произведений (внутренняя часть иллюстраций предметы из фондов СХМ), введением в научный оборот эпистолярного наследия Богаевского и его круга, а также четкой структурой периодов творчества. Время выхода книги повлияло на наличие в тексте набора идеологически выверенных формулировок и ссылок на марксистско-ленинскую теорию. За год до начала перестройки автору приходилось засорять текст следующими выкладками: «Основываясь на этом ленинском положении, затрагивающем вопросы классовой борьбы и идеологии, мы можем дать единственно верную оценку развитию культуры рубежа 19–20 столетий» [2, с. 5]. «Творчество Богаевского отражает сложность путей развития реалистического искусства в эту буржуазную эпоху» [2, с. 6]. «В советское искусство Богаевский пришел сложившимся мастером, но его творчество претерпело значительное изменение. Если до революции его произведения были отмечены отпечатком стилизаторских тенденций, то советский период ознаменовался усилением реалистического начала в картинах. В 1930-е годы помимо замечательных обобщенных образов восточного побережья Крыма он разрабатывает актуальные темы индустриального строительства и т.н. городов будущего». [2, с. 6]. «В своем творчестве художник никогда не терял ощущения жизненной правды природы, в которой умел увидеть не обыденное, а подчеркнуто возвышенное, героическое» [2, с. 98]. «Основной позицией, которую занимал художник было реалистическое искусство. Отличительной чертой героико-романтических образов Богаевского являлось присущее им чувство современности» [2, с. 98]. Такого рода выводы

воспринимаются как «охранная грамота» для Богаевского, художника не актуальной для советского искусства тематики. Но все поставленные автором монографии цели: «дать по возможности наиболее полное освещение его творчества с позиций марксистско-ленинской эстетики; автор стремится определить роль и место Богаевского в художественной жизни страны, оценить его значение в развитии героико-романтического пейзажа в нашем отечественном искусстве, раскрыть характер использования и претворения им художественных традиций некоторых русских и зарубежных живописцев» [2, с. 8] были достигнуты.

Одним из сотрудников коллектива СХМ, созданного Розой Дмитриевной Башенко, был Рудольф Подуфалый. Рудольф Трофимович Подуфалый (1938–2008) один из самых ярких и глубоких художественных критиков в истории крымского искусствознания. Посвятив всю жизнь музейной деятельности, он высказался по широкому кругу проблем и был сторонником особой автономии крымского художественного процесса. В трактовке Рудольфа Подуфалого истоки крымского искусства в творчестве больших мастеров, чье значение выходит за рамки регионального – И.К. Айвазовского, К.Ф. Богаевского, Н.С. Самокиша. Среди них Константин Богаевский был особо значим для автора, как художник, открывший новое содержание крымского пейзажа. Его историческое мироощущение, время, как, смысл крымского бытия – в тысячелетней истории его городов, в остовах древних крепостей, оплывших силуэтах курганов. Захватывающая смысловая игра в проникновение сквозь время была близка многим. Рудольф Подуфалый сочувствовал ей и был романтиком, как и Богаевский. Завершая XX век в крымском искусствоведении, он вновь, как Волошин, был свободен от навязанных извне трактовок, и дал ряд определений творчества Богаевского, не отмеченных предшественниками. Он выводит на первый план его метод

построения картины через рисунок, отдает рисунку первенство, как виду искусства, в котором Богаевский высказался с наибольшим содержанием.

В статье «О монографических коллекциях» исследователь отмечает «рисунок Богаевского – это самая высокая поэзия». [5, с. 106]. «К нему одному (из учеников Куинджи) применимо понятие «рисовальщик» в том смысле, в котором мы применяем это слово к «старым» и «новым» мастерам классического искусства» [5, с. 106]. «Именно в рисунке Константин Богаевский «искал и находил», общаясь с натурой, материализуя идеи картинных образов и создавал шедевры» [5, с. 210] «Сделать рисунок для Богаевского – значит войти в большой мир», «Рисунки его этюды» [5, с. 106].

Продолжая анализ Богаевского-графика он возводит на пьедестал почти незамеченный исследователями Альбом автолитографий и делает его центральным произведением творчества художника в статье «Гипотеза зрителя». «Альбом автолитографий Богаевского представляет его как ключевое произведение художника-мыслителя, позволяющее нащупать «внутренний закон» его творчества, подойти к его философским проблемам» [5, с. 208]

Рудольф Подуфалый отмечает «Богаевскому часто не хватает непосредственности эмоциональной импульсивности» [5, с. 106], еще одно тонкое прозрение особенности его творчества.

Путь крымской художественной критики от открытия Богаевского, как нового явления в русском искусстве начала XX века, созвучного «последней мечте об архаическом» до причисления его к классикам, создателям киммерийского пейзажа. Благодаря крымским исследователям, мы на протяжении столетия получаем опыт анализа, документирования и популяризации творчества художника. Словами Рудольфа Подуфалого, мы открываем «черты дарования художника, его

особое отношение к искусству, черты его духовности, артистической одухотворенности». Крымское искусствоведение создало традицию почитания творчества Константина Федоровича Богаевского в Крыму и за его пределами.

#### Литература

1. Барсамов Н.С. Богаевский. – Москва: «Искусство», 1961.
2. Башенко Р.Д. К.Ф.Богаевский: монография. – Москва: Изобразительное искусство, 1984.
3. Волошин М. Коктебельские берега: Стихи, рисунки, акварели, статьи. – Симферополь: Таврия, 1990.
4. Волошин М. Лики Творчества. – Ленинград, «Наука» Ленинградское отделение, 1988.
5. Подуфалый Р.Т. Этюды о крымских художниках. – Симферополь, Н.Орианда, 2021.

## **К вопросу об «исключении» К.Ф. Богаевского из Императорской Академии Художеств**

**Козловский Сергей Александрович,**  
независимый журналист, г. Ярославль

В литературе, посвящённой жизни и творчеству К.Ф. Богаевского, в качестве бесспорного факта и едва ли не ключевого сюжета биографии художника указывается его исключение из Императорской Академии Художеств «за неспособность» и последующее восстановление по личной протекции профессора А.И. Куинджи, который почти случайно увидел пейзажные эскизы академика и пригласил заниматься в свою мастерскую.

Достоверность данного эпизода биографии, казалось бы, подтверждается тем, что впервые он был изложен в печати ещё при жизни художника. Так, в статье для каталога персональной выставки Богаевского в Казани, состоявшейся в 1927 году, М.А. Волошин пишет:

«Академия с её натурным классом никак не соответствовала тем смутным чаяниям, что бродили в душе Богаевского [...]. Натурщиков он писал скверно, но в тот самый критический момент, когда ему ввиду полной «бездарности» было предложено «взять бумаги» и он собирался махнуть рукой на Академию и живопись, поступить в Университет, – Куинджи, увидав его летние этюды и не считаясь с постановлениями академического начальства, зачислил его в свой класс, тогда формировавшийся» [3, с. 85–86].

Известно, что сам Богаевский статью Волошина одобрил [5, с. 325], однако, в другой публикации, с которой художник также мог ознакомиться, данный сюжет изложен несколько иначе. В увидевшей свет в 1940 году книге воспоминаний А.А. Рылов сообщает: «Один из самых старых и близких моих друзей, Котя Богаевский, исключённый из Академии за «неспособность», так как его рисунки с натурщиков всегда получали четвёртую категорию, принятый Архипом Ивановичем в его мастерскую вольнослушателем, не рисовал модели: он был освобождён от этого нелюбимого им занятия» [6, с. 55].

Об академических проблемах Богаевского свидетельствует и вдова художника, Ж.Г. Богаевская. В одной из редакций своих мемуаров, датированной 1948–49 гг., она сообщает, что в первый год обучения в Академии Богаевский «томится сухим, бездарным преподаванием [...]». В отчаянии даже собирается переменить профессию [...], так как его уже хотели исключить за «бездарность» из Академии, но тут случайно Куинджи [...] предложил ему перейти в его класс». Причём, как отмечает Богаевская, на перемене профессии настаивал И.Е. Шмитт, глава семьи, в которой рос и воспитывался будущий художник [7, л. 5].

Таким образом, в воспоминаниях близких Богаевскому людей выделяются три различные трактовки произошедшего:

– по версии вдовы, попытка отчисления состоялась в 1891 или 1892

году, была связана с общей неуспеваемостью будущего художника и после неё, по настоянию семьи, Богаевский даже планирует сменить профессию;

– по версии Волошина, попытка отчисления была связана с неспособностью Богаевского к зарисовке натурщиков, при этом, Волошин не указывает года, когда это произошло;

– по версии Рылова, речь идёт не о попытке, а о действительном отчислении Богаевского опять же из-за его неспособности освоить рисунок живой природы.

По-разному трактуют данный сюжет и авторы наиболее известных биографий Богаевского. Разделяя последнюю версию, Р.Д. Башенко публикует письмо Рылова Богаевскому от 2 октября 1895 года, сохранившееся в Феодосийской галерее им. И.К. Айвазовского, в котором Рылов, в частности, пишет: «сейчас был у Куинджи, он только что приехал. Рассказал ему о Вас и Вашем деле. Поговоривши, он просит написать Вам, чтобы Вы не беспокоились и приезжали работать к нему в мастерскую и были его учеником. Что это будет лучше для Вас и Вашего пребывания в Академии» [2, с. 16, с. 102].

Н.С. Барсамов осторожно обходит вопрос о предполагавшемся или состоявшемся исключении Богаевского: «Не сумев войти в общее русло академической жизни, он уже на второй год намеревался поступить в университет [...]. Богаевский стал неуспевающим учеником. И только организация А.И. Куинджи в Академии в 1894 году своей пейзажной мастерской [...] дала ему возможность продолжать занятия и окончить Академию» [1, с. 7–8].

Исчерпывающий ответ на вопросы, когда, за что, и вообще был ли Богаевский исключён и подлежал ли исключению, даёт его личное дело из Императорской Академии Художеств, сохранившееся в Российском государственном историческом архиве. В деле содержатся анкетные

данные будущего художника, послужной список его отца, а также письма академика в Канцелярию Академии и официальные ответы на эти письма. Какие-либо сведения об отчислении Богаевского в связи с неуспеваемостью в деле отсутствуют. При этом, ряд отложившихся в нём документов проливает свет на причины появления в литературе данного сюжета.

В Императорскую Академию Художеств Богаевский поступает в 1891 году, но 8 мая 1892 года он сообщает руководству Академии о своём желании поступать в Санкт-Петербургский университет, в связи с чем просит перевести его в число вольнослушателей с правом посещать вечерние рисовальные классы. Однако, спустя 3 дня он отзывает своё прошение, объясняя свой поступок следующим образом: «Подавая вышеупомянутое прошение я был уверен, что по Уставу Академии мне [...] необходимо в течение будущего года держать экзамены по отделу наук [...] и видя в таком случае невозможность для меня в одно и то же время проходить лекции Университета и Академии, я подал прошение о зачислении меня вольнослушателем. Теперь же по справкам, наведённым мною, оказывается, что [...] лишь на 3-м курсе академик, не державший научных экзаменов в продолжение первых двух, должен выбывать из числа академиков» [9, л. 13].

В мае 1893 года Богаевский заявляет руководству Академии об отказе от намерения поступать в университет «вследствие некоторых обстоятельств», а также о начале подготовки к экзаменам по дисциплинам «История изящных искусств» и «Анатомия». В этом же заявлении он просит отсрочки в предоставлении архитектурных чертежей, исполнение которых «при слабом состоянии моей груди делается до исправления мною здоровья невозможным» [9, л. 14]. Прилагаемая к прошению медицинская справка удостоверяет, что академик Константин Богаевский «страдает хроническим воспалением

воздухоносных путей вследствие чего ему по избежанию могущего быть дурного исхода необходимо для полного выздоровления серьёзное и продолжительное лечение при возможно лучших гигиенических и климатических условиях» [9, л. 15]. На документе имеется приписка сотрудника канцелярии, согласно которой невыполнение за первые два года обучения всей программы рисовальных классов (включая архитектурные чертежи), действительно предполагает отчисление академика, но медицинская справка даёт ему право на отсрочку.

«Лучшими гигиеническими и климатическими условиями» для лечения бронхолёгочных заболеваний в то время располагал город Ялта, где тогда проживали мать и младший брат будущего художника, а потому с 1893 года академик Богаевский ежегодно получает в Канцелярии разрешение на продление своих летних каникул и проводит на Южном берегу Крыма первые месяцы осени.

Несвоевременное представление архитектурных чертежей – единственный зафиксированный в личном деле Богаевского случай его академической задолженности. В то же время, учебный рисунок натурщика, находящийся в собрании Научно-исследовательского музея при Российской академии художеств демонстрирует, что с данной частью программы рисовальных классов Богаевский справился успешно [10].

Таким образом, в 1893 году Богаевский окончательно определяется со своей будущей профессией и впервые отправляется в самостоятельное путешествие – едет на натурные зарисовки волжских пейзажей. В личном деле сохранились прошение академика о выдаче ему свидетельства для приобретения льготных билетов в Управлении Волжских пароходств, а также секретные сообщения уездного исправника в канцелярию Академии о пребывании Богаевского с 10 июня по 6 июля в поволжском городе Васильсурске.

26 Апреля 1895 года, предъявив справку о хроническом бронхите, Богаевский в очередной раз спрашивает у руководства Академии права вернуться с летнего отпуска не к 1 сентября, а к 1 ноября [9, л. 26]. Но уже 22 сентября он пишет в канцелярию тревожное письмо: «Совершенно неожиданно для себя узнал, что я, Константин Богаевский, внесён в список уволенных из Академии. Причин, по которым меня уволили, я не могу себе уяснить. Я [...] ходатайствовал перед Академией о продлении мне отпуска, но никак не об увольнении [...]. Если здесь действительно произошла ошибка, то я покорнейше прошу Канцелярию исправить её» [9, л. 30].

Тревога академика оказалась напрасной. 29 сентября Канцелярия Академии направила ему успокоительный ответ, в котором сообщила, что он остаётся в списках учащихся и «до 1 ноября числится в отпуске» [9, л. 32].

Стоит отметить, что в 90-е годы XIX века термин «увольнение» имел два равноценных значения: временного отпуска и полной отставки [4, с. 475] (в настоящее время этот термин в значении отпуска используют только военные). Вероятней всего, эта смысловая двойственность и ввела будущего художника в заблуждение, став причиной немалых тревог.

При этом, из опубликованного Р.Д. Башенко письма Рылова известно, что он обсуждал с Куинджи вопрос о зачислении Богаевского в его класс 2 октября, в день возвращения профессора в Санкт-Петербург, когда вопрос о мнимом отчислении Богаевского был уже разрешён.

Таким образом, все три трактовки сюжета об отчислении Богаевского из Академии имеют под собой некоторые основания, но ни одна из них не является точной.

Весной 1892 года Богаевский действительно планирует

параллельно с обучением в Академии поступать в Университет, по видимому, по настоянию своего воспитателя, И.Е. Шмитта, однако вскоре изменяет своё решение. Этот сюжет и запомнился вдове художника, родственнице феодосийского семейства Шмитт, знавшей художника с раннего детства. Однако, в класс профессора Куинджи Богаевский поступает только три года спустя, т.е. изменение планов Богаевского не было связано с предложением Куинджи.

Обучаясь в рисовальных классах Академии, Богаевский своевременно и успешно выполнил программу зарисовок с живой натурой, однако, имел задолженность по архитектурным чертежам. При этом, в последующей творческой деятельности, Богаевский почти никогда не изображал на своих картинах человеческие фигуры. Это обстоятельство и могло привести мемуаристов и исследователей к убеждению, будто его проблемы в рисовальных классах были связаны с выполнением заданий по зарисовке натурщиков.

Незадолго до поступления в класс Куинджи, Богаевский, будучи введён в заблуждение двойственностью значения термина «увольнение», действительно пришёл к убеждению, будто бы он отчислен из Академии, однако, к моменту, когда Куинджи через Рылова передал Богаевскому приглашение поступить к нему в мастерскую, недоразумение уже разрешилось.

Впрочем, вышесказанное несколько не умаляет роли Куинджи в творческом становлении крымского художника. «Влияние на всех нас Куинджи как художника и человека было огромно, – отмечает Богаевский в одной из поздних автобиографий. – Он-то главным образом внушил нам любовь к природе, её внимательному изучению и потом её творческому преображению в картине. Его заветам я неизменно следовал всю свою дальнейшую деятельность» [8, л. 6].

1. Барсамов Н.С. Богаевский. – М.: «Искусство», 1961. – 88 с.
2. Бащенко Р.Д. К.Ф. Богаевский. – М.: «Изобразительное искусство», 1984. – 296 с.
3. Волошин М.А. К.Ф. Богаевский – художник Киммерии // Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 6, кн. 2. Очерки, статьи, лекции, рецензии, наброски, планы / Под общ. ред. В.П. Купченко и А.В. Лаврова. – М.: Эллис Лак, 2008. – с. 81–93.
4. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 4. – М. – СПб., 1882. – 712 с.
5. Купченко В.П. Труды и дни Максимилиана Волошина. Летопись жизни и творчества. 1916 – 1932. – СПб.: Алетейя; Симферополь: Сонат, 2007. – 608 с.
6. Рылов А.А. Воспоминания. – Л.: «Художник РСФСР», 1977. – 284 с.

## Архивные материалы

7. Богаевская Ж.Г. Беглые записки о жизни и творчестве К.Ф. Богаевского. 1948–1949 гг. // РГАЛИ, ф. 700, оп. 1, ед. хр. 58. – лл. 1 – 10.
8. Богаевский К.Ф. Автобиография. Без даты // РГАЛИ, ф. 990, оп. 1, ед. хр. 209. – лл. 5–8.
9. Богаевский К.Ф. Дело Канцелярии Императорской Академии Художеств. 1891 – 1898 гг. // РГИА, ф. 789, оп. 1, ед. хр. 105. – 59 лл.
10. Богаевский К.Ф. Натурщик. Рисунок. Бумага, итальянский карандаш. Б.д. // Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств. Музейный номер Р 13-59. Электронный ресурс: [collection.artscademyuseum.org/entity/OBJECT/47585](http://collection.artscademyuseum.org/entity/OBJECT/47585)

## Образ Феодосии в творчестве Константина Богаевского

### Ломакина Мария Александровна,

младший научный сотрудник ГБУ РК «Крымский этнографический музей», г. Симферополь

Константин Фёдорович Богаевский родился в Феодосии и прожил в ней большую часть своей жизни, с 1900 г. до самой своей гибели в 1943 г. Образы родного города, который он любил и не захотел покинуть даже в период Великой Отечественной войны, не просто отразились зримо или опосредовано в его графике и живописи, а участвовали в формировании художнического мироосознания и повлияли на поиски его творческого метода и основной темы творчества – киммерийского

пейзажа.

С ранних эскизов художника, в которых чёткой уверенной линией рисуются массивные феодосийские генуэзские башни, каменные дома и небольшие низкие протяжённые городские домики, до больших живописных полотен на нас смотрит город XIX – начала XX вв., тот город, который во многом уже не существует. Но не в этом суть. Художник создавал образ города, порой очень точный, топографически и архитектурно достоверный, но в основном, даже в работах, которые кажутся вполне реалистичными, фантастический, преображённый по своему желанию, благодаря своему творческому видению.

В Феодосийской картинной галерее им. И.К. Айвазовского (ФКГА) экспонируется большое полотно К.Ф. Богаевского «Феодосия» (холст, масло; 80x216), датирующееся 1930 г. [1, рис. 9, 10]. Эта работа вместе с другими пейзажами Феодосии стала одним из первых серьёзных произведений масляной живописи 1920-х – начала 1930-х гг., то есть начала советского периода [2, с. 76].

Перед нами ретроспективный пейзаж Феодосии, вид «взятый» с высокой точки юго-восточного участка города. На фоне поднимающихся к небу окрестных гор и холмов, Тепе-Оба слева, горы Лысой (или, как она называлась во времена К.Ф. Богаевского, Паша-Тепе) в центре картины, так называемой Бульварной горки, спускающейся к морю справа, панорамой разворачивается вид города с высокими массивными башнями, высокими и низкими домами, густозастроенными городскими районами. На переднем плане так называемая Карантинная слобода, хорошо описанная в воспоминаниях современника К.Ф. Богаевского И.М. Саркизова-Серазини, профессора, доктора медицины [3, с. 22–30]. Слева мы видим феодосийский Форштадт с холмом Митридат, венчаемый «античным» храмиком усыпальницы Котляревского. С правой стороны просторно раскинулись, возникшие после постройки

порта и железной дороги в конце XIX в., новые районы города с набережной, застроенной в начале XX в. Вертикальной доминантой этой части служит самая высокая постройка – водонапорная круглая башня «Белого бассейна».

В этой работе художник использовал живописный приём, основанный на трёхплановом светотеневом построении картины: затенённый передний план, освещённый средний план и завуалированный дальний [4, с. 77]. Передний план написан тёмным цветом. Средний, освещённый, передан светло-охристыми тонами, на их фоне тёмным контрастом выделены массивные грандиозные крепостные башни, несущие основную смысловую и композиционную нагрузку. В левой стороне картины художник изображает группу крупных строений – несколько тесно стоящих, вытянутых вверх больших жилых домов. Архитектоника этого массива, имеющего вид единого сложного строения, уравнивает композицию. Панорама основной центральной части картины – это постепенно разворачивающийся повествовательный план. Третий план – горы на горизонте, холмы, морской залив – окрашен в охристо-коричневые тона с введением серо-голубых оттенков. На фоне мягких переходов коричнево-охристых оттенков выделяются живописными пятнами красные черепицы крыш.

Холодные тона дальнего плана усиливаются серо-синим цветом затянутого облаками неба. Некоторым контрастом выглядит ярко освещённая набережная с зеркально-спокойной голубой водой феодосийской бухты. Моделировка форм, передача пространства достигается путем светотеневого построения. Справедливо замечание искусствоведа Р.Д. Бащенко о том, что применение художником близких оливково-коричневых тонов придаёт красочной гамме картины некоторую «условную сдержанность» [4, с. 77].

Ряд моментов позволяет составить мнение об образном строе и

стилистике этого произведения. Панорамное полотно передаёт обобщающий образ Феодосии. При всём кажущемся реализме можно отметить целый ряд изменений в расположении городских строений, которые художник применил совершенно сознательно. Перемещены со своих мест средневековые храмы и одна из башен морского фасада крепости (Доковая), перед башнями появился застроенный участок территории, который не был таким большим и находился несколько ближе к переднему плану. Жилой массив слева – сознательное перемещение и придание более выразительного архитектурного облика зданиям, расположенным вокруг небольшой площади на прилегающем холме. Добиваясь панорамности переднего плана, художник преобразовал ландшафт, выровнял его, сгладил. Перемещение узнаваемых объектов – церквей, башен, отдельных построек оправдано целью композиционного построения: все эти здания из-за широты охвата и пересечённости местности не просматриваются с выбранной точки зрения. Рассматривая картину детально, мы видим купола и минареты мечетей (одна из них Муфти-Джами существует и поныне), уже упоминавшийся храм-музей, гордо возвышающийся учительский институт (преобразованный из женской гимназии), Александро-Невский собор, ниточки оград караимского и еврейского кладбищ на возвышенных склонах Тепе-оба, купола армянских храмов (св. Архангелов и св. Георгия), здание собора св. Екатерины. Таким образом, мы видим реально существующие здания. Но вместе с тем, отдельные строения среднего и дальнего планов несколько преувеличены и выделяются на общем фоне.

Художник передаёт возвышенный образ Феодосии, добиваясь этого чёткой линией рисунка, гармонией цветопередачи. В картине проявляется стремление К.Ф. Богаевского придать изображению черты южного итальянизированного пейзажа. Учёные неоднократно отмечали

увлечённость художника живописью Андреа Мантеньи. Он написал в 1910 г. полотно «Воспоминание о Мантенье» (холст, масло, Кировский областной художественный музей им. А.М. Горького), которое первоначально назвал «Подражание Мантенье» или «Посвящение Мантенье» [5, с. 177, 194]. В 1942 г. он вновь возвращается к этой теме. Коричневые, пересечённые трещинами мантениевские скалы присутствуют на некоторых и других работах художника («Гора св. Георгия», 1911, Музей изобразительных искусств Татарстана). Колорит картины, особенно передние планы, силуэты осенних кустов и деревьев, чёткие линии рисунка, движение планов, то удаляющихся, то приближающихся, даже, наконец, силуэты крепостных башен, так знакомых по изображениям на картинах итальянцев. А освещённый предвечерним солнцем берег с гладким зеркалом моря и отражениями домов и облаков, с чётко прорисованными зданиями на берегу – как не вспомнить дальний план мантениевского «Поклонение волхвов». В картине «Феодосия» мы видим не поверхностное подражание мастеру Ренессанса в деталях, а глубокую внутреннюю связь в передаче пейзажа, находящегося одновременно в своём времени и в прошлом. Такова на первый взгляд вполне реалистическая работа К.Ф. Богаевского «Феодосия» 1930 г.

Искусствоведы полагают, что свой творческий метод работы над пейзажем К.Ф. Богаевский не основывал на этюдах, создавая фантазийный, художественно переосмысленный образ, не отражающий полностью какой-то реально существующий пейзаж. Этот метод, всё же сопровождающийся пристальным наблюдением над натурой, изучением её и постоянной работой на пленэре, был воспринят им у А.И. Куинджи [6, с. 69–70] и применялся К. Ф. Богаевским в течение всей творческой жизни. Примером такого фантазийного пейзажа является и другое полотно «Кафа. Старая Феодосия» 1927 г. (холст, масло, 100x144,

Государственная Третьяковская галерея (ГТГ)). В этой работе, также, как и в предыдущей, главным в пейзаже является город древний и современный, хотя черты древнего города проступают здесь более явственно. Основное внимание уделено не столько портрету самого города, а созданию образа города-порта, раскинувшегося на берегу уютной бухты. Панорамность вида уступает некоторой камерности. С этой целью художник сильно приближает Митридат с храмом-усыпальницей к берегу, сокращает расстояние между небольшими бухтами, понижает линию горизонта, одновременно закрывая его холмами и хаотично нагроможденными скалами. Здесь также затемнен чётко проработанный передний план, написанный охристо-зеленоватыми тонами. Особую роль играет пластика линии, чёткая, порой резковатая. Высветленные охристо-коричневые городские строения и холмы среднего плана находятся в гармонии с зеленовато-голубыми просторами зеркально-гладкого залива, в котором отражаются береговые здания. Над всем простором царит высокое небо с серебристо-белым пышным облаком. Длинные тени предвечернего солнца, ажурная тонкая листва деревьев, особая прозрачность воздуха, позволяющая разглядеть даже далёкие громады крепостных башен, передают состояние вечности и покоя этого замкнутого мира. В картине проявилась способность художника создавать обобщённый образ, дополняя своей фантазией реальный пейзаж. Он по-своему размещает средневековые церкви, вынося их почти на берег моря, который в реальности находится в отдалении. Окружает город крепостными постройками, расположенными совсем по-другому и к тому времени давно уже не существующими. Он выстраивает вертикали минаретов уже разрушенных мечетей. Преображен даже ландшафт – эти громады скал, закрывающих горизонт и которых не было в реальности, волей художника перенесены сюда из окрестностей Судака или Старого

Крыма. Художник создаёт образ старого города, с итальянскими и восточными чертами, напоминающий мотивы пейзажных фонов полотен мастеров итальянского Ренессанса.

Иным настроением проникнута третья значительная работа К.Ф. Богаевского «Феодосия» 1926 г. (холст, масло, 82x145, ФКГА). По мнению ряда специалистов, она является одним из самых сильных произведений художника. Считается, что в этом пейзаже конца 1920-х гг. К.Ф. Богаевский одним из первых отразил состояние трагедийного мироощущения общества, «осмыслил драматические коллизии времени» [7, с. 37]. Особую, ведущую роль здесь играет резкая линия, оконтуривающая изображение, создающая драматическое напряжение. Это напряжение усиливают по-разному освещенные планы картины: затенённый коричневый передний и задний и высветленный охристо-коричневый средний планы, ломаные линии горного ландшафта, динамика тёмных бегущих облаков. Это полотно написано после выхода в свет литографического цикла 1921–1923 гг., в котором художник в полной мере выразил драматическое состояние, вызванное событиями эпохи революции и гражданской войны. «Феодосия» 1926 г., близкая по ощущению времени и эпохи этому литографическому циклу, стала одной из работ, завершающих эту тему.

Три образа Феодосии, различные по своему художественному выражению, но объединенные одной идеей вневременного вечного города. Не случайно в памяти возникает итальянский ренессансный пейзаж – родственность крымской земли и Италии отмечалась многими и отражалась в произведениях художников. К.Ф. Богаевский с детства знал город, в котором итальянский элемент со времен генуэзцев был одним из слагаемых и архитектуры городских строений и городской культуры в целом.

Три образа Феодосии, близкие по времени создания – 1926, 1927 и

1930 г., при всей общности сюжета, передают разное настроение и мироощущение художника. От драматического, даже трагедийного настроения полотна 1926 г. к отвлечённо-спокойному в картине 1927 г. и к эпическому и одновременно эмоциональному в большом полотне 1930 г. Образ Феодосии настолько глубоко вошёл в сознание К.Ф. Богаевского, что на протяжении всей жизни мотивы Феодосии, её крепость, порт, феодосийская бухта, явно или символично присутствуют в его работах. Эти произведения отражают разный подход художника и разные задачи. Это пейзажи средневекового города и крепости Каффы, восстановленной воображением художника. В них крепость играет главную роль («Средневековый город», 1920 г.; «Средневековый город», 1920-е гг., ФКГА; «Феодосия XIV–XV веков», 1935 г., ГТГ). Это мотивы феодосийских крепостных и иных построек в пейзажах модерна – «Древняя крепость» (1902 г., ФКГА). В пейзажах, в которых проявилось увлечение мастерами Ренессанса и классиками («Киммерийская область», 1910 г., Серпуховский историко-художественный музей; «Воспоминание о Мантенье», эскиз к картине. 1910 г., Омский государственный музей изобразительных искусств). Наконец, это дальние виды средневековых крепостей в долинах и на скалах героико-романтических пейзажей («Киммерийские сумерки», 1911 г., Тульский художественный музей; «Облако», 1920-е гг., ФКГА; «Старая гавань», 1931 и 1941 гг., Симферопольский художественный музей, ФКГА; «Тавроскифия», 1937 г., ФКГА; «Пейзаж с пирамидами». 1940-е гг., ФКГА).

Все они родня, все происходят от того детского впечатления и восхищения мощью и выразительностью феодосийских средневековых руин, не утраченного художником в зрелости. Изрезанность феодосийских ландшафтов, эпические просторы феодосийского залива, яркое, порой жгучее феодосийское солнце, огромные причудливые

массы облаков над заливом, мощные крепостные обломки, свидетели прошлого величия и падения, формировали художественный вкус к историческим реминисценциям, героико-романтической окраске пейзажа, определили направление всего творчества художника – киммерийский, т.е. древний, эпический, восточно-крымский пейзаж.

#### Литература

1. Баченко Р.Д. Константин Богаевский. Киммерия: альбом. – М.: Советский художник, 1972. – 30 с.
2. Баченко Р.Д. К.Ф. Богаевский. – М.: Изобразительное искусство, 1984. – 296 с.
3. Саркизов-Серазини И.М. Воспоминания о Феодосии. – Феодосия: Арт Лайф, 2010. – С. 22–30.
4. Глазунова С.А. Творчество К.Ф. Богаевского и традиции киммерийского пейзажа // Материалы искусствоведческой конференции, посвященной 130-летию со дня рождения К.Ф. Богаевского / Бахчисарайский государственный историко-культурный заповедник; сост. И.Б. Арбитайло, Е.И. Лазаренко. – Симферополь, 2005. – С. 35.
5. Пинхасова Г.А. К.Ф. Богаевский – ученик А.И. Куинджи // Материалы искусствоведческой конференции, посвященной 130-летию со дня рождения К.Ф. Богаевского / Бахчисарайский государственный историко-культурный заповедник; сост. И.Б. Арбитайло, Е.И. Лазаренко. – Симферополь, 2005. – С. 69–70.
6. Манин В.С. Константин Богаевский. – М.: Белый город, 2000. – 64 с.

## КРЫМСКИЙ КОНТЕКСТ

---

### Караимский портрет в творчестве художника Ю.П. Сулимова

**Баккал Ирина Николаевна,**  
заведующий сектором истории и культуры крымских караимов  
ГБУ РК «Бахчисарайский историко-культурный и археологический  
музей-заповедник», г. Бахчисарай

Крымские караимы – один из малочисленных народов, составляющих пёструю этническую мозаику Крымского полуострова. Не смотря на свою малочисленность, они внесли весомый вклад в культурное и экономическое развитие Крыма [2, с. 11–13]. Не каждому



Сулимов Ю.П. Тамара Ормели. 2012.  
Акварель. 84x57 см.

известно, что такие художники как Михаил Казас (1889–1918) [3, с. 341–346; 5, с. 136], Бари Эгиз (1869–1946) [3, с. 376–378; 1, с. 231–234] – являются крымскими караимами по происхождению. Среди работ художников можно выделить портреты современников, изображённые авторами в свойственной им художественной манере. Автопортрет, портреты сестры, брата, отца М. Казаса; изображения близких людей,

выдающихся деятелей караимского народа Б. Эгиза стали летописью караимской жизни первой половины XIX–XX веков.

Интерес к истории и культуре крымских караимов в разное время проявляли историки, этнографы, путешественники, художники и поэты. Одним из интересных художественных проектов наших дней стал цикл портретов крымских караимов художника Ю.П. Сулимова [6, с. 1–53; 7, с. 155].

Юрий Пертрович Сулимов – художник традиционной крымской школы. Родился в Феодосии, где окончил художественную школу им. И.К. Айвазовского. Учился в Симферопольском художественном училище им. Самокиша. В 1982 году получил диплом Киевского государственного художественного института, факультет живописи. Преподавал в феодосийской художественной школе им. И.К. Айвазовского. Член Союза художников Украины (с 1991 г.) и Польши (с 2001 г.). С 2004 г. – член Ассоциации художников Франции. Участник многочисленных выставок, пленэров, принимает участие в

Парижских салонах в Гранд-Пале: в Салоне Ассоциации французских художников и во всемирно знаменитом Осеннем салоне. Заслуженный успех и известность художнику принесли работы с национальным колоритом: «Портрет молодой бретонки» получил приз салона Ассоциации французских художников, «Портрет крымской татарки» в 2004 году удостоен бронзовой медали того же салона. В 2008 году художник получил польское гражданство, проживает в городе Сандомир, но ежегодно, по зову сердца, на несколько месяцев приезжает творить в Крым.

С 2007 по 2010 год Юрий Петрович взялся за масштабный художественный проект, целью которого было изображение представителей крымских караимов. Задачей художника было не только отображение национальных караимских черт (физического типа) и элементов традиционной одежды, но и характера портретируемого. Для этого автор лично знакомился и общался с натурщиком. В цикл портретов вошли как молодёжь, так и пожилые караимы, проживающие в городах Бахчисарай, Симферополь, Феодосия и Евпатория. Идея написания портретов крымских караимов возникла благодаря сотрудничеству и личному знакомству Ю. Сулимова с председателями национально-культурных общин крымских караимов и духовным главой караимов Крыма Давидом Моисеевичем Элем, которые познакомили художника с национальной культурой и традициями. Серия портретов художником создана акварелью, карандашом и сангиной. В цикл вошли более двадцати портретов, которые дополнились изображением «священной колыбели» крымских караимов Кале (Чуфут-Кале).

Выставки портретов крымских караимов прошли в 2009–2018 гг. в Крыму и в странах Европы, и с были восприняты зрителями с большим интересом [4, с.1; 6, с.48–50].

Несмотря на то, что каждый портрет индивидуален, передает

внешний облик, внутреннюю наполненность и физические характеристики портретируемого, вместе с тем, этой серией портретов Юрий Сулимов создал общий портрет караимского народа конца XX – начала XXI века, отразив в общие национальные черты, культуру, философию и ментальность. Художник продолжает работу над проектом, продолжая своеобразную художественную летопись крымскокараимского народа на стыке веков.

#### Литература

1. Ельяшевич Б.С. Караимы. Караимский биографический словарь: материалы к серии «Народы и культуры». – Москва, 1993. – Вып. XIV. – Кн. 2. – 238 с.
2. Крымские караимы. Материалы по истории и культуре в Бахчисарайском заповеднике. Каталог // Полканова А.Ю. Алпашкина О.Н. – Симферополь: 2013. – 116 с.: ил.
3. Караимская народная энциклопедия. – Т.5. Культура крымских караимов (тюрок). – СПб., 2006. – 448 с.
4. Кропотова Н. Лицо караимского народа. URL: <https://karai.crimea.ru/443-lico-karaimskogo-naroda.html>
5. Полканова А.Ю. Антропонимы крымских караимов. Справочник фамилий и имен. – Симферополь: ДОЛЯ, 2012. – 380 с.
6. Сулимов Ю.П. Альбом: Польша. – Сандомир – 2009. – 51 с.
7. Кто есть, кто в Крыму. 2000–2001: Альманах. – Симферополь: Таврический издательский Дом; Реноме, 2001. – 312 с.

### **Краткий анализ домов конца XVII – начала XX вв. по фотонегативам из коллекции Бахчисарайского музея-заповедника**

#### **Велиева Севиля Серверовна,**

старший научный сотрудник ГБУ РК «Бахчисарайский историко-культурный и археологический музей-заповедник», г. Бахчисарай

В фондах Бахчисарайского музея-заповедника (БИКАМЗ) хранится 1554 фотонегатива (изначально было более 3500 на стеклянных фотопластинах). Они представляют огромную ценность в изучении истории и этнографии Крыма. Значительная часть их создана в 1920–

30-е гг. при первом директоре Государственного дворца и музея тюрко-татарской культуры в Бахчисарае У.А. Боданинском.

События Великой Отечественной войны, депортация крымских татар в 1944 г. негативно отразились на довоенной коллекции БИКАМЗ. Часть музейных предметов была расхищена либо передана в другие музеи. Многие из сохранившихся потеряли аутентичные крымскотатарские названия, на некоторые предметы нет документации (актов поступления). На ряде экспонатов утрачены старые довоенные номера, которые могли бы помочь идентифицировать предмет (оригинальное название, историю). Всё это коснулось и фотонегативов.

Важным источником по изучению и атрибуции фотонегативов являются Инвентарные книги 1928–34 гг. [1] и 1946 г. [2]. Большой материал по теме исследования, в частности, про старинные дома, собран в дневниках Усеина Боданинского [5, 6]. Фотонегативы исследовались и использовались как иллюстративный материал в научных статьях и монографиях [3, 11, 14–17, 20].

На фотонегативах из коллекции БИКАМЗ изображены памятники архитектуры (Ханский дворец, мечети, фонтаны, мавзолеи...), Бахчисарайский музей (сотрудники, экспозиции, экспонаты...), деятели культуры и образования, жители Бахчисарая, селения и деревни Крыма и др.

Негативы, фиксирующие старые крымскотатарские дома, дают определённое представление о городских и сельских постройках, художественном облике населённого пункта в прошлом, архитектуре, типах и расположении жилищ.

Работа по классификации таких фотонегативов не проводилась. Исследованы 71 фотонегатив с изображением старых крымских (в подавляющем большинстве крымскотатарских) домов. Их можно



Карасубазар (г. Белогорск). Памятник гражданской архитектуры. Фото 1920-е гг. КП 3554-ФН 148



Крым, дер. Терекли Абаш (с. Прозрачное) Джанкойского района Фото 1920-е гг. КП 3607-ФН 201



Бахчисарайский район. Буюк Озенбаш, дом С. Абла. Фото 1920-е гг. КП 3655-ФН 249



Бахчисарайский район. Буюк Озенбаш (с. Счастливое), дом вдовы Эмине Тохтар. Фото 1920-е гг. КП 3667-ФН 261

разделить по городам и районам: Бахчисарай – 24 негатива, Бахчисарайский район – 29, Карасубазар (Белогорск) – 11, Степной Крым – 2, Ускут (ныне с. Приветное, Алуштинский р-н) – 3, Ай-Серез (ныне с. Междуречье, Судакский р-н) – 2. Есть изображения внутреннего убранства комнат, архитектуры окон, балконов, колонн, капителей.

Жильё крымских татар имело свои особенности, связанные с природно-климатическими условиями. На негативах ФН-201, ФН-203 изображены жилища, расположенные в степном Крыму. В этой части полуострова они длительное время были переносными, в связи с кочевым образом жизни степняков. При переходе к полуседлости появились зимовки в виде плетневых мазанок. На смену им стали

строить дома из кирпича-сырца. Крышу покрывали дёрном или черепицей [10, с. 748].

«Все стены их домов сложены из земляного кирпича и из широкого кирпича из навоза. А украшением их является солома. Зато, какие прочные это стены!» [19, с. 47]. Такое описание жилищ степной части Крыма оставил турецкий путешественник Эвлия Челеби, побывавший в Крыму в XVII в.

Дома на Южном берегу располагались амфитеатром по склонам гор [10, с. 748]. М. И. Дубровский, побывавший в Крыму в начале XX в., писал: «...крыша каждого дома служит двором для соседнего верхнего. Постройки крайне скучены, непосредственно примыкают одна к другой» [8, с. 182–183]. Такое расположение домов на негативах с ФН-313, ФН-314.

В предгорном и горной части Крыма жилища были одноэтажные и двухэтажные; плетневые, каменные, саманные; покрытые дёрном или черепицей. В Бахчисарае и его районе распространены дома чатма. Они строились из «массивных широких дубовых досок, которые кладутся рёбрами друг на друга и по углам связываются системой макас – щипцов; кроме того, доски укрепляются деревянными накладными дугами пайванд, образующими на боковых фасадах стрельчатые арки, через посредство деревянных шипов чуй. Отсюда такие дома называются чуйли-чатма-эв. [4, с. 60]. Одним из таких сооружений в Бахчисарае в приходе Умерша-Эфенди был дом № 38 чуйли-эв (ФН-1045, ФН-1046). В дневниках У.А. Боданинского указано, что этот дом XVI в. [5, с. 81], взят на учёт и под охрану Бахчисарайским дворцом-музеем в 1924 г., как памятник гражданского строительства крымских татар. После депортации 1944 г., дом «ввиду выезда хозяев, находился в безнадзорном состоянии» [17, с. 136].

Этнограф Б.А. Куфтин в труде «Жилище крымских татар в связи с

историей заселения полуострова» подробно описал старинные дома Бахчисарая: «До сих пор в Бахчисарае можно наблюдать остатки старых домов совершенно деревенского типа, срубленных из дерева, как, например, принадлежащий ныне бахчисарайскому музею дом № 63 в квартале „Сарлы Чешме“» [12, с. 8]. Про этот дом в своём дневнике упоминал У.А. Боданинский, 22 февраля 1924 г. совместно с М.В. Шейхзаде, обследовавший частные жилища: «Приход Сырлы-Чешме дом № 63 принадлежит гражданину Мемет Софу. Интересной старинной конструкции одноэтажный домик, главный фасад во дворе – на юг. Отчетливо видна вся конструкция. Особенно интересно „софа“ на столбах с полочкой для умывания, интересны капители деревянных столбов, „мандал“ деревянный засов на наружных дверях и случайно сохранившиеся малые двери в кладовую с узким окошком с „пармаклык“ точенными...» [5, с. 69]. Дом состоял на государственном учёте как памятник гражданской архитектуры вплоть до середины 1940-х гг. [17, с. 123].

На негативе ФН-350 – один из первых старинных домов, зафиксированных при обследовании Бахчисарая. «Дом № 121 в приходе Арслан-Ага принадлежит гражданину Сеид Мемет Чуадар, представляет интерес общая архитектура: окна, балкон, двери, колонны, капители. Здесь был кожевенный завод и поэтому некоторый интерес представляет оборудование завода первобытными орудиями производства» [5, с. 64].

Дом № 10 в махалле Орта-Джами (ФН-400, ФН-401, ФН-403, ФН-442) также состоял на учёте музея как памятник гражданского строительства. Северный фасад дома выходил во внутренний двор; южный фасад с четырьмя окнами обращён в переулок. Дом двухэтажный, обычного, распространённого в Крыму типа, во всю длину фасада наверху располагался открытый на деревянных столбах, с типичными горизонтальными капителями, балкон. Между столбами на

уровне одного аршина балкон обрамлялся балюстрадой из точёных колонок. Верхний этаж состоял из трёх комнат и маленькой передней. В комнате справа находился деревянный резной и расписной плафон, сохранилась средняя часть, так называемая таван кобеги. В среднюю комнату вели деревянные двери интересной формы с деталями. Во дворе находился фонтан, обращенный фасадом на юг, из тёсаного камня, со стрельчатой нишей. Фонтан имел массивный профиль, в верхней части был высечен рельефный орнамент. Колонны здания были деревянные, капители имели вид горизонтального типа. На окнах нижнего этажа установлены деревянные решётки [5, с. 64–65].

На негативах с ФН-354, ФН-1037, ФН-1039 изображён дом № 35, махалле Сырлы-Чешме. Принадлежал гражданке Афи-Асан. В плане дом – вытянутый четырёхугольник. Удлиненный лицевой фасад выходил во двор и был ориентирован на восток. Во всю длину фасада тянулся балкон на деревянных колонках с горизонтальными капителями – софа, пролёты которого между колоннами обрамляла балюстрада с точёными колонками. Над балюстрадой балкон был ограждён деревянной сеткой, что встречается редко. В комнате наверху – деревянный резной и расписной потолок и резной с нишей стенной шкаф догърама къамерели долаф, ниша с разными отделениями, облицованная деревом с резьбой, а в верхней части оббитая деревянной сеткой [5, с. 67].

Внешний вид и внутреннее убранство дома № 19 в приходе Кады-Малле (ФН-356) описано в дневнике У.А. Боданинского. Дом принадлежал гражданину Феттах-Асану был чрезвычайно интересен по своей архитектуре. Софа на арках прекрасной пропорции, которые держались на деревянных колоннах с резными капителями. В центре софа – выступало крыльцо с каменными ступеньками и с точёной деревянной балюстрадой пармаклык [5, с. 70].

Старинный дом в квартале Асма-Кую № 41 (ФН-1042) имел

галерею верхнего этажа дома. Часть галереи обшивалась досками и, делаясь крытой, предназначалась для пребывания там женщин, в том случае, если в доме имеются посторонние мужчины. Эта часть галереи предусмотрительно устраивалась особенно для тех случаев, когда гости, входя в приёмную комнату верхнего этажа, заставляли там женщин, и те имели возможность моментально удалиться через окно в это помещение и переждать там, наблюдая в щёлку за тем, что делается в гостиной, оставаясь невидимыми [12, с. 11].

Помимо описания старинных домов, в дневнике прилагаются выполненные У.А. Боданинским зарисовки орнаментов интерьера комнат, мебели, общий вид дома, архитектурные детали и фрагменты.

Одним из уникальных архитектурных строений периода Крымского ханства был старинный частный дом конца XVI в (ФН-274, ФН-275, ФН-276, ФН-277, ФН-278) в деревне Коккоз (сейчас Соколиное, Бахчисарайский р-н), принадлежащий гражданину Мурадасыл Муслим. Дом был взят под охрану Кымохрисом и превращён в этнографический объект. «Расположен в центре деревни внизу по центральной улице; построен из больших тёсаных досок шириной ½ аршина. Толщиной 1 ½ вершка. Чатма, на деревянных гвоздях чуй. Дом построен турком Абдуллой пашей – торговцем невольниками около 1584 года. Сын – Джемилъ Софу умер 115 лет, внук Муслим – отец Мурадасыла (коему тепер 80 лет) умер 105 лет от роду» [5, с. 85].

В материалах по землетрясению 26.06. и 12.09. 1927 г. в Крыму о вышеописанном сооружении указано, что «дом построен в 1641 году. Крепко стоит на протяжении 286 лет» и во время землетрясения 12.09.1927 года сильно не пострадал [6, с. 348].

Этнограф Г.А. Бонч-Осмоловский описал внутреннее убранство жилищ. «У каждого дома можно увидеть печь для хлеба – фурун – широкий очаг с конусной дымовой трубой, и около него небольшой

шкафчик – амам, заменяющий баню». На негативе ФН-274 видим хамам-хане и печь [7, с. 88].

«Татарские деревни района Карасубазара отличаются беспорядочным расположением домов, с пустынным двором, окружённым низенькой каменной оградой и имеют неправильные, но довольно широкие улицы. Низенькие одноэтажные домики под двускатной черепитчатой крышей помещаются в глубине почти ничем незанятой пустынной усадьбы. Дома построены из обмазанного глиной плетня или воздушного кирпича и по плану чаще всего состоят из двух-трёх комнат или из одной комнаты и сеней, обычно отапливаемых очагом. Вход часто расположен со стороны, противоположной улице, так что дом на улицу выходит задней глухой стеной» [12, с. 28-29]. Старинные дома Карасубазара (Белогорска) изображены на негативах ФН-148, ФН-1071, ФН-1078, на некоторые видны интерьеры комнат (ФН-1035, ФН-1036, ФН-1040, ФН-1041, ФН-1043, ФН-1044).

Негативы в совокупности с сохранившимися описаниями путешественников и исследователей прошлого, позволяют шире и более детально представить гражданскую архитектуру Крыма, внутреннее убранство домов, являются фактическим и иллюстративным материалом. Дальнейшее исследование позволит дополнить знания по архитектуре жилых построек конца XVII – начала XX вв., не сохранившихся до наших дней.

#### Литература и источники

1. Научный архив ГБУ РК «Бахчисарайский историко-культурный и археологический музей-заповедник» (ГБУ РК БИКАМЗ). Ф.16, Оп.1, Д. 8
2. Научный архив ГБУ РК БИКАМЗ. Ф. 16, Оп. 1, Д. 17
3. Бахчисарай: 1920-1930-е годы: К 100-летию Бахчисарайского музея: [альбом]. – Симферополь: ООО «Антиква», 2017. – 198 с.
4. Боданинский У.А. Археологическое и этнографическое изучение татар в Крыму // Крымские татары: Хрестоматия по этнической истории и традиционной культуре. – Симферополь: Доля, 2005. – С. 52-81.
5. Боданинский У. Собрание сочинений. Том II. Дневники: 1923–1926 гг. – Казань –

Симферополь: Институт истории им. Ш. Марджани АН РТ, 2018. – 264 с.

6. Боданинский У. Собрание сочинений. Том III. Материалы: дневники экспедиций, рисунки, планы, отчеты и др. Бахчисарайского дворца-музея (1920–1934). – Казань – Симферополь: Институт истории им. Ш. Марджани АН РТ, 2020. – 544 с.
7. Бонч-Осмоловский Г.А. Крымские татары // Крымские татары: Хрестоматия по этнической истории и традиционной культуре. – Симферополь: Доля, 2005. – С. 82–126.
8. Дубровский М.И. Жилища крымских горных татар // Крымские татары: Хрестоматия по этнической истории и традиционной. – Симферополь: Доля, 2005. – С. 175–186.
9. Желтухина О.А. Крымские татары в XIX – начале XX вв.: Путеводитель по этнографическому отделу. – Симферополь: Домино, 2003. – 68 с.
10. Керимова А.Т., Сейтумеров Ш.С. Традиционные жилища крымских татар в период Крымского ханства // История крымских татар в 5-ти томах. Т. III. Крымское ханство XV–XVIII вв. – Казань: Институт истории им. Ш. Марджани АН РТ, 2021. – 1024 с.
11. Культурные ценности из собрания Бахчисарайского историко-культурного и археологического музея-заповедника, утраченные или перемещенные в результате Великой Отечественной войны. – М.: Кучково поле, 2015. – 192 с.
12. Куфтин Б.А. Жилище крымских татар в связи с историей заселения полуострова: (материалы и вопросы). – М., 1925. – (Мемуары Этнограф. отд. О-ва любит. естествознания, антропологии и этнографии; вып. 1). – 58 с.
13. Мечети Крыма на старых фотографиях. Из фондов Бахчисарайского историко-культурного и археологического музея-заповедника. – М.: Центр книги Рудомино, Издательский дом «Медина», 2016. – 112 с.
14. МИРАС – НАСЛЕДИЕ. Том 1. Татарстан – Крым. Город Болгар и изучение татарской культуры в Татарстане и Крыму в 1923-1929 годах: в 3 т. / Сост. и отв. ред. С.Г. Бочаров, А.Г. Ситдикиев. – ООО «Астер Плюс», 2016. – 580 с.
15. МИРАС – НАСЛЕДИЕ. Том 2. Татарстан – Крым. Город Болгар и изучение татарской культуры в Татарстане и Крыму в 1923-1929 годах: в 3 т. / Сост. и отв. ред. С.Г. Бочаров, А.Г. Ситдикиев. – ООО «Астер Плюс», 2016. – 572 с.
16. МИРАС – НАСЛЕДИЕ. Том 3. Татарстан – Крым. Город Болгар и изучение татарской культуры в Татарстане и Крыму в 1923-1929 годах: в 3 т. / Сост. и отв. ред. С.Г. Бочаров, А.Г. Ситдикиев. – ООО «Астер Плюс», 2017. – 720 с.
17. Свод памятников истории, архитектуры и культуры крымских татар: Том I. г. Бахчисарай. – Симферополь: ООО ФОРМА, 2016. – 168 с.
18. Тюркские народы Крыма: Караимы. Крымские татары. Крымчаки. – М.: Наука, 2003. – 459 с.
19. Эвлия Челеби. Книга путешествия. Крым и сопредельные области. (Извлечения из сочинения турецкого путешественника XVII века). – Изд. 2-е, исправленное и дополненное. – Симферополь: Доля, 2008. – 272 с.
20. Эминов Р.Р. Бахчисарайский дворец-музей: история создания и формирования коллекций (1917–1945). – М.: Связь Эпох, 2017. – 368 с.

## **История художественного комбината Крымского отделения художественного фонда**

**Вдовиченко Ирина Ивановна,**

кандидат исторических наук, директор МБУК «Музей истории города Симферополя», г. Симферополь

Художественный фонд СССР был образован на основании постановления СНК СССР от 4 февраля 1940 года. Последний устав утверждён в 1957 году. Возглавляло Художественный фонд СССР правление. Художественный фонд СССР имел производственные предприятия (заводы, фабрики, комбинаты, мастерские и т. п.), салоны-магазины, дома творчества. Через предприятия Художественного фонда СССР осуществлялись заказы государственных и кооперативных организаций и учреждений на создание произведений изобразительного искусства, а также оформление выставок, общественных зданий и другие работы [1, с. 420].

Крымское отделение художественного фонда СССР появилось в Крыму в 1940 г., а художественно-производственные мастерские были созданы в Симферополе в первые послевоенные годы по инициативе художников-фронтовиков и партизан, среди которых был Эммануил Маркович Грабовецкий и Николай Христофорович Таиров. Первоначально комбинат занимал помещение в центре города с 1970-х годов – на улице Ладыгина, д. 53 а. Телефонный справочник за 1957 год даёт сведения о размещении по ул. Кирова, 31 художественно-производственных мастерских Украинского отдела художественного фонда СССР [2, с. 126]. Здание на ул. Ладыгина строилось за счёт сил и средств Союза художников – на деньги от гонораров. Помещение возводили для себя и следующих поколений мастеров. В телефонном справочнике за 1977 год указаны художественно-производственный

комбинат на ул. Ладыгина 53/2; мастерские, которые находились на ул. Баррикадная, 70а, Севастопольская, 72/2, Херсонская, 26 [3, с. 53].

В художественном комбинате работали практически все известные художники Крыма. Павел Антонович Скорубский, живописец, график, участник Великой Отечественной войны в 1950-е годы был главным художником Крымского художественного комбината. П.П.Грейсер, Народный художник Украины, с 1970 г. работал на Крымском художественном комбинате, в 1980-х – председатель Крымского областного художественного фонда, курировал работу всех отделений художественного комбината.

В мастерских художественного комбината создавались наиболее значимые художественные произведения, скульптурные памятники, посвящённые выдающимся личностям, героическому подвигу советских солдат в Великой Отечественной войне, трудовым подвигам крымчан, въездные монументальные композиции в городах Крыма, мозаики и витражи в курортных зонах Крыма. Художественный комбинат получал заказы по оформлению общественных зданий, остановок, кабинетов в школах, учреждениях. Что же мы можем почерпнуть из литературы и прессы об этом замечательном учреждении, которое в настоящий момент находится в ситуации, когда архивы и документы подготовлены к передаче. Общего очерка по истории художественного комбината нет. Вкратце о его деятельности упоминается в изданиях, посвящённых юбилейным датам крымской организации Союза художников [4, с. 8]. В крымских газетах появлялись статьи о работе мастерских комбината. Так, в 1968 г. в «Крымской правде» была опубликована статья Р. Смольговской о камнерезах художественного комбината [5]. Автор статьи говорит о том, что до войны можно было купить бусы, запонки из местного камня, затем изделия камнерезов на долгое время исчезли в послевоенное время. Дмитрий Иванович Зуев – технолог цеха

прикладного искусства художественного фонда и другие художники-камнерезы работали с крымскими полудрагоценными камнями, создали традиции изготовления украшений, произведений искусства из камня. В дальнейшем эти традиции сохранили крымские мастера, среди которых такой известный мастер, как Александр Михальянц. В статье Л. Ахуновой «Огненных дел мастера» [6] рассказывается о керамистах Симферопольского художественно-производственного комбината. Алексей Маркович Проненко и его ученики Нина Рыжкова и Анатолий Бородин создавали из глины настоящие произведения искусства.

Сейчас наступило время собрать воедино сведения об этом замечательном учреждении, объединявшем и кормившем художников Крыма. В средние века церковь кормила художников, потом богатые сеньоры и правители, затем буржуазия, в советское время – государство. Сейчас нужно думать о том, как сохранить эту прослойку художественной интеллигенции, которая умеет создавать красоту, создавая картины, изделия прикладного искусства, украшая здания и интерьеры.

#### Литература

1. Большая советская энциклопедия. – Т. 28. – М., 1978. – С. 420.
2. Список абонентов городской телефонной сети города Симферополя. – Симферополь. – 1957. – 219 с.
3. Телефоны Симферополя. Справочник городской телефонной сети. – Симферополь, 1977. – 511 с.
4. Бородина Л.Я. [Вступ.ст.] // 75 лет Союза художников Крыма: каталог юбилейной выставки / Мин-во культ. РК; ред. Н.С. Моргун. – Симферополь: Жерибор, 2015. – С. 7-19.
5. Смольговская Р. Певцы камня // Крымская правда. – 1968. – 11 июля.
6. Ахунова Л. Огненных дел мастера // Крымская правда. – 1981. – 31 мая.

## Научная библиотека Бахчисарайского музея-заповедника. Из истории формирования

**Горбунова Фатма Редвановна,**  
библиотекарь ГБУ РК «Бахчисарайский историко-культурный  
и археологический музей-заповедник», г. Бахчисарай

Если история Бахчисарайского музея пестрит лагунами, многие из которых были ликвидированы сотрудниками заповедника, готовившими материалы к столетию музея, то история научной библиотеки, особенно начального этапа её формирования – сплошное белое пятно.

Мы только можем предполагать, что формирование фонда библиотеки началось со времени создания музея: об этом свидетельствуют книги с пометами «Дар бахчисарайскому дворцу-музею» (самая ранняя из них «Ручная книга сельского хозяйства для всех состояний в 8 частях. – М., 1803», подарена в 1922 году доктором Семёном Семёновичем Иоаниди с пометой «Дар бахчисарайскому дворцу-музею» (помета сделана рукой У. Боданинского), книги с автографом У. Боданинского, труды первых сотрудников музея (Е. Свищова, О. Акчокраклы и др.).

В приказе от 11 октября 1927 за № 98 г. отмечается, что в новом помещении должны расположиться музейные отделы, в том числе и библиотека: «Хранителю музея тов. Шейхзаде и помощнику хранителя музея тов. М. Казас безотлагательно приняться за работу по перегруппировке музейного материала, имея ввиду, что в новом помещении будут следующие отделы: Археология, Этнография, Художественно-кустарная промышленность, История дворца как исторического памятника, Музейная библиотека» [1, с. 19].

Далее разъясняется, каким образом будет размещена экспозиция музея, расположение библиотеки не уточняется. В путеводителе

«Крым», изданном Крымским обществом естествоиспытателей и любителей природы в 1929 году, указано: «...библиотека по изучению Востока в здании Дворца (в конце сада), открыта по понед., вторн. средам от 10 ч. до 3 ч. дн. И по пятн., суббот., воскр. от 4 до 9 час. веч. В дни после праздников закрыта. В библиотеке имеется до 2500 книг. В создании её, равно как и музея, принимал деятельнейшее участие нынешний заведывающий Дворцом Усеин Боданинский» [4, с.355].

Первым библиотекарем Библиотеки по изучению Востока и Крыма был Владимир Эмильевич Кох. Несмотря на то, что в этот период были определённые финансовые проблемы в музее, о чём говорится в Приказе № 101 от 15 ноября 1927 года (зарплату сотрудникам доплачивали из спецсредств) [1, л. 18], была насущная необходимость в создании библиотеки, и в приказе № 102 от 16 ноября 1927 года указывается, что инвентаризация создаваемой музейной библиотеки и «...выработка карточного каталога поручается т. Владимиру Эмильевичу Коху – учёному библиотекарю с оплатой с 1 ноября по спецсредствам музея 25 рублей в месяц по совместительству до 1 мая 1928 года» [1, л. 22]. Вероятно, Владимир Эмильевич выполнил часть работы, 16 мая 1928 года согласно приказу № 126 «впредь до выяснения вопроса о библиотекаре В.Э. Кохе инвентаризацию и каталогизацию музейной библиотеки поручить временно до 1 июля с. г. тов. Шарлотте Никол. Кох». 13 июля этот приказ продлевается «до особого распоряжения» с оплатой 25 рублей из спецсредств. 27 октября приказом № 140 «Для организации празднования 11 годовщины октябрьской революции и открытия в эти дни научной библиотеки и (во) дворце-музее назначается комиссия в составе след. тт. 1) С. Месецкий, 2) М. Казас, 3) Ш. Кох.».

Последний раз Владимир Кох упоминается в книге приказов 1 ноября 1928 года: «Обязанности библиотекаря научной библиотеки при музее возложить на т. Ш.Н. Кох, которая выполняла эту работу

временно как замещающая своего мужа В.Э. Кох. Зарплату ей в размере 50 рублей выдавать из спецсредств с 1 октября с. г. Ш.Н. Кох должна быть утверждена в должности Кр. Парткомом. Библиотекаря дворца-музея В.Э. Кох считать выбывшим с 16 мая с/г., т.е. со дня вступления в исполнение его обязанностей его жены Ш.Н. Кох». Из приказа от 11 марта 1931 г. мы узнаем, что «Согласно свидетельству о прекращении брака № 48 Ш.Н. Кох фамилией считать Фризен».

Информация о Владимире Эмильевиче Кохе приведена в книге «Реабилитированные историей. Автономная республика Крым»: «Кох Владимир (Вольдемар Эмильевич) 1894 г.р. м. р. Саратовская обл., немец, из крестьян, член ВКПб с 1917 г. по 1924 г., женат, обр. среднее, место жит. до ареста г. Бахчисарай, не работал, арест 29.08.1930 г. ГПУ Крыма ст. 58-6 (б) УК РСФСР: шпионаж в пользу Германии, осуждён 23.01.1931 г. Коллегией ОГПУ к расстрелу, расстрел заменён 10 лет ИТЛ, реабилитирован 18.06.1990 г. Военной прокуратурой Одесского военного округа (ГА АРК ф. р-4808, оп. 1. Д. 017607)». В примечании указано, что был сыном крупного харьковского помещика [5, с.233].

В Книге памяти Республики Карелия есть такая же информация. Думаю, что речь идёт об одном и том же человеке. Разность в месте проживания – скорее всего, это ошибка или неполная информация: указывается, что проживал в Карельской АССР, Медвежьегорском районе, но именно в этом месте В.Э. Кох был расстрелян 9 декабря 1937 года. Был реабилитирован 13 апреля 1989 г. прокурором Карелии.

В том, что информация неполная, и речь в обоих источниках идет об одном и том же человеке, и оба источника дополняют друг друга, и, скорее всего, это библиотекарь Бахчисарайского дворца-музея следует из нижеприводимого письма, написанного в феврале 1937 года В.Э. Кохом Е.П. Пешковой – российскому и советскому общественному деятелю, правозащитнице (судя по письму, это было не первое письмо В.Э. Коха

Е.П. Пешковой): «Уважаемая Екатерина Павловна! На днях отправил Вам открытку с благодарностью за полученную посылку. Она оказала мне очень большую поддержку, благодаря ей я смог ликвидировать начавшееся у меня цинготное заболевание, так как смог приобрести в дополнение к присланным Вами продуктам лук и чеснок. Я не знаю, как и благодарить Вас за оказанную помощь. Очень-очень прошу Вас не забывать меня и от времени до времени, при наличии возможности, оказывать мне небольшую поддержку посылкой или деньгами. У меня к Вам ещё одна очень, очень большая просьба: не могли бы вы обратиться в Управление ГПУ или куда там следует, с просьбой о переводе меня, как инвалида, по состоянию здоровья в лагерь, находящиеся в Средней Азии, под Ташкентом или Карагандой. Холод и зима для меня особо трудно переносимы, и, наконец, ещё просьба о разрешении использования меня по специальности, то есть в области либо библиотечной работы, либо, ещё лучше, по санитарно-просветительной либо лечебной работе в аппаратах санчасти. Я был очень ослабевшим, и как инвалид пользовался правом отдыха. Сейчас значительно окреп и работаю дневальным в фин части. К работе по специальности меня тут почему-то не допускают по статье. Хотя в продолжение 5-летия в Соловках я работал три года в должности зав Центральной библиотекой и полтора года в санчасти санинспектором и зав дезстанции. Я полагаю, что за свое долгое время пребывания в лагерях я заслуживаю большего доверия, так как за все эти семь лет не имею ни одного замечания, ни штрафов, ни административного взыскания. Правда, поводом и причиной к не предоставлению мне тут в Водораздельском отделении лучших должностей служила и моя слабость и, главным образом, страшно обношенный вид и плохое обмундирование, так как я имел несчастье бесчисленное количество раз подвергаться кражам всех своих вещей. Сейчас в этом отношении положение моё улучшается, я снова, кое как

экономя на пайках хлеба, иногда прирабатывая частными уроками, смог приобрести себе самое необходимое и более чистое платное обмундирование. Простите, что я Вам пишу о таких мелочах, для Вас совершенно не интересных, но поймите психологию оставшегося в совершенном одиночестве арестанта, растерявшего и лишившегося всех своих родных и знакомых, и думающего лишь о том, как бы сохранить силы и здоровье и дожить до дня своего освобождения, ибо слишком обидно было бы всё напрасное усилие, напряжение, страдания и лишения семилетней борьбы. Мой адрес: АК СССР, ст Мед Гора Кировской ж д, 3-е Водораздельское ЛПХ ББК НКВД, Северный городок».

Осенью 1937 – Владимир Эмильевич Кох был переведён на тюремный режим, 20 ноября приговорён за шпионаж к ВМН и 9 декабря расстрелян в урочище Сандармох [3, с. 1].

Что же собой представлял фонд библиотеки буквально по наименованиям предстоит ещё узнать. Исследователи много лет изучали документы по собранию книг Бахчисарайского дворца-музея, но по своей узко специализированной тематике, среди них Н. Абдульваап, Э.Э. Абибуллаева, С.А. Сейтмететова, Р.Р. Эминов, И.В. Зайцев и др., если их труды можно было объединить в один обобщающий труд, то мы бы и получили более или менее целостное представление о фонде той самой Библиотеки по изучению Востока и Крыма в динамике, т.е. в развитии от формирования в 1920-х годах до перегруппировки в 1945 году книжного собрания в пределах Бахчисарайского музея между отделом фондов (т.е. все арабографичные книги /документы/, некоторые караимские книги и документы, книги и документы, связанные с христианством, изобразительные материалы литографии и даже некоторые издания 1920-х годов вероятно, дублетные стали музейными экспонатами, остальное осталось в библиотеке) до передачи части книжного фонда Бахчисарайского историко-археологического музея в

1970-х годах (1976 г.) в библиотеки и музеи РСФСР и УССР.

В архиве ГБУ РК «Бахчисарайский историко-культурный и археологический музей-заповедник» (ГБУ РК БИКАМЗ) хранится «Инвентарная книга (религиозная и другая литература, археологические отчёты и дневники) записи 1920–1930-х годов [2]. До 2013 года она находилась в отделе фондов, ей даже был присвоен инвентарный номер н/в 10307 (т.е. это был музейный экспонат). В книге 498 разворотов-листов, на 290-х записана информация о 2599 книгах. Когда была сделана первая запись и когда была сделана последняя запись неизвестно, но самая «молодая» книга 1936 года издания «Мамбетов А. Русско-татарский терминологический словарь. – Государственное издание Крымской АССР, 1936», латинской графикой. Самый «старый» документ 1641 г. (1051 по хиджре) – Ярлык Ислям Гирей хана (№ 1793).

Тематика книг весьма разнообразна: Копии фирманов, ярлыков (крымских ханов Адиль Гирея, Селим Гирея, Менгли Гирей хан бин Аджи Селим Гирей хан (1725 г.)), Кораны, религиозная литература, издания типографии «Терджиман» и книги из личной библиотеки И. Гаспринского, художественная литература на татарском (в том числе переводы русской классики на крымскотатарский язык (Л.Н. Толстой, И.А. Крылов, А.И. Герцен), на французском языке, казахском, персидском, русском языках; учебная литература (азбука, прописи, самоучители /для начальных классов, турецкого, арабского языков, татарского языка азербайджанского наречия/, география, история, математика, книги по медицине, культуре, философии). География издательств весьма обширна: это издания из Казани, Оренбурга, Константинополя, Уфы, Тифлиса, Баку, Сеяник (Салоники ?), Петербурга, Ташкента, Гендже (Гянджа), Бахчисарая, Карасу, Эривана, Каира, Астрахани, Симферополя, Трапезунда, Феодосии, Евпатории, Одессы, Вятки, Харькова, Москвы, Самарканда.

Большая часть записей в этой инвентарной книге сделана учёным секретарем дворца-музея Османом Акчокраклы (в архиве ГБУ РК БИКАМЗ сохранился фрагмент ещё одной инвентарной книги и личная тематическая картотека Османа Акчокраклы). Записи на татарском языке выполнены арабицей, но дублируются русским переводом кириллицей, русскоязычные – кириллицей; книги и журналы на западноевропейских языках (французский, немецкий, английский) записаны латиницей на языке издания. Указаны автор, название книги, место и год издания или время поступления (это касается материалов экспедиций). Источник поступления часто не указан, кроме материалов, собранных во время этнографических экспедиций 1925–1927 гг. В некоторых записях указываются старые музейные инвентарные номера, то есть, те номера, которые были присвоены этим документам как музейным предметам до создания библиотеки.

В.Э. Кох, скорее всего, занимался каталогом и неарабографичными изданиями. В память о нём в библиотеке сохранился библиотечный куб, но содержимое самого куба (алфавитный и систематические каталоги) не сохранилось, и на сегодняшний день в нём каталог, составленный сотрудниками библиотеки в 1960–1980-х годах.

#### Литература

1. Архив ГБУ РК БИКАМЗ. Ф.16. Оп.1. Д. 9.
2. Архив ГБУ РК БИКАМЗ. Ф. 16. Оп. 1. Д. 6.
3. Кох В.Э. – Пешковой Е.П. URL: [http://pkk.memo.ru/letters\\_pdf/000452.pdf](http://pkk.memo.ru/letters_pdf/000452.pdf) (дата обращения 25.10.2022).
4. Крым. Путеводитель / Крымское общество естествоиспытателей и любителей природы – 3-е изд., полн. – Симферополь : Крымское государственное издательство, 1929. – 614 с.
5. Реабилитированные историей. Автономная Республика Крым. Кн. 3. – Симферополь : Антика, 2007. – 384 с.

## История изучения «пещерных городов» Крыма в 20-е годы XX в. на материалах коллекции Централных государственных реставрационных мастерских (из фондов музея архитектуры им. А.В. Щусева)

Гришанова-Колоскова Светлана Валентиновна, специалист отдела работы с посетителями ФГБУК «Государственный научно-исследовательский музей им. А.В. Щусева», г. Москва

«Пещерные города», живописно расположенные на вершинах столовых гор, давно привлекали внимание исследователей. Сам термин, как известно, условен, поскольку к пещерным городам относят не только городские, но и сельские поселения, а также оборонительные и культовые сооружения. Все подобные археологические памятники Внутренней гряды Крымских гор, объединяют общие черты – наличие искусственных пещер различного назначения в сочетании с наземными постройками.

Упоминания о них встречаются у польского посла Мартина Броневского в «Описании Татарии» во второй половине XVI в., у Эвлии Челеби в «Книге путешествий» в середине XVII в. и т.д. Начало серьёзного научного интереса к пещерным городам связано с концом XIX в. и с именем А.Л. Бертье-Делагарда (1842–1920).

Не останавливаясь на общей истории их изучения, многократно опубликованной, обратим внимание на 1920-е гг. прошлого столетия, когда началось планомерное исследование памятников Крыма, в том числе, пещерных городов.

Первоначальная и главная роль в этой работе принадлежала крымским ученым и краеведам. Основное внимание было привлечено к



Крым. Бахчисарайский р-н. Город-крепость Эски-Кермен. Главные ворота в момент раскопок. 1929 г. ГНИМА ОФ-19/11766. Стекло, черно-белый негатив, 13x18



Крым. Бахчисарайский р-н. с. Черкес-Кермен. Жилища и хозяйственные постройки крестьян. 1920-е гг. ГНИМА ОФ-19/11846. Стекло, черно-белый негатив, 13x18

городищу Эски-Кермен, исследование которого в 1921 г. было начато Н.Л. Эрнстом. Николай Львович видел в Эски-Кермене «ключ к разрешению вопроса о пещерных городах Крыма» [9, с. 22]. Возглавляя в то время Центральный музей Тавриды, а затем его археологический отдел, он провёл огромную работу по изучению городища. В работах, выполненных для музея (топографическая съёмка, обмеры, зарисовки, фотофиксация) принимали участие ученики Крымской областной опытно-показательной школы. Одновременно свою независимую работу в этом направлении вел Севастопольский музей краеведения.

В 1927 г. формируется экспедиция с привлечением Централных государственных реставрационных мастерских (ЦГРМ) под руководством И.Э. Грабаря, которая занималась обследованием крымских памятников с сохранившейся древней живописью, в том числе, на Эски-Кермене [1, с. 110].

Начиная с 1928 г. исследования на городище были возглавлены Главнаукой РСФСР. Организуется экспедиция для проведения раскопок, в которой приняли участие Антропологический музей АН СССР, а также Севастопольский музей краеведения в лице его директора П.П. Бабенчикова и сотрудников Е.В. Веймарна, Г.Г. Волобуева,

С.Ф. Стрелецкого. Экспедиция финансировалась Главнаукой и Центральными государственными реставрационными мастерскими (ЦГРМ). Руководителем экспедиции был назначен Н.И. Репников, что привело к конфликту и, в конечном итоге, отстранению Н.Л. Эрнста от участия в дальнейших исследованиях [1, с. 111]

Поскольку архив Н.Л. Эрнста был изъят при его аресте в 1938 г. и все собранные полевые материалы утрачены, любые свидетельства проведённой им колоссальной работы представляются особенно ценными.

Есть вероятность, что небольшая часть принадлежавших ему негативов сейчас хранится в Музее архитектуры им. А.В. Щусева (ГНИМА).

Коллекция Центральных государственных реставрационных мастерских, занимавшихся изучением памятников по всей стране, поступила в музей в 1934 году, после расформирования мастерских. Часть этого материала посвящено Крыму, в частности, пещерным городам. Наиболее полно в них представлена работа археологических экспедиций на Эски-Кермене. Это около трёхсот стеклянных негативов. Большинство из них датировано 1928–1929 гг., то есть временем работы экспедиций под руководством Н.И. Репникова. Однако среди них встречаются и более ранние, отличающиеся по размеру. Негативы, датированные 1927 г., имеют размер 9x12 см, более поздние – 13x18 см.

В очерке Н.Л. Эрнста «Эски-Кермен и пещерные города Крыма», вышедшем в 1929 г., опубликована авторская фотография храма «Трёх всадников» с группой людей перед входом [9, с. 30]. Похоже, что та же группа людей изображена на негативе из собрания ГНИМА (инв. номер XII-602, натура, стекло, ч/б негатив, 9x12). Это позволяет предположить, что его автором может являться Н.Л. Эрнст. Такое предположение может быть распространено и на другие негативы 1927 г., однако оно нуждается

в подтверждении.

Основная же масса материала прямо иллюстрирует работу экспедиций под руководством Н.И. Репникова, о которой сохранилось гораздо больше сведений. Далее приводится примерный перечень работ, проводимых в то время. В 1928 г. были проведены зачистки и обмеры пещерных храмов на юго-восточном краю городища (храм «Трёх всадников» у главной дороги, пещерный храм «Успения» с остатками росписей, вырубной храм на юго-восточном обрыве, комплекс пещерных храмов у городских ворот), храма Донаторов, расположенного у подножья северного края городища. Обследованы усыпальницы возле главных ворот и могильник на юго-восточном склоне, произведена зачистка южного склона для исследования ситуации с боевой стеной.

В 1929 г. проводились масштабные раскопки, были исследованы: комплекс главных ворот на юго-западном обрыве плато, линия крепостных стен на западном склоне, линия водопровода и могильник на юго-восточном склоне. Исследованию могильника придавалось большое значение, т.к. оно позволяло датировать этапы жизни городища VI–XIV вв. [1, с. 110–112]

Все работы сопровождались подробной фотофиксацией.

На негативах, хранящихся в ГНИМА, запечатлены общие виды городища, участники экспедиции, моменты раскопок главных ворот, оборонительных стен, могильника и т.д. На них можно увидеть пещерные сооружения различного назначения, остатки росписей храмов «Трёх всадников», «Успения» и «Донаторов», не дошедшие до наших дней.

Часть материала посвящена ныне не существующему селу Черкес-Кермен у северного подножья Эски-Кермен, расположенному недалеко от храма Донаторов. Это более трёх десятков негативов и фотографий, на которых можно увидеть общие виды села, отдельные постройки,

жителей татарского села и их быт.

На основании данных, полученных Н.И. Репниковым в 1928 г., была выдвинута гипотеза о том, что местом локализации древнего Дороса является Эски-Кермен, а не на Мангуп, как считал Н.Л. Эрнст и многие другие исследователи. В результате, основные силы и финансирование в конце 1920-х – начале 1930-х годов направляются на Эски-Кермен. Масштабных археологических раскопок других пещерных городов в это время не проводилось, за исключением Чуфут-Кале.

Эти годы были также отмечены интересом к изучению крымскотатарских древностей. В 1920 г. начинает работать экспедиция по изучению татарской культуры под руководством И.Н. Бороздина, А.С. Башкирова и У.А. Боданинского в Татарстане и Крыму [5, Том 2, с. 5]. Археологические и этнографические экспедиции с целью изучения татарских древностей ведутся по всему Крыму.

В 1928–1929 гг., одновременно с экспедицией Репникова, на Эски-Кермен, на Чуфут-Кале работает археологическая экспедиция, организованная Бахчисарайским музеем. Речь идет о раскопках мечети XIV в., которыми руководили У.А. Боданинский, О.-Н. А. Акчокракы и Б.Н. Засыпкин. Осман-Нури Акчокраклы в 1927 г. проводил предварительные исследования на плато по поручению музея. В 1928 г. вышла его статья «Новое из истории Чуфут-Кале» [2], подготовившая почву для раскопок мечети в рамках общего изучения городища. Для участия в раскопках был приглашен Б.Н. Засыпкин, работавший тогда архитектором в ЦГРМ.

По результатам работ вышел очерк «Чуфут-Кале по материалам раскопок 1928–1929 гг.» в том же издании, что и упомянутый выше очерк Н.Л. Эрнста [3]. В нём подробно описаны этапы работ, позволивших воссоздать структуру мечети, помещены изображения извлеченных фрагментов с их описанием, а также высказаны интересные научные

предположения. Так, например, исследователи полагают, что для строительства мечети были использованы фрагменты более ранней византийской постройки. В частности, две мраморные византийские капители, найденные в кладке фонтана Газы-Мансур при его ремонте в 1927 г., датированные V–VI вв. [3. с. 173–175].

Фотоматериалы этой экспедиции сейчас находятся как в самом Бахчисарайском музее, так и в Музее архитектуры им. Щусева. В ГНИМА хранятся около ста негативов и фотографий, посвящённых работе этой экспедиции. В наибольшем объёме представлена коллекция фотографий, где зафиксированы этапы раскопок (часто с точной датой их проведения), участники экспедиции, архитектурные фрагменты, в частности византийские капители (ГНИМА ОФ-6079/76-77. Автор съемки Б.Н. Засыпкин). Наиболее известная из них – неоднократно опубликованная фотография О. Акчокраклы возле северной стены мечети (ГНИМА ОФ-6079/43).

Говоря о других пещерных городах, прежде всего нужно упомянуть Мангуп-Кале. Первые небольшие раскопки на Мангупе вокруг турецкой цитадели были предприняты ещё в 1853 г. А.С. Уваровым. С конца XIX в. на городище проводятся регулярные исследования. По словам А.Г. Герцена, «подводя итоги изысканиям дореволюционных исследователей, следует констатировать, что был накоплен значительный фактический материал по истории культуры населения Мангупа и по политической истории княжества Феодоро» [4. с. 97].

В советское время, благодаря уже упомянутой теории Репникова, археологические раскопки на Мангупе возобновились только в 1938 г. Это объясняет скудость материалов, относящихся к 1920-м гг., в том числе, фотографических. В ГНИМА они представлены небольшой коллекцией негативов, поступивших из ЦГРМ. Это изображения общих

видов, турецкой цитадели, оборонительных стен и башен, развалин базилики и пещерного храма на южном склоне. Некоторые из негативов, фиксирующие цитадель с разных точек, имеют датировку 1927 г. и, как было сказано выше, меньший размер – 9x12 см. Авторство их также не известно.

Из находок того времени на Мангупе стоит отметить камень с греческой надписью византийского времени и надгробие, относящееся ко времени пребывания в Крыму хазар. Их изображения есть на негативах в коллекции ГНИМА (XII-1959, натура, стекло, ч/б негатив 13x18, XII-1907, натура, стекло, ч/б негатив, 10x15).

Завершая этот краткий обзор, хочется сказать об авторской коллекции фотографий пещерных городов, сделанных в 1920-е годы Анной Никитичной Боданинской, второй женой Усеина Боданинского, работавшей тогда в фотолаборатории Бахчисарайского музея. Это девять фотографий с изображением Качи-Кальона и три – Тепе-Кермена. На обороте фотографий – штампы библиотеки Бахчисарайского музея, ЦГРМ, ВАА и авторский штамп.

Глядя на фотографию А.Н. Боданинской с изображением двух вершин - Тепе-Кермен и Кыз-Кермен – невольно вспоминается картина К.Ф. Богаевского «Алтари в пустыне» и строки из стихотворения М.А. Волошина, вдохновившие художника:

«Я поставлю жертвенник в пустыне

На широком темени горы».

Загадка пещерных городов всегда будет привлекать внимание учёных, художников, путешественников. Коллекция фотографических материалов ГНИМА, посвящённых этой теме, ещё требует дальнейшего изучения и может служить интересным материалом для исследователей.

1. Абрамова Н.А. Исследование «пещерного города» Эски-Кермен в 20-е-30-е годы XX в. // Материалы по археологии и истории античного и средневекового Крыма. – Вып. 7. – 2015 г. – С.106–116.
2. Акчокраклы О.Н. Новое из истории Чуфут-кале // Известия Таврического общества истории, археологии и этнографии. – Симферополь, 1928. – Т. 2 (59). – С. 158–172.
3. Боданинский У.А., Засыпкин Б.Н., Акчокраклы О. Чуфут-Кале по материалам раскопок 1928–1929 гг. // Известия Таврического общества истории, археологии и этнографии. – Симферополь, 1929. – Т. III (60). – С. 170–187.
4. Герцен А.Г. Крепостной ансамбль Мангупа // Материалы по археологии, истории, этнографии Таврики. – Вып.1. – 1990. – С.87–166.
5. МИРАС – НАСЛЕДИЕ. – Том 2. Татарстан – Крым. Город Болгар и изучение татарской культуры в Татарстане и Крыму в 1923–1929 годах: в 3 т. / Сост. и отв. ред. С.Г. Бочаров, А.Г. Ситдинов. – ООО «Издат-Принт», 2016. – 572 с.
6. Могаричев Ю.М. Пещерные города в Крыму, 2016. URL: <https://qrim.org/?p=33761> (дата обращения: 20.09.2022).
7. Непомнящий А.А. Научные экспедиции по изучению истории, археологии и культуры Крыма в 20-е г. XX в. // Акчокраклы Осман Нури. Избранные сочинения по истории, археологии, этнографии. – Симферополь: ООО ФОРМА, 2016. – С.12–21.
8. Фадеева Т.М. Крымские пещерные города и крипты. – Симферополь: Бизнес-информ, 2016. – 224 с.
9. Эрнст Н.Л. Эски-Кермен и пещерные города Крыма // Известия Таврического общества истории, археологии и этнографии. – Симферополь, 1929. – Т. III (60). – С. 15–43.

## **Выставочная деятельность музея-заповедника «Судакская крепость»: опыт и перспективы развития**

**Емец Светлана Григорьевна,**  
директор ГБУ РК «Музей-заповедник «Судакская крепость»,  
Республика Крым, г. Судак

Данное исследование предполагает анализ выставочной деятельности музея-заповедника «Судакская крепость» с целью выявления основных тенденций развития, определения успешных начинаний, формирования традиций и стратегических направлений музейной политики.



**Выставка «Мода средневековой Солдайи»**  
(Консульская башня, Судакская крепость, 2022 г.)



**Открытие выставки «Серебряный век в Крыму: сестры Герцык и их окружение»**  
(исторический музей, 2022 г.)

Актуальность темы связана с решением основных задач, которые были поставлены перед учреждениями культуры в «Стратегии государственной культурной политики на период до 2030 года».

Объектом данного исследования является экспозиционная деятельность музея-заповедника «Судакская крепость» за период 2018–2022 года. Предметом нашего исследования служат творческие аспекты, проблемы и тенденции как базовые условия, влияющие на музейную успешность и эффективность. Немаловажные вопросы правовых аспектов, финансирования, страхования, технической стороны осуществления выставок в данной работе не рассматриваются.

Определяющей формой существования музея-заповедника «Судакская крепость» является музейная экспозиция. В настоящее время при создании экспозиций и выставок, сохраняя лучшие традиции прошлого, используются новые методы и технологии публичной демонстрации культурного наследия. В организации выставок применяются коллекционный, ансамблевый, иллюстративно-тематический, музейно-образный методы, а также музейные технологии: традиционные, витрины-образа, электронные (аудиовизуальные средства) и музейные инсталляции.

Судакская крепость – это историко-архитектурный музей-

заповедник под открытым небом с масштабной экспозицией, основу которой составляет комплекс сооружений, объекты культурного наследия федерального и регионального значения: 21 башня, 19 куртин, 6 храмов и мечеть, подземное и складские сооружения, кирилловские казармы, ворота, дом с камином, склепы, городские кварталы, ремесленные мастерские, сахароварня, предмостное укрепление. Всего 69 объектов, объединенных общей территорией в соответствии с принципами ансамблевого метода.

Популярности музея-заповедника способствует не только незабываемая романтичность ансамблевых сооружений, обладающих естественным иммерсивным эффектом, но и тот факт, что Судакская крепость является важным объектом туристической деятельности, признанным туристическим брендом, достопримечательностью, без осмотра которой знакомство с городом, местностью, Республикой Крым считается неполным.

Более 20 лет на территории музея-заповедника в период курортного сезона проводится фестиваль исторической реконструкции «Генуэзский шлем», в 2021 и 2022 годах состоялся фестиваль средневековой культуры «Солдайя». Это попытка объединить в одном экспозиционном пространстве Культуру, Историю и Природу. Такая театрализация историко-культурного ландшафта, преобразование его пространства в «живой музей» набирает всё большую популярность. Современный посетитель, с его клиповым, фрагментарным мышлением, с его тягой к зрелищности, к визуализации любой информации, живо откликается на интерактивные технологии, на интерпретацию, имитацию бытовой среды историко-культурного объекта. И тут уже вступает в силу музейная педагогика. Через игру, «технологии живого музея», через воссоздание атмосферы прошлого посетитель окунается в эпоху, получает знания через эмоции.

В 2022 году впервые в Судакской крепости стали проводиться сумеречные иммерсивные экскурсии, которые сразу обрели популярность и стали востребованными среди посетителей. Такая форма работы подтверждает актуальность современной тенденции к театрализации не только экспозиционного, но и всего музейного пространства.

Отсутствие на территории крепости экспозиционных площадей в помещениях заставило изыскивать все возможные ресурсы и форматировать имеющееся пространство под выставочные залы. С 1980-х годов прошлого столетия Храм с аркадой используется как выставочный зал, где находилась экспозиция «Археологические исследования Судака и его окрестностей». В 2022 году в этом зале открыта принципиально новая постоянная экспозиция «Перекрёсток веков». С 2019 года в Консульской башне работают временные выставки, в цистерне № 2 размещена постоянная выставка «Подводная археология», в цистерне № 1 осуществляется выставочный проект виртуальной реальности «Путешествие во времени. Генуэзская Солдайя».

Цифровизация позволяет расширять выставочное пространство, развивать особое направление экспозиционной деятельности – создание виртуальных проектов и веб-экспозиций. На платформе «Артефакт» представлены две виртуальные выставки: «Подводные сокровища Судака» и «Судак-перекресток цивилизаций». На официальном сайте и в соцсетях музея-заповедника размещены виртуальные выставки: «Генуэзская геральдика Судакской крепости», «Башня Якобо Торселло в живописи и фотографиях», «Орден майора Хвостова», «Милые сердцу вещицы», «Капсельские сезоны Бенуа» и др.

В музее-заповеднике практикуется онлайн-трансляция открытий выставок, записи которых остаются в соцсетях и приобретают большое

количество зрителей.

Несомненный интерес у посетителей вызывает 3D-выставка виртуальной реальности «Путешествие во времени. Генуэзская Солдайя», которая работает с сентября 2019 года. Эта выставка позволяет с помощью виртуальных очков Oculus Go совершить перемещение во времени и погрузиться в период расцвета генуэзской крепости XIV в., с высоты птичьего полёта посмотреть на средневековый город Солдайю (Судак) и увидеть, каким было это древнее поселение.

С 2019 года все помещения исторического музея (Бывший особняк Функа) используются как выставочные залы.

О темпах развития выставочной деятельности в музее-заповеднике «Судакская крепость» свидетельствуют следующие показатели: в 2018 году – проведены 6 временных выставок; в 2019 году – 10; в 2020 году – 15; в 2021 году – 27; в 2022 году – 40.

Временные выставки являются наиболее яркими информационными поводами, способами привлечь к музею значительную аудиторию. Открытие выставки готовится особо: с привлечением почётных гостей, с музыкальным оформлением, с элементами театрализации.

Временные выставки позволяют показать предметы из запасников, организовать межмузейные проекты, привлечь к участию частных коллекционеров, местных жителей.

В числе фондовых, археологических экспозиций проведены выставки: «Вещественные доказательства» к 105-летию археолога М.А. Фронджуло; «PRO MEMORIA. Павел Шульц» к 120-летию учёного, археолога П.Н. Шульца; «Руководитель Судакской экспедиции» к 75-летию археолога-медиевиста И.А. Баранова; «Призвание-археолог» к 55-летию археолога В.В. Майко; «Честь имею» к 65-летию археолога В.Г. Тура; «Христианство в средневековой

Сугдее», «Коллекция курительных трубок XVII–XVIII вв.», «Монограммы Солдаи. Загадки и символы», «Искусство или варварство?» (Техника граффити на средневековых амфорах), «Майолика эпохи Возрождения», «Пифос как символ жизни», «Сурожские гости», «Мода средневековой Солдаи», «Медные монеты Золотой Орды».

Особый раздел в выставочной политике занимают тематические выставки: «Лики и образы: Серебряный век в Крыму»; «Рукопись, оборванная на полуслове» к 110-летию поэта, писателя, математика Д.Д. Жуковского; «Богоявленские. Служение искусству»; «Реставратор Судакской крепости» к 100-летию архитектора Е.И. Лопушинской; «Судак на открытках начала XX века»; «Милые сердцу вещицы»; «Десанту – слава!», посвящённая 80-летию Судакского десанта; «Ордена и медали Великой Отечественной войны»; «Деньги Гражданской войны»; «Это наша с тобою судьба, это наша с тобой биография» к 100-летию ВЛКСМ; «Будь готов!» к 100-летию Всесоюзной пионерской организации им. В.И. Ленина; «История в деталях. Семейные реликвии крымских татар» к 75-летию депортации народов Крыма; «Да будет мир на этом месте» к 135-летию сооружения Лютеранской кирхи и депортации немцев из Крыма; «История совхоза-завода «Судак» к 100-летию филиала «Судак» АО ПАО «Массандра»; «Магия ароматов» к 90-летию основания совхоза-завода «Долина роз»; «Дембельский альбом» ко Дню памяти о россиянах, исполнявших служебный долг за пределами Отечества.

Отдельное направление – работа с современными живописцами, частными коллекциями и художественными музеями, проведение пленэров, издание каталогов и как результат – организация художественных выставок: «Романтические пейзажи Сергея Бирюкова», вернисажи работ народного художника Украины Я.А. Басова «В памяти

чувств», «Мой Крым», «Очарование Севера»; «Крым глазами художника-архитектора П.А. Старикова»; «Вечности мгновенья» (первая персональная выставка А.И. Исаева); «Очарование юга» (живопись члена Национального Союза художников, заслуженного художника АРК Э.П. Щегловой); «Крымские пейзажи» (работы современных крымскотатарских художников); «Летнее настроение» (художественные работы из фондов музея-заповедника «Судакская крепость»).

Выставка «Бруни рисуют Судак», организованная при содействии семьи Л.А. Бруни, – это уникальный, единственный в своём роде знаковый проект, беспрецедентное событие в культурной жизни Крыма и Судака, имевшее яркий успех. На интересной по замыслу и концепции выставке было представлено более 50 работ, запечатлевших пейзажи Судака в исполнении четырёх поколений династии Бруни: Л.А. Бруни, Н.К. Бруни-Бальмонт, И.Л. Бруни, Л.В. Бруни, Дюди Сарабьянова, Т. Головановой-Бруни, В. Киселёва-Бруни. Судакская коллекция живописи Бруни, впервые представленная широкой публике, по-новому открыла творчество художников.

Планшетные выставки стали одной из востребованных мобильных форм донесения исторических сведений до посетителей. Часть из них стали постоянными: «Судак и кино»; «Крымская весна» к 5-летию Общекрымского референдума и воссоединения Крыма с Россией; «Башня Якобо Торселло в живописи и фотографиях»; «Гаврическая губерния. Судак».

Партнёрами по организации масштабных совместных межмузейных проектов: «Воины невидимой империи. Половцы в Крыму в IX–XIII вв.»; «Античные святилища горного Крыма»; «Немцы Крыма. Страницы истории»; «Жизнь и судьба Александра Спендиарова»; «У родных истоков» – стали ГБУ РК «Историко-археологический музей-

заповедник «Неаполь Скифский», ГБУ РК «Центральный музей Тавриды», ГБУ РК «Крымский этнографический музей», МБУК «Ялтинский историко-литературный музей», Дом-музей Александра Спендиарова (г. Ереван, Армения), ГБУ РК «Историко-археологический музей-заповедник «Калос Лимен».

В целях популяризации культурного наследия России в выставочных залах музея-заповедника «Судакская крепость» были организованы передвижные выставки: «Средневековый Солхат: история и культура» и «Старинный узор – «Эски орьнек» (ГБУ РК «Крымскотатарский музей культурно-исторического наследия»); «Археология. Прикосновение к прошлому» (ГБУ РК «Историко-археологический музей-заповедник «Калос Лимен»); «Забытый город Азак» и «Ярмарка меди» (ГБУК Ростовской области «Азовский историко-археологический и палеонтологический музей-заповедник»); «Русский народный костюм» и «Стежок к стежку, игла рисует» к 110-летию вышивальщицы В.С. Роик (ГБУ РК «Крымский этнографический музей»); «Киммерийские берега Максимилиана Волошина» (ГБУ РК «Историко-культурный, мемориальный музей-заповедник «Киммерия М.А. Волошина»); «Образы Псковщины в творческом наследии Рерихов» (ФГБУК «Псковско-Изборский объединенный музей-заповедник»); «Александров Цветаевых и Герцык» (МБУК «Литературно-художественный музей Марины и Анастасии Цветаевых» (г. Александров)); «Навеки юная и гениальная Надя Рушева» (Школьный музей Нади Рушевой ГБОУ города Москвы «Школа № 1466 им. Надежды Рушевой», ГБУ «Национальный музей им. Алдан-Маадыр Республики Тыва», МБУК «Феодосийский литературно-мемориальный музей А.С. Грина муниципального образования городской округ Феодосия Республики Крым»); «Русская гравюра: к 350-летию Петра Великого» и «Киммерийский пейзаж: к 150-летию К.Ф. Богаевского» (ГБУРК

«Симферопольский художественный музей»).

Выездные передвижные выставки позволяют представить коллекции из фондов музея-заповедника «Судакская крепость» широкому зрителю. Так, выставка «Подводные сокровища Судака» демонстрировалась в Центральном музее Тавриды (2020 г.), в ГБУ РК «Крымскотатарский музей культурно-исторического наследия» (2021 г.), в ГБУ РК «Историко-археологический музей-заповедник «Калос Лимен» (2021 г.). С экспозицией «Богоявленские. Служение искусству» с большим интересом познакомились посетители Музея Марины и Анастасии Цветаевых ГБУ РК «Историко-культурный, мемориальный музей-заповедник «Киммерия М.А. Волошина» (2021 г.) и ГБУРК «Симферопольский художественный музей» (2022 г.).

Таким образом, можно отметить, что выставочная политика в музее-заповеднике «Судакская крепость» является одним из основных ключевых моментов деятельности, развивается поступательно и планомерно. Проведение временных выставок позволяет обыгрывать музейные предметы в разнообразных контекстах, обмениваться с другими музеями, содействует максимальной реализации одного из главных назначений музея – популяризации культурного наследия страны.

## **Комплектование отдела советской живописи Севастопольского художественного музея им. М.П. Крошицкого. Картины довоенного периода создания**

**Капранова Юлия Валентиновна,**  
научный сотрудник ГБУКС «Севастопольский художественный музей  
им. М.П. Крошицкого», г. Севастополь

В этом году исполняется 95 лет Севастопольскому художественному музею им. М.П. Крошицкого, основанному 6 ноября 1927 года.

Собрание нашего музея является одним из самых ценных и интересных в Крыму и насчитывает около 12 тыс. произведений живописи, графики, ДПИ и скульптуры. В нём хранятся работы западноевропейских, русских, советских и современных мастеров. Значительную его часть составляет коллекция послереволюционного русского искусства (русской живописи). Это произведения знаменитых мастеров, сформировавшихся на рубеже XIX–XX веков и продолживших свою деятельность в советское время (К.С. Петров-Водкин, П.П. Кончаловский, А.В. Куприн, И.Э. Грабарь, С.В. Малютин...), а также картины молодых художников – классиков советского искусства, чьё творчество зародилось, росло и развивалось вместе с новой, Советской страной (А.А. Дейнека, Г.Г. Нисский, Ф.С. Богородский, Е.С. Зернова, Т.Н. Яблонская...).

Комплектование «Советского отдела» происходило в несколько этапов: были довоенные поступления и послевоенные. Одни картины были переданы из фондов крымских музеев для севастопольского собрания, другие – полотна современных мастеров – приобретались на областных и городских выставках, а третьи дарились художниками и

коллекционерами.

Первой в коллекции Советского искусства появилась картина известного пейзажиста В.К. Бялыницкого-Бирули «Март» (1920-е годы), переданная из Центрального музея Тавриды в 1927 году.

Выставки «Московского союза художников» в Ялте в 1936 и 1940 годах дали возможность пополнить собрание музея десятью замечательными работами. Среди них – картины И.Э. Грабаря «Уголок уходящей Москвы» (1930), П.П. Кончаловского «Яблоки» (1934), А.В. Куприна «Бахчисарай. Переулочек» (1935), а также Г.Г. Нисского «Морской пейзаж», которые являются украшением коллекции Советского отдела.

Кроме того, в том же 1936 году несколько картин поступило с выставки «10-летие советского Крыма»: Л.В. Брюммер «Табачно-рассадочное хозяйство» (1930), В.А. Кузнецов «Ликбез у татар» (1930); от правления «Всекохудожника» А.В. Куприн «Днепропетровский коксовый завод» (1936); от Народного комиссариата просвещения «Враги коллективизации» (1931). В основном это жанровые картины.

В 1937 году к юбилею галереи от Всесоюзного комитета по делам искусств был передан пейзаж И.Э. Грабаря «Пруд в Узком» (1935), а из Государственной Третьяковской галереи поступила картина С.В. Малютина «Заготовка сена в колхозе» (1937).

В этом же году знаменитый советский скульптор-анималист В.А. Ватагин подарил музею пейзаж «Опушка леса» (1937).

Во время Великой Отечественной войны собрание Севастопольской картинной галереи было почти полностью вывезено из осаждённого города её директором Михаилом Павловичем Крошицким. Этот стойкий, мужественный, самоотверженный человек не только спас коллекцию, но и вернул её в родной город. Среди работ было около 20 произведений довоенной советской живописи.

С 1945 по 1956 год произведения из наших фондов экспонировались в здании Симферопольской картинной галереи, так как в разрушенном Севастополе их негде было разместить.

Но даже в такое сложное время М.П. Крошицкий и другие сотрудники Севастопольской картинной галереи пополняли, систематизировали и бережно хранили коллекцию отделов русского и советского искусства. У местных жителей (родственников художников) приобретались произведения знаменитых мастеров, таких как баталист Н.С. Самокиш, яркий представитель эпохи Серебряного века А.Ф. Гауш...

В 1951 году из Московской дирекции художественных выставок и панорам было значительное поступление произведений русского и советского искусства. Собрание музея было дополнено замечательным «Натюрмортом на зелёном фоне» (1924) К.С. Петрова-Водкина, а также пейзажем Г.Г. Нисского «Морской вид. Севастополь. Артиллерийская бухта» (1936).

После возвращения коллекции в Севастополь поступления были единичными. Художественные достоинства и стилистические особенности картин были различны, в зависимости от вкуса дарителя.

В связи с увеличением собрания музея, созданием отделов графики, скульптуры и декоративно-прикладного искусства, Севастопольскую картинную галерею переименовали в Севастопольский художественный музей в 1965 году, а в 1991 году музеем присвоили имя М.П. Крошицкого.

Сотрудники музея активно занимались комплектованием музейного собрания, и в дальнейшем оно пополнилось произведениями из частных коллекций.

Так, в 1968 году поступило пять работ известного русского и советского художника А.В. Куприна, приобретённых у бахчисарайской

художницы Е.В. Нагаевской, бывшей ученицы и друга живописца. Среди них: «Пейзаж с луной» (1927) (?), «Натюрморт со стеклянной банкой, овощами и фруктами» (1930), «Архитектурный пейзаж. (Старая колокольня. Кутаиси)» (1932), «В Коломенском» (1933) (?), «Натюрморт с кувшином» (1933).

В 1972 году С.В. Разумовская, супруга известного советского художника Ф.С. Богородского, подарила музею замечательную романтическую картину «Севастополь. Аполлоновка» (1934).

В 1974 году, после смерти севастопольского почтового служащего М.И. Селиванова, коллекция Советского отдела музея была дополнена живописными этюдами и графическими работами крымских художников М.А. Волошина, К.Ф. Богаевского, И.П. Фёдорова-Керченского, а также натюрмортом И.Э. Грабаря «Васильки. Июнь» (1937).

В последующие годы Советский отдел продолжал расширяться благодаря картинам из коллекций И.П. Богоявленского (1968) и В.М. Корниловского (1977), а также искусствоведов Н.В. Яворской (1983) из Москвы и В.А. Ковалевской из Алупки (2007).

В 1980 году в живописном фонде Дирекции художественных выставок и панорам Украины были отобраны, а затем переданы в Севастополь прекрасные работы, созданные в 1920-е годы талантливым живописцем, членом «Товарищества Южнорусских художников» П.Г. Волокидиным: «Портрет профессора Д.Д. Хмырева» (1918), «Ольвия» (1925), «Портрет брата» (1925).

Коллекция довоенного искусства насчитывает более 70 живописных работ и отличается жанровым многообразием. В основном представлены произведения участников «Ассоциации художников революционной России», которая включала в себя многих передвижников и представителей творческого объединения рубежа

веков «Союз русских художников».

Среди них высочайшими живописными достоинствами выделяется работа С.В. Малютина «Заготовка сена в колхозе» (1937), в которой мастер, знаток народного творчества, воспеваает труд простого человека, находит красоту в обыденной жизни, продолжая традиции передвижников. Художник соединяет черты жанра и пейзажа. Обрезанный с двух сторон холст как бы вводит зрителя в жизненную достоверность данного момента. Большую часть пространства занимают стога сена. Ритмические движения работающих людей создают ощущение замедленного темпа жизни. Это состояние усиливается и колоритом картины. Множество серо-зелёных, охристых оттенков, нанесённых на холст густыми, свободными мазками передают своеобразие тихого зимнего сумеречного дня.

Важные события революционной эпохи правдиво и достоверно запечатлели в своих произведениях: В.Н. Бакшеев «В избе-читальне» (1933), К.Ф. Юон «Праздник кооперации в деревне» (1928), Л.В. Брюммер «Табачно-рассадочное хозяйство» (1930), В.А. Кузнецов «Ликбез у татар» (1930) и Н.Б. Терпсихоров «Враги коллективизации» (1931). Эти жанровые картины были созданы по этюдам и эскизам, сделанным во время поездок по деревням, заводам и частям Красной Армии.

В Советское время особенное внимание уделялось пейзажу, что отразилось в собрании Севастопольского художественного музея.

Природа в произведениях художников 1920–1930-х годов не только символ красоты родной земли, но и символ времени, она обновляется созидательным трудом миллионов людей. Каждый из них индивидуальными средствами создавал свой образ Родины: иногда строгий, эпически-величавый, иногда грустно-лиричный, иногда сказочно-романтический...

Нельзя не отметить проникнутые тонким лирическим чувством пейзажи-настроения В.К. Бялыницкого-Бирули «Зазеленели овраги» (1934), «Март» (1920-е годы), отражающие разные состояния природы.

Солнечная, звонкая картина известного живописца, историка искусства, реставратора И.Э. Грабаря «Пруд в Узком» создана летом 1935 года. Художник работал в санатории «Узкое», красивейшей усадьбе князей Трубецких, где писал портреты академиков. Единственным видом его отдыха, по воспоминаниям мастера, было создание пейзажей. И.Э. Грабарь разрабатывает многоплановую композицию: зеркальная гладь пруда, густые заросли леса, небо. Картина написана густыми, уверенными мазками, передаёт своеобразие запечатлённого им мира природы. В ней время словно остановилось.

Пейзажи А.В. Куприна совсем иные. Художника покорила пластическая объёмность форм крымского пейзажа, его ясность и совершенство, законченность, а также непривычная звучность цвета. В течение многих лет живописец приезжал в Крым, чтобы писать извилистые улочки, тихие дворики, с освещёнными ярким солнцем домиками в окрестностях Бахчисарая, как в картине «Бахчисарай. Переулок» (1935), или запечатлеть загадочный момент «умирания» крымского дня и рождения ночи («Пейзаж с луной». 1927).

Привлекала А.В. Куприна и тема индустриального пейзажа, столь популярная в 1930-е годы в Советском государстве. Художник посещает заводы Днепропетровска, чтобы создать серию работ, ставших классикой советского искусства. Одна из них – «Днепропетровский коксовый завод» (1930). Александр Васильевич изображает гигантские сооружения вдали, органично вписывая их в окружающий ландшафт. Точно передавая общую форму сооружений, он не вдаётся в детали, отдавая предпочтение разработке нюансов цвета на самих зданиях. Завод словно окутан тающей серо-голубоватой дымкой, которая

«съедает» очертания сооружений, что придаёт строгим заводским зданиям романтичность.

Представитель более молодого поколения – живописец, путешественник, яхтсмен, Г.Г. Нисский часто бывал в Севастополе, посещал боевые корабли, подводные лодки, летал на аэроплане... Его впечатления отразились в многочисленных этюдах, которые переросли в замечательные картины, рассказывающие о жизни военного города и флота, отображающие батальные и мирные сцены. Художник остро чувствовал пульс жизни меняющегося города, как например, в пейзаже «Морской вид. Севастополь. Артиллерийская бухта» (1936). Картина словно пронизана ощущением радости жизни, наполнена солнечным светом, вольным морским воздухом, свежим ветром. Она как будто соединяет мечту художника и реальность.

Жанр натюрморта в Севастопольском художественном музее не так широко представлен. Жемчужиной нашей коллекции считается картина П.П. Кончаловского «Яблоки» (1934). Художник мастерски изображает спелые, увесистые плоды на бархатистых зелёных листьях капусты. Форма свободно и сочно вылеплена цветом, что позволяет почувствовать тяжесть каждого предмета, его фактуру и объём, вызывает ощущение полнокровности и жизненной достоверности.

Нельзя не упомянуть «Натюрморт на зелёном фоне» (1924) К.С. Петрова-Водкина. Используя минимальный набор быденных предметов, словно случайно разложенных по столу, яркие цвета, играя с зеркальными поверхностями, художник совершенно преображает этот статичный жанр, передаёт особое мироощущение. Взятые обычно немного сверху, эти вещи образуют свой, чуть отстранённый от зрителя мир математически чётких форм и музыкально чистых линий, рассчитанный и рассудочно стройный. Благодаря сферической перспективе, композиция лишена покоя, как будто предметный план

находится в вечном движении.

Мы проследили основные этапы создания коллекции Советского отдела довоенного периода, рассмотрели лишь некоторые, наиболее значимые работы. Все они находятся в запасниках и ждут открытия нашего музея в отреставрированном здании, чтобы украсить новые залы.

В настоящее время сотрудники Севастопольского художественного музея занимаются изучением и систематизацией коллекции Советского отдела. Предстоит ещё долгая и сложная работа по подготовке и изданию научного каталога советского довоенного искусства.

#### Литература

1. Герчук Ю.Я. Живые вещи / Советский художник. – М., 1977.
2. Ильина Т.В. История искусств. Русское и советское искусство: Учеб. Пособие для вузов по спец. «Журналистика». – Высш. шк., 1989. – 400 с.: ил.
3. Русская и украинская живопись VIII – начала XX века: Каталог / Сост., автор вступ. ст. Л.К. Смирнова. – Симферополь: Н. Орианда, 2016. – 168 с., ил.
4. Севастопольский художественный музей имени М.П. Крошицкого / Белый город. – М., 2002.
5. Севастопольский художественный музей / Сост. и автор вступ. ст. Л.Ф. Хорунова. – Киев: Мистецтво, 1969.
6. Севастопольский художественный музей. Альбом / Сост. и автор Р.И. Попова: – Киев: Мистецтво, 1986.

## Коллекция картин В. К. Яновского в собрании Бахчисарайского музея-заповедника

**Османова Дженнет Арсеновна,**

младший научный сотрудник ГБУ РК «Бахчисарайский историко-культурный и археологический музей-заповедник», г. Бахчисарай

В собрании Бахчисарайского историко-культурного и археологического музея-заповедника хранится более ста живописных и графических работ В.К. Яновского.



Утро в Бахчисарае. Бумага, акварель. 105х47 см.

Владимир Константинович – художник-акварелист, первый почётный гражданин города Бахчисарая, родился 15 апреля 1876 г. в деревне Топлак (ныне – с. Тополёвка) Белогорского района. Он сыграл значительную роль в художественной жизни Крыма. В очерках, статьях и заметках, опубликованных при жизни и после смерти живописца, его называли «Мастером солнечной палитры», «Певцом крымских долин и гор», «Певцом Бахчисарая». Светоносная живопись Владимира Константиновича по сей день притягивает к себе и опытных искусствоведов, и неискущённых в искусствоведении посетителей.

В.К. Яновский внёс немалую лепту в культурное наследие Крыма. Он был активным участником многих выставок в Санкт-Петербурге, Москве, Киеве, Симферополе, Ялте, Бахчисарае и других городах. Его работы, наряду с произведениями известных российских и советских художников, являются достоянием многих крымских художественных и краеведческих музеев.

Реалистические по манере исполнения листы художника изображают и сложные панорамные ландшафты, и уютные уголки Бахчисарая. Владимира Константиновича вдохновляла красочная живописность и романтическая атмосфера исторического города:

строения, причудливые скалы и высокие тополя, вьющиеся лозы винограда и стебли роз. Он умел передать нежное цветение крымской весны, солнечные краски южного лета, светлую грусть осени. Яновский был большим мастером передачи солнечного света и воздушной среды.

В 1896–1899 гг. работал фоторетушёром в фотоателье и обучался в вечерней школе Общества поощрения изящных искусств, при Академии художеств, которой руководил Н.К. Рерих.

После 1917 г. занимался организацией художественных студий в Ялте и Бахчисарае, участвовал в создании художественных и краеведческих музеев в Крыму. С 1925 г. Владимир Константинович жил в Бахчисарае, неподалёку от Ханского Дворца, по улице Большевики д. 17 и занимался не только творческой, но и преподавательской деятельностью. По приглашению известного деятеля культуры и искусства, художника, директора Бахчисарайского дворца-музея Усеина Боданинского, работал преподавателем в кустарно-промышленном техникуме в Бахчисарае.

В дальнейшем вся жизнь художника была связана с Бахчисараем, необычную красоту которого он отражал в своих солнечных акварелях. Его произведения «Утро в Бахчисарае», «Староселье», «Старый Бахчисарай» позволяют судить о настоящем Крыме, древнем Бахчисарае и его окрестностях, которые автор картин так сильно любил. Помимо пейзажей, Яновский создал серию довоенных жанровых акварелей «Партизанский шалаш 1941–1944 гг.», «Стоянка партизан у реки Пискура», «Чёртов Яр». В цикле работ художника по заказу музея выделяется триптих «Свадьба». В нём В.К. Яновский сумел показать традиционную крымскотатарскую свадьбу на женской половине дома. Это произведение очень реалистично, детально передает национальный костюм и интерьер жилища. Ряд предметов, изображённых на триптихе – легко узнаваемые экспонаты экспозиции Ханского дворца.

Владимир Константинович внёс особый вклад в развитие школы акварельной живописи Крыма. Его деятельность способствовала становлению художественного образования в Бахчисарае и Ялте. За свою долгую творческую жизнь мастер создал большое количество прекрасных акварелей, немалая часть которых была передана в дар Бахчисарайскому музею-заповеднику.

Условно работы Владимира Константиновича в собрании Бахчисарайского музея-заповедника можно разделить так:

1. Городские пейзажи Киева, Севастополя, Симферополя, Ялты, Константинополя, Южного берега Крыма и других мест.

2. Природа Крыма: горы и речные долины, виноградники и яблоневые сады, пещерные города (Эски-Кермен, Мангуп-Кале, Чуфут-Кале).

3. Дорогами войны. Картины, связанные с Крымской и Великой Отечественной войнами.

4. Бахчисарай. О городе, которому мастер посвятил более 40 лет жизни, где умер и похоронен.

5. Ханский дворец, исторические события и персонажи. Работы, возможно, специально сделанные для экспозиционных залов музея, связанные с этнографией и археологией.

6. Натюрморты и цветы.

Работы В.К. Яновского могут быть прекрасным иллюстративным дополнением к тематическим выставкам Бахчисарайского музея-заповедника.

#### Литература и источники

1. Арбитайло И.Б. Акварельная сюита В.К. Яновского // Материалы искусствоведческой конференции, посвященной 130-летию со дня рождения В.К. Яновского / Сост. И.Б. Арбитайло, Е.И. Лазаренко, М.М. Чореф. – Симферополь: Антиква, 2007. – С. 7–14.
2. Черкезова Э.Я. В.К. Яновский – художник и педагог. Страницы жизни // Материалы

искусствоведческой конференции, посвященной 130-летию со дня рождения В.К. Яновского / Сост. И.Б. Арбитайло, Е.И. Лазаренко, М.М. Чореф. – Симферополь: Антиква, 2007. – С. 120–126.

3. Гончарова Л.Л. Страницы нелегкой судьбы (к биографии В.К. Яновского) // Материалы искусствоведческой конференции, посвященной 130-летию со дня рождения В.К. Яновского / Сост. И.Б. Арбитайло, Е.И. Лазаренко, М.М. Чореф. – Симферополь: Антиква, 2007. – С. 36–44.

4. В.К. Яновский: каталог / авт.-сост. Арбитайло И.Б. – Симферополь: Редотдел Крымского комитета по печати, 1992.

5. Когоношвили К. Краткий словарь истории Крыма. – Симферополь: БИЗНЕС-ИНФОРМ, 1995. – 336 с.

6. Научный архив ГБУ РК «Бахчисарайский историко-культурный и археологический музей-заповедник». Ф. 4. О. 1. Д. 5.

## **Формирование фотографической коллекции по дореволюционной архитектуре Крыма в собрании Государственного музея архитектуры им. А.В. Щусева**

**Пименова-Ромашова Нина Витальевна,**  
искусствовед, заведующий отделом хранения фотографий  
ФГБУК «Государственный научно-исследовательский музей  
архитектуры имени А.В. Щусева», г. Москва

Фотографический фонд Музея архитектуры им. А.В. Щусева ведет свою историю с 1934 г. – времени основания Всесоюзной Академии архитектуры (ВАА) СССР и при ней как одного из структурных подразделений – музея. Начиная с весны 1934 г. в музей ВАА были переданы отдельные предметы, серии и целые коллекции фотоматериалов. В книге поступления в качестве источников значатся как частные лица – фотографы, архитекторы, искусствоведы, – так и организации, по большей части другие институции ВАА: научно-исследовательские кабинеты (позднее преобразованные в институты), мастерские, лаборатории, библиотека. Еще одной категорией сдатчиков



И.Ф. Барщевский. Портик церкви Сурб-Саркис в Феодосии. 1888 г. Стеклопластический негатив. 24x18. Инв. № МРА-1614



Н.И. Брунов. Церковь святого Иоанна Богослова на Карантине в Феодосии. 1920-е гг. Серебряно-желатиновый отпечаток. 8,3x10,6. Инв. № ОНП-229

были другие музеи, архивы, реставрационные мастерские.

С первых поступлений в музей стала складываться обширная фотоколлекция, разделенная на два фонда: негативов и фотографических отпечатков (фотографий). Ранее в публикациях проблемы формирования коллекций негативов и фотографий рассматривались отдельно в рамках каждого фонда [9, 7]. Однако многие из поступлений фотоматериалов были комплексными, содержали как негативы, так и фотоотпечатки, дублирующие или дополняющие друг друга. В контексте темы формирования коллекции по дореволюционной архитектуре Крыма разделение по фондам не представляется автору правомерным, т.к. может повлечь за собой искажение представления о фотоколлекциях Музея архитектуры им. А.В. Щусева и о деятельности и наследии организаций и частных лиц, передавших свои архивы и коллекции в музей. Следует отметить, что понятие «фотографическая коллекция» в данной статье носит условно собирательный характер, включает в себя

совокупность фотоматериалов по теме архитектуры дореволюционного Крыма. Инвентарные коллекции Музея архитектуры сформированы в рамках каждого из фондов по другим принципам, не имеющим непосредственного отношения к данной теме [9]. На сегодняшний день фотографическая коллекция музея по дореволюционной архитектуре Крыма составляет около 1000 единиц хранения.

Первым значительным поступлением фотоматериалов в музей ВАА была передача в 1934 г. негативов и фотографий из незадолго до этого закрытых Центральных государственных реставрационных мастерских (ЦГРМ). Этот массив включает в себя как негативы с отпечатками из экспедиций, в которых участвовали сотрудники ЦГРМ в 1920-е гг., так и фотографии из архива Императорского московского археологического общества (ИМАО), оставшегося ЦГРМ «в наследство», когда мастерские разместились в бывших палатах Аверкия Кириллова на Берсеневской набережной в Москве, где до 1917 г. располагалось ИМАО [1, с. 116; 8, с. 113].

Фотоматериалы, переданные в музей из ЦГРМ, связаны с экспедициями второй половины 1920-х гг., которые были организованы с целью выявления, осмотра, реставрации памятников «и принятия мер по их охране» [цит. по: 4, с. 269]. Снимки из собрания Музея архитектуры датируются 1926–1928 гг. Они представлены стеклянными негативами и серебряно-желатиновыми фотоотпечатками. Известно, что в экспедиции 1929 г. на Чуфут-Кале фотофиксацию производили архитектор ЦГРМ Б.Н. Засыпкин и сотрудник фотолаборатории Бахчисарайского дворца-музея А.Н. Боданинская [10, с. 184]. На оборотах некоторых фотографий из коллекции музея, в том числе на серии фиксационных снимков по реставрации Эски-дюрбе, фигурируют подробные карандашные подписи с указанием года съемки и подписью «фот. Б. Засыпкин». В результате сличения почерка на фотографиях с

подписями на кроках Б.Н. Засыпкина можно с уверенностью сказать, что фотографии подписаны рукой архитектора. На серии снимков Качи-Кальона на оборотах в правом нижнем углу стоит оттиск резинового штампа «Фот. А.Н. Баданинская<sup>1</sup> Дворец-Музей» и в середине – «Библиотека Бахчисарайского музея». Также на некоторых снимках встречается штамп Феодосийского Археологического музея (ныне Феодосийский музей древностей). На фотографиях из архива ЦГРМ зафиксированы все основные античные и средневековые постройки на территории Крыма, выявленные, раскопанные или обследованные в 1920-е гг. при участии сотрудников Центральных государственных реставрационных мастерских.

Среди переданных в Музей архитектуры из ЦГРМ фотоматериалов Императорского Московского археологического общества особенный интерес представляют фотоотпечатки фотографа и члена-корреспондента ИМАО И.Ф. Барщевского (1851–1948). На 60 снимках запечатлены памятники Бахчисарая (дворцовые постройки), Чуфут-Кале (кенаса и дюрбе Джанике Ханым), Старого Крыма (мечеть Узбека и монастырь Сурб-Хач), Керчи (Царский курган) и Феодосии. На феодосийских снимках представлено два памятника – армянские церкви Сурб Ованес Мкртич (греческое освящение в честь Иверской иконы Божьей Матери) и Сурб Саркис. Судя по тому, что на фотографии с портиком церкви Сурб Саркис отсутствует деревянная надстройка бывшей сверху колокольни, памятник был зафиксирован И.Ф. Барщевским в 1888 г. после случившегося в церкви пожара. На

---

<sup>1</sup> Фотографии наклеены на бланки фототеки музея, и штамп видно только на просвет. Однако даже при такой плохой видимости автор данной статьи убежден, что вторая буква фамилии именно «а», что может быть связано с ошибкой при наборе штампа. Для уточнения информации необходимо сравнение с фотографиями из собраний других музеев, что на данный момент автору сделать не удалось.

снимке также видна узнаваемая фигура архитектора, историка архитектуры и реставратора А.М. Павлинова (1852–1897), как раз в 1888 г. совершившего экспедицию на Кавказ [3].

В середине 1940-х гг. СНК СССР организовал несколько параллельных структур, задачей которых были каталогизация памятников, составление научных паспортов, обеспечение реставрации и охраны памятников [2, с. 432]. В 1955 г. в Музей архитектуры из Института истории и теории архитектуры Академии архитектуры был передан фотоархив Главного управления охраны памятников архитектуры (ГУОП) Комитета по делам архитектуры при СНК СССР, созданного в 1943 г. для организации реставрации и охраны пострадавших за годы Великой отечественной войны памятников. Более 100 негативов и отпечатков дополнили коллекцию по дореволюционной архитектуре Крыма. На них зафиксированы постройки генуэзских крепостей в Судак и Феодосии и мечеть Узбека в Старом Крыму. Среди этого материала имеется один альбом со штампом Управления по делам архитектуры при Совете министров РСФСР Отдела охраны памятников – «г. Феодосия. Крепость. Памятник архитектуры VIII–IX вв.». Он представляет собой папку бордового цвета формата А-3 и содержит титульный лист и три смонтированных на листы-паспарту фотографии: генеральный план крепости и виды двух башен – Криско и папы римского Климента VI. Подобные альбомы, как правило, включающие также историческую справку и паспорт объекта, в большом количестве представлены в собрании Музея архитектуры. Альбом по крепости в Феодосии по сравнению с остальными обращает на себя внимание слишком малым количеством снимков.

Помимо ГУОП, в качестве одного из оплотов по сохранению архитектурного наследия страны в 1945 г. был основан Музей русской архитектуры (МРА), возглавленный академиком архитектуры

А.В. Щусевым (1873–1949). В 1964 г. музей был упразднен, а все его собрание передано в Государственный музей архитектуры (получивший также имя А.В. Щусева).

В составе разнообразной и богатой коллекции МРА в фонд Музея архитектуры была передана коллекция стеклянных негативов И.Ф. Барщевского, из которых 60 – с названными выше памятниками архитектуры Крыма. Фонд фотографий музея пополнился альбомом последней четверти XIX в. «Виды Крыма», содержащим отпечатки с авторским клеймом «первого ялтинского фотографа» Ф.П. Орлова [6], а также уникальным альбомом «Фото-материалы о Великой отечественной войне. Оборона Крыма», составленным в Отделе художественных и отделочных работ Управления строительства Дворца Советов. В нем представлены фотографии военной репортажной съемки во время и после освобождения территории полуострова от оккупации [5]. Помимо альбомов, встречаются монтированные на паспарту видовые альбуминовые снимки севастопольского фотографа И.И. Гезлемеза (?–?), а также одиночные фиксационные фотографии различных памятников, выполненные в 1920-е – 1940-е гг. и приобретенные Музеем русской архитектуры.

Рассматривая тему формирования коллекции по дореволюционной архитектуре Крыма, необходимо упомянуть снимки искусствоведа и историка архитектуры Н.И. Брунова (1898–1971), переданные из еще одной институции Академии архитектуры – библиотеки. Фотографий по Крыму совсем не много, и они представляют интерес в большей степени в контексте изучения творческого наследия Н.И. Брунова и истории архитектурной фотографии.

В 1970-е – 1980-е гг. передавал в Музей архитектуры свои негативы и фотоотпечатки сотрудничавший с музеем фотограф – М.М. Чураков (1922–1999). Он много фотографировал по заданию музея,

в частности, в Крыму – современное строительство мостов, гостиниц и пр. Судя по достаточно фрагментарной съемке лишь некоторых средневековых памятников Судака, Феодосии и Бахчисарая, М.М. Чураков фотографировал их не на заказ. Скорее всего, он снимал эти объекты «для себя», и позднее сдал негативы с отпечатками в Музей архитектуры.

В наши дни фотографическая коллекция музея продолжает пополняться. Так, в 2000 г. у частного лица была куплена подборка стереоскопических снимков, 16 из которых, с видами Крыма, наклеены на фирменные бланки-стереоскопы фотографа Ф.П. Орлова. На снимках представлены архитектурные виды Алупки, Бахчисарая, Ливадии, Ялты, Массандры, Ореанды, Гурзуфа.

Приходится констатировать, что формирование фотографического фонда Музея архитектуры происходило, скорее, бессистемно, чем планоно. Но благодаря ряду крупных передач в музей своих архивов организаций, которые целенаправленно собирали материалы по архитектуре (в первую очередь, это Центральные государственные реставрационные мастерские, Главное управление по охране памятников и Музей русской архитектуры), фотоколлекция музея достаточно полно представляет архитектуру дореволюционного периода. Специфика фотографической коллекции Государственного музея архитектуры им. А.В. Щусева по архитектурному наследию Крыма в том, что материал в основном представлен фиксационной съемкой состояния памятников на разных этапах решения вопроса по их реставрации и сохранению с конца XIX до середины XX вв.

#### Литература

1. Вздорнов Г.И. Центральные государственные реставрационные мастерские и первые опыты научных открытий // Художественное наследие, № 19. М.: ГОСНИИР, 2001. – С. 116–132.

2. Всеобщая история архитектуры в 12 томах. Том 12. Книга 1: Архитектура СССР / Под ред. Н.В. Баранова (отв. ред.), Н.П. Былинкина, А.В. Иконникова, Л.И. Кирилловой, Г.М. Орлова, Б.Р. Рубаненко, Ю.Ю. Савицкого, И.Е. Рожина, Ю.С. Ярлова (зам. отв. ред.). – Москва: Стройиздат, 1975. 755 с.
3. Павлинов А.М. Экспедиция на Кавказ 1888 г. // Материалы по археологии Кавказа. Вып. III : [Христианские памятники] : [исследования А.М. Павлинова, В.Ф. Миллера и Х.И. Кучук-Иоаннесова]. – 1893. – с. 1–91.
4. Петрова Э.Б. Феодосийский музей древностей и охрана памятников Феодосии и ее окружи в 1920–1930-х годах // Археологический альманах. 2012, № 28. С. 259–284.
5. Пименова-Ромашова Н.В. Альбом «Фото-материалы о Великой отечественной войне. Оборона Крыма» из коллекции Музея русской архитектуры в собрании Государственного Музея архитектуры им. А. В. Щусева // XXVI Крымские искусствоведческие чтения: материалы республиканской научно-практической конференции 14 октября 2021 / составители: А. Ю. Полканова, Д. В. Фраценко. – Симферополь: ИТ «АРИАЛ», 2021. – с. 262–268.
6. Пименова-Ромашова Н.В. Виды Крыма фотографа Ф.П. Орлова из собрания Музея архитектуры им. А.В. Щусева // Труды всероссийской научно-практической конференции «V Феодосийские научные чтения: «Крым: история и современность – проблемы и решения»» – Феодосия : МБУК ФМД, 2019. – с. 193–197.
7. Пименова-Ромашова Н.В. Коллекция уникальных фотографий дореволюционного Крыма в собрании Музея архитектуры. Происхождение, состав, атрибуция // Труды всероссийской научно-практической конференции «История Крыма в научных исследованиях и музейных собраниях. К 205-летию Феодосийского музея древностей» – Феодосия : МБУК ФМД, 2016. – с. 133–138.
8. Попов В.С. Закат Центральных государственных реставрационных мастерских, или Чему быть, того не миновать // Художественное наследие, № 19. М.: ГОСНИИР, 2001. – с. 112–115.
9. Рогозина М. Г. Фотографическая коллекция Музея архитектуры имени А. В. Щусева: история, происхождение и атрибуция // Фотография в музее: сб. докладов международной конференции (Санкт-Петербург, 15–18 апреля 2014). – СПб.: РОСФОТО, 2014. – с. 7–13.
10. Эминов Р.Р. Бахчисарайский дворец-музей: История создания и формирования коллекций (1917–1945) / отв. Ред. И.В. Зайцев. – М.: Фонд «Связь Эпох», 2017. – 368 с.

## ВОПРОСЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ИСКУССТВ

### О произведениях Адриана де Грейфа в российских музеях

**Акимов Сергей Сергеевич,**

кандидат искусствоведения, доцент, педагог дополнительного образования МБУ ДО Школа искусств и ремесел им. А.С. Пушкина «Изограф», г. Нижний Новгород

Творчество Адриана де Грейфа (Adriaen de Gryf/Grijef, 1657–1722) относится к позднему этапу развития фламандской школы, когда уже не было столь выдающихся художественных свершений, какими отмечено искусство Фландрии эпохи Рубенса и его современников. Имена большинства фламандских живописцев, работавших на рубеже XVII–XVIII вв., сейчас известны лишь специалистам. В это время в южнонидерландском искусстве усиливаются французское и голландское влияния, нарастают эпигонские тенденции. Пожалуй, наиболее резкую оценку этому периоду дал Пьер Ботье (1945): «В XVIII веке еще были художники в Бельгии, но не было бельгийского искусства» [7, р. 5].

С другой стороны, профессиональный уровень фламандской школы оставался вполне качественным, а произведения фламандских мастеров продолжали пользоваться успехом у европейских коллекционеров. Значимым центром художественного образования была антверпенская Академия, основанная в 1663 г. по инициативе Д. Тенирса Младшего. Примером авторитета Академии может служить то, что русский художник Андрей Матвеев после шестилетнего обучения в Голландии был послан завершать своё образование именно в Антверпен.



**Адриан де Грейф. Пейзаж с битой дичью и собаками.** Дерево, масло, 24х33. Государственный Эрмитаж, инв. № ГЭ 1808.

Репродукция взята из издания: Бабина Н.П., Грицай Н.И. Фламандская живопись XVII–XVIII веков. Каталог коллекции. Государственный Эрмитаж. СПб., Издательство Государственного Эрмитажа, 2005. С. 190



**Адриан де Грейф. Собаки и дичь.** Холст, масло, 25х35. Вятский художественный музей им. В.М. и А.М. Васнецовых, инв. № 78

Репродукция взята из издания: Любимова И.А., Максимова Т.В. Западноевропейская живопись в собрании Вятского художественного музея имени В.М. и А.М. Васнецовых. Киров, 2010. С. 29

В его «Аллегории живописи» (1725, ГРМ), созданной во время пребывания в этом городе, отчётливо прослеживаются голландские и фламандские традиции, касающиеся и стилистики, и техники исполнения: картина написана на небольшой дубовой доске, прозрачными слоями краски, в мягкой манере с использованием лессировок [4, с. 60–64]. Т.В. Ильина и С.В. Римская-Корсакова, авторы монографии о художнике, справедливо писали о том, что на Юге Нидерландов Матвеев лучше, чем в Голландии, мог освоить аллегорический и религиозный жанры, всегда бывшие приоритетными для фламандской традиции.

Традиции «Золотого века» не были окончательно утрачены фламандской школой конца XVII – начала XVIII столетия. Живопись А. де Грейфа – специалиста по охотничьим натюрмортам и анималистическим мотивам – является тому подтверждением. Она во многом продолжает линию фламандского натюрморта, восходящую к Ф. Снейдерсу и на протяжении XVII в. претерпевшую существенные

изменения. При этом в его произведениях присутствуют черты, свидетельствующие о наступлении новой эпохи: свойственные XVIII столетию камерность видения, подчёркнутая декоративная изысканность, идиллическое настроение. Здесь обнаруживаются как воздействие голландской школы, так и некоторые признаки формирующегося во Франции рококо.

Наследие А. де Грейфа изучено пока еще явно недостаточно. Исследований о нём на русском языке нет; правда, опубликованы каталожные данные произведений, хранящихся в Эрмитаже, Государственном музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, художественных музеях Кирова и Нижнего Новгорода. Что касается зарубежной литературы, удалось найти одну монографическую статью о нём, вышедшую более 70 лет назад [9]. Информацию о мастере можно почерпнуть в справочных изданиях, из которых новейшим и наиболее полным является составленный Адрианом ван дер Виллигеном и Фредом Мейером словарь голландских и фламандских натюрмортистов XVI – начала XVIII в. [10]. Множество репродукций произведений де Грейфа и приписываемых ему работ собрано в базе данных гаагского Государственного бюро художественной документации (RKD).

Фамилия мастера встречается в различных вариантах орфографии: Gryef, Gryf, Grijef и др. Встречается написание с двумя f на конце, однако вторая буква f в данном случае представляет собой традиционное сокращение от fecit. Относительно годов его жизни в литературе также имеются разночтения. В русскоязычных публикациях фигурируют годы 1670–1715 (каталоги Вятского художественного музея им. В.М. и А.М. Васнецовых и Нижегородского государственного художественного музея) либо «около 1665 – 1715» (каталог коллекции фламандской живописи Эрмитажа). Авторы коллективной бельгийской монографии о фламандской живописи вообще обходят этот момент и

указывают только годы его творческой деятельности [8, p. 117]. Ясность в этот вопрос внесли ван дер Виллиген и Мейер. Адриан де Грейф родился в ноябре или в первые дни декабря 1657 г. в Лейдене и был крещён 6 декабря. Его отец – мастер натюрморта Якоб де Грейф (или де Клев, Jacobus de Gryef, Jacob Adolfsz. de Claeuw, 1623–1694), мать – Мария ван Гойен (1626–1662), дочь знаменитого голландского пейзажиста Яна ван Гойена. Уточнена была также и дата смерти художника, который скончался в 1722 г., очевидно, в Брюсселе. Этим годом отмечена его последняя датированная картина.

В разные годы А. де Грейф работал в Лейдене, Генте, Антверпене (здесь же он женился в 1689 г. на Анне Франциске Марэ (Маркус)), Брюсселе, где прошёл последний период его жизни. Его творческая деятельность началась около 1675–1677 гг., первые работы отмечены влиянием искусства его отца. А. де Грейф принадлежал к тем фламандским и голландским мастерам, кто в начале творческой карьеры выбирал определённый жанр и всю жизнь совершенствовался в рамках устойчивого круга сюжетов и мотивов. В его творчестве сложился тип охотничьего натюрморта, который при сохранении нескольких композиционных схем варьировался довольно разнообразно. Художник объединял натюрморт с пейзажем и элементами бытового жанра, вносящими в образ оживление и занимательность. На первом плане с элегантно беспорядком разложены трофеи охоты, рядом с которыми находятся охотничьи собаки; фигура охотника отодвинута слегка в глубину и размещена позади натюрморта; далее открывается ландшафт, в котором могут присутствовать ещё фигуры. Пейзаж трактуется художником с разной степенью подробности и условности, может быть разработан довольно подробно или же просто обозначен несколькими мотивами. Такое композиционное решение де Грейф варьировал в горизонтальном и вертикальном форматах, что мы увидим на

конкретных примерах.

Часто в произведениях художника повторяются одни и те же либо очень схожие мотивы. С другой стороны, ему нельзя отказать в композиционной изобретательности и стабильно высоком живописном качестве продукции, умении объединить натюрморт с пространством пейзажа и человеческими фигурами, передать шерсть животных и оперенье птиц. Если фламандскому натюрморту эпохи Снейдерса были присущи эффектная зрелищность и размах, то произведения де Грейфа, как правило, невелики по размерам и отличаются почти миниатюрной тщательностью письма. В них нет монументальности, они выглядят уютными, пейзаж скорее напоминает ухоженный парк, чем лес. Франс Снейдерс, Ян Фейт и Адриан де Грейф – эти три имени обозначают три этапа в развитии фламандского натюрморта.

В российских музеях творчество художника представлено рядом типичных для него и высококачественных произведений.

«Пейзаж с битой дичью и собаками» (д., м., 24x33, инв. № ГЭ 1808) из собрания Эрмитажа, по мнению Н.И. Грицай, относится к раннему периоду деятельности де Грейфа [2, с. 190]. Картина имеет подпись автора, но, к сожалению, неизвестным остается её провенанс. Формат произведения горизонтальный. Левая часть композиции заполнена максимально плотно: под раскидистым деревом сложена богатая добыча – лебедь и множество птиц поменьше, и расположились две собаки. За этим натюрмортом на среднем плане виднеется здание с арочными окнами и двускатной кровлей, из-за него выглядывает невысокая башня. Постройки написаны очень обобщённо, их можно принять и за церковь, и за охотничий замок. Их главная роль – скрывать горизонт с тем, чтобы избежать «прорыва» пространства в глубину, что уводило бы взгляд зрителя от первопланового натюрморта. Справа же показан уходящий до горизонта равнинный ландшафт, написанный в зеленовато-

оливковой гамме с охристыми оттенками. Во избежание неоправданной пустоты художник поместил здесь двух охотников под высокими стройными деревьями; тем самым достигнуто равновесие между натюрмортом и пейзажным окружением, исполненным мягко и без подробностей, чем подчеркнута материальность первого плана. Также и яркое освещение первого плана по мере удаления в глубину становится всё мягче.

При общей статичности в композиции есть динамичные элементы: охотники словно только что остановились отдохнуть, одна из сопровождающих их собак показана бегущей, в небе парит птица. Для ритмической выразительности использованы наклонные линии древесного ствола и задравшегося вверх крыла лебедя. Рядом с белоснежной фигурой лебедя ещё эффектнее смотрятся цветные пятна других птиц – красные, жёлтые, коричневые, серые, а цветные тени на лебедином оперении приводят колорит этого натюрморта к единству.

Перекликается с эрмитажной картиной полотно «Собаки и дичь» (х., м., 25x35, инв. № 78), хранящееся в Вятском художественном музее им. В.М. и А.М. Васнецовых, куда было передано из ГМИИ им. А.С. Пушкина в 1939 г. Они имеют одинаковый формат, так же заполнена одна часть композиции, а в другой открывается вид вдаль с группой людей на среднем плане. В «кировском» произведении больше персонажей, появляется охотник, отдыхающей рядом со своей добычей, присутствует больше динамичных мотивов: одна собака лакает из ручья или лужи, другая стоит в напряженной позе, и ее длинная узкая морда видна тёмным силуэтом на фоне неба. В глубине у фонтана расположились двое пеших и всадник, собака пьёт воду, опираясь лапами на край бассейна.

Охотник в коричневой куртке и шляпе лишён индивидуальности, хоть мы и можем рассмотреть его круглое довольное лицо. Этот

персонаж написан весьма условно и похож на своих собратьев в картинах из ГМИИ им. А.С. Пушкина и нижегородского музея.

Говоря о живописных достоинствах произведения, необходимо иметь в виду наличие поздних поновлений живописи. Картина была исследована Т.В. Максимовой – одним из ведущих экспертов по технологии живописи старых мастеров; результаты подробно изложены в каталоге западноевропейской живописи музея [5, с. 30–32]. Поздним добавлением является куст репейника, также прописано небо (на обоих участках обнаружена берлинская лазурь).

Лабораторное исследование позволило выявить многообразие живописных приёмов, использованных де Грейфом. В качестве основы взят крупнозернистый холст простого полотняного плетения, ярко-красный грунт (охра красная и кварц) просвечивает сквозь полукроющие и лессировочные слои. В светлых местах художник пользовался кроющими красками, в полутенях – полукроющими, тени передавал с помощью лессировок. Завершающей стадией работы было моделирование форм отдельным мелким мазком. Добавим, что даже невооруженным глазом видно разнообразие способов наложения краски, дающее возможность подчеркнуть мягкую шерсть битого зайца, фактуру птичьего оперения, шкуру собак.

Можно полагать, что произведения де Грефа пользовались определённым вниманием русских дворян-коллекционеров XVIII–XIX вв., поскольку своей элегантностью отвечали нормам просвещённого аристократического вкуса. Картина «Битая дичь и собака» (х., м., 18x15, инв. № ГЭ 5450) находилась в коллекции князей Юсуповых в Санкт-Петербурге и в 1925 г. из Юсуповского дворца-музея была передана в Эрмитаж [2, с. 190]. Полотно «Битая дичь» (х., м., инв. № 2534) до 1918 г. хранилось в имении князей Барятинских Марьино в Курской губернии, затем попало в Государственный

музейный фонд и оттуда в 1928 г. поступило в ГМИИ им. А.С. Пушкина. Из Шуваловского дворца-музея в Ленинграде в ГМИИ им. А.С. Пушкина были переданы в 1924 г. парные написанные на дереве работы «Охотник с собакой» (18,5x14,5, инв. № 1719) и «Охотник с собакой и трофеями охоты» (18,7x15, инв. № 1720) [3, с. 438].

Из коллекции нижегородских дворян Шереметевых – младшей нетитулованной ветви знаменитой фамилии – происходят парные композиции «Добыча охотника» (д., м., размер каждой 40,1x30,6; Нижегородский государственный художественный музей, инв. № Ж-686, Ж-687). Это собрание формировалось со второй половины XVIII в. несколькими поколениями семьи сначала в усадьбе села Богородское Горбатовского уезда Нижегородской губернии (с 1923 г. город Богородск), затем в имении Юрино на берегу Волги (ныне территория Республики Марий Эл), откуда в 1921–1924 гг. в несколько этапов было вывезено в Нижний Новгород. При официальном разделении Нижегородского художественно-исторического музея в 1934 г. на НГХМ и Нижегородский государственный историко-архитектурный музей-заповедник предметы из шереметевской коллекции были поделены между ними. По путям комплектования, многообразию произведений отечественных и иностранных мастеров, роли живописи и прикладного искусства в организации жилого интерьера усадьбы собрание нижегородских Шереметевых можно считать типичным и в то же время одним из лучших по художественному уровню примеров дворянского коллекционирования в провинции. Из фламандских и голландских мастеров в нём были представлены Ф. Воутерс, П. Мейленар, Д. ван Хейль, О. Марсеус ван Схрик, Д. Винкбоонс, школа М. ван Миревельта [1; 6].

На «нижегородских» картинах де Грейфа повторяется уже знакомая нам композиционная схема, но в вертикальном формате,

отчего больше внимания уделено кронам деревьев и небу с легкими облаками. Вновь встречаются столь же знакомые по другим произведениям художника мотивы: битый лебедь, позы собак, фигура охотника. Из работ, хранящихся в России, картины НГХМ ближе всего к парным же композициям из ГМИИ им. А.С. Пушкина (инв. № 1719, 1720). Однако последние отличаются чуть более крупным масштабом изображения, точкой зрения немного снизу, словно зритель тоже сидит на земле неподалеку от охотника. Пейзаж здесь играет меньшую роль и по сути сведён к тёмной массе листвы, а пространство ограничено небольшой площадкой первого плана, отчего в образном строе возрастает «натюрмортное начало». Различаются эти пары картин и по колористическому решению: нижегородские более нарядны и декоративны по цвету.

В искусстве Фландрии и Голландии XVII столетия сформировалась разветвлённая типология анималистических образов, которую можно представить в виде трёх больших тематических групп. Первую составляют аллегорические и назидательные композиции, действующими лицами которых являются животные (аллегория воздуха, птичьи концерты, сцены с участием обезьян и др.). В произведениях второго типа изображение животного выступает как самостоятельная тема, не обладающая иносказательным подтекстом («портрет» животного, птичий двор, сцены борьбы животных), т. е. это анималистический жанр в строго смысле понятия. Третью группу образуют произведения, в которых анималистические мотивы объединяются с другими жанрово-тематическими компонентами: пастушеские сцены, сцены на кухне и в лавке, на охоте, «анималистический» и «ботанический» натюрморты. Как мы видели, к этому последнему типу принадлежат произведения Адриана де Грейфа, чьё творчество стоит на границе двух исторических эпох европейского

искусства.

Литература

1. Акимов С.С. Произведения фламандской и голландской живописи XVII века из собрания Шереметевых в Нижегородском государственном художественном музее // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного и декоративно-прикладного искусства. Материалы XIX научной конференции. – М., Объединение Магнум Арс, 2015. – С. 152-156.
2. Бабина Н.П., Грицай Н.И. Фламандская живопись XVII-XVIII веков. Каталог коллекции. Государственный Эрмитаж. – СПб., Издательство Государственного Эрмитажа, 2005. – 583 с., ил.
3. Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Каталог живописи. Под общ. редакцией И.Е. Даниловой. – М., 1995. – 775 с., ил.
4. Ильина Т.В., Римская-Корсакова С.В. Андрей Матвеев. – М., Искусство, 1984. – 320 с., ил.
5. Любимова И.А., Максимова Т.В. Западноевропейская живопись в собрании Вятского художественного музея имени В.М. и А.М. Васнецовых. – Киров, 2010. – 191 с., ил.
6. Произведения западноевропейского искусства из собрания П.В. Шереметева. Из фондов Нижегородского государственного художественного музея. Каталог выставки. Авт. вст. ст. И.Н. Кузнецова, сост. И.Н. Кузнецова, Л.Д. Галузинская. – Нижний Новгород, «Деком», 2006. – 56 с., ил.
7. Bautier P. La peinture en Belgique au XVIIIe siècle. – Bruxelles, Editions du Cercle d'art, 1945.
8. Greindl E., Hairs M.-L., Kervyn de Meerendre M., Klinge M., Schifflers B., Thiery Y. XVIIIe siècle. L'Age d'or de la peinture flamande. – Bruxelles, la Renaissance du livre, 1989. – 336 p., ill.
9. Renckens B.J.A. Jacques de Claeuw en Adriaen de Gryeff, vader en zoon // Kunsthistorische mededelingen van het RKD 4 – 1949 – pp. 7-13.
10. Willigen A. van der, Meijer F.G. A dictionary of Dutch and Flemish still-life painters working in oils: 1525-1725. – Leiden, Primavera, 2003. – 232 p.

## Коллекция западноевропейской гравюры – дар А.Д. Столыпина Радищевскому музею

**Алексеева Вера Юрьевна,**  
хранитель зарубежной графики, заведующая сектором графики отдела хранения музейных предметов ФГБУК «Саратовский государственный художественный музей имени А.Н. Радищева, г. Саратов

Фонд западноевропейской гравюры Радищевского музея насчитывает более 3500 единиц хранения, включая отдельные листы и альбомные издания. Коллекция Аркадия Дмитриевича Столыпина поступила в музей в 1900 году по его завещанию и составила более 1000 листов.

Источники её формирования в настоящее время неизвестны, подробное изучение этого вопроса не проводилось. Цель настоящей работы – кратко остановиться на обзоре произведений гравёров тех школ, которые относительно полно представлены в собрании Столыпина, а также на значимых произведениях мастеров других школ.

Столыпина – семья, из поколения в поколение, искренне преданная своей родине, много сделавшая для её процветания и развития. Среди них – знаменитые боевые генералы, дальновидные государственные деятели, хозяйственники, администраторы, учёные.

Известно, что род Столыпиных издавна связан с Саратовской губернией – в нескольких километрах от Базарного Карабулака находится родовое имение Лесная Неёловка<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Обустройство Лесной Неёловки относится к 80-м годам XVIII в. – в это время была построена церковь, а в первой половине XIX века, при Афанасии Алексеевиче – большой винокуренный завод. В 30-х годах XIX века он был в числе четырёх землевладельцев Саратовского уезда, которые имели от 20 до 24 тысяч десятин земли, был владельцем двух суконных фабрик в деревне Крутец. URL: [http://www.comk.ru/exhibitions/?section\\_id=3&element\\_id=12](http://www.comk.ru/exhibitions/?section_id=3&element_id=12)



Лукас Кранх Старший. Апостол Пётр. 1512. Ксилография.



Альбрехт Дюрер. Мадонна в звёздной короне. 1516. Ксилография

Для Радищевского музея особенно дорого имя внука Алексея Емельяновича, владельца этого имения, сына легендарного генерала Дмитрия Алексеевича Столыпина, героя Отечественной войны 1812 года – Аркадия Дмитриевича Столыпина.

Он родился в 1822 году, детские годы провёл в усадьбе Средниково. В возрасте 16 лет добровольно поступил в конную артиллерию фейерверкером 4-го класса. В 19 лет получил офицерский чин – прапорщика. В 23 года был награждён первым военным орденом Святой Анны 3-й степени. Столыпин сделал успешную военную карьеру, имел много наград и регалий. Генерал-адъютант, генерал от артиллерии, обер-камергер, историк, писатель, скульптор; в 1855–1869 годах – владелец усадьбы Средниково.

Во время Крымской войны, будучи боевым офицером, в

Севастополе он познакомился с Л.Н. Толстым. Они вместе решили издавать журнал для солдат. И хотя журнал не был разрешён, он побудил Л.Н. Толстого написать «Севастопольские рассказы», а Аркадий Столыпин позднее стал автором «Истории России для народного и солдатского чтения». Ему принадлежит ряд рассказов, статей и воспоминаний, опубликованных в разных журналах и газетах того времени.

В годы русско-турецкой войны (1877–1878) он занимал должность генерал-губернатора Восточной Румелии. Активно и успешно вёл государственное устройство будущей Болгарии. В 1883 году получил чин генерал-адъютанта – наивысший армейский чин – по случаю коронации императора Александра III.

С 1892 по 1899 годы был комендантом Московского Кремля, членом Александровского комитета о раненых – благотворительного учреждения Российской империи для оказания помощи военнослужащим-инвалидам, а также семьям погибших.

Аркадий Дмитриевич был женат дважды. Первая супруга – Екатерина Андриановна Устинова, в браке был рождён сын – Дмитрий Аркадьевич.

Овдовев, Столыпин женился вторично. Вторая супруга – княжна Наталья Михайловна Горчакова. В этом браке у него родилась дочь Мария и трое сыновей – Михаил, Александр и Пётр – известный реформатор, государственный деятель, в 1903–1906 годах Саратовский губернатор.

Аркадий Дмитриевич занимался скульптурой. На академической выставке 1869 года в Петербурге экспонировались два его произведения «Голова Спасителя» и «Медаль статуи Спасителя». В свободное время сочинял музыку и в домашней обстановке поставил оперу, партии в

которой исполняли члены его семьи<sup>2</sup>. Одним из самых больших увлечений Столыпина было собирательство, ему принадлежала значительная коллекция западноевропейской гравюры, которая была завещана Радищевскому музею и передана младшим сыном Александром. В его письме от 17 февраля 1900 года, хранящемся в архиве музея, мы читаем следующее:

«Покойный отец мой, Генерал-Адъютант Аркадий Дмитриевич Столыпин, завещал Саратовскому Радищевскому Музею свою коллекцию гравюр.

Прилагая при сем краткий перечень этих гравюр, составленный мною, и уведомляя, что самая коллекция в настоящее время находится у меня, прошу сообщить, согласна ли администрация музея на принятие этого дара?

В случае согласия, коллекция мною будет выслана в г. Саратов. С совершенным почтением Александр Столыпин»<sup>3</sup>.

Согласие музея было получено, и вскоре из Санкт-Петербурга коллекция была доставлена в Саратов. Благодаря этому дару собрание гравюры Радищевского музея пополнилось работами известнейших мастеров Европы.

Однако в 1930 году Радищевский музей не смог избежать изъятий. По акту от 11.09.1930 года Конторе «Антиквариат»<sup>4</sup> было передано из коллекции Столыпина 93 гравюры.

Аркадий Дмитриевич профессионально и тщательно подходил к

процессу собирательства. Круг его интересов был широк, темы разнообразны: религиозные, мифологические, жанровые сюжеты, портреты и пейзажи. Работы знаменитых, менее известных и неизвестных художников, выполненные в основных гравировальных техниках: ксилография, резец, офорт, сухая игла, меццо-тинто, акватинта. Представлены все европейские школы – 119 гравёров, более всего немецкая, итальянская и французская – свыше 100 листов каждая, хронологический период – XVI–XIX вв.

Немецкая школа включает около 120 листов более 40 авторов. Это работы Альбрехта Дюрера (1471–1528), его учеников Бальдунга Грина (1480–1545) и Ханса Шпрингкнеле (1490/1495 – ок. 1540) выполненные на библейские сюжеты, в технике ксилографии.

Один из шедевров коллекции – «Мадонна в звёздной короне», награвированная Дюрером в 1516 году. Небольшой размер листа придаёт камерность образу матери с младенцем. Virtuозно выполненные линии и штрихи образуют целостность композиции.

Нужно отметить единственную в собрании Столыпина ксилографию Лукаса Кранаха Старшего (1472–1553), где изображён апостол Пётр, она датирована 1512 годом.

Представлена группа, так называемых, «Kleinmeister'ов» – Ханса Зебальда Бехама (1500–1550), Георга Пенца (1500–1550), Виргилия Солиса (1514–1562), Генриха Альдегревера (1502 – 1555/1561) – гравюрами, выполненными в мифологическом и аллегорическом жанрах в технике резца и офорта.

Итальянская школа включает чуть более 100 листов 23 авторов. Из ранних гравёров, учеников Маркантонио Раймонди (1480–1527) – основоположника репродукционной гравюры в Италии, отметим Агостино Музи (1490–1540), Джулио Бонаzone (1498 – после 1574), Антонио Темпеста (1555–1630), исполнявших работы на исторические и

<sup>2</sup> URL: <http://onomastikon.ru/biographic/stolypin-arkadii-dmitrievich.htm>; URL: <http://az-libr.ru/index.htm?Persons&M54/699206b0/0001/4072f875>

<sup>3</sup> СГХМ ОХАМ ВА.Ф. «БРУ и СРМ». Оп. 1. Ед. хр. 104. Л. 3.

<sup>4</sup> Контора «Антиквариат» – советская внешнеторговая организация, занимавшаяся продажей антикварных предметов и произведений искусства за границу (1928–1937). Более подробно о деятельности «Антиквариата» можно прочитать в статье Е.А. Осокиной «На большой дороге с Рембрандтами» (Родина, № 9, 2006).

мифологические темы в технике офорта.

68 офортов поступили с авторством – Сальватора Розы (1615–1673). Он начал заниматься офортом в 1650-е годы, исполнив не менее 90 листов с изображениями философов, композиции на темы античной истории и мифологии.

Другой мастер итальянской школы Стефано делла Белла (1610–1664) чаще всего в своём творчестве обращался к военной тематике. 13 гравюр с одинаковым названием «Военные сцены» отображают разные стороны жанра. Это сражения, биваки, фигуры военных и орудия. По манере исполнения, внимательности к деталям и проработанности композиции этого гравёра часто сравнивают с великим французским мастером Жаком Калло (1592–1635). Стольпинным было собрано 119 его работ.

Большой интерес представляют работы гравёров Нидерландов, среди которых произведения выдающихся мастеров этой самобытной национальной школы.

По всей вероятности, две копии высокого уровня с работ Лукаса ван Лейдена (1489/1494 – 1533) – «Святой Христофор» и «Мадонна с младенцем», напечатаны уже после смерти автора. Лист «Адам и Ева» предположительно выполнен самим Лейденом. Однако, вопросы атрибуции требуют тщательного изучения, и в этом случае и во многих других.

Творчество Хендрика Гольциуса (1558–1617) представлено 7 работами – это два мужских портрета и листы из альбома «Главнейшие события из жизни семьи Медичи».

Из голландских мастеров, остановимся на трёх авторах. В первую очередь, это – Рембрандт Харменс ван Рейн (1606–1669). 17 офортов было записано в инвентарь музея с авторством Рембрандта под вопросом и как копии с его работ неизвестных гравёров. При

дальнейшем изучении выяснилось, что произведениями самого автора являются четыре листа: «Крестьянин в рубище» (1620-е годы), «Воскрешение Лазаря. Малое» (1642), «Синагога» (1648), «Пётр и Иоанн, исцеляющие паралитика у дверей храма» (1659). Остальные работы – это копии неизвестных мастеров, которые отличаются хорошим исполнением и важны для изучения творчества Рембрандта, как офортиста<sup>5</sup>.

В жанре пейзажа работал – Антонис Ватерло (1609–1690). Его офорты, воссоздают тихие места природы, выражающие простое отношение художника к действительности.

Питер Янсон Кваст (1606–1647) обращается к новым голландским героям XVII века – обычному крестьянину, простому горожанину, нищим.

Живопись и графика Фландрии в первой половине XVII века находились под влиянием Питера Пауля Рубенса. В коллекции Стольпина представлены работы ведущих гравёров его мастерской – Лукаса Ворстемана (1595–1667) «Лот с семьёй, покидающий Содом» и Шелте Адамс Болсверта (1586–1659) «Пейзаж» и «Соломея с головой Иоанна Крестителя».

Мастера английской школы представлены гравюрами XVIII века, выполненными известнейшими авторами этого времени – Робертом Стрейнджем (1721–1792) и Франческо Бартолоцци (1725–1815). Роберт Стрейндж работал в направлении репродукционной гравюры, в технике

---

<sup>5</sup> Большая помощь при атрибуции голландской школы была оказана сотрудниками отделения гравюр Государственного Эрмитажа во время индивидуального стажирования, которое состоялось в конце мая 2011 года. Много нужных и ценных сведений удалось почерпнуть из устных консультаций хранителей этого музея и поработать с редкими изданиями разного времени о гравюре, которыми располагает Государственный Эрмитаж. Результаты исследования были представлены на Боголюбовских чтениях в 2012 году: «Голландская гравюра в Радищевском музее. Новые атрибуции» (полный вариант не опубликован).

резца. Его гравюры выполнены с произведений Тициана, Карло Маратта, Гвидо Рени, Антониса ван Дейка и других. Цветная гравюра, выполненная пунктиром, привлекает внимание своими особенностями. В этой манере работал Франческо Бартолоцци, одна из его тем – аллегории месяцев и времен года.

Более двухсот гравюр записаны в инвентарную книгу как неизвестные. Это несколько несброшюрованных альбомов и отдельные листы из серий «Мучения грешника в аду», «Пляска смерти», «Апокалипсис», «Мучения апостолов», «Жизнь Девы Марии», немногочисленные самостоятельные работы отдельных авторов. Блок «неизвестные» предполагает дальнейшую работу по атрибуции этих произведений.

Исследователи гравюры часто обращаются к известнейшему каталогу Адама фон Барча (1757–1821), австрийского учёного, художника и гравёра. Его фундаментальный труд, где описаны почти все работы старых мастеров, является основой изучения истории гравюры<sup>6</sup>.

Работы Адама фон Барча встречаются в музейных собраниях. Примечательно, что в коллекции Столыпина есть один его офорт «Всадник», исполненный в «рембрандтовской манере».

Коллекция Аркадия Дмитриевича Столыпина, является уникальной, разнообразной, интересной для изучения. Благодаря этому бесценному дару, Радищевский музей имеет возможность организовывать выставки западноевропейской гравюры. Изучение этой

---

<sup>6</sup> С 1777 года он работал в библиотеке Королевского суда в Вене, а после изучения гравирования в Венской Академии стал главным хранителем коллекции гравюры. Также был советником герцога Альберта Саксен-Тешена, который основал галерею Альбертина в Вене, одно из лучших в мире собраний старых мастеров гравюры. С 1803 по 1821 годы Адам фон Барч опубликовал на французском языке в 21 томе «Le Peintre Graveur» – каталог европейских мастеров гравюры XV-XVII веков. Ссылки на «Барч» означают эту работу. Она была перепечатана пять раз, в последний раз в 1982 г. В 1821 году он также опубликовал «Kupferstichkunde» (искусство гравировки) на немецком языке.

коллекции позволит разобраться в вопросах атрибуции работ и, возможно, ввести в научный оборот новые имена и сюжеты.

## **Архитектурный код Венеции в акварели Дж. У. Гамильтона из собрания Севастопольского художественного музея им. М.П. Крошицкого**

**Балакаева Анна Дмитриевна,**  
заведующая отделом научно-просветительной работы  
Севастопольского художественного музея им. М.П. Крошицкого

В собрании Севастопольского художественного музея им. М.П. Крошицкого находятся 6 акварелей, принадлежащих кисти художников из Великобритании. Имена этих мастеров, возможно, не самые яркие в истории британского искусства, однако они дают нам повод говорить о разных явлениях художественной жизни «Туманного Альбиона» XIX века.

В книге поступлений значится, что акварель художника Гамельтона (именно с таким вариантом написания фамилии) «Венецианский вид» (бумага, гуашь, акварель, 44,5x34,5) (КП-528, Г-104) была передана в севастопольскую коллекцию 24.03.1928 года из Центрального музея Тавриды.

На обороте – этикетка (сохранилась частично), со следующим текстом:

№ II

... He[lensburgh?]

per Mr G[eorge] David[son] Sauchiehall St.

Согласно каталога фирм города Глазго за 1888 год Джордж



**Джеймс Уайтлоу Гамильтон (1860–1932)**  
**Венеция. 1897**  
Бумага, гуашь, акварель. 44,5x34,5  
Севастопольский художественный музей  
им. М.П. Крошицкого  
КП-528, Г-104

Дэвидсон – галерист, продавец произведений искусства и товаров для художников. Его магазин был одним из самых известных заведений такого типа в Глазго и до 1870 года располагался на Сошихолл-стрит 88, позднее переехал в дом № 123 на той же улице. Мистер Дэвидсон также оформлял картины, передавал их на выставки в Шотландии и Англии [7].

Дополняет информацию о работе авторская подпись в левом нижнем углу на английском языке – J. Whitelaw Hamilton. Сравнив доступные в электронных каталогах зарубежных собраний цифровые копии работ, удалось обнаружить, что сходную по манере написания подпись часто использовал шотландский живописец и акварелист Джеймс Уайтлоу Гамильтон (1860–1932) – представитель Школы Глазго, а точнее, группы художников, известных как “Glasgow Boys”, «Мальчики из Глазго»<sup>1</sup>.

В середине XIX века Глазго был крупнейшим и безусловно самым

процветающим городом Шотландии. Однако в викторианской Британии Глазго уж точно не ассоциировался с колыбелью молодых независимых художников. Изобретатели паровых двигателей и непромокаемых плащей, инженеры и строители – вот какие жители Глазго обретали известность во всем мире, а совсем не художники, писатели или архитекторы. Глазго со своей репутацией промышленного города не мог соревноваться с Эдинбургом как центром художественной жизни Шотландии, особенно, после создания там Королевской Шотландской Академии в 1826 году.

С одной стороны, растущее богатство промышленников Глазго позволило им покровительствовать искусствам, создавать свои коллекции. С другой, из-за негласных ограничений стать академиком или даже членом-корреспондентом Королевской Шотландской Академии можно было только резидентам Эдинбурга. Кроме того, чтобы иметь возможность выставляться за пределами своего города, художники должны были ездить в Лондон, а, следовательно, придерживаться всех условностей, царивших в столичной художественной среде. Поэтому в 1861 году был создан Институт изящных искусств Глазго, который и сыграл значительную роль в становлении молодых художников в 1870-х – 1880-х годах. Помимо художников, членами Института могли быть и простые граждане, большинство из которых были меценатами и коллекционерами. Так, в Глазго постепенно был создан свой художественный рынок. Примечательно, что коллекционеры обращали внимание не только на шотландских и английских живописцев, но также приобретали работы иностранцев – Камиля Коро, Жана-Франсуа Милле, Жюля Дюпре и др.

Молодые выпускники Института продолжали свое обучение в Париже в мастерских французских художников, не исключением был и Джеймс Уайтлоу Гамильтон, который совершенствовал свою технику в

<sup>1</sup> Так называет их в своих воспоминаниях Александр Бенуа [Бенуа А.Н. Мои воспоминания. В 5 кн. [Т. 2]. Кн. IV-V. М., 1990.С. 162-163]

мастерской Паскаля Даньян-Бувре (Dagnan-Bouveret) и Эме Моро (Aime Moot).

К 1880-м годам в шотландской периодике сложился термин «Школа Глазго». После выставки в галерее Гросвенор в Лондоне в 1890-м году именно лондонские критики заговорили об определенных общих чертах, присущих этим молодым художникам, и окончательно закрепили за ними термин «Школа». Сами же художники и их друзья называли себя просто «мальчиками», “Boys”, и именно это название утвердилось в их родном городе.

«Мальчиков из Глазго» объединяла не только связь с молодым промышленным центром Шотландии, но и общее разочарование в академической живописи. Они выступали против тяжеловесного викторианского академизма, стереотипных и сентиментальных исторических и литературных сюжетов. Молодые художники вдохновлялись реалистическими традициями барбизонцев, открытиями французских импрессионистов, натурализмом Жюль Бастьен-Лепажа и тонализмом Джеймса Уистлера. Летние месяцы они проводили в путешествиях по Европе или на этюдах в небольших шотландских рыбацких деревушках на берегу реки Клайд. Зимой же художники возвращались в свои мастерские и обрабатывали материалы, полученные на пленэре.

Группа интерпретировала и расширяла принципы импрессионизма и постимпрессионизма в живописи. Предметом изображения стали сцены сельского быта и повседневная жизнь Шотландии. Именно эти молодые художники стояли у истоков модернистских тенденций в шотландской живописи и получили мировую известность, принимая участие в международных выставочных проектах – Мюнхенском Сецессионе, Венецианской биеннале, экспозиции в Сент-Луисе.

Джеймс Уайтлоу Гамильтон, хотя и не был самым

репрезентативным представителем группы, получил широкую известность и признание за рубежом. В 1896 году его картина «A Clyde Shipyard» была приобретена для Художественной галереи Сент-Луиса, США [8]. Его картина «Вечер» (Evening) в 1897 году получила вторую золотую медаль на международной выставке в Мюнхене. Он являлся участником всех 8 венецианских биеннале между 1897 и 1910-ми годами, а в 1901 году был удостоен Ордена Короны Италии. Король Италии Витторио Эммануэль III и королева Маргарита были среди покупателей его картин.

В марте 1897 года в Санкт-Петербурге открывается выставка Английских и немецких акварелистов. Это первая выставка, организованная С. Дягилевым в среднем парадном двухэтажном зале училища барона Штиглица. По воспоминаниям Александра Бенуа, «Сережа, побывав на сей раз в Лондоне, поверил в исключительные достоинства всех этих Guthrie, Austin-Brown, Lavery, Paterson и др. Его пленила их дымчатая и все же сочная манера, их особенная красочность, тогда как их внутренняя пустота не могла не огорчать, так как наш друг был вообще довольно индифферентным к “поэтическому началу” в искусстве».

В каталоге вышеуказанной выставки под номером 43 и с указанием цены в 175 р. значится работа Hamilton Whitelaw (Гамильтонъ) из Геленсбурга «Венеция». Хочется верить, что именно эта работа сегодня хранится в собрании севастьяпольского музея, однако ее судьбу с момента закрытия выставки до передачи в севастьяпольскую коллекцию еще предстоит исследовать. Таким образом, мы можем предварительно атрибутировать акварель следующим образом:

Джеймс Уайтлоу Гамильтон (1860–1932)

Венеция. 1897

Второй задачей при изучении акварели была идентификация

изображенного места<sup>2</sup>. В 1850-х годах в свет вышла книга английского писателя, теоретика искусства, критика и художника Джона Рескина (1819–1900) «Камни Венеции». В ней автор предложил свой вариант периодизации архитектуры Венеции, в основе которой лежит форма арочных и оконных проемов. Хотя с момента выхода книги прошло более полутора веков и были обнаружены определенные неточности и хронологические несостыковки, концепция Рескина до сих пор является одной из базовых в этом вопросе. Джеймс Уайтлоу Гамильтон с высокой долей вероятности был знаком с данной книгой и, скорее всего, опирался на теоретические выкладки Рескина – непререкаемого авторитета в британской художественной среде – при создании своего образа Венеции.

Хотя существует вероятность того, что место, изображенное Гамильтоном на акварели, за более чем сотню лет могло измениться, анализ отдельных деталей дал основания предположить, что такого места в Венеции вовсе не существовало.

Во-первых, полуциркулярная полифора (окно с пятью и более проемами, разделенными колоннами) здания, изображенного справа в глубине – это характерная деталь самого раннего этапа в периодизации венецианской архитектуры – венециано-византийского. Действительно, такие полифоры встречаются именно на первых и вторых этажах венецианских домов. Над полифорой второго этажа горизонтальные линии, вероятнее всего, представляют собой старый карниз, который говорит о том, что некогда здание было двухэтажным. Это также вполне справедливо для Венеции, так как до XIV века большинство домов там были одно- и двухэтажными, а верхние этажи надстраивались гораздо

позже, часто в эпоху преобладания иных архитектурных традиций. Такие карнизы действительно встречаются в Венеции и известны практически наперечет.

Однако, согласно информации современных гидов по Венеции, досконально знающих город, сочетание дворика, ранней полифоры и карниза в данный момент в Венеции неизвестно, а кроме того, каминная труба, расположенная прямо над оконными проемами, не оставляет места для самого камина, что только подтверждает нереальность такого здания.

Во-вторых, еще одной нехарактерной деталью являются массивные прямолинейные надстройки на крыше, украшенные чем-то вроде остатков геометрического орнамента в восточной манере. Сегодня в Венеции такие элементы неизвестны.

В-третьих, готическая пентафора третьего этажа здания на переднем плане находится слишком близко к козырьку крыши. Обычно над готическими проемами оставляли достаточно места, чтобы помещались орнаменты или даже росписи с персонажами. Хотя подобные сочетания присутствуют в Венеции, они относятся к раннему этапу венецианской готики, когда здания строились двухэтажными. Это еще один признак того, что здание скорее вымышлено, чем реально.

В-четвертых, окна второго этажа по форме и ширине проема нехарактерны для Венеции. Возможно, они были полностью реконструированы.

В-пятых, водный портал первого этажа – в формах нового времени, хотя в Венеции скорее старались сохранить старые формы порталов – византийские, готические, ренессансные.

Интересной деталью являются роспись портала и балюстрады. Есть сведения, что Большой Канал ещё в начале XIX века представлял собой поблекшую «картинную галерею». Из-за высокой влажности и

---

<sup>2</sup> Автор выражает благодарность Геннадию Лобасу, лицензированному гиду по Венеции за подробную и обстоятельную консультацию.

просоленного воздуха фасадная фреска в Венеции долго сохраняться не могла, поэтому ко времени посещения Гамильтоном города от былого великолепия остались лишь воспоминания. Возможно, художник увидел подобную деталь в другом месте или опирался на рассказы и описания, чтобы дополнить акварель ярким акцентом.

В-шестых, гондолы на канале написаны так, что лишь повторяют общий облик традиционной венецианской лодки. Если бы художник писал с натуры, он вряд ли допустил бы такие неточности, как форма носа и кормы, хотя фельцы (кабина посередине) написаны правильно.

Из всего вышеперечисленного можно сделать следующий вывод: хотя художник, безусловно бывавший в Венеции и знакомый с историей ее архитектуры, использует характерные и узнаваемые ее элементы, для опытного взгляда человека, хорошо знающего этот город, данный пейзаж выглядит нереалистичным. Это позволяет говорить о том, что образ, запечатленный художником, – это не результат непосредственной работы с натуры, а попытка воссоздать облик Венеции по памяти, работая в мастерской в Шотландии, попытка передать общую «декоративность Венеции», её восточный колорит и пренебрежение к строгости стиля и пропорций. На картине перед нами предстает город, в архитектурном коде которого сплелись элементы византийской, готической, мавританской традиций, а на фоне этого сложенного веками образа неспешно течет жизнь современных художнику венецианцев – сушится белье, прогуливается пара, что является очень характерным для этого города. Действительно, несмотря на все те неточности и несостыковки, на которые могут указать при детальном анализе только очень узкие специалисты, Джеймсу Уайтлоу Гамильтону удалось сконструировать пейзаж, который безошибочно узнается именно как венецианский.

1. Бирченоф Т. Группа «Глазго Бойз»: на родине и за рубежом // Третьяковская галерея. Международная панорама. 2011 – № 1. URL: <https://www.tg-m.ru/articles/1-2011-30/gruppa-glazgo-boiz-na-rodine-i-za-rubezhom> (дата обращения: 16.10.2022)
2. Каталог первой выставки английских и немецких акварелистов. Санкт-Петербург, 1897 // Национальная электронная библиотека URL: [https://rusneb.ru/catalog/000199\\_000009\\_004942479/](https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_004942479/) (дата обращения: 16.10.2022)
3. Рёскин Дж. Камни Венеции. – СПб : «Азбука-классика». – 2009. – 351 с.
4. Britain at the Venice Biennale, 1895-1995 // London : British Council 1995. URL: <https://archive.org/details/britainatveniceb0000unse> (дата обращения: 16.10.2022)
5. Brown, G. Baldwin. The Glasgow school of painters. – Glasgow : J. Maclehose and sons, 1908. – 327 p. URL: [https://archive.org/details/gri\\_33125008085298](https://archive.org/details/gri_33125008085298) (дата обращения: 16.10.2022)
6. Fullarton D. Renowned artist almost a Glasgow Boy // Helensburgh trust heritage. – 2012. – 10 June. URL: <http://www.helensburgh-heritage.co.uk/index.php/latest-news/943:renowned-artist-almost-a-glasgow-boy&catid=81:the-arts&Itemid=458> (дата обращения: 16.10.2022)
7. George Davidson // Glasgow West-end Addresses and their Occupants 1836-1915 URL: [http://www.glasgowwestaddress.co.uk/1888\\_Book/Davidson\\_Geo.htm](http://www.glasgowwestaddress.co.uk/1888_Book/Davidson_Geo.htm) (дата обращения: 16.10.2022).
8. The Saint Louis Museum of Fine Arts : Catalogue Part 1 Paintings Illustrated. – St. Louis, 1901. – p. 32-33. URL: <https://hdl.handle.net/2027/uc1.aa0001201110> (дата обращения: 16.10.2022).
9. Walker S. The Paintings of James Whitelaw Hamilton, A.R.S.A., R.S.W. // Stodart Walker / The Studio International Vol. 60. – London, Cory, Adams & Mackay [etc.]. – p. 9 – 19. URL: <https://archive.org/details/studiointernatio60lond> (дата обращения: 16.10.2022)

## Императорский фарфор. Собрание Алушкинского дворцово-паркового музея-заповедника

**Васильева Ольга Александровна,**  
старший научный сотрудник ГАУРК «Алушкинский дворцово-парковый музей-заповедник», пгт. Алушка

Уникальное собрание фарфора и керамики Алушкинского дворцово-паркового музея-заповедника, как одна из значительных художественных музейных коллекций Республики Крым, довольно известно. Его особую гордость составляют произведения Императорского фарфорового завода конца XVIII – начала XX вв., большая часть которых была изготовлена в 1830–1880-е гг., т.е. в царствования Николая I и Александра II. Часть предметов поступила в Алушкинский музей в 1920-е годы из национализированных частных имений и особняков Крыма, а часть – после открытия Крымского Государственного музея изобразительных искусств в Алушке в 1956 г.

Императорский фарфоровый завод обслуживал, в основном, нужды царского двора, в обиходе которого находились почти все предметы из коллекции нашего музея-заповедника. Правление императора Николая I является золотым веком русского фарфора, когда искусство исполнения декоративных ваз и других предметов интерьера находилось на высочайшем уровне, соперничало и превосходило изделия знаменитых европейских мануфактур. Декоративные вазы, украшенные росписью и золочением, часто служили дипломатическими дарами и предметами подношений, поэтому процесс их изготовления происходил с особой тщательностью. В 1830-е годы на Императорском фарфоровом заводе изготавливали вазы трёх эталонных форм: фюзю, бандо и кратер (медицис). Вазы одной формы декорировали разнообразно, исключая повторения.



**Императорский фарфоровый завод. Ваза с росписью «Феллахская женщина» с оригинала Ш.З. Ланделя. 1860-е годы.**  
Оборот. Орнаментальная композиция В. Босе. Фарфор, надглазурная полихромная роспись, золочение, бронза, высота – 52 см.  
ГАУК РК «Алушкинский дворцово-парковый музей-заповедник»

К таким произведениям относятся парные вазы из Голубой гостиной Воронцовского дворца, украшенные копийной живописью с изображением морских пейзажей работы потомственного живописца завода Петра Ниловича Щетинина с оригинала кисти голландского художника И.Х. Схотела (Schotel, Johannes Christian, 1787–1838) [4, с. 154–159], [5, с. 35–41], [6, с. 134, 135], [11, с. 90–93], [13, с. 127]. Вазы имеют кратерообразную форму, состоят из трёх частей, крепящихся с помощью бронзовых деталей. Расширенная гузка ваз украшена рельефом в виде переплетённых стеблей лотоса с цветами и листьями. К ней, с помощью штырей и мастики, крепились отдельно изготовлявшиеся ручки, которые не сохранились и были заменены в процессе реставрации. В петербургских и зарубежных собраниях имеются аналогичные по форме вазы [12, т. 2, с. 188–193].

Значительную декоративную и смысловую роль играла копийная живопись ваз. Копирование на Императорском фарфоровом заводе производилось по согласованию с императором. Учитывая его личные предпочтения, из царских покоев для копирования на фарфор выдавались такие картины, как морские пейзажи. Популярными в России

произведения голландского искусства были одним из основных сюжетов на фарфоровых вазах. Художник И.Х. Схотел снискал покровительство короля Нидерландов Вильгельма II, который был женат на сестре Николая I Анне Павловне. Его романтические пейзажи хранились в коллекции Николая I, три из которых были скопированы П.Н. Щетининым на большие фарфоровые вазы. Две из них, сохранившиеся в Королевском собрании Нидерландов, были отправлены как подарок в Гаагу. Живописцам по фарфору удавалось преодолеть все трудности: адаптировать изображение под форму изделия, устранить оптические эффекты и учесть изменение красок при обжиге. Роспись Щетинина максимально точно передает колорит оригиналов.

Обратная сторона тулова ваз покрыта ровным слоем матового золочения и украшена орнаментом в технике цировка, выгравированным тончайшим агатовым зубком. Композиция, состоящая из пышных листьев и побегов аканта, розеток, пальметт, широкой орнаментированной ленты и венков лавра, соответствует верхней части «плакетке пробной» с орнаментальным узором работы Ф. Телятникова из Музея Императорского фарфорового завода<sup>1</sup>. Цированный узор из пышных веток аканта помещен на ножке.

Вазы с копиями картин одного из любимых художников Николая I И.Х. Схотела, украшали южную сторону Романовской галереи Зимнего дворца, запечатленную на акварели Э. Гау 1864 г. Они зафиксированы в описи предметов Зимнего дворца Григоровича 1885 г., их описание совпадает с вазами из Голубой гостиной Воронцовского дворца [12, т. 1, с. 86, 88]<sup>2</sup>. Дальнейшая судьба ваз неизвестна, но наши вазы имеют следы

серьёзных повреждений: несколько больших глубоких трещин, утрачены оригинальные ручки, которые, согласно акварели Э. Гау, были в виде завитков, а восстановлены как п-образные ликторские<sup>3</sup>. Как правило, «попорченные и повреждённые» предметы из фарфора, отправлялись на Императорский фарфоровый завод для починки и списывались с имущества Зимнего дворца. Вероятно, отреставрированные вазы попали в частные руки, затем в собрания Южного берега Крыма, а спустя многие годы в экспозицию Голубой гостиной.

При Александре II на заводе продолжали изготавливать вазы трёх основных форм, украшенных копийной живописью и орнаментацией в разных стилях. Особое внимание уделялось изготовлению ваз в форме бандо таким, как в Алупкинском музее-заповеднике, исполненных в 1868 г. и состоящих из четырёх частей, закреплённых на бронзовых монтюрах. На тулово ваз помещены копии картин бельгийских художников XIX в, исполненные талантливыми живописцами завода, неоднократно отмеченными наградами, Тарачковым Фёдором Дмитриевичем (1834–1898) и Мироновым Александром Фёдоровичем (1826 – 1899/98) [6, с. 135, 136], [11, с. 96–98]. Роспись Тарачкова с картины Жозефа Лиса (Lies, Jozef 1821–1865) «Сцена в парке» (1853 г.), соответствует оригиналу, сохранившемуся в собрании Музея Государственный Эрмитаж<sup>4</sup>. Миронов копировал на тулово вазы картину Константа Ваутерса (Wauters Constant, 1826–1853), которая не сохранилась в собрании Музея Государственный Эрмитаж, судить о ней можно только по этой росписи.

В 1853 г. на Императорский фарфоровый завод был приглашён

---

<sup>1</sup> Телятников Ф. Пласт пробный с орнаментальным декором. 1835 г. Фарфор, крытье надглазурное монохромное, роспись надглазурная монохромная, позолота, цировка, 0,8x23,2x20 см. Музей Императорского фарфорового завода, Инв. № Мз-И-828.

<sup>2</sup> Гау Э. Виды залов Зимнего дворца. Романовская галерея (Южная половина). 1864 г. Б., акварель, 43,3x33 см. Музей Государственный Эрмитаж. Инв. № ОР-14369.

---

<sup>3</sup> Учитывая изображение на акварели Э.Гау, аналогичная по форме ваза хранится в Музее Пражского града [12, т.2, с. 189].

<sup>4</sup> Жозеф Лис, «Сцена в парке» (1853 г.). Дерево, масло, 56x78,5 см. Музей Государственный Эрмитаж, Инв. № ГЭ-4230.

французский художник-иллюстратор и талантливый «композитор рисунков» Ваван Босе (Vivant Beauce, 1818–1876). Он изготавливал проекты живописно-орнаментального декора ваз, «с особым изяществом komponуя цветы и каллиграфические орнаменты». Ни одна из ваз не обходилась без его участия [12, т. 1, с. 122]. Орнаментация наших ваз, исполненная живописью, золочением и рельефом покрывает обратную сторону тулова, гузку, горловину и ножку ваз. В Музее Императорского фарфорового завода сохранились эскизы В. Босе, которые близки к декору ручек наших ваз, исполненных в виде веточек артишоков с плодами в верхней части и рельефному пояску, проходящему по краю раструба вазы в виде листьев аканта и розеток<sup>5</sup>. Орнаментация обратной стороны тулова, горловины и ножки исполнена по эскизу главного мастера Л.Л. Шауфельбергера (1839–1894), который работал над проектами форм и орнаментов<sup>6</sup>. Она состоит из цветочной композиции на мягком голубоватом тоне, в которой преобладают нежные пастельные тона, отсутствует сплошная позолота, а геометрические орнаменты исполнены полированным золотом и цировкой для имитации объёма стилизованных рам, обрамляющих копийную живопись на лицевой стороне тулова.

Эти вазы были представлены на выставке в Зимнем дворце перед праздником Рождества в 1770 г. и предназначались для «Киевского

---

<sup>5</sup> Босе В. Эскиз декора с плющом. 1853-1868 гг. Бумага тонированная, карандаш, акварель, белила, 24,3x31,1 см. Музей Императорского фарфорового завода, Инв. № Мз-Г-749.

Босе В. Эскиз декора. 1853-1868 гг. Бумага тонированная, карандаш, акварель, белила, 23,4x30,1 см. Музей Императорского фарфорового завода, Инв. № Мз-Г-821.

Босе В. Эскиз декора с листьями аканта. 1853-1868 гг. Бумага тонированная, карандаш, акварель, белила, 27,4x37,8 см. Музей Императорского фарфорового завода, Инв. № Мз-Г-722.

<sup>6</sup> Шауфельбергер Л. Л. Эскиз росписи. 1868 г. Бумага, карандаш, акварель, 47,8x80 см. Музей Императорского фарфорового завода, Инв. № Мз-Г-2248.

Шауфельбергер Л. Л. Эскиз декора для вазы. 1868 г. Бумага; карандаш, акварель, 38x59,4 см. Музей Императорского фарфорового завода, Инв. № Мз-Г-2249.

дворца». Императором была особо отмечена ваза с росписью А. Миронова, а вся царская семья пожелала видеть самого художника. Вазы поступили в Алушкинский дворец-музей из Государственного музея украинского декоративного искусства (г. Киев) в 1966 г. «Киевский дворец», т.е. Мариинский дворец в Киеве, куда были назначены наши вазы, был заложен в 1744 г. по приказу Елизаветы Петровны. В 1819 г. дворец сгорел, а во время царствования императора Александра II он снова был отстроен и переименован в Мариинский в честь императрицы Марии Александровны, которой был необходим для остановки по пути в имение «Ливадия».

После новогодней выставки изделий императорских заводов, в январе 1871 года, императрица Мария Александровна обратилась к администрации фарфорового завода с просьбой предпринять изменения и улучшения в «формах ваз и вообще крупных вещей, чтобы таким образом оказалось возможным более разнообразить изящные произведения» [7, с. 248]. В качестве примера для новой продукции Мария Александровна указала на изделия керамистов из Англии, куда был командирован главный модельер Август Карлович Шпис (August Karl Spiess, 1817–1904). Он привёз английские изделия для образцов, а в 1860-70-е годы составил проекты ваз из тонированного бисквита и фарфора с белыми рельефными украшениями на манер изделий из каменной массы фабрики Этрурия Д. Веджвуда. Таковы парные вазы с крышками из серовато-зелёного и белого бисквита из собрания Алушкинского музея-заповедника. Это вазы с широким туловом и высокой горловиной, опирающиеся на ажурные металлические подставки, обильно декорированы рельефными украшениями в стиле неоренессанс из комбинаций элементов античности и барокко. Расширенную часть тулова занимают рельефы с изображением амуров и других мифологических персонажей,

восходящие к сюжетам античных мифов: «Купидон и лебедь», «Мальчик и дельфин» [11, с. 98, 99]. Такие камерные вазы «селадоновой массы» с рельефными лепными украшениями соответствовали оформлению личных покоев императрицы в Зимнем дворце. Декор ваз создает впечатление миниатюрного мрамора, отсылая к садово-парковой скульптуре различных эпох, включая найденную при археологических раскопках. Представленные на вазах сюжеты очень подходили для тёплой Тавриды, где звучали древние мифы и легенды, а в Ореанде был построен дворец в помпейском стиле, фарфор для которого был изготовлен на Императорском фарфоровом заводе в 1857 г. Наши вазы исполнены не ранее 1861 г.<sup>7</sup> и располагались на консолях у камина в одном из интерьеров Старого Большого императорского дворца в Ливадии, а затем, до поступления в Алушкинский музей, в 1920-е годы в экспозиции «Музея быта последней династии Романовых» в Ливадии, что стало известно благодаря редким фотографиям [8, с. 99]<sup>8</sup>.

Надо отметить, что имение Ливадия уже в 1860-е годы было оснащено всем необходимым, включая предметы интерьера, кухонную утварь, хрустальные и фарфоровые посудные формы. Опись предметов, находившихся «во Дворце Ливадия» за ноябрь 1863 г., включает фаянсовую, фарфоровую, глиняную посуду: сервиз «Голубого фаянса с узорами цветами и вазами», «Синяго фаянса с узорами цветами и ветвями», чайный сервиз «Гладкий голубой с позолотой», кофейный сервиз «Голубой без позолоты», предметы «Белого фаянса Ординарного сервиза», чайно-кофейный сервиз «Синий с разводами», чайный сервиз

---

<sup>7</sup> Две аналогичные вазы хранятся в Государственном музее-заповеднике «Петергоф», № ПДМП 4806-Ф, 2372-Ф. Три вазы - в частной коллекции В. Н. Голубева (С-Петербург), две из которых имеют подпись «А. Шпись/ 1861».

<sup>8</sup> Орлов Ф. П. Ливадия. Дворец. Уголок гостиной с камином. 1878 г. Фотобумага, картон, фотопечать, печать, 22,9x19,7 см; паспарту: 39,8x29,8 см. Государственный музей истории Санкт-Петербурга, Инв. № XII-11376 ф.

«Белый с рельефами» и «лепными цветами» английской работы, майоликовые лотки для мороженого в виде виноградных листьев, салатники и десертные тарелки «с виноградными листьями», фарфоровые «Блюда для мороженого белые с золотой каймой», «Раковины с позолотой для мороженого», «Раковины такие же под гербом», «Горшочек для каши». Кроме того, императорский стол в Ливадии включал предметы из гранёного и гладкого хрусталя, сервизы «Английского металла», «Столовый сервиз накладного серебра», а интерьеры дворца украшали китайские вазы, имелись складни фарфоровые, в Приёмной находились две фарфоровые тумбы для сидения, расписанные «различными цветами и выпуклыми красными птичками». Надо иметь в виду, что некоторые вещи остались от бывшего владельца Ливадии графа Потоцкого. В 1865 г. с Императорского фарфорового завода в Ливадию поступили «кубышки в китайском вкусе с поддонниками», сорок различных вазочек, подсвечник, два «табурета в китайском вкусе». Из Эрмитажа поступила ваза, украшенная «картинами путешествий государя императора». Среди вещей, привезённых из Франции, купленных за франки, было привезено шесть фарфоровых ламп в стиле Людовика XVI [1, л. 23 об., 91, 91 об., 92, 93 об., 94, 96, 96 об., 120, 181, 230 об., 244.]. В 1871 г. два табурета и две вазы были отправлены принцу Гессен-Дармштадскому в пользу лотереи для устройства детского приюта. В 1871 г. вместе с картинами и акварелями из Императорского Эрмитажа в Ливадию был отправлен ящик с фарфоровыми вазами [2, л. 8, 88]. В описях по Малому дворцу упоминаются практически в каждой комнате необходимые фаянсовые предметы для умывания и туалета, фарфоровые вазы для цветов [3, л. 18 об., 132 об., 150 об., 230, 232 об.]. В некоторых музейных собраниях сохранились сервизы, исполненные на Императорском фарфоровом заводе для яхты и имения «Ливадия» [10, с. 447, 473.]. Интерьеры нового

Большого Ливадийского дворца наполняли соответствующие предметы фарфора, украшенные подглазурной росписью в стиле модерн.

На Императорском фарфоровом заводе изготавливали «Вазы лампами», т.е. осветительную арматуру, разработанную на основе ваз при появлении керосинового освещения. К их созданию также был причастен Август Шпис, для которых создавал проекты богато орнаментированных оправ, оснований и ручек из бронзы, которые не повторялись и, как правило, изготавливались через торговый дом «Английский магазин Николаса и Плинке», на бронзолитейной фабрике Ф. Шопена и на других производствах.

Благодаря эскизам, сохранившимся в Музее Императорского фарфорового завода, удалось атрибутировать две парные вазы-лампы, экспонирующиеся в Массандровском дворце. Сохранился эскиз лампы за подписью А. Шписа (1868 г.), представляющий собой лампу с овоидным туловом на полусферической сплюсненной подставке, оправленной в бронзу с фигурным патроном из фарфора и бонзы, увенчанным шарообразной стеклянной колбой<sup>9</sup>. Вазы-лампы из Массандровского дворца с металлическими ручками, основанием и оправой горловины, соответствуют нижней части эскиза. Они декорированы росписью в овальных медальонах, с картин французского художника Шарля Захари Ланделя (Landelle, Charles; 1821–1908) «Армянская женщина» и «Феллахская женщина» (1860-е гг.) [11, с. 100–102]. Художник Ландель экспонировал свои картины в Салоне, увлекался ориентализмом, в 1860-е годы путешествовал по Африке и Среднему Востоку. Поклонником его творчества являлся король Луи-Филипп, который заказал оформление интерьера в Елисейском дворце и покупал картины.

---

<sup>9</sup> Шпис А. К. Эскиз лампы. 1868 г. Бумага, холст, карандаш, акварель, тушь, 93,9x35,7 см. Музей Императорского фарфорового завода, Инв. № Мз-Г-2336.

Картина «Армянская женщина» была продана в Салоне в 1866 г., в 1868 г. её приобрел англичанин Ричард Сеймур-Конвей, 4-й маркиз Хертфорд, в настоящее время картина находится в лондонском собрании Музея Уоллеса. Картина «Феллахская женщина», известная по репликам, была выставлена на Всемирной выставке в Париже в 1867 г., затем приобретена Наполеоном III, и хранилась в Замке Сен-Клу, где погибла во время пожара в 1870 г. К созданию ваз-ламп был причастен Виван Боссе, по эскизу которого было исполнено оформление обратной стороны тулова и основания ваз – золочением с теневой отбивкой передано изображение трёх птиц на ветках с цветами и листьями<sup>10</sup>.

В 1855 г., в след за Боссе, на завод приехал талантливый копиист и педагог, выпускник Дрезденской Академии художеств Август Карл Липпольд (1823–1915), который практиковался на картинах из Дрезденской картинной галереи. Живописец был настолько искусен, что мог по памяти передать все нюансы и тонкость цветовой гаммы картин, находившихся в европейских собраниях. Копийная живопись на вазах-лампах из Массандровского дворца почти в точности передает оригиналы, за исключением некоторых деталей фона и цветового решения одежды изображённых женщин. Техника живописи близка к работам Липпольда, особенно в написании лиц, ведь во время своей поездки в Европу в 1868 г. художник мог увидеть оригиналы, которые могли копировать и по гравюрам. Росписи на вазах-лампах присущи яркие локальные цвета, подбор цветовой палитры отличается от красочной гаммы подлинных произведений Липпольда. Копийная живопись на вазах-лампах является прекрасным произведением учеников школы Липпольда, немногочисленные выходцы из которой

---

<sup>10</sup> Боссе В. Эскиз декора с птицами для вазы. 1853-1868 гг. Бумага, карандаш, акварель, белила, 39,2x94,4 см. Музей Императорского фарфорового завода, Инв. № Мз-Г-811.

смогли продолжать её угасающую традицию. Август Липпольд ушёл в отставку в 1889 г., когда стал преподавать технику живописи по фарфору в Центральном Училище технического рисования барона А.Л. Штигица, в котором проработал почти десять лет [9, с. 123]. После многолетней службы на Императорском фарфоровом заводе отбывает в Париж один из лучших художников завода В. Босе [9, с. 93].

Главный модельмейстер завода Шпис всячески пытался вытеснить орнаментальную часть декора изделий, усилив их скульптурными элементами. По его проектам на заводе исполнялись не только вазы и предметы интерьера, а также серии мелкой пластики и посудные формы. В собрании Алушкинского музея-заповедника сохранился чайный Розовый сервиз, поступивший в 1985 г. из Ленинградского художественного салона-выставки № 1 [11, с. 104–106]. Двадцать четыре предмета этого сервиза украшено розовым крытьём и золочёной орнаментацией в виде плетёного кружева по краю. Формы сервиза, его детали, декор схожи с проектами, в том числе и в русском стиле, над которыми работали инвенторы завода А.А. Шрейбер и К.К. Штальб, но ближе всего к эскизам за подписью А.К. Шписа<sup>11</sup> и к эскизу для Розового сервиза работы неизвестного художника<sup>12</sup>.

Алушкинский музей-заповедник обладает уникальной коллекцией произведений Императорского фарфорового завода, поступивших из разных источников. Рассмотренные в данной работе вазы предназначались и декорировали интерьеры в императорских

резиденциях в Петербурге, Киеве и Ливадии.

#### Литература и источники

1. Государственный архив Республики Крым. Ф-219, оп. 1, д. 22. Опись имущества в имении «Ливадия». 1863–65 гг.
2. Государственный архив Республики Крым. Ф-219, оп. 1, д.154. Дело по инвентарю имения «Ливадия». 1872 г.
3. Государственный архив Республики Крым. Ф. 219, оп. 1, д. 2850. Книга для записи инвентарного имущества по Малому дворцу.
4. Васильева О. А. Парные декоративные вазы с морскими пейзажами из Голубой гостиной дворца. // Художественное собрание музея. Алушкинский дворцово-парковый музей-заповедник. Исследования и материалы. Выпуск 1. Симферополь, Бизнес-Информ, 2005, с. 154–159.
5. Васильева О. А. «Картинная» живопись на вазах Императорского фарфорового завода // Десятые Крымские искусствоведческие чтения. – Симферополь: Симферопольский художественный музей, 2008, с. 35-41.
6. Васильева О. Вазы императорских фарфорового и стеклянного заводов в собрании Алушкинского дворцово-паркового музея-заповедника // Русское искусство, 2021, № 2, с. 130-139.
7. Императорский фарфоровый завод. Под редакцией барона Н. Б. фон-Вольфа. 1744–1904. СПб.: Издание Управления Императорскими Заводами, 1906.
8. «Милая сердцу Ливадия...»: к 25-летию Ливадийского дворца-музея. Авторы-составители Вересова О. А., Прокопова Л. И. и др. – Евпатория.: Бабенко Е.А., 2018.
9. Поднесение к Рождеству. Виван Босе и Август Липпольд: мастера живописного отделения Императорского фарфорового завода. 1850-1870-е годы. Автор-составитель Е. С. Хмельницкая. – СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2021.
10. Романовы. Воспоминания о Крыме. Автор-составитель О. И. Барковец. – М.: БуксМАрт, 2022.
11. Фарфор и керамика XVIII-XX веков, стекло XIX-XX веков. Собрание Алушкинского дворцово-паркового музея-заповедника. Каталог. Автор-составитель О. А. Васильева. – СПб: П-2, 2022.
12. Хмельницкая Е. Вазы Императорского фарфорового завода. Коллекция В.С. Голубева. – М.: Любимая книга, 2021, т. 1, 2.
13. Шедевры музейных коллекций Крыма. Из собрания государственных музеев Республики Крым. Составитель Зубарев А. В. – Симферополь.: Министерство культуры Республики Крым, 2017.

<sup>11</sup> Шпис А. К. Эскиз формы чайного сервиза. 1880 г. Бумага, карандаш, акварель, 7,5х65,2 см. Музей Императорского фарфорового завода, Инв. № Мз-Г-2525.

Шпис А. К. Эскиз формы чайного сервиза. 1878 г. Бумага, карандаш, 43,4х68,4 см. Музей Императорского фарфорового завода, Инв. № Мз-Г 2529.

Шпис А. К. Эскиз формы чайного сервиза. 1880 г. Бумага, карандаш, акварель, 45,6х65,4 см. Музей Императорского фарфорового завода, Инв. № Мз-Г 2542.

<sup>12</sup> Неизвестный художник. Эскиз формы сливочника из Розового сервиза. 1890-1900-е гг. Бумага, карандаш, 25,4х17,3 см. Музей Императорского фарфорового завода, Инв. № Мз-Г-3695.

## **«На посту» – портрет актрисы Аллы Карпенко в роли Сони Гурвич в спектакле «А зори здесь тихие». Картина Петра Вольского из собрания Алушкинского музея**

**Ковалевская Надежда Александровна,**  
старший научный сотрудник ГАУК РК «Алушкинский дворцово-парковый музей-заповедник», г. Алушка

Картина «На посту» Петра Дмитриевича Вольского (1925–2008) передана в дар музею его вдовой Натальей Васильевной в 2011 году. Она написана в 1973, вскоре после выхода в широкий прокат чёрно-белого фильма Станислава Ростоцкого «А зори здесь тихие» (1972). Тогда во многих театрах союзных республик СССР были поставлены спектакли по одноимённому произведению Бориса Васильева (1925–2013).

С особой теплотой писатель работал над образом Сони Гурвич, студентки университета, ушедшей добровольцем на войну. Борис Васильев воплотил в образе Сони биографию и черты характера своей жены.

Пётр Дмитриевич Вольский – участник Великой Отечественной войны, в год Победы ему исполнилось всего двадцать лет. Человек чрезвычайной храбрости, он был удостоен Ордена Славы. Как свидетельствует со слов мужа Наталья Васильевна Вольская, однажды Пётр вёл 12 немецких пленных. Пётр был контужен, но внешне не показывал слабости. Вместе с другим солдатом, встретившимся по дороге, всех врагов они доставили в штаб. Под Кёнигсбергом он перенёс операцию, на спине остались глубокие многочисленные шрамы. Молодость и надежда на скорую победу дали силы преодолеть боль. Рука стала сохнуть, но он занялся спортом, руку разрабатывал. После войны стал рисовать.



П.Д. Вольский. «На посту».  
Портрет заслуженной артистки УССР Аллы Карпенко в роли Сони Гурвич. 1972. Картон, масло. 100x50 см.

В его биографии переплелись культуры разных регионов Советского Союза. Родился Вольский 18 мая 1925 года в Средней Азии, в Чимкенте (ныне Казахстан). Отец – бывший сотрудник петербургской юридической конторы, женился на польке, встретились они в Варшаве (Польша тогда входила в состав Российской империи). В браке родились три сестры и сын Пётр. В семье говорили с польским акцентом.

Вскоре после войны, в 1950-м Пётр Вольский поступил в Рижскую Академию искусств (Латвия). В какой-то степени на выбор места учёбы повлияло семейное

обстоятельство: родина матери Вильнюс. Именно в Риге Вольский сложился как театральный художник, там истоки его творчества сценографа. Обучение в Рижской академии завершилось в 1956-м. Учился у классиков латвийского искусства – Я. Тильберга и Е. Скулме.

В русских источниках – Иван Христофорович Тильберг (1880–1972) учился у прекрасного педагога, мастера рисунка Д.Н. Кардовского в Императорской Академии художеств в Санкт-Петербурге. И.Х. Тильберг работал в разных сферах изобразительного искусства: в живописи, скульптуре и графике.

Ото Янович Скулме (1888–1967) один из ведущих мастеров театрально-декорационного искусства, главный художник драматического театра имени Я. Райниса, оформивший более 250 спектаклей. Основы его оформления: ясность, простота, страстность. В те годы, когда в Риге учился П.Д. Вольский, О.Я. Скулме был ректором

Латвийской Академии художеств [1].

Готовясь к защите диплома, Вольский писал картину на тему балета – «Балерина В. Вильцинь» (1956). Велта Эйновна Вилциня (1928–1995) с 1949 года – солистка Театра оперы и балета Латвийской ССР, непродолжительное время танцевала на сцене Большого театра. Утончённая грациозная красавица, ставшая педагогом-репетитором, и воспитавшая плеяду латвийских танцоров.

Из Прибалтики П.В. Вольский переехал на юг: его сестра служила актрисой в Запорожском театре. В Запорожье он встретил свою любовь, одну на всю жизнь. Юная красавица оказалась дочерью актрисы Запорожского театра. В 1960-м художника приняли в Национальный Союз Художников Украины. В тот год он писал картины на производственную тему – корпуса завода-гиганта Запорожсталь. Вскоре Пётр Дмитриевич получил возможность работать по специальности и в 1970-м занял должность главного художника Запорожского музыкально-драматического театра имени Н. Щорса [2].

Первоначально театр находился в Житомире, он был основан в марте 1929 года и носил официальное название Житомирского драматического. В Запорожье театр переехал вскоре после окончания Великой Отечественной войны, его разместили в новом здании, и у него появился второй «год рождения» – 1951-й. С самого начала, с 1929 года и до самой смерти главным режиссёром был Владимир Герасимович Магар (1900–1965), в 1960-м – удостоенный звания Народного артиста СССР. Поэтому театр в 2003-м сменил имя революционера Николая Щорса на имя главного режиссёра [3].

В 1970-м художнику исполнилось сорок пять лет, он находился в самом расцвете. Свой первый спектакль Пётр Дмитриевич оформлял по пьесе классика бразильской литературы, писателя Машадо де Ассиза (1839–1908). Спектакль «А зори здесь тихие» стал второй

самостоятельной работой в театре (1972). В 1970-х в театре шла русская и советская классика: Н. Погодин «Третья Патетическая» (1972), А. Островский «Без вины виноватые» (1974), «Бессмертие» А. Довженко (1976).

Последние годы жизни художник с семьёй провёл в Ялте. В 1980–2000-х появляются станковые работы, навеянные поэзией крымского пейзажа: «Бухта Чехова», «Парус», «Адалары». Он выставлялся среди ялтинских мастеров, и его небольшие живописные работы «суровым», «прибалтийским» колоритом отличались от ярких южных пейзажей коллег. Своим обликом Пётр Дмитриевич всегда был изысканно-аристократичным, говорил с лёгким неизжитым иностранным акцентом. внимательно относился к собеседникам – сказывались последствия контузии, он плохо слышал.

После смерти художника в Выставочном зале в Ялте экспонировались портреты его внуков в солдатских пилотках или студенческие работы – учебные постановки, написанные в коричневых тонах. По устной договорённости вдова П.Д. Вольского передаст в Алушкинский музей на постоянное хранение ранние работы мужа. Эти работы важны для исследования его творчества – от истоков до станковых портретов.

В настоящее время «На посту» – единственная работа художника, хранящаяся в нашем музее, светлая по колориту и оптимистичная по композиционному решению. На выставках, посвящённых героическим годам Великой Отечественной войны, картина Петра Дмитриевича Вольского всегда находится в центре внимания, выносится на афиши. В образе Сони Гурвич нет трагичного предчувствия гибели, наоборот, девушка с карабином на плече созвучна Nike, крылатой богине Победы.

1. Отто Скулме. Артархив. URL: [https://artchive.ru/artists/26495~Otto\\_Skulme](https://artchive.ru/artists/26495~Otto_Skulme) (дата обращения: 15.09.2022)
2. Вольский запорожский художник. URL: <https://sorealizm.com.ua/gallery/artist/volskii-pd-1925> (дата обращения: 30.09.2022)
3. История Запорожского музыкально-драматического театра. URL: <https://www.kino-teatr.ru/teatr/194/> (дата обращения: 25.09.2022)

## **«Отнесу я сказку людям о царевне Таиах» Работы М.В. Сабашниковой в фондовой коллекции Дома-музея М.А. Волошина (К 140-летию со дня рождения М.В. Сабашниковой)**

**Мирошниченко Наталия Михайловна,**

кандидат филологических наук, заместитель генерального директора  
ГАУК РК «Историко-культурный, мемориальный музей-заповедник  
М.А. Волошина», пгт. Коктебель;

**Олейник Ольга Александровна**

научный сотрудник ГАУК РК «Историко-культурный, мемориальный  
музей-заповедник М.А. Волошина», пгт. Коктебель

Эпоха Серебряного века – русский ренессанс – относится к самым загадочным страницам отечественной культуры. Наряду с онтологическими проблемами: самоопределения России, кризиса культуры, понимания истории, становления личности начинается поиск «вечной женственности» и её воплощения в мире. На рубеже XIX–XX вв. в русской культуре происходит формирование «женской литературы», создание образа женщины-творца. Финский литературовед Кирсти Эконен в монографии «Стратегии женского письма в русском символизме» отмечает, что «Зинаида Гиппиус, Людмила Вилькина, Нина Петровская, Поликсена Соловьева и Лидия Зиновьева-Аннибал в числе многих других были женщинами, которые хотели быть не «прекрасными

творениями», но их создателями» [11, с. 210–211]. В этом ряду стоит имя художницы и писательницы Маргариты Сабашниковой. В её чертах Максимилиан Волошин нашёл образ Вечной Женственности, своей музы, царевны Таиах.

О девушке с удивительным именем Аморя, Магоря (домашнее имя Маргариты) Волошин узнал, придя в гости к своему другу, поэту Константину Бальмонту. Его жена, Екатерина Бальмонт (Сабашникова М.В. Портрет Е. Бальмонт; б/д, НВ-17513), была родственницей Маргариты по линии матери и её близкой подругой.

С Маргаритой Макс встретился в московском особняке коллекционера Щукина, они вместе осматривали собрание картин французских художников. Волошина и Сабашникову объединили любовь к искусству и духовные поиски. «Удивительные люди... То убегают друг от друга... смотрят в разные стороны... а то вдруг уйдут в отдельную комнату, пошепчутся полчаса об четвертом измерении и выходят с сияющими лицами», – вспоминал художник Михаил Чуйко [5, с. 246]. Их отношения складывались непросто. Но однажды, прочитав сказку Сологуба «Благоуханное имя», Волошин понял, что они с Маргаритой должны быть вместе. «Сказка Сологуба! О! она играла большую роль в моей жизни и во всём. ... Она произвела на меня страшное впечатление соединением имён» (Письмо М.А. Волошина А.М. Петровой. Март 1906) [6, с. 231]. В этой сказке чудесно повторились их редкие имена: принц Максимилиан и принцесса-ангел Маргарита. При этом у принцессы было и другое, ангельское имя, которым назвала её девочка из сказки. Волошин верил, что это имя звучало как Amor, Аморя. Так называла Маргариту Ниника, маленькая дочь Бальмонтов [5, с. 237].

Как-то Маргарита сказала, Макс, что мечтает, чтобы за ней явился гигант, который унёс бы её на руках, а «она бы только глядела в его глаза

и только в них бы видела отражение мира». Она бы рассказывала сказки, а он творил бы новые миры – так шутя-полуиграя [5, с. 203]. И Волошин писал ей: «Аморя, Ты мне дана, и я должен пронести тебя на руках сквозь жизнь... Я мысленно очерчиваю круг вокруг нас... Никто его не переступит. Мы одни заключены внутри сказки» [3, с. 355, 361]. Как символ их любви, Волошин подарил Сабашниковой кристалл аметиста. «Мне кажется, что душа твоя заключена в нём», – писал Волошин Сабашниковой.

Маргарита Васильевна Сабашникова (1882–1973) происходила из богатого купеческого рода. Живописи начала учиться в мастерских художников Архипова в Москве, Репина и Коровина в Петербурге. Особенно ей нравилось работать у последнего, она отмечала его как хорошего колориста, его советы вдохновляли на новые поиски. Возможно, под влиянием Константина Коровина, наиболее близкого из русских художников к французскому импрессионизму, Сабашникова увлеклась световыми и колористическими эффектами и написала свои ранние работы «Автопортрет», «Нюша». Картины экспонировались на выставке московских художников 1903 года, и привлекли внимание к молодой талантливой художнице. Картина «Нюша» имела большой успех и была приобретена музеем [8, с. 108–109]. На той же выставке был представлен портрет Волошина.

Маргарита Сабашникова начала изучать учение Гете о красках [8, с. 93]. Изучая колористику и цветовую композицию, она написала работы «Дама в кафе» (б/д, НВ-17596), «Сюжет» (б/д, Г-1830 КП-18767). Сабашникова обращалась как к жанровой живописи, так и к пейзажу.

Этюд «Купола» (зимние, б/д НВ-205) построен на колористическом сопоставлении белого снега на тёмной кровле рядом с белыми стенами храма, освещённого лучами восходящего солнца.



Сабашникова М.В. Портрет М.К. Гринвальд. Париж. 1905. Холст, масло. Ж-168 КП-1889



Волошин М.А. Фото Сабашниковой М.В. Цюрих, 1905. Ф-1204 КП-15868

Этюд «Зимний дворик» (б/д, НВ-17659) наполнен светом и воздухом. Мягкие переходы оттенков в передаче заснеженного пейзажа сопоставлены с силуэтами деревянных построек, очерченными черными линиями. Подчеркнутое уплощение картины посредством контурного рисунка характерно для графики рубежа веков, эпохи модерна.

Картина «Купола» (летние, б/д, Ж-173 КП-4266) отличается необычностью композиции: симметричностью построения (центральная ось главного купола разделяет картину на две части). Панорама дана сверху, скорей всего, с высоты колокольни. Композиции работы с фрагментами архитектуры в различных ракурсах характерны для искусства импрессионистов и модерна, заимствовавших эти принципы построения из японского искусства гравюры. Архитектура храма близка к церковным постройкам XVII века<sup>1</sup>.

Маргарита пыталась осмыслить свою роль в искусстве и найти философское оправдание. «Благодаря углублению в чистый мир красок и звуков я стала восприимчивой к впечатлениям иной реальности» [8, с. 105].

Увлечённая мистикой, таинственными мифологическими и

---

<sup>1</sup> Во второй половине XVII столетия возникли бесстолпные церкви с пятиглавием, при котором световым являлся лишь барабан центральной главы. Боковые главки были полностью «глухими» и несли исключительно декоративную функцию.

сакральными темами и сюжетами, она начала свои опыты в направлении символизма. Одна из первых её работ «Госпожа Кошка» изображала женщину, рядом кошку и «маленьких эмбриончиков» по краям. Картина была представлена на выставке «Московских художников» в 1904 году и на следующий день после открытия выставки снята цензурным комитетом «за неприличное содержание» [3, с. 61, прим. 7].

Повлиял на формирование художественных пристрастий Маргариты посещавший их дом близкий к направлению символизма «утонченный художник» В.Э. Борисов-Мусатов. «Его монументальные и в то же время романтические картины – люди среди природы – были праздничны и величавы. Он прошел французскую школу живописи, но его картины были полны чисто русской, тургеневской поэзии» [8, с. 109], – писала в воспоминаниях Сабашникова. Под впечатлением от его работ Маргарита написала несколько произведений: «Цветущие деревья и дамы» (б/д, Ж-136 КП-1643), набросок «Две дамы у окна» (б/д, НВ-17570), близкие по образному строю и стилю с работами Борисова-Мусатова. Пастельный, голубо-охристый колорит картины «Цветущие деревья и дамы», а также «На зимней улице» (с предполагаемым автопортретом, б/д, Г-1583 КП-1719) [16, с. 167] сближает её работы с произведениями учеников Борисова-Мусатова, русскими символистами (П. Кузнецовым, П. Уткиным).

В этой же цветовой гамме Сабашниковой выполнена копия акварели Александра Иванова (1806–1858) «Воскресение Христово» из цикла «Библейские эскизы» (кон. 1840–1850е гг.)<sup>2</sup>. По замыслу Иванова, эскизы предназначались для будущего воплощения их в настенных росписях «в особо на то посвящённом здании, разумеется, не в церкви».

В «Библейских эскизах» выразились сложные художественно-философские поиски Иванова, связанные с важнейшими для него вопросами – о миссии художника, о роли искусства и его воздействии на нравственное и духовное преобразование мира [1]. Эти вопросы волновали и Сабашникову. В 1903 году она копировала акварельные эскизы Александра Иванова в Румянцевском музее, думая выполнить их когда-нибудь на стенах деревенской церкви в Богдановщине [8, с. 103].

Получив вознаграждение за выполненный заказ (картина «Убийство царевича Дмитрия»), Сабашникова посетила Париж в 1904 году. Она работала в художественной мастерской Люсьена Симона, близкого к импрессионизму, но писавшего в более тёмных тонах [8, с. 118]. В мастерской Коларосси, где также занималась Сабашникова, акцент в учебном процессе делался на выполнение работ с моделями («Натурщица», б/д, Ж-154 КП-1780). Вечера Сабашникова часто проводила в мастерской русской художницы Е.С. Кругликовой, где собирались художники «чуть ли не из всех стран мира». Маргарита создала шарж на новых парижских знакомых (Париж, 1904, Г-1750 КП-17347). Скорей всего, Сабашникова обратилась к этому жанру под влиянием Елизаветы Кругликовой, делавшей шаржевые зарисовки на друзей и дарившей их знакомым.

В начале 1905 года Сабашникова вновь в течение нескольких месяцев проживала в Париже. Здесь она создала портрет художника Михаила Чуйко (утерян, фото портрета М. Чуйко работы М.В. Сабашниковой. Париж. 1900-е. Ф-1314 КП-15978). «Талантливый, умный юноша и лицо необычайно оригинальное. Если хотите, он урод маленький, и всё в нём сплющено, широко. Мордочка похожа на дикую козу, глаза стоят очень широко один от другого; ноздри раздуваются, губы египетские, широкие и талантливые, шея очень длинная, волосы торчат вперёд. Он смел как художник, неопытен, интересен» [3, с. 158–

<sup>2</sup> В инвентарной книге ДМВ значится как «Благовещенье» М.А. Волошина Г-686 КП-701

159, Прим. 6]. Чуйко также написал в 1905 году портрет Сабашниковой.

В Париже Маргарита часто встречалась с Максимилианом Волошиным. Он познакомил её с новыми веяниями в искусстве и поэзии, сопровождал в прогулках по музеям и паркам, а потом в стихотворном письме поделился воспоминаниями, подражая стихотворному размеру «Евгения Онегина» А.С. Пушкина. Маргарита ответила Волошину также в стихах (письмо от 8/21 июля 1904 года).

Мне вспоминаются игрушки  
Японские: (люблю Восток!).  
В стакан с водой бросают стружки,  
И вот из них растёт цветок.  
Так строки Вашего посланья  
Горят огнём воспоминания,  
Коснувшись души моей,  
И тайно расцветают в ней. [3, с. 90]

Египет, Восток и Япония – интерес к культуре этих стран увлекает всю Европу, захватывает и Маргариту. «Старость её крови с востока: отец из семьи сибирских золотопромышленников, породнившихся со старейшиной бурятского племени. Разрез глаз, линии немножко странного лица Маргаритинога будто размечены кисточкой старого китайского мастера. Кичилась прадедовым шаманским бубном.» [9]. Она чувствовала свою связь с Востоком. Её необычное лицо с миндалевидными глазами и высокими скулами привлекало внимание. Маргариту сравнивали то с египетскими образами, то с японскими [3, с. 560, 561]. Запись в дневнике Волошина 10 августа 1905 года: «М.В. снимает шляпку. Закутывает голову чадрой. Голова становится совсем маленькая, с громадными глазами. Лицо египетское, жуткое при луне. Совсем бледное, точно нарисованное» [5, с. 243]. В скульптуре египетской царицы Ти, представленной на выставке в парижском музее

Гиме, Волошин увидел черты Маргариты. «Боже, как же мне близок Египет. Это было единственное в жизни – непреложное, что я всегда, с детства чувствовала», – писала Сабашникова [3, с. 272].

Копию бюста царицы Ти, названной царевной Таиах, Волошин установил в своей мастерской в Париже, а потом привёз в Коктебель. Таиах стала восприниматься как хранительница дома, перед ней возжигались курения. Ей начали придаваться мистические свойства. Скульптура установлена в особой комнате-нише, украшенной по стенам японскими гравюрами.

Заинтересованность японским искусством характерна для всей Европы конца XIX – начала XX века, но для Волошина эти образы приобретают личностное, субъективное значение. Японские гравюры Волошин увидел на стенах комнаты Маргариты в Цюрихе, где она проживала во второй половине 1905 года<sup>3</sup>. После поездки в Цюрих Волошин приобрёл в Париже гравюры, аналогичные увиденным. Они напоминали ему о комнате Маргариты: листы из альбома с икебанами по месяцам; гравюра Хиросиге «Вид Таканавы» (серия «Виды Эдо»). «Я сделаю так, как ты велишь... Я повешу на стены японцев – у меня теперь есть несколько очень хороших. И сегодня я нашёл вечерний дождь Хирошиги, такой как у тебя. Я вошёл в магазин и подумал: я бы хотел найти «дождь», потому что весь мой первый приезд в Цюрих в нём. Я смотрел на него и чувствовал твои руки. И первое, что было, когда я раскрыл папку, был дождь» (Сабашниковой 19 сентября / 2 октября 1905 Париж.) [3, с. 520].

Икебаны Волошин потом развесит в Коктебельском доме над кроватью Маргариты, будет фотографировать её рядом с гравюрами<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Фото М.В. Сабашниковой в Цюрихе 1905 Ф-1211 КП-15875

<sup>4</sup> Фото М.В. Сабашниковой в Коктебеле. 1906 Ф -1134 КП-15807, Ф-1146 КП-15810

Позже, при строительстве мастерской двенадцать гравюр будут размещены по сторонам от бюста Таиах. Среди них – три, принадлежащие кисти Андо Хиросиге. На одной из гравюр изображение дождя: «Гроза и ливень в Камеяма» из серии «Вертикальное Токайдо» (1855)<sup>5</sup>. Эта гравюра висела над кроватью Маргариты в Цюрихе.

В Цюрихе Сабашникова написала портрет «Веселой девочки» (Портрет М.К. Гринвальд. Цюрих, 1905, Ж-168 КП-1889), Маргариты Константиновны Гринвальд, близкой знакомой её брата Алексея. Увлечение Гринвальд лекциями Штейнера, сблизило её с Сабашниковой [3, с. 411]. В это время в Цюрих приехал Волошин и сфотографировал Сабашникову за работой<sup>6</sup>. «Видал на фотографиях у Макса, как Вы начали Маргариту Константинову, – писал знакомый Сабашниковой по московскому художественному училищу Михаил Чуйко. – Я нахожу это весьма удачным» [3, с. 411].

Неоконченный портрет неизвестной (б/д, Ж-170 КП-1891) из фондов музея, по схожести причёски и чертам лица можно атрибутировать как набросок портрета М.К. Гринвальд.

В июне 1905 года в Цюрихе, или ранее в Париже (11 (24) июня приехала из Парижа в Цюрих) [15, с. 361] Сабашникова написала портрет Анатолия Любимова, друга её брата (не окончен). О Любимове Маргарита писала Волошину в письме ещё в 1904 году: «У него еврейские печальные глаза. Я с ним говорю об искусстве часто, переводя на музыку общие чувства и мысли, и поэтому ему кажется, что я ему товарищ. Любимов, студент, который играет на рояле» [3, с. 128–129

---

<sup>5</sup> В примечаниях к письму [3, с. 522] П. Купченко высказывает мнение, что гравюра «Дождь» это «Вечерний дождь в Атаке на Великом мосту» – одна из наиболее известных гравюр А. Хиросиге (из серии «сто видов Эдо»).... В собрании не сохранилась». Однако, но фотографии Сабашниковой в Цюрихе (Ф-1200 КП-15864, сходно с Ф-1211 КП-15875) угадывается композиция гравюры «Гроза и ливень в Камеяма»

<sup>6</sup> Фото М.В. Сабашниковой, пишущей портрет М.К. Гринвальд. Цюрих, 1905. Ф-1202 КП-15866, Ф-1203 КП-15867, Ф-1204, КП-15868

прим.]».

В Цюрихе в 1905 году Маргарита прожила несколько месяцев. В письмах к Волошину она жаловалась на отсутствие моделей для живописи, написала свой автопортрет. «Я писала себя с распущенными волосами, образующими пластическую золотисто-розовую массу по обеим сторонам лица... Очень пристально, будто из вечности смотрели глаза»<sup>7</sup> [8, с. 126]. Автопортрет был завершён в октябре 1905 года. В 1910 году эта работа Сабашниковой экспонировалась на выставке современных женских портретов в редакции журнала «Аполлон» и была воспроизведена в журнале «Нива». О ней в статье о выставке 1910 года Сергей Маковский, редактор «Аполлона», писал: «Мне нравится этот холст, написанный очень тёмными, слишком тёмными и густыми мазками красок, не за его живописную манеру, а за впечатляющую проникновенность экспрессии, которой сумела одухотворить свою работу молодая художница. Конечно, перед нами совсем не автопортрет; М.В. Сабашникова только воспользовалась общими очертаниями своего лица, отраженными в зеркале, чтобы преобразить их в символический образ, полный загадочности, врубелевской, пожалуй, даже слишком Врубелевской выразительности. Но, во всяком случае, здесь не подражание Врубелю, а бесстрашная овеянность Врубелем» [3, с. 424, прим. 9]. Сейчас картина находится в Пензенской картинной галерее.

Своим идеалом в живописи Маргарита считала Михаила Врубеля. Художник, близкий к символизму, не принадлежал ни к одному художественному направлению в России, выработав собственный стиль. Под влиянием врубелевских образов Маргарита писала на полотнах узкие лица с широко раскрытыми большими глазами, давала резкие

---

<sup>7</sup> Фоторепродукция автопортрета Сабашниковой М.В. Ф-1241 КП-15905. Фотография Сабашниковой с распущенными волосами. Цюрих, 1905. Ф-1223 КП-15887

контрасты света и тени. В стилистике врубелевских образов написан портрет натурщика Туллио в виде спящего сказочного богатыря (Париж, 1905, Ж-167 КП-1888). Похожие работы, изображающие лежащего Туллио в кафтане, подвязанным кушаком, написали М. Волошин (Париж, 1905. Ж-165 КП-1886) и художник М. Чуйко (Париж, 1905. Ж-166 КП-1887). В этом же костюме Волошин сфотографировал Туллио в своей мастерской, о чём рассказал Маргарите в письме от 27 сентября / 10 октября 1905 года [3, с. 564]. Некоторые из этих фото Волошин отправил в Цюрих Сабашниковой.

Кармин Туллио, парижский натурщик и близкий друг Михаила Чуйко. Они познакомились летом 1905 года [3, с. 647, прим. 8].

Методы работы Сабашниковой над картиной Волошин описал в письме: «Дитя моё, тебе надо принять меры для того, чтобы не портить самой свою живопись. И меры эти очень просты: ты очень небрежна в системе своей работы: ты всю работу, которая очень долга и сложна, производишь на одном и том же холсте, на одном и том же рисунке. Этот холст тебе служит и палитрой, и тряпкой для вытирания кистей, и альбомом для этюдов. Ты пишешь всегда несколько картин одна на другой. С одной стороны, это делает то, что все твои картины быстро и сразу темнеют, а с другой стороны, ты этим уничтожаешь все свои предварительные этюды, всё равно, как если бы ты всё сжигала. Ты никак не можешь вернуться к старому, уже найденному, тебе надо его искать снова. А выйти из всех этих затруднений очень просто: вместо одного холста, на котором ты умечаешь и хоронишь всю историю своей работы, ты должна брать их десять, двадцать. То, что нужно искать в светотени – искать карандашом, то, что надо искать в красках, – тоже отдельно. И ничего не уничтожать. Чтобы пред тобой была вся история работы. Тогда ты сможешь выбрать необходимое тебе. Тогда гибели твоих картин не будут безвозвратны. Не сердись на меня за эти наставления. Но ведь ты

же знаешь себя – прими же меры против этого. А ты и этюды хочешь непременно вполне заканчивать» (30 сентября / 13 октября 1905) [3, с. 581].

Свадьба Волошина и Сабашниковой состоялась в Москве 12 апреля 1906 года. После свадебного путешествия в Европу Макс и Маргарита июль–август провели в Коктебеле. К этому периоду относится большой архив фотографий в фондах ДМВ.

В Коктебеле Маргарита продолжала работать: начала писать «Сказку о распятом царевиче», где описала образы и пейзажи средней полосы России, близкие ей с детства. Т.А. Полиевктова, родственница Сабашниковой, одна из первых познакомилась с содержанием и писала: «Сказка очень понравилась детям. Им перечитала её два раза в один день, как принесла» [4, с. 118].

В этот период [15, с. 368] Сабашникова создала свой автопортрет во врубелевском стиле, схожий с работой 1905 года, написанной в Цюрихе. Однако теперь Маргарита ограничивается монохромной гаммой. Фоном стал естественный цвет дерева, на доске которого написано произведение. Изменён и формат картины с вертикального на горизонтальный (Сабашникова М. В. Автопортрет. 1906, Ж-156 КП-1782).

После Коктебеля молодожёны решили поселиться в Петербурге. Маргарита занималась в школе живописи Е.Н. Званцевой, где преподавали признанные художники М. Добужинский и Л. Бакст. Вместе с Максом они посещали поэтические вечера на «Башне» Вячеслава Иванова. Подборки стихов М.В. Сабашниковой публиковались в альманахе «Цветник Ор» (Кошница 1, СПб, 1907), сказки и детские рассказы «Дэзи» (Б-6750 КП-9952) и «Облачное лето» с рисунками автора в детском журнале «Тропинка» (1907).

Из-за драматических обстоятельств, Макс и Маргарита фактически

расстались через год после свадьбы. Маргарита уехала в Москву, а на лето 1907 года вместе с родными поселилась в подмосковном поселке Лукино. Здесь она начала писать два портрета своих кузин: Ляйзы среди берёз (Елизаветы Николаевны Гофман, картина в частном собрании в Москве [4, с. 350, прим. 3]) и Ньюши в кринолине на балконе (Анны Николаевны Ивановой, Ж-152 КП-1778 [4, с. 349]).

Сабашникова описала в письме к Волошину (около 20 июня 1907) свой замысел: «Портрет Ньюши задуман изумительно. Овальный, она в белом платье с кринолином с синими васильками в руках. С синим шарфом на фоне неба, внизу деревья». Портрет не был закончен, Ньюша заболела воспалением легких. Сабашникова написала Волошину: «у меня ужас, что мои портреты дурно влияют на моделей» (30 или 31 июля 1907) [4, с. 402].

14 августа 1907 года Маргарита приехала вновь в Коктебель. «Трогательным вниманием встретил меня Макс... Белые отштукатуренные стены его дома к моему приезду были украшены гирляндами полыни» [8]. Во время пребывания в Коктебеле Маргарита сделала маслом набросок и затем написала портрет Макса (Ж-174 КП-4267, Ж-176 КП-4269), который задумала ещё до отъезда из Москвы. Елена Отгобальдовна, мать Волошина, изобразила Маргариту перед мольбертом за этим занятием. Свою работу (Ж-175 КП-4268) она выполнила в технике выжигания по дереву [13, с. 189].

В конце 1907 года Маргарита уехала в Берлин, оттуда в Рим, где сделала эскиз обложки для первой книги стихов Волошина. «Наверху будет написано «стихотворения», на ленте, а внизу между двумя раковинами – Волошин... Постараюсь сделать это очень нежно и тонко, и золота чуть-чуть?... там в раковине пейзаж, заходит солнце... Одна фигура играет на дудочке, другая слушает» [13, с. 427, 449, 450].

Волошин предложил Сабашниковой, у которой не хватало средств,

попробовать зарабатывать, создавая обложки для книг, однако из-за болей в глазах она отклонила это предложение [13, с. 445].

В собрании ДМВ хранится эскиз обложки, сделанной Сабашниковой для книги К. Бальмонта «Будем как Солнце» (б/д, НВ-17582). Первый сборник стихов этого цикла был напечатан в 1903 году в издательстве «Скорпион» с обложкой немецкого художника-символиста Фидуса (Г. Хёппенера). В последующем цикл до революции издавался ещё четыре раза (1904, 1908, 1912, 1918) в собрании стихов Бальмонта. Работа Сабашниковой не датирована.

В 1912 году в России изданы переводы Маргариты трудов немецкого мистика Мейстера Экхарта (в издательстве «Мусaget» под названием «Мейстер Экхарт. Проповеди и рассуждения», и в издательстве «Духовное Знание» – «Мейстер Экхарт. Избранные проповеди»; б/д, Б-7205 КП-11587). В 1913 г. в издательстве «Духовное знание» вышла книга Сабашниковой «Святой Серафим» (Б-7114 КП-11496). В этот период в Петербурге Маргарита посещала иконописную мастерскую старообрядца Е. Тюлина и копировала подлинники.

Последний раз Сабашникова посетила Коктебель в 1913 году «Пребывание Маргариты Васильевны совсем перевернуло весь строй и стиль жизни. Она уехала, оставив по себе струю духовной тишины. Мы много рисовали», – писал в письме Волошин (письмо Ю.Л. Оболенской. 12 октября 1913 г. Коктебель).

После расставания с Волошиным Маргарита подолгу жила в Европе, посещала лекции Рудольфа Штайнера, участвовала в строительстве Гетеанума – храма антропософии в Дорнахе, увлеклась эвритмией – выразительным искусством движения, созданным Штайнером.

В 1919 году Маргарита возвратилась в Россию. В Москве она пыталась устроиться с тем, чтобы быть полезной молодому государству:

работала сотрудницей театрального отдела, занималась детскими театрами в России, руководила детским клубом, преподавала живопись в школе для одаренных детей. Затем Сабашникова переехала в Петербург, где работала в библиотеке иностранной литературы. Там по заказу она выполнила портрет Ленина [8, с. 281]. Однако из-за неустроенности жизни и подорванного здоровья, Маргарита решила уехать и в 1922 году покинула Россию навсегда.

Сабашникова поселилась в Штутгарте, на юге Германии, посвятив свою жизнь искусству, религиозным поискам и антропософии. Маргарита расписывала храмы, писала портреты, преподавала живопись и историю искусства. В современной Германии её имя и работы хорошо известны, в отличие от её наследия в России.

С Максимилианом Александровичем Маргарита Васильевна продолжала поддерживать отношения через письма (архив ДМВ). Их историю встречи, совместной жизни и расставания Маргарита описала в своих воспоминаниях «Зелёная змея» [8], впервые изданных на немецком языке в 1954 году и позже переведённых на русский язык. Свои воспоминания Сабашникова подписала как «Волошина».

В Штутгарте Маргарита пережила фашизм и Вторую мировую войну. С русской эмиграцией почти не общалась, поддерживая связь только с ближайшими друзьями и родственниками. Умерла в 1973 году в возрасте 91 года. Согласно её воле, она была кремирована, а прах отправлен в Швейцарию, в Дорнах.

В фондовом собрании Дома-музея М.А. Волошина – отдела ГАУК РК «Историко-культурный, мемориальный музей-заповедник «Киммерия М.А. Волошина» находятся изобразительные произведения авторства Маргариты Сабашниковой, её личные вещи, фотографии, письма и документы. На этих материалах была создана выставка «Как млечный путь любовь твоя...» – к юбилеям Максимилиана Волошина и

Маргариты Сабашниковой-Волошиной», которая экспонировалась в выставочном зале Симферопольского художественного музея в августе–сентябре 2022 года.

#### Литература

1. Александр Иванов. Библейский эскизы. Евангельские мотивы. URL: <https://www.tretyakovgallery.ru/exhibitions/o/aleksandr-ivanov-bibleyskie-eskizy-evangelskie-motivy/>
2. Волошин М. А. Собрание сочинений. – Т. 7. – Кн. 2. Дневники 1891–1932. Автобиографии. Анкеты. Воспоминания. – М.: Эллис Лак 2000, 2008.
3. Волошин М. А. Собрание сочинений. – Т. 11. – Кн. 1. Письма 1903–1905. – М.: Эллис Лак, 2015.
4. Волошин М. А. Собрание сочинений. – Т. 11. – Кн. 2. Письма 1906–1925. – М.: Эллис Лак, 2015.
5. Волошин М. А. Собрание сочинений. – Т. 7. – Кн. 1. Журнал путешествия. Дневник 1901–1903. История моей души. – М.: Эллис Лак, 2006.
6. Волошин М. А. Собрание сочинений. – Т. 9. Письма. 1903–1912. – М.: Эллис Лак, 2010.
7. Волошин М. А. Собрание сочинений. – Т. 10. Письма. 1913–1917. – М.: Эллис Лак, 2011.
8. Волошина М. (Сабашникова М.В). Зелёная змея. История одной. – М.: Энигма, 1993.
9. Герцык Е. Воспоминания. URL: [http://maxvoloshin.ru/all\\_12](http://maxvoloshin.ru/all_12)
10. Гиппиус. 3. Поликсена Соловьёва. URL: [http://dugward.ru/library/gippius/gippius\\_polixena.html](http://dugward.ru/library/gippius/gippius_polixena.html)
11. Ерохина Т. И. Грани женственности в русском символизме / Ярославский педагогический вестник. – 2015. – № 6. – С. 210–211.
12. Купченко В. П. Труды и дни Максимилиана Волошина. Летопись жизни и творчества. 1877–1916. – СПб: Алетейя, 2002
13. Купченко В. П. Труды и дни Максимилиана Волошина. Летопись жизни и творчества. 1917–1932. – СПб: Алетейя; Симферополь: Сонат, 2007
14. Левичев И. «Брожу одна по всей вселенной...». Маргарита Сабашникова в Коктебеле Источник: Крымский альбом. 2000. Историко-краеведческий и литературно-художественный альманах. [Вып. 5]. – Феодосия-Москва: Издательский дом «Коктебель», 2002.
15. Летопись жизни и творчества Маргариты Васильевны Сабашниковой / сост. В.П. Купченко // Ежеквартальник русской филологии и культуры. – Том III. – № 3. [Russian Studies]. – С. 360–387
16. Сокровища Дома Волошина: альбом / сост. И. В. Левичев. – Симферополь: СОНАТ, 2005.

## Реставрация и исследование копии картины Гвидо Рени «Святой Иосиф с младенцем Христом на руках» неизвестного художника XIX века (из собрания Севастопольского художественного музея им. М.П. Крошицкого)

Рыжова Татьяна Владимировна,  
реставратор, заслуженный работник культуры города Севастополя

Общеизвестно, что музей – это «айсберг»: зрители видят в экспозиции лишь малую часть того, что скрыто от их глаз в фондохранилищах. Вековые истории произведений искусства дают прикоснуться к ним исследователю только тогда, когда ему доверяют. И тогда открываются захватывающие дух факты.

По-разному складывается судьба полотен. Они, как живут, страдают, умирают. В этом вина не только катастроф и стихий, но и людей. Некоторые в угоду времени разрушают храмы, уничтожают иконы и картины. Единым росчерком пера подписывают «смертный приговор» памятнику, поставив свою подпись под актом на списание.

К счастью, есть люди, благоговейные даже перед «останками» памятника и бережно хранящие их от недобрых глаз до лучших времен.

Скромной иллюстрацией этому может послужить картина из собрания Севастопольского художественного музея.

За последние десятилетия сменилась не одна плеяда сотрудников музея, прежде чем обратили внимание на свернутые куски холста с фрагментами изображения и номерами на обороте некоторых из них. Эти номера натолкнули на мысль поближе разобраться с этой реликвией.

«Рулончик» холста, нигде не числившийся, при инвентаризациях фондов перекладывался с места на место, так как «душа музейщика» не



позволяла просто выбросить эти обрывки. В конце концов их взяли на учёт в научно-вспомогательный фонд в надежде, что до них когда-нибудь дойдут руки. И вот, наконец, остатки картины попали на реставрацию.

Разложив на рабочем столе 54 маленьких и больших разрозненных фрагмента неправильной формы, реставратор долго и кропотливо разбирался: что же изображено на картине?

Свёрнутые кусочки холста почти полностью потеряли эластичность и при неосторожном движении ломались, как пересушенная бумага. Поэтому сначала было решено распрямить их, устранить жёсткую деформацию, пропитав холст для придания эластичности специальным составом. Затем каждый фрагмент живописи был укреплен известным способом с помощью рыбьего клея, папиросной бумаги и теплых утюжков. Удалив на время укрепительную заклепку, реставратор получил ровные фрагменты изображения, что дало возможность собрать композицию воедино.

К сожалению, оказалось, что верх и низ картины утрачены, в некоторых местах недостаёт нескольких маленьких фрагментов. Это

усложнило дальнейшую работу. Собранные на рабочем столе «мозаика» была скреплена на данном этапе микалентной бумагой с лицевой стороны. А затем все фрагменты с оборотной стороны склеены между собой методом «встык» с применением раствора ПВБ в этиловом спирте.

Места утраченных деталей картины восполнены тонким старым полотняного переплетения холстом, подходящим по фактуре авторскому. Далее, для придания прочности основе, картина была дублирована на холст больших размеров. При этом, номера с авторского холста перенесены на дублировочный: в левом верхнем углу фиолетовой краской – 1058; в левом нижнем углу красной краской – 1068.

Окончательный размер картины был определён по небольшим остаткам кромок справа и слева; внизу – по следу на обороте холста от планки подрамника; верхний край картины решён приблизительно по композиции изображения. Уже при первоначальном соединении фрагментов картины стало ясно, что это копия с картины Гвидо Рени «Иосиф с младенцем Христом на руках», написанной в 1620-е годы (х., м.; 126x101) и хранящейся в Государственном Эрмитаже. Последующие реставрационные процессы выполнялись по традиционной технологии: картина была натянута на экспозиционный подрамник, подведён грунт, удалены поверхностные загрязнения, покрыта лаком. Выполнена реконструкция изображения масляными красками<sup>1</sup>. Этот процесс проводился в несколько этапов: был сделан предварительный подготовительный карандашный контурный рисунок утраченных фрагментов; выполнены тонировки мелких утрат живописи, чтобы «собрать» воедино изображение.

---

<sup>1</sup> Для реконструкции утраченных фрагментов картины использованы репродукции из книг: Эрмитаж. Западноевропейское и русское искусство / Сост. В. Сулов: – Лейпциг, 1988; Государственный Эрмитаж. – М.: Советский художник, 1991.

В верхней и нижней части по предварительно написанному подмалёвку был выполнен завершающий этап тонировок.

Тонировки выполнялись различными способами: слитно, мелкой штриховкой, пуантелью.

Таким образом, один из основных, а возможно, самый важный, этап исследования картины завершён. Картина отреставрирована. Стало очевидно, что копия выполнена достаточно умело, но с соблюдением лишь внешней схожести с оригиналом. Копиист, видимо, не ставил перед собой цели вникнуть в особенности технологии и техники живописи Гвидо Рени. На копии отсутствуют даже некоторые детали: например, фигуры Марии на ослике и ангела, которые есть на подлиннике (справа внизу). Упрощённо дан пейзаж справа на втором плане и фон слева от главных персонажей картины. Вместе с тем, произведение представляет собой один из многочисленных примеров целого направления в культуре XIX века – копирование шедевров мировой живописи, в частности, картин Эрмитажа.

Параллельно реставрации проходил не менее кропотливый процесс поисков ответов на вопросы: что произошло с картиной, как она попала в музей, возможно ли выяснить имя автора копии, время создания, что за номера на обороте авторского холста? Эти номера и послужили отправной точкой в дальнейшей исследовательской работе.

Было замечено, что на оборотах некоторых музейных картин из отдела западноевропейской живописи стоят старые номера, выполненные как бы одной рукой, одинаковой красной краской: 1018; 1024; 1033; 1042; 1045; 1046; 1049; 1059; 1062; 1064; 1065; 1067, 1068 (старые номера, каталожные данные музейных предметов (см. Приложение) взяты из Инвентарной книги музея).

Из Инвентарной книги музея известно, что все вышеперечисленные картины поступили в Севастопольский

художественный музей в 1920-е годы. Источники поступления разные: из комиссии Бугайского, из Центрального музея Тавриды, из коллекции князей Барятинских, из частных собраний Плотникова, Времевой и др. Возможно, что где-то на промежуточном этапе при формировании коллекции музея они попали в один список и получили вышеуказанные номера. Вполне вероятно, и исследуемое произведение поступило тогда же. Если все эти экспонаты были во время Великой Отечественной войны эвакуированы М.П. Крошицким и вернулись обратно, то интересующая нас картина тоже каким-то образом, пережив войну, осталась в музее. Но почему в таком виде? Почему нигде не числится? Может быть её судьбу можно выяснить из документов о потерянных или списанных вещах? А если она когда-то принадлежала музею?

Изучение архивных документов показало, что среди утраченных произведений её нет. А вот среди списанных она оказалась, только под названием «Симеон – богоприимец» (сотрудниками Эрмитажа до 1953 года сюжет картины истолковывался как «Святой Симеон», но изображение справа в глубине ангела, ведущего осла, на котором сидит Мария, свидетельствует о том, что сюжетом картины является эпизод из «Бегства в Египет» и что старец, держащий младенца Христа, не Симеон, а Иосиф. В Эрмитаж картина поступила в 1850 году, поэтому предположительно считать время выполнения копии – II пол. XIX века). В акте на списание № 2 от 27 мая 1950 года причина указана следующая: «...экспонат, не имеющий музейного историко-художественного значения...». А списанные музейные вещи подлежали обязательному уничтожению. Не это ли подтверждение слов, приведённых в начале статьи. Вот почему картина оказалась в таком состоянии.

Обратимся к старым инвентарным книгам, восстановленным после войны, когда коллекция музея после многолетней эвакуации вернулась в Крым: сначала в 1945 году в Симферополь, а в 1956 году в Севастополь.

Под Инв. № Ж-428 значится: Гвидо Рени (копия) «Симеон-богоприимец» х., м.; 121,5x99. Далее следует инвентарное научное описание, полностью совпадающее с исследуемой картиной; указана сохранность произведения и источник поступления: из коллекции Времевой. Там же упоминается о красной сургучной печати на подрамнике с гербом и надписью: Императорский Эрмитаж (!). И в конце как удар: списана с инвентаря на основании Приказа № 1144 Комитета по делам искусств при Совете Министров РСФСР от 16/ XII – 1950 г. Однако следует подчеркнуть, что по описанию сохранность картины вполне приличная. Выходит, списали только на основании чьего-то решения, что она не имела художественную ценность? Или просто надо было отчитаться, что приказ по списанию музейных экспонатов был выполнен.

Итак, на основании всех вышеизложенных фактов установлено, что картина ранее принадлежала музею и сейчас после реставрации она восстановлена в своих правах: принадлежать коллекции Севастопольского художественного музея им. М.П. Крошицкого.

А что же дальше? А дальше изучение судьбы картины приняло несколько другое направление. Оказалось, что из коллекции Времевой, откуда поступила упоминаемая картина, в музее есть ещё одно произведение: Неизвестный художник XIX в. «Женщина в чёрном покрывале» х., м.; 72x84,5 Инв. № Ж – 362 (старый Инв. № 1033), которая также является копией, но с картины Ж. Б. Сантера «Портрет молодой женщины с покрывалом на голове» 1696 года (х., м. 80x92 Инв. № 1146) из коллекции Государственного Эрмитажа. И у неё на подрамнике такая же красная сургучная печать, как и на «Св. Иосифе...».

Известно, что на копиях, выполненных в Эрмитаже, ставили печати – чернильные или сургучные. И, несомненно, что эти две копии выполнены во второй половине XIX века либо художниками мастерской Эрмитажа, либо учениками Академии художеств, для которых

копирование было одним из этапов учебной подготовки. Проблема копирования в Эрмитаже оказалась интересной и обширной темой, долгие годы изучалась и нашла отражение в материалах диссертации сотрудницы редакционно-издательского отдела Государственного Эрмитажа О.В. Микац: «Копирование в Эрмитаже как школа мастерства русских художников XVIII–XIX вв.» (Санкт-Петербург, 1996), где, например, Гвидо Рени упоминается среди наиболее часто копируемых художников. Поэтому неудивительно, что копированию подверглись такие широко известные произведения.

Но как они попали в коллекцию Времевой? И кто такая Времева?

Из архивных документов, любезно предоставленных Ялтинским Государственным объединённым историко-литературным музеем, известно, что Наталья Александровна Времева жила в Ялте. К 1905 году у неё был довольно большой участок с шестью строениями на углу улиц Севастопольской и Мейеровской (ныне Володарского). Это сведения из «Списка владений по улицам города Ялты к плану 1905 г.» (Ялта, типография Н.Р. Лупандиной, 1908 г., л. 84). По этому списку участок Времевой значился под № 251. Она оставалась владелицей этой недвижимости ещё в 1912 году (Государственный архив АРК, ф. 522 оп. 1 ед. хр. 1927, л. 11. Список домовладений г. Ялты за 1912 год). Её соседями были Его Высочество Эмир Бухарский Мир Алим Хан и князь Ратиев. До сегодняшнего дня ни одно из принадлежавших ей строений не сохранилось. На их месте выстроен новый корпус санатория «Ялта» Краснознаменного Черноморского флота.

Как попали картины в усадьбу Времевой – заказала она кому-нибудь копии, или просто купила, получила в подарок, или по наследству – это вопросы дальнейшей кропотливой атрибуционной работы.

История, начавшаяся столь трагично – с обрывков холста с непонятным изображением, благополучно завершилась. Картина

приобрела экспозиционный вид, вернулась на свой инвентарный номер и теперь может дополнить изобразительный ряд в тематических музейных выставках: «Мифы, легенды, предания», «Библия глазами художников» и др. Картина получила право жить дальше. Её история может служить маленьким уроком: свой отбор ценностей делает Время, а нам лучше руководствоваться в своих действиях разумным и верным правилом: «Осторожно – памятник культуры!».

## **Коллекция И.М. Саркизова-Серазини в собрании Государственной Третьяковской галереи**

**Сиренко Анастасия Сергеевна,**

кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник отдела живописи I половины XX века ФГБУК «Всероссийское музейное объединение «Государственная Третьяковская галерея», г. Москва

В 1960 году Иван Михайлович Саркизов-Серазини – известный советский учёный, профессор, основоположник отечественной спортивной медицины и лечебной физкультуры в СССР, подарил значительную часть своей живописной коллекции Государственной Третьяковской галерее. Он был увлечённым коллекционером, одним из основателей Всероссийского общества по изучению Крыма, собирал литературу об истории полуострова, автографы известных деятелей культуры, произведения живописи и графики. В его собрании были картины И.К. Айвазовского, А.Е. Архипова, К.Ф. Богаевского, А.П. Боголюбова, П.П. Верещагина, М.А. Волошина, А.М. Герасимова, Кукрыниксов, Л.Ф. Лагорио, А.И. Мещерского, В.Д. Поленова, А.К. Саврасова, Ф.Ф. Федоровского, А.И. Фесслера и многих других.

Данное исследование не касается профессиональной деятельности

учёного, однако, нельзя не отметить, значимость его научных достижений. Иван Михайлович Саркизов-Серазини был заведующим кафедрой Физической реабилитации, массажа и оздоровительной физической культуры, сегодня названной его именем, в Государственном Центральном институте физической культуры (1944–1964), внёс большой вклад в науку о закаливании солнцем, воздухом и водой, выпустил 250 научных работ и 50 монографий. Доктор медицинских наук (1938), профессор (1946), Заслуженный деятель науки РСФСР (1957). Его книги и регулярные статьи в журнале «Физкультура и спорт» стали настольными для миллионов советских людей, даже появилось шуточное стихотворение в одном из спортивных журналов, начинавшееся так: «Тот невежда и разиня, кто не знает Серазини».

В отделе рукописей Государственной Третьяковской галереи сохранился акт от 25 июля 1960 года, из которого следует, что из собрания И.М. Саркизова-Серазини поступило 88 экспонатов (живописи – 51, графики – 35, скульптуры – 2). Произведения были распределены по соответствующим отделам, в газете Советская культура вышла заметка научного сотрудника галереи С. Вениш о даре учёного. Обратимся подробнее к авторам и картинам из собрания.

В его автобиографии сказано: «С 1925 года я пристрастился к коллекционированию картин знаменитых художников, редчайших книг, авторов и рукописей великих учёных, поэтов, писателей и т.д. Я был несколько странным коллекционером. Я значительную часть своих приобретений раздавал безвозмездно музеям страны. За 35 лет своего коллекционирования я собрал редчайшую коллекцию полотен кисти таких художников как Айвазовский (24 картины), Семирадский (3 полотна из 11 полотен имеющихся в СССР), Поленов, Маковский, Верещагин, Репин, Боголюбов, Богаевский (6 полотен), Лагорио (4 полотна), Дубовской, Саврасов, Волошин, А.М. Герасимов,

Струнников, Архипов, Кукрыниксы, Суриков и многих других. Из своего собрания 90 картин я подарил Третьяковской галереи, 7 картин в Феодосийскую галерею им. Айвазовского и 3 редчайших картины – фламандца Ван-дер Неера и двух французских классиков Добиньи и Гринье – в Алупкинский музей» [8, с. 6].

Публикаций о собрании учёного немного, в 1961 году в журнале Огонёк вышла статья Л. Осиповой «Солнечный доктор», в ней автор приводит истории некоторых произведений: «Свою коллекцию картин Иван Михайлович собирал около сорока лет. Почти каждая из них стала частью его биографии, кусочком его души. Картину Айвазовского «Лунная ночь на Босфоре» доктор приобрёл в Феодосии у вдовы художника. Картина была сильно попорчена, но после реставрации в мастерской Корина ожила вся её необычайная прелесть» [5, с. 24].

Особый интерес И.М. Саркизова-Серазини к произведениям, созданным в Крыму очевиден. Он родился в Ялте, его детство прошло в Феодосии. Личное знакомство в юные годы с И.К. Айвазовским пробудило у него любовь к маринистической живописи, возможно, именно поэтому в собрании учёного преобладали марины. Картины И.К. Айвазовского, поступившие от учёного: живопись – Кораблекрушение; Неаполитанский залив. Раннее утро; Буря; Лунная ночь. 1899; Неаполитанский залив ранним утром; У крымских берегов; Неаполитанский залив ночью. 1895; Кораблекрушение у берегов Гурзуфа; По дороге в Ялту; Лунная ночь на Капри; После шторма. У берегов Феодосии; У берегов Кавказа; Лунная ночь на Босфоре. 1894; Туман на море; Дорога на Ай-Петри. 1894; Эюды к картине «Гибель стада овец в море»; Ялта. 1870; Волнующееся море, Штиль и Ночь в Феодосии 1887 (включены в фотографии И.К. Айвазовского в качестве подарков гостям на его юбилей); графика – Бурное море; Фрегат. 1855; Фрегат. 1858.

Многолетняя дружба с художником К.Ф. Богаевским, известным своими символически-историческими пейзажами, воссоздающими миф о таинственной Киммерии, вдохновляла учёного не только на изучение Крыма, коллекционирование произведений, но и написание литературных романов. Среди знаковых картин художника панорама «Феодосия», написана им в 1930 году и представлена в Феодосийской картинной галереи имени И.К. Айвазовского, по заказу своего московского друга И.М. Саркизова-Серазини К.Ф. Богаевский в 1932 году сделал повтор этой картины и назвал её «Современная Феодосия». Также по просьбе профессора художник повторил картину «Феодосия XV века», которая была продана в США, новый вариант получил название «Старая Феодосия (Генуэзского периода)», по свидетельству А.А. Салуцкого именно этой картиной вдохновлялся учёный при создании романа «Потомок венецианского дожа». Акварели К.Ф. Богаевского поступившие от учёного: Судакская крепость. 1932; Керчь. 1938; Первозданный пейзаж. 1931; Мыс Меганом. 1931; Феодосия.

Нередко Иван Михайлович как друг, врач и коллега-писатель бывал в Коктебеле в «Доме поэта» М.А. Волошина. Он делился своими творческими замыслами с «поэтом Киммерии». Практически на всех акварелях М.А. Волошина в исследуемом собрании есть памятные надписи: Окрестности Коктебеля 1924 – «Самому жизнерадостному бодрому и доброму из моих крымских друзей Ивану Михайловичу Саркизову. Моей тоской теперь напоены. Предгорий героические сны»; Крымский пейзаж. 1925 – «Ивану Михайловичу: Коктебель Вас ожидает всегда Максимилиан Волошин»; Хоровод кисейных облаков. 1925 – «Милому Ивану Михайловичу – залог дружества в солнце и в движении»; Пейзаж, воспроизводящий рисунок камня. 1925 – «Дорогому Ивану Михайловичу – оттиск пейзажа с камня им найденного»; Лунная

ночь над Карадагом. 1927 – «И под огромною луной вся готика базальтов Карадага» Доктору Ивану Михайловичу; Древний венецианский город на берегу Коктебельской бухты. 1928 – «Дорогому Ивану Михайловичу память о нашей Киммерии Максимилиан Волошин».

Образам Крыма и Чёрного моря посвящены картины Боголюбова А.П. Шторм; Верещагина П.П. Севастополь. 1852; Лагорио Л.Ф. В море. 1902; У берегов Ливадии. 1895; Военные суда. Этюд; Мещерского А.И. Морской прибор. 1899; Кондратенко Г.П. Зеленый мыс (Берег моря. Крым). 1890-е; Премацци Л. Татарский фонтан. 1890; Турлыгина Я.П. Голова турка; Филиппова К.Н. Татарин и татарка на арбе; Фесслера А.И. Бомбардировка Феодосии турецким флотом в 1878; Чернецова Н.Г. Крымский этюд; Чумакова Ф.П. Пристань в Севастополе.

В действительности к Крыму у И.М. Саркизова-Серазини всегда была особая любовь. Каждый год по мере возможностей при всей своей загруженности Иван Михайлович отправлялся на заветный полуостров и совершал пешие прогулки в разных его частях. Результатом путешествий стали путеводители «Крым», «По южному берегу Крыма», «По восточному Крыму», «По старому Свету». В качестве благодарности за систематическую работу по изучению наследия и истории этих земель одна из туристических троп, проложенная в 1962 году от Симеиза на вершины Яйлы и обратно к Алушке, была названа именем И.М. Саркизова-Серазини.

Помимо крымской темы, заметно увлечение учёного образами древней Москвы (Федоровский Ф.Ф. Московский Кремль в XVII веке. 1940) и художниками московской школы живописи, представленной именами А.Е. Архипова Уборка сена. 1919 и Девушка со сложенными руками. (Крестьянка) 1925; Л.В. Туржанского Вечер. 1932 и А.М. Герасимова. Дары осени. 1935. По воспоминаниям учеников с Архиповым и Герасимовым его связывали особенно тёплые отношения,

это также подтверждают письма.

В числе скульпторов, с которыми профессор поддерживал дружеские отношения, были Н.А. Андреев, А.Е. Елецкий, Е.В. Вучетич. Иван Михайлович даже принимал участие в обсуждении эскиза знаменитого монумента «Родина-мать» в мастерской, располагавшейся в старинной церкви на Солянке. В собрание галереи поступили две скульптуры: Е.В. Вучетич В.В. Маяковский. Бронза и С.И. Шапошников И.М. Саркизов-Серазини. Бюст. Бронза.

Кукрыниксы будучи соседями Саркизова-Серазини и часто заходившие к нему в гости создали замечательный шарж с надписью «Спасите! Помогите! Исцелите! Омолодите!», метко характеризующий деятельность профессора (Кукрыниксы. В кабинете профессора Саркизова-Серазини. 1939). Из собрания учёного в галерею поступили несколько портретов, сделанных друзьями-художниками: Герасимов А.М. Портрет И.М. Саркизова-Серазини. 1938; Кукрыниксы. И.М. Саркизов-Серазини. Дружеский шарж; Цимакуридзе А. Портрет И.М. Саркизова-Серазини. 1940; Струнников Н.И. Портрет И.М. Саркизова-Серазини. Художники дарили ему свои произведения, о чём свидетельствуют надписи на картинах: «В дар современному певцу солнца, воды и воздуха, доктору и драматургу Ивану Михайловичу Саркизову-Серазини от автора (И.Н. Струнников)».

В собрании профессора было три произведения Г.И. Семирадского: На берегу озера; Разговор (Соседки). Эскиз картины у Фонтана; На берегу моря (купание римлянки). Из его автобиографии следует, что он ими очень гордился. К сожалению, позднее картина «У фонтана (Баловник). 1893» была передана в Николаевский художественный музей имени В.В. Верещагина, а другие две – в Республику Польшу.

Некоторые марины из коллекции учёного также были переданы в различные музеи, в частности: Судковский Р.Ф. Очаковский берег. 1870

в Николаевский художественный музей имени В. В. Верещагина; Лагорио Л.Ф. Штиль на море. Судак. 1885 и Айвазовский И.К. У берегов Ялты. 1894 в Луганский художественный музей им. Артёма; Айвазовский И.К. Остров Капри. 1876 в постоянное пользование Тарусской картинной галереи (Калужский музей изобразительных искусств).

Следует отметить ещё несколько значимых произведений, поступивших в фонды галереи: Поленов В.Д. Этюд к картине «Христос на берегу Генисаретского озера» 1890-1900-е; Саврасов А.К. Пейзаж. Деревня. 1890-е; Малявин Ф.А. Крестьянская девушка; Хотулев А.П. Портрет И.Е. Репина. 1928; Аpsит А.П. Масляница; Соколов Н.А. Тропинка. 1951; Маковский В.Е. Политики (повторение); Григорьев А.В. Самарканд. Площадь Регистан; Иордан В.В. Павлин; Соломко С.С. Женская голова; Чехов С.М. Кусты и ели. 1940. В картинах Е.Д. Ахвледиани «В горах Мингрелии. Этюд» 1940 и Н.К. Рериха «Замок. Руины» прослеживается увлечение ученым мистическими пейзажными образами.

В отделе рукописей Государственной Третьяковской галереи также находится фонд И.М. Саркизова-Серазини, где собраны письма художников, адресованные профессору, акты передачи его произведений в другие музеи, фотографии. В настоящее время произведения из коллекции учёного хранятся в фондах галереи и регулярно экспонируются на выставках.

#### Литература и источники

1. Баченко Р.Д. К.Ф. Богаевский. М.: Изобразительное искусство, 1984. – 294 с.
2. Барсамов Н.С. 45 лет в галерее Айвазовского. – Симферополь: Крым, 1971. – 256 с.
3. Бирюков А.А. К 125-летию со дня рождения Заслуженного деятеля науки, доктора медицинских наук, профессора Ивана Михайловича Саркизова-Серазини. Лечебная физкультура и спортивная медицина. – М. – 2012. – № 3 (99). – С. 4–12.
4. Волошин М.А. Константин Богаевский // Максимилиан Волошин. Собр. соч. в 8-ми

- т.: Т. 5. / Сост., подготовка текста А.В. Лавров. – М., Эллис Лак2000, 2007. – С. 167.
5. Осипова Л. Солнечный доктор // Огонёк. – 1961. – С. 24.
  6. Салуцкий А.А. Секрет Профессора. Документальная повесть о И.М. Саркизове-Серазини. – М., 1976. – 200 с.
  7. Саркизов-Серазини И.М. По восточному Крыму. Путеводитель. – М.: Географгиз, 1958. – 144 с.
  8. Саркизов-Серазини И.М. Автобиография.1962. Историко-спортивный музей РГУФКСМИТ. – 7 с.
  9. Саркизов-Серазини И.М. Воспоминания о Феодосии. – Феодосия: РА «Арт Лайф». 2010. – 112 с.
  10. Саркизов-Серазини И.М. ОР ГТГ. Ф. 75. Ед. хр. 263.

## **Флора Салонов или Цветы и Женщины всех стран. Работы французского художника-литографа Ашиля Девериа в собрании АГКГ имени П.М. Догадина**

**Сокова Анна Сергеевна,**

научный сотрудник отдела зарубежного искусства ГБУК АО  
«Астраханская картинная галерея имени П.М. Догадина», г. Астрахань

С целью изучения искусства классической гравюры в 2009 г. в отделе зарубежного искусства Астраханской картинной галереи имени П.М. Догадина был открыт специально оборудованный выставочный зал – Гравюрный кабинет, посвящённый памяти Ивана Акимовича Репина – библиофила и мецената, чей бескорыстный дар способствовал просвещению и художественному образованию астраханцев. В 1927 году в собрание картинной галереи поступили 8927 листов зарубежной гравюры из собрания И.А. Репина (1841–1908), переданные из Центральной Губернской библиотеки.

Собрание западноевропейской гравюры из фондов Астраханской картинной галереи включает коллекцию листов французской литографии эпохи романтизма, представляющих творчество художников парижской школы 1830–1860-х годов. В данном собрании присутствует 30 литографий известного французского живописца, литографа и

иллюстратора Ашиля Девериа (Ашиль-Жан-Жак-Мари Девериа, 1800–1857, Париж). Листы относятся к серии, выпущенной в 1830-е годы XIX века Франсуа Жанэ в Париже, Ч. Тилтом в Лондоне, Бэйли Уорд в Нью-Йорке, литературным изданием Де Лемерсье (Lith. De Lemercier). Серия «Женщины Европы и Азии» («Flore des Salons ou les Fleurs et les», Флора Салонов или Цветы и Женщины всех стран) [1] в некоторых источниках описывается под названием «Le Langage des fleurs» – язык цветов [2]. На каждой литографии указан номер листа в серии от 1 до 40, из этого следует предположение, что в собрании Астраханской картинной галереи находятся не все работы данной серии. Подтверждение данной гипотезы находится в сборнике «Библиография Франции» 1831 г., (Bibliographie de la France Cercle de la librairie, 1831. Т. 34. С. 424), где можно встретить описание некоторых работ из серии «Цветы и женщины всех стран», а также упоминание следующих листов: Гренада Испании, Сцилла Дании, Амаралис Бразилии. Здесь же указывается, что листы этой серии выпускались не только цветными, но и в чёрном цвете, то есть не раскрашенными [2].

Листы Девериа отличает оригинальное композиционное решение, высокое мастерство исполнения рисунка и великолепное чувство цвета. «Живописные» возможности литографии способствовали решению задач, выдвинутых художником-романтиком. На печатных листах можно увидеть медальонные портреты молодых женщин, в окружении гирлянд из цветов, выполненные по авторским рисункам Ашиля Девериа, работы тонированы вручную водяными красками, частично покрыты лаком. Каждая виньетка имеет сопроводительную надпись на французском и английском языках. Изображение представляет характерный национальный тип в сочетании с видами цветов, являющимися символами стран. Художник не раскрывает характер модели, но мастерски воспроизводит детали костюма и украшений [3].

Необходимо отметить, что художник не стремится отобразить на работах исторически точный национальный образ, каждая девушка – это стилизованный тип, а её костюм – собирательный образ, основанный не только на представлениях художника, но также имеющий отношение к модным направлениям XIX в.

Интерес к работам художника вызывает внимание к его биографии, творческому пути. Публикаций на русском языке об Ашиле Девериа не так много. Информация о нём по большей части минимальна и общеизвестна. Поэтому потребовалось обращение к источникам на французском языке, что дало возможность несколько расширить представление о судьбе художника на данном этапе исследования.

Ашиль Девериа – сын морского чиновника, стал востребованным и уважаемым художником уже раннем возрасте. Обучался живописи у Анны-Луи Жироде-Триозона, а затем у Луи Лафита, рисовальщика короля Людовика XVIII. Окончив школу, Ашиль Девериа сразу же занялся художественным творчеством и посвятил себя масляной живописи. Одна из его работ 1822 г. «Петр I в Голландии» находится в Тамбовской областной картинной галерее. В 1822 году художник принял участие в выставке парижского Салона. С 1828 года он выставляет только литографии и акварели и постепенно отказывается от иллюстрации.

Его младший брат, Эжен Девериа, также посвятил себя искусству, но, несмотря на близость братьев и сестёр, их выбор мотивов развивался в разных направлениях.

Во время совместного обучения в художественной школе Ашиль Девериа посвятил себя литографии. Особенно в издательстве пользовались спросом литографии, и художник получал заказы на иллюстрации к большим романам Гюго, Дюма, Жоржа Санда, Рабле, Ж. Ла Фонтен, Ж. Дж. Руссо, М. де Сервантес, В. Шекспир, Гете,

В. Скотт и Даниэль Дефо.

В 20 лет художник став главой семьи. Поскольку он должен был её содержать, то приобретает популярность в прибыльном жанре эротической миниатюры. Он делал легкие и остроумные литографии, за которые платили ему по 100 франков. Эжен Девериа, брат художника, отмечал, что Ашиль Девериа чувствовал, что растрчивает свой талант, но утешал себя мыслью, что потерял репутацию, зарабатывая на благополучие своей матери и сестёр. Свои мечты о славе Ашиль вложил в своего младшего брата, следил за его образованием и стремился дать ему все необходимое. Эжен Девериа видел в своём старшем брате не только умелого наставника и соперника, но и верного друга, который отрёкся от своей славы в его пользу. [5].

Дом на Западной улице в Париже, в котором жил художник, был «центром романтизма». Здесь собирались молодые художники и поэты, среди которых: Луи Буланже, Эжен Делакруа, Альфред де Мюссе, Поль де Мюссе, Шенавар, Амори Дюваль, Эдгард Куине, Чартон, Ларрей, Сент-Бев, Хенрикельдупон, Мари Дорваль, Мелани Вальдор, Шарль Нодье. Ашиль Девериа всегда на данных собраниях предстал в карандашом в руке, изготавливая многочисленные портреты своих друзей из круга парижской богемы. Его часто описывали как организованного и прирождённого художника, который мог стать прекрасным живописцем, чему помешали обстоятельства. Теофил Готье, французский поэт и прозаик, называл художника гением композиции. Многочисленные гравюры: костюмы, театральные сцены, картины нравов, эротическая миниатюра, исторические эпизоды и другие сюжеты рисовались будто сами собой, с редкой лёгкостью, отражая дух времени [5].

С 1819 года Ашиль занимается литографией, делая на первых порах произведения либерального и антиклерикального духа, которые

мало привлекают внимания. С 1823 года он посвящает себя портрету, одним из бесспорных мастеров которого станет.

В 1829 Ашиль Девериа женился на дочери известного литографа и печатника Шарля Этьена Пьера Мотта, Сесиль Мотт (Cécile Motte), у них родилось семеро детей, среди которых Теодоль (Théodule Charles Devéria) – фотограф и египтолог, и его младший брат Жан-Габриэль (Jean-Gabriel Devéria) – французский дипломат и переводчик [7].

А. Девериа, преуспел в искусстве литографии. Заслуженный художник в этой области, одарённый наблюдательностью, он создал литографии по сценариям нескольких тысяч пьес, включая сцены всех жанров, как романтические, так и исторические или религиозные. С 1830 года занимается «темой моды и нравов» [4]. Именно к этому периоду творчества художника относится серия «Женщины всех стран». Современники, среди которых авторитетный художественный критик Пьер Петроз (Pierre Petroz), отмечали, что художник любил рисовать женские портреты, стремясь отобразить в них не только приятные образы. Женщина была для него источником грации, о чём сам Ашиль Девериа неустанно повторял. Его работы, многочисленные, лёгкие, составляющие значительную часть произведений художника, имеют историческую ценность не только благодаря общественному вкусу, но и влиянию, считал Пьер Петроз. Шарль Бодлер (французский поэт) отмечал, что, не смотря на многочисленность портретов и виньеток Ашиля Девериа, его работы всегда имеют гибкий, свободный, оригинальный дизайн и флорентийскую элегантность [6].

Среди его лучших работ выделяют серию «Женщины всех стран» 1831 г. и «Язык цветов» 1832 г. Художник брал за образец тех «кокотливых и нежно чувственных женщин, которых видел и кем любовался, по вечерам в опере или в больших салонах» [8].

Следует отметить, что А. Девериа известен до указанного периода

(1831 год) главным образом как иллюстратор. Талант художника был отмечен почётной наградой – золотой медалью второго класса в 1836 и 1837 гг. В 1849 г. художник был назначен куратором отдела гравюры Национальной библиотеки, он отвечал за составление каталога, а также являлся помощником хранителя Египетского отдела Лувра. Он занимал этот пост с большим успехом. В дополнение к этой ответственной работе создал 50 рисунков для иллюстрации.

В 1845 году Шарль Бодлер удивлялся неблагодарности критиков по отношению к Ашилю Девериа: «долгие годы, он черпал для нашего удовольствия восхитительные миниатюры, очаровательные маленькие картины интерьера, изящные сцены жизни, как никто не изображал с тех пор. Мы обязаны Девериа очень многими литографированными портретами знаменитостей своего времени. Он гениально иллюстрировал произведения писателей-романтиков своих друзей, а также произведения Расина, Мольера, Руссо, Вольтера, Рабле...» [9].

В последние годы жизни Девериа преподавал рисунок и литографию своему сыну Теодолу, и они вместе работали над альбомом портретов.

11 ноября 1857 назначен кавалером Императорского Ордена Почётного легиона. Умер от туберкулёза 23 декабря 1857 года в Париже.

Художественное наследие составило 3000 листов гравюр, среди которых, наверное, самое значительное место занимает галерея портретов (около 450). После его смерти вдова художника, Сесиль Мотт, в 1858 г. продала в Императорскую библиотеку коллекцию из 113 000 рисунков и гравюр, собранных в течение жизни Ашилем Девериа и классифицированных в 560 регистров, составляющих универсальную историю гравюры [4].

Вопросы относительно работ художника в собрании Астраханской картинной галереи на данный момент остаются недостаточно

изученными, несмотря на то, что в 2010 г. была выставка «Женщины Европы и Азии», на которой было представлено 18 листов Ашиля Девериа. Гравюры были представлены публике после реставрации в 2009 г. ООО «РЕСЦАР» при участии ведущих реставраторов из Государственного исторического музея в Москве. Основной задачей выставки было: дать обзор творчества художника-литографа А. Девериа и акцентировать тему женских образов в творчестве художников Парижского салона 1830-х гг.

В 2020 прошла ещё одна выставка, на которой были представлены все гравюры из собрания картинной галереи из серии «Женщины Европы и Азии» (30 листов). Основной целью выставки являлось обращение к теме женских образов в творчестве А. Девериа (1800–1857 гг.) в 1830-х гг. По результатам формирования материалов выставки «Подобные цветам» появилось немало вопросов. Например, неизвестен источник приобретения упомянутых работ И.А. Репиным, общее количество листов в серии «Женщины всех стран» (изображения, которые пока не удалось найти). Поиск идёт. Эти вопросы достойны дополнительного изучения и исследования.

#### Литература и источники

1. Bibliographie de la France ou Journal général de l'imprimerie et de la librairie. Année 67 1878, T. 22, № 8. 1878.
2. Bibliographie de la France Cercle de la librairie. 1831. T. 34. C. 424.
3. Graphic Culture Illustration and Artistic Enterprise in Paris, 1830–1848.
4. [www.la-fontaine-ch-thierry.net/deveria.htm](http://www.la-fontaine-ch-thierry.net/deveria.htm)
5. Eugène Devéria: d'après des documents originaux, 1805–1865. Par Alone. 1887
6. La galerie Bruyas. Alfred Bruyas, Theophile Silvestre. Paris: J.Claye, 1876
7. [www.meisterdrucke.uk/artist/Achille-Deveria.html](http://www.meisterdrucke.uk/artist/Achille-Deveria.html)
8. [www.universalis.fr/encyclopedie/deveria-achille-et-eugene](http://www.universalis.fr/encyclopedie/deveria-achille-et-eugene)
9. Manet's modernism or the face of painting in the 1860s. F. Michael. 1999. C. 676.

## Иконография Петра Великого в живописи из собрания Алушкинского музея-заповедника

**Трутенко Юрий Евгеньевич,**

заведующий научно-исследовательским отделом экспозиций ГАУ РК «Алушкинский дворцово-парковый музей-заповедник», г. Алушка

Личность Петра I, прозванного Великим не только в России, но и Западе за многогранные таланты и беспримерную государственную волю, всегда пользовалась особым почитанием в семье Воронцовых, бережно хранивших портреты и другие реликвии, связанные с Петром и его эпохой.

Яркая внешность Петра Великого неизменно привлекала к себе внимание художников. Подробное и довольно объективное описание её оставил французский герцог Сен-Симон, часто видевшийся с Петром во время его визита в Париж в 1717 году: «Он был очень высок ростом, замечательно хорошо сложен, довольно худощав, с кругловатым лицом, высоким лбом, прекрасными бровями; нос у него был довольно короток, но без излишества; конец носа несколько толст; губы довольно крупные; цвет лица красноватый и смуглый; глаза чёрные, большие, живые, пронизательные, красивой формы; взгляд величественный и приветливый, когда он сдерживал себя, иначе суровый и строгий, с судорогами в лице, которые повторялись не часто, но искажали глаза и всю его физиономию, вселяющую в эти минуты невольный страх. Судороги эти продолжались какую-нибудь секунду, взгляд делался страшным и как бы растерянным, потом всё сейчас же принимало обычный вид. Вся наружность его выказывала ум, размышление и величие и не лишена была прелести» [2, с. 38–39].

В собрании Алушкинского музея-заповедника сохранилось четыре



Неизвестный художник XVIII в. Копия с И. Риго (?). Портрет Петра I. Холст, масло. 66,2x50 см. Инв. № Ж-224



И. Нойгасс. Портрет Петра I. Холст, масло, 148x115,3 см. Инв. № Ж-369

живописных портрета Петра Великого. Происходя из коллекции Воронцовых, они в 1922 г. стали достоянием музея, учреждённого в Алупкинском дворце, благополучно пережили немецко-фашистскую оккупацию 1941–1944 г. и период нахождения дворца в системе государственных дач (1945–1952 гг.), но в 1952 г., когда советское правительство решило преобразовать дворец в санаторий, они, в числе других бывших экспонатов музея, были переданы в Севастопольскую картинную галерею и лишь в 1958 г. были возвращены в возрождённый Алупкинский дворец-музей.

Наибольшей реалистичностью отличаются два портрета, восходящие к известному оригиналу на фоне с эскадрой кораблей, написанному французским живописцем, уроженцем Марселя Луи Караваком (1684–1754), предположительно в 1716 году – то есть в самом начале деятельности этого художника в России. Оригинал хранится в Центральном военно-морском музее (Санкт-Петербург) [9], а фрагментарные копии с него имеются, кроме Алупкинского музея-

заповедника, в Государственном Эрмитаже, Государственном Русском музее, Государственном историческом музее, Рундальском дворце-музее (Латвия) [10, с. 27]. Из двух алупкинских вариантов, первый, очевидно, упоминается в описи картин Одесского дома Воронцовых, составленной библиотекарем А. Гревсом в 1855 г., под № 205 как «портрет Императора Петра 1\_го в зелёном мундире и видна часть синей ленты через плечо /Бюст/. На холсте дурной работы» [11, л. 73 об]. Впрочем, алупкинский портрет (илл. 1) не погрудный, а поясной, и, по мнению ведущего искусствоведа Государственной Третьяковской галереи Э.Н. Ацаркиной, консультировавшей сотрудников Алупкинского дворца-музея в 1969 г., является по своему художественному качеству лучшим из всех вариантов иконографического типа Каравакка, имеющих в теперь уже бывшем СССР. В каталоге «Живопись собрания Государственного Алупкинского дворца-музея» (1963 г.) портрет значится как произведение неизвестного русского художника XVIII в. [3, с. 27]. Он экспонировался на выставке «Русского портрета» в Третьяковской галерее (1974 г.), где был атрибутирован как произведение неизвестного художника 1-ой половины XIX в. Лицо и фигура Петра изображены здесь почти анфас с лёгким поворотом вправо. Густые тёмно-каштановые волосы разделены пробором и падают до плеч. Государь одет в зелёный мундир Преображенского полка с отделкой золотым позументом по борту и карманам. Под мундиром – такого же цвета камзол с перекинутой через правое плечо голубой лентой ордена Андрея Первозванного. Поверх камзола – широкий коричневый пояс с пряжкой. Правая рука Петра отставлена в сторону (кисти не видно), левая упирается в бок. Царь смотрит на нас доброжелательным и приветливым взглядом, его лицо лишено того сурового выражения, которым его часто наделяли иностранные художники. В начале XX в. по распоряжению внуки основателя алупкинской родовой усадьбы графа (впоследствии

Светлейшего князя) Михаила Семёновича Воронцова – графини Е.А. Воронцовой-Дашковой – портрет был привезён из Одессы в Алупку. В собрании довоенного Алупкинского дворца-музея он имел инвентарный № 201 [5, л. 6; 4, л. 7]. После преобразования в 1945 г. дворца-музея в госдачу – инв. № 102. В 1953 г. передан из временно приютившего его Севастополя в Симферопольскую картинную галерею (инв. № Ж-241).

Другой портрет (илл. 2), несколько меньшего размера, упоминается в описи картин Одесского дома под № 212 как копия с предыдущего [11, л. 75]. Мы же склонны считать его самостоятельным произведением, хотя и восходящим к тому же типу Каравака, и даже более ранним и более близким к оригиналу из Центрального военно-морского музея, чем предыдущий портрет. Здесь неизвестный художник изобразил не только ленту, но и звезду ордена Андрея Первозванного. Правой рукой Пётр опирается на жезл с орнаментом из двуглавых орлов, а левая лежит на эфесе шпаги. В собрании довоенного Алупкинского дворца-музея этому портрету был присвоен инвентарный номер № 202 [5, л.6; 4, л. 7].

Ещё одно, не менее интересное изображение Петра также происходит из коллекции Воронцовых, хотя и не упоминается в описях Одесского дома. Вероятно, оно либо находилось в Алупке со времён первых владельцев дворца (1830-е – 1840-е гг.), либо было привезено туда из какого-либо другого имения Воронцовых или Воронцовых-Дашковых. Оно является уменьшенной копией поясного оригинала (87x73 см), ныне хранящегося в Симферопольском художественном музее как работа выдающегося французского портретиста Иасента Риго (1659–1743). Впрочем, ко времени юбилейной выставки 1872 г., посвящённой 200-летию со дня рождения первого Императора Всероссийского, известный художник и искусствовед князь Г.Г. Гагарин,

а также профессора Ф.А. Бруни и Т.А. Нефф убедительно опровергли авторство Риго, признав, однако, что «портрет этот оригинальный и замечательно хорошо написан» [7, стб. 1611]. Вполне вероятно, что его автором на самом деле является другой французский живописец, запечатлевший Петра в Париже – Жан Марк Натье (1685–1766), чей иконографический тип, весьма схожий с типом Риго, известен по множеству гравюр, начиная с известного портрета работы Е.П. Чемесова (1765 г.) и заканчивая более поздними репликами, в том числе гравюрой англичанина Э.-Ф. Финдена (1823 г.), оттиск которой хранится в Алупкинском музее-заповеднике [7, стб. 1591–1594]. По сведениям А.А. Васильчикова, симферопольский оригинал был подарен императору Николаю I министром народного просвещения графом С.С. Уваровым, унаследовавшим портрет от своего тестя – графа А.К. Разумовского. Согласно семейному преданию Разумовских, Пётр, во время своего пребывания в Париже в 1717 г., зашёл в мастерскую Риго, писавшего его портрет, и, не застав художника дома, вырезал ножом из неоконченного полотна голову и увёз её с собою. Вырезанный портрет царь подарил своей дочери Цесаревне Елизавете Петровне, которая, в свою очередь, пожаловала его своему фавориту графу Алексею Григорьевичу Разумовскому. С.С. Уваров повелел неизвестному художнику наклеить голову Петра на другой холст, дописать фигуру и фон. После дарения Николаю I портрет находился в Романовской галерее Зимнего дворца (инв. № 5350), откуда был взят на юбилейную выставку 1872 года. В 1925 г. портрет был передан Государственным Эрмитажем в Русский музей, а в 1952 г. – в Симферопольскую картинную галерею (ныне художественный музей) [8]. Алупкинская его копия может быть признана лучшей по художественным достоинствам, так как в оригинале имеется «зеленоватый тон в лице, неприятно поражающий глаза, следствие

дурного качества употреблённой художником голубой краски» [2, с. 90]. Здесь Пётр облачён в рыцарские латы, давно вышедшие из обихода к началу XVIII столетия, но призванные подчеркнуть высокий социальный статус портретируемого. Через правое плечо перекинута андреевская лента, а на левое наброшена мантия. Неизвестный автор средствами живописи превосходно передал могучую энергию государя-полководца, его волевою устремлённость к победе. В собрании довоенного Алупкинського дворца-музея портрет имел инвентарный № 176 [5, л. 5; 4, л. 6]. В 1953 г. передавался из Севастопольской в Симферопольскую картинную галерею (инв. № Ж-258) и, таким образом, пребывал пять лет в одних стенах со своим оригиналом. Любопытно, что С.Г. Щеколдин, руководивший дворцом-музеем в период нацистской оккупации, упоминает среди ценностей, вывезенных оккупантами в Германию, и портрет Петра I кисти Риго [13, с. 94], что, вероятно, является ошибкой, т.к. в довоенных описях данный портрет не значится. В списке же ценностей, вывезенных из Алупки штабом Розенберга в Симферополь и впоследствии отправленных в Германию, составленном немецким экспертом Ф.Ф. Кунце, под № А1 174 упоминается портрет Петра Великого работы неизвестного русского художника XX (!) в. [12, с. 65].

Из четырёх сохранившихся алупкинских портретов государя-реформатора наиболее репрезентативным, помпезным и в то же время наименее реалистичным является четвёртый, восходящий, вероятно, к живописному оригиналу, подаренному императором Александром II Полтавскому кадетскому корпусу и находившемуся там до революции 1917 г. А.А. Васильчиков в своём исследовании сообщает, что данный оригинал был приобретён императором (в ту пору ещё цесаревичем Александром Николаевичем) у княгини Варвары Алексеевны Репниной-Волконской, урождённой Разумовской (1778–1864). Как гласит семейное предание Разумовских, он был написан знаменитым французском

живописцем Николя де Ларжильером (1656–1746) для регента герцога Орлеанского и долгое время украшал Пале-Рояль в Париже, а затем был куплен императрицей Елизаветой Петровной и подарен ей всё тому же графу Алексею Григорьевичу Разумовскому [2, с. 112].

На алупкинском портрете Пётр предстаёт перед нами в величественной позе могущественного монарха, в латах и тёмно-зелёной бархатной мантии, подбитой барсовым мехом и скреплённой на правой стороне груди крупным бриллиантовым аграфом. Правой рукой император придерживает плащ, левой – опирается на подзорную трубу, рядом с которой, на каменной глыбе, лежат шлем с султаном из чёрных перьев и географическая карта. Пейзажным фоном служат невысокие горы и небо, покрытое светло-серыми облаками, освещёнными солнцем. Справа внизу, на глыбе, авторская подпись: Neugass pinxit. В 1965 г., во время консультаций научного сотрудника Алупкинського дворца-музея Т.А. Берёзкиной у заведующей сектором западноевропейской живописи и скульптуры Государственного Эрмитажа А.Н. Изергиной, было установлено, что автором портрета является Исидор Нойгасс (Neugass, Noigas, Naigas) – немецкий живописец эпохи романтизма и раннего бидермейера, портретист, автор картин на исторические и религиозные сюжеты. Он родился в Берлине, в 1800–1802 гг. посещал занятия в Берлинской Академии художеств, затем поселился в Вене, где в 1806 г. исполнил портреты композиторов Л. ван Бетховена (Бетховен-хаус, Бонн) и Й. Гайдна (замок Эстерхази, Айзенштадт, Австрия). В 1806–1811 гг. работал в качестве портретиста в Пеште, после чего отправился в долгое путешествие по Европе – от Италии до России. В России провёл двенадцать лет, изучая византийский стиль и иконы. В 1845–1847 гг. работал в Кронштадте (ныне г. Брашов, Румыния) и Тимишоаре. Произведения Нойгасса хранятся в Государственном Эрмитаже, Национальном музее искусств Румынии (Бухарест), монастыре Хорезу

(Вылча, Румыния), Национальном музее секеев в г. Сфынту-Георге (Румыния) [14, р. 41]. Рискнём предположить, что портрет Петра I был написан Нойгассом во время пребывания художника в России по заказу М.С. Воронцова специально для его одесского дома, в описи картин которого, составленной А. Гревсом, он упоминается под № 103 [11, л. 58]. Уже в начале XX в. благодаря графине Е.А. Воронцовой-Дашковой портрет оказался в Алушке. В экспозиции довоенного Алушкинского дворца-музея, созданной выдающимся музейным деятелем С.Д. Ширяевым в 1925 г., он экспонировался в бильярдной комнате и значился под инвентарным номером 1 (как произведение некоего Нейгафса, т.к. фамилия автора была прочитана неверно) [6].

При всей своей немногочисленности, портреты Петра Великого из собрания Алушкинского музея-заповедника показывают нам различные грани личности и художественного образа этого монарха – от доброго и великодушного «Отца Отечества» до грозного воителя. Споры о пользе либо вреде его деятельности для нашей страны, видимо, будут вестись до конца времён, но для нас, пожалуй, наиболее показательна оценка, данная ему многолетним русским послом в Лондоне графом Семёном Романовичем Воронцовым (отцом графа М.С. Воронцова) в письме к брату – президенту коммерц-коллегии графу Александру Романовичу – от 14 (25) декабря 1789 года: «Он, несомненно, совершал ошибки... но как всё это искуплено возвышенным умом, образцовой хозяйственностью, деятельностью непостижимой! Какое благоразумие в политике, какая смелость в проектах, какая блистательность в их исполнении, какой талант в выборе людей, какое великодушие по отношению к тем, кто хорошо ему служит и даже к тем из них, кто ему противоречит и доказывает ему, что он не прав» [1, с. 158].

#### Литература и источники

1. Архив князя Воронцова: в 40 кн. Кн. 9. – М.: тип. Грачёва и К., 1876. – 558 с.
2. Васильчиков А.А. О портретах Петра Великого. – М.: Типогр. В. Готье, 1872. – 127 с.
3. Живопись собрания Государственного Алушкинского дворца-музея: каталог / сост. А.Г. Андрущенко, О.А. Берёзкина, Г.М. Озерова, А.П. Пальчикова, С.Ф. Петрухина, Л.Н. Тимофеев; ред. А.П. Пальчикова. – Симферополь: Крымиздат, 1963. – 88 с.
4. Научный архив ГАУК РК «Алушкинский музей-заповедник». Инвентаризационная ведомость Алушкинского государственного дворца-музея по состоянию на 1-е декабря 1938 г.
5. Научный архив ГАУК РК «Алушкинский музей-заповедник». Опись музейного инвентаря Алушкинского государственного дворца-музея. 1937 г.
6. Научный архив ГАУК РК «Алушкинский музей-заповедник». Экспозиция музея 1925 г. Опись составлена М.М. Боборыкиным.
7. Подробный словарь русских гравированных портретов: в 4-х т. / Сост. Д.А. Ровинский. Т. 3. – СПб.: Тип. Имп. Акад. Наук, 1888. – [2] с., 1421–2208 стб.: ил.
8. Портрет Петра I, Симферопольский художественный музей. URL: <https://ar.culture.ru/ru/subject/portret-petra-i-6> (Дата последнего обращения: 09.10.2022 г.).
9. Реставрация рамы для портрета Петра I кисти Л. Каравака. Год 2018 – 2019: Историческая справка. URL: <https://navalmuseum.ru/about/restoration/finish/frame> (Дата последнего обращения: 03.08.2022 г.).
10. Романовы. Портрет династии. Царский и великокняжеский портрет в собрании Исторического музея. – М., 2013. – 424 с., ил.
11. Российский Государственный архив Древних актов (РГАДА). Ф. 1261 (Воронцовы). Оп. 1. Ед. хр. 3044.
12. Список вывезенных немцами из замка Алушка кн[язя] Воронцова худ[ожественных] ценностей. 1942 г. (Центральный государственный архив высших органов власти и управления Украины, оп. 1, д. 85) / Приложение к статье: Филимонов С.Б. О роли С.Г. Щёколдина в спасении и сохранении художественных ценностей Алушкинского дворца-музея в годы Великой Отечественной войны // Крымский музейный фронт в годы Великой Отечественной войны / авт. проекта С.Н. Пушкарёв; сост.: А.В. Зубарев, С.Н. Пушкарёв; координатор проекта А.В. Мальгин. – Симферополь: ООО «Антиква», 2020. – С. 53–65.
13. Щёколдин С.Г. О чём молчат львы: Крым. Алушка. 1941 – 1944. – Симферополь: Бизнес-Информ, 2005. – 112 с., ил.
14. Popica R. Activitatea pictorului Isidor Neugass la Braşov (1845–1847) // Studia UBB Historia Artium, LX, 1, 2015. – P. 39–48.

## Работы художника Н.Н. Вышеславцева в коллекции Козьмодемьянской картинной галереи

**Шерстнев Владимир Леонидович,**

учёный секретарь МУ «Козьмодемьянский музейный комплекс».

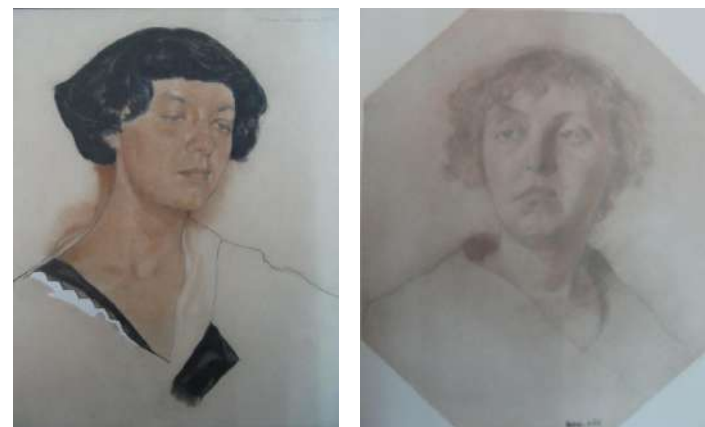
г. Козьмодемьянск, Марий Эл

Вышеславцев Николай Николаевич родился в 1890 году, умер в 1952. Это был человек высокой культуры, интеллигент, отличный собеседник. Учился в Москве, Париже, знал французский язык, был в Италии. Когда началась Первая мировая война, вернулся на родину, в Россию. Художник надеялся, что война быстро закончится, поэтому все работы оставил в мастерской в Париже. В России закончил школу прапорщиков и ушёл на фронт первой мировой войны. На фронте был ранен, контужен, награждён Орденом Святого Георгия. После тяжёлого ранения в голову его демобилизовали. В 1918 году Николай Николаевич начал работать в Москве в Народном комиссариате просвещения в отделе изобразительного искусства. В 1920 году в Москве во Дворце искусств была устроена выставка его работ. Вскоре он познакомился с русской известной поэтессой Мариной Ивановной Цветаевой. В момент знакомства ей было 27 лет, а ему – 32 года.

М. Цветаева посвятила Николаю Николаевичу 27 стихотворений. В них она обозначает его буквами НН. Вышеславцев Николай Николаевич, думаем, рисовал портреты Марины Ивановны.

В коллекции Козьмодемьянской картинной галереи есть коллекция рисунков Вышеславцева Н.Н. Некоторые из них датируются 1921 годом. Откуда поступили данные рисунки в коллекцию музея не известно. Сотрудники проводят их атрибуцию, привлекая искусствоведов.

Оказал помощь в работе Андрей Дмитриевич Сарабьянов (искусствовед, эксперт живописи, издатель, г. Москва). Он пишет: «Я



получил ответ из Парижа от Вероники Лосской, которая занимается М. Цветаевой, и которой я отправлял портрет Н. Вышеславцева. Она ничего определённого, к сожалению, не смогла сказать. Ни отрицательно, ни положительно. Сейчас отправляю портрет одному московскому цветаяведу. Может быть что-то узнаем новое».

Вскоре от искусствоведа пришло новое письмо: «Только мне кажется, это не может быть М. Цветаева – рисунок носа и рта совсем другой. Я бы сказал, что Коллонтай, но в Мураново есть похожий портрет, правда стилизованный, числится там портретом Варвары Туркестановой 22 года. Я нашёл только маленькую фотографию, видимо, это одно и то же лицо. Туркестанова – только кажется не Варвара? Надо это проверить, по-моему её Ольга звали, она из тех Варвар Туркестановых, фрейлин павловских».

Воспользовавшись советом, сотрудники музея обратились за помощью к директору Музея-заповедника «Усадьба «Мураново» им. Ф.И. Тютчева» Игорю Александровичу Комарову. К работе по атрибуции рисунков Вышеславцева Н.Н. он подключил Долгополову Светлану Андреевну, которая вскоре прислала письмо следующего

содержания: «Я работаю в музее с 1971 года, много лет дружила с О.Н. Вышеславцевой, вдовой художника Н.Н. Вышеславцева, любившего наш музей. Вся проблематика, изложенная Вами в письме мне знакома. Напишите, пожалуйста, каким образом Вы хотите осуществить данную работу. Может быть Вам имеет смысл прислать изображение работ Н.Н. Вышеславцева из Вашего музея».

В итоге нами изображения работ Н.Н. Вышеславцева были посланы. В обмен получили изображение портрета Турчениновой. Также С.А. Долгополова подарила нашему музею книгу «Николай Николаевич Вышеславцев – художник «Серебряного века» (Москва, 2005). Эта книга посвящена жизни и творчеству самобытного русского графика, искусствоведа, педагога Н.Н. Вышеславцева.

Наследие его представляет немалый интерес – художественный и историко-культурный. В ней, в частности, отмечается, что в 1920-е годы Н.Н. Вышеславцев создаёт большой цикл портретов деятелей русской советской культуры. В творческой жизни Н.Н. Вышеславцева много места занимают женские портреты. Женский портрет типичен для периода расцвета творчества художника. Прежде, чем создавать портрет, он вживался в творчество портретируемого, что способствовало раскрытию внутреннего облика. Однако, в книге не опубликованы рисунки Н.Н. Вышеславцева из коллекции Козьмодемьянской картинной галереи.

Вопрос о том: кто изображен на рисунках, остаётся открытым.

## МУЗЕЙНОЕ ПРОСТРАНСТВО В СОВРЕМЕННОМ ОБЩЕСТВЕ

### **Музейные студии: как понравиться продвинутому посетителю? Из опыта работы Донецкого республиканского художественного музея**

**Глубокая Елена Борисовна,**  
заместитель заведующего отделом научно-просветительской и выставочной работы ГБУ «Донецкий республиканский музей»,  
г. Донецк, Донецкая народная республика

Не секрет, что в каждом музее есть юные посетители – ценители искусства, которые не только частые гости в музейных залах и активные участники музейных событий, но и уже много знающие, а ещё и очень любознательные, пытливые, очарованные прекрасным миром музея. Именно для таких продвинутых посетителей нужен специальный формат времяпрепровождения, чтобы и удержать интерес к музею, и продемонстрировать музейное гостеприимство.

Может показаться, что музеи всегда задумывались о зрительском опыте, но на деле музейным гостеприимством стали заниматься относительно недавно... Под гостеприимством (или сервисным планированием, как это называют в профессиональной среде) обычно понимают и сетку маршрутов внутри музея, и модели взаимодействия с посетителями, и программу лояльности, и многое другое [1].

Правильный алгоритм использования инструментов взаимодействия с посетителями разных возрастных и социальных групп с учётом их предпочтений, целей и задач – ключ к достижению лояльности от посетителей музея и расширению целевой аудитории.

Студийная работа как форма создания образовательно-досугового пространства в музейной среде основана на полной и глубокой связи с

экспозицией и собранием музея. Но, вместе с тем, эта форма работы инициирует вариативность, импровизацию, даёт возможность её юным участникам в игровой форме, среди подлинных произведений искусства узнавать, учиться, удивляться, вдохновляться.

Организация работы Студии в Донецком республиканском художественном музее была приурочена к летнему сезону как удачному поводу использовать музейный ресурс для полезного и интересного летнего времяпрепровождения.

Формат встреч, занятий в Летней музейной студии предполагал ежедневные трёхчасовые встречи (теория, практика, общение) в течение недели в дни летних школьных каникул. Информация о расписаниях занятий Летней музейной студии публиковалась на страницах музея в социальных сетях, сайте музея [2].

Каждая смена занятий Летней музейной студии представляла неделю активной совместной работы научных сотрудников музея и юных посетителей. Каждый день занятий музейной студии был особенным, неповторимым и включал: интересную теорию, увлекательную практику и замечательную встречу с представителем творческой профессии.

**Теория.** Неожиданные, увлекательные путешествия в пространстве и времени по музейным выставкам подарили участникам студии игровые маршруты и игры-путешествия: «Семь тайн передвижников», «Арт-детектив», «Современное искусство. Каракули на миллион», «Иконопись. Секреты мастерства», «Легенды Флоры», «Женский портрет пушкинской эпохи», «Десять подвигов античности», ART-детектив, музейные квесты «Секреты художника», «Где прячутся картины», «Пейзаж. Портрет. Натюрморт», «Цвет и свет» и другие. Лучшие музейные предложения позволили участникам музейной студии насладиться красотой экспозиции, вооружиться новыми знаниями,

узнать об удивительных загадках, спрятанных в картинах художников, увидеть живописные полотна в новом ракурсе знаний и эмоций.

**Практика.** Участие в мастер-классах и творческих мастерских «Гжель», «Палех», «Русская матрешка», «Дымка», «Гравюра», «Витражи», «Ботик Петра Великого» «Живопись пластилином», «Шоколадные картинки», «Акварельный натюрморт», «Создаем мультфильм», «Моё настроение. Запахи и Ароматы» подарило юным любителям искусства радость вдохновения и совместного творчества, позволило не только узнать о народных промыслах и ремёслах, оригинальных художественных практиках, но и попробовать свои силы в создании авторских работ.

**Общение. Встреча с людьми творческих профессий.** Удачной находкой, яркой и запоминающейся особенностью Летней музейной студии Донецкого республиканского художественного музея стали встречи с представителями творческих профессий: музейным реставратором, искусствоведом, музыкантом, театральным режиссером, мультипликатором, телевизионным журналистом, театральным гримером, музыкантом, актёром, вокалистом, фотографом и, конечно, художником. На этих встречах участники студии узнали особенности, специфику работы каждой профессии, смогли на несколько минут «примерить» интересную профессию на себя.

Оправданным экспериментом с локациями проведения занятий стали экскурсии за кулисы музыкально-драматического театра, в телевизионную и радио студии, в мастерскую реставратора. Очень понравились участникам студии пленэры на бульваре Пушкина, рядом с музеем, где каждый смог под руководством художника и за настоящим мольбертом, создать свой маленький летний шедевр [3].

Волшебный мир вдохновения и творчества впечатлил и увлёк всех участников Летней музейной студии, подарил яркие эмоции, сделал мир

искусства ближе и понятнее, а сердце добрее и чувствительнее к красоте.

#### Литература

1. Как работать с аудиторией в музее? URL: <http://www.artguide.com/practices/2322?ysclid=l7izde4gli458552533> (дата обращения 29.08.2022).
2. Работа летней музейной студии // Донецкий республиканский художественный музей: официальный сайт – 2020 – URL: <https://donetskartmuseum.ru> (дата обращения 30.08.2022).
3. Летняя музейная студия для детей в Донецком республиканском художественном музее // Министерство культуры Донецкой народной республики. URL: <http://www.mincult.govdnr.ru/news/letnyaya-muzeynaya-studiya-dlya-detey-v-doneckom-respublikanskom-hudozhestvennom-muzee> (дата обращения 01.09.2022).

## **Музей как туристический объект: возможности и предложения. Из опыта работы Донецкого республиканского художественного музея**

**Ильяшенко Светлана Леонидовна,**

заведующий отделом научно-просветительской и выставочной работы  
ГБУ «Донецкий республиканский художественный музей», г. Донецк

В современном обществе туризм обладает большой значимостью во многих сферах общественной жизни. Культурно-познавательный туризм и новое направление онлайн-туризм сочетают в себе комплекс функций: культурно-просветительскую, познавательно-образовательную, воспитательную, рекреационную и другие.

Музей, как объект туризма может выступать как доступная среда и место равных возможностей для различных категорий населения, как место знакомства с культурными особенностями и важными страницами истории края, а также как средство повышения общего образовательного и культурного уровней посетителя.

Главной целью музея как объекта туризма остаётся популяризация

культурного наследия и создание условий для всестороннего развития личности.

Важными задачами музея в системе туризма являются расширение целевой аудитории посетителей, формирование сегмента постоянных посетителей, внедрение инновационных форм работы с туристами-посетителями.

Основой для реализации и развития музейного туризма в Донецком республиканском художественном музее (ДРХМ) является наличие фондовой коллекции произведений искусства, отражающей основные этапы развития искусства, историю развития Донецкого края, памятников культуры, которые в полной мере способны удовлетворить познавательно-образовательный запрос населения.

Работа Донецкого республиканского художественного музея в сфере развития туризма включает три направления:

1. Музейные туристические предложения для посетителей разных возрастных категорий в очном формате. Это культурно-просветительские программы, фестивали, арт-викторины, экскурсии, музейные занятия, мастер-классы, интерактивные квесты, городской квест, арт-маршруты, путешествия по музею с маршрутным листом, пленэр, занятия в музейных художественных студиях, литературные чтения в музее, творческие встречи.

2. Музейные предложения для людей с особенностями развития: арт-мастерские, музейные занятия, мастер-классы.

3. Онлайн-туризм, то есть музейные предложения в виртуальном и онлайн форматах: виртуальные альбомы, видеосюжеты, лекции и мастер-классы в режиме онлайн, онлайн-тесты, марафоны, виртуальные моноэкскурсии, краеведческие рубрики в социальных сетях музея, тематические онлайн-дискуссии, рекламные промоморолики.

Музейные туристические предложения для посетителей разных

возрастных категорий знакомят с фондовой коллекцией музея. Они направлены на активное вовлечение посетителей в познавательный процесс средствами музейной педагогики.

Среди музейных предложений данного направления можно выделить культурно-туристическую программу «Выходной в Донецке», которая пользуется особой популярностью среди туристов. Программа включает теоретическую и практическую части: знакомство с шедеврами музейной коллекции – картинами известных русских художников И. Айвазовского, И. Шишкина, К. Маковского, В. Васнецова, В. Серова, К. Коровина, О. Кипренского, а также пленэр в живописном уголке Донецка – на бульваре Пушкина.

Удобное территориальное расположения музея – в центре города Донецка, рядом с объектами показа для туристов и исторически-значимыми зданиями: библиотеками, театрами и кафедральным собором, позволяет реализовать туристическо-просветительскую программу «Донбасс Православный».

Программа востребована среди туристов, интересующихся историей православия и коллекцией сакрального искусства ДРХМ. Участники посещают музейные занятия об истории православия в Донбассе (храмах и святынях), символическом языке православной культуры и православных ценностях, а после посещают Спасо-Преображенский кафедральный собор – одно из самых главных украшений шахтёрской столицы.

Способствует развитию внутреннего туризма и восприятию музея среди посетителей как туристического объекта социально-просветительская акция «Донецк вчера и сегодня», которая ежегодно реализуется Донецким республиканским художественным музеем в осенне-весенний период.

Акция включает городской квест – интеллектуальную игру, в

которой участники проходят специальный маршрут по центральной части города с помощью репродукций картин из собрания музея, посвящённых Донецку.

Для усиления эмоционально-эстетического воздействия участникам акции вручается музейная сувенирная продукция – набор открыток «Донецк: вчера и сегодня», который знакомит с живописными произведениями из коллекции музея, посвящёнными архитектурному облику города.

Хорошо зарекомендовавшей себя формой знакомства туристов с музейной экспозицией является использование маршрутных листов для самостоятельного посещения экспозиции музея.

Маршрутный лист с интерактивными заданиями и информационным описанием экспозиции позволяет в игровой форме самостоятельно познакомиться с произведениями из фондовой коллекции музея, выполнить предложенные задания и закрепить полученные знания, способствует приобщению посетителей к искусству с учётом их возрастных особенностей, а также расширению кругозора и воспитанию эстетического вкуса.

Всем желающим окунуться в прошлое, познакомиться с народными ремеслами и овладеть практическими навыками по изготовлению сувенирной музейной продукции Донецкий республиканский художественный музей предлагает творческие мастерские народных ремёсел.

Творческие мастерские знакомят с наиболее распространёнными народными промыслами и ремеслами, используя экспонаты фондовой коллекции музея и работы мастеров декоративно-прикладного искусства Донецкой Народной Республики, а также помогают овладеть техниками росписи в стиле «Гжель», «Хохлома» и «Палех».

Второе направление в сфере развития туризма – предложения для

людей с особенностями развития. Для осуществления инклюзивного подхода во взаимодействии с посетителями различных нозологий приоритетны организация доступной, безбарьерной среды, а также создание предложений, объединяющих в музейном пространстве людей с особенностями развития и нормотипичных людей, что является важным и необходимым условием для их интеграции и социокультурной адаптации.

Донецкий республиканский художественный музей разработал и внедрил в просветительскую работу экскурсию с тифлокомментированием «Давай познакомимся!» для слабовидящих посетителей. В ходе экскурсии участники знакомятся с различными темами и техниками живописных и графических работ Ивана Айвазовского, Ивана Шишкина, Виктора Васнецова, Михаила Нестерова, Зинаиды Серебряковой, Савелия Сорина из фондовой коллекции Донецкого республиканского художественного музея. Экскурсия сопровождается тифлокомментарием и использованием тактильных моделей работ.

В музее действует авторское предложение-творческая мастерская «Карта запахов» для слабовидящих посетителей, где с помощью воспоминаний и ольфакторных ассоциаций участники творческой мастерской создают карту запахов и ароматов родного города и края, открывают заново давно знакомые улицы и любимые места.

Данное направление работы в музее постоянно развивается и позволяет создать комфортные условия для всех посетителей.

Третье направление развития музея в сфере туризма включает музейные предложения в виртуальном и онлайн и форматах, которые способствуют распространению нового направления – онлайн-туризма и предоставляют доступ широкой аудитории для знакомства и изучения музейной коллекции Донецкого республиканского художественного

музея.

Донецкий республиканский художественный музей обладает банком предложений для онлайн-посетителей. Регулярно проводятся онлайн-занятия и мастер-классы, в Youtube канале музея размещены циклы видеосюжетов о полотнах из фондового собрания. На страницах в социальных сетях регулярно выкладываются подкасты о работе музея и новых музейных предложениях, ведутся онлайн-трансляции открытия выставок.

Популярность музея как туристического объекта зависит не только от выставок, но и от степени цитируемости в СМИ, уровня присутствия в социальных сетях, качества мультимедийных проектов на интернет-площадках.

Частое упоминание музея в информационном поле позволяет ему наладить постоянный контакт с аудиторией, вовлечь потенциальных посетителей, а также решить проблему с низким уровнем информированности населения о деятельности музея. С целью изучения запросов потенциального музейного посетителя, расширения разных сегментов музейной аудитории, в ДРХМ запущен виртуальный проект «Донецкий республиканский музей посетителям».

Он выполняет функцию общественного виртуального пространства, вовлекает в свою деятельность широкую аудиторию и становится платформой для диалога местного культурного сообщества. В проекте используются партиципаторные технологии, т.е. инструменты, с помощью которых музей должен превращаться в современное, многогранное, динамичное, отзывчивое место, ориентированное на нужды зрителя и посетителя.

В рамках культурно-образовательного процесса проект направлен на информирование и производство дополнительного контента. Главной задачей виртуального проекта является не только показать музейный

экспонат, но и построить вокруг него историю, встроить в современный контекст, вдохновить аудиторию на взаимодействие, чтобы усилить процесс запоминания. Виртуальный проект Донецкий художественный музей посетителям включает музейные рубрики, которые охватывают актуальные темы сферы культуры и знакомят с фондовой коллекцией музея.

Для молодёжной аудитории разработан и опробован цикл онлайн-тестов и викторин, который в интерактивной форме знакомит с интересными фактами о искусстве.

Реализуемые формы и методы работы с посетителем, внедрение культурно-просветительских и культурно-туристических программ и проектов в деятельность Донецкого республиканского художественного музея способствуют созданию привлекательного имиджа музея для туристов, а также делают музей аттрактивным местом культурного досуга.

#### Литература

1. Карташевская И.Ф. Музеи как составляющий блок индустрии туризма, их роль в географии управления туристскими потоками. М.: Москва, 2010.
2. Романчук А.В. Музейный туризм: Учебно-методическое пособие. – СПб., 2010.

### **От идеи до воплощения. Различные виды деятельности регионального музея (на примере Художественного музея «Арт-Донбасс» г. Донецка)**

**Калиниченко Екатерина Николаевна,**  
директор КУ «Художественный музей «Арт-Донбасс», г. Донецк

Оценивая тенденции развития выставочной деятельности регионального музея на опыте Художественного музея «Арт-Донбасс»

города Донецка, пожалуй, можно отметить три главные: высокая частота смены экспозиций, привлечение новых зрительских аудиторий и активное освоение виртуального пространства. Чтобы пояснить этот выбор приоритетов, необходимо совершить небольшой экскурс в историю музея «Арт-Донбасс», которому в этом году исполнилось 11 лет [1]. За это время музей прошёл путь от художественно-выставочного центра до музея с собственным собранием, насчитывающим около тысячи единиц хранения (живопись, графика, скульптура), большей частью – работ современных художников Донбасса. Эта коллекция была собрана исключительно благодаря проактивной позиции музея, индивидуальной работе с художниками, наследниками и коллекционерами. Заслуживает особого внимания тот факт, что государственное финансирование музея на приобретение произведений не осуществляется с 2014 года, и всё, чем сегодня обладает «Арт-Донбасс», получено в дар от друзей музея. В знак уважения за бесценный вклад в создание и развитие музейной коллекции, ХМ «Арт-Донбасс» учредил почётное звание «Щедрый даритель», которое присваивается людям, передавшим в фонды музея коллекции произведений изобразительного искусства. В то же время, каждый даритель получает номерной сертификат с указанием переданной в собрание музея работы.

Авторитет Художественного музея «Арт-Донбасс» в художественной среде, как надёжного партнёра, хранителя и популяризатора изобразительного искусства Донбасса, обеспечивает постоянное пополнение коллекции, ставшей достоянием Республики [5].

Индивидуальная работа с художниками приносит свои плоды и для реализации важной для регионального музея частоты смены экспозиций. В пространстве «Арт-Донбасса», который располагает тремя современными залами, общей площадью 1500 м<sup>2</sup>, нет постоянно действующей экспозиции, что отвечает главному принципу музея:

работы не должны подолгу «застаиваться» в хранилище, они должны сменять друг друга в выставочных проектах, произведения должны видеть посетители. Благодаря дружеским и личным отношениям с членами Творческого Союза «Союз художников ДНР», у музея есть возможность собирать большие тематические выставки из произведений, уже имеющихся в творческом багаже художников, и написанных ими специально к выставкам. Взаимный интерес мастеров кисти и сотрудников музея сходится на этом пути к зрителю. Персональные и сборные тематические выставки, постоянно сменяющие друг друга, привлекают зрителей своей новизной. Такая же работа проводится и с Творческим союзом «Союз фотохудожников ДНР», который с энтузиазмом поддерживает инициативы «Арт-Донбасса» и активно участвует в выставочной деятельности музея, как в Республике, так и в городах России (Ярославль, Нижний Новгород, Ханты-Мансийск, Рязань) [2].

В последнее время выставочная деятельность «Арт-Донбасса» в России стала регулярной и интенсивной, постоянно расширяется география проектов и одновременное экспонирование нескольких выставок в одном городе. Так, в августе 2022 года только в одном Курске – в выставочном зале Концертно-зрелищного центра «Звёздный» открылось сразу три экспозиции, подготовленные для российского зрителя «Арт-Донбассом». В названиях передвижных проектов: «Ветры Донбасса», «Пейзажи Донбасса в акварелях», «Краски степных великанов», «Город роз и терриконов», «Расскажи мне, Донецк, о себе» – заложена основная задача – через изобразительное искусство рассказать красоте и величии Донбасса.

### **Интерес к посетителю как главной фигуре музейной коммуникации**

«Арт-Донбасс» никогда не был закрытым академическим

институтом, благодаря своей молодости, он воспринял и реализует новый подход к музею, это – гостеприимное, вдохновляющее и привлекательное публичное пространство. Например, традиционная экскурсия меняется за счёт внедрения нетрадиционных методов – театрализации и диалогического общения и т.д. Такая экскурсия даёт возможность не просто информировать, она помогает включиться в диалог культур. В этом смысле «общение» музея с посетителем предполагает установление взаимных деловых, эмоциональных или дружеских контактов на основе общих интересов, связанных с тематикой или содержанием коллекций. Сотрудники музея пытаются создать возможность особой интерпретации коллекции, которая представлена различными форматами, соответствующими различному уровню и типу образования людей. Музей активно использует потенциал социальных сетей. Так, первое знакомство с каким-либо произведением из фондового собрания «Арт-Донбасса» может происходить в форме виртуальной игры (проект «Арт-загадка»), когда посетителю предлагается угадать скрытый элемент на картине, или прочитать стихотворение, иллюстрирующее тему, сюжет или настроение полотна (проект «Картины в рифмах»). Игры, виртуальные выставки, информационные проекты расширяют рассказать о своей коллекции и художниках.

### **Целевая аудитория современных музеев – молодое поколение**

В русле этой тенденции «Арт-Донбасс» работает давно, глубоко и систематически. С одной стороны, это работа с будущими профессионалами: учащимися художественных школ, студий, студентами творческих учебных учреждений среднего и высшего образования. Организация открытых конкурсов детского рисунка с 2016 года с привлечением к работе в жюри профессиональных художников и последующим экспонированием лучших работ как в залах ХМ «Арт-Донбасс», так и в учреждениях культуры ДНР и РФ, делает эту работу

планомерной и системной. Яркий пример такой деятельности – одна из наиболее часто экспонирующихся выставок «Чеховский мир», которую уже увидели тысячи посетителей музеев и библиотек Москвы, Таганрога, Ялты, Рязани, Санкт-Петербурга, Севастополя, Суздаля, Серпухова, Южно-Сахалинска [3]. Эта выставка продолжает вызывать интерес и предложения представить её у множества других учреждений культуры. Такая работа с творческой молодёжью на протяжении 7 лет привела «Арт-Донбасс» к уникальному опыту создания Детской картинной галереи, а включённые в неё произведения вызывают неизменный зрительский интерес. Это вызвало насущную необходимость подготовить презентационный каталог выставочных работ, представляющий собой не только итог деятельности музея с этой категорией целевой аудитории, но и ценный материал для изучения специалистами разных профилей. Ещё одну часть детской и молодёжной аудитории «Арт-Донбасса» представляют юные посетители музея, интересующиеся работой музея, желающие попробовать свои силы в качестве музейных работников. Для них создана и уже пять лет успешно проводится «Экспериментальная студия юного экскурсовода». Благодаря учебной программе студийцы приобретают знания в области изобразительного искусства всех времен и народов, узнают изнутри о деятельности музеев, проводят экскурсии, участвуют и побеждают в авторитетных конкурсах. К примеру, выпускница 2021 года Логинова Тамила и команда музея заняли 1 место в X международном конкурсе мультимедийных ресурсов «Петр 1 и его эпоха в русском искусстве», представив фильм «Сказ о Петре и его четвероногих друзьях». И даже если наши выпускники не станут музейными работниками, они точно станут «профессиональными» посетителями музеев. Разнообразные лектории, в частности, культурно-образовательный проект «Пушкинский день в музее», предназначены для организованных групп

детей и молодёжи, например, учащихся с классным руководителем. Для определённой части таких посетителей – это первый визит в музей, и сотрудники делают всё возможное, чтобы вызвать интерес к продолжению знакомства с музеем и его коллекциями [4].

Анализ современной музейной деятельности позволяет говорить о существовании единого музейного пространства в России и ХМ «Арт-Донбасс» активно осваивает это пространство, пополняет собственный арсенал методов работы с посетителями и вносит в общую «копилку» свои удачные и проверенные на опыте наработки.

#### Литература

1. Дудник Е. Оазис искусства в центре Донецка // Донецк вечерний – 2021. – № 18 (285).
2. Каралёва Т. Навстречу друг другу: Арт-Донбасс развивает культурные связи с музеями России // Ровесники. – 2020. – №4. – С.16–19.
3. Калининченко Е. Художественный Донбасс // Современная библиотека. – 2021. – № 10 (120). – С.58–60.
4. Пудников С. Квинтэссенция Арта. URL: <https://trueinform.ru/modules.php?name=Laid&sid=68779> (Дата обращения: 16.08.2022 г.)
5. Хохлова И. По нашей коллекции можно изучать культуру и историю Донбасс // Ровесники. – 2021. – № 11–12. – С. 20–21.

## Виртуальная жизнь учреждений культуры

**Калининченко Кирилл Эрнестович,**  
младший научный сотрудник КУ «Художественный музей  
«Арт-Донбасс», г. Донецк

2020 год войдёт в историю как год активного начала работы различных учреждений, в том числе культуры, в удалённом формате, без доступа к рабочему месту. Данная статья повествует о пользе и развитии новых, виртуальных форм работы учреждений, о проблемах с которыми

столкнулись сотрудники, а также о негативных моментах подобной деятельности. Данная работа продолжается и с началом Специальной военной операции в Донбассе. За основу возьмём работу учреждений культуры Российской Федерации и Донецкой Народной Республики, в частности Художественного музея «Арт-Донбасс».

С древних времён люди мечтали перемещаться в пространстве, а с появлением компьютеров и развитием сети Интернет, эта мечта становится реальностью. Сокращается время ожидания, а коммуникационные технологии предоставляют возможности общения в реальном времени с различными людьми, преодолевая барьеры огромных расстояний и языка общения. Однако помимо общения, человеку необходимо удовлетворять потребности в культурном, физическом, познавательном и духовном развитии. Среди множества сетевых ресурсов, объединяющих культурно-образовательный процесс с реальной жизнью и обеспечивающих знакомство с предметами и явлениями в их естественном окружении, важное место занимает виртуальный продукт высокого качества [1].

Март–июнь 2020 года можно характеризовать как период проб, предложений и освоений технических возможностей своих гаджетов. Сотрудники многих регионов столкнулись и с проблемой подготовки материалов в домашних условиях (Ульяновская, Орловская, Ленинградская области, Ставропольский край были на «жестком» карантине в течении 3-х месяцев) не имея доступа к экспозициям, фондовым материалам, библиотекам. Нужно было искать решение и выстраивать алгоритм работы.

Конференции, круглые столы перешли в онлайн формат. Подготовка научных и дискуссионных мероприятий проходила в обычном формате: высылаются информационное письмо, от участника ждут заявку и материал для публикации, ближе к дате проведения

мероприятия высылают ссылку для подключения. Безусловно, это приносит неудобства, нет живого общения, которое присуще на подобных мероприятиях, но за это время испробованы различные сервисы для видеоконференций, это Zoom, Webinar.RU, Skype, Яндекс, Телемост и найдены наиболее удобные формы общения с коллегами. Так же организаторы предлагают записывать свои выступления и высылать их в оргкомитет. Формат готового видеовыступления даёт возможность качественно представить своё исследование, без сбоев интернета. Однако, чтобы записать видео качественно, с одного дубля, с дополнением рассказа визуальным рядом, требуется опыт, аппаратура и определённые знания монтажа и съёмки.

За 2020-2021 годы сотрудники Художественного музея «Арт-Донбасс» города Донецка приняли участие в различных мероприятиях, проводимых коллегами в разных регионах. Среди них: форум молодых музейных работников «Время молодых» (организатор Ульяновский областной краеведческий музей им. И.А. Гончарова, декабрь 2020 г.), круглый стол «Проблемы культурного туризма» (организатор Государственный музей «Эрмитаж» 2021 г.), молодёжные чтения «Проблемы изучения, продвижения и коммуникации» (организатор Молодёжный центр Ульяновского областного художественного музея, декабрь 2021 г.), научно-практическая конференция «Догадинские чтения» (организатор Астраханская картинная галерея им. П. Догадина, декабрь 2021) и др. Сотрудники стали не только слушателями интересных мероприятий, но и активными участниками, отмеченными дипломами победителя [2].

Многие учреждения, чтобы разнообразить контент страничек социальных сетей, разрабатывали онлайн проекты, которые соответствовали направлению их работы. Среди них: поэтические марафоны к юбилейным датам (проводили литературные музеи,

приглашая к участию всех желающих, в том числе и музейщиков), викторины, виртуальные выставки и видео экскурсии (организовывали музеи, библиотеки, различные культурные институции разных профилей). Это помогло сохранить, а кому-то и увеличить, количество подписчиков на страничках в социальных сетях и даже на расстоянии узнавать новости и интересную информацию от учреждений культуры. Многие коллеги познакомились, таким образом, друг с другом и организовали совместные виртуальные проекты. К примеру, в апреле 2020 года, открыв запланированную фотовыставку из Владивостока «На границе земли и соленого моря» в ХМ «Арт-Донбасс», информацию о Приморском крае для подписчиков сотрудники решили представить в новой для музея форме работы – виртуальном общении. Так появились виртуальные экскурсии [3] о тех достопримечательностях, которые были изображены на фотографиях, и видеорассказы от самих авторов [4]. Ролики были оформлены в одном стиле и вызвали большой интерес у виртуальных подписчиков. Такой опыт был продолжен и представлен на выставках: «Весна идёт», «Наследники Великой Победы», «Подвига святая красота», «Натюрморт. Долгая жизнь ярких мгновений», «Радость вдохновения. Григорий Тышкевич» [5] и после окончания карантина.

Виртуальные выставки были непривычным явлением ещё в 2019 году. Однако, когда музеи и библиотеки закрыты для посещения, сотрудники продолжают работать, и хотят рассказывать о своих коллекциях. Есть материал – оцифрованные работы, которые можно рассмотреть не через бликующее стекло, а детально, не спеша, ещё и с интересной информацией. Выставки, посвящённые одной тематике, персональные выставки, выставки редких работ в открытом доступе дали возможность миллионам пользователям узнать много ранее закрытой информации. Но есть и «минусы». Та информация, которая поступила в социальные сети, становится общедоступной, и, порой, в дальнейшем

публикуется и используется без упоминания, откуда она взята. Даже наличие водяного знака на снимках не мешает его удалять, и не указывать авторство, что нарушает авторское право владельца или лицензионное право музея.

Февральские события также вносят свои коррективы в музейные будни. Однако, если карантин можно было просто переждать сидя дома или избегать контакта с людьми, в военное время жизнь переходит совершенно на другой лад. Безусловно, падающие снаряды, рушащие сотни тысяч человеческих судеб, не могут не отобразиться и на культуре региона, не говоря уже об экспозиционной деятельности музея. Людям, которые работают в этой сфере, хотелось бы привнести в это тяжелое для всех время экспозиции, которые бы могли хотя бы на время, за которое посетитель обходит выставку, изолироваться от всего этого. Так, на протяжении более полугода музей представил экспозиций, которые по настроению и смысловой нагрузке кардинально отличаются друг от друга. Музей уже приспособился к виртуальным проектам со времен карантина, однако, к великому сожалению, сегодня совершенно другая ситуация. Организовывая выставки в музеях России, мы записываем видеоприветствия от руководства музея и авторов выставки и направляем коллегам. Так же на официальном сайте музея размещаем виртуальные выставки от коллег -партнёров.

Таким образом, данный ритм жизни способствует развитию сотрудничества с музеями Российской Федерации (подписываются соглашения о партнёрском сотрудничестве), новым знакомствам с культурой и традициями регионов, укреплению межмузейных отношений со всеми регионами России.

#### Литература

1. Уорнер Малкольм Природа виртуальной деятельности. URL:

- <https://marketing.wikireading.ru/44148> (дата обращения 8.02.2022).
2. Официальный сайт Художественного музея «Арт-Донбасс». 2011. URL: <https://www.artdonbass.ru> (дата обращения 8.02.2022).
3. Виды, способы создания виртуальной экскурсии. URL: <https://infourok.ru/vidy-sposoby-sozdaniya-virtualnoj-ekskursii-4069779.html> (дата обращения 8.02.2022).
4. На границе земли и соленого моря. URL: <http://artdonbass.ru/ru/project/fotovystavka-na-granice-zemli-i-solenogo-morya.html> (дата обращения 11.02.2022).
5. Радость вдохновения. Григорий Тышкевич. URL: <http://artdonbass.ru/ru/project/vystavka-grigoriya-tyshkevicha-radost-vdohnoveniya.html> (дата обращения 11.02.2022).

## Лингвистическая доступность музея

**Козловская Наталья Владимировна,**  
заведующая отделом развития БУ «Музей изобразительных искусств  
Республики Карелия», г. Петрозаводск

В России 2022 год объявлен Годом культурного наследия народов России. Нематериальное культурное наследие – это совокупность культурных зон, в рамках которых создаются привычки, традиции, ритуалы, формы, знания, навыки восприятия и выражения.

Широкий доступ к культурному наследию для всех категорий граждан закреплён законом страны и конституцией. В рамках развития музейных пространств, как центров развития местных сообществ, необходимо создание инклюзивной среды и информационного поля. Приходит понимание инклюзии, когда создаётся не только комфортная среда для людей с ограниченными возможностями здоровья, но и лингвистическая доступность культурного наследия и музейного пространства для людей, говорящих на разных языках [1, с. 368]. Прежде всего, это представители коренных народов, проживающие на территории региона, люди с миграционным опытом, приехавшие в страну по определенным жизненным обстоятельствам, а также туристы,

говорящие на разных иностранных языках. Исследования показывают, что музейное пространство вызывает чувство неуверенности и боязни у тех, кто осознает, что может не понять контекст или информацию, предоставляемую только на одном базовом языке. Чаще люди выбирают не идти в музей и не знакомиться с наследием, потому что нет доступной и понятной информации о том, что их там ждут и что могут им предложить ряд продуктов и услуг. Они вынуждены ограничивать свой досуг и развитие, замыкаться в узком кругу близких, не социализироваться и не иметь возможности познать культуру, в которой живут [4, с. 45–62]. Туристы с большей вероятностью приходят в музей в незнакомом городе, если находят доступную информацию об учреждении культуры в сети Интернет, а также осознают, что смогут узнать что-то новое в удобном для них формате.

Приходя в музей, гость попадает во входное пространство, где важно сразу сориентироваться, получить информацию и принять решение о посещении экспозиций или приобретении каких-то услуг. Система навигации по музею выстраивается, начиная с лобби. В 2020 году в Музее изобразительных искусств Республики Карелия была проведена модернизация входной зоны с усовершенствованием клиентских зон и внедрением системы навигации [2, с. 6–18]. Прямо при входе была размещена визуальная карта двух этажей музейных пространств для планирования визита и ориентирования в пространстве. Такое решение позволяет посетителям сразу спланировать визит. Навигация (значки, указатели, таблички) выполнена на трёх языках – русском, английском и китайском, что даёт возможность принимать туристов из разных стран и быть доступным для большинства посетителей. Для интуитивного считывания информации дизайнером были разработаны уникальные пиктограммы, которые обозначают зоны продажи сувенирной продукции, туалетные комнаты, сервис аудиогид,

гардероб, кассу. Такое визуальное решение позволяет не перегружать ограниченное пространство входной зоны и быть лингвистически доступными для всех категорий граждан.

Аудиогид – устройство, которое позволяет индивидуально знакомиться с постоянной экспозицией музея. Традиционно аудиогид представляет записанные треки (аудиодорожки) по постоянной экспозиции музея. В Музее изобразительных искусств Карелии в 2020 году был внедрён обновлённый аудиогид на русском, английском, финском и китайском языках. Выбор языков был связан с приграничным положением Карелии (граничит с Финляндией) и начавшем формироваться туристическим потоком китайских туристов в регион в допандемийный период [3, с. 185–191]. В 2022 году вторым этапом расширения возможностей аудиогuida и повышения лингвистической доступности музея стало внедрение материалов на 5 национальных языках – карельском, вепсском, армянском, грузинском и азербайджанском. Выбор был не случаен. По данным переписи населения 2010 года в Карелии постоянно проживают представители более 30 национальностей, но если для украинцев, белорусов, татар русский язык знаком и понятен, то для армян, грузин, азербайджанцев, особенно для представителей молодого поколения, русский язык часто является барьером. Также в Карелии проживает около 45 тыс. карелов и более 3 тыс. вепсов, которые сохраняют свои коренные языки и предпочитают получать новую информацию и культурный контент на родном наречии. Существуют разовые инициативы по приглашению организованных групп людей, проживающих в Карелии и плохо понимающих русский язык, посещать музейное пространство и знакомиться с культурным наследием. Для этого необходимо специальное сопровождение, переводчик, организатор. Существовала системная проблема низкого уровня лингвистической доступности

культурного наследия и музейных пространств для этих категорий граждан. Проект «Lingua-музей» помог решить эту проблему и апробировать модель лингвистической доступности культурного наследия и музейного пространства для представителей коренных народов (карелы, вепсы), представителей не коренных народов, проживающих на территории Карелии (грузины, армяне, азербайджанцы), людей с миграционным опытом [5]. Наравне с основным продуктом – аудиогидом для комплексной лингвистической доступности были созданы видеоролики о доступности и открытости музея и его коллекций, видеоролики творческих мастер-классов, изданы информационные полиграфические буклеты на 5 национальных языках. Пилотная фаза была направлена на распространение информации и тестировании новых культурных услуг целевыми группами – представителями диаспор. По результатам анкетирования более 96% респондентов высоко оценили новые услуги музея и готовы рекомендовать своему окружению. Апробированная модель в дальнейшем сможет быть внедрена в других культурных институциях России. Такая инициатива по лингвистической доступности музейного пространства соответствует основным направлениям реализации государственной национальной политики Российской Федерации.

Официальный сайт учреждения культуры – визитная карточка, на основе которой посетители принимают решение о визите. Традиционно сайт на двух языках – русском и иностранном, чаще английском, является базовой опцией. Музей изобразительных искусств Карелии ввёл ветку сайта на китайском языке, обеспечив не только качественный профессиональный перевод, но и фото- и видео- контент с изображениями китайских граждан, что при посещении ресурса жителями Поднебесной создаёт впечатление понятного и «родного» [6].

Лингвистическая доступность музея – это важный шаг к

открытости, диалогу и увеличению посещаемости. Выстраивание этого процесса – сложная стратегическая задача, которую необходимо закладывать в концепцию развития учреждения культуры и выполнять поэтапно.

#### Литература и источники

1. Саймон Н. Партиципаторный музей. – Москва: Ad Marginem, 2017. – 368 с.
2. Салтыкова Т.В. Культурный и туристический потенциал Музея изобразительных искусств Республики Карелия // Музей как пространство культурного многообразия: сборник статей сотрудников к 100-летию Республики Карелия и 60-летию Музея изобразительных искусств Республики Карелия. – Петрозаводск. 2020 – С. 6–18.
3. Салтыкова Т.В. Перспективы создания china-friendly среды в Музее изобразительных искусств Республики Карелия на примере проекта КА9021 «Музеи в фокусе: развитие культурных сервисов для китайских туристов» в рамках Программы приграничного сотрудничества «Карелия» // Музей и проблемы культурного туризма: материалы восемнадцатого Круглого стола. – СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2020. – С. 185–191.
4. Sandell R. Museums as agents of social inclusion// Museum Management and Curatorship. 1998. vol. 17(4). pp. 401–418.; Dodd J., Sandell R. Including Museums: Perspectives on Museums, Galleries, and Social Inclusion. Leicester: RCMG. 2001. 122 p.; Sandell R. Social inclusion, the museum and the dynamics of sectorial change// Museum and Society. 2003. vol. 1(1). pp. 45–62.
5. Проект «Lingua-музей». URL: <https://artmuseum.karelia.ru/projects/lingua-muzej/> (дата обращения: 12.07.2022).
6. Официальный сайт Музея изобразительных искусств Республики Карелия. URL: <https://artmuseum.karelia.ru> (дата обращения: 12.07.2022).

## Музейное пространство как форма досуга молодёжной аудитории

**Липидус Анна Евгеньевна,**

младший научный сотрудник отдела научно-просветительской  
и выставочной работы ГБУ «Донецкий республиканский  
художественный музей»

Основная задача музея состоит в непрерывной актуализации культурного наследия Донецкой Народной Республики и связана она с

постоянным функционированием музейного пространства, требующего дополнительной основы привлекательности для аудитории музея. Именно по этой причине вновь возникает необходимость поиска и разработки новых способов увеличения посещаемости музея.

Условно, аудитория музея подразделяется на возрастные категории: детская, молодежная, средняя, старшая, а также есть часть аудитории с ограниченными возможностями. Важно отметить, что нашей задачей является привлечение к аспектам культурно-просветительской деятельности. Разнообразие творческой деятельности музея не только вызывает интерес у аудитории, но и способствует интегрированию каждого сотрудника музея в процесс изучения и активного использования современных методов работы.

Большой популярностью среди юных посетителей пользуются мастер-классы, арт-маршруты, музейные занятия, музейные квесты, игры-приключения. Аудитория старшего возраста предпочитает посещение исключительно классических экскурсий, а для посетителей с особенностями развития разработаны особые методы проведения инклюзивных экскурсий с элементами тифлокомментирования. Однако, для привлечения внимания к культурно-просветительской работе молодёжной аудитории необходимы специальные разработки, которые имеют возможность воздействовать, в том числе и на современную молодёжь Республики.

Освещение актуальных проблем в музейном пространстве в процессе потребления культурного продукта становится всё более востребованным в последнее десятилетие. Существуют разные подходы к определению понятия «культурный продукт». Так культурологом Д.Б. Дондурей утверждает, что культурный продукт представляет собой способ трансляции культурных ценностей, который содержит в себе одну из основных задач – формирование в сознании человека

определённых смыслов и образов [1]. С точки зрения философского подхода, культурный продукт – результат процесса идеалообразования, воплощённый в вещественной или невещественной формах, для удовлетворения потребностей высшего порядка [2]. В связи с используемой концепцией привлечения в потребление культурного продукта под культурным продуктом следует понимать благо, предоставляемое учреждениями культуры в виде объектов культуры или услуг, обладающих весомыми культурными ценностями, смыслами, образами, культурными кодами [3]. Проблема вовлечения посетителей была изучена учёными и структурирована в модели: Э. Джаакколы и М. Александера, которая является наиболее интересной для изучения поскольку именно в ней доступно и объективно выделены четыре типа поведения: аугментационное поведение, поведение совместной разработки, воздействующее поведение, активизирующее поведение. В этой модели авторы рассматривают вовлечение как поведение, в рамках которого посетитель производит самовольную передачу ресурсов в направлении фирмы или бренда, но выходящую за пределы экономической транзакции [11]. В контексте нашей темы будет затронута тема передачи ресурсов в пользу популярности музея, как общего показателя посещаемости и привлекательности музейного пространства.

В рамках парадигмы гедонистического потребления, разработанной в середине двадцатого века, культурный продукт можно рассматривать в качестве мультисенсорного опыта, который был получен в непосредственном контакте с соответствующим продуктом. Мультисенсорные функции посетителя состоят в приобретении определённого опыта с помощью сенсорных практик, связанных с органами чувств. Таким образом, мультисенсорный опыт может быть рассмотрен, как форма потребительской реакции на культурный

продукт. Следовательно, анализу поддаётся и непосредственная сенсорная реакция на конкретный продукт и единый мультисенсорный образ, возникающий в сознании потребителя.

В теории искусства выделяются четыре основных типа реакций, пробуждаемых при контакте с культурным продуктом. Это чувственная реакция, реакция воображения, эмоциональная реакция и аналитическая реакция.

Чувственная реакция содержит в себе желание приблизиться к культурному продукту, реакция воображения включает в себя мультисенсорные представления, возникающие в процессе восприятия культурного продукта, а именно при слабоконтролируемых ассоциациях, возникающих у посетителя музея. Эмоциональная реакция является тем самым типом реакций, возникающим после восприятия культурного продукта (это может быть, радость, восхищение, грусть и т. д.). Тогда как аналитическая реакция связана с процессом анализа и процессом объективного оценивания культурного продукта. Важно отметить, что очень часто у посетителей музеев существуют определённые ожидания и установки относительно того, что они увидят в рамках музейной экспозиции. Соответственно, в итоге соприкосновения с культурным продуктом, первоначальные ожидания и установки могут иметь характер прямого подтверждения (когда ожидания и полученные виды реакций полностью совпадают), положительного неподтверждения (когда полученные виды реакций от соприкосновения с культурным объектом превосходят ожидания), негативное неподтверждение (когда полученные виды реакций от соприкосновения с культурным объектом не соответствуют ожиданиям) [13].

На основе вышесказанного мы можем подвергнуть анализу одни из главных технологий вовлечения молодежи, и способствовать появлению данной аудитории в выставочном пространстве. Очень часто

для привлечения внимания молодёжи учреждениями культуры используются социальные сети, которые наполнены соответствующим познавательным контентом, который оформлен в развлекательной форме. Одной из возможных способов привлечения молодёжи к реальному выставочному пространству может послужить форма онлайн-розыгрыша экскурсии. Механизм розыгрышей в социальных сетях заключается в организации и проведении конкурса в котором используются собственные каналы коммуникации музея или внешние каналы коммуникации – популярных сообществ в социальных сетях, в рамках которого случайным образом некоторое количество билетов на выставочную экспозицию музея происходит распределение между участниками, поделившимися записью на своих страницах. Часто платформой для таких конкурсов становятся социальная сеть «ВКонтакте».

Розыгрыши билетов в социальных сетях представляют собой инвестирование потребителями собственных немонетарных ресурсов, а именно так называемых социальных активов в виде охвата своих друзей и знакомых в социальных сетях. В рамках выполнения пользователями поставленной задачи – поделиться постом, а в обмен на приз, возможность получить бесплатный билет на выставку.

В перечень предложений вовлечения в музейное пространство молодёжи попадают мероприятия со-creation (соучастие). Конкурсы, которые предполагают предоставление возможности экспонировать собственный культурный продукт в музейном пространстве; разработка названия выставки; возможность организации и проведения авторской экскурсии по музею.

Другие методы вовлечения, используемые в культурно-просветительской деятельности, могут быть причислены к категории инициатив вовлечения, основанных на опыте. В данную категорию

попадают современные формы мероприятий, а именно автограф-сессии авторов экспозиции, интерактивные квесты, закрытые посещения выставок, участие в расстановке выставочных экспонатов музея, образовательных мероприятиях и трансляции в социальных сетях [5].

Кроме вышеперечисленных технологий существует метод персонализации взаимодействия [4]. Без сомнения, каждый посетитель современного музея должен иметь возможность выбора элементов музейной экспозиции, вызывающей индивидуальный интерес. В связи этим перед музеем стоит задача – аккумуляции данные аудитории и расширения базы объектов культуры. С учётом особенностей посетителей форматы выставочных экспозиций могут меняться; или же в рамках одного музейного пространства могут экспонироваться в разных по форме и по содержанию объектов в разных зонах (например, разнонаправленные выставки на разных этажах в Мультимедиа Арт-Музее в Москве). Важно отметить, что персонализация музейного пространства подразумевает точечную коммуникацию с потребителем за счет рассылки и контента в социальных сетях с учётом запросов потребителей. Итак, концепт вовлечения в потребление культурного продукта можно определить как добровольную передачу потребителем ресурсов в направлении маркетинговых функций компании, выходящую за пределы монетарной поддержки.

В качестве основы для построения модели вовлечения в потребление культурного продукта будем использовать типологию потребительских ресурсов, предложенную С. Хармлином, в которой выделяются четыре взаимосвязанные категории ресурсов: сетевые активы, капитал убеждения, запас знаний и творческие способности потребителя. В соответствии с типом поведения потребителей культурного продукта, с типами инвестируемых потребителями ресурсов, опишем перечень с отображением примеров технологий

вовлечения для музеев.

1. Инструментом вовлечения для аугментационного поведения является проведение в музейном пространстве флэшмобов в рамках выставочной экспозиции. В данном случае инвестируемым потребителем ресурсом является: капитал влияния, творческие способности и социальные активы.

2. Инструментом вовлечения для проведения совместной разработки является проведение в музейном пространстве мастер-классов, квестов, игровых и обучающих технологий на музейных площадках. В данном случае инвестируемым потребителем ресурсом является тематическое знание, творческие способности

3. Инструментом вовлечения для воздействующего поведения является проведение в онлайн работе и запуск тематических хэштегов, создание и распространение уникального контента, проведение развлекательных опросов и викторин, посвященных музею и его коллекции. В данном случае инвестируемым потребителем ресурсом является социальный актив, капитал убеждения и творческие способности.

4. Инструментом вовлечения для активизирующего поведения является запуск хэштегов в социальных сетях, самоорганизация в социальных сетях для изучения контента выставки, творчества конкретного представителя искусства. В данном случае инвестируемым потребителем ресурсом являются социальные активы, капитал убеждения.

В связи с возросшей конкуренцией на рынке музейных площадок растет, потребность в формировании позитивного имиджа музея в сознании потребителя, в информировании потенциальных потребителей культурного продукта, в вовлечении их в музейное пространство – данные задачи становятся актуальными на современном этапе.

Посетители учреждений культуры, представители молодежи, испытывают потребность не просто в пассивном проведении досуга или в активном развлечении. Они хотят быть задействованы, связанными с процессом потребления культурного продукта, непосредственно взаимодействуя с частью культурного продукта или организацией процесса приобщения к культурному наследию прошлого [7].

Подводя итоги статьи, перечислим необходимые условия для мобилизации молодёжной аудитории в музейное пространство. В первую очередь необходимо расширение содержательного контента музея, предоставляющего возможность не только потреблять культурный продукт, но и способствовать путям самореализации аудитории. Наш музей активно сотрудничает с молодёжью в сообществе «Донецкий художественный музей ПОСЕТИТЕЛЯМ» уже на протяжении долгого времени функционирует рубрика «Музейный атлас», созданная студенткой Донецкой государственной музыкальной академии им. С.С. Прокофьева Екатериной Зарембой. Юная блогер привлекает внимание молодёжи к музейному пространству и основной экспозиции музея.

Музейные площадки могут способствовать реализации других проявлений активности посетителей: открытие тематических мини-библиотек или читальных уголков в музее, где любители чтения смогут уединиться, почитать интересные книги, также возможны онлайн-проекты с использованием тематической литературой. Донецкий республиканский художественный музей активно сотрудничает с научной библиотекой им. Н.К. Крупской и проводит совместную онлайн-акцию «ЗНАЕТЕ ЛИ ВЫ!», которая освещает историю живописных полотен, интересные факты из жизни художников и многое другое. К необычным способам привлечения к музейному пространству, можно отнести создание и использование мобильных приложений, которые

фиксируя траекторию передвижения посетителя и точки его остановок для осмотра экспонатов.

В рамках инновационных идей по созданию молодёжной аудитории музея, проводятся молодёжные мастер-классы, акция «День селфи в музее» и фестиваль «Ночь музеев». Благодаря этому молодые люди могут продемонстрировать свое мастерство, узнать и научиться чему-либо новому.

Представленные формы научно-просветительской работы музея способствуют обретению молодёжной аудитории, формированию представления о музейно-выставочном пространстве. Возникновению возможности самореализации в рамках музейной площадки, а также успешной социализации молодого поколения.

#### Литература

1. Дондурей Д.Б. Производство и потребление культурных продуктов [Электронный ресурс] // Отечественные записки, 2005, № 4. URL: <http://www.strana-oz.ru/2005/4/proizvodstvo-i-potreblenie-kulturnyh-produktov> (дата обращения: 21.10.2018).
2. Катина Н.П. Арт 2 В & В 2 Арт: или о том, что такое арт-рынок и как он работает. Часть 1. Арт-рынок от истоков до наших дней / Н.П. Катина, Е.А. Карцева, И.Г. Хангельдиева, Н.Г. Чаган. – М.: Русский мир и ИПЦ «Жизнь и мысль», 2016. – 304 с.
3. Катина Н.П. Современный музей в предлагаемых обстоятельствах: универсалии и национальная специфика / Н.П. Катина, И.Г. Хангельдиева // Вопросы культурологии. – М.: Панорама. – 2010. – № 4. – С. 72–80.
4. Саймон, Н. Партиципаторный музей. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. – 368 с.
5. Тимохович А.Н., Филенко С.С. Особенности поведения потребителя культурного продукта / А.Н. Тимохович, С.С. Филенко // Материалы VIII международной социологической Грушинской конференции «Социолог 2.0: трансформация профессии»; Отв. ред. А.В. Кулешова. – М.: ВЦИОМ. – 2018. – С. 322–326.
6. Тихонова Е.В. Методология и методы социологического исследования: учебник для студ. учреждений высш. проф. образования. – М.: Академия, 2012. – 368 с.

## Онлайн-формат как способ продвижения музейных офлайн-продуктов

**Латкина Ирина Николаевна,**

главный специалист по связям с общественностью БУ «Музей изобразительных искусств Республики Карелия», г. Петрозаводск

В период пандемии 2020 года онлайн-формат [1] вынужденно занял ведущее место в работе учреждений культуры, которые стали доступны только в цифровом пространстве. Постепенно ситуация изменилась, музеи смогли открыться для посетителей. Тем не менее, благодаря широкому кругу возможностей, которые даёт пространство виртуальное, цифровой формат продолжает занимать серьёзные позиции, хотя фокус несколько сместился. Сейчас мы чаще обращаемся к цифровому формату в целях продвижения и дополнения основного «живого» музейного продукта.

Виртуальное пространство открывает широкие возможности, чтобы в различных форматах и с помощью разнообразных инструментов:

- рассказать о музейных продуктах,
- привлечь внимание аудитории и выделить собственный продукт среди других предложений,
- продемонстрировать потенциальному покупателю ценность предлагаемого музейного продукта,
- добавить реальному музейному продукту ценности за счёт цифровых музейных продуктов.

Всё это становится возможным благодаря специфике онлайн-формата:

- широкие возможности (например, есть возможность показать аудитории фондовые хранилища, вход в которые в реальности разрешён

только сотрудникам музея),

- широкий охват аудитории и доступ к новым аудиториям (например, в музей приходит местное сообщество, а виртуальную экскурсию могут увидеть люди со всех уголков мира),

- обратная связь и взаимодействие с аудиторией,

- доступность для большей части аудитории, в том числе для людей с ограниченными возможностями здоровья,

- возможность создать «вечный» продукт с многократным доступом к нему потребителя без необходимости участия музейного сотрудника [3].

Из вышесказанного следует, что виртуальный продукт может выступать как самостоятельный, предназначенный для представления конечному потребителю (например, дистанционный обучающий курс), так и как вспомогательный продукт, предназначенный для увеличения ценности основного музейного офлайн-продукта и его продвижения (например, подкаст о музейных экспонатах новой выставки, видео-интервью с художником, виртуальный квест-маршрут по новой выставке).

Чтобы эффективно использовать возможности вспомогательного онлайн-продукта, необходимо создать экосистему основного музейного продукта.

Как работает экосистема музейного продукта? На сегодняшний день Интернет-пространство является одним из основных источников информации. Обратив внимание на рекламу или увидев анонс выставки в Интернет-пространстве, потенциальный посетитель, тем не менее, не всегда готов сразу принять решение о покупке билета. Зачастую ему требуется дополнительная информация, чтобы определить для себя ценность данного продукта. Для этого и создаются вспомогательные онлайн-продукты. Потенциальный посетитель может целенаправленно

заняться поиском дополнительной информации, логично отправившись на сайт или на страницу учреждения в социальных сетях, а может случайно увидеть информацию о продукте в новостной ленте. И чем привлекательнее и полезнее будет информация, тем больше шансов, что потенциальный посетитель будет подведён к покупке. Таким образом, правильно выстроенная экосистема для основного музейного продукта увеличивает его ценность в глазах конечного потребителя, помогает продвижению и планомерно подводит потенциального посетителя к покупке.

### Создание экосистемы на примере выставки БУ МИИ РК

#### «Пётр Первый глазами художников»

1. Определяем целевую аудиторию для данной выставки, исходя из концепции, мероприятий на выставке и экспонируемых предметов:

- школьные группы или семейные посетители в формате ребенок+взрослый (дети);

- взрослые индивидуальные посетители, интересующиеся данной темой и/или историей (специалист);

- взрослые индивидуальные посетители, интересующиеся искусством в целом, любящие посещать выставки и музеи (любитель).

2. Прорабатываем контент для каждой целевой аудитории и расписываем контент-план на всё время работы выставки (в данном примере использован понедельный план):

Неделя	Дети	Любитель	Специалист
1	Анонс выставки на сайте музея, в социальных сетях музея, на платформах партнёров. Текст+афиша+качественные изображения произведений.		
1	Монтаж выставки. Показываем музейное «закулисье». Фоторепортаж/видеоролик/таймлапс.		
1-2	Анонсы мероприятий, которые будут проводиться в музее на выставке: в формате текстовых публикаций или видео-приглашение от организатора или куратора.		
1-2	Прогулка по выставке для детей/любителей в аудио-формате. Это может быть специально разработанный аудиогид или интересный материал, собранный в плейлист ВКонтакте.		

1-7		<b>Рассказы о произведениях с выставки:</b> рассказываем об отдельных экспонатах, чтобы представить выставку более детально и заинтересовать потенциального посетителя. Периодичность: раз в неделю на протяжении всего периода работы выставки. Можно объединить публикации в рубрику «Прогулки по выставке», «10 главных экспонатов» и т.п.
1-7	- <b>клипы для ВК</b> как востребованный и продвигаемый сегодня формат (записываем интересные простые истории о выставке продолжительностью до 1 минуты с куратором или экскурсоводом); Периодичность: несколько раз в неделю. Все клипы должны быть связаны по смыслу в единую историю или являться продолжением друг друга.	
2-7		<b>Картинки-мотиваторы</b> с подписями, сделанные на основе произведений с выставки.
2-6	Размещение <b>отзывов</b> из Книги впечатлений на выставке и из Интернета/соцсетей + фотографии залов с посетителями/экспонируемых предметов. Удачное решение – использовать фотографии с отзывами, выложенные самими посетителями в своих аккаунтах. <b>Рубрику можно дополнить конкурсом отзывов</b> и затем вручить приз за самый интересный/креативный отзыв в социальных сетях.	
2	<b>Виртуальный квест</b> [5, 92] по материалам выставки с призами (сертификат на посещение выставки): 6-10 публикаций с заданиями в различных форматах на сайте музея или в социальных сетях.	
3		
4		
5	<b>Подборка детских книг</b> о Петре Великом; можно дополнить <b>конкурсом</b> с заданием добавить в комментариях к посту свои варианты книг, вручить подарок самому активному участнику	<b>Подборка взрослых книг</b> о Петре Великом; можно дополнить <b>конкурсом</b> с заданием добавить в комментариях к посту свои варианты книг, вручить подарок самому активному участнику
6	Рассказать о <b>сувенирной продукции</b> музея, выпущенной к данной выставке, и произведениях из коллекции, на основе изображений которых она создана.	
7	Пост о том, что выставка работает последнюю неделю. Подборка отзывов. Подведение итогов конкурсов и публикации о награждении победителей. Пост-релиз о выставке.	

Все созданные в цифровом формате материалы по возможности дополняются приглашением к посещению выставки с указанием контактных данных и/или ссылок на официальный сайт с подробной информацией.

Основной продукт, дополненный качественными

вспомогательными материалами, будь то в цифровом формате или в формате офлайн, обладает значительно большей ценностью для потенциального посетителя. А предварительно познакомившись с дополнительными материалами о выставке, посетитель более осознанно будет знакомиться с экспозицией и унесёт с собой значительно больше полезной информации, что в итоге повышает удовлетворенность посетителя от посещения музея.

В основе качественного цифрового продукта должна лежать глубокая научная работа при подготовке выставки, а также хорошо проработанная куратором выставки концепция. Основываясь на этом ценном уникальном материале в сотрудничестве с коллегами из разных подразделений музея, можно создать высококлассные цифровые продукты, адаптируя материал под различные аудитории и запросы, выбирая подходящий формат презентации созданного контента.

Продвижение музейного продукта через вспомогательные цифровые продукты предполагает меньшие финансовые затраты по сравнению с традиционной рекламой, вызывает больше доверия у аудитории [3], более органично вписывается в нашу повседневную жизнь и является более ценным с точки зрения предлагаемой информации. Но стоит учитывать высокие трудозатраты и временные ресурсы, которые требуются для создания таких продуктов.

На сегодняшний день существует широкий спектр видов онлайн-продуктов, и эта сфера постоянно и динамично растёт. В данной статье представлены основные, доступные для любого учреждения культуры, форматы, создание которых не требует специфических знаний от сотрудников. Существуют и более сложные варианты: прямые трансляции, виртуальные выставки, виртуальные экскурсии, видеокурсы и ролики, требующие режиссуры и монтажа или работы методиста, разработка тематических сервисов и приложений, чат-боты и многое

другое [1]. По мере возможности учреждениям культуры стоит обучать своих сотрудников работе в данной сфере и повышать их квалификацию.

#### Литература

1. Как бизнесу создать свой онлайн-продукт // supa.ru. URL: <https://supa.ru/blog/posts/kak-biznesu-sozdat-svoi-onlain-produkt>
2. Онлайн и офлайн // ru.wikipedia.org. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9E%D0%BD%D0%BB%D0%B0%D0%B9%D0%BD\\_%D0%B8\\_%D0%BE%D1%84%D0%BB%D0%B0%D0%B9%D0%BD](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9E%D0%BD%D0%BB%D0%B0%D0%B9%D0%BD_%D0%B8_%D0%BE%D1%84%D0%BB%D0%B0%D0%B9%D0%BD)
3. Онлайн-мероприятия. Что это и надолго ли? // vc.ru. URL: <https://vc.ru/marketing/293905-onlayn-meropriyatiya-chto-eto-i-nadolgo-li>
4. Писарский И.В. Коммуникации на раз-два-три. М.: Издательство АСТ, 2021.
5. Латкина И.Н., Санина Н.В. Как подготовить виртуальный квест, чтобы заинтересовать посетителей после карантина // Справочник руководителя учреждения культуры. — 2020. — №10. — С. 92-96.

## Потенциал пространства музея в качестве современного образовательного ресурса на территории Республики Крым

**Лыкова Наталия Николаевна,**

кандидат культурологии, доцент кафедры гуманитарных и социально-экономических дисциплин Крымского филиала ФГБОУВО «Российский государственный университет правосудия, г. Симферополь

В трансформирующемся обществе отмечается усиление негативных установок в среде молодёжи. К их числу относится «двойная мораль», разрушение ценностных абсолютов. Ежедневно увеличивается поток информации, связанный с проблемами духовных компонентов и системой образования как важнейших механизмов трансляции молодым поколением фундаментальных установок современного социума. В связи с данным явлением, преподаватели Крымского филиала ФГБОУВО «Российский государственный университет правосудия» пробуют

расширить поле культурно-просветительского пространства подрастающего поколения. Задачи образовательного процесса множатся в связи с тем, что усложняется жизнь. А решить их можно лишь в том случае, если будут решаться вопросы, связанные с историко-культурным познанием, т.е. духовной культурой через обновление.

Возникает необходимость постепенной трансформации системы просвещения. Ввиду доступности получения высшего образования происходит явное снижение его качества. Перед Крымским филиалом ФГБОУВО «Российский государственный университет правосудия», как и рядом Вузов Российской Федерации всплывает вопрос, связанный с формированием и развитием продвинутых форм образования. Не секрет, что современной молодёжи свойственно черпать информацию из различных источников. Нет системного вовлечения и погружения в изучаемые предметы. Современное музейное пространство, способно привлечь внимание молодой аудитории и усилить его вокруг непреходящих ценностей, зафиксировать посредством уникального чувственно-эмоционального диалога.

Профессиональная подготовка будущих работников судебной системы, коих готовит наш вуз, не может состояться, до тех пор, пока студент первокурсник не адаптируется к условиям образовательного процесса. В связи с этим проблема адаптации студентов является важным аспектом учебного заведения.

В Крымском филиале ФГБОУВО «Российского государственного университета правосудия» возникла необходимость моделирования образовательного пространства, как особой социально-педагогической среды. Образовательное пространство, построенное с учетом адаптивных процессов, позволяющих реализовывать уважительное отношение к субъектам социокультурной жизни, давая интересные результаты, в частности, сотрудничество Вузов и музейного

пространства [4, с. 100].

Современное общество требует от учебных заведений возрождения духовности в образовании. Родители начинают искать Вузы, где учат не только по специальности, но и пытаются формировать духовные основы жизни через осмысление интеграционных процессов в просветительской среде [2, с. 45]. Печатают статьи, просят открыть курсы или факультативы, которые расширяют значимость культурного поля подростка [2, с. 46]. В вопросах, на какой основе возрождать традиции духовного учительства, и какова роль преподавателя в формировании культурно-духовного образовательного пространства пока нет единого мнения.

Немаловажен вопрос, кто будет носителем духовности для молодёжи? Кто сможет личностным примером влиять на развитие крымского общества.

С учётом выше сказанного, в Крымском филиале ФГБОУВО «Российский государственный университет правосудия» актуализирована проблема образовательной деятельности, расширяя рамки сотрудничества с музеями столицы и всего полуострова [4, с. 103]. Возможности эстетико-интеллектуального и культурно-просветительского пространства музеев Крыма так велико, что Вуз, однозначно, не способен обогатить общекультурную и профессиональную подготовку студентов столь полноценно, как дает сотрудничество с ГБУРК «Симферопольский художественный музей».

Выше перечисленные подходы реализуется за счёт предметов, изучаемых в течение периода обучения в Крымском филиале ФГБОУВО «Российский государственный университет правосудия», таких как «Религиоведение», «Культурология». «Мировая художественная культура» [4, с. 104].

Введена факультативная работа по вопросам культуры и этики,

которая предполагает углубленное изучение произведений искусства, истории культуры, культурного наследия родного языка. Рассматриваются такие темы, как «Вхождение в мир искусства», «Учение Николая Кузанского о красоте и эстетика Возрождения», «Русские эмигрантки: современного музыкального и балетного искусства и науки» [4, с. 105].

Совместная работа – это обращение к многовековому наследию в культурно-образовательном пространства музеев. Такое сотрудничество даёт положительный результат не только в решении социокультурных задач, но и этико-профессиональных. В музейной педагогике и методике работы с молодёжной аудиторией находят отражение объективные закономерности, цели, содержание и принципы культурно-образовательной среды. Например, в предлагаемых лекциях ГБУРК «Симферопольский художественный музей» ярко прослеживается метод проблемного изложения, где происходит переход от исполнительской к творческой деятельности. На определённом этапе студентам ещё не по силам самостоятельно решать задачи морально-эстетического характера. Поэтому научный сотрудник музея, проводя лекции показывает путь их исследования. Изучая сюжет, той или иной картины, встаёт вопрос нравственного порядка. Какую смысловую нагрузку несёт сюжет. И хотя обучающиеся при такой методике не участвуют, а лишь наблюдают ход размышлений, они учатся решать познавательные затруднения.

Ярким примером может являться в сфере сотрудничества частично-поисковый метод обучения, предлагаемый Государственным бюджетным учреждением Республики Крым «Крымский этнографический музей». Лекция «Мозаика культур Крыма» построена по такому принципу: знания обучающимся не предлагаются в готовом виде, их нужно добывать самостоятельно. Научные сотрудники музея

организуют не сообщение, а поиск новых знаний. Студенты под руководством научного сотрудника самостоятельно рассуждают, решают в ходе изучения материально наследия народов Крыма познавательные задачи, анализируют, сравнивают, делают выводы: в отношении посуды кочующих и оседлых народов, орнамента одежды различных регионов, орудий труда. В результате у них формируются осознанные знания.

Данная практика даёт, такие возможности для учебного заведения:

- повысить научно-исследовательский уровень как обучающегося;
- приобрести дополнительную возможность улучшить навыки системного мышления, анализа и обобщения;
- расширить свой кругозор и круг общения;
- пополнить своё портфолио, что позволит студенту претендовать на повышенную стипендию во время учёбы, а в дальнейшем, при окончании вуза, представить его при трудоустройстве.

Кризис современной образовательно-воспитательной системы сказывается на интеллектуальном, моральном и духовном характере в молодёжной среде. Популяризация просветительских проектов в музейной педагогике ориентирована на подростково-молодёжную среду. Данный запрос устойчиво сохраняется в образовательных целях. Поэтому, достичь результатов в сфере культурно-образовательной среды невозможно автономно. В современных условиях трансинтеграции музейного пространства и Вузов музейная педагогика является значимым ресурсом образовательно-просветительского направления сотрудничества.

1. Данилюк А., Кондаков А., Тишков В. Концепция духовно-нравственного развития и воспитания личности гражданина России. – М.: Просвещение, 2009. – 23 с.
2. Бурдина Г.Ю., Галочкина М.В. Совершенствование современного образовательного процесса посредством развития толерантности // Научные проблемы образования третьего тысячелетия: Сборник научных трудов. – Выпуск 7. По материалам VII Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции «Научные проблемы образования третьего тысячелетия» (25 октября 20013 года, г. Самара) – Самара: ЦДК «F 1»; ООО «Издательство Ас Гард», 2013. – С. 43–51.
3. Лыкова Н.Н. Перспективы реализации мотивационного потенциала обучающихся в работе над изучением коллективной памяти в сфере проблемного ориентирования // Материалы IV Межрегиональной научно-практической сетевой интернет-конференции «Экономика, управление, право и социум». Сборник тезисов докладов и сообщений. – Симферополь: ИТ «Ариал». – 20.12.2019. – С.46 – 51.
4. Лыкова Н.Н. Мироззренческая компетентность как фактор преодоления этноконфессиональной напряжённости в образовательном пространстве республики Крым: опыт и проблемы // Конференция: Религия. Общество. Человек. Сборник материалов научных статей. Крымский Федеральный университет им. В.И. Вернадского. – Симферополь: ИТ «Ариал». – 17-18 октября 2019. – С. 100-107.
5. Лыкова Н.Н. Своеобразие процесса поликультурной коммуникации как системы воспитания толерантного мироотношения у подростков средствами изучения фольклорного наследия народов Крыма // Материалы V Межрегиональной научно-практической сетевой интернет-конференции «Экономика, управление, право и социум». Сборник тезисов докладов и сообщений. – Симферополь: ИТ «Ариал». – 21.12.2020. – С.79 – 83.
6. Музей как пространство образования: игра, диалог, культура участия / Отв. ред. А. Щербакова, сост. Н. Копелянская. – М., 2012.
7. Оганов, А.А. Преодоление культурного и образовательного консерватизма – путь к новым моделям образования / А.А. Оганов, И.Г. Хангельдиева // Обсерватория культуры. – 2019. – Т. 16. – №2. – С. 128-141.
8. Сенюкова, Н.Л. Формы взаимодействия музеев и вузов. Из опыта работы Томского областного краеведческого музея / Н.Л. Сенюкова // Вестник Томского государственного педагогического университета. Серия: Гуманитарные науки (спецвыпуск). – 2000. – № 04 (20). – С. 93-95.
9. О концепции развития музейной деятельности в Российской Федерации на период до 2020 года. URL: <https://culture.gov.ru/documents/o-kontseptsii-razvitiya-muzeynoy-deyatelnosti-v-rossiyskoy-federatsii-na-period-do-2020-goda-3/> (дата обращения 01.09.2016).
10. Умеркаева, С.Ш. Музей и вуз: актуальные проблемы социокультурного взаимодействия // Интерактивная наука. – М., 2017. – № 6 (16). – С. 35-37.

## Музейная рубрика «ПРОПЛАСТИЛИН» как формат работы в онлайн-режиме

**Михайленко Юлия Александровна,**  
организатор экскурсий 2-ой категории ГБУ «Донецкий республиканский художественный музей», г. Донецк.

Тема работы в онлайн-режиме сейчас особенно актуальна, так как за последние годы социальные сети стали неотъемлемой частью жизни большинства активного населения, и превратились в полноценный информационный канал. Сейчас мир устроен так, что каждый сегодняшний виртуальный подписчик может стать будущим потенциальным посетителем музея.

Социальные сети сегодня – это постоянный спутник музеев и один из самых полезных и эффективных каналов распространения культурной информации.

Современное информационное общество предъявляет к музею особые требования. Традиционные способы представления учреждения культуры в полиграфических изданиях и СМИ ограничивают охват аудитории и способы предоставления информации. Музейные сотрудники вынуждены осваивать новое цифровое пространство социальных сетей. Стоит учитывать и принять, что нельзя общаться в сети с пользователем, а в музее принять посетителя. Потому что такого разделения больше не существует. Пользователь в социальной сети и посетитель в музее – это один и тот же человек. А значит, социальные сети, во что бы они ни превратились в будущем, отныне постоянный спутник музеев, важная, дополнительная площадка, и один из самых полезных и эффективных каналов распространения культурной информации.

В настоящее время на социальные сети приходится большая часть

трафика в сети, а также наибольшее количество активных пользователей. Исследования аудитории интернета показывают, что соцсети посещают до 90% от общего числа пользователей всемирной паутины, при этом подавляющее большинство использует для работы или развлечений не одну, а сразу несколько социальных сетей [2, с. 2].

В связи с такой массовостью использования соцсети являются одним из значимых интернет-ресурсов для достижения целей культурной политики РФ.

Так, экспорт культурной информации в соцсети признан одним из путей решения задачи создания единого информационного пространства в сфере культуры. Среди преимуществ соцсетей можно отметить: огромный охват соцсетями населения; сегментацию аудитории по интересам, что значительно упрощает контакт с пользователями; эффективное взаимодействие с посетителями соцсетей.

Социальные сети стали площадкой для коммуникации между музеем и посетителями. С появлением тематических музейных сообществ в социальных сетях у потенциальных посетителей появилась возможность лучше ориентироваться в мире музейной информации. Вступая в сообщество, пользователи фактически остаются на постоянной связи.

Целью данного онлайн-проекта в первую очередь является повышение культурно-образовательного уровня виртуального посетителя, и как следствие увеличение и расширение аудитории музея.

Для реализации онлайн-рубрики «ПРОПЛАСТИЛИН» Донецким республиканским художественным музеем была выбрана самая перспективная и популярная на данный момент в России социальная сеть – Vk.com («ВКонтакте»), где было создано сообщество «Донецкий художественный музей ПОСЕТИТЕЛЯМ».

Для осуществления поставленной цели разработана и внедрена

культурно-образовательная форма – онлайн-рубрика «ПРОПЛАСТИЛИН». Уникальностью и важным составляющим успеха проекта является новизна техники «Пластилинографии», простота и доступность материала, с помощью которого возможна его реализация, и профессиональный уровень подачи материала.

Онлайн-рубрика «ПРОПЛАСТИЛИН» помогает сформировать практические навыки и умение работать в технике пластилиновой живописи, которые направлены на развитие не только творческих способностей, но и на культурное воспитание граждан, на приобщение к русской и мировой художественной культуре в целом.

За основу ведения рубрики была выбрана «Пластилинография» или «Живопись пластилином». Это искусство на стыке двух классических изобразительных видов: плоской живописи и объёмного изображения – скульптуры.

Пластилинография привлекает к себе внимание и детей, и взрослых. Она интересна тем, что ни ребенок ни взрослый не подозревает, что пластилином можно рисовать. Особенно полезно занятие пластилиновой живописью детям, так как оно помогает развивать мелкую моторику. Занятия пластилинографией способствуют общему развитию, а также развитию интеллектуальных и творческих способностей.

Взрослым пластилинография позволяет снять напряжение в мышцах и отвлечься от повседневных проблем. Из пластилина могут лепить не только дети, но и взрослые, создавая необыкновенные пейзажи, аппетитные натюрморты и узнаваемые портреты.

Техника этого творчества проста и доступна каждому, так как всё необходимое легко приобрести в магазине. Возможности современного пластилина настолько широки, что он превратился в один из самых модных материалов для творчества и художественных работ. Если знать

и использовать секреты пластилина, можно создавать настоящие шедевры.

В наших задачах – удержать посетителей наших электронных ресурсов интересным и качественным контентом, но и не перегрузить их. Без качественного контента инструменты продвижения бесполезны, поэтому необходимо заранее спланировать контентную стратегию.

Первоочередным в построении качественного контента является контент-план публикаций для онлайн-рубрики «ПРОПЛАСТИЛИН», который включает: обсуждение и утверждение тем; стилистику (фирменный стиль и стилистика изображений); частоту и время публикаций, а также использование «отложенного постинга», что позволяет планировать выход постов заранее.

Онлайн-рубрика «ПРОПЛАСТИЛИН» рассчитана на аудиторию возрастом от 14 лет. Представляет собой онлайн-формат публикаций в социальной сети ВКонтакте в сообществе «Донецкий художественный музей ПОСЕТИТЕЛЯМ», и состоит из текстового материала и фото.

Рубрика состоит из образовательной (текст о художниках и их работах) и практической частей (описание способа и техники, фото демонстрационной пластилиновой вариации).

Создание самого контента, т.е. материала для публикаций, состоит из следующих этапов подготовки:

- изучение дат рождения известных художников их творчества и работ;
- подробное изучение оригинальных работ для дальнейшего возможного выполнения этих работ в пластилине (детальное визуальное изучение работы и формирование в голове картинки будущего демонстрационного образца в пластилиновом варианте);
- поиск, подготовка и написание текстового материала на предварительно утвержденную тему;

– подборка нужного размера ДВП и подготовка нужной цветовой пластилиновой палитры для предварительно отобранной работы;

– процесс «лепки» пластилиновой работы (создание демонстрационного пластилинового образца).

– фотографирование демонстративной пластилиновой работы.

Завершающий этап – это публикация готового текстового материала, фотографий куратора рубрики, репродукции работы, готовой демонстрационной пластилиновой работы в социальной сети Вконтакте в сообществе «Донецкий художественный музей ПОСЕТИТЕЛЯМ».

На данный момент онлайн-рубрика «ПРОПЛАСТИЛИН» включает цикл занятий по мотивам работ из коллекции Донецкого республиканского художественного музея (А. Поляков «Полевые ромашки». 1989, Р. Фальк «Автопортрет на синем фоне». 1886, А. Курчи «Букет». 2007, М. Нестеров «Зимний пейзаж». 1905, А. Рылов «Зимняя ночь», Б. Кустодиев «Сенокос». 1910-е) и цикл работ всемирно известных шедевров (Н. Рерих «Гималаи. Эверест». 1944, П. Пикассо «Автопортрет». 1907, Р. Магритт «Кот в шляпе» 1920, В. Кандинский «Развитие». 1926, К. Малевич «Крестьянка». 1930, Ван Гог «Цветущий миндаль». 1890, «Дикие розы». 1890, А. Дерен «Эффект солнца над водой». 1905, А. Модильяни «Молодая девушка с розой». 1916, Л.У. Уэйн «Кот»).

По итогам данной онлайн-рубрики посетитель может не только попробовать создать пластилиновый шедевр своего любимого художника, но и познакомиться с особенностями творчества других публикуемых в рубрике мастеров.

Подводя итоги, можно с уверенностью сказать, что сегодня важно и нужно развиваться в направлении online работы. Это будущее и не менее важная часть деятельности музея, чем прямое взаимодействие с посетителями.

Онлайн-рубрики «ПРОПЛАСТИЛИН» в социальной сети «ВКонтакте» решает ряд таких задач, как популяризация работ из коллекции Донецкого республиканского художественного музея и искусства в целом, выход на новую целевую аудиторию – виртуального посетителя и коммуникация с ней, увеличение количества посетителей музея.

Правильное использование предлагаемых социальными сетями возможностей, будет содействовать установлению с пользователями длительного доверительного контакта и убеждению активно участвовать в жизни сообщества, посещать «реальные» встречи и мероприятия.

#### Литература

1. Ахунов В.М. Современные формы культурно-образовательной деятельности в художественном музее. (Опыт Государственного Русского музея). Автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата искусствоведения. – Санкт-Петербург, 2006
2. Нагиева Н.З. Стратегия продвижения музея в социальных сетях // Материалы IX Международной студенческой научной конференции «Студенческий научный форум». – 2017.

## Музейный ReStart: разработка концепции развития музея

**Салтыкова Татьяна Викторовна,**  
главный специалист по маркетингу, Музей изобразительных искусств Республики Карелия, г. Петрозаводск

В последние годы в музейной отрасли в России происходит глобальная смена кадрового состава, обновляется пул специалистов и управленцев, которые вносят новое виденье в развитие музейных организаций. Многие музеи сменили форму юридического лица, с государственных учреждений на бюджетные, где одной из ключевых задач стало привлечение внебюджетных средств и выполнение плана по

доходам. Ряд учреждений был вынужден вывести финансовое и бухгалтерское управление на аутсорсинг. При этом внешняя среда стремительно менялась и диктовала новые условия: цифровизация, самоизоляция и дистанционные формы работы, принципы устойчивого развития, инклюзия, разнообразие и толерантность, работа с миграционными потоками и многое другое. Появились новые инструменты привлечения средств – фонды целевых капиталов, краунфандинг, рекуррентные платежи. Все эти факторы влияют на развитие музейной отрасли, формируют повестку культурно-просветительской деятельности, взаимодействия с местными сообществами, научным и профессиональным сообществом. При разработке концепции развития организации необходимо отталкиваться от определенных предположений и фактов, касающихся того как будет развиваться организация и внешняя среда.

В 2022 году завершается срок действия Концепции развития Музея изобразительных искусств Карелии на 2013–2022 гг. Перед учреждением встала сложная задача по разработке новой версии концепции, которая будет определять будущее музея на последующие 10 лет. Мониторинг ситуации разработки концепций развития для региональных музеев РФ показал, что в этот временной период многие музеи формируют концепции развития, которые будут принципиально отличаться от концепций прошлого ввиду ряда очевидных причин и факторов.

Любая организация может самостоятельно разработать свою концепцию развития. Учитывая важность документа для будущего развития Музея изобразительных искусств Республики Карелия, Отдел развития в музее, которому было поручено разработать стратегически важный документ, предпочёл выполнить все это совместно с экспертами, чтобы увеличить вероятность успеха всей этой работы, поскольку консультанты обладают соответствующими технологиями и опытом.

Поскольку тематика предстоящей работы была актуальна в музейном сообществе, была подана заявка на участие в конкурсе Благотворительного фонда Владимира Потанина. По итогам конкурсного отбора проект «Музейный ReStart: разработка концепции развития музея» стал победителем второго цикла конкурса «Музейный десант», в котором приняли участие представители музейной сферы из 24 регионов России. Проект победил в номинации «Институциональный опыт», в рамках которого поддержка предоставляется музейным организациям для реализации проектов профессионального развития на базе самих организаций-заявителей. В проекте «Музейный ReStart» музей выступил в качестве площадки, осваивающей новые знания, которые формируются для развития музейной деятельности, выстраивания внутренних управленческих процессов, укрепления устойчивости организации [1].

Проект «Музейный ReStart» был направлен на выработку рекомендаций по созданию концепции развития музейной организации – Музея изобразительных искусств Республики Карелия – на 10 лет путем организации групповой работы управленческой команды, творческого и научного персонала музея под руководством шести ведущих федеральных экспертов по актуальным направлениям деятельности музея и смежных областей с учетом быстроменяющейся внешней среды.

Концепция развития для музея является стратегически важным документом, формирующим видение будущего организации, определяющим ключевые направления развития учреждения, как современного социокультурного института, обеспечивающего сохранение, изучение и включение в научный оборот историко-культурного наследия, как центра инноваций и экспериментальной площадки для апробирования нестандартных решений по работе с

различными местными сообществами.

Для выработки важного стратегического документа требуется не только желание сотрудников внести вклад в общее дело, а скорее командная работа, учитывающая множество факторов, не только внутренних, но и внешних. Часто музейщики «живут» достаточно закрыто, разрабатывая свой узконаправленный участок, что мешает им посмотреть более глобально и широко на ситуацию, внешнюю среду музея, в которой он живёт, работает и развивается. Поскольку концепция развития охватывает все направления деятельности важно привлечь к работе над концепцией все отделы музея, у которых порой складываются разные точки зрения на развитие музея: кто-то не обращает внимания на внешнюю меняющуюся среду, кто-то сконцентрирован только на своей узкой специализации, другие не анализируют глобальные тренды.

Проект включал в себя большой подготовительный блок работ, включающий заочное знакомство экспертов с деятельностью музея. Для этой цели Отдел развития музея запустил внутреннее анкетирование сотрудников музея, в фокусе которого были следующие темы:

- понимание стратегии музея (какие задачи и планы стоят перед музеем);
- качество информирования (понятны ли сотрудникам перспективы и планы музея на несколько лет вперед);
- качество управления и руководства (оценка своего руководителя, информирует ли он сотрудников о планах, обсуждает их, ставит четкие и понятные задачи, оказывает поддержку, дает обратную связь);
- атмосфера в музее, коллеги, доверие (психологический климат, готовы ли коллеги прийти на помощь, в коллективе уважительное общение, коллеги дают конструктивную критику);
- самостоятельность и инициатива (свобода в принятии решений,

возможности для стажировок и профессионального роста, инициативы сотрудников будут услышаны).

Необходимо отметить, что анкетирование не предполагало сбор информации об интервьюируемых, поскольку только такой вариант даёт сотрудникам возможность высказываться честно и без страха за свою карьеру в организации. Анонимные опросы помогают оценить важные аспекты работы организации, как микроклимат в коллективе, и вскрыть управленческие проблемы.

Результаты анкетирования были использованы экспертами для подготовки программы стратегической сессии и выбора форм работы с сотрудниками музея. Но что ещё важнее – это то, что результаты были представлены в обобщенном виде с примерами в рамках мероприятия, поскольку наглядность анкетирования для сотрудников обеспечивается обратной связью. Показав сотрудникам, что их ответы были приняты во внимание, то из непонятного процесса это стало для них понятным инструментом для обратной связи и влияния на процесс построения программы мероприятия и подготовки важного стратегического документа.

Следующим этапом стало проведение стратегической трёхдневной сессии на базе Музея изобразительных искусств Карелии для управленческой команды, творческого и научного персонала музея под руководством шести ведущих федеральных экспертов, которые помогли сотрудникам музея выйти за рамки обычной деятельности, посмотреть более глобально и широко на ситуацию, в которой музей живёт, познакомили с опытом других организаций.

В качестве экспертов в рамках проекта привлекались эксперты из разных сфер: по стратегическому планированию в сфере социальных проектов, устойчивому развитию организаций, маркетингу, PR, творческих индустрий, социально-культурному проектированию,

разработке и управлению проектов социальных изменений, работе с партнерами, привлечении ресурсов. В их числе: Евгения Мальцева (партнерство и спонсорство событий), Дарья Буянова (фандрайзинг, социальное проектирование), Диана Биматова (устойчивое развитие, ESG). К работе также привлекались эксперты из музейной сферы, у которых был опыт написания или участия в разработке концепций развития музейной организации (подходы создания концепции, взаимодействие со структурными подразделениями музея в целях выявления стратегических векторов развития, структура концепции, проблемы и сложности, формат и форма написания концепции). В их числе: Гафар Татьяна Викторовна, заместитель Генерального директора по развитию новых музейных пространств Государственной Третьяковской галереи, Кубасова Татьяна Сергеевна, заместитель директора по научно-исследовательской работе Государственного бюджетного учреждения культуры города Москвы «Государственный Дарвиновский музей», Дарья Ковальчук, директор по развитию Музея русского импрессионизма.

Совместная с экспертами работа дала возможность сотрудникам музея не просто поучаствовать в разработке концепции развития, но также возможность приобрести новые востребованные навыки, познакомиться с опытом других музеев и расширить круг профессиональных контактов.

По итогам совместной работы в рамках стратегической сессии были сформированы рекомендации для отделов музея для разработки концепции развития в своем направлении.

Стратегическая сессия показала, что не все сотрудники понимают, что такое концепция развития организации, и зачем она нужна. Поэтому помимо рекомендаций по разработке концепции в рамках мероприятия была представлена базовая информации о стратегически важном

документе.

Что же такое концепция развития? Это документ, который представляет общее направление действий организации для достижения желаемого состояния в будущем, то есть она должна давать четкое представление о том, как организация будет развиваться в определенном периоде времени. По сути, в состав концепции развития входят все ключевые элементы, необходимые для успешного перспективного развития.

Концепция предполагает учёт факторов внешней среды, поскольку в настоящее время преуспевают те организации, которые при разработке концепции учитывают влияние внутренней и внешней среды, способны гибко реагировать на изменения. Важно знать техники и технологии планирования развития организации с учетом изменяющейся сложности и неопределенности внешней среды организации на основе использования сильных сторон организации, благоприятных возможностей среды, преодоления её слабых сторон и минимизации последствий неблагоприятных изменений внешней обстановки [2].

В каждой организации должно быть четкое понимание того, зачем она вообще существует и ради чего работает. В чём заключается миссия организации? В чём состоит идеальная цель, к которой должна стремиться организация? От миссии музея зависят все элементы и процессы в организации. Миссия способствует формированию единой корпоративной культуры, формированию выбранного имиджа музея в представлении субъектов внешней среды: посетители, исполнители, поставщики, партнеры, сотрудники, коллеги и пр. [3].

Для того чтобы понимать каких результатов достигает организация в процессе реализации концепции развития, а также для оценки эффективности данной работы, необходимо выделить четкие цели и задачи. Также должны быть определены ключевые направления, по

которым должно происходить развитие музея в периоде, на который составляется концепция развития [4]. Так, например, фондовая, экспозиционная, выставочная, научно-методическая, библиотечная и архивная, экскурсионная, проектная, информационная, международная деятельность и пр.

Для реализации концепции необходимо предусмотреть механизмы её реализации. То есть необходимо определить конкретный путь достижения выбранных целей. Механизмы определяют политику работы музея во всех аспектах его деятельности.

И последнее, что должно быть прописано в концепции развития, это этапы и сроки реализации концепции, а также ожидаемые результаты по всем выделенным направлениям деятельности.

Резюмируя опыт реализации проекта «Музейный ReStart» важно отметить, что концепция развития помогает решить много задач, связанных с процессом стратегического планирования. Концепция развития музея систематизирует информацию по внутренней и внешней среде музея, составу бенефициаров, партнеров, клиентов и их потребностях, перспективных целях организации.

#### Литература

1. Принципы и правила предоставления поддержки «Музейный десант» // Благотворительный фонд Владимира Потанина. URL: <https://fondpotanin.ru/upload/iblock/b57/5teurjxxiqmmzleyy6ok9ra9fgj55gn7.pdf> (дата обращения: 18.10.22).
2. Люкшинов А.Н. Стратегический менеджмент: учебное пособие для вузов. – М.: Юнити-Дана, 2000.
3. Гурков И.Б. Стратегический менеджмент организации: учебное пособие. – М.: ТЕИС, 2004.
4. Пригожин А.И. Методы развития организаций. – М.: МЦФЭР, 2003.

## **Повышение доступности культурных продуктов художественных музеев для посетителей с нарушениями зрения на примере проекта «Дни инклюзии в Севастополе»**

**Скочко Дарья Дмитриевна,**

библиотекарь отдела для незрячих и слабовидящих  
ЦГБ им. Л.Н. Толстого ГБУК г. Севастополя «Региональная  
информационно-библиотечная система», г. Севастополь

Одной из важных задач в работе учреждений культуры является обеспечение доступа людей с инвалидностью к продуктам и услугам. Художественные музеи не являются исключением, так как изучение изобразительного искусства повышает уровень знаний об истории и культуре, влияет на формирование личности. Повышение доступности также помогает включить людей с инвалидностью по зрению в общественные процессы и коммуникацию с другими, не оставаться внутри обособленной социальной группы.

Помимо требований к физической доступности для людей с инвалидностью и других маломобильных групп граждан, существуют также требования к информационной доступности: возможности получить с помощью специалистов или оборудования и технических средств ту же информацию, что и люди без инвалидности. Согласно Приложению к приказу Министерства культуры РФ от 9 сентября 2015 г. N 2400 «Требования доступности к учреждениям культуры с учетом особых потребностей инвалидов и других маломобильных групп населения», помимо дублирования необходимой для людей с инвалидностью звуковой и зрительной информации, а также надписей, знаков и иной текстовой информации знаками, выполненными рельефно-точечным шрифтом Брайля, допуска сурдопереводчика и тифлосурдопереводчика, существуют дополнительные требования к

музеям, библиотекам, кинотеатрам, организациями исполнительского искусства. Одним из таких требований для музеев является «возможность ознакомления с музейными предметами и музейными коллекциями, доступность основной экспозиции музея с учетом особенностей каждой категории инвалидов» [3]. В данной статье мы рассмотрим способы повышения доступности культурных продуктов художественных музеев на примере проекта «Дни инклюзии в Севастополе».

В указанном выше приложении компонентами доступности экспонатов музеев названы этикетки с надписями шрифтом Брайля и рельефно-графические изображения. Однако основным источником информации для незрячих и слабовидящих является слух, в то время как шрифт Брайля понимает небольшое количество людей. Согласно статистике отдела для незрячих и слабовидящих ЦГБ им. Л.Н. Толстого г. Севастополя, только 2% читателей берут в библиотеке литературу, написанную шрифтом Брайля. Таким образом, этикетки, набранные им, не являются эффективным инструментом повышения доступности экспонатов. Тактильные макеты, в свою очередь, являются сложными для создания и не всегда позволяют человеку составить представление о предмете. Поэтому для решения проблемы недоступности изобразительного искусства для людей с инвалидностью по зрению необходимо передать информацию об экспонате при помощи слуха. Для этого необходимо создать тифлокомментарий.

Тифлокомментированием называют речевое описание визуальной составляющей объектов или событий, предоставляемое незрячим и слабовидящим людям. Тифлокомментарий является важным средством адаптации визуальной информации и неотъемлемой частью комплекса мероприятий по созданию доступной (безбарьерной) среды для людей с инвалидностью по зрению [2]. Тифлокомментарий должен отражать

информацию, которую человек без ограниченных возможностей здоровья может получить при помощи зрения: кто или что изображено или находится перед посетителем, каким является этот объект, где находится (как расположены его части или он сам относительно других), а также какой процесс или действие он демонстрирует [1, с. 3]. Также при создании тифлокомментария важно последовательное описание, которое позволяет создать целостный образ при помощи воображения. Произведения изобразительного искусства, как правило, описывают от общего к частному, а затем по планам, не меняя выбранного изначально направления.

Рассмотрим процесс повышения доступности экспонатов художественных музеев на примере проекта «Дни инклюзии в Севастополе», реализованного на средства гранта Президентского фонда культурных инициатив. Организаторами проекта стали Автономная некоммерческая организация «БЕЛАЯ ТРОСТЬ Севастополь» и отдел для незрячих и слабовидящих ЦГБ им. Л.Н. Толстого г. Севастополя. Основная цель данного проекта – формирование инклюзивного культурного пространства в городе Севастополе путём повышения доступности учреждений культуры, их продуктов и услуг для людей с инвалидностью. Для этого в рамках проекта были организованы и проведены инклюзивные спектакли, выставки, интерактивы и другие мероприятия. Одним из партнеров проекта стал Севастопольский художественный музей им. М.П. Крошицкого, работы из фонда которого участники проекта адаптировали для людей с инвалидностью по зрению и слуху. Всего доступными для восприятия посетителей с ОВЗ стали 30 картин, представленные на 5 тематических видеовыставках, а также интерактивных выставках на открытых площадках города и регионов России.

Рассмотрим процесс повышения доступности произведения

искусства последовательно. Первым этапом является написание текста тифлокомментария. Для обеспечения качества рекомендуется привлекать к процессу партнёров: тифлокомментаторов или сотрудников специализированных библиотек или организаций незрячих и слабовидящих.

Во время работы над проектом «Дни инклюзии в Севастополе» организаторы столкнулись с проблемой: классическое описание с помощью тифлокомментария передаёт информацию об изображении, но редко вызывает интерес у человека с нарушением зрения. Чтобы при взаимодействии с произведением искусства возникло желание продолжить изучение, необходимо не только передать сведения о внешнем виде экспоната, но и сформировать понимание его значения и контекста. Следует подробнее описать историческое событие или личность, объяснить, почему работа создана в выбранном стиле, а предметы расположены именно так, а не иначе. Как правило, тифлокомментарий не раскрывает этого, что затрудняет понимание замысла автора произведения и культурной ценности. Для решения этой проблемы в рамках проекта «Дни инклюзии в Севастополе» были привлечены сотрудники Севастопольского художественного музея им. М.П. Крошицкого, которые подготовили для каждой выбранной картины краткий искусствоведческий комментарий. Это дало возможность рассказать незрячим и слабовидящим людям об искусстве, повысить интерес к его изучению и дополнить знания о литературе, истории, архитектуре.

Добавление к тифлокомментария искусствоведческого комментария является вторым этапом повышения доступности культурного продукта. Третий этап – добавление комментариев к экспонату. Сделать это можно разными способами.

Тифлокомментарий и искусствоведческий комментарий могут

быть озвучены сотрудником учреждения. Это наиболее простой и доступный вариант. При создании экскурсии рекомендуется предусмотреть время для озвучивания тифлокомментария – это позволит сделать её инклюзивной, доступной как для групп людей с или без инвалидности по зрению, так и для смешанных групп (наиболее эффективных для успешной социализации людей с ОВЗ и развития толерантности к людям с нарушениями здоровья среди гостей без подобных ограничений). Следует учитывать продолжительность мероприятия и особенности концентрации внимания у аудитории, при необходимости сокращая менее существенные части тифлокомментария или экскурсии. Оценить качество комментария позволит получение обратной связи от аудитории после окончания осмотра.

Второй способ предоставления тифлокомментария – его запись в аудиоформате. Это даёт посетителям возможность самостоятельно изучить экспозицию в комфортном для них темпе, но требует наличия технических ресурсов. Для этого необходимо загрузить аудиодорожку на планшет или телефон с установленной на нём программой – голосовым помощником (на многих устройствах имеются стандартные голосовые помощники, которые необходимо включить). После прихода посетителя с ограниченными возможностями здоровья по зрению сотрудник должен выдать устройство и объяснить, как его использовать для изучения экспозиции. Важно также озвучить правила музея (например, запрет на тактильное изучение экспонатов) и быть готовыми взаимодействовать с человеком с инвалидностью, то есть обеспечить социальную доступность учреждения.

Третий способ предоставления тифлокомментария подходит для опытных пользователей техники, как правило, это посетители без нарушений зрения или слабовидящие. Его отличительная особенность – возможность использования как для повышения доступности

постоянной экспозиции, так и для проведения интерактивных мероприятий: выставок, квестов. Для этого тифлокомментарий также записывается в аудиоформате и загружается на облачное хранилище или сайт учреждения. Затем для каждого описанного экспоната генерируется QR-код со ссылкой на аудиодорожку с тифлокомментарием. Этот код необходимо распечатать и прикрепить в место, где посетителю будет комфортно его сканировать. Также возможно тактильно обозначить контур кода, чтобы облегчить поиск места наведения камеры телефона. Данный вариант также предполагает обязательное объяснение посетителю действий, необходимых для получения тифлокомментария.

Четвёртый способ предоставления тифлокомментария – его загрузка на сайт или в социальные сети учреждения. Комментарий может быть в текстовом виде, в виде аудиодорожки или плейлиста с собранными в нём аудиофайлами, а также может являться частью видеоролика. Получить тифлокомментарий с помощью этого варианта могут опытные пользователи технических средств. Выбор этого способа может потребовать помощи специалиста для оценки и повышения доступности вашего сайта для пользователя с нарушением зрения, так как в некоторых случаях человек с инвалидностью по зрению не сможет найти нужный раздел и получить информацию.

Рассмотрим пример применения третьего способа предоставления тифлокомментария на практике. В рамках проекта «Дни инклюзии в Севастополе» организаторы провели выставки «С закрытыми глазами» на открытых площадках города и в театрах перед показом спектаклей с тифлокомментированием, также организованных в рамках проекта «Дни инклюзии в Севастополе». Для выставок были подготовлены репродукции живописных произведений из фонда Севастопольского художественного музея им. М.П. Крошицкого, создан и загружен на облачный сервис «Яндекс.Диск» тифлокомментарий. Также были

подготовлены таблички с названием картины, именем автора и QR-кодом, при сканировании которого посетитель мог открыть ссылку на тифлокомментарий. Репродукции были установлены на мольберты и закрыты плотной темной тканью с прикреплёнными к ней табличками с QR-кодами. Сотрудники отдела для незрячих и слабовидящих объясняли посетителям с и без нарушений зрения алгоритм действий и при необходимости предоставляли устройства для знакомства с выставкой, а также объясняли, для кого и с какой целью проводят подобные мероприятия. После прослушивания комментария люди без инвалидности по зрению и слабовидящие могли поднять ткань и рассмотреть картину. После участников мероприятий опрашивали для получения обратной связи и выявления направлений для совершенствования работы. Исходя из полученной информации, люди с инвалидностью по зрению были заинтересованы в изучении произведений живописи, так как эта информация была для них новой и расширяла круг знаний об искусстве, литературе, истории, архитектуре. Люди без ОВЗ положительно оценили выставку, так как встречали подобный формат впервые и были заинтересованы в сравнении созданного в их воображении образа и восприятия художника. Дополнительным стимулом, повышающим мотивацию к изучению нового, стала интерактивность – возможность взаимодействовать с культурными продуктами и выполнять действия, ответной реакцией на которые со стороны продуктов станет получение информации. Также многие заинтересовались доступностью культуры для незрячих и слабовидящих и избавились от стереотипов о них как о людях, нуждающихся только в опеке и не участвующих в общественных процессах.

Отзывы участников выставок показали, что подобные мероприятия вызывают у незрячих и слабовидящих участников интерес

к культурному развитию за счёт предоставления им возможности изучить информацию, недоступную изначально из-за особенностей их здоровья. При этом основной мотивацией для людей без инвалидности является эмоциональный компонент: новизна впечатлений, возможность сравнить своё мышление с представлениями автора произведения.

Таким образом, опыт реализации проекта «Дни инклюзии в Севастополе» показывает, что тифлокомментарий как инструмент даёт возможность организовывать инклюзивные мероприятия и решать проблему доступности экспонатов художественных музеев для людей с инвалидностью по зрению, положительно влияет на социализацию и позволяет включить их в общественные процессы. Также тифлокомментарий может служить дополнительным способом заинтересовать посетителей без ограниченных возможностей здоровья и развить у них мотивацию к изучению искусства, а также повысить их уровень осведомлённости о проблемах и возможностях незрячих и слабовидящих людей, инклюзии. Поэтому для повышения доступности художественного музея важно включить тифлокомментарий в мероприятия и дополнить им экспонаты. Для повышения качества тифлокомментариев рекомендуется привлекать партнёров из числа профессиональных тифлокомментаторов, сотрудников специализированных библиотек для незрячих и слабовидящих, специалистов региональных общественных организаций людей с инвалидностью или некоммерческих организаций, работающих с людьми с ограниченными возможностями здоровья. Совместная работа по обеспечению доступности культурных продуктов и повышению осведомленности об инклюзивной культуре позволит художественному музею внести вклад во включение людей с инвалидностью в социальные процессы и начать разрушение барьеров между культурой и людьми с ограниченными возможностями здоровья.

1. Лазарева А.А. Методическое пособие к практико-ориентированному семинару «Принципы универсального дизайна в культуре» / А.А. Лазарева, Д.Д. Скочко. – Севастополь: АНО «БЕЛАЯ ТРОСТЬ Севастополь», 2021. – 17 с.
2. Национальный стандарт Российской Федерации. Тифлокомментирование и тифлокомментарий: термины и определения. URL: <https://docs.cntd.ru/document/1200157660> (дата обращения: 19.10.2022).
3. Приложение к приказу Министерства культуры РФ от 9 сентября 2015 г. N 2400. Требования доступности к учреждениям культуры с учетом особых потребностей инвалидов и других маломобильных групп населения. URL: [https://base.garant.ru/71283280/53f89421bbdaf741eb2d1ecc4ddb4c33/#block\\_1000](https://base.garant.ru/71283280/53f89421bbdaf741eb2d1ecc4ddb4c33/#block_1000) (дата обращения: 19.10.2022).

## **К вопросу о виртуальных проектах Иркутского областного художественного музея им. В.П. Сукачева**

**Терновая Ирина Ивановна,**  
заместитель директора ГБУК «Иркутский областной художественный музей им. В.П. Сукачева», заслуженный работник культуры РФ,  
г. Иркутск

Виртуальные проекты давно и успешно развиваются во многих музеях нашей страны. Современные музеи активно ищут новые способы диалога с публикой об искусстве. В Иркутском художественном музее с 2017 года действует виртуальный филиал Государственного Русского музея, который предлагает иркутской публике виртуальные прогулки по Русскому музею, фильмы о художниках и русском изобразительном искусстве, детские обучающие программы, включая фильмы по жанрам и видам изобразительного искусства и развивающие игры. Имея такую прекрасную обучающую базу, тем не менее сотрудники Иркутского художественного музея ищут свои пути и направления работы с аудиторией. Это обучающие онлайн мастер-классы, интернет-конкурсы

рисунков, интернет-выставки, по итогам которых выпускаются онлайн-каталоги. Это радиийные и кинопроекты.

Проект «Прогулки по музею» родился в 2020 году вначале как радиийный в рамках сотрудничества Иркутского областного художественного музея с городским радиоканалом. Цель проекта – организация просветительских передач о коллекциях музея, жанрах и направлениях в искусстве, художественной жизни нашего города, о выставках и мероприятиях музея. Целевая аудитория проекта – 16 тыс. человек – жителей Иркутска, Ангарска, Шелехова, Саянска. В основном это пожилые люди для большинства из которых – данный проект одна из возможностей связи с внешним миром, особенно в период ограничений, вызванных эпидемией кароновируса. Проект «Прогулки по музею» – это авторская еженедельная передача, в которой я выступаю в роли ведущей. Передача построена в виде беседы с научным сотрудником музея. 30-минутный формат позволяет достаточно полно ответить на вопросы, которые ставятся перед участниками передачи. Подготовка передачи заключается в составлении вопросов, написании сценария обычно от 5 до 10 машинописных листов и сама запись в студии городского радиоканала. В итоге с 2020 года по сегодняшний день были подготовлены и озвучены 104 передачи. Аудиофайлы передач размещаются на канале музея в социальных сетях и также на канале медиахолдинга «Иркутск». Результатом стала ответная реакция радиослушателей, выразившаяся не только в положительных отзывах, но и в передаче в дар музею уникальных книжных и живописных коллекций.

Нужно отметить, что радиопроjekt «Прогулки по музею» – не первый в музее. В 2017–2018 гг. сотрудники музея вели свою 5-минутную рубрику «О чем молчат картины» на канале Иркутской государственной телерадиокомпания. С февраля 2021 года музей

возобновил эту рубрику, которая, рассчитана уже на более молодую аудиторию.

Кинопроект «Прогулки по музею» положил своё начало в июне 2020 года, то есть в разгар пандемии коронавируса. Съёмки проводились членами киногоруппы «Алтера» – Вадимом Вениаминовичем Алтуховым – оператором, режиссёром монтажа и мной – как автора сценариев и режиссёра. Фильмография группы «Альтера» – это 10 документальных фильмов: «Вернуть из небытия» (2015), «Вернуть из небытия. Продолжение легенды» (2016), «Земля святителя» (2017.), «Тайшетский ГУЛАГ. Исцеление памяти» (2017), «Иркутск-Смоленск. Нити памяти» (2018), «Я вернусь в Бессмертном полку» (2019), «Зайцева гора. Трагедия 1942 года» (2020), «Александр Твардовский на Иркутской ГЭС» (2020), «Стена памяти» (2021), «Киренское дело» (2021).

Фильм «Вернуть из небытия. Продолжение легенды» – дипломант конкурса любительских фильмов «Рыбий глаз» за профессиональный подход (2017). Фильм «Тайшетский ГУЛАГ. Исцеление памяти» стал лауреатом 1-го Международного фестиваля «Рыбий глаз», как профессиональный фильм (2018). Фильм «Земля Святителя» – лауреат международного кинофестиваля «Старый город в новом мире» (2019). Фильм «Александр Твардовский на Иркутской ГЭС» стал победителем конкурса виртуальных экскурсий в г. Смоленске.

С приходом в музей Вадима Алтухова в качестве специалиста по связям с общественностью, при поддержке «Алмазного благотворительного фонда», работа киногоруппы, а теперь уже киностудии Иркутского областного художественного музея заметно активизировалась. На сегодняшний день снято, смонтировано и выложено на канал музея в Youtube более 200 видеосюжетов и документальных фильмов.

Среди них:

1. Видеорепортажи с презентаций выставок;
2. Видеорепортажи с мероприятий ИОХМ, включая арт-баттлы;
3. Документальные фильмы об истории Иркутского художественного музея и его сотрудниках;
4. Проект короткометражных фильмов «Из мастерской художника»;
5. Проект документальных фильмов «Сгоревшая свеча», о художниках – жертвах массовых политических репрессий в 1930–1950-е годы;
6. Проект видеосюжетов «Иркутский портрет», «Ровесники Иркутской области» (к 85-летию Иркутской области);
7. Проект «Времена года» – «Усадьба В.П. Сукачева, как памятник архитектуры»;
8. Проект «Особая кладовая» – серия видеосюжетов об иркутских резчиках из камня.

С какими трудностями мы столкнулись в первые дни съемок? В первую очередь это неумение сотрудников музея работать на камеру: двигаться, поворачиваться, смотреть в нужную точку, не отвлекаться, точно выстраивать фразы, тщательно проговаривать слова и фразы с необходимыми паузами и модуляциями. Съёмки одного 6-минутного сюжета могли затянуться не на один час. Поэтому с сотрудниками музея были проведены мастер-классы по сценической речи, сценическому движению и мастерству актера. Результаты этих мастер-классов в совокупности с профессиональной научной подготовкой сотрудников можно увидеть в серии виртуальных экскурсий «Прогулки по музею», размещённых на канале музея в Youtube.

Безусловно, реализация данных проектов невозможна без поддержки спонсоров. Многолетним спонсором творческой группы

«Алтера» является «Алмазный благотворительный фонд» (президент М.В. Баборина). Благодаря этому фонду было приобретено профессиональное оборудование, организованы поездки в Московскую, Смоленскую, Калужскую области, где проходили съёмки ряда документальных фильмов в рамках проекта «Вернуть из небытия». Результатом реализации данного проекта стала установка памятника «Иркутянам, погибшим и пропавшим без вести в 1941–1943 годах на Смоленской земле». Памятник установлен на Мемориальном комплексе «Поле памяти» под г. Демидовым.

В настоящее время члены киностудии Иркутского художественного музея готовы приступить к реализации ещё одного проекта: «Картина позвала в дорогу», который через художественные произведения из собрания музея расскажет о подвигах иркутян в сражениях Великой Отечественной войны.

## **PR и привлечение новой аудитории в музей без финансовых вложений на примере Екатеринбургского музея изобразительных искусств**

**Фирстова Татьяна Валерьевна,**  
искусствовед, специалист по связям с общественностью МАУК  
«Екатеринбургский музей изобразительных искусств», г. Екатеринбург

Екатеринбургский музей изобразительных искусств (ЕМИИ) – крупный культурный центр, ведущий активную выставочную, научно-исследовательскую, культурно-образовательную и собирательскую деятельность. Он известен, прежде всего, своими коллекциями, многие из которых имеют мировое значение. ЕМИИ хранит уникальные собрания: уральское художественное литьё XIX–XX веков, собрание

русского авангарда 1910–1920-х годов, западноевропейское искусство XIV–XIX веков, русское искусство XVII – начала XX века, декоративно-прикладное искусство Урала, меццо-тинто, наивное искусство и многое другое.

На сегодняшний день самой значимой проблемой ЕМИИ становится низкая посещаемость. К этому ведёт целый комплекс причин: слабая просвещённость населения о работе музея, невысокая информированность о программах, реализуемых музеем, низкая частота выделения бюджетов на прямую рекламу. Для популяризации музея и повышения его востребованности у горожан и гостей города необходимо использовать всевозможные методы продвижения, расширять общественные связи, развивать спонсорство.

На сегодняшний день у музея появилась потребность применять новые коммуникационные технологии: взаимодействие с аудиторией с помощью ресторанов, операторов сотовой связи, через кофейные компании, фабрики по производству мерча и многие другие каналы.

Рассмотрим 2 кейса по взаимодействию ЕМИИ с бизнесом по привлечению новой качественной аудитории в ЕМИИ.

**1. «На связи с искусством». Коллаборация с мобильным оператором "Tele2".**

**Площадка:** Культурно-просветительский Центр Эрмитаж-Урал

**Задача ЕМИИ:** привлечение внимания к новой площадке ЕМИИ Культурно-просветительскому Центру Эрмитаж-Урал, популяризация коллекций, привлечение новой аудитории, не прямое финансирование рекламы в сети интернет, у блогеров, в крупных городских пабликах.

**Задача Tele2:** обеспечивать абонентов Tele2 высоким качеством связи, поддерживать их увлечения, делать повседневную жизнь удобнее и насыщеннее.

**Вывод:** на основании наших задач мы предлагаем современный

формат посещения музея.

**Сроки:** июль 2021 – июль 2023

Культурно-просветительский Центр Эрмитаж-Урал – уникальный проект федерального уровня, новое подразделение Екатеринбургского музея Изобразительных искусств. Открытие центра станет одним из ключевых событий 2021 года в культурной жизни Екатеринбурга и Свердловской области. Уральцы получают филиал Государственного Эрмитажа с современными техническими системами бережного хранения произведений искусства.

У объекта ещё и важная историческая миссия: в 40-е годы прошлого столетия именно в Свердловской картинной галерее хранились коллекции, вывезенные из блокадного Ленинграда, а теперь в «Эрмитаж-Урале» предусмотрена мемориальная экспозиция с обстановкой времён Великой Отечественной войны.

Культурно-просветительский Центр Эрмитаж-Урал открыт 1 июля 2021 года. В этот день в 1941 году более 500 тысяч экспонатов были эвакуированы из Ленинграда в Свердловск.

**Структура проекта / механики ОФФЛАЙН**

**4G-аудиогид:** не ждите экскурсовода, совершайте экскурсию самостоятельно с аудиогидом от Tele2

**Точки зарядки в лаунджах, кафе и библиотеке:** заряжайтесь, чтобы делиться впечатлениями

**Тест-драйв мобильного интернета в публичной сети Wi-Fi:** воспользуйтесь Wi-Fi, чтобы поделиться контентом из Музея

**Привилегии для абонентов Tele2:** каждое воскресенье вход бесплатный

**Дополнительные мероприятия музея:** приоритетный вход для абонентов и партнеров Tele2

## Структура проекта / механики ОНЛАЙН

### Анонсирующая кампания:

– SMM (посевы в пабликах, блогеры, таргет); PR (пресс-релизы, статьи).

### Лендинг проекта:

– Описание проекта и механик; 4G-аудиогид; Онлайн-регистрация для абонентов на бесплатный вход; Онлайн-трансляции из музея; Записи экскурсий; Афиша (выставки, лекции, мероприятия).

### PR

Платная (со стороны Tele2) и бесплатная (со стороны ЕМИИ) реклама проекта в прессе

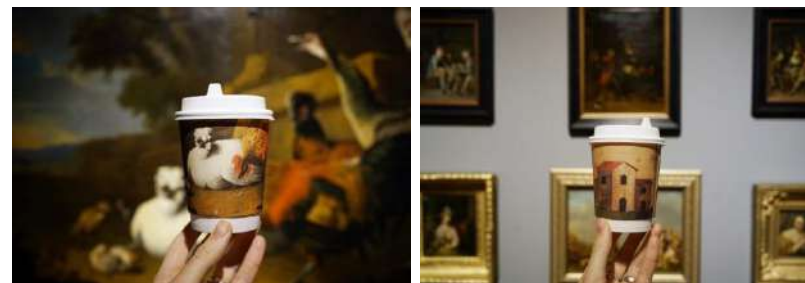
### SMM ПОДДЕРЖКА МУЗЕЯ

Отзывы посетителей в сети интернет (инстаграм сториз, посты)

**Выводы:** Tele2 получает качественный контент для собственного продвижения, охваты в сети интернет, лояльность абонентов.

ЕМИИ получает рекламные возможности мобильного оператора, платную рекламу площадки, мобильные телефоны в качестве аудиогидов, записанный аудиогид, специальный лендинг проекта с гидом для тех, кто хочет пользоваться своим мобильным устройством, оформление мини-библиотек (диваны, лампы, инфо стойки, видео планели), где посетители могут посмотреть и почитать каталоги ведущих музеев России и мира.

**Выводы 2:** возможно оформить музей и сделать его интересным для посещения, не вложив ни рубля собственного бюджета для многочисленной аудитории мобильного оператора Tele2, а также горожан, которые ещё не являются абонентами Tele2 и постоянными посетителями ЕМИИ.



«Искусство на кофейных стаканчиках». Проект с «Сушкоф и Дель Песто»

## 2. Коллаборация с сетью ресторанов «Сушкоф и Дель Песто» «Искусство на кофейных стаканчиках»

**Задача ЕМИИ:** привлечь внимание к коллекциям всех трёх площадок ЕМИИ. Повысить узнаваемость произведений искусства у посетителей ресторанов сети. Привлечь новую аудиторию в музей.

**Задача «Сушкоф и Дель Песто»:** сделать красивые кофейные стаканчики, повысить настроение у гостей ресторанов и клиентов доставки.

**Вывод:** на основании наших задач мы предлагаем современный формат посещения музея.

На протяжении длительного времени в акции попеременно участвует каждый корпус ЕМИИ.

В 2021–2021 году в акции участвует Культурно-просветительский Центр Эрмитаж-Урал

**Сроки:** октябрь 2019 - февраль 2022

Механика: при заказе горячих напитков в ресторанах сети или в приложении «Сушкоф и Дель Песто» можно получить стаканчик с изображениями картин из коллекции западноевропейского искусства, которые представлены в постоянной экспозиции Культурно-просветительского Центра «Эрмитаж-Урал».

Произведения Мельхиора де Хондекутера «Птичий двор», Луиджи

Мольи «Вид Пантеона» и фрагмент причудливых домиков с флорентийской мозаикой стали отличным дополнением для горячих напитков. Специальный QR-код на стаканчике переводит на страницу с информацией о проекте, где можно получить возможность купить билеты по льготной цене во все три здания: Музей ИЗО (ул. Воеводина, 5), Центр «Эрмитаж-Урал» (Вайнера, 11) и Музей Наива (ул. Розы Люксембург, 18). Акция в ресторанах «Сушкоф и Дель Песто» действует до 1 февраля 2022 года.

### **Структура проекта / механики со стороны «Сушкоф и Дель Песто»**

1. Печать стаканчиков 2-х видов (средние и большие) в количестве 5 000 штук (3 картины); 2. Развоз по ресторанам (всего 17 адресов, в том числе пригород Екатеринбурга и соседние города-спутники).

#### **Лендинг проекта:**

Описание проекта и механик; Бесплатный билет или билет со скидкой 50% для посетителей ресторанов

### **Структура проекта / механики со стороны ЕМИИ**

1. Написание и распространение пресс-релиза; 2. Фотосессия стаканчиков; 3. Распространение информации об акции в социальных сетях ЕМИИ, СМИ, крупным пабликам и прочим ресурсам; 4. Ведение отчётности по посещаемости музеев.

**Выводы:** возможно сделать качественный яркий и интересный контент для соцсетей 2-х предприятий, акцию для горожан, который живут в отдалённых районах города, в городах-спутников Екатеринбурга, в пригороде города.

Увеличить посещаемость музея, не вложив ни рубля собственного бюджета для многочисленной аудитории сети ресторанов «Сушкоф и Дель Песто», а также горожан, которые ещё не являются гостями сети ресторанов и посетителями ЕМИИ.