МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ

НАЦИОНАЛЬНЫЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ

АЛАДОВСКИЕ ЧТЕНИЯ – 2021

Материалы Международной научно-практической конференции

(Минск, 27 мая 2021 года)

Минск БелНИИТ «Транстехника» 2021 Печатается по решению Ученого совета Национального художественного музея Республики Беларусь

Руководитель проекта:

кандидат искусствоведения, заслуженный деятель искусств Республики Беларусь, генеральный директор Национального художественного музея Республики Беларусь В. И. Прокопцов

Редакционная коллегия: С. И. Анейко, С. А. Шукан, А. В. Янковская

Аладовские чтения – 2021 : материалы Международ. А45 науч.-практ. конф. (Минск, 27 мая 2021 г.) / М-во культуры Респ. Беларусь, Нац. художеств. музей Респ. Беларусь ; редкол.: С. И. Анейко [и др.]. – Минск : БелНИИТ «Транстехника», 2021. – 316 с.

ISBN 978-985-7110-61-2

Сборник подготовлен по материалам XIX международной научнопрактической конференции «Аладовские чтения», состоявшейся в Национальном художественном музее Республики Беларусь 27 мая 2021 года. Интересы участников конференции сосредоточены на изучении отечественного и мирового искусства, выявлении специфики музейной коммуникации и отражают результаты последних исследований сотрудников музеев Беларуси и России. Серьезное внимание уделено заполнению «белых пятен» в творческих биографиях белорусских художников, а также вопросам комплектования музейных собраний, различным подходам к коммуникации с музейным посетителем. Издание рассчитано на искусствоведов, музейных сотрудников и на широкий круг любителей искусства.

УДК 7.06 ББК 79.1

- © Национальный художественный музей Республики Беларусь, 2021
- © БелНИИТ «Транстехника», оформление, 2021

ISBN 978-985-7110-61-2

содержание

пленарное заседание

Каленкевич Екатерина	
Институализация и опыт музейной консервации произведений цифрового искусства	6
Моніч Дзмітрый Жыццё пасля смерці: лёс спісаных музейных прадметаў	15
Морева Марина Невьянский музей: ресурсы культурного туризма в контексте основных музейных коллекций	24
Секция 1 АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА	
Анейко Светлана «Неглюбские» портреты Евгения Зайцева: к вопросу о создании серии картин	35
Василевская Алла «Большие мытарства испытала картина «Иди за мной, Сатано!»»	44
Изофатова Екатерина Абрам Бразер: штрихи к скульптурному портрету Соломона Михоэлса	55
Калугина Елена О гомельском фонтане с дельфинами	65
Крыжэвіч Аляксандр Характарыстыка калекцыі «Фотадакументы» ў Дзяржаўным літаратурна-мемарыяльным музеі Якуба Коласа	77
Лисай Юлия «Не знаю, угодил ли я с портретом?» Портрет в творчестве Аполлинария Горавского	91
Нечаева Галина Архангел Михаил-воевода. Особенности ветковской иконографии	114

Прокопьева Светлана	
Двойная удача. Ранние произведения Антонио Молинари в коллекции Национального художественного музея Республики Беларусь	12
	14
Прокошина Виктория Орнаментальные мотивы кролевецких рушников и технологические особенности их воспроизводства в переборном и закладном ткачестве Украины и Беларуси	14
Рак Елена Федор Адольфович Фогт: возвращение в Витебск	14
Сидорова Светлана Художник Парижской школы, уроженец Могилева – Янкель Нохимович Милькин	16
Строгина Светлана Творческое наследие Зайцева Матвея Марковича и его популяризация в XXI веке (140-летию со дня рождения Матвея Зайцева посвящается)	1
Сысоева Любовь Четыре апостола из Холхлова	18
Трифонова Наталья Иллюстрированные книги латинского шрифта в коллекции Национального художественного музея Республики Беларусь	19
Усова Надежда Михаил Петрович Станюта (1881–1974) – функционер, художник, педагог. Реконструкция творческого наследия. К 140-летию со дня рождения художника	20
Хотянович Наталья Городская открытка: комплектование, изучение, экспонирование (из опыта работы ГУ «Лидский историко-художественный музей»)	2:
Чавус Станіслаў Атрыбуцыя старажытнабеларускай скульптуры са збору Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь: праблема паходжання музейных прадметаў	2

Секция 2 МУЗЕЙ И ПОСЕТИТЕЛЬ: СТРАТЕГИИ КОММУНИКАЦИИ

Виниченко Виктория Эдьютейнмент как технология обучения детей этикету в музейном пространстве	252
Кожух Татьяна Музейные коммуникации в аспекте «музей и посетитель» на современном этапе	263
Колосовская Ольга Методические приемы проведения музейного занятия «Секреты изразцовых пластин»	272
Лапицкий Артем Перспективы формата комбинированной музейной экскурсии в современной действительности	279
Мощенок Алена #Мастацкi_live – особенности офлайн- и онлайн- взаимодействия с музейным посетителем	286
Шантор Диана Особенности формирования и продвижения бренда Национального художественного музея Республики Беларусь	290
Юдина Ирина Художественные музеи Беларуси во время пандемии (на материале Ветковского музея старообрядчества и белорусских традиций им. Ф.Г.Шклярова)	308
УЧАСТНИКИ КОНФЕРЕНЦИИ	313

ПЛЕНАРНОЕ ЗАСЕДАНИЕ

Каленкевич Екатерина

ИНСТИТУАЛИЗАЦИЯ И ОПЫТ МУЗЕЙНОЙ КОНСЕРВАЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЦИФРОВОГО ИСКУССТВА

Тотальная дигитализация всех сфер жизни человека не оставляет сомнений и является очевидным фактом. В крупнейших университетах США и Европы уже в 1970-е, а на территории постсоветского пространства совсем недавно вопросы культурного и социального влияния новых медиа и информационных технологий стали ключевыми и дали толчок к рождению нового междисциплинарного направления в гуманитаристике - Digital Humanities, или цифровой гуманитаристике (существуют 800 вариантов определений). «Цифровая культурология», «цифровая история», «цифровая археология», «цифровой феминизм», «цифровая педагогика», «цифровая эстетика» и т. д. - отнюдь не полный перечень существующих исследовательских направлений DH, в проблемное поле которой, безусловно, входят и вопросы цифрового культурного наследия. Междисциплинарность, интеграция технологий, науки и искусства в художественной практике - явления далеко не сегодняшнего дня и имеют давнюю историю. Однако в последние полвека эти процессы стремительно интенсифицировались и стали ключевыми особенностями contemporary art. Видимо, поэтому одной из самых распространенных форм описания современного художественного артефакта является понятие mixed media в его широком понимании.

Дав толчок к развитию техногенного искусства в начале XX века, конвергенция технологий, науки и искусства на современном этапе формирует две новые его ветви – Digital art (цифровое искусство) и Science&Art (сайнс-арт). Пройдя, как и все инновационные формы искусства, стадию эксперимента и в какой-то мере «непринятия» со стороны традиционных арт-институтов, сегодня подобные артефакты занимают свое почетное место в музейных фондах как часть культурного наследия.

Digital art – цифровое искусство (употребляются также в качестве синонимов термины media art, new media art, computer

art), существует уже более 60 лет. Самая первая выставка графических работ, сгенерированных компьютером *Georg Nees: Computergrafik*, прошла в Германии с 5 по 19 февраля 1965 года (компания Siemens, Erlangen, Studiengalerie der TH Stuttgart – позже University of Stuttgart), за два месяца до прежде известной как первая выставка A. Michael Noll и Béla Julesz в галерее Howard Wise в Нью-Йорке.

От первых экспериментов, представляющих собой, как правило, графические компьютерные абстракции, до крупномасштабных мультимедийных инсталляций цифровое искусство развилось в обширную, разветвленную по видам и разновидностям область contemporary art.

Единства в научных дискуссиях по поводу того, что считать произведением дигитального искусства, какие формы или виды оно включает, нет. В рамках дигитального искусства можно выделить две зоны - утилитарную (цифровые технологии используются как инструмент создания произведений традиционных видов искусства, например, фотографии) и художественно-продуктивную, к которой можно отнести все инновационные формы. Известный американский исследователь цифрового искусства и один из первых кураторов Кристиана Пол включает в сферу оригинального компьютерного искусства «дигитальные инсталляции, виртуальную реальность, сетевое искусство, дигитальный фильм, видео, анимацию, софт-арт, музыкальные энвайронменты» [2, с. 70]. Белорусский исследователь Наталья Агафонова в качестве основных разновидностей называет «компьютерную графику, анимацию и др., интерактивную инсталляцию, виртуальную инсталляцию, Net Art» [1, с. 154]. В целом можно охарактеризовать разновидности цифрового искусства следующим образом:

- «периферийная подгруппа», или «компьютерные ремесла», своего рода цифровые инварианты традиционных видов искусства компьютерная графика, анимация и т. д.;
- -художественные практики, граничащие с программированием (к ним можно отнести software art искусство программного обеспечения, information visualization информационную визуализацию, algorithmic art алгоритмическое искусство и др.;
- «пространственные» формы инсталляции (виртуальная реальность, мультимедийные инсталляции и т. д.);
 - перформативные практики мультимедийные перформансы;
- сетевое искусство (Net Art искусство, использующее интернет и как технологию создания произведения, и как среду экспонирования).

В выработке своего уникального художественного языка и эстетического своеобразия Digital Art опирается во многом на уже достигнутое в искусстве XX века. По словам Кристианы Пол, «цифровое искусство не возникло в истории искусств из вакуума; оно тесно связано с художественными течениями предыдущих периодов, в частности, с дадаизмом, флюксусом и концептуальным искусством» [2, с. 11]. Отказываясь от объектности в сторону эстетической ценности самой идеи, концепта, активно используя новейшие технологии, в современном искусстве постепенно выкристаллизовывается форма синтетического художественного продукта – мультимедийного, интерактивного, нематериального, процессуального вариативного.

Путь музеефикации цифрового искусства можно представить в несколько «шагов»:

- репрезентация первых художественных артефактов в выставочном процессе (первые выставки);
- возникновение специализированных сетевых ресурсов и сообществ для дистрибуции, документации произведений цифрового искусства, которые становятся и являются первыми аналитическими и архивными платформами;
 - утверждение академических образовательных программ;
 - появление фестивалей, бьеннале, форумов и симпозиумов;
- организация специализированных центров с научноисследовательской и технологической базой, образовательной программой;
 - музейная консервация и частное коллекционирование.

1960-е – начало 1970-х можно назвать первой «волной» интереса к компьютерным технологиям в художественном творчестве. Это период развития кибернетического искусства. Вслед за выставкой в Германии первая крупная международная выставка электронного, кибернетического и компьютерного искусства Cybernetic Serendipity прошла в Institute of Contemporary Arts (ICA) в Лондоне с 2 августа по 20 октября 1968 года. Чуть более чем за два месяца ее посетили от 44 000 до 66 000 человек. Главной концепцией выставки было определить роль кибернетики в современном искусстве. Экспозиция включала в себя роботов, поэзию, музыку, рисующие машины и т. д. В 1968 году выставка Software проходит уже в Нью-Йорке в Еврейском музее. Но к середине 70-х эта короткая кураторская инициатива угасает в связи с тем, что, по словам исследователей Марка Триба и Реены Яны, «технологии стали ассоциироваться с капитализмом и войной во Вьетнаме» [3, с. 23].

Вторая «волна» начинается уже в середине 90-х с появлением и распространением Интернета. Именно в этот период возникают первые онлайн-сообщества и специализированные сетевые ресурсы, которые являются важнейшими источниками информации и аналитики. Среди огромного их числа (adaweb, runme.org, faces, the thing, encart, web net museum, http://www.mediaartarchive.org.ua, C3, dada.compart и многие другие) особенно нужно отметить такой ресурс, как rhizome.org, который играет ключевую роль в документации и архивации дигитальных художественных артефактов и с 2003 года имеет постоянное место офлайн-«резиденции» - New Museum в Нью-Йорке. Существует при поддержке нескольких фондов. Его кураторская и менеджерская группа инициирует такие важные с исследовательской точки зрения проекты, как, например, «Антология сетевого искусства», где описаны 100 произведений Net Art, иллюстрирующих его историю, начиная с 1980 до 2010-х гг. Многие из этих проектов сохранились лишь в документации.

Первые академические университетские программы, посвященные взаимодействию искусства и технологий, появляются уже в конце 1970-х. Одна из самых ранних из них – программа Interactive telecommunications program (ITP) в Нью-Йоркском университете (1979). Через 6 лет, в 1985 году, открывается Massachusetts Institute of Technology's Media Lab. Сегодня разного рода программы в области дигитального и шире – современного техногенного искусства, существуют во многих университетах Европы, США и Азии. На территории постсоветского пространства в качестве примера можно привести первую в России новейшую магистерскую программу Art & Science университета ИТМО.

В конце 1970-х появляются и специализированные фестивали. Одним из самых значимых и старейших является фестиваль Ars Electronica (Linz, Austria), впервые проведенный в 1979 году. Начиная с 1987 года, он проходит ежегодно на конкурсной основе. Главный приз – «Золотая Ника» – своего рода «Оскар» в области цифровых искусств. Тема фестиваля постоянно меняется, но общая концепция неизменна: «что новые технологии значат для нас?». Все события тщательно документируются, и сегодня веб-сайт фестиваля представляет собой в том числе и общедоступный архив, где каталогизировано свыше 75 000 произведений начиная с 1979 года.

Кроме этого, уже более 30 лет в Германии проходят два крупнейших и знаковых фестиваля Transmediale (г. Берлин) и EMAF (European Media Art Festival, г. Оснабрюк).

В целом фестивальная география очень обширна и охватывает все континенты. Можно представить далеко не полный перечень крупнейших из них в других европейских странах: CLICK (Дания), ADAF (Греция, г. Афины), The Media Art Festival (Италия, г. Рим), Centras (Литва, г. Каунас), IMPACT (Нидерланды, г. Утрехт), STRP (Нидерланды, г. Эйндховен), Piksel (Норвегия, г. Берген), Patchlab Digital Art Festival (Польша, г. Краков) и многие другие. В странах Азии это Microwave International New Media Arts Festival, Clockenflap (Гонконг), Japan Media Arts festival (Япония, в разных городах), Taipei Digital Art Festival (Тайвань, г. Тайбэй) и другие. В странах Южной и Северной Америки - FILE (Бразилия, г. Сан-Паоло), FAD (Бразилия, г. Белу-Оризонти), 01SJ Biennial (США, г. Сан-Хосе), Boston Cyberarts Festival (США, г. Бостон) и многие другие. Крупнейшее бьеннале современного техногенного искусства (цифровое, медиаискусство, сайнс-арт) WRO Biennale проходит в г. Вроцлаве (Польша) и является одним из самых значительных художественных событий в Центральной Европе.

Помимо фестивалей существуют многочисленные симпозиумы, например, SIGGRAPH (США, г. Вашингтон), ISEA (крупнейший симпозиум, Канада, г. Монреаль); научные конференции, посвященные в том числе и проблемам консервации произведений цифрового искусства, например, ежегодная международная конференция МАР (Media Art Preservation Conference, Музей Людвига, Венгрия, г. Будапешт) и многие другие.

Фестиваль или бьеннале, которые одновременно являются и выставкой, и художественной лабораторией, и дискуссионной площадкой для теоретиков, – важнейшие институциональные формы репрезентации, дистрибуции и музеефикации цифрового искусства.

На базе многих крупных фестивалей и бьеннале (к примеру, упомянутые Ars Electronica, Transmediale) формируются специализированные художественные центры, которые, имея хорошее техническое оснащение, занимаются созданием (устраивают резиденции и лаборатории для художников), экспонированием, документацией, каталогизацией и консервацией произведений. Важной составляющей работы таких центров являются различные формы образовательных программ как для профессионального, так и непрофессионального сообщества – публики разных возрастов, что, безусловно, способствует приумножению и развитию восприятия произведений дигитального искусства.

Один из самых первых и крупных европейских центров – Центр искусств и медиатехнологий ZKM (Германия, г. Карлсруэ), основанный в 1989 году с целью «продолжить развитие классического искусства в цифровую эпоху». Поэтому иногда его называли «электронный, или цифровой Баухауз». В свою идеологическую программу центр включает очень важный пункт: «...методы и практики сохранения цифрового культурного наследия», что отвечает задачам музейного уровня (цитата с сайта https://zkm.de/en/thezkm). На сегодняшний день ZKM обладает одной из самых крупных коллекций видеоарта в Европе и самой большой коллекцией компьютерного искусства в мире. Общее число произведений насчитывает 8000 единиц, со многими из них можно ознакомиться в открытом доступе на сайте центра.

Сегодня подобные центры можно встретить во многих странах мира. Например, в США одними из первых организаций такого рода являются Zero 1 (г. Сан-Хосе, Калифорния), Eyebeam atelier, Bitforms (г. Нью-Йорк); в Японии – ICC (Intercommunication center, г. Токио), который также обладает собственной коллекцией. В странах Европы можно назвать такие центры, как: в Испании – MECAD (Барселона), ETOPIA (Сарагоза) и другие; в Великобритании и Шотландии – New Media (г. Эдинбург), FACT (г. Ливерпуль), Digital Media Institute (г. Лондон) и другие; известным центром в Словении является Ljubljana Digital Media Lab (г. Любляна); в Нидерландах – V2 (г. Роттердам), WAAG (г. Амстердам); в Финляндии – МUU (г. Хельсинки) и другие. Перенимая европейский опыт, многие крупные центры открываются в Китае. Например, в 2013 году в г. Шанхае были открыты Chronus art center и чуть позже – UNART Center.

В крупные музеи цифровое искусство попало в середине 1990-х. Первым произведением, купленным для музейного собрания, стал сетевой проект Дугласа Дэвиса «Всемирное первое коллективное предложение» (1994). Его приобрел музей американского искусства «Уитни» в 1995 году. Чуть раньше, уже в начале 1990-х, некоторые известные музеи США стали реорганизовывать свои научные отделы и создавать новые с учетом возникновения альтернативных техногенных художественных практик. Например, в 1990 году в SFMOMA открывается отдел медиаискусств, в 2000-м музей «Уитни» приглашает ныне одного из самых известных кураторов и автора книг по цифровому искусству Кристиану Пол возглавить такого же рода отдел.

Сегодня в собрании практически каждого крупного музея современного искусства в мире (список огромен – порядка 40 только в Европе и Азии, не считая США) фигурируют те или иные формы и виды цифрового и шире – техногенного искусства. В последние годы музеи, обладающие собраниями произведений классического искусства, активно пополняют свои коллекции, открывая новые разделы. Например, Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина (Россия, г. Москва), который начал собирать коллекцию медиаискусства совсем недавно, в 2018 году разработал очень важный и ценный документ «Регламент приема в постоянное пользование, хранения, учета и описания музейных предметов, относящихся к коллекции кино-, медиа- и цифрового искусства», который окончательно закрепляет за еще совсем недавно «непринятым» цифровым артефактом статус музейного экспоната.

Однако путь от первого произведения до крупных собраний растянулся на несколько десятилетий, и главным препятствием был и остается острый вопрос о методиках хранения и реставрации таких «вещей», многие из которых по своей сущности противоречат традиционным музейным ценностям (уникальность, единичность, материальность, неизменность). Одной из особенностей цифрового искусства является интерактивность, то есть участие зрителя. Художественная значимость такого произведения неотделима от действий реципиента. Как сохранить его в полноценном виде? Перформативный характер сетевого искусства и его общедоступность более всего затрудняют коллекционирование. Какую материальную ценность имеет произведение, доступное всем?

Главная трудность хранения цифрового искусства заключается в первую очередь в его быстром техническом устаревании. Традиционная музейная консервация предполагает сохранение объекта в неизменном виде. В случае с цифровым искусством происходит следующее. Цифровое произведение, представляющее собой файл (файлы) данных, зафиксированных на материальном носителе, предполагает определенное техническое оборудование и программное обеспечение для воспроизведения. В музейных коллекциях цифровое искусство на сегодняшний день представлено на таких носителях, как лазерные диски и флэш-карты, срок эксплуатации которых 20–100 лет. Однако сама компьютерная техника обновляется с такой скоростью, что чтение информации с этих носителей становится невозможным раньше, чем они физически уста-

реют. В случае с сетевым искусством – оно сильно зависимо от изменений сетевой среды. Структура некоторых проектов (например, работа Алексея Шульгина «Ссылка Х») основана на использовании ссылок на другие веб-сайты, которые с течением времени перестают функционировать, и у произведения очень быстро появляются своего рода «осыпи» или «утраты».

Первыми заговорили о необходимости разработать новые подходы к сохранению произведений цифрового искусства не музеи, а специализированные центры и сетевые сообщества, заинтересованные в сохранности своих коллекций. В 1999 году под эгидой фонда Соломона Гуггенхайма был разработан проект «Сеть меняющихся медиа» (Variable Media Network), объединивший несколько музеев и независимых консультантов (среди участников - музей Гуггенхайма, Rhizome.org, Walker Art Center /США, г. Нью-Йорк/ и др.). В рамках этого проекта были предложены альтернативные методики консервации, которые успешно применяются сегодня в музейной практике. Например, близкий к традиционной консервации - способ миграции или перемещения (migration), то есть перенос на другой, более современный тип носителя с изменением формата данных для воспроизведения на новом оборудовании. Для восприятия цифрового произведения это не играет существенной роли, однако в рамках традиционной музейной теории - это создание копии, которая никогда не равна оригиналу. Второй метод это эмуляция (emulation), воссоздание или своего рода имитация на новом оборудовании старого программного обеспечения, в котором создавалась данная работа. В том случае, если этих два метода невозможны, музейные кураторы предлагают способ воссоздания произведения - это самый радикальный метод реинтерпретации, который, по сути, является актом сотворчества художника и музейного сотрудника. Этот способ вызывает наиболее горячие споры, однако он был успешно применен, например, в случае реставрации уже упомянутой сетевой работы Дугласа Дэвиса «Всемирное первое коллективное предложение» (1994).

Один из первых форумов, посвященных сетевому искусству, прошел в Минске в 2001 году, практически через 5 лет после его появления на международной арт-сцене. Несколько лет существовал ежегодный Минский международный фестиваль цифрового искусства Terra Nova (последний фестиваль прошел в 2013 году). Главной своей задачей организаторы фестиваля ставили «развитие компьютерной графики, мультимедиаискусств и т. д.». Эти факты

свидетельствуют о безусловном интересе к формам цифрового искусства в Беларуси. Однако произведений подобного рода создается крайне мало, а ситуация с хранением артефактов не только современного техногенного, но и шире - contemporary art в разных формах, например, инсталляционной, сложная. В основном в музеях страны можно встретить коллекции традиционных видов искусства и гораздо реже даже фотографии. Например, фонды одной из главных художественных институций, репрезентирующей современное искусство Беларуси, - Национального центра современных искусств Республики Беларусь - ограничиваются такими раздела-«Декоративно-прикладное искусство», «Скульптура», «Плакат», «Графика», «Фото». Коллекции инсталляций, арт-объектов или видеоарта в каких-либо государственных институциях не фигурируют, хотя эти формы современного искусства регулярно представлены на выставках и являются частью художественного наследия страны. По-видимому, это удел нового поколения белорусских кураторов, искусствоведов, музейных сотрудников, которым еще предстоит разработать план по сохранению произведений contemporary art, изменчивых, сиюминутных и трудно поддающихся консервации.

Список использованной литературы

- 1. Агафонова, Н. А. Экранное искусство: художественная и коммуникативная специфика / Н. А. Агафонова. Минск: Белорус. гос. ун-т культуры и искусств, 2009. 272 с.
- 2. Пол, К. Цифровое искусство / К. Пол. М.: Ад Маргинем Пресс, Музей современного искусства «Гараж», 2020. 272 с.
- 3. Tribe, M. New media art / M. Tribe, U. Grosenicr; ed. R. Jana. Köln [etc.]: Taschen, 2006. 96 p.

Моніч Дзмітрый

ЖЫЦЦЁ ПАСЛЯ СМЕРЦІ: ЛЁС СПІСАНЫХ МУЗЕЙНЫХ ПРАДМЕТАЎ

У 2021 годзе спаўняецца сто год з дня заснавання Віленскага беларускага музея імя Івана Луцкевіча (далей – музей Луцкевіча) – інстытуцыі, якая стала цэнтрам збірання, захавання і вывучэння беларускай культуры на заходніх тэрыторыях. Юбілей стаў нагодай для складання спіса музейных прадметаў з калекцыі музея Луцкевіча, а дакладней – той часткі, што зараз знаходзіцца ў беларускіх дзяржаўных і прыватных зборах. Праца пераважна ў музейных фондах, непасрэдна з самімі музейнымі прадметамі і ўліковай дакументацыяй, а таксама з архіўнымі дакументамі выявіла супярэчнасці ў афармленні актаў паступлення і спісання.

Віленскі беларускі музей імя Івана Луцкевіча функцыяніраваў у 1921-1945 гг., яго фактычная дзейнасць была спынена ў сувязі з пачаткам баявых дзеянняў Другой сусветнай, а пасля і Вялікай Айчыннай вайны. У пасляваенны перыяд адбыўся падзел музейнай калекцыі паміж Беларуссю і Літвой і толькі невялікая частка збору трапіла ў Беларусь і паступіла ў фонды Беларускага дзяржаўнага музея гісторыі Вялікай Айчыннай вайны (далей - БДМГВАВ) [1, с. 208]. Доўгі час музейныя прадметы знаходзіліся ў скрынях і не былі заінвентарызаваны, толькі пасля праверкі Міністэрства дзяржаўнага кантролю БССР у 1952 г. іх пачалі запісваць ва ўліковую дакументацыю [2, с. 14]. Асноўная частка музейных прадметаў перадавалася пазней арганізацыйнай групе падрыхтоўцы гісторыка-краязнаўчага музея БССР (у дакументах сустракаецца таксама як Дзяржмузей, зараз - Нацыянальны гістарычны музей Рэспублікі Беларусь, далей і Дзяржаўнай карціннай галерэі БССР (зараз Нацыянальны мастацкі музей Рэспублікі Беларусь, далей – НММ РБ), здараліся выпадкі, калі пазней паміж музеямі адбываўся абмен. Невялікая частка музейных прадметаў (пераважна нумізматыка) засталася ў БДМГВАВ. Такім чынам, для складання спіса музейных прадметаў з калекцыі музея Луцкевіча трэба было працаваць з уліковай дакументацыяй трох мінскіх музеяў, а для вызначэння апошняга іх месцазнаходжання яшчэ і параўноўваць акты паступленняў на пастаяннае захоўванне і перадачы на пастаяннае захоўванне або нават спісання.

Музейныя прадметы з калекцыі музея Луцкевіча прыбылі ў Беларусь з вопісам, аднак яго месцазнаходжанне сёння невядома [3, с. 14]. У БДМГВАВ акты паступлення на пастаяннае захоўванне не складаліся – адразу запісвалі ў кнігі паступлення з пазнакамі з "Беларускага музея ў Вільні" або "ВИМ" (Виленский исторический музей), часам дадаваўся інвентарны нумар музея Луцкевіча. Адсутнасць вопісу музейных прадметаў з іх дакладным пералікам і апісаннем, а таксама актаў паступлення робяць працэс верыфікацыі паходжання больш складаным, у большасці выпадкаў застаецца толькі давяраць надпісам у графе кнігі паступлення аб паходжанні з музея Луцкевіча.

Безумоўна, прыналежнасць музейнага прадмета да калекцыі музея Луцкевіча найперш вызначаецца ўласнай музейнай дакументацыяй і маркіроўкамі. На сённяшні дзень вядома аб існаванні адной інвентарнай кнігі музея Луцкевіча, што зараз захоўваецца ў Беларускім дзяржаўным архіве-музеі літаратуры і мастацтва (БДАМЛМ, фонд 518, вопіс 1, справа 1128). Пры яе вывучэнні становіцца зразумелым, што існавала, прынамсі, яшчэ адна інвентарная кніга, на жаль, яе (іх) месцазнаходжанне невядома.

На некаторых музейных прадметах, пераважна разьбяной скульптуры, захавалася маркіроўка "Беларускі музэй", або "Б.М." і інвентарны нумар; на графічных творах і часткова на жывапісе, а таксама на прадметах дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва – маркі з інвентарным нумарам. Наяўнасць маркіроўкі, безумоўна, дапамагае вызначыць не толькі прыналежнасць да музея Луцкевіча, але і суаднесці музейны прадмет з запісам у інвентарнай кнізе.

Такім чынам, праца па пошуку і ідэнтыфікацыі музейных прадметаў з калекцыі музея Луцкевіча вялася па некалькіх накірунках:

- музейная ўліковая дакументацыя (кнігі паступленняў інвентарныя, акты);
 - маркіроўка на музейных прадметах;
 - здымкі экспазіцыі музея Луцкевіча.

Падчас працы з уліковай дакументацыяй НММ РБ, НГМ РБ і БДМГВАВ выявіліся не проста несупадзенні, а нават супярэчнасці і неадпаведнасць рэчаіснасці і дакументаў.

Пры візуальным аглядзе музейных прадметаў з калекцыі "Старажытнабеларуская скульптура" з фонду НММ РБ на некаторых (КП-14657 (мал. 1), ДБС-173; КП-14658 (мал. 2), ДБС-178; КП-14662,

ДБС-194; КП-14666, ДБС-177; КП-14667, ДБС-229) была выяўлена маркіроўка і інвентарныя нумары музея Луцкевіча, а таксама інвентарныя нумары БДМГВАВ (шыфр МИВОВ) або Дзяржаўнага гістарычнага музея, зараз - НГМ РБ (шыфр ГИМ). Зыходзячы з маркіроўкі, можна меркаваць, што дадзеныя музейныя прадметы паходзяць з калекцыі музея Луцкевіча, пазней патрапілі ў БДМГВАВ (шыфр "ГИМ" ставіўся на музейныя прадметы, што знаходзіліся ў калекцыі БДМГВАВ і прызначаліся для перадачы НГМ РБ), а адтуль у калекцыю НММ РБ. Аднак акт паступлення на пастаяннае захоўванне ў НММ РБ вышэйпазначаных музейных прадметаў ад 15.07.1974 № 81 змяшчае зусім іншую інфармацыю аб іх паходжанні: "...пазначаныя ніжэй экспанаты былі вывезены раней даваеннымі экспедыцыямі музея, мелі пашкоджанні жучкомтачыльшчыкам і прыняцце іх у фонды пагражала небяспецы для ўсёй калекцыі. У дадзены момант пазначаныя рэчы прыведзены рэстаўратарамі ў парадак і могуць быць прынятыя ў асноўны фонд".

Супастаўленне інвентарных нумароў БДМГВАВ на згаданых вышэй музейных прадметах з запісамі ў кнігах паступлення пацвердзіла, што яны сапраўды былі ў калекцыі музея, але пазней былі перададзены арганізацыйнай групе па арганізацыі НГМ РБ. Гэтая акалічнасць выглядала цалкам натуральна, бо падобныя прэцэдэнты аб перадачы музейных прадметаў з аднаго музейнага збору ў другі сустракаліся і раней. Таму вымалёўвалася наступная гісторыя бытавання музейных прадметаў: музей Луцкевіча – БДМГВАВ – НГМ РБ, усё пацвярджалася дакументальна. Заставалася верагоднасць, што з НГМ РБ яны былі перададзены НММ РБ, але па нейкай прычыне не была аформлена адпаведная дакументацыя або была аформлена памылкова. Праца з уліковай дакументацыяй НГМ РБ выявіла прычыну несупадзення інфармацыі аб паходжанні музейных прадметаў у актах розных музеяў.

Азначаныя музейныя прадметы патрапілі ў калекцыю НГМ РБ па актах ад 02.04.1957 № 559 і ад 20.01.1960 № 322, але нават не атрымалі інвентарныя нумары і былі спісаны з дазволу Міністэрства культуры БССР як музейныя прадметы, што не маюць музейнага значэння і гісторыка-культурнай каштоўнасці. Найверагодней, рашэнне Міністэрства культуры было прынята на падставе акта ад 13.02.1960, які склалі супрацоўнікі Дзяржаўнага мастацкага музея БССР – загадчык аддзела прыкладнога мастацтва І. М. Паньшына і загадчык аддзела старажытнабеларускага і рускага

мастацтва П. М. Герасімовіч у прысутнасці галоўнага захавальніка фондаў гісторыка-краязнаўчага музея Г. І. Чарновай і галоўнага захавальніка фондаў Белдзяржмузея гісторыі Вялікай Айчыннай вайны С. І. Дворкінай: "…у фондах гісторыка-краязнаўчага музея прагледжаны музейныя прадметы з дрэва (спіс прадметаў дадаецца).



Мал. 1. Невядомы майстар. Укрыжаванне. Канец XVII – пачатак XVIII ст. Дрэва, разьба, тэмпера. КП-14657. НММ РБ



Мал. 2. Невядомы майстар. Уваскрэслы Хрыстос. Пачатак XVIII ст. Дрэва, разьба, паліхромія. КП-14658. НММ РБ

У выніку праведзенай экспертызы ўстаноўлена, што гэтыя прадметы не прадстаўляюць музейнага значэння і гісторыка-культурнай каштоўнасці: яны з'яўляюцца прадметамі грубай рамесніцкай працы, дрэннай захаванасці (пашкоджаны жучкомтачыльшчыкам) і нізкай якасці. Зыходзячы з гэтага лічым, што далейшае іх захаванне ў музеі немэтазгоднае. Дадзеныя прадметы

атрыманы па актах з Белдзяржмузея гісторыі Вялікай Айчыннай вайны, якому яны ў сваю чаргу былі дасланы Віленскім гістарычным музеем у 1945 г.".

Трэба адзначыць, што ў спісе, які дадаецца да дадзенага акта, пералічана трыццаць пазіцый, пераважна сакральная скульптура (на сённяшні дзень выяўлена месцазнаходжанне толькі пяці). Вынікае, што астатнія музейныя прадметы з гэтага спіса таксама не знішчаны і зараз могуць захоўвацца ў музейных зборах або прыватных калекцыях. Іх пошук і выяўленне – далейшая праца даследчыкаў.

Адзнака мастацкай вартасці, што дадзена згаданым скульптурам у акце, вельмі спрэчная, а аднясенне іх да ліку тых, што не ўяўляюць музейнага значэння ўвогуле, не вытрымлівае крытыкі. Канешне, гэтыя разьбяныя скульптуры не з'яўляюцца ўзорам мастацкага прафесіяналізму, але неаспрэчна маюць музейнае значэнне – нават толькі за гісторыю свайго бытавання, а таксама ўяўляюць гісторыка-культурную каштоўнасць як зараз, так і шэсцьдзясят год таму.

Такім чынам, вышэйзгаданыя музейныя прадметы паходзяць з калекцыі музея Луцкевіча, у 1945 г. былі прывезены ў Беларусь і знаходзіліся ў БДМГВАВ, пазней былі перададзены на пастаяннае захоўванне ў НГМ РБ, дзе былі спісаны з пазначэннем прычын, што, як пазначалася раней, не адпавядаюць рэчаіснасці. А праз 14 год яны былі аформлены на пастаяннае захоўванне ў НММ РБ з канстатацыяй ілжывай крыніцы паступлення і паходжання. Афармленне згаданых музейных прадметаў, як тых, што паступілі ў выніку экспедыцый, тым больш даваенных, не можа быць блытанінай, бо тыя ж самыя супрацоўнікі, што ставілі свае подпісы пад актам спісання, падпісаліся і пад актам паступлення на пазначэнне праўдзівай пастаяннае захоўванне. А паступлення музейных прадметаў (з калекцыі музея Луцкевіча) у інвентарных кнігах НММ РБ з'яўляецца пацвярджэннем таго, што гісторыя іх бытавання і спісання была вядома.

Спісанне музейных прадметаў з калекцыі музея Луцкевіча адбывалася і ў БДМГВАВ, пераважна гэта былі абразы і сакральная скульптура, падстава – дрэнны стан захаванасці. Трэба адзначыць, што музейныя прадметы з калекцыі музея Луцкевіча, якія зараз захоўваюцца ў беларускіх музеях, маюць неблагі стан захаванасці і, найверагодней, рэстаўрыраваліся супрацоўнікамі музея Луцкевіча, што ставіць пад сумненне афіцыйную прычыну спісання.

У кнізе паступленняў, што вялася супрацоўнікамі БДМГВАВ для будучага гістарычнага музея пад нумарам 266, знаходзіцца наступны запіс: аўтар Сергіевіч. Карціна "Богатыри", 1932 год. Палатно, алей, 1,5х2 м. Паходжанне пазначана як з Віленскага музея. У графе "заўвагі" – пазнака аб перадачы дзяржмузею 07.06.1967, акт 616.

Асаблівая ўвага на згаданы запіс у кнізе паступленняў была звернута толькі пасля таго, як было паведамлена, ў рэстаўрацыйных майстэрнях НММ РБ знаходзіцца твор Пятра Сергіевіча, які, найверагодней, паходзіць з калекцыі музея Луцкевіча, а зараз з'яўляецца прыватнай уласнасцю (мал. 3). Пасля азнаямлення з палатном стала відавочна сугучнасць згаданага запісу і самога твора, бо на карціне сапраўды былі выяўлены асілкі, адпавядаў таксама памер 1,5х2 м і год стварэння, які быў пазначаны ў правым ніжнім куце разам з подпісам – П. Сергіевіч – 1932 г., аднак на адваротным баку палатна не былі заўважаны музейныя шыфр ці нумар, таму патрабавалася знайсці яшчэ доказы. Апошнія пытанні адносна прыналежнасці дадзенага твора да калекцыі музея Луцкевіча былі зняты пасля знаходжання яго на вядомым здымку, які рэпрэзентуе экспазіцыю музея ў віленскіх базіліянскіх мурах: справа на другім плане бачна вялікая карціна з вершнікам на кані дакладнае супадзенне здымка і твора (мал. 4). Не выклікае сумнення, што карціна на здымку ў экспазіцыі музея Луцкевіча, запіс у кнізе паступленняў БДМГВАВ і карціна з прыватнай калекцыі - гэта адзін твор мастака Пятра Сергіевіча. Пытанне толькі ў тым, як карціна з музейнага збору патрапіла ў прыватную калекцыю.

У 1945 годзе палатно, як і іншыя прадметы з калекцыі музея Луцкевіча, было прывезена ў Беларусь і перададзена ў калекцыю БДМГВАВ. У кнізе паступленняў музея ў графе заўваг стаіць знак паўтора, які адсылае да запісу вышэй – пазнака аб перадачы дзяржмузею (зараз – НГМ РБ) у 1967 г. Для ўдакладнення далейшага лёсу музейнага прадмета быў вывучаны акт перадачы на пастаяннае захоўванне, але сярод пераліку музейных прадметаў, што перадаюцца дзяржмузею, няма карціны Сергіевіча. Спасылка на акт спісання памылковая, а значыць карціна надалей застаецца музейным прадметам у калекцыі БДМГВАВ. Як і чаму музейны прадмет знік з музейнага збору – адкрытае пытанне.



Мал. 3. Сергіевіч П. Асілкі. 1932. Палатно, алей. 1500х2000 см. Прыватны збор

Трэба адзначыць, што застаецца верагоднасць сапраўднага спісання згаданага твора Пятра Сергіевіча з калекцыі БДМГВАВ, але па іншым акце і распараджэнні Міністэрства культуры БССР, якія аднак своечасова не пазначылі ў графе заўвагі, і з цягам часу яны патанулі сярод іншай уліковай дакументацыі музея.

На прыкладзе згаданых музейных прадметаў разглядаецца агульная сітуацыя ў музейнай справе Беларусі, а мэта артыкула – узняць праблему, што закранае абсалютна ўсе музеі, каб пачаць яе абмяркоўваць у прафесійным асяроддзі. Замоўчванне праблем і памылак у сферы захавання і ўліку і далейшая іх перадача "ў спадчыну" наступным пакаленням музейных супрацоўнікаў вядзе не толькі да парушэнняў заканадаўства ў музейнай галіне, але і спрыяе памылковым высновам падчас вывучэння музейных прадметаў.



Мал. 4. Экспазіцыя Віленскага беларускага музея імя Івана Луцкевіча

Спіс выкарыстанай літаратуры

- 1. Доклад художника и консерватора Виленского Белорусского музея Пётра Сергиевича директору Белорусского государственного музея истории Великой Отечественной войны / П. Сергіевіч // Вяртанне: дакументы і архіўныя матэрыялы па праблемах пошуку і вяртання нац. каштоўнасцей, якія знаходзяцца за межамі Рэспублікі Беларусь / Беларус. фонд культуры. Мінск, 1992. 256 с.
- 2. Скалабан, В. Лёс вернутых у Мінск каштоўнасцей / В. Скалабан // Голас Радзімы. 17 чэрвеня 2004 г. № 22–25. С. 14.
- 3. Скалабан, В. Лёс каштоўнасцей Віленскага беларускага музея / В. Скалабан // Голас Радзімы. 19 жніўня 2004 г. № 30–33. С. 14.

Морева Марина

НЕВЬЯНСКИЙ МУЗЕЙ: РЕСУРСЫ КУЛЬТУРНОГО ТУРИЗМА В КОНТЕКСТЕ ОСНОВНЫХ МУЗЕЙНЫХ КОЛЛЕКЦИЙ

Не так уж много в России городов, настолько уникальных и самобытных, как Невьянск. Первый в истории город-завод, лучшее в мире железо, самая большая царь-домна, первый громоотвод, первые опыты по применению технологии железобетона и тайны, тайны...

Сегодня хранителем богатой истории на Невьянской земле является Невьянский государственный историко-архитектурный музей. Музей успешно решает непростую социальную, культурную и научную задачу: сохранить богатую историю края, дошедшую до нас в различных артефактах, документах, воспоминаниях и, что не менее важно, приобщить к истории края максимально возможное количество людей.

Однако в современных условиях музей стал не только учреждением, сохраняющим вещественные и документальные фрагменты истории, организующим научную, просветительскую, реставрационную деятельность, но и объектом туристической деятельности и даже в ряде ситуаций инициатором и организатором турпотока.

Посетители, экскурсии были в музее всегда, однако в последние годы туристическое направление деятельности музея стало практически приоритетным.

Справочно: Невьянск - это центр кустарных ремесел, средоточие многочисленных легенд, связанных с наклонной башней и династией Демидовых, старинная их «столица». Деятельность музея разнообразна. Невьянцы и гости города могут не только постоянно действующую экспозицию «История Невьянского края в XVII - начале XX в.» или заказать экскурсию на башню, принять vчастие необычных и театрализованных мероприятиях, таких как «Широкая масленица», «В день Последнего звонка», «День чествования Невьянской наклонной башни», «Ночь музеев», «Ночь искусств», «Демидовская елка». В фондах музея более 70 тысяч артефактов: коллекция икон знаменитой Невьянской школы иконописи и сундуков, оружия и минералов, еше документы, относящиеся a временам

становления и расцвета Российской империи, истории Невьянского завода и другим не менее важным историческим периодам.

Главным объектом внимания и изучения является уникальное архитектурное сооружение – наклонная башня.

Справочно: башня построена в 1721–1725 годах из подпятного кирпича по приказу Акинфия Демидова. Имя архитекторастроителя неизвестно. Основание – квадрат 9,5 на 9,5 метра, высота – 57,5 метра, отклонение от вертикали вверху 2,2 метра на юго-запад, толщина стен в нижней части доходит до 2 метров, а вверху – до 32 см. В отличие от падающей Пизанской башни Невьянская никогда не упадет. Верхний этаж и шпиль полностью вертикальны.

По внешнему виду башня напоминает русские шатровые колокольни: состоит из четверика и трех восьмигранных ярусов с балконами. Венчает ее шатрообразный купол с флюгером и «шаромсолнцем с шипами» – молниеотводом. Флаг-флюгер имеет длину 1,75 метра, вес – 25 кг. На нем изображен герб дворян Демидовых. Башня привлекает внимание посетителей и исследователей. В ней уникально все: и история создания, и практическое назначение, и архитектурные решения. Экскурсии на башню пользуются неизменным успехом у людей разных возрастов, профессий. Уникальность объекта и легенды, связанные с башней, впечатляют как местных жителей, так и приезжих из разных городов России и зарубежья. Никто не остается равнодушным к белоснежной красавицебашне.

История Невьянского государственного историкоархитектурного музея очень обширна и включает в себя больше века событий, процессов, явлений. Но деятельность музея то возникала, то прерывалась в связи с событиями истории нашей страны. Невьянский музей прошел все этапы развития нашего государства в XX–XXI веках, испытал вместе с ним взлеты и падения, расцвет и новые перспективы.

2 октября 1909 года – первое упоминание о музее. В этот день на заседании 40-й очередной сессии Екатеринбургского уездного земского собрания рассматривалось ходатайство учительницы Верхнетагильской школы Е. П. Поповой о предоставлении ей кредита «на устройство подвижного школьного музея». Собрание удовлетворило ходатайство Е. П. Поповой, постановив: «ассигновать 140 р. на устройство музея для Невьянского района, в состав которого входят и Верхнетагильские школы».

1947 год, 8 июля. Невьянский музей (в документах он именуется как Невьянский районный краеведческий музей) вновь открыт для посетителей. С этого времени музей больше не закрывался. За первый полный год работы музей посетили 1 020 человек.

2002 год, 4 марта. Во исполнение Указа губернатора правительство Свердловской области приняло Постановление за № 127-ПП «Об учреждении областного государственного учреждения "Невьянский государственный историко-архитектурный музей"».

Сегодня Невьянский музей – крупное, значимое учреждение культуры Свердловской области. А наклонная башня Демидовых – самый посещаемый музейный объект области.

Комплектование фондов музея по главным, магистральным темам начинается с начала деятельности музея (его воссоздания в 1947 году, регистрация в Книге поступлений основного фонда – с 1953 года).

На 1 января 2021 г. музейный фонд составил 70 044 ед., из них: основной фонд – 50 356 ед., научно-вспомогательный – 19 688 ед.

В настоящее время все имеющиеся музейные предметы распределены по коллекциям (всего 17 коллекций).

Коллекция «Металл» представляет особую ценность и насчитывает в настоящее время около 4 000 единиц хранения XVIII–XXI веков.

В ее составе многочисленные экспонаты, в том числе старообрядческие предметы культа. Гордостью музейного собрания являются изготовленные на Невьянском заводе в первой половине XVIII века уникальные предметы: молниеприемник – шар с шипами; флаг-флюгер; стяжка со стропил крыльца Невьянской наклонной башни; напольные плиты с орнаментами и надписями; медные изделия с клеймами.

Украшением музея является **коллекция русских самоваров** разнообразных форм и размеров в количестве 216 единиц.

Важным звеном фонда является **коллекция сундучной фур- нитуры, коллекция утюгов.**

Коллекция керамики насчитывает 1 642 ед. (1 469 основного и 173 научно-вспомогательного фонда). Формирование коллекции началось в послевоенный период. В ее состав входят художественная керамика и майолика, строительная и промышленная керамика, изделия из фарфора и фаянса, гипсовые скульптуры и формы.

Наш музей является единственным обладателем наиболее полной **коллекции таволожской керамики**, в которой представлены работы таволожских гончаров 1930-х гг., в т. ч. чернолощеная керамика.

В коллекции «Изобразительное искусство» представлена живопись и графика XVIII–XXI вв. Первым зарегистрированным предметом является портрет Никиты Демидова работы неизвестного мастера первой трети XVIII века.

Коллекция «Ткани» включает в себя предметы мягкого фонда, особое место в которой занимает коллекция народного костюма, в том числе старообрядческой прослойки населения: сарафаны, рубахи, пояса, сороки, шали, порты, зипун, девичья лента, костюмы«парочки», шамшуры. Немалую часть коллекции составляют образцы интерьерного текстиля, среди которых выделяется коллекция вышитых обрядовых полотенец конца XIX – начала XX века.

Коллекция «Археология» занимает важное место в составе фондов Невьянского музея. Представление о населении края с эпохи мезолита дают предметы, найденные в процессе археологических раскопок на Шигирском торфянике и Аятском озере.

Коллекция нумизматики насчитывает более 14 500 единиц хранения, в том числе около 2 500 относящихся к современному периоду.

В ее состав входят предметы собственно нумизматики (монеты), фалеристики (ордена, медали, знаки, значки, жетоны), бонистики (денежные знаки, лотерейные билеты) конца XIX – начала XXI века.

Бо́льшую часть коллекции нумизматики составляют клады русских монет XVIII – начала XX в., найденные на территории города и близлежащих сел. Широко представлены монеты разных стран Европы и мира XX в. Особый интерес представляют копии медных плат достоинством в 1 копейку и 1 рубль 1726 г. Екатеринбургского монетного двора и монеты 1 рубль Сестрорецкого монетного двора. Первые предметы были поставлены на учет в 1954 году. Самая ранняя монета относится к 1710 году, поздняя – 2010.

Коллекция книг представлена разнообразными изданиями (журналы, газеты, книги) конца XIX – середины XX в. Имеются редкие образцы старообрядческой церковной книги, старопечатная книга.

Коллекция фотографии насчитывает более 16 000 тысяч единиц (3 970 основной фонд), представленных на различных носителях: стекле, фотопленке, фотобумаге, металле.

Коллекция оружия представлена образцами стрелкового и холодного оружия, образцами боеприпасов. Активное формирование коллекции проходило в 1960-е годы.

В естественно-научную коллекцию входят образцы минералов, таксидермическая скульптура, немногочисленная энтомологическая коллекция, палеонтологическая коллекция. В разделе палеонтологии насчитывается более 100 образцов. Коллекция начала формироваться в 1950-е годы.

Коллекция стекла в основном представлена предметами быта, домашнего обихода, медицинским ассортиментом, предметами храмового искусства. Отдельно можно выделить коллекцию елочных игрушек, включающую в себя более 300 елочных украшений советского периода.

Коллекция письменных источников включает в себя два типа памятников: документы и рукописные подлинники. Основная часть коллекции – документы личного (рукописи статей, дневники, письма, стенгазеты) и административного происхождения (комплексы имущественных документов крестьян Невьянской волости, в том числе завещания, дипломы, свидетельства, аттестаты, журналы классные женской гимназии, удостоверения, паспорта, распоряжения, трудовые и орденские книжки и т. п.).

Коллекция синтетических материалов представлена образцами продукции Невьянского механического завода периода 80-х гг. XX в.

Коллекция кинофонодокументов включает в себя видеофильмы, музыкальные диски, кассеты, грампластинки различной тематики.

Коллекция дерева формируется на всем протяжении деятельности музея. Центральную часть коллекции занимает интереснейшая коллекция невьянских сундуков (более 40 ед.), образцы продукции мебельной фабрики, предметы домашнего обихода, расписные туеса, прялки, вальки и др.

Коллекция техники представлена образцами бытовой и производственной техники: телевизор КВН-49, граммофон, электрофон, музыкальная шкатулка, патефоны, печатные и швейные машинки, телефоны и др., формируется коллекция часов конца XIX – начала XX в.

Коллекция печатной продукции насчитывает более 6 700 ед. и включает в себя массовую продукцию, отражающую социальную историю и быт города и района, в том числе тиражные

издания предвыборной агитации, различные упаковки, буклеты, брошюры, этикетки и т. п.

С 2012 года в отделе фондов используется компьютерная обработка информации о музейных предметах (программное обеспечение «КАМИС»), в настоящее время версия КАМИС-5. Все предметы внесены в электронный каталог.

Количество работников учреждения, осуществляющих учетно-хранительскую деятельность, составляет 10 человек. Музейные коллекции закреплены за хранителями (от 2 до 4 коллекций на 1 штатную единицу).

Все музейные хранители в рамках перехода на профстандарт прошли профессиональную переподготовку по программе «Хранитель музейных предметов: «Организация деятельности по хранению музейных предметов и музейных коллекций в музеях всех видов». Наиболее опытные специалисты являются авторами практикумов и семинаров по различным вопросам учетнохранительской деятельности.

В реестре музеев Государственного каталога Музейного фонда Российской Федерации музею присвоен уникальный идентификационный номер: 1-66-C/00169.

Количество музейных предметов, зарегистрированных в Государственном каталоге Музейного фонда Российской Федерации (на 01.01.2021), – 20 329 ед.

План на 2021 год - 5 500 единиц.

Музейные коллекции, их изучение и популяризация являются главным инструментом реализации туристического потенциала музея, основой содержательного контекста культурного туризма.

Экспозиции и экскурсии - это основной туристский продукт.

Каждый приезжающий в музей турист знакомится с Невьянском, Уралом посредством постоянных экспозиций, размещенных в здании Музея истории Невьянского края (бывшей заводской электростанции):

«История Невьянского края в XVII-XVIII веках»,

«По старым улицам Невьянского завода»,

«Невьянские заводчики Яковлевы»,

в рамках которых экспонируется свыше 1 132 предметов из фондов музея, в том числе уникальные: прижизненный портрет Никиты Демидова (первая четверть XVIII века); подлинный флагфлюгер невьянской башни, находившийся на самой верхней ее точ-

ке 243 года и замененный на точную копию во время реставрации башни. Эти и многие другие предметы из фондов Невьянского музея создают неповторимую, уникальную и очень привлекательную для туристов атмосферу старого Урала.

Для поддержания интереса туристов (многие приезжают в Невьянск по нескольку раз) и с целью более глубокого освещения отдельных страниц истории Невьянска, Свердловской области, Урала постоянные экспозиции музея дополняются временными выставками, актуальными на конкретное время.

Так, в 2018 году в рамках проведения всероссийской акции «Ночь музеев», тема которой звучала как «Шедевры из запасников», на первом этаже музея была размещена выставка «Сокровища Аятского озера», представившая посетителям и туристам уникальные археологические артефакты, не экспонировавшиеся более 30 лет.

В 2020 году в музее была организована выставка, посвященная 310-летию со дня рождения Прокофия Акинфиевича Демидова, предметный ряд которой содержал портрет юбиляра, документы, относящиеся к его деятельности. Данная форма работы позволяет увеличить количество экспонируемых предметов и создать дополнительные визуальные, содержательные опции для разных целевых сегментов туристской аудитории.

Главным объектом внимания в Невьянском музее является уникальное архитектурное сооружение – объект культурного наследия федерального значения – Невьянская наклонная башня Демидовых. Башня является архитектурным и историческим символом Невьянска и Свердловской области. Она формирует сильнейший энергетический посыл, является туристским брендом территории, архитектурным символом Свердловской области.

Башня как объект культурного туризма вызывает живой интерес туристов из различных регионов Российской Федерации, стран ближнего и дальнего зарубежья. Ежегодно проводится более 4 тысяч экскурсий по башне, которые посещает порядка 100 тысяч человек.

В башне размещены три постоянные экспозиции (на 1, 2, 3, 4 этажах), экспонирующие 132 предмета из фондов Невьянского музея. Это, безусловно, очень немного. С целью содержательного наполнения и создания условий для визуализации экскурсий по башне, а также формирования и поддержания интереса к объекту используются временные выставки и сменные экспозиции.

В 2019 году на 2 этаже башни в помещении «Жилые палаты с печами» разместилась фотовыставка «Невьянская башня в ретро-

спективе», представившая уникальные фотографии башни XIX-XX вв. Фотографии показывают, как менялся объект и окружающая его территория в течение полутора веков, как из промышленного объекта, части завода, невьянская башня через упадок и разруху середины XX века обрела современный, близкий к задуманному в XVIII в. вид и стала туристским объектом.

В ближайшее время в рамках подготовки и проведения всероссийской акции «Ночь музеев» будет создана сменная экспозиция, характеризующая башню как объект, опережавший свое время по техническим параметрам и достижениям. Эта экспозиция отразит главную тему «Ночи музеев» – «Год науки и технологий в Российской Федерации».

Экспозиция представит уникальное оборудование и инструменты, использовавшиеся на невьянском заводе в XVIII веке (наковальня, формы для литья), фрагмент стяжки с шайбой невьянской башни, молниеприемник невьянской башни, установленный на ней на 20 лет раньше того, как Бенджамин Франклин официально запатентовал это изобретение. Будет представлен макет башни, созданный на 3D-принтере и позволяющий ее разглядеть вблизи (и потрогать руками).

Подобные приемы позволяют привлечь туристов различных целевых аудиторий, расширить спектр экспонируемых музейных предметов, сформировать более глубокие представления об отдельных фрагментах истории туристских объектов.

При этом данное направление работы требует детального глубокого изучения музейных коллекций, формирования отдельных тематических блоков, которые в дальнейшем обретут форму в ТЭП выставки или проекте экспозиции.

Требуется дополнительная информация о предметах и личностях, событиях и явлениях, а также отдельные локальные выводы о значимости и исторической ценности экспонируемых предметов и объектов.

Продвижение наклонной башни как туристского объекта и объекта культурного туризма осуществляется нами целенаправленно с учетом постоянно актуализирующихся требований туристского сообщества.

Для достижения этой цели используются маркетинговые технологии и приемы: широкое информирование потенциального туриста о музейных туристских продуктах и реклама; сайт музея и SMM.

Проведение массовых туристских мероприятий - следующий шаг в продвижении бренда. Башня является брендом туристских мероприятий, реализуемых музеем, главным из которых является «День чествования Невьянской наклонной башни Демидовых». Впервые праздник был проведен в 2003 году. На протяжении многих лет мероприятие носило локальный характер. На сегодняшний момент «День башни» - это масштабное культурно-массовое туристское мероприятие Свердловской области, хорошо известное не только в регионе, но и за его пределами, собирающее ежегодно на площадке музея тысячи гостей и реализующее цель - популяризацию объекта культурного наследия федерального значения (Наклонная башня Демидовых). Праздник включен в календарь туристских событий Свердловской области. Имея многолетнюю историю и сформированные традиции проведения, мероприятие ежегодно обновляется, привлекая тем самым новых туристов и сохраняя свою актуальность. В программе проведения Дня башни активно используются музейные коллекции и музейные предметы.

Использование предметов из фондов музея в контексте туристского праздника позволяет сохранить и усилить музейный компонент в содержании массового мероприятия, способствует формированию у туристов представлений об уникальности и значимости места, которое они посетили.

Посредством предметного ряда формируется представление об этапах развития края, горнозаводской промышленности, роли Невьянска в российской истории.

Кроме того, подлинные предметы настраивают на уважительное и даже почтительное отношение к истории своей страны, активизируют чувство гордости за свершения и достижения предков, способствуют формированию патриотических начал личности. Итогом этой работы является постоянный рост числа туристов, посещающих данное мероприятие, и расширение их географии: 2014 г. – 7 200, 2015 г. – 8 400, 2016 г. – 10 070, 2017 г. – 15 000. В 2018 году праздник посетили уже 18 200 туристов, а в 2019 – 19 500!

В современных условиях любое действие, чтобы обрести успех, обязательно должно быть поддержано онлайн-версией, информационным сопровождением.

В рамках направления «Цифровая культура» национального проекта «Культура» создан мультимедиагид по постоянным экспозициям музея: «История Невьянского края в XVII–XVIII вв.», «По

старым улицам Невьянского завода» с использованием цифровой платформы «Артефакт» (Artefact. Дополненная реальность в музеях), основой которого стали 67 музейных предметов, размещенных в постоянных экспозициях: созданы фотографии этих предметов, составлены тексты-описания.

Осуществлена редактура научно-популярных текстовых описаний о каждом предмете, экскурсии и музее на русском языке; перевод описания на английский язык; профессиональная запись аудиогидов; публикация разработанного контента в цифровой платформе «Артефакт».

В 2020-2021 годах специалистами музея были созданы 96 виртуальных проектов, направленных на поддержание интереса к деятельности музея в эпоху ограничительных мер, на продвижение туристского потенциала музея, на популяризацию музейных коллекций.

Примером таких проектов является виртуальная выставка «О чем расскажет экспонат». Проект содержит 10 выпусков, каждый из которых посвящен предмету из фондов Невьянского музея.

Эффективным инструментом продвижения туристических брендов являются выставочные проекты, реализуемые музеем на площадках, имеющих высокую туристскую наполненность. Тематика и специфика таких выставок разнообразна.

На протяжении последних лет Невьянский музей участвует в фотовыставках, размещенных на популярных выставочных площадках, имеющих крайне высокий туристский потенциал, среди которых: ГАУК г. Москвы «Московский Городской сад «Эрмитаж», «Сад культуры и отдыха им. Н. Э. Баумана», аэропорты «Шереметьево», «Домодедово», музей-заповедник «Кузьминки-Люблино», зона отдыха «Борисовские пруды».

Особую актуальность при продвижении туристических музейных объектов имеют выставочные проекты, представляющие музейные коллекции и артефакты, связанные как с объектом показа, так и с местностью, где он расположен.

Примером такого выставочного проекта из практики Невьянского музея является передвижная выставка «Рукотворные чудеса невьянских мастеров», которая была организована в выставочном зале Елабужского государственного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника. В рамках выставки экспонировалось 345 предметов из фондов Невьянского музея и организации-партнера, 21 из которых экспонировался впервые.

Для создания выставки проведена большая научная работа: разрозненные экспонаты скомплектованы в тематико-экспозиционные комплексы.

Предварительно проведен анализ фондов и изучение музейных предметов, в том числе в информационной системе КАМИС-5. В рамках подготовки экспозиции была проведена реставрация двух предметов, откорректировано научное описание 345 музейных предметов.

Подготовлены пояснительные тексты, аннотации к предметам и этикетаж к выставке. Разработан контрольный текст экскурсии. Подготовлено и опубликовано печатное издание, содержащее научно-популярные сведения и изображения предметов, включенных в состав экспозиции выставки, буклеты.

Создана виртуальная версия выставочного проекта.

Туристские объекты музейного комплекса были представлены посредством предметного ряда, который дополнял и раскрывал особенности Невьянска как центра уральской горнозаводской цивилизации. Выставка вызвала широкий резонанс и интерес со стороны посетителей и СМИ.

Таким образом, развитие музейного туризма осуществляется в контексте деятельности по сохранению, изучению, систематизации, реставрации музейных предметов и коллекций, является важнейшей составляющей деятельности Невьянского государственного историко-архитектурного музея в части формирования туристских музейных брендов и их успешного продвижения.

Секция 1 АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

Анейко Светлана

«НЕГЛЮБСКИЕ» ПОРТРЕТЫ ЕВГЕНИЯ ЗАЙЦЕВА: К ВОПРОСУ О СОЗДАНИИ СЕРИИ КАРТИН

Многогранное творчество народного художника Беларуси, члена-корреспондента Академии художеств СССР Евгения Алексеевича Зайцева (1908–1992) с 1940-х годов занимало одно из ведущих мест в становлении и развитии белорусской живописи. На протяжении творческого пути художник работал в различных жанрах станковой живописи (сюжетно-тематическая картина, пейзаж, натюрморт), выполнял монументальные росписи.

Особенно ярко мастерство Евгения Зайцева – художника вдумчивого и тонкого психолога – проявилось в портретной живописи. В работе с натуры ему удавалось в точности передать не только внешний облик человека, но и раскрыть внутреннее состояние, индивидуальность своего героя. Его герои – современники, люди духовно и творчески одаренные. Со свойственными художнику емкостью и глубиной в передаче образа живописец стремился к раскрытию богатства внутреннего мира, особенностей мировосприятия и неповторимости характера изображаемого человека. Психологической глубине образа Евгения Зайцева подчинял все живописные средства. Отсюда лаконичность и простота композиции портретов, минимум деталей.

Творческий метод Е. А. Зайцева строился на стремлении глубоко и всесторонне узнать портретируемого в жизни. Это объясняет тот факт, что чаще всего он писал портреты людей, с которыми его связывала давняя дружба или тесное личное знакомство. Среди них – артистка балета Александра Николаева (1943), скульпторы Анатолий Аникейчик (1977) и Заир Азгур (1983), писатели и поэты Максим Танк (1948), Петрусь Бровка и Петр Глебка (оба – 1968), Кондрат Крапива (1972). Всех героев объединяет влюбленность в искусство, готовность посвятить ему всю свою жизнь.

Помимо серии портретов деятелей культуры и искусства у Е. А. Зайцева есть ряд работ, изображающих рабочих и передовиков труда. К примеру, «Портрет ткачихи Витебского коврового комбината Р. Херувимовой» (1942), «Портрет работницы фарфорового завода А. Королькевич» (1968).

В середине 1970-х годов, стремясь шире раскрыть образ современника через отображение простого человека из народа, тесно связанного с родной землей, Е. А. Зайцев выехал в Неглюбку, известную своими самобытными мастерицами. В это время самобытный текстиль деревни Неглюбка Ветковского района Гомельской области переживал период возрождения. Многочисленные изделия местных ткачих – многоцветные рушники, покрывала, полотенца, салфетки и другие предметы интерьера – выполнялись как в технике ручного узорного ткачества, так и в вышивке (в техниках набор, крест, гладь, роспись, «неглюбская мережка» и др.).

Неглюбский текстиль отличался высокими художественными качествами, выразительной полихромией и сложностью орнаментации. В интерьерах деревенских домов неглюбчан тканые и вышитые предметы создавали гармоничный и целостный текстильный ансамбль. Главное место в нем отводилось рушникам, которые располагались в красном углу (по диагонали от входной двери, в дальнем углу комнаты), декорировали зеркала и рамки с семейными фотографиями.

Благодаря участию местных потомственных мастериц во всесоюзных и зарубежных выставках Неглюбка приобрела широкую известность как центр самобытного ручного ткачества и вышивки. Так, на Всесоюзной выставке-конкурсе произведений декоративноприкладного искусства самодеятельных художников и мастеров народного искусства, проходившей в Москве в 1970 году, были представлены шесть рушников работы неглюбских ткачих Марии Барсуковой, Татьяны Деренок, Марии Приходько, Евфросинии Суглоб. Как известно, особенностью проведения таких выставок на территории СССР являлось представление в экспозиции различных текстильных предметов и обязательное участие авторов изделий, демонстрировавших также традиционный народный костюм [2]. Более того, лучшие образцы неглюбского ткачества и вышивки экспонировались на выставках в Великобритании, Бельгии, Германии, Италии, Канаде, США, Франции, Японии.

Международная известность уникальной неглюбской текстильной традиции активизировала ее широкое научное изучение.

В Неглюбку направились этнографы, фольклористы, искусствоведы, фотографы, живописцы, в том числе и Евгений Зайцев. Здесь в 1975 году была написана серия картин, состоящая из трех ярких и выразительных портретов, получивших условное название «неглюбские». На полотнах изображены народные мастера ткачества и вышивки разных поколений – Мария Павловна Ковтунова (1915–1988), Анна Григорьевна Гринькова (1923–2003) и Валентина Александровна Халюкова (1931–2008). По мнению искусствоведа Ю. А. Карачуна, умение передать индивидуальный характер и разное восприятие мира каждой мастерицы в картинах Е. Зайцева позволяет считать их примером высокой портретной удачи [3, с. 13].

Из трех портретов неглюбских мастериц широкую известность приобрели два из них: это портреты Марии Павловны Ковтуновой и Анны Григорьевны Гриньковой. В 1976 году Е. А. Зайцев представил их на Республиканской выставке «Слава труду» в г. Минске, посвященной XXV съезду КПСС и XXVIII съезду КПБ. Позднее они регулярно экспонировались на различных художественных выставках и были приобретены у Евгения Зайцева в 1979 году Союзом художников БССР (инвентарные номера № 2417 и 2418 соответственно).

Позже, в 1987 году, правление Союза художников БССР приняло решение о передаче в фонды Национального художественного музея Республики Беларусь 21 произведения живописи и декоративно-прикладного искусства, в том числе и «Портрет Марии Павловны Ковтуновой, народного умельца из д. Неглюбка Ветковского района Гомельской области. Мать-героиня» (1975; холст, масло; 110х80,5. Протокол № 6 от 24 июня 1987 г.). Однако непосредственная передача предметов в музей состоялась только в 1992 году (Акт приема на постоянное хранение № 20 от 14 апреля 1992 г.). Картина Е. А. Зайцева пополнила коллекцию «Белорусская живопись» Национального художественного музея Республики Беларусь (инвентарные номера КП-23730; БЖ-2753).

Портрет народной мастерицы Марии Павловны Ковтуновой отличается богатством колорита и звучностью красок (рис. 1). Улыбка озаряет лицо женщины, подчеркивая приподнятое, праздничное настроение, с которым она ткет расшитое полотенце – рушник. Созданные Марией Павловной вручную изделия насыщенного вишневого цвета с черной окантовкой получили широкое признание начиная с 1970-х гг., когда они экспонировались на международных выставках в Москве, Нью-Йорке, Монреале. Помимо рушни-

ков бело-красно-черной цветовой гаммы, талантливая ткачиха активно экспериментировала с колоритом, вводя в текстиль синие и зеленые цвета. Заслуги мастерицы были отмечены медалями первого Всесоюзного фестиваля самодеятельного художественного творчества (1975–1977, г. Москва). Рушники М. П. Ковтуновой хранятся в музеях Беларуси и многих зарубежных стран.



Рис. 1. Зайцев Е. А. Портрет Марии Павловны Ковтуновой. 1975. Холст, масло. 110х80,5 см. Национальный художественный музей Республики Беларусь

О талантливой ткачихе и вышивальщице Анне Григорьевне Гриньковой, героине второго «неглюбского» портрета Евгения Зайцева, известно немного (рис. 2). Уроженка Неглюбки, она участвовала в художественных выставках с 1972 г. Ее покрывала и рушники, украшенные геометрическим орнаментом, выполнялись в технике закладного и переборного ткачества. С момента приобретения портрет мастерицы (1975; холст, масло; 106,5х80. Инвентарный номер КП-000418) хранится в фондах общественного объединения «Белорусский союз художников» (правопреемник Союза художников БССР с 1992 года).

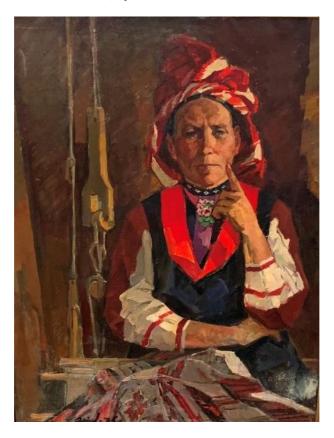


Рис. 2. Зайцев Е. А. Портрет Анны Григорьевны Гриньковой. 1975. Холст, масло. 106,5х80 см. Белорусский союз художников

Живописный образ Анны Григорьевны Гриньковой отличается простотой и сдержанностью. Женщина в задумчивости смотрит прямо на зрителя, вся ее фигура выражает внутреннюю собранность и сосредоточенность на деле. В отличие от портрета М. П. Ковтуновой, где задний план украшают богато орнаментированные покрывала и рушники, здесь фоном выступает оголенная деревянная стена. Обилие коричневого тона приглушает общий колорит полотна и вместе с тем вторит характеру модели. Яркими цветовыми пятнами стали по-особому повязанный на голове женщины тканый красно-белый платок и задрапированная на груди широкая алая лента («мереганка»).

Третья картина Е. А. Зайцева «Ткачиха» (рис. 3), написанная в Неглюбке, принадлежит собранию Могилевского областного художественного музея имени П. В. Масленикова (инвентарный номер КП-001373). В отличие от указанных выше портретов, в которых художник на обороте холста указывал имена портретируемых, эта работа не имеет развернутой авторской надписи. На обратной стороне холста написано: «Зайцев Е. А. 1907 Ткачиха х., м. 60х80 1975 г.». Отсутствие сведений о выставочной судьбе данной работы позволяет предположить, что с момента создания она хранилась в мастерской Евгения Зайцева. В 1995 году, спустя три года после смерти художника, картину «Ткачиха» приобрел Могилевский областной художественный музей имени П. В. Масленикова (Акт приема на временное хранение № 33 от 1 августа 1995 г., Акт приема на постоянное хранение № 83 от 18 декабря 1995 г.).

В идентификации изображенной на потрете женщины оказали помощь коллеги из Ветковского музея старообрядчества и белорусских традиций им. Ф. Г. Шклярова, лично знавшие рукодельниц деревни Неглюбка. Умение Евгения Зайцева точно передать внешность портретируемого позволило музейным работникам узнать в изображенной женщине потомственную неглюбскую ткачиху и вышивальщицу Валентину Александровну Халюкову. Мастерица была известна своими рушниками, выполненными в традиционной для неглюбского текстиля красно-бело-черной цветовой гамме. Факт работы Евгения Зайцева над портретом подтвердила и семья В. А. Халюковой, сообщившая о процессе создания картины в доме ткачихи в 1975 году.

Потрет Валентины Александровны Халюковой имеет несколько меньшие размеры (80х60 см) в отличие от двух других картин из этой серии (110х80,5 см и 106,6х80 см соответственно).

Несмотря на это, по содержанию и выразительности образа он кажется более монументальным. Фигура ткачихи взята крупно, приближена к переднему краю полотна. Динамичными мазками Евгений Зайцев резко очерчивает черты лица молодой женщины. В выразительном облике модели ощущается огромная жизненная сила Валентины Александровны, ее духовная и физическая красота. Внешняя сдержанность мастерицы контрастирует с интенсивной ритмикой узоров покрывала, создающего фон портрета. Контрастное сочетание красного и белого цветов сорочки и головного убора женщины выделяют ее на фоне сложного полихромного рисунка интерьера.



Рис. 3. Зайцев Е. А. Ткачиха. 1975. Холст, масло. 60х80 см. Могилевский областной художественный музей им. П. В. Масленикова

«Неглюбские» портреты Евгения Зайцева композиционно схожи между собой. Фронтально размещенные, очерченные выразительной линией крупные фигуры ткачих занимают большую часть холстов. Каждая рукодельница, облаченная в традиционную одежду неглюбского строя, позирует художнику с вытканным ее руками рушником. Мария Павловна Ковтунова и Анна Григорьевна Гринькова изображены сидящими за кроснами – ручным ткацким станком – в отличие от портрета Валентины Александровны Халюковой. Особое внимание Евгений Зайцев уделил точной моделировке женских лиц и пластике рук, выделенных цветом и светом. Каждой мастерице живописец нашел особый, характеризующий именно ее жест.

Портреты неглюбских ткачих стали для Евгения Алексеевича Зайцева своеобразной творческой лабораторией. В них он экспериментировал над соотношением пространства и пластических форм, выявлял выразительность и разнообразие оттенков, зачастую одного цвета, разрабатывал цветовые гаммы, добиваясь яркости, звучности колорита. От портрета М. П. Ковтуновой к портрету В. А. Халюковой возрастали пластическая широта и живописная свобода мазков художника. Именно в этих картинах усилилась декоративная тенденция позднего творчества Е. А. Зайцева, которую отмечали исследователи Ю. А. Карачун [3, с. 14] и П. Н. Герасимович [1, с. 2].

Таким образом, в серии «неглюбских» портретов Евгения Зайцева нашли отражение красота женщин, искренне увлеченных своим любимым делом, своеобразие внутреннего мира моделей. Художник бережно перенес на полотно и колористическое великолепие неглюбского текстиля, и духовную значимость мастеров, его создававших. Образы Марии Павловны Ковтуновой, Анны Григорьевны Гриньковой и Валентины Александровны Халюковой отличаются емкостью и глубиной, общей эмоциональной приподнятостью. В своем мастерстве неглюбские ткачихи были индивидуальны, неповторимы. Они не только избегали повторений уже сделанных другими, но и свои собственные изделия никогда не дублировали. В серии портретов Е. А. Зайцев сумел уловить и подчеркнуть творческую неординарность каждой народной мастерицы. И в тоже время художник зафиксировал общность неглюбской традиции текстиля, носителями которой являлись ткачихи М. П. Ковтунова, А. Г. Гринькова, В. А. Халюкова.

Список использованной литературы

- 1. Герасимович, П. Н. Евгений Алексеевич Зайцев. О мире и войне / П. Н. Герасимович. М.: Советский художник, 1980. 32 с.
- 2. Жывая спадчына Беларусі: інвентар нематэрыяльнай культурнай спадчыны. Неглюбскія тэкстыльныя традыцыі Веткаўскага раёна. [Электронны рэсурс]. Рэжым доступу: http://livingheritage.by/nks/6525/?sphrase_id=64997. Дата доступу: 01.05.2021.
- 3. Карачун, Ю. А. Евгений Зайцев / Ю. А. Карачун. Минск: Беларусь, 1988. 135 с.

Василевская Алла

«БОЛЬШИЕ МЫТАРСТВА ИСПЫТАЛА КАРТИНА «ИДИ ЗА МНОЙ, САТАНО!»...»

Значительную роль в обширном и разнообразном творческом наследии И. Е. Репина (1844–1930) занимают произведения на библейские сюжеты [8, с. 32]. Присутствие евангельских образов отмечается исследователями и во многих произведениях художника на темы современной жизни [11, с. 28]. Особое место в творчестве И. Е. Репина имеет сюжет искушения Христа, который в результате долгих творческих исканий был воплощен в картине 1901–1903 годов под названием «Иди за мною, Сатано!».

Картина была неоднозначно принята критикой. Так, А. Н. Бенуа (1870–1960) пишет: «Под влиянием своих литературных связей и увлечений, а отчасти прислушиваясь к призывам «передовых» течений, Репин как-то стал тяготиться реализмом, и его все больше начало тянуть на создание таких творений, в которых, как ему казалось, он мог выразить свое миросозерцание, свои верования, свое отношение к великим вопросам бытия. Насколько это не было его делом, показала огромная и столь неудачная картина «Иди за мною, сатана», появление которой вызвало тоскливое недоумение самых верных его почитателей» [4, с. 141].

Неоднозначный отклик вызвало и название картины. Художника обвиняли в неправильной трактовке евангельских текстов. Дословное прочтение названия привело к тому, что фраза «Иди за мной, сатано», которую И. Е. Репин, по своим словам, взял из евангелия на старославянском языке и означавшую «скройся с моих глаз», современниками была воспринята как приглашение Христом диавола следовать за ним [9, с. 126].

Тема искушения Христа волновала художника на протяжении многих лет творческой деятельности. В конце 1863 года И. Е. Репин занимался в Рисовальной школе Общества поощрения художников, И. Н. Крамской. Репин испытывал преподавал симпатию К И. Н. Крамскому как к vважение и художнику, поэтому всячески искал общения с ним. После их знакомства И. Н. Крамской пригласил И. Е. Репина навестить его в своей мастерской. В первый же визит Илья Ефимович был поражен тем, как Крамской воспринимал Христа и как он работал над воплощением его образа в своем знаменитом произведении 1872 года «Христос в пустыне». «И далее я был совершенно поражен этим живым воспроизведением душевной жизни Христа. И казалось, в жизнь свою я ничего интереснее этого не слыхал. Особенно искушение в пустыне» [5, с. 150].

Под впечатлением от увиденного и услышанного вскоре И. Е. Репин начал работать над заинтересовавшим его сюжетом. «Я начинал компоновать «Искушение Христа в пустыне» под влиянием рассказа Крамского. Я поставил Христа на вершине скалы перед необозримой далью с морями и городами. Он отвернулся с трагическим выражением от искушающего вида и зажмурил глаза. Одной рукой он судорожно сжимал свой огромный лоб, а другой отстранял от себя неотвязную мысль о земной славе и власти. Одел его в короткий хитон, а босые ноги были в царапинах» [5, с. 151]. Скорее всего, здесь речь идет о наброске. Но эти строки важны для понимания того, как И. Е. Репин трактует и представляет сюжет искушения Христа.

Традиционная иконография этого сюжета основана на евангельских текстах, согласно которым, после крещения Иисус отправился в пустыню на сорок дней, чтобы соблюдать пост. Там его трижды искушал дьявол – голодом, гордыней, верой. Последнее искушение происходит на вершине горы, куда Христа берет сатана, показывает ему все царства мира и предлагает власть над ними, если тот поклонится ему. Но Христос отвергает это предложение.

И. Е. Репина интересует именно третье искушение – искушение верой, которое он представляет, не выходя за рамки традиционной иконографии сюжета.

Работу над этим сюжетом в такой же интерпретации художник продолжает в 1890-х годах, в поисках композиционного и колористического решения большого полотна создает ряд подготовительных эскизов и этюдов. В 1898 году Илья Ефимович совершает путешествие в Палестину по Святым местам, а в августе 1899 года на Кавказ, где собирает материал для типов и пейзажа картины.

Один из немногих, с кем художник обсуждал свои замыслы и делился размышлениями относительно работы над картиной на сюжет искушения Христа, был его близкий друг А.В.Жиркевич (1853–1927). Александр Владимирович часто бывал в мастерской Репина в Петербурге и навещал художника в Здравнево, где тот в уединении и вдали от столичной суеты работал над полотном.

Ценнейшая информация к истории создания картины содержится в дневниковых заметках А. В. Жиркевича.

Одно из первых воспоминаний относится к декабрю 1891 года. Тогда в мастерской И. Е. Репина в Петербурге А. В. Жиркевич, увидев первые эскизы картины, был впечатлен образом Христа, созданным художником. «Я был поражен выражением лица Христа и той правдой, которая дышит от всей его фигуры. Такого Христа еще никто не создавал ни у нас, ни за границей. Репин говорит, что в Турине, в Музее древностей, видел мертвую голову, удивительно сохранившуюся, и которая настолько врезалась ему в память, что он с нее наизусть написал лицо своего Христа. Я уверен, что уже не забуду лицо репинского Христа, изможденное, но полное духовной силы» [7, с. 148].

Образ сатаны, напротив, показался А.В. Жиркевичу неудачным, он «просил Репина совсем убрать этого сатану, которого он набросал голым, с заостренными ушами, на манер Антокольского», и оставить одного Христа, который «все более и более наполнял мою душу своей поразительной кротостью и вместе с тем силою. Мне хотелось плакать, глядя на него» [7, с. 148].

Затем, по свидетельству А.В.Жиркевича, И.Е.Репин на некоторое время оставил работу над сюжетом и, видимо, снова вернулся к нему в 1895 году. В сентябре 1895 года А.В.Жиркевич приезжает в Здравнево и отмечает, что «как рад был я убедиться, что он не бросил мысли окончить эту вещь», а «масса этюдов и вариантов картины указывают на то, как много над ней передумано и перечувствовано» [7, с. 161].

А. В. Жиркевич вспоминает, что в этот же его визит в Здравнево приезжал фотограф из Витебска С. А. Юрковский, просил у И. Е. Репина разрешения снять его усадьбу и дом. В результате было сделано несколько снимков, были сфотографированы И. Е. Репин и А. В. Жиркевич, а также сам художник в здравневской мастерской. На одном из снимков Илья Ефимович запечатлен со спины, сидящим на стуле у неоконченной картины на тему искушения Христа.

По поводу этой картины А. В. Жиркевич пишет: «За немногие часы пребывания у Ильи Ефимыча сколько я пережил новых впечатлений перед его картиной "Искушение сатаной Христа".<...> Изможденный постом, но крепкий духом нищий Христос на дикой снежной вершине, а рядом сатана в образе древнего царя с атрибутами власти над пропастью, на дне которой грандиозный

теплый пейзаж в лучах заката. Глаза сатаны горят, в его чертах лукавство, сознание своей власти. Но не ему искусить этого человека, сильного сознанием своего назначения и предстоящих еще больших страданий...» [7, с. 161].

Исходя из дневниковых заметок А. В. Жиркевича, это большое полотно не было окончено И. Е. Репиным, на нем художник написал другую картину, о чем жалел [7, с. 169].

На фотографии С. А. Юрковского на заднем плане у стены располагается довольно большое полотно. В центральной части этого полотна различимо изображение фигуры парящего над пропастью сатаны. Судьба большой картины понятна. Какова же судьба второго полотна, запечатленного на фотографии. Позволим себе предположить, что данное произведение находится в собрании Национального художественного музея Республики Беларусь.

С 1903 года И. Е. Репин обосновался в Пенатах. В Здравнево художник последний раз был в 1904 году, но тут продолжала бывать его семья. В усадьбе с 1918 по 1930 год жила семья младшей дочери художника Т. И. Репиной-Язевой. Перед отъездом к отцу в Финляндию Татьяна Ильинична в 1929 году передала в собрание Витебского культурно-исторического музея семь работ отца, среди которых был эскиз к картине «Иди за мною, Сатано!», выполненный углем на холсте [10, с. 91].

В список произведений И. Е. Репина, составленный И. Э. Грабарем, работа вошла под названием «Искушение Христа. Эскиз» с датировкой около 1895 года [2, с. 291].

В 1939 году репинские работы были переданы во вновь организованную Картинную галерею БССР [10, с. 94]. Произведение «Иди за мною, Сатано!», датируемое концом 1880-х – первой половиной 1890-х годов, находится в собрании Национального художественного музея Республики Беларусь (КП-5545/РЖ-1679) [6, с. 233] (рис. 1).

Если сравнить рисунок из собрания музея с фотографией С. А. Юрковского, то видно, что в левой верхней части полотна на фотографии есть характерные горизонтальные выбеленные участки (есть они и на произведении из собрания музея), идентично изображение сатаны; если произвести расчеты, то размер полотен тоже примерно совпадает.

Рисунок выполнен углем и белилами на холсте вертикального формата. Такой формат произведения позволяет судить о первоначальном замысле художника. Изначально

И. Е. Репин предполагал, что картина должна быть вертикального формата – около трех с половиной метров высотой и двух шириной, но мастерская оказалась ниже, и он перевернул холст [7, с. 150]. Возможно, что рисунок из собрания музея является уменьшенным вариантом, действительно эскизом той композиции, которую И. Е. Репин хотел воплотить на большом полотне.



Рис. 1. И. Е. Репин (1844–1930). Иди за мною, Сатано!
Конец 1880 – первая половина 1890-х.
Холст, белила, уголь. 201х123,5 см.
Национальный художественный музей Республики Беларусь

Стремясь к гармоничному сочетанию всех элементов в картине, И. Е. Репин строит композицию эскиза в соответствии с классическими правилами симметрии и равновесия, размещает фигуры Христа и сатаны вдоль главных композиционных осей, намечает основные элементы пейзажа.

В левой части на краю пропасти изображен Христос в прямой и вытянутой позе. Такую позу художник выбирает неслучайно.

А. В. Жиркевич пишет: «Отчего вы его не прислонили к скале? – спросил я. – Зачем? – ответил Илья Ефимович. – Вспомните факиров и других людей в древности, налагавших на себя обет поста и молитвы: они закаменевали в одной и той же позе, поддерживаемые нравственной силой. Обопри я изможденного Христа о скалу – и явится слабый, больной человек» [7, с. 149].

Образ Христа, который создает И. Е. Репин, далек от традиционного прочтения его как типа идеальной человеческой личности. Художник средствами рисунка выявляет психологическую характеристику Христа и раскрывает внутренний мир, стремится показать противоречивую духовную жизнь, уязвимость, эмоциональную подвижность и восприимчивость, человечность. Экспрессия линии, гибкой и динамичной, отсутствие жесткого контура, комбинирование разных приемов, сам рисунок И. Е. Репина обладает изумительной психологической выразительностью и выявляет непосредственное переживание художника (рис. 2).

Фигура сатаны решена довольно условно, но выразительна сама поза, лаконично намеченные жесты рук, черты лица поразительно остро выявляют хитрость и коварство дьявола (рис. 3).

Эскиз к картине «Иди за мной, Сатано!» в полной мере позволяет познакомиться с мастерством Репина-рисовальщика. Последнее десятилетие XIX века – время, когда графическое мастерство художника достигает наивысшего расцвета, репинский рисунок приобретает самостоятельное значение [1, с. 5]. С начала 1890-х И. Е. Репин создает ряд портретов-рисунков, выполненных на холсте углем, которые считаются шедеврами графического мастерства: портреты Э. Дузе (1891), М. К. Тенешевой (1897), В. А. Серова (1901), находящиеся в собрании Государственной Третьяковской галереи [3, с. 387].

В феврале 1896 года И. Е. Репин делился планами с А. В. Жиркевичем о переписке картины наново, на новое полотно, и уже в марте 1896 года приступает к осуществлению задуманного

[7, с. 168]. Над этим вариантом картины художник будет работать в течение нескольких лет. Теперь художник предполагал изобразить сатану едва заметным, будто в тумане, увеличить размеры пейзажа, а фигура стоящего Христа должна быть озарена в верхней части угасающим закатом [7, с. 166].



Рис. 2. И. Е. Репин (1844–1930). Иди за мною, Сатано! Конец 1880 – первая половина 1890-х. Холст, белила, уголь. 201х123,5 см. Фрагмент с изображением Христа

В августе 1899 года И. Е. Репин жаловался А. В. Жиркевичу, что ему не удается колорит неба. Тогда Александр Владимирович предложил художнику ехать на Кавказ, «где он увидит картины неба в нужном ему освещении» [7, с. 174]. В Мцхете друзья «любовались чудным закатом, озарявшим древний монастырь на горе», а на Закарском перевале «ходили на горы смотреть восход», «видели грузин с их ветхозаветными типичными физиономиями». После Репин «сравнивал типы и пейзажи с теми, которые встречал во время своего путешествия по Палестине» [7, с. 175].

И. Е. Репин много раз переписывал те или иные детали полотна, но был недоволен результатом и уничтожил его.



Рис. З. И. Е. Репин (1844–1930). Иди за мною, Сатано! Конец 1880 – первая половина 1890-х. Холст, белила, уголь. 201х123,5 см. Фрагмент с изображением сатаны

Свидетелем и участником уничтожения в 1900 году этого варианта картины стал один из учеников И. Е. Репина Н. Я. Борисов (1873–1942), который в силу стесненных материальных обстоя-

тельств некоторое время жил в квартире учителя, бывал в имении Здравнево. «И вот однажды, когда я работал над каким-то этюдом и сидел в мастерской художника, Илья Ефимович после некоторого раздумья ударил с размаху картину ножом и сделал в ней разрез примерно в полметра. Затем он обратился ко мне с просьбой помочь разрезать картину на куски и сжечь. Отговорить Репина от уничтожения картины не удалось: он был тверд в своем решении. Картина разрезалась с трудом, так как слой краски в некоторых местах от частых переделок достигал чуть ли не толщины пальца, но все же картина была вскоре разрезана на куски, которые Илья Ефимович и стал бросать в топившуюся печку» [4, с. 218].

В этом варианте картины на фоне утреннего неба и уходящих вдаль гор ближе к левому верхнему углу помещалась фигура Христа, освещенного до ключиц восходящим солнцем. Ближе к нижнему правому углу была изображена пропасть, из которой вместе с парами вылетал темный, с большими крыльями сатана, искушающий Христа [4, с. 219].

После уничтожения картины И. Е. Репин все же не оставил этот сюжет и принялся за него вновь. Последний вариант картины датирован 1901–1903 годами. Н. Я. Борисов вспоминает: «Над этой картиной Илья Ефимович в основном работал в 1901 году; в том же году он дал ее на выставку, но затем велел доставить обратно в свою мастерскую, где над этим холстом еще работал в 1902–1903 годах. И эта картина никак не давалась Репину. При мне он менял ее композицию десять или одиннадцать раз» [4, с. 219]. В окончательном варианте Христос был изображен стоящим на вершине горы у края пропасти, позади него в дыму виднелась фигура сатаны.

И. Э. Грабарь называл эту картину И. Е. Репина «самым большим провалом», видел в колорите картины влияние палитры Врубеля [2, с. 139].

Картина экспонировалась на 29-й передвижной выставке 1901 года, ряд этюдов к ней экспонировались на первой выставке этюдов, рисунков, эскизов 1903 года в Петербурге. Позже произведение было передано художником в собрание Харьковского городского художественно-промышленного музея, преобразованного в 1934 году в Украинскую государственную картинную галерею. Собрание этого музея значительно пострадало во время Великой Отечественной войны, погибла и картина И. Е. Репина «Иди за мною, Сатано!».

И. Е. Репин на протяжении долгих лет работал над темой искушения Христа, пытаясь найти форму для выражения идеи искушения. На сегодняшний день от колоссальных творческих исканий мастера сохранился ряд живописных эскизов, находящихся в собраниях Государственной Третьяковской галереи, Государственного Русского музея, ряда региональных художественных музеев России, Киевской картинной галереи, частных собраниях. Единственный известный крупноформатный графический эскиз к картине, позволяющий в полной мере познакомиться с изначальным композиционным замыслом художника, образами Христа и сатаны, находится в собрании Национального художественного музея Республики Беларусь.

Список использованной литературы

- 1. Бакушинский, А. В. Репин. Двадцать рисунков / А. В. Бакушинский. М.: Искусство, 1937. 20 с.
- 2. Грабарь, И. Э. Репин. Монография: в 2 т. / И. Э. Грабарь. М.: Изогиз, 1937. Т. 2. 315 с.
- 3. Маркова, Н. К. Мастер-рисовальщик / Н. К. Маркова // Илья Репин / Государственная Третьяковская галерея. М., 2019. C. 373–392.
- 4. Новое о Репине: статьи и письма художника, воспоминания учеников и друзей, публикации / ред.-сост.: И. А. Бродский, В. Н. Москвинов. Ленинград: Художник РСФСР, 1969. 435 с.
- 5. Репин, И. Е. Далекое близкое / И. Е. Репин; под ред. и со вступит. статьей К. Чуковского. 3-е изд., испр. и доп. Ленинград-Москва: Искусство, 1949. 555 с.
- 6. Русская дореволюционная и советская живопись в собрании Национального художественного музея Республики Беларусь: каталог: в 2 т. Минск: Беларусь, 1997. Том 2. 447 с.
- 7. Художественное наследство. Репин. В 2 т. / Академия наук СССР, Институт истории искусств; ред.: И. Э. Грабарь, И. С. Зильберштейн. Москва; Ленинград: Изд. Академия наук СССР, 1949. Т. 1. 470 с.
- 8. Чурак, Г. С. Репин: вечные темы человеческого бытия / Г. С. Чурак // Третьяковская галерея. 2019. № 62. С. 32–62.
- 9. Шишанов, В. А. Здравневские работы И. Е. Репина в русской художественной критике конца XIX начала XX в. / В. А. Шишанов // Творчество И. Е. Репина и проблемы современного реализма. К 170-летию со дня рождения: материалы Международной научной

- конференции / ред. кол. Т. В. Юденкова, Л. И. Иовлева, Т. Л. Карпова. Москва: Третьяковская галерея, 2015. С. 117–130.
- 10. Шишанов, В. А. К истории коллекции работ Репина в Витебском областном краеведческом музее / В. А. Шишанов // Репинские чтения: материалы чтений в Музее-усадьбе И. Е. Репина «Пенаты» (2003–2004). СПб.: ИП Комплекс, 2004. С. 90–97.
- 11. Юденкова, Т. В. Илья Репин: портрет крупными мазками / Т. В. Юденкова // Илья Репин / Государственная Третьяковская галерея. М., 2019. С. 11–41.

Изофатова Екатерина

АБРАМ БРАЗЕР: ШТРИХИ К СКУЛЬПТУРНОМУ ПОРТРЕТУ СОЛОМОНА МИХОЭЛСА

Судьба белорусского художественного наследия первой половины XX века многотрудна. Представить целостную, интегральную картину этого насыщенного и интересного периода не представляется возможным. Великая Отечественная война внесла серьезные коррективы: немецкими войсками были разграблены фонды Государственной картинной галереи в Минске (сейчас – Национальный художественный музей Республики Беларусь), большое число ценностей пропало бесследно. Лишь малая часть работ была возвращена после войны из Германии, многие «программные произведения» утрачены навсегда, а ряд художников известен нам только своими именами.

В этом смысле, со всеми оговорками об уместности данного заявления, наследию белорусского художника Абрама Бразера повезло несколько больше. До наших дней дошло чуть более 10 произведений художника, хранящихся сегодня в белорусских музейных собраниях.

К сожалению, не только о его искусстве, но и о нем самом мы знаем крайне мало, чтобы представить личность этого творца. Раскрывать ее приходится по крупицам через воспоминания современников, публикации в витебской и минской прессе, статьи в энциклопедиях и каталогах и собственные немногочисленные высказывания мастера. Историческая «объективка» его творческого и жизненного пути способна вместиться буквально в одну страницу.

Так кто же такой Абрам Бразер?

Скульптор, график, живописец, заслуженный деятель искусств БССР, он относится к тому поколению художников, которые своим творчеством составили историю белорусского искусства в послереволюционные годы. Бразер был первым в когорте белорусских скульпторов и определил развитие этого вида искусства в 1920–1930-х гг.

Пространственные координаты судьбы мастера пролегли от Кишинева и Одессы через Париж и Петроград до Витебска и Минска. Он родился в 1892 году в Кишиневе, там же в 1910 году окончил художественное училище. По примеру многих художников начала XX века из Восточной Европы в 1912 году Бразер приезжает

в Париж, где, по свидетельству разных исследователей, учится или в Национальной школе изящных искусств или посещает «Свободную русскую академию» Марии Васильевой [7, с 173; 9, с. 57]. Уже на следующий год, в 1913 году, молодой художник принимает участие в одной из престижных парижских выставок – «Осеннем салоне». Дальнейший путь художника связан с французской армией, в которой он пребывает около года. Возвратившись в Россию в 1914 году, он продолжает состоять на военной службе, затем пробует обосноваться в Петрограде, а в 1918 году приезжает в Витебск.

Попав в бушующий авангардными экспериментами город, Абрам Бразер, как пишет Валерий Шишанов, оказывается «...на вторых и даже третьих ролях. Он в тени Марка Шагала, Казимира Малевича, но активно включается в работу...» [9, с. 58]. Действительно, творческая и общественная активность художника в этот период (1918-1922) впечатляет. Он работает декоратором в Городском театре, является инструктором художественной секции внешкольного подотдела Витгубоно, преподает в школе-интернате глухонемых, 21-й школе. Витебском художественнопрактическом институте, участвует в выставках, занимается комплектацией Витебского музея современного искусства, организовывает диспуты и лекции на темы современного искусства. В 1922 году состоялась персональная выставка Абрама Бразера в Клубе имени К. Либкнехта, которая достаточно широко была освещена в витебской прессе.

В 1923 году художник вместе с семьей обосновался в Минске, где и прожил до конца своих дней. Он входил во Всебелоруское объединение художников и Революционную организацию художников Белоруссии, участвовал во всебелорусских и многих общесоюзных выставках, писал статьи на темы изобразительного искусства в местной прессе. Лучшие работы художника были приобретены Государственной картинной галереей БССР.

В 1941 году, накануне Великой Отечественной войны, была открыта совместная выставка Абрама Бразера и Льва Лейтмана, где было представлено 60 произведений художника. Вся экспозиция, на которой Бразер, прежде всего скульптор, был представлен исключительно графическими рисунками, была уничтожена.

В начале 1942 года А. Бразер вместе с семьей был помещен в Минское гетто. По воспоминаниям художника Евгения Тихановича, он «...имел разрешение на выход из гетто. Но со значком желтого цвета, который находился под лацканом пиджака. Он всегда

носил с собой тушь черную и кисть. Немецкие солдаты, а потом и офицеры позировали ему»¹. Рисовал портреты Бразер не просто так. По свидетельству современников, он входил в Сопротивление и благодаря своему творчеству получал нужную информацию, что впоследствии и было инкриминировано ему в вину. 4 марта 1942 года Абрам Бразер был арестован по обвинению в шпионаже, а вскоре вместе со своей семьей расстрелян. Его жизнь и творчество были растоптаны, как и жизни сотен других евреев-художников в годы Второй мировой войны.



Рис. 1. Бразер А. Голова еврейского мальчика. 1920-е. 19х17 см. Бумага, карандаш, тушь, перо.

Национальный художественный музей Республики Беларусь

Но несмотря на то, что почти все его произведения были уничтожены, у нас все же есть определенное представление о живописном, графическом и скульптурном творчестве мастера. Составить его

 $^{^{1}}$ Из воспоминаний художника Евгения Тихановича, хранящихся в архиве НХМРБ.

помогают живописный портрет Ю. Пэна (рис. 2), скульптура С. Михоэлса, хранящиеся в собрании Национального художественного музея Республики Беларусь, графические работы из Национального исторического музея Республики Беларусь, Витебского областного краеведческого музея, Белорусского государственного архива-музея литературы и искусства, а также репродукции, опубликованные в каталогах общесоюзных выставок и выставок БССР.



Puc. 2. Бразер А. Портрет Юделя Пэна. 1921. Холст, масло. 55х41,5 см. Национальный художественный музей Республики Беларусь

Дошедшие до нас произведения, а также каталожные данные работ в разных видах искусства говорят о том, что Бразер сконцентрировал свои творческие усилия в жанре портрета, создавая образы

как известных общественных и политических деятелей (К. Маркс, С. Киров, Г. Леккерт), так и представителей творческой интеллигенции (Я. Купала, И. Харик, М. Рафальский, К. Черный и др.).

Связано это было с непростым материальным положением художника, для которого государственные заказы были важным подспорьем для содержания семьи. Работая над памятником швейцарскому педагогу Песталоцци (1920, разрушен во время бомбардировок), А. Бразер признавался: «Занялся я лепкой сейчас, потому что не имею красок, чтобы посвятить себя живописи. Последний заказ губисполкома – портрет Ленина – меня временно выручил из финансовых затруднений, и я даже воспользовался этим, чтобы купить обратно свои картины – портреты Листа и Блока, проданные мною когда-то за бесценок» [10, с. 3].

Несмотря на часто заказной характер работ, Абрам Бразер заявляет о себе как прекрасный портретист, способный равным образом передавать физиогномическое сходство и выражать острую характерность, психологическую глубину, о чем свидетельствуют отзывы в прессе. Витебский критик С. Миндлин пишет о неизменном стремлении т. Бразера «...посредством сильной формы, путем яркого штриха и глубоко прочувствованной линии передать психологическую сущность объекта», о «...присущей ему экономии средств умения немногими выразительными штрихами создать характер» [5, с. 3]. Словно в унисон ему вторит автор вступительной статьи к каталогу выставки А. Бразера и Л. Лейтмана Д. Генин, пишущий о том, что «художник лепит форму подчас несколько утрированную, но всегда подчиненную общему характеру – задаче психологического решения образа» [2, с. 5].

Среди дошедших до нас «осколков» портретного наследия Абрама Бразера особое место занимает скульптурный бюст легенды еврейского драматического театра, великого актера и выдающегося режиссера, народного артиста СССР Соломона Михоэлса (рис. 3). Особое и потому, что в этом произведении запечатлен образ человека мировой славы и мирового авторитета, который ко всей своей творческой составляющей был еще известным общественным деятелем, председателем Еврейского антифашистского комитета, и потому, что с удивительной провидческой точностью и глубиной скульптор, славящийся своей способностью передавать остроту психологической характеристики, смог воплотить в этой работе драматические коллизии будущих событий, включая и личные и общечеловеческие.

Эта едва ли не самая известная, демонстрирующая главные эстетические интересы живописца, графика и скульптора работа сегодня представлена в постоянной экспозиции Национального художественного музея Республики Беларусь (рис. 4). Но так было не всегда. Долгие годы и даже десятилетия скульптура находилась в запасниках.

Как известно, послевоенный период стал началом яростной идеологической кампании обвинений в еврейском космополитизме. Руководство творческих союзов повсеместно искало «антипатриотов» и «буржуазных националистов» среди еврейской интеллигенции. Антисемитизм стал негласной частью партийной идеологии и воплощался в прямых репрессиях.



Рис. 3. Бразер А. Портрет Соломона Михоэлса (настоящее – Шлиома Во́вси). 1926. Бронза. 64х33х30 см. Национальный художественный музей Республики Беларусь

В 1948 году в Минске по приказу Сталина из-за угла был убит Соломон Михоэлс. Вслед за этим был ликвидирован Еврейский антифашистский комитет, а его члены – в большинстве известные деятели культуры – арестованы и расстреляны. «Безродных космополитов» начали искать и в среде белорусской интеллигенции еврейской национальности. Показательна в этом смысле критика, адресованная белорусским искусствоведам Бескину и Уссу, которые «няправільна трактавалі вытокі развіцця беларускага выяўленчага мастацтва, сцвярджаючы, што гэтыя вытокі ідуць ад творчасці Пэна, Кругера, Альпяровіча», художниковевреев» [3, с. 194].

В 1951 году последовало решение об исключении из Минского художественного училища «за космополитизм» Израиля Басова – художника, который сегодня предстает центральной фигурой всего белорусского художественного нонконформизма. 12 марта 1949 г. Совет Министров Белоруссии издал приказ о закрытии Белорусского государственного еврейского театра.

Был закрыт и вопрос о восстановлении открытой в 1939 году картинной галереи Юделя Пэна (несмотря на то, что восстановление музея было включено в проект народнохозяйственного плана на 1947 г.) – художника-патриарха витебской школы, чья коллекция произведений была реэвакуирована из Саратова в Витебск в 1946 году. На протяжении многих послевоенных лет основная часть наследия Юделя Пэна находилась в запасниках минского музея. Такая же участь постигла и скульптуру Абрама Бразера.

Как рассказывают мои старшие коллегии со слов еще более старших коллег – современников тех событий, работа была спрятана в запасниках. С усилением антисемитской кампании неупоминаемым в средствах массовой информации стал не только сам Михоэлс и его очевидно политическая смерть, но и те произведения искусства, запечатлевшие образ великого артиста. О демонстрации скульптуры Михоэлса, к тому же посмертно в 1952 году обвиненного в передаче инструкций шпионской организации «Джойнт» (на самом деле – еврейской благотворительной организации) в печально известном «деле врачей», не могло быть и речи. Это было просто небезопасно для карьеры и даже для жизни.

Обнаружить какой-либо документ, указывающий на данное распоряжение, естественно, не удалось. Скорее всего, его и не было, а было лишь устное указание, которое с течением времени, обрастая легендами и мифами, породило различные неправдоподобные истории.

Так, в своей статье «Судьба Мастера» Ирина Воронович пишет о том, что «Бронзовый бюст С. Михоэлса сотрудники Художественного музея после прихода гитлеровцев в Минск закопали. Извлекли его уже после освобождения города от нацистов» [1]. Это выглядит тем более парадоксальным, ввиду существующей музейной документации, в частности, акта от 7.10.1948 № 158 о передаче из Государственной Третьяковской галереи директору Минской картинной галереи Е. В. Аладовой трех работ, включая скульптуру Бразера, экспонировавшихся на выставке «Наши достижения», открытой в Москве в начале 1941 года. Специально для этой выставки гипсовый портрет, который фигурирует во многих каталогах выставок 1930-х гг. (1935, 1937, 1939), был отлит в бронзу и отправлен в Москву. Данное обстоятельство и сохранило для нас эту единственную сегодня скульптурную работу.

Сохранился ли гипсовый образец неизвестно. Собственно, как неизвестны и многие другие вопросы. Например, какая точная дата создания скульптуры 1926 или 1934 год? Следовал ли скульптор за натурными впечатлениями в процессе позирования или лепил по памяти? Когда состоялось знакомство Бразера и Михоэлса?

Несмотря на существующие лакуны в исследовании творчества художника и конкретно скульптуры Соломона Михоэлса, сегодня можно без ложного пафоса сказать, что это одна из вершин творчества Абрама Бразера, который сумел с безжалостностью объективного наблюдателя, фиксирующего неприглаженное индивидуальное – «глаза навыкате, выпуклый лоб, волосы дыбом, короткий нос и толстые губы», передать характер личности, волю и интеллект, своеобразие духовного склада, этого величественного «еврейского» короля Лира [6, с. 164].

Отождествление образа Михоэлса, созданного А. Бразером, с королем Лиром – вершиной его актерского творчества, роль которого он сыграл в 1935 году, неслучайно. Сценический образ, созданный великим актером, отличался философской глубиной, остротой и монументальностью формы. Современники вспоминали: «В полной тишине, сгорбившись, кутаясь в мантию, как в домашний халат, появлялся Лир. Ни на кого не глядя, он медленно брел к трону и стаскивал за ухо рассевшегося там Шута. И поверх склоненных голов придворных возникало лицо Лира. Почти без грима, без традиционной бороды. Лицо, которое невозможно было забыть» [8, с. 141]. Скульптурное лицо Михоэлса также поражает философски проницающей силой взора, духовной концентриро-

ванностью и мужеством. Бразер с удивительной проницательностью сумел опредметить актерскую михоэлосовскую формулу, показать мир конкретного человека и одновременно мир огромных закономерностей, выразить тревожные мысли о стране, об обществе, передать трагедию познания истины и огромную силу духа еврейского народа перед лицом антисемитских репрессий и наступающего разгула фашизма. Скульптор словно проиллюстрировал известные слова Осипа Мандельштама: «Во время пляски лицо Михоэлса принимает выражение мудрой усталости и грустного восторга, – как бы маска еврейского народа, приближающаяся к античности, почти неотличимая от нее» [4, с. 448].



Рис. 4. Бразер А. Портрет Соломона Михоэлса в постоянной экспозиции Национального художественного музея Республики Беларусь

Рамки статьи позволяют лишь прикоснуться к этому интересному и, к сожалению, малоизвестному материалу. Используя архивные и другие данные, предстоит большая работа воссоздания

в нашем искусствоведческом поле еще очень неясной фигуры Абрама Бразера – еврея по национальности, воспитанника парижской академии, одного из известных представителей белорусских скульпторов первой половины XX века. Сегодня существенно уже то, что после периода «молчания» творчество Абрама Бразера вновь находится в центре внимания белорусских исследователей, а его работы включаются во все крупные выставочные проекты и печатные издания.

Список использованной литературы

- 1. Воронович, И. Судьба мастера / И. Воронович / Мишпоха. 2009. № 25. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://mishpoha.org/n25/25a10.php. Дата доступа: 05.04.2021.
- 2. Генин, Д. Каталог выставки произведений заслуженного деятеля искусств БССР Абрама Марковича Бразера и художника Льва Марковича Лейтмана / Д. Генин. Минск, 1941. С. 3–9.
- 3. Лисов, А. Из истории витебской картинной галереи имени Ю. М. Пэна / А. Лисов // Шагаловский сборник. Материалы I–V Шагаловских дней в Витебске (1991–1995). Витебск: Издатель Н. А. Паньков, 1996. С. 188–196.
- 4. Мандельштам, О. Собрание сочинений в 4 томах. Т. 2. Проза / О. Мандельштам. – М.: Терра, 1991. – 730 с.
- 5. Миндлин, С. М. К выставке Бразера / С. М. Миндлин // Известия Витебского губисполкома и губкома РКП(б). 1922. №120. 28 мая. С. 3.
- 6. Шагал, М. Моя жизнь / М. Шагал; пер. с фр. Н. С. Мавлевич; послесл., комментарий Н. В. Апчинской. М.: Эллис Лак. 1994. 208 с.
- 7. Шатских, А. С. Витебск. Жизнь искусства 1917–1922 / А. С. Шатских. М.: Языки русской культуры, 2001. С. 170–173, 186–189.
- 8. Шеметова, Т. Жизнь и творчество Соломона Михоэлса / Т. Шеметова // Бюллетень Музея Марка Шагала. Вып. 16–17. Витебск: Витебская областная типография, 2009. С. 139–142.
- 9. Шишанов, В. А. «Путем яркого штриха и глубоко прочувствованной линии...» [О витебском периоде художника А.М. Бразера] / В. А. Шишанов // Мишпоха. 2009. №25. С. 57–62.
- 10. Эвт. Витебские художники. Как живет и работает художник Бразер... // Отклики (Витебск). 1922. №14 от 31 июля. С. 3.

Калугина Елена

О ГОМЕЛЬСКОМ ФОНТАНЕ С ДЕЛЬФИНАМИ

Вместо предисловия. Гомельский дворцово-парковый ансамбль – это настоящая «территория смыслов», неограниченное и трудно постигаемое смысловое пространство в силу многих исторических факторов. И связано это, прежде всего, с владельцами гомельского имения, одними из самых просвещенных людей своего времени. Хотя по указу Екатерины Великой «зачинщиком» новой дворянской усадьбы был, как известно, герой русско-турецкой войны, фельдмаршал Петр Александрович Румянцев – «всяким мелочным фактом по истории (Гомеля) дорожил»; следующий владелец – российский канцлер и выдающийся меценат Николай Петрович Румянцев [2, с. 30]. Ключевую роль в обустройстве дворцовопаркового ансамбля сыграла семья князей Паскевичей.

В советскую эпоху роли и задачи дворца и парка менялись в зависимости от идеологических веяний. Замок Паскевичей – красивейшее здание в городе, по принципу «лучшее детям», с 1937 года стал Дворцом пионеров. В конце XX века было принято решение о передаче его музею и проведена грандиозная реставрация. Сегодня наблюдается определенный status quo в благоустроенной жизни как дворца, так и парка.

В эпоху постмодернизма и постиндустриализма постепенно ушло в небытие или стало крайне размытым представление о смысловом значении и роли в жизни символики. Тем важнее представляется опыт предыдущих поколений. Во время Великой Отечественной войны дворцово-парковому ансамблю был нанесен огромный урон. Пострадали природа, архитектура, памятники... Сегодня нам может показаться странным, что посреди разрухи в парке одним из первых объектов был возведен фонтан с дельфинами.

Фонтаны. Вода является первичным элементом природы и одной из стихий в античной, средневековой философии, алхимии, оккультизме, астрологии и многих мировых религиях. История создания фонтанов (от лат. fontana – источник) уходит вглубь веков. С одной стороны, колодцы, бассейны, фонтаны являлись частью водоснабжения и декоративного убранства городов, парков, садов. С другой – они стали распространенной и очень доходчивой аллегорией (метафорой) в древних мифах, легендах и преданиях. По

мнению П. А. Флоренского, «в материальной оболочке вещественного мира проявляется духовная сущность, содержание духовного, потустороннего мира» [5].



Рис. 1. Фонтан Паскевичей

Фонтаны дворцово-паркового ансамбля в Гомеле. Чета Паскевичей, Ирина Ивановна и Федор Иванович, были очень эрудированными людьми. В соответствии с их взглядами «сад» заполнялся такими элементами декора, как солнечные часы, отделанные «диким» камнем гроты, бюсты выдающихся героев, фонтаны и т. д. Во все вкладывалось смысловое содержание, рассчитанное на восприятие людьми определенного круга. Гостей в имении бывало немало. Интересно, что в Гомель приезжали известные художники Д. Кардовский и Г. Лукомский устобы создать свои произведения, посвященные уникальной усадьбе.

¹ Кардовский Дмитрий Николаевич (1866–1943) – русский и советский график и педагог, профессор и действительный член Императорской академии художеств, заслуженный деятель искусств РСФСР (1929). Членучредитель Нового общества художников.

С уверенностью мы можем говорить только о четырех фонтанах, существовавших до революции. Один из них запечатлен в 1860-х годах при фотосъемке красивой и ухоженной усадьбы Паскевичей художником Джованни Бианки³.



Рис. 2. Фонтаны Паскевичей. 1930

Главный (или центральный) фонтан перед дворцом представлял собой окружность с обозначенным центром, два аналогичных со стороны реки были меньшего размера и расположены симметрично. В определенной системе знаний круг с точкой является планетарным символом Солнца. Научные исследования подтверждают, что за незатейливой химической формулой H₂O (равнобед-

67

² Лукомский Георгий Крескентьевич (1884–1952) – русский историк, искусствовед, художник-архитектор. Действительный член Нового общества художников. Его статья «Гомельская усадьба княгини И. И. Варшавской, графини Паскевич-Эриванской» в журнале «Столица и усадьба» (№ 1 от 15 декабря 1913 г.) стала первой профессиональной искусствоведческой работой об архитектуре гомельского дворца.

³ Бианки Иван Карлович (Джованни) (1811–1893) – фотограф, художник. Уроженец Швейцарии. Окончил Московское училище живописи, ваяния и зодчества.

ренный треугольник) скрывается вещество, обладающее уникальной структурой и не менее уникальными свойствами. Центральная часть дворца как бы заключалась в треугольник «золотого сечения», образованный искусственными источниками. И хотя их едва можно было заметить среди цветущих клумб, со своей ролью «духовного воздействия» они, очевидно, справлялись. Струи воды устремлялись из выложенного камнями конуса «гермиона» (в память о боге Гермесе). Подобные фонтаны называют струйными, так как вода в них служит основным декоративным элементом (еще различают скульптурные и декоративные фонтаны).

Четвертый фонтан Паскевичей и сейчас находится в оранжерее «Зимний сад». Это струйный фонтан с гермионом в центре восьмигранной чаши. На каждой стороне октаэдра имеется символ или знак, среди которых дата «1891». Скорее всего, обозначено время сооружения фонтана.

Межвоенный период. На основе национализированного имущества Паскевичей в Гомеле создается Художественно-исторический музей и парк имени А.В. Луначарского. Еще в 1918 году В.И.Ленин выдвинул План монументальной пропаганды «в качестве важнейшего агитационного средства» Когда парк в 1937 году становится главным городским объектом культуры и отдыха, он в рекордные сроки заполняется статуями новых героев, среди которых «два пионера, студент и студентка, девушка с веслом, Ленин, Сталин, Ворошилов» Не остался без внимания и главный фонтан. На одной из предвоенных фотографий здесь в полный рост видна женщина в мухинском стиле обливающая водой из плошки резвого малыша. В 1941 году ее сменил «Стре-

⁴ Монументальная пропаганда (также ленинский план «монументальной пропаганды») – выдвинутая в 1918 году В. И. Лениным программа развития монументального искусства и его мобилизация в качестве важнейшего агитационного средства революции и коммунистической идеологии. План монументальной пропаганды в широком масштабе обеспечил скульпторов государственными заказами на городские монументы и тем самым явился прямым стимулом для самобытного развития советской скульптурной школы.

⁵ Акты комиссии об ущербе, причиненном Гомельскому историческому музею немецко-фашистскими захватчиками в 1941–1943 гг., и опись имущества 1944 г. Музей Гомельского дворцово-паркового ансамбля (далее МГДПА). – Ф. 9. Д. 7. Л. 7. 7 об.

⁶ Мухина Вера Игнатьевна (1889–1953) – советский, российский скульптормонументалист, педагог. Народный художник СССР. Лауреат пяти Сталинских премий. Автор скульптуры «Рабочий и колхозница» (1937).

лок»⁷. По неизвестной нам причине в центре партера происходит дорогостоящий «калейдоскоп» скульптурных изображений.

Послевоенные годы. В Гомеле после его освобождения, 26 ноября 1943 года, насчитывалось восемь с половиной тысяч человек: «1897 мужчин, 3421 женщина, 3204 ребенка»⁸. Город лежал в руинах, однако в начале 1944 года «парк культуры и отдыха со всеми функциями его деятельности, как то – устройство гуляний, музыкально-вокальных вечеров, танцев и прочих увеселительных культурных обслуживаний населения» входит в состав коммунального хозяйства «Зеленхоз» и начинает функционировать⁹.

К 1946 году «...восстановлена каменная стена, устроена электросеть, построено 2 кассы, произведен ремонт висячего моста, ваз вокруг газонов, 4 фонтанов (!), произведена установка скульптур, ремонт 2-х чугунных ворот»¹⁰. На территории парка функционируют танцплощадка, библиотека, музей, кинотеатр, тир, ресторан, ларьки с прохладительными напитками и закусками; почти ежедневно играет оркестр, на оплату которого уходит 75 % вырученных за билеты денег. Напомним, что вход в парк был платным до 1959 года. При этом бюро обкома КП(б)Б отмечало в 1946 году, что «парк культуры и отдыха, являясь единственным местом отдыха трудящихся, находится в запущенном состоянии, не использовал всех возможностей для организации культурного и здорового отдыха». Было принято решение «восстановить два фонтана: на центральном газоне и за перекидным мостом»¹¹.

Наконец, в отчете Зеленхоза за 1947 год впервые упоминаются фонтаны с дельфинами и оленями! Одновременно парк культуры и отдыха украсился «скульптурой Ленина, скульптурой Сталина и двух пионеров, орнаментальными вазами, скульптурой Ленин и Сталин в Горках, скульптурами на детскую тематику (9 штук),

 $^{^7}$ Советская Белоруссия. – 1941. – № 122. – 25 мая. – С. 1. Материал найден и предоставлен научным сотрудником МГДПА Ю. В. Панковым.

⁸ Докладная записка Председателю Обкома партии тов. Жиженкову // Государственный архив общественных организаций Гомельской области (ГАОО ГО). – Ф. 144. Оп. 1. Д. 5.

 $^{^9}$ Объяснительная записка к балансу за 1948 год Гомельского Зеленхоза основной деятельности // Государственный архив Гомельской области (ГАГО). – Ф. 1883. Оп. 1. Д. 10. Л. 104.

¹⁰ Ведомость капитальных внелимитных затрат Гомельского Зеленхоза за 1945 год // ГАГО. – Ф. 1883. Оп. 1. Д. 3. Л. 23.

 $^{^{11}}$ Решение 73 от 19 февраля 1947 г. «О работе парка «Культуры и отдыха» за 1946 г. и план 1947 года // ГАГО. – Ф. 1700. Оп. 1. Д. 1. Л. 17.

Лисицей и Журавлем» 12. Таким образом, на фоне разрушенного дворца и в ближайшем соседстве со статуей Сталина появляется радостный и беззаботный на вид фонтан с дельфинами, который наравне с другим любимцем публики – фонтаном с оленями и лягушками – исполнял роль «контактной скульптуры».

Качественно выполненный из армированного бетона главный фонтан был настолько хорош, что задействованные на восстановлении Дворца пионеров архитекторы посчитали его «мраморным» 13. С массивной трехступенчатой чашей, украшенный юркими дельфинами и простыми геометрическими формами, он сразу приковывал к себе взгляд. И детей, и взрослых манили к себе необычные животные. Люди с удовольствием фотографировались рядом с новым фонтаном, забирались под сень фигурной чаши, обнимали фонтанирующих струйками воды дельфинов, а когда их не стало облокачивались или просто прикасались к большим гладким шарам...

Реалистичный подход, гармоничные пропорции и сам масштаб фонтана оказались удивительно созвучны человеку, пережившему трагедию войны. Хорошо справлялся фонтан и с задачей декоративного центра партера с отходящими от него гравийными дорожками, плотно заставленными скамьями для отдыха. Пока дворец пионеров на протяжении пятнадцати лет понемногу восстанавливался и хорошел, скульптуры советских вождей и безымянных пионеров, стахановцев и поэтов, вазы в стиле неоклассицизма, фонтаны с животными, красивые газоны с цветникамирабатками заполняли все уголки парка.

Связь поколений. «Эстетика – мать этики» [1]. Искусство на протяжении человеческого существования было одним из главных инструментов познания мира, а также способом передачи информации будущим поколениям. Духовная память человечества хранится в созданных произведениях даже тогда, когда стерта память о самих событиях, вдохновивших на их творение.

Устные предания приписывают создание двух фонтанов с животными немецким военнопленным, задействованным на вос-

 $^{^{12}}$ Ведомость по счету № 1. Наличие построек, сооружений и зеленые насаждения по гомельскому Зеленхозу на 1 января 1949 года // ГАГО. – Ф. 1883. Оп. 1. Д. 10. Л. 58.

 $^{^{13}}$ Письмо Управляющему гомельского Облстройтреста тов. Василевскому А. К. // ГАГО. – Ф. 3588. Оп. 1. Д. 8. Л. 20.

становлении Гомеля. В данном случае вполне могло произойти слияние традиционной европейской культуры и творчества безымянных авторов. Бывшие военнослужащие вермахта занимались обмерами сохранившихся домов на улицах города, дворцовых залов, делали зарисовки парковых объектов¹⁴. Зеленхоз вполне оправданно мог воспользоваться возможностью привлечь военнопленных к воссозданию парка культуры и отдыха. На первый взгляд, ничего особенного в гомельском фонтане с дельфинами нет: фигурная чаша в центре круглого бассейна окружена с четырех сторон дельфинами на шарах, которые в свою очередь покоятся на кубах (рис. 3).



Рис. 3. Фонтан с дельфинами. 1947

Фонтан в виде трехступенчатой чаши являлся одним из самых часто встречающихся архитектурных мотивов в Европе. Символика чаши, сосуда, вазы, кубка очень разнообразна. Живая вода, неиссякаемая благодать, источник жизни, изобилие материальных

 $^{^{14}}$ Серия рисунков гомельского парка и его окрестностей, выполненных в 1947–1948 гг. немецкими военнопленными // МГДПА. – Книга основного фонда № 13. – С. 179.

благ – самые распространенные понятия, связанные с этим мотивом. Многоярусность обозначает вертикаль духовной связи, устремленность к божественному.

Дельфины, извергающие воду в бассейн фонтана, характерны для стиля барокко. Например, фонтан четырех дельфинов – самый известный среди сорока других в небольшом французском городе Экс-ан-Прованс (Axe-en-Provence). Помимо того, что этот фонтан красуется здесь с 1667 года, история сохранила имена его авторов! 15

Хотя дельфин – животное, в геральдике он относится к числу рыб, символизируя жизненную энергию и живость, является одним из самых распространенных христианских символов [3]. Неслучайно и число животных – четыре.

Круг (шар) обозначает духовный мир человека, сферу разума и души, иногда земную сферу. Шар базируется на кубе. Четыре параллелепипеда вписаны в окружность бассейна фонтана таким образом, что не сразу бросается в глаза их правильная форма. Куб символизирует собой совершенствующуюся личность. В композицию введены также свойственные стилю барокко связующие архитектурные элементы в виде завитков волют. В контексте данного фонтана они могут ассоциироваться с морскими волнами.

Наконец, дельфины с загнутыми хвостами располагались крестообразно относительно центра. Благодаря этому обстоятельству родилась чисто умозрительная идея с «фашистской свастикой». Одновременно возникает замечательная параллель послевоенного гомельского фонтана и первой христианской монеты, где в центре находится свастика, движению которой вторят четыре дельфина, «усиливая» вихрь круговращения.

Почему замечательная? Сегодня необходимо объяснять значение свастики, потому что из-за трагедии Второй мировой войны она стала самым ненавистным символом XX века. Рисунок свастики использовался уже в эпоху палеолита. Как солнечный знак она встречалась у многих народов и практически во всех частях света и служила указанием на направление вращения Солнца (слева направо). Мнения исследователей лишь расходятся при определении значения правосторонней – свастики и левосторонней – саувастики. Одна созидает, другая разрушает...

-

¹⁵ Авторы фонтана с дельфинами в Акс-Ан-Провансе Жан Клод Рамбо и Пьер Павильон.

Германия в конце XIX – начале XX века по сравнению с другими странами находилась под очень мощным влиянием учений эзотерики, оккультизма, антропософии. С целью духовного возрождения нации свастика (на самом деле – саувастика) в 1920 году была принята в качестве официальной эмблемы националсоциалистского движения Германии. Адольф Гитлер лично приложил к этому руку, «найдя необходимое соотношение, величину и форму черного мотыгообразного креста» [4].

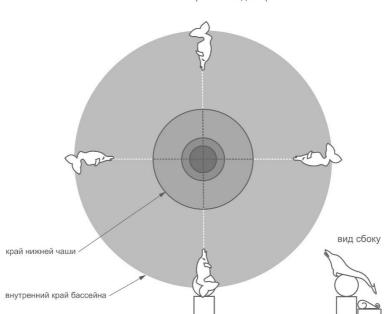


Схема Гомельского фонтана с дельфинами

Рис. 4. Схема фонтана с дельфинами, вид сверху

Резюме. В истории фонтана с дельфинами злого умысла у его создателей не обнаружено. Многоступенчатая чаша как источник жизненного и духовного благополучия находится в центре условного креста. Куб (личность) + шар (душа, разум) + дельфин (жизненная энергия) образуют концы гамматического креста или свастики с помощью загнутых слева направо хвостов дельфинов (рис. 4). Мы допускаем мысль о том, что намерения настолько

«продвинутых» в символике авторов фонтана были в том, чтобы «сеять разумное, доброе, вечное», что, по их мнению, он должен был активизировать гармонию внешнего и внутреннего миров, способствовать благополучию, успешному развитию общества и счастью людей.

Вместо эпилога. Легенда старожилов Гомеля гласит о том, что дельфинов с фонтана убрали в связи с «обнаружением фашистской свастики». Теперь стало известно, что примерно в 1956–1957 годах не только в Гомеле, но и в других городах Советского Союза (Кобрине, Симферополе) одновременно разнеслась одна и та же история о летчике, который «пролетая над городом, заметил у фонтанов свастику из хвостов животных» [6]. Реакция была мгновенной и предсказуемой: исчезли дельфины в Гомеле (рис. 5), крокодилы в Кобрине (рис. 6), в Симферополе – несколько голубей... Здесь на самом деле было неважно – фашисты, буддисты или христиане использовали данный символ, борьба с религией как таковой достигла очередного пика. Скорее всего, заодно с дельфинами досталось и лягушкам за Лебяжьим прудом (их тоже было четыре), затем в 1970-х фонтан с оленями исчез полностью. С тех пор это место пустует...



Puc. 5. Гомельский фонтан без дельфинов. 1957



Рис. 6. Фонтан с крокодилами и слоном в Кобрине. До 1956 года



Рис. 7. Центральный фонтан. 2000-е

Почти пятьдесят лет главный фонтан парка простоял в том виде, в каком его знали и любили несколько поколений гомельчан. В результате реконструкции парка в 1996 году в центре партера был установлен бронзовый поясной памятник Николаю Петровичу Румянцеву белорусского скульптора Н. А. Рыженкова в знак уважения к человеку, сыгравшему важную роль в судьбе города. Соответственно устаревший бетонный реликт с чашей сменился облицованным черными и красными мраморными плитами «декоративным бассейном» с несколькими струями воды (рис. 7). Согласно техническому паспорту, это – «сооружение, специализированное для культурно-просветительного и зрелищного назначения» 16.

Список использованной литературы

- 1. Бродский, И. Эстетика мать этики. Интервью А. Тюрину // Зеркало недели. 1994. №11 (11) [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://noblit.ru/node/1298. Дата доступа: 23.04.2021.
- 2. Виноградов, Л. Гомель. Его прошлое и настоящее. 1142–1900 г. / Л. Виноградов. М.: Типография Н. Н. Шарапова, 1900. 48 с.
- 3. Дельфин в геральдике [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://f-gl.rurepaльдический-глоссарий/дельфин-в-геральдике. Дата доступа: 29.04.2021.
- 4. Почему именно свастику Гитлер выбрал символом Третьего Рейха [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://sport.rambler.ru/other/40963673-pochemu-imenno-svastikugitler-vybral-simvolom-tretego-reyha/?article_index=1. Дата доступа: 01.05.2021.
- 5. Флоренский Павел Александрович (1882–1937) священник Русской православной церкви, богослов, религиозный философ, поэт, ученый, инженер [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.science-education.ru/ru/article/view?id=11731. Дата доступа: 27.04.2021.
- 6. Фонтан в виде свастики [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://ikobrin.ru/kobrin-ut-fontan.php. Дата доступа: 26.04.2021.

 $^{^{16}}$ Технический паспорт на нежилое здание (сооружение) от 23.11.2006. Инвентарный номер 350/С – 109120 // МГДПА.

Крыжэвіч Аляксандр

ХАРАКТАРЫСТЫКА КАЛЕКЦЫІ "ФОТАДАКУМЕНТЫ" Ў ДЗЯРЖАЎНЫМ ЛІТАРАТУРНА-МЕМАРЫЯЛЬНЫМ МУЗЕІ ЯКУБА КОЛАСА

Музей – гэта маленькі свет з уласнай атмасферай, аўрай, пэўным ладам жыцця ў нейкім сэнсе. Кожны музей мае сваю спецыфіку, асаблівасці падачы матэрыялу ў экспазіцыйнай прасторы, а таксама ўласныя падыходы ў фарміраванні фондавай калекцыі. У прапанаваным артыкуле робіцца кароткі агляд калекцыі "Фотадакументы" Дзяржаўнага літаратурнамемарыяльнага музея Якуба Коласа, а таксама спроба ацаніць каштоўнасць і важнасць матэрыялаў; таму засяроджваецца ўвага на канкрэтных фотаздымках, надпісах на іх, пэўных падзеях і асобах, што адлюстраваны на фатаграфіях.

На сённяшні дзень багатыя зборы фондаў Дзяржаўнага літаратурна-мемарыяльнага музея Якуба Коласа ўключаюць у сябе салідную калекцыю фотадакументаў – больш за чатыры тысячы фотаздымкаў, якія паказваюць розныя этапы жыцця і дзейнасці пісьменніка, яго родных і блізкіх, а таксама працу культурнай установы. Для асобна ўзятага музея такая колькасць фотаздымкаў, натуральна, з'ява істотная. Гэта важна, найперш, для даследчыкаў творчасці і жыццёвага шляху Якуба Коласа, а таксама будучых летапісцаў дзейнасці музея класіка. Нямалая частка фотаздымкаў мае нестандартны і нетрывіяльны характар, некаторыя з іх, можна сказаць, зроблены з натуры, адсюль і ўяўляюць значны інтарэс, што больш цікавей за пастановачныя кадры, дзе падабраны пэўны фон і вобразы ўдзельнікаў працэсу здымкі.

Важна адзначыць храналагічную кропку адліку фарміравання калекцыі "Фотадакументы". Першыя паступленні можна датаваць пачаткам 1960-х гг.1. Калекцыя працягвае фарміравацца і сёння, аднак больш чым за 60 гадоў працы музея былі назапашаны каштоўныя і цікавыя матэрыялы пакаленняў для новых музейшчыкаў. Яны могуць стаць як сур'ёзным дадаткам

¹ Варта адзначыць, што калекцыя фотаздымкаў пачала фарміравацца практычна праз некалькі год пасля заснавання Літаратурнага музея Якуба Коласа ад 4 снежня 1959 года і з'яўляецца важнай часткай фондавых матэрыялаў па сённяшні дзень.

у коласазнаўчых даследаваннях, так і быць асобнымі аб'ектамі даследавання. Фотаздымкі таксама вельмі каштоўны матэрыял для экспанавання на часовых выставах, якія наўпрост ці ўскосна звязаны з жыццёвым і творчым шляхам Якуба Коласа, а таксама дзейнасцю літаратурнага музея народнага паэта Беларусі. Сёння калекцыя фотадакументаў складаецца з пазітываў і негатываў, прычым першы матэрыял пераважае. Нельга прамінуць і спосаб паступлення фатаграфій у фондавую калекцыю, які існуе ў трох відах: дар, перадача і закупка.

Як адзначалася, калекцыя "Фотадакументы" ўключае шмат розных матэрыялаў, якія асвятляюць не толькі падзеі жыцця самога Якуба Коласа і яго сям'і, але і асоб, з якімі быў знаёмы ці сябраваў у розныя гады класік беларускай літаратуры. Нямала фотаздымкаў рознага часу, якія паказваюць краявіды тых месцаў, дзе нарадзіўся і вырас народны паэт (Мікалаеўшчына, Альбуць, Смольня, Акінчыцы, Цёмныя Ляды), і месцы, дзе пэўны час вучыўся і працаваў Канстанцін Міцкевіч (Нясвіж, Пінск, Люсіна, Пінкавічы, Верхмень, Лунінец). Нельга не прыгадаць і матэрыялы, што прыгажосць мясцін Пухавіччыны, дзе ілюструюць адпачываў класік айчыннай літаратуры. У калекцыі змяшчаюцца таксама шмат фотаздымкаў, якія маюць дачыненне да грамадскапалітычнай дзейнасці Якуба Коласа ў пасляваенны час, паездак і выступленняў народнага Таксама паэта. ёсць матэрыялы, звязаныя з блізкімі Якуба Коласа і сваякамі жонкі паэта Марыі Дзмітраўны Міцкевіч (Каменскай).

Самыя старыя здымкі з калекцыі фотадакументаў датуюцца пачаткам XX стагоддзя. Напрыклад, ёсць некалькі цікавых фатаграфій яшчэ маладога Канстанціна Міцкевіча. Фотаздымкі, што зроблены Коласам у братоў Бергманаў на вуліцы Захар'еўскай у Мінску, былі падараваны роднай сястры Міхаліне і сяброўцы маладосці Аляксандры Рамановіч-Зотавай. Прычым надпіс на адваротным баку фотапаперы зроблены даволі сціплы: "На память сестрице Михалине от Костуся. 11 мая 1908 г. Никалаеўшчына" 2. Трапіў у музейныя зборы фотаздымак ад Ходара Льва Іванавіча (унук Адама Мілюка – удзельніка нелегальнага настаўніцкага

_

² Дзяржаўны літаратурна-мемарыяльны музей Якуба Коласа, КП-032801. Фотаздымак (памеры 9,2х5,8 см) досыць каштоўны, але захаванасць яго не надта здавальняе, бо на выяве драпіны, пацёртасці, дробныя плямы, краі паспарту пацёрты, на адваротным баку пацёртасці, плямы па вуглах.

з'езда, які адбыўся 9 ліпеня 1906 года ва ўрочышчы Прыстанька каля Мікалаеўшчыны), які захоўваўся ў Марыі Паўлаўны Міцкевіч (бабуля Л. І. Ходара, жыхарка в. Мікалаеўшчына). А вось аўтограф на фотаздымку да Аляксандры Рамановіч даволі інфармацыйны і адлюстроўвае цёплае стаўленне маладога пісьменніка да сваёй знаёмай: «Милой Александре Георгиевне, славному человеку, "владелице единственной души", "Тётке Шопёрке" на память от Якуба Коласа. Столпцы. Минск. уезд. 8 января (месяц закрэслены і зверху напісана «мая») 1908 г.»³. Абодва фотаздымкі дэманструюць не толькі маладога Канстанціна Міцкевіча (на той час яму 26 гадоў), але і адлюстроўваюць яшчэ недасканалае фотамастацтва пачатку ХХ стагоддзя.



Мал. 1. Малады настаўнік Канстанцін Міцкевіч. Мінск, 1908

³ Дзяржаўны літаратурна-мемарыяльны музей Якуба Коласа, КП-005965. Фотаздымак памерам 11х6 см досыць добрай захаванасці і толькі ад часу пажаўцела матавая фотапапера, а на адваротным баку шмат дробных плям.

Каштоўнасцю з'яўляецца і першы фотаздымак 1901 года маладога семінарыста Кастуся Міцкевіча, які быў зроблены ў Нясвіжы. Прычым на фатаграфіі будучы знакаміты пісьменнік быў зняты ў кашулі-касаваротцы цёмнага колеру, якая, верагодна, была адной з састаўных частак спецыяльнай формы навучэнцаў. Адна з такіх фатаграфій значна пазней была падаравана беларускаму грамадскаму і палітычнаму дзеячу Язэпу Дылу з адпаведным надпісам павагі: "Дарагому дзядзьку Я. Дылу на памяць Якуб Колас 17ХІ 24 г. Тэатр лёжа №6 1-ы спектакль Муз.тэхнікума"⁴.



Мал. 2. Канстанцін Міцкевіч у час навучання ў Нясвіжскай настаўніцкай семінарыі. Партрэт пагрудны. Нясвіж. 1901

Важна адзначыць, што фотаздымкаў у часавым прамежку 1901–1940 гг. крыху больш за тры сотні. Таму даваенныя

⁴ Дзяржаўны літаратурна-мемарыяльны музей Якуба Коласа, КП-007298. Памеры фотаздымка – 13,7х8,7 см, фотапапера матавая.

фотаздымкі Якуба Коласа, а таксама яго сям'і і сяброў маюць вялікую каштоўнасць, бо частка калекцыі, што адлюстроўвае жыццё і грамадска-палітычную дзейнасць пісьменніка (а таксама сяброў-пісьменнікаў), уключае ЯГО родных пераважна пасляваенныя фотаматэрыялы (1942-1956). Іх налічваецца аж паўтары тысячы здымкаў. Прычым сярод іх вылучаюцца каляровыя якіх у фондавай калекцыі "Фотадакументы" фотаздымкі, налічваецца ўсяго тры дзясяткі. Прычынай малой колькасці даваенных фотаздымкаў з'яўляецца тое, што даваенны дом быў знішчаны ў час нямецкай акупацыі Мінска, і рукапісы, фотаздымкі і іншыя каштоўныя рэчы амаль не захаваліся⁵. Натуральна, што сярод амаль дзвюх тысяч фатаграфій шмат партрэтных здымкаў Якуба Коласа (каля паўтары сотні), а таксама здымкаў, дзе беларускі класік у асяроддзі сям'і, з сябрамі і калегамі. Тым не менш вялікі корпус фотаматэрыялаў, наўпрост звязаных з Якубам Коласам, яшчэ чакае свайго скурпулёзнага і ўпартага даследчыка.

Другая частка фотаматэрыялаў датычыцца дзейнасці музея ў галіне папулярызацыі Коласавай спадчыны. Іх налічваецца крыху больш за дзве тысячы, і адлюстроўваюць яны перыяд дзейнасці музея ад пачатку заснавання культурнай установы і да канца 2000-х гг. Нямала фотаздымкаў з калекцыі, прысвечаных 100-годдзю з дня нараджэння народнага паэта Беларусі: памятныя вечары ў Кіеве, Ленінградзе і нават у Варшаве, адкрыццё новай экспазіцыі ў Літаратурным музеі Якуба Коласа, опера "Новая зямля" Ю. Семянякі і інш. Некаторыя юбілейныя даты таксама былі пад пільным наглядам беларускай культурнай эліты і музейных супрацоўнікаў: 80-годдзе, а таксама 95 і 110 год з дня нараджэння Песняра. Гэтыя даты і адпаведныя мерапрыемствы карпатліва зафіксаваны ў здымках, якія маюць пэўную каштоўнасць па гісторыі станаўлення і дзейнасці музея.

-

⁵ Пра гэта падрабязна пісаў у сваёй кнізе старэйшы сын Якуба Коласа Даніла Міцкевіч: "Наш дом у Менску з усім дабром і набыткам, з каштоўным архівам Коласа згарэў на трэці дзень вайны, 24 чэрвеня 1941 года. На бяду, у спешцы бацька нават забыўся ўзяць з сабою некаторыя дакументы і ашчадную кніжку, на якой было 22000 рублёў, – немалая па тым часе сума [3, с. 68]. Малодшы сын пісьменніка Міхась Міцкевіч ва ўласнай кнізе "Пад бацькоўскім дахам" таксама пісаў пра тое, што даваенны дом сям'і Якуба Коласа згарэў разам з іншымі хатамі на Вайсковым завулку. Прычым асноўваўся ён менавіта на лістах свайго брата Юрыя Міцкевіча, які быў у Мінску падчас бамбёжкі немцамі [4, с. 80].

Шмат фотаматэрыялаў звязана з мемарыялізацыяй імя пісьменніка яшчэ ў савецкі час: адкрыццё помнікаў Якуба Коласа ў Мінску, Мікалаеўшчыне, памятных шыльдаў у тых месцах, дзе Колас працаваў маладым настаўнікам, наданне некаторым школам Мінска, а таксама навучальным і культурным установам іншых беларускіх гарадоў імя пісьменніка. На радзіме Песняра таксама часта праходзілі святы паэзіі і штогод адбывалася ўскладанне кветак на магілу Я. Коласа і яго жонкі. У такіх памінальных мерапрыемствах удзельнічалі многія тагачасныя літаратары, грамадскія і культурныя дзеячы Савецкай Беларусі. Гэта стала традыцыйным ушанаваннем памяці народнага паэта. Адбываліся важныя падзеі і ў самім музеі, напрыклад, штогадовая навуковая канферэнцыя "Каласавіны", якая з 1985 года стала добрай традыцыяй адзначэння даты нараджэння пісьменніка і істотнай з'явай для даследчыкаў-літаратуразнаўцаў. Фотаздымкі навуковай канферэнцыі "Каласавіны" розных гадоў таксама даюць багата матэрыялаў у асвятленні дзейнасці музея. Вельмі важнай падзеяй у жыцці Літаратурнага музея Якуба Коласа стала і адкрыццё філіяла ў Смольні ў 1967 годзе, на якім прысутнічала дэлегацыя ўзбекскіх пісьменнікаў і шмат запрошаных гасцей з савецкай багемы тых часоў6.

Матэрыялаў, што звязаны з працай музея і яго гісторыяй, багата. Разглядаючы фота⁷, можна пазнаёміцца з супрацоўнікамі музея, якія працавалі яшчэ ў часы, дырэктарам музея быў старэйшы сын Якуба Коласа Даніла Міцкевіч. Гэта і тэлеперадача "У вянок дзядзьку Якубу", якая здымалася ў сценах музея і трансліравалася на цэнтральным тэлеканале БССР, наведванне культурнага цэнтра замежнымі дэлегацыямі з розных краін. Святкаванні і іншыя знамянальныя даты таксама сталі добрай традыцыяй літаратурнага музея Якуба Коласа: 120-годдзе Янкі Маўра, 70-годдзе Міколы Татура, 100годдзе Антося Галіны (Міхася Міцкевіча, малодшага брата Я. Коласа). 85-годдзе пісьменніка Станіслава Шушкевіча (бацька першага кіраўніка незалежнай Рэспублікі Беларусь).

Многія думаюць, што святкаванне Міжнароднага дня музеяў – гэта нядаўні модны культурны павеў, якому ад сілы гадоў

_

⁶ Дзяржаўны літаратурна-мемарыяльны музей Якуба Коласа, КП-1879, 8071, 8072 і інш.

⁷ Дзяржаўны літаратурна-мемарыяльны музей Якуба Коласа, КП-30162, 33395, 33424, 33425 і інш.

пятнаццаць-дваццаць, але яны глыбока памыляюцца. У Літаратурным музеі Якуба Коласа гэту папулярную на сёння дату святкавалі і праводзілі адпаведныя мерапрыемствы супрацоўнікі яшчэ ў 1983 годзе. У фондзе "Фотадакументы" ёсць адпаведная катэгорыя фотаздымкаў⁸, што яскрава ілюструе гэту падзею.

Сярод шэрага рознатэматычных цыклаў фотаматэрыялаў маюцца здымкі, што сведчаць пра наведванне горада Ізмаіла, а таксама цеплахода "Якуб Колас" беларускай дэлегацыяй у складзе Міколы Пратасевіча, Іосіфа Міцкевіча (малодшы брат Якуба Коласа), а таксама пісьменніка Станіслава Шушкевіча, якое адбылося ў 1975 годзе⁹ (мал. 3).



Мал. 3. Дэлегацыя Літаратурнага музея Якуба Коласа ў г. Ізмаіл. УССР, 23. 04.1975. Каля цеплахода "Якуб Колас". Злева направа: памочнік па палітчастцы Дзяругін Яўген Іванавіч, паэт Шушкевіч Станіслаў Пятровіч, родны брат Якуба Коласа – Міцкевіч Іосіф Міхайлавіч, капітан цеплахода "Якуб Колас" Татарнікаў Віктар Сямёнавіч, вучоны сакратар музея народнага паэта Пратасевіч Міхаіл Іванавіч

⁸ Дзяржаўны літаратурна-мемарыяльны музей Якуба Коласа, КП-18413, 18414, 18415, 18416 і інш.

⁹ Дзяржаўны літаратурна-мемарыяльны музей Якуба Коласа. КП-1363, 1364, 1369, 1362, 33387 і інш.

Цікавыя фотаматэрыялы ілюструюць наведванне Літаратурнага музея Якуба Коласа вядомым савецкім касманаўтам, ураджэнцам Беларусі Пятром Клімуком у тым жа 1975 годзе¹⁰. Фотаздымкі нам "распавядаюць" пра тое, што знакаміты касманаўт пабыў ва ўсіх залах музея, у садзе беларускага класіка. А вось калектыўны здымак атрымаўся дужа цікавым на фоне вялікага драўлянага барэльефа "Якуб Колас", створанага скульптарам Львом Гумілеўскім (мал. 4). Дарэчы, на гэтай сустрэчы таксама прысутнічала пляменніца Янкі Купалы Ядвіга Раманоўская, што працавала доўгія гады галоўным захавальнікам фондаў у музеі свайго дзядзькі, а таксама паэт і дзяржаўны дзеяч Генадзь Бураўкін.



Мал. 4. Клімук Пётр Ільіч у час наведвання музея Якуба Коласа. Мінск, 03.10.1975. Аўтар В. І. Ждановіч

Значнымі і цікавымі матэрыяламі з'яўляюцца фотаздымкі сустрэчы супрацоўнікаў музея Якуба Коласа з дырэктарам музея

 $^{^{10}}$ Дзяржаўны літаратурна-мемарыяльны музей Якуба Коласа. КП-1323, 1326, 1335, 1350, 1351 і інш.

Максіма Рыльскага ў 1971 годзе. Вядомы факт блізкага сяброўства паміж Якубам Коласам і ўкраінскім пісьменнікам Максімам Рыльскім, які пакінуў некалькі ўласных кніг з даравальнымі надпісамі свайму беларускаму сябру. Сімвалічна, што першым дырэктарам літаратурнага музея Якуба Коласа стаў яго старэйшы сын Даніла Міцкевіч, а музея Максіма Рыльскага - яго сын Багдан. нам, Φ ота ілюструе¹¹ што сяброўства двух нацыянальных пісьменнікаў перайшло і на добрыя стасункі іх сыноў, якія падтрымлівалі культурныя сувязі двух музеяў класікаў блізкіх літаратур. Дарэчы, менавіта ў сценах тагачаснага Літаратурнага музея Якуба Коласа ў 1995 годзе было адсвяткавана 110-годдзе з часу нараджэння Максіма Рыльскага. На вышэй прыгаданым фота можна ўбачыць i жонак вядомых беларускіх пісьменнікаў - Людмілу Чыгрынаву і Юлію Бураўкіну, што на той час былі супрацоўніцамі Літаратурнага музея Якуба Коласа (мал. 5).



Мал. 5. Групавая, у поўны рост. Злева направа: Людміла Чыгрынава, Юлія Бураўкіна, Даніла Канстанцінавіч Міцкевіч, Багдан Рыльскі (сын паэта М. Рыльскага), Мікола Базарэвіч, Міхаіл Пратасевіч. Стаяць у садзе музея. Мінск, музейная сядзіба, 1971

 $^{^{11}}$ Дзяржаўны літаратурна-мемарыяльны музей Якуба Коласа. КП-33418, 33419, 33420, 33421 і інш.

Важнымі матэрыяламі з'яўляюцца фота, якія ілюструюць урачыстасці з нагоды 70-годдзя першага дырэктара Літаратурнага музея Якуба Коласа і старэйшага сына Якуба Коласа Данілы Канстанцінавіча Міцкевіча, што адбыліся ў 1984 годзе. На адным з панарамных фотаздымкаў¹² Данілу Канстанцінавіча віншуе знакаміты пісьменнік Іван Шамякін (мал. 6). Сярод прысутных таксама можна ўбачыць і тагачаснага дырэктара літаратурнага музея Георгія Ткацэвіча, а побач з ім Аляксея Кулакоўскага – беларускага пісьменніка і заслужанага работніка культуры БССР, а таксама тагачаснага дырэктара музея Янкі Купалы, унучатую пляменніцу І. Луцэвіча Жанну Дапкюнас. У глядацкай зале ў той святочны момант знаходзіўся Міхась Мушынскі — нястомны даследчык Коласавай творчасці, што ў 2018 годзе адыйшоў у свет лепшы.



Мал. 6. 70-годдзе Міцкевіча Данілы Канстанцінавіча. З левага боку, сярод удзельнікаў урачыстаці: Мікола Жыгоцкі, Мікола Мацюх, Марыя Далідовіч, Інна Шарахоўская, Марыя Тананушка, Зайцаў, Галіна Русанава, Ю.Беластоцкі, Аляўціна Міцкевіч, Тамара Сачанка, Янка Казека, Міхась Мушынскі. З правага боку, злева направа: Міхаіл Пратасевіч, Георгій Ткацэвіч, Жанна Дапкюнас, Аляксей Кулакоўскі, Іван Шамякін, Даніла Канстанцінавіч Міцкевіч, Юрый Варанкоў. Сядзяць у вялікай гасцёўні музея. З архіва М. І. Пратасевіча. Мінск, 28. 09.1984

Некаторыя прыёмы сучасных папарацы выкарыстоўваліся і ў савецкія часы, што відаць на прыкладзе асобных фотаздымкаў, якія сёння глядзяцца з асаблівым інтарэсам. Яскравым прыкладам з'яўляецца фатаграфія¹³, дзе лёгка разабраць моднага чалавека

_

¹² Дзяржаўны літаратурна-мемарыяльны музей Якуба Коласа. КП-033443.

¹³ Дзяржаўны літаратурна-мемарыяльны музей Якуба Коласа. КП-1662.

ў чорных акулярах, капелюшы і з цыгарэтай у руках. Аднак фігура чалавека змешчана няўдала, у самым куточку здымка, таму атрымалася часткова абрэзанай. Стылёва апранутым незнаёмцам на фота з'яўляецца старэйшы сын класіка беларускай літаратуры Якуба Коласа Даніла Канстанцінавіч Міцкевіч, што стаў адным з заснавальнікаў і першым дырэктарам музея народнага паэта. Дарэчы, загад Прэзідыума АН БССР №68 ад 5 красавіка 1957 г. аб прызначэнні на пасаду дырэктара музея быў падпісаны калегам Канстанціна Міцкевіча, тагачасным прэзідэнтам Акадэміі навук, выдатным батанікам і навукоўцам Васілём Купрэвічам і сведчыў наступнае: «В соответствии с решением Президиума Академии наук БССР от 4 апреля 1957 года назначить тов. Мицкевича Данила Константиновича директором музея Якуба Коласа с 5-го апреля 1957 года, освободив его от должности заведующего лаборотории Института химии»¹⁴. Доўгі час музей беларускага Песняра быў структурнай адзінкай АН БССР, таму пра гэта сведчаць штампы на фотаздымках з фондавай калекцыі, на адбітку якіх можна прачытаць: "Літаратурны музей Я. Коласа Акадэмія навук Беларускай ССР". Падобная структура тлумачыцца доўгай працай самога Якуба Коласа на пасадзе віцэ-прэзідэнта АН БССР.

Другога чалавека на фотаздымку пазнаць больш складана і можна са здзіўленнем убачыць у ім Якуба Коласа, толькі без вусоў. Аднак другім чалавекам на фотаздымку з'яўляецца пляменнік дзядзькі Якуба Уладзімір Міцкевіч. Уладзімір Іванавіч - гэта старэйшы сын роднай сястры Якуба Коласа Міхаліны Міцкевіч. Цікава, што Даніла Канстанцінавіч і Уладзімір Іванавіч былі аднагодкамі, што нарадзіліся ў 1914 годзе, хоць Канстанцін Міхайлавіч Міцкевіч быў старэйшы за сваю сястру Міхаліну на 5 гадоў. Уладзімір Міцкевіч 20 гадоў працаваў у філіяле музея Якуба Коласа, аддана і з вялікім энтузіязмам выконваў абавязкі яго загадчыка (1965–1985 гг.). Менавіта Уладзімір падрыхтаваў апісанне коласаўскіх мясцін на Стаўбцоўшчыне, распрацаваў радаводную Якуба Коласа, а таксама запісваў успаміны землякоў знакамітага пісьменніка. Яшчэ адной заслугай загадчыка філіяла з'яўляецца збор рэдкіх прадметна-рэчыўных экспанатаў, якімі папаўняліся экспазіцыі і фонды. Ён жа займаўся справай распрацоўкі змястоўных і пазнавальных экскурсій, а таксама

-

¹⁴ Дзяржаўны літаратурна-мемарыяльны музей Якуба Коласа. КП-21679 (загад «О назначении директора музея Якуба Коласа»).

пасадкай кветак і пладовых дрэў на тэрыторыі філіяла ў Смольні. Важна адзначыць, што адданая праца пляменніка Якуба Коласа была адзначана Міністэрствам культуры Рэспублікі Беларусь "За доблесную працу", што падкрэслівае значнасць работы, праробленай Уладзімірам Іванавічам [2, с. 36–37].

Падабенства Уладзіміра Міцкевіча да свайго роднага дзядзькі даволі вялікае, і яго можна лёгка паблытаць з Якубам Коласам. Нездарма ў кнізе С. Пятровіча "Якуб Колас і беларускі тэатр" згадваецца сельскі тэатр мініяцюр на Мікалаеўшчыне пад назвай "Колас", дзе ролю дзядзькі Якуба выконваў яго пляменнік Уладзя [5, с. 108]. Фотаздымак, пра які вядзецца гаворка, між іншым, быў зроблены ўжо пасля смерці Якуба Коласа ў 1965 годзе на ганку хаты ў Мікалаеўшчыне, дзе жыла Міхаліна Міцкевіч. Дарэчы, менавіта ў гэтым жа годзе Уладімір Міцкевіч перайшоў на працу ў створаны пад кіраўніцтвам яго стрыечнага брата Данілы Канстанцінавіча філіял Літаратурнага музея Якуба Коласа. Уладзімір Іванавіч нават некалькі год выбіраўся дэпутатам мясцовага Мікалаеўшчынскага сельсавета, як і яго дзядзька Якуб Колас, што неаднаразова па розных выбарчых акругах БССР станавіўся народным дэпутатам. пляменнік Уладзімір дапамагаў народнаму паэту ў вырашэнні пытанняў па ўпарадкаванню могілак Мікалаеўшчыны, пра што сведчыць урывак тэксту аднаго з лістоў апошняга года жыцця Якуба Коласа ад 6 красавіка 1956 года: "Калі наладзіцца пагода, я прыеду ў Мікалаеўшчыну. А ты мне вось што зрабі: вазьмі групу школьнікаў і абмерай з імі даўжыню і шырыню могілак, прыкінуўшы зямлі для новых насельнікаў могілак. Па іх абводу прыкінь, колькі трэба слупоў. Слупы мяркуюцца быць цаглянымі ў адлегласці адзін ад аднаго на 2 ½ метра. Прыкінь таксама, колькі спатрэбіцца штук цагліны, лічачы па 50-70 штук на слупок. Гэта зрабі як мага скарэй" [1, с. 137].

Наогул фотаздымкаў рознага часу, датычных гісторыі ўласна музея і ўшанавання памяці Якуба Коласа, налічваецца даволі шмат. Можна сказаць, што бэкграунд для напісання гісторыі музея ўжо на сёння маецца даволі салідны. Будучыя даследчыкі гісторыі дома Якуба Коласа атрымаюць багаты матэрыял не толькі ў пісьмовых дакументах, але і падрабязную фотасправаздачу аб дзейнасці і жыцці літаратурнага музея.

Колісь музей быў значнай установай, якую не абміналі і кіраўнікі КПБ і ўрада БССР. На адным з фотаздымкаў 15 можна

¹⁵ Дзяржаўны літаратурна-мемарыяльны музей Якуба Коласа. КП-33450.

ўбачыць як Міхаіл Пратасевіч у адным з мемарыяльных залаў другога паверха музея распавядае партыйным работнікам пра жыццё Якуба Коласа і яго сям'і ў сценах знакавага дома.



Мал. 7. Сын Якуба Коласа – Даніла Канстанцінавіч Міцкевіч і сын сястры Коласа Міхаліны – Уладзімір Іванавіч каля дома Міхаліны Міхайлаўны Міцкевіч. Мікалаеўшчына 04. 06.1965. Аўтар Н. С. Белабровік

Далёка не ўсе фотаздымкі раскрываюць таямніцы жыцця і дзейнасці класіка, але з'яўляюцца яскравым прыкладам багацця калекцыі фотадакументаў Дзяржаўнага літаратурнамемарыяльнага музея Якуба Коласа. У кожным з раздзелаў фондаў ёсць прыцягальныя, незвычайныя рэчы, з якімі захочацца папрацаваць, пашукаць і паразважаць над імі. Такім чынам, невялічкае апісанне музейнай калекцыі "Фотадакументы"

і прыведзеныя прыклады матэрыялаў схіляюць да думкі аб вялікай колькасці цікавых адзінак фота, якія яшчэ будуць уводзіцца ў навуковы кантэкст. А з дапамогай фотаматэрыялаў яшчэ неаднойчы раскрыюцца новыя невядомыя акалічнасці і падрабязнасці жыцця коласаўскага дома і дзейнасці класіка.

Спіс выкарастанай літаратуры

- 1. Колас Якуб. Збор твораў. У 20 т. Т. 20. Лісты (1954–1956 і недатаваныя), аўтабіяграфіі, дзённікі, інскрыпты / Якуб Колас; рэд. тома Т. С. Голуб, М. І. Мушынскі; падрыхт. тэкстаў і камент. Н. В. Дзенісюк [і інш.]; Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т мовы і літ. імя Я. Коласа і Я. Купалы. Мінск: Беларус. навука, 2012 698 с.
- 2. Міцкевіч, В. Д. Асоба. Час. Грамадста (Уладзімір Іванавіч Міцкевіч пляменнік Якуба Коласа, першы загадчык філіяла Літаратурнага музея Якуба Коласа) / Каласавіны. Якуб Колас і яго акружэнне: матэрыял навук. канф., 3 лістап. 2005 г., Мінск. Мінск: Выд. цэнтр БДУ, 2006 С. 33–39.
- 3. Міцкевіч, Д. К. Любіць і помніць. Успамінае сын Якуба Коласа / Д. К. Міцкевіч. Мінск: Полымя, 2000 288 с.
- 4. Міцкевіч, М. К. Пад бацькоўскім дахам / М. К. Міцкевіч. Мінск: Беларуская навука, 2009. 223 с.
- 5. Пятровіч, С. Якуб Колас і беларускі тэатр / С. Пятровіч. Мінск: Мастацкая літаратура, 1975 192 с.

Лисай Юлия

«НЕ ЗНАЮ, УГОДИЛ ЛИ Я ПОРТРЕТОМ?» ПОРТРЕТ В ТВОРЧЕСТВЕ АПОЛЛИНАРИЯ ГОРАВСКОГО

Имя Аполлинария Горавского в истории белорусского искусства ассоциируется больше с пейзажами, нежели с портретами. Это связано не столько с составом коллекции музея и ее популяризацией, сколько с тем, что наиболее интересно художник проявился как пейзажист (хотя звание академика им было получено за «портретную и пейзажную живопись»). Именно пейзаж Горавский воспринимал как наиболее творческий жанр, как сферу «чистого искусства», свободную от диктата заказчика и необходимости финансовой отдачи дела. Его косвенные высказывания в переписке относительно своей работы производят ощущение оправдывающегося человека («я пейзажей не оставляю» и др.), как будто ему совестно заниматься только портретами, а написание пейзажей делает его воистину настоящим творцом. Работа над этими двумя жанрами распределялась им сезонно: лето было временем для написания пейзажей, зима - портретов. Горавский серьезно и «добросовестно» относился к работе на пленэре, не писал пейзажи по памяти и мог пожертвовать доходами от частных уроков в Петербурге, оставаясь поработать подольше в деревне (например, летом 1870 года, когда он работал в Беларуси) [6, с. 26]. Его принципиальная позиция писать пейзажи только с натуры иногда влекла за собой отсутствие новых пейзажных работ: «<...> а на лето хочу нонче непременно уехать и пописать с натуры пейзажную природу, а то уж соскучился без них. Несколько лет пейзажей не работал, а без натуры не годится и не хочу, чтобы не впасть в манеру» (лето 1867 года) [5, с. 195]. Если же лето выдавалось дождливое и невозможно было работать на пленэре, то он предпочитал не писать пейзажи вовсе.

Иначе чувствовал себя Горавский, занимаясь портретной живописью. Несомненно, жанр портрета предполагал ориентацию на заказчика, не давал полной творческой свободы и зачастую был подвержен внешнему диктату. «Не знаю, угодил ли я портретом? Судя по этому, что другой заказываете, осмеливаюсь утешать себя, что удовлетворил желание заказчика, и в то же время сознаю себя в сердце, что исполнил добросовестно и отзыв видящих сей портрет вполне одобряем был» [5, с. 244] – справлялся художник о портрете Даргомыжского у П. М. Третьякова, заказавшего ему этот портрет.

В творчестве А. Горавского превалируют заказные, выполненные в гладкой академической манере портреты, не изобилующие разнообразием композиции или аксессуаров: это парадные портреты статусных особ, идеализированные женские, тщательные детские, набросочные графические, выполненные для альбомов, портреты с дагерротипов и даже раскрашенные фотографии. Как правило, все они выполнены, как говорил сам художник, «добротно» и «совестливо», здесь художник, очевидно, имел в виду свою ориентацию на заветы Академии. Жанр портрета для Горавского не стал областью эксперимента, творческого поиска или сферой работы «для души». Видимо, потому нам неизвестны свободные дружеские, глубоко психологичные портреты, которые могли бы быть написаны по велению сердца.



Рис. 1. Молящаяся старушка. 1873. Гравюра А. И. Творожникова с авторского повторения картины А. Горавского 1857 г.

Более свободно, творчески художник чувствовал себя в так называемом жанровом портрете или, как он говорил, «головках», однако до наших дней таких произведений дошло совсем немного. Одним из резонов работы над жанровым портретом «Молящаяся старушка» (1857, местонахождение неизвестно) была именно творческая свобода и возможность следовать академическим правилам: «нарочно я выбрал такой сюжет, чтобы поучиться – тут больше нахожу я пользы, чем в портретной живописи, потому что я располагаю так, как мне хочется и как следует, а в портретах – неровно, часто зависит от любителя, заказавшего оный. Мне только с двоих случилось писать так, как правила требуют: это 1-й портрет с митрополита, а 2-й с Софьи Михайловны, а остальное писал я с помощью заказывающих» [5, с. 18–19]. Вероятно, именно поэтому «Молящаяся старушка» (рис. 1) становится для художника одной из самых важных картин в его творчестве, неоднократно выставляемой на всемирных выставках и повторенной автором в 1873 году.

Несмотря на разное отношение художника к жанрам портрета и пейзажа, анализ его творческого наследия показывает, что одинаково часто он обращался к обоим жанрам. Уже на студенческих отчетных выставках Академии художеств Горавский представлял и пейзажи, и портреты. Например, на выставке 1853 года экспонируется «Вид Ручейского озера» и «Портрет епископа Адама Войткевича», в 1855 - «Виды окрестностей крепости Бобруйск» и «Портрет митрополита Игнатия Головинского». Неточный перечень (известных по переписке и каталогам выставок, а также сохранившихся) картин и рисунков Горавского состоит приблизительно из 150 пунктов, 65 из них – это портреты. Перевес в сторону портретного искусства в творчестве художника происходит в 1860е годы (что, возможно, было связано с возросшими семейными обязанностями). Это прослеживается и по каталогам выставок, где перечислены представленные Горавским картины, и по сохранившимся произведениям. Например, на Академической выставке 1868 года из 8 представленных картин - 6 портретов, в 1872 из 8 картин - 7 портретов. На сегодняшний день известно 36 сохранившихся портретов, из которых 31 живописный. Несомненно, их было создано гораздо больше, чем дошло до наших дней. Немного расширить перечень портретов Горавского можно было бы, включив в список произведения, известные по каталогам выставок или упомянутые в переписке, но в данной статье мы не ставим перед собой такую задачу.



Рис. 2. Горавский А. Г.
Портрет С. М. Третьяковой.
1857.
Холст, масло. 74,6х61 см.
Национальный
художественный музей
Республики Беларусь

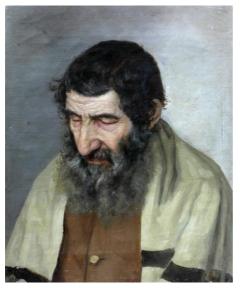


Рис. 3. Горавский А. Г. Молящийся еврей. 1857 (?). Холст, масло. 37,7х30,6 см. Национальный художественный музей Республики Беларусь

Известно, что в 1857 году Горавский работал над портретами С. Третьяковой и К. Солдатенкова, а также над жанровыми портретами – «Молящаяся старушка» и «Молящийся еврей» (Рис. 4). До недавнего времени считалось, что три из них хранятся в нашем музее. Авторство Горавского было нами отведено от картины «Молящаяся старушка» (середина XIX в., холст, масло, 57х60. РЖ-1390, НХМ РБ) в 2020 году. Что касается картины «Молящийся еврей» (1857 (?). Холст, масло, 37,7х30,6, НХМ РБ, ЖБ-30) (рис. 3), то она всегда вызывала вопросы, очевидно выпадая из общей стилистики портретов Горавского. Так, еще в 2005 году коллеги поднимали вопрос авторства этого произведения. Картина была приобретена музеем в московской коллекции А. С. Жигалко в 1959 году как этюд Горавского «Молящийся еврей» 1857 года. С такой атрибуцией он был включен в каталог русской живописи [8, с. 234]. Кроме стилистического несоответствия, сомнение в ее подлинности вызывает и то, что работа не подписана, что является нетипичным для творчества Горавского.

Если сравнить «еврея» из нашего собрания с подробным авторским описанием в письме от 15 августа 1857 года, то разница становится очевидна: «<...> еврея, собравшегося молиться, облаченный: с головы по плечам висящий талис, а на лбу и руке, левой, привязанные заповеди, по-еврейски называются тфилым. Костюм сей написан эскизно и голова выполнена рельефно и сильно, по крайней мере, как мне показалось, сравнивая с натурой» [5, с. 17]. Описание не совпадает с изображенным на нашем портрете: талес не одет на голову, нет других религиозных деталей (и они не были отрезаны), и в целом вся работа прописана эскизно. Когда Горавский пишет о том, что голова еврея написана «рельефно», надо полагать, она должна была бы быть написана в манере, близкой другим портретам 1857 года. Но сравнение приемов живописи не обнаруживает подобного сходства. Из этого следует, что если наша работа «Молящийся еврей» и принадлежит кисти Горавского, то была написана значительно позже и не имеет отношения к этюду 1857 года, упоминаемому в переписке. На несходство нашей картины с авторским описанием обращали внимание Е. К. Ресина и Н. М. Кожух в статье, посвященной исследованию портретов Горавского. Но так как в центре их исследования находилась картина «Молящаяся старушка», то анализ остальных портретов был привлечен для выведения общей формулы приемов написания портретов Горавским. «Еврею» не было уделено достаточно внимания, хотя он и вызывал вопросы, коллеги воздержались от окончательных выводов относительно авторства [7, с. 142].

Полотно подвергалось реставрации, во время которой при дублировке на новый холст его первоначальный размер был, вероятно, незначительно уменьшен. Все сохранившиеся надписи находятся на подрамнике и по характеру почерка и использованным материалам были сделаны в середине XX века: на средней планке подрамника коричневым карандашом: слева: «молящийся еврей / Горавский» и справа дата чернилами: «1857?». Фамилия Горавский еще два раза встречается на подрамнике: на нижней планке коричневым карандашом: «Горавский» и на верхней планке справа синим Горавски». Были проведены карандашом: «A. техникотехнологические исследования: произведение изучено визуально, с помощью микроскопа, в инфракрасных, УФ- и рентгеновских лучах. Читаемость рентгенограммы относительно хорошая. Моделировка лица мягкая, письмо быстрое и носит этюдный, но законченный характер. Живописный слой тонкий и выполнен алла-прима. Основа для живописи - фабричный холст с фабричной грунтовкой белого цвета толщиной 0,1 мм (наполнитель - мел и цинковые белила). Холсты картин Горавского из собрания нашего музея преимущественно грунтованы самим автором. Подобный фабричный грунт встречался только на отведенной нами «Молящейся старушке». Комплексный технико-технологический анализ портретов Горавского 2002 года не позволяет опереться на полученные результаты, так как из семи исследуемых работ две оказались раскрашенными фотографиями (женские портреты у рояля и мольберта), одна не принадлежала кисти художника («Молящаяся старушка»), одна вызывает сомнения («Моляшийся еврей») и только 2 являются аутентичными авторскими работами («Портрет С. М. Третьяковой» и «Портрет матери»). Для того чтобы сделать более основательные выводы о манере живописи А. Г. Горавского, необходимо привлечение эталонных произведений из коллекций разных музеев.

В свою очередь стилистический анализ дает интересные результаты. Сравнение с портретами, написанными в 1857 году, показывает, что «еврей» не мог быть написан в это время и должен относиться или к более позднему периоду творчества, или быть написанным другим автором.

Все известные нам портреты Горавского имеют темные (коричневый, красно-коричневый или черный), мягкие тепло-серые с тональными переходами, реже на пейзажные фоны (рис. 4, 5). Как правило фоны написаны почти так же гладко, как и собственно модель. В картине «Молящийся еврей» фон яркий, насыщенно-холодный и открытый по звучности цвета, не с мягкими переходами, но с экспрессивным свечением фона в правой части картины.



Рис. 4. Портрет С. М. Третьяковой. 1857; Портрет К. Т. Солдатенкова. 1857. Холст, масло. 69,8х55 см. Государственная Третьяковская галерея; Молящийся еврей. 1857 (?)



Рис. 5. Портрет молодой женщины в белом платье. 1863. Холст, масло. 122,5х 90 см. Государственный Русский музей; Портрет А. К. Трапезникова. 1892. Холст, масло. 96х47 см. Иркутский областной художественный музей им. В. П. Сукачева; Портрет неизвестной. 1862. Холст, масло. 80х62,5 см. Частная коллекция

Изображение строится экспрессивно, активная работа белилами не находит аналогов ни в ранних, ни в поздних портретах Горавского, мазки пастозные. «Еврей» также выпадает из общего желтовато-теплого тона работ Горавского. По характеру он не попадает в присущий портретам Горавского «официальный» и «ди-

станцированный» тон. Даже если сравнивать с двумя сохранившимися жанровыми портретами (рис. 6), очевидно, что «еврей» носит совершенно другой характер «жанрового» восприятия мира и другой взгляд на натуру. «Портрет еврея с пейсами в меховой шапке» из частной коллекции (рис. 7) является все же портретом, а не жанровой картиной, стилистически схож с другими портретами Горавского. Все вышесказанное подтверждает наше мнение, что «Молящийся еврей» из коллекции НХМ РБ не принадлежит кисти А. Г. Горавского и может быть произведением художника, творчески связанного с чертой оседлости, возможно, принадлежащего к виленской школе второй половины XIX – начала XX века.



Рис. 6. Молящийся еврей; Портрет задумчивой молодой женщины. 1862. Частная коллекция; Молящаяся старушка



Рис. 7. Портрет еврея с пейсами в меховой шапке.

Холст, масло.

Частная коллекция

Портрет и фотография

Изобретение И широкое распространение фотографии в XIX веке оказало несомненное влияние на живопись. Воспринятая поначалу как техническое изобретение, она через какое-то время составила определенную конкуренцию, особенно жанру портрета. Художникам пришлось искать новый подход к изображению натуры, т. к. возрос риск ухода в натурализм (стиралась граница между произведением и реальностью) [2]. И тем не менее, фотография постепенно входила в художественный процесс, ложилась в основу портретов, выполняла роль этюдов или эскизов к живописным произведениям. Несмотря на то, что это считалось постыдной практикой и скрывалось художниками, во второй половине XIX века к ее помощи прибегали все чаще. Также повсеместно практиковалась выполнение портретов по фотографиям. Чаще так писали уже умерших людей или титулованных особ, не желающих позировать, однако не только.



Рис. 8. Горавский А. Г. Портрет М. И. Глинки. 1869. Холст, масло. Музей им. Н. Г. Рубинштейна, Московская государственная консерватория



Puc. 9. М. И. Глинка. 1852. Дагерротип

В творческой биографии Горавского известно несколько случаев использования в качестве опоры для живописи этого нового изобретения. Так, «Портрет М. И. Глинки» (1869, холст, масло. Музей им. Н. Г. Рубинштейна, Московская консерватория) был создан при использовании нескольких дагерротипов и при тщательном изучении биографии композитора, консультациях с его родными о внешности и характере портретируемого [5, с. 261–263] (рис. 8, 9). Такой подход к выполнению заказа позволил Горавскому не просто сделать живописную копию с дагерротипа, но попробовать достичь основной цели портретиста - передать внутренний мир модели. По фотографии были написаны «Портрет А. С. Даргомыжского» (1869, местонахождение неизвестно), заказанный Павлом Третьяковым [5, с. 229]; «Портрет графа Д. Н. Шереметева» (1873, холст, масло. 200x108 см, Государственный музей истории Санкт-Петербурга, Инв. № 1-А-155-ж) (рис. 10), выполненный посмертно и в зеркальном отображении; некоторые работы по заказу императорской семьи: «Поручили мне сделать в миниатюре, с фотографии портрет царя в бриллиантовую табакерку» [5, с. 245]. Известный по публикации в книге Ф. И. Булгакова «Наши художники» «Портрет Императора Александра II в момент дарования Городового Положения» (1873, местонахождение неизвестно), надо полагать, также не писался с натуры и был выполнен на основе фотографии [1, с. 116] (рис. 11).

В коллекции музея хранятся два небольших овальных портрета молодых женщин, которые поступили в дар от ленинградского коллекционера С. Д. Шохора в 1961 году (рис. 12, 13). Оба портрета датированы 1868 годом (написаны с разницей в месяц) и близки по размерам: «Женский портрет. У мольберта» (картон, масло, 21,2x16,9, ЖБ-35) датирован: 1 marca 1868; «Женский портрет. У рояля» (картон, масло, 21,4х17,9, ЖБ-36) датирован: 1 apryla 1868. Подписи не вызывают сомнений: находятся под слоем старого лака, имеют общий с красочным слоем кракелюр, по способу начертания не расходятся с эталонными подписями Горавского. Оба портрета подписаны Горавским по-польски - А. Horawski (рис. 14, 15). Работая в России, художник обычно подписывался по-русски; польская версия подписи, вероятно, появляется в работах, выполненных за границей, и тогда, когда Горавский работает по заказу своих соотечественников. Надо полагать, что эти портреты были выполнены для представителей польской или белорусской семьи и (исходя из датировки) написаны в Санкт-Петербурге.



Рис. 10. Горавский А. Г. Портрет графа Д. И. Шереметева. 1873. Холст, масло. 200х108 см. Государственный музей истории Санкт-Петербурга



Рис. 11. Горавский А. Г.
Портрет Императора
Александра II
в момент дарования
Городового Положения. 1873
(местонахождение неизвестно)

Композиционное решение (поворот дам друг к другу в зеркальной симметрии, победренное изображение, разворот фигур в профиль, их расположение на фоне окна, красные занавеси, замыкающие композицию справа и слева, атрибуты творческих занятий, присущих благородным дамам), сходство колористического решения, датировка с разницей в месяц, а также то, что оба портрета были приобретены из одной коллекции в Ленинграде, наводят на мысль, что это парные портреты родственниц, возможно, сестер, и происходят из одной семьи.



Рис. 12. Горавский А. Г. Женский портрет. У рояля. 1868. Картон, масло. 21,2х16,9 см. Национальный художественный музей Республики Беларусь



Рис. 13. Горавский А.Г. Женский портрет. У мольберта. 1868. Картон, масло. 21,2х16,9 см. Национальный художественный музей Республики Беларусь



Puc. 14. Подпись и дата. Женский портрет. У мольберта. Фрагмент



Puc. 15. Подпись и дата. Женский портрет. У рояля. Фрагмент

Портреты были исследованы в 2002 году сотрудниками химико-физической лаборатории музея Н. М. Кожух и Ю. Ф. Моисеевым (микроскоп, УФ-, инфракрасные и рентгеновские лучи, анализ красочных материалов)¹. На момент исследования картины подвергались реставрации и были покрыты слоем нового лака. В обоих портретах «грунт на картон наносился тончайшим слоем, около 0,05 мм. <...> Рентгенографические исследования 3-х миниатюрных портретов показали их близость по манере живописного исполнения. Читаемость этих рентгенограмм хорошая и дает представление об авторском почерке» [7, с. 141–142]. На то, что портреты являются раскрашенными фотографиями, впервые обратила внимание сотрудник физико-химической лаборатории музея Екатерина Александровна Русакова в 2013 году. Мы же работали уже на подтверждение этой гипотезы.

Рентген работы «Женский портрет. У мольберта» показывает исходное прямоугольное изображение, вписанное в овал для увеличения размера (рис. 16). Фотография была наклеена на картон; чтобы сравнять высоту изображения по краям на дублировочную основу, был положен достаточно толстый слой грунта. В косых лучах виден стык фотографии и грунта по бокам. Рентгеновский снимок показывает формат фотографии и оставляет белыми поля вокруг нее. Изображение на рентгене прочитывается только то, которое нанесено по фотографии. Белесое свечение краев обусловлено, вероятно, более толстым слоем белильного грунта и рентгеновской прозрачностью красочного слоя, положенного поверх него. Белильный грунт настолько плотный, что его свечение обусловило «исчезновение» изображения на рентгене. В 2002 году коллеги интерпретировали данный рентген как авторское изменение формата изображения: «...первоначально «Женский портрет. У мольберта» был выполнен в виде прямоугольника, в дальнейшем автором была придана этому портрету форма овала» (цитата из рукописи неопубликованного доклада Кожух и Моисеева, озвученного на конференции «Аладовские чтения - 2002», хранящейся в отделе). Сегодня мы можем с уверенностью говорить, что прямоугольная фотография была наклеена на картон овальной формы и дописана.

-

¹ Кожух Н. М., Моисеев Ю. Ф. Комплексный анализ картин А. Горавского из собрания Национального художественного музея Республики Беларусь // не опубликован. Материалы – в отделе зарубежного искусства.

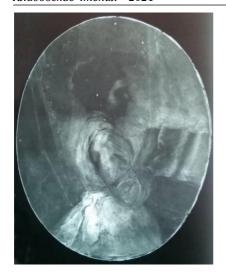




Рис. 16. Рентгены «Женских портретов»

Анализ поверхности живописного слоя показывает, как художник работал с фотографическим изображением, как он «обходил» те места фотографии, которые были важны для построения изображения. Для прокраски элементов с высокой степенью детализации Горавский использовал полупрозрачное лессировочное письмо с примесью в лаке органических элементов, в основном этот прием использован на изображении волос. Лак окрашивает тон волос, но сохраняет видным фотографическое изображение. Блики осторожно накладываются маслом поверх него. Хорошая сохранность живописи «У мольберта» показывает, что обычно изображение лица полностью покрывалось краской, кроме контура лица и глаз. Сохранность «У рояля» хуже, красочный слой ушел почти полностью с изображения уха, части лица, существенные утраты есть по линии роста волос (рис. 17, 18), однако изображение не исчезло, т. к. проступило фотоизображение.

Фотоизображение, которое просматривается в местах утраты красочного слоя, является однослойным фотоотпечатком и выполнено на соленой бумаге. Для соленой печати использовалась тонкая бумага хорошего качества. Так как бумага покрыта светочувствительным составом, впитавшемся в ее верхний слой, фотоизображение формируется в самих волокнах бумаги. Поэтому нет четких де-

талей, переходы от света к тени плавные. Цветовая гамма варьируется от бледно-желтого до коричневого. Такие снимки часто раскрашивали акварелью или анилиновыми красителями, т. к. со временем они угасали и желтели. Как правило, дорисовывался фон, раскрашивалась вся поверхность, кроме рук и лица (за исключением румянца) [3, с. 15]. Сравнивая оба портрета, виден способ раскрашивания, примененный Горавским, когда маслом покрывалось все изображение, нетронутыми оставались только глаза и контур лица (рис. 20). Стыки масляного слоя и подтонированной фотографии маскировались, прорабатывались очень аккуратно тонким лессировочным письмом (рис. 19).



Puc. 17. Женский портрет. У рояля. 1868. Фрагмент. Осыпи и проступание фотографического изображения

Подобную технику раскрашивания нельзя сравнивать с практикой расцвечивания снимков, которая заключалась в пропитывании прозрачными красками фотобумаги, что сохраняло читаемость фотографического изображения и расцвечивало его. Горавский пользовался фотографией как подготовительным рисунком для масляной живописи, сохраняя нетронутыми некоторые фрагменты – волосы, глаза и контур лица. Дописывался фон, детали интерьера, атрибуты творческих занятий, прописывались лицо, одежда и руки.

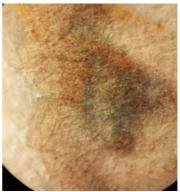


Puc. 18. Примеры стыков масляной живописи и тонированного фотографического изображения



Рис. 19. Изображение уха, полностью закрытое масляной живописью (справа) и фрагмент с осыпями, обнаруживающими фотографическое изображение (слева)





Puc. 20. Фрагменты отпечатка на соленой бумаге в увеличении, не закрытые масляной живописью (Женский портрет. У мольберта)





Рис. 21. Портрет молодой девушки. 1867. Соленая бумага, масло. 20x16 см. Мультимедиа Арт Музей, Москва

В коллекции Мультимедиа Арт музея (Москва) хранится раскрашенная фотография, подписанная А. Горавским и очень близкая

по датировке, формату и колористическому решению к нашим портретам, «Портрет молодой девушки» 1867 года (соленая бумага, раскраска. 20х16 см, инв. №ФІ-820) (рис. 21). Принцип работы Горавского над изображением тот же, что и в наших портретах: незакрытыми маслом остаются только волосы, глаза и контуры лица. На лице тонким слоем положен слой краски в обход важных участков изображения. Голубой с вьющейся зеленью фон схож с фоном работ из нашей коллекции, однако в наших произведениях он более разработанный. Показательно, что все три раскрашенные фотографии Горавским подписаны и датированы, что означает или серьезное отношение к любой своей работе, или же просто педантичное отношение к подписыванию своих работ.

Раскрашивание фотографий – ранее неизвестный факт творческой биографии Аполлинария Горавского. Обнаружение трех произведений подобного характера дает интересный дополнительный штрих к творчеству художника и, возможно, заставит более подробно присмотреться к его портретам небольшого формата, выполненным на картоне.

Исследование портретов А. Г. Горавского из коллекции Национального художественного музея Республики Беларусь позволило не только уточнить или изменить атрибуции произведений. Привлечение большого числа портретов из других коллекций хотя и не дает еще полной панорамы портретного творчества художника, но значительно расширяет наше представление о нем, как о художнике академического толка, работавшего преимущественно над заказным портретом, вписывающемся в отработанные и выверенные традицией схемы и начисто лишенном экспериментаторской компоненты. Отсутствие поиска нового пути в искусстве могло быть связано со спокойным характером художника, органично структура вписывавшегося в четко регламентированные структуры с его кадетским детством, а также с необходимостью быть частью сложившейся академической системы, дающей стабильность и признание.

Список использованной литературы

1. Булгаков, Ф. И. Наши художники (Живописцы, скульпторы, мозаичисты, граверы и медальеры) на академических выставках последнего 25-летия: Биографии, портреты художников и снимки с их произведений [в алфавитном порядке имен художников]. – СПб.: типография А. С. Суворина, 1889. – Т. 1 [А–К]. – 234 с.

- 2. Горленко, Н. Фотография ловушка для живописца. К вопросу о живописи и фотографии в России во второй половине века // Третьяковская галерея. № 3 (28). 2010. – С. 83–97.
- 3. Идентификация, хранение и консервация фотоотпечатков, выполненных в различных техниках / Сост. А. В. Максимова, К. А. Мисюра-Аладова, Ю. А. Богданова и др. СПб.: Группа М, 2013. 48 с.
- 4. Письма художников Павлу Михайловичу Третьякову: 1856–1869 / подгот. к печати и примеч. к ним сост. Н. Г. Галкиной, М. Н. Григорьевой. М.: Искусство, 1960. 371 с.
- 5. Письма художников Павлу Михайловичу Третьякову: 1870–1879 / подгот. к печати и примеч. к ним сост. Н. Г. Галкиной, М. Н. Григорьевой, Н. Л. Приймак. М.: Искусство, 1968. 559 с.
- 6. Ресина Е. К., Кожух Н. М. Некоторые вопросы, связанные с изучением произведений А. Горавского из собрания Национального художественного музея Республики Беларусь // Экспертиза и атрибуция произведений искусства / Материалы IX научной конференции (26 ноября 28 ноября 2003 года). Под ред. Л. И. Иовлевой, А. В. Углик. Москва: Магнум Арс, 2005. С. 141–147.
- 7. Русская дореволюционная и советская живопись в собрании Национального художественного музея Республики Беларусь. Каталог в двух томах. / Сост. Р. Г. Бадин, Т. И. Карандашева, Т. А. Резник и др. Минск: Беларусь, 1995. Т. 1 [А–И]. 288 с.

Приложение к статье Ю. Лисай

Перечень портретов кисти А.Г. Горавского

В приложении к данной статье считаем важным опубликовать список портретов кисти А. Г. Горавского, которые на сегодняшний день нам удалось обнаружить в музейных собраниях и частных коллекциях. В список включены все портреты, заявленные музеями как произведения Горавского, однако некоторые из них на наш взгляд вызывают сомнения. Публикуем полным списком, т. к. опровергнуть авторство некоторых портретов на данный момент не представляется возможным. В список вошли также не сохранившиеся портреты, репродукции которых дошли до сегодняшнего дня. В каталожных данных в некоторых позициях недостает размеров или инвентарных номеров, что связано с недоступностью информации и определенными трудностями в коммуникации с владельцами произведений.

- 1. Портрет Е. П. Ковалевского. 1854
- Холст, масло. 80х62 (овал в прямоугольнике). Инв. № 405-ж Пензенская областная картинная галерея им. К. А. Савицкого
- **2. Портрет художника М.Н. Воробьева (1787–1855).** 1854 Бумага желтая, уголь, графитный карандаш, мел. 37,7х29. **Инв. № 3414 Государственная Третьяковская галерея**
- 3. Портрет А. И. Штакенштейдера. 1854 Бумага серая, итальянский карандаш. 22,6х18,8. Инв. № 11431 Государственная Третьяковская галерея
- **4.** Портрет натурщицы. 1857 Холст на дереве, масло. 69,8х55. Инв. № Ж-12056 Государственный Русский музей
- **5. Портрет К. Т. Солдатенкова.** 1857 Холст, масло. 69,4х56,3 (овал). **Инв. № 9329 Государственная Третьяковская галерея**
- 6. Портрет С. М. Третьяковой. 1857 Холст, масло. 74,6х61 (овал). Инв. № ЖБ-29 Национальный художественный музей Республики Беларусь
- **7. Портрет Юзефа Маршевского.** 1859 Холст, масло. 59,2х44. **Nr. Inw. MP 3927** (77128) **Muzeum Narodowe w Warszawie**
- 8. Портрет Гилярия Горавского. 1862 Бумага, акварель, графитный карандаш. 59,2 х 44,6. Инв. № Р.35135 Государственный Русский музей

9. Портрет неизвестной. 1862

Холст, масло (овал). 80х62,5

Частная коллекция. Москва

10. Портрет графа Д. А. Зубова. 1863

Холст, масло. 69,3х56,8. Инв. № ЭРЖ-1000

Государственный Эрмитаж

11. Портрет молодой женщины в белом платье. 1863

Холст, масло. 122,5х90 (овал). Инв. № Ж-2620

Государственный Русский музей

12. Портрет мальчика. 1864

Холст, масло. 144х97,8

Частное собрание, СПб.

13. Портрет А. В. Ермакова. 1867

Холст, масло. 86х68. Инв. № М-6882

Муромский историко-художественный музей

14. Портрет неизвестной с палитрой. 1867

Картон, масло. 17,5х13,2 (овал). Инв. № ЖБ-34

Национальный художественный музей Республики Беларусь

15. Портрет молодой девушки. 1867

Соленая бумага, раскраска (масло). 20х16 (овал). **Инв. № ФІ-820 Мультимедиа Арт Музей. Москва**

16. Женский портрет. У мольберта. 1868

Соленая бумага на картоне, масло. 21,2х16,9 (овал). Инв. № ЖБ-35 Национальный художественный музей Республики Беларусь

17. Женский портрет. У рояля. 1868

Соленая бумага на картоне, масло. 21,4х17,9 (овал). **Инв. № ЖБ-36 Национальный художественный музей Республики Беларусь**

18. Женский портрет. 1868

Холст, масло. 70,6х54,2 (овал). Инв. № Ж-153

Башкирский государственный художественный музей имени M. B. Нестерова

19. Портрет матери. 1868

Холст. масло. 41.3х33. Инв. № ЖБ-37

Национальный художественный музей Республики Беларусь

20. Портрет неизвестной в черном платье. 1868

Холст, масло. 74х62. Инв. № Ж-2619

Государственный Русский музей

21. Портрет Юзефа Максимилиана Станевского. 1868

Холст, масло. 186х136. Инв. № МР 2200 МNW

Muzeum Narodowy w Warszawie

22. Портрет М. И. Глинки. 1869

Бумага, графитный карандаш. 13,3х9,5 (очерчено). **Инв. № 3415** Государственная Третьяковская галерея

23. Портрет М. И. Глинки. 1869

Холст, масло

Музей имени Н. Г. Рубинштейна, Московская государственная консерватория

24. Портрет Александра Шереметева. 1869

Холст, масло. 67х51 (овал)

Музей-усадьба Останкино

25. Портрет И. И. Кругликова. 1870

Холст, масло. 76х59. Инв. № И І 2406

Государственный исторический музей, Москва

26. Портрет художника Ф. А. Бруни. 1871

Холст, масло. 105,4×78,5. **Инв. № 1751**

Государственная Третьяковская галерея

27. Портрет графа Д. Н. Шереметева. 1873

Холст, масло. 200х108. Инв. № І-А-155-ж

Государственный музей истории Санкт-Петербурга

28. Портрет Императора Александра II в момент дарования Городового Положения. 1873

Местонахождение неизвестно

29. Портрет И. И. Глазунова. 1887

Холст, масло. 161х108,5. Инв. № ЭРЖ-1527

Государственный Эрмитаж

30. Портрет мальчика. 1888

Картон, масло. 37.5×26.2.

Государственный научно-исследовательский институт реставрации. Москва

31. Портрет горного инженера генерал-лейтенанта Ф. Ф. Бегера.

1892

Холст, масло. 74х60. Инв. № ЭРЖ-1038

Государственный Эрмитаж

32. Портрет А. К. Трапезникова. 1892

Холст, масло. 96х47. Инв. № Ж-352

Иркутский областной художественный музей им В. П. Сукачева

33. Портрет Л. **Ф**. Лагорио. 1890-е

Холст, масло. 94х71,3. Инв. № ЖБ-41

Национальный художественный музей Республики Беларусь

34. Портрет еврея с пейсами в меховой шапке

Холст, масло

Частная коллекция

35. Портрет Акулины Федоровны Городовой. 1859

Холст, масло. 53х43,5. Инв. № 113-ж

Пензенская областная картинная галерея им. К. А. Савицкого (Авторство Горавского вызывает сомнения. В 1859 году Горавский находился в пенсионерской поездке в Италии и не мог писать «Акулин», стилистически портрет не попадает в творчество художника. Но в настоящий

Нечаева Галина

АРХАНГЕЛ МИХАИЛ-ВОЕВОДА. ОСОБЕННОСТИ ВЕТКОВСКОЙ ИКОНОГРАФИИ

Сегодня мы проанализируем особенности иконографии «Архангел Михаил-воевода» на примере нескольких памятников ветковской школы. Уделим особое внимание одной иконе из музейного собрания, стремясь к уточнению ее атрибуции, прежде предложенной нами же: «Архангел Михаил-воевода». Ветковская школа. Рубеж XVIII–XIX вв. КП № 929 [1, с. 106].

Иконография посвящена последнему апокалиптическому бою Архангела с сатаной. Первоначально выдвигалась гипотеза о возникновении ее в 1550-е гг. в связи с взятием в 1552 г. Иоанном Грозным Казани. Образ Михаила-Архистратига-всадника был на царском знамени 1560 г. и на иконе 1550-х гг. «Благословенно воинство Царя небесного...» из Успенского собора Кремля (ГТГ, № 6141). Образ огнеликого Михаила впервые возникает на списке этой иконы для Чудова монастыря (1580-е). Под псевдонимом Иван Уродивый Иоанн Грозный создал канон «Ангелу Грозному» и молитву ему. Самые ранние сохранившиеся иконы огнеликого Михаила в сложившейся композиции Архангела-воеводы известны по иконе из Успенского собора г. Дмитрова (1624) и в «Образе архангела Михаила с деяниями», 1671 г. в Кижах. Парадоксально сюжет царского патроната стал одним из любимых в старообрядческой среде. Сегодня старообрядческие памятники обнаруживаются повсеместно, в том числе и в Ветке, а также в исторически связанных с ней диаспорах.

Образу посвящен ряд работ. Наиболее последовательно иконографию Михаила-воеводы изучает П. А. Тычинская [9–11]. Образ прославления святого всадника вообще имеет длительную эволюцию, начиная с античных конных триумфаторов. Сам Михаил на коне в разных композициях представлен в византийской культуре, в балканских фресках (самая ранняя XV в.).

Долгое время любовь старообрядцев к этому сюжету считалась выражением их эсхатологического мировоззрения, ожиданий конца света. Такой посыл, безусловно, чувствуется в иконах староверов беспоповского согласия. Ветковская культура поповцев передает тему битвы в одной из самых радостных и победных композиций. Противопоставив два данных мировоззрения, можно многое

понять в обращении ветковской школы иконописи к новым веяниям в живописи. Однако и сама Ветка все более явно осознается как сложная система. Это единство противоположных полюсов старообрядческого движения: эсхатологи-беспоповцы, не принявшие нового священства с XVII в., и поповцы, «посадский раскол», с поисками архиерейства вплоть до миссий в Иерусалим и Константинополь (с 1701 г.) – и с мирским праздничным мироощущением. В сложном же мире разных конфессий, который окружал Ветку, она сама представала этому миру как некий единый космос.

Перейдем к особенностям композиции ветковского «Архангела Михаила-воеводы». Сначала обратим внимание только на фигуры всадника и коня, их позы. В памятниках-прототипах 1550-х гг. и всадник, и его конь изображены с поворотом голов назад. Смысл предельно ясен: это призыв следовать за ними. Однако все последующие опубликованные памятники с уже самостоятельным сюжетом Архистратига представляют коня прямоскачущим, с головой, устремленной вперед. Торс Михаила представлен фронтально, его голова часто повернута назад, реже - вперед. Мотивация поворота обычно определяется размещением небесного сегмента с образом Спаса-Эммануила, которому «посвящает» подвиг Михаил. Прямой скок коня имеют все три прориси XVII-XIX вв. из коллекции Ветковского музея [1, с. 38; 6, с. 155], причем одна из них входит в число древнейших изображений этого сюжета [10, с. 171]. Таковы и прориси конца XVIII - XIX в. из коллекции ГИМа. Композиции с головой коня, повернутой назад, подобно прототипам грозненского времени, в памятниках XVI-XVII вв. нам не известны, а представлены только в иконе позднего периода.

Православную линию в живописной манере (в стиле барокко) находим в двух произведениях XVIII в. (ГИМ КП 58271/70; № ГК 22808673; Новосибирский государственный художественный музей (НГХМ) КП-3601; № ГК 21914305). Старообрядческая линия представлена несколькими памятниками «в повороте», при абсолютном и повсеместном преобладании «прямо скачущего» типа. Поморье, Обонежье, Урал, Сибирь остаются «прямоскачущими» [3, кат. 230], на одной из подобных прорисей ГИМа значится источник: «с поморского образца».

Этот выбор преобладает в иконах всех писем и повсеместно [9; 10; 11]. То есть, в нем таится загадка происхождения, если следовать «царскому» сценарию создания сюжета. Если же следовать

образцам ранним, то конные святые – Дмитрий Солунский и Георгий Победоносец – дают сформированные схемы «прямоскачущей» иконографии с XII в. А некоторые иконы Георгия в новгородской традиции уже с XIV в. представляют коня и с крыльями, и с поворотом головы, что характерно для диалогической, риторической по характеру посадской культуры, которую наследовала и Ветка.

В памятниках ветковской школы иконописи мы выявили семь разновидностей композиций по признакам направления движения (влево/вправо) и поворотов коня и всадника. Причем оба главных вышеупомянутых параметра _ «прямоскачущий» и «с поворотом» - встречаются одинаково часто [1, с. 34-36; с. 106; 6, с. 155-162]. На выставке 2021 г. в филиале музея в Гомеле соотношение «прямоскачущих» и «с поворотом» сравнению с другими старообрядческими письмами композиция «с поворотом» ветковских иконах необычайно частая и представлена в ряде вариантов развертывания. Абсолютное большинство выявленных по коллекциям и публикациям икон «Архангела -воеводы» с подобной композицией имеют ветковскую стилистику. Она органична и в левом, и в правом направлении. Парадигма динамических вариантов позволяет представлять и для этого сюжета широту иконографического поиска и свободу его формирования. Этот признак характерен для иконописи Ветки вообще.

В Ветковском музее и в памятниках, происходящих из региона Ветки – Стародубья, находится наибольшее число примеров. Это позволяет высказать предположение о ветковском импульсе в складывании данного извода иконографии архангела Михаила.

Рассмотрим иконографию на примере нескольких памятников, стремясь выявить черты складывания и развития иконографии ee возможные источники. Отметим, преобразование картинного пейзажа в системе пространственных построений иконы рассматривается нами впервые и кажется важным в создании «семантического синтаксиса» (термин Б. А. Успенского).

Вначале – икона ГИМа (Москва). «Михаил-воевода» конца XVIII – начала XIX в. из коллекции великого князя Сергея Александровича в ГИМе [2, с. 33] атрибутирована «Веткой».

Всадник.

Передается несколько точек зрения. Б. А. Успенский говорит в подобных случаях о «суммировании зрительного впечатления» [12, с. 264].

Конь в воздухе. Задние копыта внизу, под нами. Круп и цветок на сбруе – перед нами. Голова слегка выше нас. Взгляд на нас. Фигура в ракурсе, сжата, динамично диагональная, устремлена к переднему плану (фаза 1). Грудь развернута в следующей фазе движения (фаза 2), голова – продолжение поворота (фаза 3).

Голова Михаила в стилистике Ветки раннего периода, круглая, с припухлостями молодого лика, что родственно и православной иконе XVIII в. Мы видим лик прямо перед собой, но слегка снизу. По вертикальной шкале-«линейке горизонтов» это еще один уровень точки зрения зрителя.

Сложная риторическая задача передать диалог Спаса Эммануила и Архангела решена через направления взглядов, наклоны голов, жесты, но и через совмещение разных видов перспективы.

Пейзаж.

Небо – золото. Облака небесного сегмента сине-сизые, «новые» по колориту; светотеневые по происхождению, но прошли уже несколько этапов иконной обработки объема, уплощения в розеточные слои. Здесь – итоговая формульная форма, без связи с глубиной остального пространства. Белильные лучи славы.

Земля.

Двухолмие, с подъемом по сторонам.

Крайние обрезы боковых планов приближают зрителя, вводя предполагаемое продолжение пейзажа в его реальное пространство. Обрезы обозначают линию главного горизонта и фиксируют нижние приближенные углы. Посредине горизонт углубляется и понижается. Применяется вогнутая сферическая перспектива, «замаскированная» холмами (о перспективных построениях в иконописи подробнее всего писал Б. В. Раушенбах [8]).

Планы силуэтны и передают поэтапный подъем точек зрения, фиксируя все новые открывающиеся горизонты. Ветковские «кустики» представляют «партитуру подъема» (мы применяем музыкальный термин, подчеркивая ритмический характер повтора в изображении как семантический прием).

По левому боковому краю можно насчитать по вертикали 6 «горизонтов». Так достигается нарративная, повествовательная функция изображения, передача последовательности подъема точ-

ки зрения. Это метафора физического подъема зрителя внутри пространства иконы и символ ментального процесса: «духовного восхождения». Прием применяется как устоявшийся, умело и последовательно.

Применена воздушная перспектива. Дымка.

Река по диагонали. Уступы берега.

Передний план справа внизу дан по диагонали.

Архитектура большая.

Города готического и ренессансного типа. Городская стена. Обратная перспектива угла стены. Град уходит вниз на наших глазах.

Цветовая гамма.

Пейзаж решен в светотени, но уведен в синие тона и представляет обобщение гаммы и контраст для алого локального пятна всадника. Символический контраст и триада красного, синего, золотого выдержана.

Чеканный левкас полей. Сочетание полированного золота и отдельных элементов растительного орнамента. Рокайльные цветочные наугольники. Сочетание барочных и классицистических элементов (ампир). Вазоны-пальметты. Двуострые копьевидные побеги вверх и вниз вдоль боковых полей.

Красная вязь надписей профессиональна и стилистически прихотлива. Нижние петли букв понижены.

Икона из коллекции Ветковского музея [КП № 1701/4] сопоставима по параметрам с ГИМовской.

Всадник.

Передается движение через смену точек зрения зрителя и совмещение разных фаз движения в целостной фигуре. Диагональный ракурс сжал фигуру, от чего движение и поворот головы наиболее «растянуты».

Голова всадника более традиционна по «личному письму» в объеме.

Пейзаж.

Небо - золотой фон.

Тема облаков отсутствует.

Земля.

Двухолмие. Применяется сферическая перспектива и воздушная перспектива.

Картинный принцип обреза изображений по периметру средника осмыслен и семантичен: приближение к зрителю, перевод

мыслимого продолжения пейзажа в пространство зрителя. Кулисные обрезы планов примерно на уровне головы коня, они оказываются на уровне взгляда зрителя. Диагональ обыгрывается в веере линий схода из точки упора копыт. То есть, выстраивание композиции происходит не путем перевода и воспроизведения заданной схемы прориси, а в различном и мотивированном решении взаимодействия центрального силуэта героя и пейзажа.

Более выражено взаимодействие героя и пейзажа, выстраивание партитуры планов. Пейзаж решен в теплых тонах. Контраст всадника менее условен: его ясные и графичные детали и целостный силуэт кажется приближен к зрителю для разглядывания, но и вписан в пейзаж, в сам воздух. Двойственное восприятие: копыта – на земле – и в воздухе.

Растения – не кустики-травки, но купы дерев, от чего земля оказывается видна с птичьего полета.

Применяется цветовая гамма, сочетающая два параметра: натуралистические живоподобные черты стилистики Нового времени – и контрастную символическую партитуру золотого – красного – синего – зеленого. Происходит обобщение нюансированных «новых» оттенков в локальные пятна семантических цветов. Выстраивание их в контрастные гаммы символического толка.

Икона из коллекции Ветковского музея [КП № 929] сопоставима по параметрам с ГИМовской и ветковской КП № 1701/4.

Пластика коня являет самый органичный пример художественного мышления. Фазы движения не просто представлены и сопоставлены, но и соединены. В самом соединении разных фаз движения воплощен «спиральный поворот», совершающийся на лошади четко Однако фигура оконтурена глазах. и «сплавлена» по оттенкам алого, т. е., представляет характерный для иконописного языка уплощенный объем, предназначенный органического ввода «малую глубину» иконного для В пространства. Фигура получает акцент локального цветового пятна, контрастно отделенного от пейзажа, который также обощен и решен в «малой глубине». Сам пейзаж более реалистичен по обобщенный партитуру колориту, чем синий градиент гимовского образа, представляющий уже следующий эстетизации. Однако «реализм» колорита № 929 смягчен иконописным образом и просветлен по сравнению с жесткой светотенью барокко. В истории стилей соответствие ему - колорит рококо. Символизм и натурализм составляют двойную систему координат, формально выраженную. Мы видим зарождение и новаторское решение образа. В то же время каноническую, информационную часть композиции – трон Спаса-Эммануила – художник решает кратко, как цитату.

Среди способов преодоления натуралистической однозначности пейзажа и преобразования его в системе координат иконной модели пространства применяются:

- 1. Обрез боковых планов и приближение первого плана как риторические приемы: театрализация; введение событий иконы в пространство зрителя (приемы новой живописи в системе иконы).
- 2. Выстраивание планов в глубину (партитура). «Поднятый горизонт» и смена линий горизонта. Вместе с иллюзионистическим основным горизонтом (верхушки холмов и даль) насчитывается 9 таких уровней, предполагающих перемещение точки зрения по вертикали. Это возможно лишь при мысленном движении зрителя по «реперным точкам» вверх/вниз. Такова визуальная метафора духовного подъема, осуществляемая иллюзионистически, с привлечением стилистики искусства Нового времени.
- 3. Применение нескольких видов перспективы (прямая, ортогональная, обратная, сферическая). В нашем случае наиболее знаковая - сферическая перспектива. Предполагается перемещение взгляда не только вверх/вниз, но и увеличение угла обзора, недостижимое по правилам прямой перспективы (где применяется неподвижная позиция зрителя и угол ясного зрения – 30°). Это обзор окружающего изнутри, когда небо и часть изображений мы видим над собой; события - оглядывая местность налево и направо; а какие-то сцены и обстоятельства – под собой. Угол обзора увеличивается до 120°. При этом линии перспективы изгибаются, как в широкоугольном объективе. сферическая перспектива Здесь «замаскирована» приближенными планами по сторонам. Образ земли-чаши, замыкаемой в пространстве зрителя – иеротопический предполагающий активность зрителя и участие его в событии, и представляющий для этого ряд специальных изобразительных средств, рассчитанных развертывание и «достраивание» изображенного.

То есть, перед нами наиболее ранний образ «пейзажной иконы» данного сюжета.

Итак, во всех трех произведениях ветковского типа действуют единые константы параметров. Однако в № 929 мы наблюдаем

не за применением отмеченных в данных произведениях черт, но за их зарождением. Затем при остывании и застывании стиля они проходят этапы канонизации и приобретают характер лекальной логики.

Когда это было возможно для данной ситуации с ветковской иконописью? Какие системы пространственных построений и колористических гамм участвовали в порождении образа? Подытожим наши наблюдения.

Очевидно. это развитая система пространственных построений самой иконописи, имеющая древнее происхождение. Однако стилистика длящегося изящного движения рококо. Исторически, геополитически формировала систему выразительности в контексте культуры ВКЛ, где стиль рококо был своеобразен и являлся одним из ведущих уже в первой половине XVIII в. Стиль рококо - свершения, длящегося движения и явления событий «на глазах свидетеля-зрителя», во Франции был ориентирован на средневековые стили иконного мышления, типа готики, с которыми он и диалогизировал. В то же время рококо исторически сменял «тяжелые стили»: классицизм, барокко и соседствовал с ними. Риторика долженствования, свойственная классицизму, и эмоциональный надрыв, «контраст аффектов» барокко сменились освобождением, эстетикой стихийного, воздуха и игры. Старообрядцы, обретшие Ветку и Стародубье, ощущали мир мифологизированным и приняли мышление и выражение своей культуры именно в растительном, садовом, райском «кодах», при этом усиливая элемент стихийности (образ «пустыни», «мест зверопаственных»). Это обостренное чувство стихийности и монастырское владение дендрологическим, цветочным кодом еще более сближает Ветку с аналогичными параметрами языков рококо. Экзистенциализм ощущения усиливал культ радости. Ветка оставалась живым культурным организмом, умевшим мыслить в терминах единства пространства-времени. Она строила миры своих икон как хронотопы с единой богословско-космологической подосновой. Индивидуальное начало, вспыхнувшее в культуре рококо, оказалось созвучно индивидуальному параметру создания икон на Ветке. Индивидуальный заказчик при развитости личных духовных запросов - свой мастер с богатыми возможностями художественного ответа (пока нами насчитано 360 наименований иконографических сюжетов ветковской школы). Далее - индивидуальная домашняя молитва, медитативная по существу и эмоциональному состоянию. Вот «реперные точки» контекста порождения образа, схождения и соизмерения приемов выразительности.

Насколько Ветка была самостоятельной в этом движении? Остаются общепризнанными все утверждения о наследии мастеров Оружейной палаты и о провинциализме такого наследия, неизбежном упрощении и потере достижений. Однако, как известно, высшим достижением иконописи XVII в. был ее «прорыв» в пространственных построениях при взаимодействии с барокко. «Этот прорыв не был усвоен не только в архангельской глуши или в ярославских художественных кругах, но и среди лучших и передовых мастеров Москвы» [5, с. 27-62]. Все уже случилось до перевода более поздних произведений на декоративные аранжировки гравированных образцов. Но рококо явилось в «Посторужейный период». И взаимодействие иконописи с рококо сегодня все более уверенно постулирует. Пока чаще на уровне заимствования - орнамента, деталей, стилистики мебели и украшений архитектуры. Все это находится и в старообрядческих произведениях Ветки - Стародубья, Невьянска. Однако, на наш взгляд, Ветка встретила «вызовы Нового времени» на форпосте культурного взаимодействия в ВКЛ. И в атмосфере своего культурного строительства. Она оценила возможности своего «бренда»: «На Ветке же при монастырях было организовано иконописание и устроены склады старопечатных книг... иконами и книгами Ветка снабжала весь старообрядческий мир» [7, с. 250]. Мы видим своеобразие Ветки именно в пространственном языке: принципы обратной, сферическо-перцептивной, прямой перспективы [8] объединяются и применяются в целостной концепции пространства. Ранее всего это своеобразие обнаруживается в диалоге с пространственной системой стиля рококо, как мы видели выше. Таким образом, мы уточняем датировку иконы № 929, наиболее «рокайльной» из нашего собрания, до середины 70-х гг. XVIII в., с возможной конкретизацией даты в последующем.

Известно, что поисками иконописного языка Нового времени занимались в XVIII в. и православные художники. В это же время происходило проникновение украинских и белорусских идей в художественный язык огромных пространств Сибири, породив явление «сибирского барокко». Рассмотрим икону православного художника XVIII в., выполненную в новой манере в Тобольской губернии и епархии, митрополитами которой на протяжении полувека были воспитанники Киево-Могилянской академии. Это предста-

витель «нового искусства» того времени, живописец. Однако религиозная тематика требовала обращения к образцу каноническому, с устоявшейся иконографией. В случае с «Архангелом Михаиломвоеводой» прототипами государственного образца считаются произведения XVI в. «элитного круга». Они представляли коня всадника «в повороте» (напомним, что на пару веков это извод исчезал из обращения). Откуда «царский образец XVI в.» «с поворотом» возник снова? Но он есть в новосибирском изводе. Не была ли задействована иконография-посредник, не известная нам, но известная обоим художникам двух традиций? Не было ли общей истории на землях ВКЛ? Сравним памятник XVIII – начала XIX в. из Новосибирского музея [Новосибирский государственный художественный музей. КП 3601 Кат 21814305] и наш № 929. Сибирский памятник потемнел от времени. О первоначальных качествах произведения можно только догадываться.

Новосибирская икона кажется скорописной, она перекликается с книжной миниатюрой. Цель – передать «непосредственное впечатление» от события. Действие совершается на глазах зрителя. Космологическая драма отходит на задний план. Это аллюзия на тему. Однако изображение стильно. Язык визуальных метафор переключен на несколько смысловых линий, и они все являют стиль рококо.

Динамизм, асимметрия изображения усиливают впечатление быстро проносящегося времени, актуальности момента. Спиральная пластика в движении коня и всадника, в световых линиях-волнах, разбегающихся по земле и по облакам, характерна для эмоционального и формального принципа: рокайльного «завитка, вихря».

Пространство развертывается перед взглядом. Здесь совмещены несколько точек зрения, применена сферическая перспектива, характерная, как мы видели, для иконописи Ветки и для рококо: водная прорва и болотистые берега – внизу, даль – на уровне взгляда, конь также «развертывается», его голова над нами, небо уплощено и тянется вверх.

Форма фигур, их объем имеет светотеневую моделировку. Однако, согласно романтически-воздушной концепции мировосприятия, контрасты смягчены. Световые эффекты приобретают свойства световых бликов, ударов света, чем близки «свету» иконописи. Герой имеет молодые округлые, нежные черты лица и тела, что свойственно рококо с его культом вечной юности, гендерной сближенности образов молодых. Это характерно и для типов ликов

православных икон этого времени.

Колорит построен на сближенных тонах, осветлен. Возникает тема стихийности земли, здесь – болотной местности. Размытая освещенность пейзажа со сближенными тонами планов, высвеченные и мягко уходящие в тень плавные волны холмов и впадин. Непостижность и безмятежность неба – нежно-голубого, с серебристыми коронами облаков. Серебристые блики и на всех выпуклых формах; контражур на крыльях, перьях, складках. Это перламутр света, с характерным привкусом морского и заморского, «раковинного».

Мы видим два варианта синхронного процесса трактовки традиционного образа в терминах нового стиля. Новосибирский вариант представляет скорее «культурный перевод». Возможно, что на сибирскую землю вариант был принесен в готовом «европейском» стиле, в исследованиях «сибирское барокко» связывается с украинским влиянием. Очевидно, что «ветковский вариант» представляет свой взвешенный и целостный текст, воспроизводимый в ряде произведений, и изменчивый, вариативный, что важно, когда речь идет не о копировании готового, но о стиле мышления. «Здесь мы сталкиваемся с иным – семантическим – синтаксисом живописного произведения: семантика изображаемого влияет на приемы изображения» [12]. Это не культурный перевод, а культурный диалог. Очевидно, это оригинальный путь развития языка иконописи в Новое время.

Список использованной литературы

- 1. Живая вера. Ветка. = Living Fath / сост. Г. Г. Нечаева, О. Д. Баженова; авт. текста Г. Г. Нечаева; пер. на англ. язык А. В. Вдовичев. Минск: Белорусская энциклопедия им. П. Бровки, 2012. 472 с.
- 2. Корнюкова, Л. Иконы Ветки в собрании Государственного Исторического музея / Л. Корнюкова // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. М., 2008. № 12. С. 33.
- 3. Комашко, Н. И. Русская икона XVIII века / Н. И. Комашко. М.: Агей Томеш, 2006. 340 с.
- 4. Лидов, А. М. Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре / А. М. Лидов. М.: Феория: Дизайн. Информация. Картография: Троица, 2009. 352 с.
- 5. Нечаев, В. Н. Нутровые палаты в русской живописи XVII в. / В. Н. Нечаев // Русское искусство XVII века / Государственный институт истории искусств. Ленинград: Academia, 1929. 161 с.

- 6. Нечаева, Г. Г. Ветковская икона / Г. Г. Нечаева. Минск: Четыре четверти, 2002. 272 с. Раздел «Огневидные и огнепальные», с. 133–144.
- 7. Никольский, Н. М. История русской церкви / Н. М. Никольский. Минск: Беларусь, 1990. 541 с.
- 8. Раушенбах, Б. В. Пространственные построения в древнерусской живописи / Б. В. Раушенбах. М.: Наука, 1975. 183 с.
- 9. Тычинская, П. А. Огненный лик. Образ Божественного света в иконографии небесных сил / П. А. Тычинская // Иеротопия огня и света в культуре византийского мира; ред.-сост. А. М. Лидов. М.: Феория, 2013. C. 475–488.
- 10. Тычинская, П. А. Древнейшие изображения архангела Михаила грозных сил воеводы / П. А. Тычинская // Известия РГПУ им. А. И. Герцена: Общественные и гуманитарные науки. СПб., 2012. № 133. С. 164–175.
- 11. Тычинская, П. А. Образ конного архангела в византийском и поствизантийском искусстве и его связь с русской иконографией «Архангел Михаил грозных сил воевода» / П. А. Тычинская // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 2 / под ред. А. В. Захаровой. СПб.: НП-Принт, 2012. С. 189–194.
- 12. Успенский, Б. А. Семиотика искусства / Б. А. Успенский. М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. 360 с.

Прокопьева Светлана

ДВОЙНАЯ УДАЧА. РАННИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ АНТОНИО МОЛИНАРИ В КОЛЛЕКЦИИ НАЦИОНАЛЬНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ

В начале 1960-х годов в коллекцию Национального художественного музея Республики Беларусь из частных собраний были приобретены два живописных полотна. Одно – «Аллегория» (холст, масло, 91х76,5 см. 3Ж-57¹), считавшееся работой, согласно записи в Книге поступлений, «Карло Лото» (Иоганна Карла Лота /1632-1698/ – немецкого художника эпохи барокко, длительное время работавшего в Венеции), происходило из коллекции известного коллекционера Михаила Федоровича Габышева (1902–1958), который в 1954–1958 годах был директором Белорусского института животноводства. Второе – «Опьянение Ноя» (холст, масло, 82,5х99,5 см. 3Ж-58²) – было приобретено как произведение неизвестного художника круга представителя неаполитанской школы живописи Луки Джордано (1634–1705) у ленинградского архитектора, реставратора и коллекционера Александра Петровича Удаленкова (1887–1975).

За время бытования в музее обе композиции претерпели ряд атрибуций. Сюжет композиции «Аллегория» был определен как ветхозаветная сцена благословления Иакова Исааком или «Украденное благословение» (Бытие 27:1–41) (рис. 1). Авторство Иоганна Карла Лота подверглось сомнению в виду наличия ряда стилистических различий, обнаруживаемых при сравнении эталонных произведений немецкого живописца и композиции из коллекции музея. Выдвигалось также предположение, что «Опьянение Ноя» могло принадлежать кисти венецианского живописца Пьетро Негри (1628–1679) (рис. 2).

И Лука Джордано, и Иоганн Карл Лот, и Пьетро Негри в определенные периоды своего творчества демонстрировали приверженность тенебристской манере живописи (ит. tenebre – тьма), характерной для искусства караваджистов или неаполитанских художников XVII столетия, в основе которой лежит работа со светотенью. Очевидно, что и обе композиции из коллекции му-

_

¹ Акт № 7 от 10.04.1961 г.

 $^{^{2}}$ Акт № 270 от 10.12.1963 г.

зея обнаруживают черты тенебризма, это позволило ограничить поиск их возможных авторов среди мастеров-приверженцев данной живописной манеры.

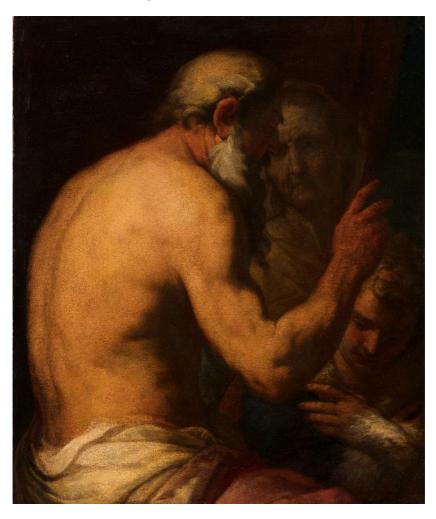
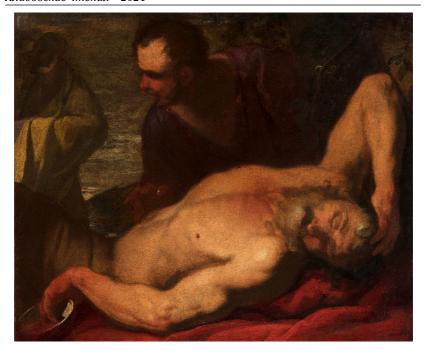


Рис. 1. Молинари А. (1655–1704). Венецианская школа. Благословение Исаака. 1680–1685. Холст, масло. 91х76,5 см. ЗЖ-57 Национальный художественный музей Республики Беларусь



Puc. 2. Молинари А. (1655–1704). Венецианская школа. Опьянение Ноя. 1680–1685. Холст, масло. 82,5х99,5 см. ЗЖ-58 Национальный художественный музей Республики Беларусь

Результаты технико-технологических исследований полотен вкупе со стилистическим анализом дали возможность не просто отнести их к венецианской школе, но и рассматривать как произведения одного автора. Основой для композиции «Исаак, благословляюший Иакова» является холст саржевого переплетения, популярный и характерный для венецианских мастеров; основой для «Опьянения Ноя» послужил среднезернистый холст полотняного переплетения. Грунт на обоих произведениях двухслойный, общей толщиной 4х0,05 мм; нижний слой - коричневый (смесь красного железосодержащего, черного органического /древесный уголь/ и белого пигментов), в качестве связующего использован клей; верхний слой - красно-коричневый (красные и коричневые охры), связующее - клей, добавка - масло. Среди пигментов, использованных художником, выявлены свинцовые белила, умбры,

красные и желтые охры, индиго («Исаак, благословляющий Иакова»), свинцовые белила, киноварь, лазурит, красные и желтые охры, красно-коричневый железосодержащий, черный органический («Опьянение Ноя») – натуральные, замешанные на лаке и масле. Перетир пигментов очень крупный. Рентгенографическое исследование произведений выявило наличие четкого изображения, свидетельствующего о присутствии свинцовых белил в живописном слое. Рентгенограммы демонстрируют авторский почерк художника, его принцип работы со светом и тенью, отсутствие подготовительного рисунка и формирование изображения посредством живописных приемов, характерных для венецианской школы.

В 2008 году состоялся частный визит в Минск на тот момент главы отдела живописи старых мастеров миланского филиала аукционного дома Christie's Марко Риккомини. В рамках визита произошло знакомство итальянского эксперта с коллекцией западноевропейской живописи Национального художественного музея Республики Беларусь. Риккомини были высказаны предположения по поводу атрибуции некоторых произведений европейских мастеров. Впоследствии им была опубликована статья Blitz a Minsk, в которой, в частности, речь шла о четырех живописных произведениях из коллекции музея, в том числе о тех, кому посвящено и настоящее сообщение: «...следует упомянуть две работы, грязные и без рам³, «Опьянение Ноя» и «Исаак, благословляющий Иакова». Первая, мне кажется, частично близка работе на тот же сюжет венецианского мастера Антонио Молинари, хранящейся в Барокгалерее в Людвигсбурге. Вторая, если я не ошибаюсь, также принадлежит Молинари, и ее, возможно, отождествляют с картиной, находившейся в Триесте в коллекции Хаттингера в начале XIX века, а затем оказавшейся в Одессе. Она действительно сочетается с рисунком пером и бистром, который, как я помню, был опубликован как Пеллегрини в томе о рисунках из частных коллекций Бергамо, и чья подлинность подтверждается сравнением с многочисленными листами Молинари, сохранившимися, например, в Дюссельдорфе» [5, р. 36–37]. Автор даже публикует указанный рисунок в качестве иллюстрации, демонстрируя очевидное сходство его композиции с живописным полотном из коллекции нашего музея [5, р. 45] (Антонио Молинари.

³ Оба произведения были в дальнейшем отреставрированы: «Исаак, благословляющий Иакова» в 2011 г. (реставратор 1 категории С. В. Дикуть), «Опьянение Ноя» в 2011–2013 гг. (реставратор 1 категории С. А. Ишмаева).

Исаак, благословляющий Иакова. Белая бумага, перо, сепия, акварель, 24,2х20 см. Бергамо, частная коллекция).

К сожалению, публикация Риккомини вышла позже опубликованной в 2005 году монографии итальянского исследователя Альберто Крайевича, посвященной жизни и творчеству венецианского мастера XVII века Антонио Молинари (1655–1704) [2]. В ином случае произведения из нашей коллекции, безусловно, вошли бы в это издание, будучи введены в научный оборот и возвращены в круг творческого наследия художника.

Антонио Молинари родился 21 января 1655 года в Венеции в семье художника Джованни Молинари (1633–1687), который обучил будущего живописца основам мастерства. Джованни, уроженец Медуно, был учеником работавшего в Венеции Пьетро делла Веккья (ок. 1602/1603–1678) из Виченцы. Молинари-старший создал немногочисленные алтарные композиции, свидетельствующие о том, что в 1670-е годы он был совершенно равнодушен к живописи тенебристов, на тот момент самому модному художественному течению в Венеции. То, что Джованни Молинари был второстепенным художником, подтверждается архивной записью семьи Корреджо, где говорится, что в 1666 году он выполнил «четырнадцать копий с хороших оригиналов» [3]. Это обстоятельство квалифицирует его в зрелом возрасте как скромного копииста, у которого Молинари-младший мог получить только зачатки ремесла.

Первым документом, подтверждающим живописную деятельность Антонио Молинари, является книга счетов венецианской семьи Корреджо, в которой говорится, что в 1671 году в возрасте 16 лет он выполнил копии девяти картин известного венецианского живописца Антонио Дзанки (1631–1722) [3]. Учитывая большое количество копий только одного автора, эти записи считаются документальным доказательством принадлежности молодого художника к мастерской Дзанки [2, р. 33].

Неизвестно, как долго Антонио Молинари работал в мастерской Дзанки, однако его первые самостоятельные работы относятся к 1678 году. В этом году он создал портрет Елены Лукреции Корнаро-Пископии (1646–1684) – итальянского математика и философа, первой женщины, получившей степень доктора философии (холст, масло, 130х105 см. Падуя, Городской музей, инв. № 686). Картина, выполненная в соответствии с типологией портретов титульного листа, включает в композицию изображение аллегорических фигур и путти и текст, особо отмечающий степень в области

философии, полученную дочерью прокурора Джованни Баттисты Корнаро-Пископии (1613–1692), которого можно считать первым известным заказчиком Молинари.

Между 1678 и 1681 годами молодой художник выполнил композицию «Страшный суд» (холст, масло, 290х540 см) в церкви Францисканского монастыря Пресвятой Девы Марии в Макарске (Хорватия). Некоторое время эта монументальная композиция считалась более поздней работой Молинари, но обнаруженные записи в монастырских бухгалтерских книгах позволили отнести ее к раннему периоду творчества живописца [2, р. 35].

До начала 1680-х годов Молинари работал под сильным влиянием тенебристской манеры живописи и таких мастеров, как Дзанки и Лот, у которых он заимствовал набор композиционных клише с подчеркнутой эмоциональностью сцен. К этому периоду относится живописное полотно «Месть Томирис» (холст, масло, Государственная 248х300 см. Кассель. картинная инв. № GK 523), вдохновленное одноименной картиной Дзанки (Венеция, Палаццо Видманн). Своеобразными парафразами на модельные схемы Дзанки являются и изображения старцев в картине «Сусанна и старцы» (холст, масло, 148х131 см. Рим, антикварный рынок) [2, р. 150, № 52], где женский образ представляет собой более элегантную проработку аллегорической фигуры Славы, изображенной на портрете Елены Лукреции Корнаро-Пископии.

В эту группу также можно включить серию холстов, изображающих ветхозаветный сюжет «Опьянение Ноя», которыми Молинари открывает практику воспроизведения одной и той же композиции с минимальными вариациями. К их числу относятся живописное полотно из коллекции Государственной галереи Штутгарта (холст, масло, 97х115,5 см. Инв. № 2292), упомянутое Марко Риккомини, известная по фотографии очень близкая композиция вертикального формата из частной коллекции в Лондоне (холст, масло, 150x117 см) [2, р. 138, № 16] и практически идентичная ей картина из коллекции Фонда Сбербанка Александрии (холст, масло, 159,2х117 см), а также вариативная, с иным решением фигуры лежащего Ноя, картина из частной коллекции в Риме (холст, масло, 134х161 см). В этот ряд органично вливается и живописное полотно из минской коллекции, представляющее собой, по сути, зеркальный вариант хорошо разработанной Молинари композиционной схемы. Очевидным оказывается стилистическое сходство: помимо близости композиционного построения, произведения объединяет цветовое решение, соотношение фигур в пространстве и т. п. Можно предположить, что картина из коллекции музея могла быть «первой пробой», в пользу чего свидетельствует тот факт, что полярно ориентированная схема, вероятно, более импонировала художнику, создавшему несколько вариантов композиций с аналогичным строением.

Для всех указанных произведений, за исключением картины из римской частной коллекции, характерна единая поза Ноя, повторяющая фигуру Лаокоона из знаменитой скульптурной группы «Лаокоон и его сыновья» (50 г. до н. э., мрамор, 208х163х112 см. Ватикан, Музей Пио-Клементино, инв. № МV 1059 0 0) греческих ваятелей ІІ-І вв. до н. э. Агесандра Родосского, Полидора и Афинодора. Впрочем, у Молинари существовал и иной вариант трактовки данного сюжета, вероятно, навеянный одноименной композицией Антонио Дзанки («Опьянение Ноя». Холст, масло, 153х200 см. Тревизо, Городской Музей, инв. № Р 154). Речь идет об утраченной в годы Второй мировой войны картине из коллекции Галереи старых мастеров в Дрездене (холст, масло, 203х237 см. Инв. № 541), известной только по сохранившейся фотографии и подготовительному рисунку из коллекции Академии художеств Музея Кунстпаласт в Дюссельдорфе [2, р.177, il. 15а].

Не менее популярным как в творчестве тенебристов, так и следующего им молодого Антонио Молинари был сюжет «Исаак, благословляющий Иакова». Работы Луки Джордано из коллекции Национального музея изобразительных искусств в Буэнос-Айресе (холст, масло, 117х191 см. Инв. № 2464) или Музея изящных искусств в Бостоне (холст, масло, 100,2х136,6 см. Инв. № Res. 23.136), Джованни Баттисты Ланджетти (1625-1676) (холст, 127х169.5 см. Торонто, Художественная галерея инв. № 61/12 или картина, фигурировавшая на торгах аукционного дома Asta Dorotheum 18 марта 1969 года /холст, масло, 106х129 см, лот № 74/), Иоганна Карла Лота (холст, масло, 104,5х83 см. Модена, Галерея Эстенсе; или его же известная по фотографии /холст, масло, 117х133 см. Местонахождение неизвестно/ [4]), также Антонио Дзанки (холст, 102,9x130,8 см. Торги 7610 аукционного дома Christie's 9 июля 2008 года, лот № 149 [1]) и др. демонстрируют не только популярность данного сюжета, но и определенные характерные схемы построения композиции, восходящие, по мнению европейских исследователей [2, р. 152], к работе Луки Джордано «Исаак

благословляет Иакова» из семейной коллекции графов Гаррахов Австрии (до 1654, холст, масло. 140х186 см. Инв. № W. F. 271). «Благословение Исаака» из коллекции Государственного Эрмитажа (холст, масло, 119,5х149 см. Инв. № 4424), приписываемое Антонио Молинари, и подготовительный рисунок из коллекции Лувра (бумага, сангина, перо, коричневые чернила; свинцовый карандаш, 19,2х27,8 см. Инв. № 17336) обнаруживают параллели с композицией Дзанки: явные черты сходства прослеживаются в трактовке фигуры Иакова, позе и изображении скрещенных рук Исаака. Однако размещение сцены в интерьере с введением элементов пейзажа и более выраженная роль пространства, чем в традиционных работах тенебристов, свидетельствуют о попытках Молинари отойти от «темной манеры», начале формирования собственного стиля. Еще более свободным от традиций тенебризма представлено полотно из частной коллекции в Падуе (холст, масло, 96х71 см) [2, р. 152, № 57], являющееся своего рода «полуфигурной» версией эрмитажной картины. Рисунок с аналогичной композицией хранится в Региональной галерее Палаццо Абателлис в Палермо [2, р. 186, № 25а].

Полотно из коллекции Национального художественного музея Республики Беларусь гораздо ближе к работам Антонио Дзанки и Иоганна Карла Лота. Полуобнаженная фигура старца, изображенная со спины или в профиль, на темном фоне, с резкими контрастами света и тени, буквально формирующими скульптурный объем мышц, - характернейшие черты большинства произведений этих мастеров. Молинари более мягок в светотеневой проработке фигуры Исаака, которую он хоть и изображает повернутой спиной к зрителю, но освещает светом, создавая объем тонкими тональными переходами цвета (рис. 1). Как мы уже упоминали, к живописному полотну из коллекции музея существует подготовительный рисунок, хранящийся в частной коллекции в Бергамо, впервые опубликованный в фундаментальном труде итальянского исследователя, венецианского профессора Уго Руджери «Собрание графики Бергамо. Неопубликованные рисунки из собраний Бергамо І. Частные коллекции» [6, il. 290].

Как отмечают исследователи, к 1680-м годам Молинари разработал свойственную ему манеру, изображая фигуры в сложных ракурсах и в энергичных движениях. Его классическая идиома была наиболее ярко выражена в больших полотнах, написанных, прежде всего, для венецианских церквей.

В 1682 году в церкви Санта-Мария дей Дерелитти (Оспедалетто) в Венеции были помещены первые публичные работы Антонио Молинари – «Рождество Богоматери» (холст, масло, 215х205 см. Инв. № IRE 121) и «Посещение Марии Елизаветой» (холст, масло, 215х205 см. Инв. № IRE 120).

В этих алтарных композициях в еще большей степени наблюдается стремление художника отойти от тенебристской манеры путем осветления живописи и принятия мягких атмосферных эффектов. Важным для демонстрации изменения творческой манеры Молинари и подтверждающим переход к полной художественной зрелости является полотно «Пленение Самсона филистимлянами» (холст, масло, 184,7х131,3 см. Мадрид, частное собрание). В нем концентрируются основные черты индивидуального стиля молодого живописца, характеризующегося острой динамикой композиции, подчеркнутой театральностью жестов, звонкой и сочной палитрой. Словно стремясь показать все свое мастерство, Молинари изображает слишком много фигур, которые буквально заполняют все пространство картины, создавая эффект сжатия сцены, что также становится характерным для композиционного строения произведений художника зрелого периода.

Собственная манера А. Молинари принесла ему значительный успех, обеспечив многочисленными заказами. В творческом наследии живописца целый ряд станковых композиций на исторические, мифологические или библейские сюжеты, получивших особую популярность в венецианском искусстве последнего двадцатилетия XVII века. Именно Молинари придает этому типу «малых» исторических композиций автономную ценность, вызывая необычайную благосклонность у своих современников и, по словам итальянского историка искусства Родольфо Палуччини (1908–1989), именно в этой области сделав самый оригинальный вклад в искусство: «...где Молинари проявил себя наилучшим образом, то есть умел наиболее последовательно использовать свои языковые средства, так это в повествовательно-романтическом жанре сцен на сюжеты Ветхого и Нового Завета или римской истории» [2, р. 42].

Картины Молинари представляют знаменитых героинь, таких как Порция Катона («Порция повреждает ногу». Холст, масло, 147х114 см. Лукка, частное собрание), Софонисба («Софонисба получает яд». Холст, масло, 148х114 см. Лукка, частное собрание) или Гипсикратия (холст, масло, 83,5х146,5 см. Кальваджезе-делла-Ривьера /Брешия/, MarteS – Художественный музей Сорлини), ино-

гда изображая персонажей из римской истории, как в композициях «Нерон перед телом Агриппины» (1675-1680, холст, 117х139 см. Кассель, Государственная картинная галерея, инв. № GK 581) или «Антонио и Клеопатра» (Холст, 71х110 см. Бассано дель Граппа, Городской Музей, инв. №148). Уже в этих произведениях четко прослеживается характерная для Молинари схема построения композиции: главные герои изображены в театральных позах на фоне классических сценографий, в которых обязательно присутствуют изображения архитектурных элементов в виде основания арок и драпировки-занавесы - своеобразного «фирменного знака» художника для такого рода морально одухотворенных картин.

В течение 1690-х годов, после некоторых крупных общественных заказов, престиж Молинари среди венецианских художников значительно возрос. Между 1694 и 1695 годами художник исполнил «Перенесение Ковчега Завета» для церкви Санта-Мариядельи-Анджели на острове Мурано (холст масло, 400х1400 см), в котором, оставив темные тона раннего периода, он развернул просторную композицию на открытом воздухе, характеризующуюся яркими цветами и подчеркнутой живописной текучестью.

В 1695 году по заказу церкви Сан-Марко в Креспано дель Граппа Молинари создал полотно «Перенесение тела св. Марка» (холст, масло, 262х805 см), посвященное торжественному событию в жизни Венецианской республики. Художник изображает процессию духовенства, направляющуюся с телом святого от корабля к базилике Сан Марко, в традициях своего времени облекая ее в роскошные современные облачения и помещая на фоне библиотеки Марчиана на Пьяцетте, напротив Дворца дожей. Городская сценография написана в этой композиции с такой точностью, что она может претендовать на роль предвестника ведуты XVIII века.

В 1698 году Молинари создает композицию на сюжет «Метаморфоз» Овидия (XII, 210–535), представляющую «Битву кентавров и Лапитов» (холст масло, 340х520 см. Венеция, Ка-Реццонико, инв. № 110). Это произведение обнаруживает влияние известного итальянского живописца и архитектора, одного из самых ярких мастеров эпохи барокко, создателя пышных театрализованных фресковых ансамблей Пьетро да Кортона (Пьетро Берреттини, 1596–1669), в частности, его «Похищения сабинянок» (1627–1629, холст, масло, 280,5х426 см. Рим, Капитолийские музеи, инв. № РС 137).

Высшим проявлением барокко Молинари стало «Умножение хлебов» 1699 года, написанное для церкви Сан-Панталон на острове Мурано (холст, масло, 400х900 см). Это крупноформатное полотно, в котором художник продемонстрировал умение создавать, не впадая в повторы или неизбежные клише, многофигурные композиции, поддерживающие непрерывную повествовательную нить и характеризующиеся твердым единством и последовательностью, без фрагментации на отдельные эпизоды.

На рубеже XVII и XVIII веков художник создает полотно «Великодушие Сципиона» (холст, масло, 181х230 см. Лондон, антикварный рынок) [2, р. 138, № 18], которое демонстрирует эволюцию в развитии исторических сюжетов назидательного характера в творчестве Молинари. Изображенная на открытом воздухе и представляющая почти естественного размера фигуры сцена словно соткана из сложной сети жестов и взглядов, являя пример опытной режиссуры живописца.

В поздних работах Молинари существенную роль начинают играть элементы рококо. Наиболее значительными примерами позднего творчества художника являются алтарный образ «Святые Андрей, Лючия, Иоанн Креститель и Пантелеймон» (холст, масло, 285х155 см), написанный для церкви бенедиктинского аббатства в Сан-Паоло-д'Аргон в провинции Бергамо, и композиция «Вакх и Ариадна», исполненная для Дворца Дожей (холст, масло, 305х254 см. Венеция, Палаццо делле Приджони). Звонкая палитра, удлиненные пропорции фигур и элементы сентиментальности, которые характеризуют эти работы, являются последним вкладом Молинари в историю венецианской живописи на рубеже XVII–XVIII веков.

Графическое наследие Молинари необычайно обширно и сосредоточено в основном в двух коллекциях рисунков, хранящихся в Музее Кунстпаласт в Дюссельдорфе и в Кабинете рисунков Лувра (Париж). Молинари был очень умелым рисовальщиком, отличавшимся чрезвычайно плавным штрихом, способным суммировать целую композицию несколькими линиями и тональными пятнами. Рисунки, которые преимущественно являются графическими эскизами для картин, стали в настоящее время основным инструментом для определения авторства живописных полотен художника.

Как мы уже отмечали, в конце XVII века Антонио Молинари был одним из самых известных художников Венецианской республики. С 1682 года он был советником (приором), а с 1699 года – ре-

визором венецианского Колледжа художников (Collegio dei pittori), что свидетельствовало о полном признании и высоком положении в художественной среде города. В 1696 году Молинари – представитель и заместитель главы Скуолы дель Сантиссимо Сакраменто (Школы Святых Даров или Школы Святого Причастия) церкви Сан-Кассиано в Венеции.

У Молинари должна была быть и, безусловно, была процветающая мастерская, в которой ученики занимались производством реплик станковых произведений и помогали мастеру в выполнении сложных крупноформатных заказов. Доподлинно известно, что учеником Антонио Молинари был Джованни Баттиста (Джамбатиста) Пьяццетта (1683–1754). Независимо от наличия мастерской Молинари оставил важное наследие, оказав влияние как на своих сверстников, таких как Анджело Тревизани (ок. 1669–1753/1755) и Антонио Арригони (ок. 1664 – после 1730), так и на более молодых художников, например, одного из ведущих представителей венецианской школы первой половины XVIII века Антонио Пеллегрини (1675–1741).

Антонио Молинари скончался 3 февраля 1704 года «от воспаления» и был похоронен в церкви св. Маргариты. Дата свадьбы художника неизвестна, но архивные источники свидетельствуют о рождении четырех детей: сына Джироламо Дзуанна (Джованни, 23 сентября 1680 года), дочери Анжелы Марии (Анзола Мариетта, 18 ноября 1681 года), сына Джованни Баттиста Паскуалино (18 апреля 1683 года), чьим крестным отцом был прокурор собора Сан Марко Джованни Баттиста Корнаро-Пископия, Дзуанна (Джованни) Марии (21 ноября 1686 года) и, наконец, дочери Полины Каттарины (13 августа 1688 года).

К сожалению, проследить историю бытования полотен на сегодняшний день не удалось. Наличие на подрамнике картины «Исаак, благословляющий Иакова» сургучной владельческой печати с изображением соединенных гербов родов Долгоруких и Ланских, дает возможность предположить, что некоторое время данная композиция находилась в общей коллекции Долгоруких и Ланских. В истории этих родов нами было обнаружено единственное упоминание о родстве: брак Прасковьи Николаевны Долгоруковой (1770 - не ранее 1820), дочери князя Николая Сергеевича Долгорукова (1718-1781)И княгини Натальи Сергеевны Долгоруковой (ур. Салтыковой, 1742-1801) и полковника Якова Дмитриевича Ланского (? - 1820), сына коменданта Полоцка Дмитрия Артемьевича Ланского (1712–1777) и Аграфены Ивановны Петрово-Соловово (1730-е – ?). Однако версия принадлежности живописного полотна именно этим владельцам требует подтверждения.

В процессе работы над научным каталогом европейской живописи из коллекции Национального художественного музея Республики Беларусь мы обратились за консультацией к коллегам из Государственной галереи Штутгарта, где, как мы уже упоминали, хранятся произведения Молинари, и к автору фундаментального труда о художнике – итальянскому историку искусства, директору венецианского музея Ка-Реццонико, главе Кабинета рисунков и гравюр музея Коррер (Венеция) Альберто Крайевичу. Авторство Антонио Молинари относительно обоих произведений из музейной коллекции было подтверждено безоговорочно, равно как и их принадлежность к раннему периоду творчества художника – 1680–1685 годам.

Таким образом, сегодня мы вводим в научный оборот два ранних произведения одного из виднейших мастеров венецианской школы XVII века Антонио Молинари, наличие которых в коллекции Национального художественного музея Республики Беларусь значительно повышает статус собрания европейской живописи. Мы выражаем слова глубокой признательности за профессиональную помощь доктору Кристин Зейдель, куратору коллекции искусства до 1800 года Государственной галереи Штутгарта, доктору Альберто Крайевичу и, конечно, Марко Риккомини.

Список использованной литературы

- 1. Antonio Zanchi (Este 1631–1722 Venice). Jacob receiving the blessing of Isaac // Christie's [Electronic resource]. 2021. Режим доступа: https://www.christies.com/lot/lot-antonio-zanchi-este-1631-1722-venice-jacob-5103682/?lid=1&sc_lang=en. Дата доступа: 15.04.2021.
- 2. Craievich, A. Antonio Molinari / A. Craievich. Soncino : Edizioni del Soncino, 2005. 335 p.
- 3. De Martino, F. Antonio Molinari / F. De Martino // Dizionario Biografico degli Italiani Volume 75 (2011) [Electronic resource]. 2021. Mode of access: https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-molinari_(Dizionario-Biografico). Date of access: 15.04.2021.
- 4. Loth Johann Carl. Isacco benedice Giacobbe // Fondazione Federico Zeri Università Di Bologna [Electronic resource]. 2021. Mode of access http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/

- 59474/Loth%20Johann%20...%D0%A1%D1%82%D1%80.%201. Date of access: 15.04.2021.
- 5. Riccomini, M. Blitz a Minsk / M. Riccomini // Paragone. Rivista mensile di arte figurative e letteratura fondata da Roberto Longhi. Anno LXI. Terza serie. Numero 89 (719). Gennario 2010. Firenze, 2010. P. 36–45.
- 6. Ruggeri, U. Corpus Graphicum Bergomense. Disegni inediti di Collezioni bergamasche I. Collezioni private / U. Ruggeri. Bergamo: Edizioni Monumenta Bergomensia, 1969. 733 c.

Прокошина Виктория

ОРНАМЕНТАЛЬНЫЕ МОТИВЫ КРОЛЕВЕЦКИХ РУШНИКОВ И ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ИХ ВОСПРОИЗВОДСТВА В ПЕРЕБОРНОМ И ЗАКЛАДНОМ ТКАЧЕСТВАХ УКРАИНЫ И БЕЛАРУСИ

В коллекции «Прикладное народное» Национального художественного музея Республики Беларусь находится богатейшее собрание тканей – около 1 500 единиц. Среди них большое значение имеют рушники (около 400 ед.) различных регионов Беларуси, позволяющие не только сложить впечатление о техниках, способах декора, семейно-бытовых традициях, но и проследить взаимопроникновения культур соседних стран.

В процессе систематического изучения коллекции среди рушников неизвестного региона был отмечен рушник с вытканным на одном из концов географическим названием «Г. КРОЛЕВЕЦЬ». При первом же запросе выяснилось, что г. Кролевец (в настоящее время входит в Конотопский район Сумской области Республики Украина, регион Северного Полесья) начиная с XVI в. являлся центром переборного ткачества.

Кролевец был основан в 1601 г. переселенцами из Правобережной Украины и назван в честь короля Сигизмунда III («круль» - попольски «король»). Стремительному развитию города способствовало его выгодное географическое положение на пересечении двух торговых путей, которые вели из Киева в Москву, и предоставление в 1644 г. Кролевцу польским королем Владиславом IV магдебургского права. Большое значение в жизни города имела Крестовоздвиженская ярмарка, которую сами кролевчане называли «всемирной». Со второй половины XVII в. она приобретает особенную популярность среди белорусских, русских, польских, бессарабских, немецких мещан, ремесленников и помещиков. Ярмарка просуществовала до 1873 г., а затем стала событием исключительно местного значения, однако не потеряла своего статуса благодаря развитию местных ремесел. В это время активно расширялся ассортимент всевозможных кустарных изделий и особенную популярность среди изделий из льна приобрели тканые рушники, выделяющиеся своей красно-белой орнаментикой [1, с. 5].

Среди регионального многообразия украинских рушников кролевецкие, прежде всего, выделялись своей необычной, оригинальной особенностью колористки, собственной ритмикой узоров,

богатством орнаментов, самобытностью форм, сочетанием краснобелого цвета.

Характерной особенностью кролевецких рушников является использование традиционной техники перебора с ремизночелночным ткачеством. Данная техника дает возможность практически любой художественный реализовать замысел Для мастера. ручного ткачества используется обычный деревянный станок с оснасткой: четыре жерди с нитяными ремизками и четырьмя подножками. Нити основы заводятся в галево ремизки рассыпной или обратной техникой заправки и в бердо по одной нити в каждый зуб.

Тканевая нить (уток) с основанием образуют структуру полотна, а для орнамента берут нитку в несколько раз толще, чем нити основы. Каждый орнамент в зависимости от техники перебора имеет свою выразительность.

В настоящее время украинский исследователь И.О.Пурига выделяет 8 техник переборного ткачества, использовавшихся при создании кролевецких рушников («під полотно», «під парки», «під парки з вибором», «під репс», односторонняя техника перебора «зі зміною проступів», односторонняя техника перебора «з выбором», «рушнікова» односторонняя техника перебора с одной закрепляющей нитью, «миропільська одностороння техніка перебору») [4, с. 26].

Кролевецкий рушник из собрания Национального художественного музея выполнен в нескольких техниках переборного ткачества: двухстороннего ткачества с репсовым переплетеним нитей «под репс» и в технике «миропольского» одностороннего перебора. Оснащение станка для работы в технике двустороннего ткачества «под репс» ничем не отличается от других техник перебора. Ремиз объединен с подножками рядовой вязью (1, 2, 3, 4). Разница от других техник в том, что узорное ткачество прокладывается все время в один и тот же зев, наступая на 2, 4 подножки. Таким образом, зев постоянно перекрывается узорным ткачеством, создавая вертикальные столбики узорного репса. Раппорт исполнения техники повторяется. Следовательно, мы видим вертикальные столбики, расположенные с обеих сторон в шахматном порядке. При помощи таких приемов ткачества выполнены полосы на рушнике из собрания музея.

Остальные орнаменты рушника были исполнены на станке с четырьмя ремизами в технике «миропольского» одностороннего

перебора. В отличие от общепринятых принципов переборного ткачества, заправка нитей основы в ремиз происходит обратная: 1, 2, 3, 4, 3, 2, 1. Узорная нить прокладывается всегда в зев, образованный поднятой первой ремизкой. Затем закрепляются двумя прокидками полотна. Раппорт выполнения техники повторяется. Для рельефности нить орнамента берут в 5 раз толще нитки основного полотна. Эту технику перебора использовали при изготовлении рушников в конце XIX – начале XX в. При визуальном осмотре рушника из нашего собрания можно заметить вычленяющиеся вертикальные столбики, из которых состоят элементы орнамента, а на обороте в местах узора прослеживаются рубчики. С точки зрения художественного решения в этой технике орнамент выглядит более ярким и объемным.

Главный хранитель «Музея кролевецкого рушника» И. О. Пурига выделяет три композиционных типа рушника Черниговского региона: «целостный рушник», «двухъярусный», «многоярусный» [4, с. 17].

Композиционное решение рушника из собрания Национального художественного музея Республики Беларусь относится к первому, т. н. типу «целостного рушника» и представляет собой гармоничное сочетание ритмично чередующихся раппортов, состоящих из элементов геометрического и зооморфного орнамента в виде характерных для кролевецкого рушника фигур («ромбы», «полосы», «уточки», «восьмилепестные звезды», «катушки», «подсвечники»). По всему белому полотну мы можем наблюдать густозаселенные красные орнаментальные мотивы, которые практически не оставляют места для белого фона. Завершенность и целостность композиции достигается посредством объединения всех элементов рамкой в виде зигзагов, т. н. «крывуляй».

Край полотна отделяют характерные для данного типа рушника три объемные полосы с короткой выступающей бахромой. Выше идет вытканная надпись «Г.КРОЛЕВЕЦ», также нередко встречающаяся на рушниках в других музейных собраниях (Музей Кролевецького ткацтва, Белгородский музей народного творчества, Музей украинского народного декоративного искусства).

О художественно-стилистической и технологической связи кролевецких рушников с локальным вариантом копыльских закладных рушников красноречиво свидетельствуют зооморфные орнаментальные мотивы в виде различных вариантов двуглавых орлов.

Известно, что на территорию Беларуси кролевецкие рушники привозили местные жители из Киева. Наиболее активно контактировали с украинской культурой жители Семежево Копыльского района Минской области. Этому способствовал способствовал водный путь, соединявший данное местечко с Киевом. По рекам Морочь – Случь – Птичь – Днепр семежевские купцы и мещане возили свой товар в Киев. Этим же путем направлялись и паломники в Киево-Печерскую Лавру. Неслучайно в Семежево привозные кролевецкие рушники называют «киевскими» [3, с. 222].

Закладное ткачество одно из древнейших видов ткачества, для которого характерно применение полотняного переплетения и уточного репса. В этом виде ткачества каждый элемент узора и участки фона ткутся («закладываются») вручную отдельными нитями, смотанными в «матушки». Трудоемкость техники исполнения определяет лаконичную трактовку орнаментальных мотивов, которые подчеркиваются полосами репсового переплетения, создавая цельные композиции [5, с. 80].

Узоры «закладанак» выполнялись непосредственно уточной ниткой, вручную, без всяких приспособлений, причем каждый элемент рисунка, в том числе фоновое поле ткался утком соответственного оттенка. Соседние разноцветные нитки утка закреплялись связыванием одной и той же ниткой основы или переплетались между собой. Чаще они не соединялись, и тогда на границе двух цветов появлялись тонкие вертикальные щели [6, с. 147].

Что касается композиционного построения копыльских закладных рушников, здесь наблюдаются некоторые различия с кролевецкими рушниками. Если в кролевецких рушниках мы стремление охвату орнаментальными видим К полному раппортами всего пространства полотна, то на Копыльщине мы видим на концах рушника композицию в виде одного-двух орнаментальных бордюров, состоящих из ритмично чередующихся зооморфных геометрических, реже мотивов. распространенные среди них - сошедшие с кролевецких рушников «двуглавые орлы», «орловые ножки», «звезды», «катушки».

Следует также отметить, что в отличие от полотняного переплетения нитей основного фона кролевецких рушников копыльские мастерицы в качестве базового используют саржевое переплетение нитей в виде елочки, ромбов и квадратов.

До сих пор дискуссионным остается вопрос, связанный с изображением двуглавых орлов на сотканных полотнах.

Исследователь кролевецкого ткачества А. Карась утверждает, что это связано с территориальной принадлежностью Кролевецкого уезда в Черниговской губернии, на гербе которой были орлы. Другая версия свидетельствует о том, что мастерица таким изображением подтверждала свою грамотность и понимание (толок) в царских деньгах, которые «ходили» и в Кролевце. На монетах, как и на полотенцах, гербовый орел имел специфический рисунок, который нумизматы называли как «орел с распростертыми крыльями» (кое-где встречались орлы с опущенными крыльями как знак смирения).

Вместе с тем этнограф-археолог X. Волк толкует изображения орлов на кролевецких рушниках как синтез изображений российского государственного и византийского архиерейского (церковного) орла. Поскольку полотенца были и есть частью церковной утвари, то это сочетание отражало взаимопроникновение светской и духовной жизни в носильные вещи. А. Карась убежден, что не стоит проецировать изображение этой птицы на российский государственный герб. Эти орлы «перелетели» на полотенца как символы архиерейских служб, которые использовались во время литургии [2].

Работники Музея кролевецкого ткачества города Кролевца имеют свою позицию по этому вопросу и объясняют ее как символические свадебно-обрядовые обереги, которые «орликовими» становились через соединение мужского и женского начала (некое специфическое кролевецкое «инь» и «ян»), при этом не забывая изобразить птиц, уток, солнца как прогнозирование счастливой супружеской жизни, удачного семейного хозяйствования.

В настоящее время кролевецкие рушники и орнаментальные мотивы, сошедшие с тканых полотен, мы обнаруживаем в собраниях многих музеев и можем с уверенностью утверждать, что благодаря высокому художественному статусу в XIX – начале XX в. они приобрели широкую популярность на многочисленных ярмарках и выставках. В начале XX века тканые изделия Кролевеччины активно продавали за рубеж, и в одном из залов дворца Тюильри в Париже мебель была оббита украинскими плахтами, а стены декорированы кролевецкими рушниками [7].

Таким образом, изучив музейные предметы из собрания Музея кролевецкого рушника, приходим к выводу, что вышеупомяну-

тому типу рушников присуща строгая ритмичность фрагментов в композициях, симметричность изображения, четкая система красных форм на белом фоне, чередование орнаментальных мотивов с горизонтальными полосами, преобладание орнаментальной композиции над фоном. В большинстве тканых изделий отсутствует кайма, кое-где можно встретить по несколько прямых и зигзагообразных полос, от которых отходили различной формы розетки. Встречаются и надписи, к примеру: «1873 года месяца Августа 31 числа. Делал П. Бедный» или «Г. КролевецЪ» и другие. Переборная техника давала возможность ткачу свободно располагать на полотне узор с любыми зооморфными и орнаментальными мотивами. Все вышеупомянутые технические и художественные приемы характерны для рушника из нашего собрания, что дает основание относить его к типу «кролевецкого», а также на примере орнаментальных мотивов на рушниках Копыльского района прослеживается тесное взаимопроникновение культур украинского и белорусского Полесья.

Список использованной литературы

- 1. Гурьевь, А. Д. Исторія города Кролевца / А. Д. Гурьевь. Кролевець: Типография А. Ш. Левина, 1914. 39 с.
- 2. Кролевецькі рушники. Довідкова інформація про історію, особливості та унікальність елементу [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.lib.knukim.edu.ua/proekti-biblioteki/proekt. Дата доступа: 14. 05. 2021.
- 3. Лобачевская, О. А. Белорусский народный текстиль. Художественные основы, взаимосвязи, новации / О. А. Лобачевская. Минск: Беларуская навука, 2013. 527 с.
- 4. Пурига, І. О. Кролевецькі рушники: історія, семантика, технологія / І. О. Пурига. Суми: Тритория, 2018. 40 с.
- 5. Ткацтва. Пытанні тэхналогіі ткацтва: зб. матэрыялаў па бел. нар. ткацтву / Бел. ін-т праблем культуры; В. А. Лабачэўская (агул. рэд.). Мінск: Бел ІПК, 1999. 95 с.
- 6. Фадзеева, В. Я. Беларускі ручнік / В. Я. Фадзеева. Мінск: Полымя, 1994. 322 с.
- 7. Ханин, С. Прошлое и будущее кролевецкого рушника / С. Ханин // Укринформ. Мультимедийная платформа иновещания Украины [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.ukrinform.ru/rubric-regions/2340940-prosloe-i-budusee-kroleveckogo-rusnika.html. Дата доступа: 14. 05. 2021.

Рак Елена

ФЕДОР АДОЛЬФОВИЧ ФОГТ: ВОЗВРАЩЕНИЕ В ВИТЕБСК

В 2019 году исполнилось 130 лет со дня рождения и 80 лет со дня смерти талантливого художника и преподавателя Витебского художественного техникума - Федора Адольфовича Фогта. Значение витебской художественной школы для культуры Беларуси переоценить невозможно. И одной из важных страниц ее развития можно считать историю Витебского художественного техникума, который в 1920-1930-е годы был единственным государственным художественным vчебным Беларуси. заведением деятельностью связано много известных имен художников. И одним из ярких и, к сожалению, мало известных сейчас является имя Федора Адольфовича Фогта, работавшего в техникуме с 1928 по 1939 г. преподавателем специальных дисциплин, руководителем полиграфического отделения, a также некоторое заместителем директора техникума и заведующим учебной частью.

Через мастерскую Ф. А. Фогта прошли многие талантливые белорусские графики: Н. Воронов, Е. Красовский, П. Явич, Б. Басов, А. Волков, Л. Ран, В. и Е. Тихоновичи и другие [1, с. 4]. Ни одного художественного произведения самого Ф. А. Фогта Витебск до недавних дней не имел.

В 2016 году в Витебский художественный музей обратился внук Ф. А. Фогта Алексей Алексеевич Панов, проживающий в Санкт-Петербурге, и предложил копии немногих сохранившихся в семье произведений художника для выставки. Приехав на ее открытие, он был тронут той памятью, которая сохраняется о Федоре Адольфовиче в среде творческой интеллигенции города, побывал на могиле, посетил художественную школу, где в 1930-е годы размещались классы художественного техникума. А спустя год Алексей Алексеевич передал в фонд Художественного музея уже подлинники, собранные в альбом вдовой художника Ниной Эрнестовной Фогт, вместе с фотографиями и документами (некролог, подписанный Д. Гениным и Л. Лейтманом), где почти каждая страница содержит комментарии относительно авторства, времени создания и даже указания места или степени родства изображенной на портрете персоны. Открыла альбом рукотворная «Открытка к Новому году», выполненная Фогтом 1 января 1912 года (рис. 1).

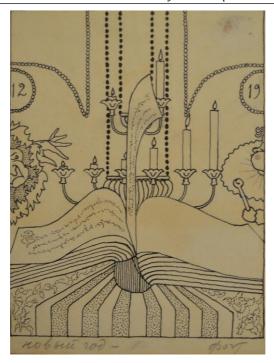


Рис. 1. Фогт Ф. А. Открытка к Новому году. 1912. Бумага, тушь, перо, 11,6х8,5 см

А 1 июня 2019 года в залах Художественного музея открылась памятная выставка Федора Адольфовича Фогта, полностью состоящая из подаренных музею произведений художника и показывающая разностороннее приложение его таланта. Учебные работы периода занятий в Академии художеств, зарисовки времен Первой мировой войны, иллюстрации к книгам и сценография, разработка костюмов и макетов, афиши и многое другое. По экспонированным в музее работам наглядно можно было представить становление и совершенствование творчества талантливого художника. На открытии выставки А. А. Панов передал в фонд музея два последних письма Ф. А. Фогта, отправленных им из Витебска в Ленинград в 1939 году, незадолго до смерти, и адресованных сыну Алексею. Эти письма – последний мостик, соединяющий два города и два периода жизни Фогта. Они полны неукротимой твор-

ческой энергии и огромного количества планов, осуществиться которым помешала неизлечимая болезнь.

Автор встретилась с внуком художника в его питерской квартире, которая хранит особый дух семьи и немногое сохранившееся наследие. Живописные картины и литографии, важные исторические документы в рамах и ... эмалевые подстаканники. Нина Эрнестовна Фогт, жена Федора Адольфовича, тоже одаренный художник, выбрала направлением своего творчества прикладное искусство. Ее тончайшие акварельные рисунки, выполненные порой под увеличительным стеклом, с любовью сохраняются в семье. Так же, как и то, что касалось жизни и творчества самого Ф. А. Фогта.

Таланты Федора Адольфовича и Нины Эрнестовны в полной мере передались их сыну Алексею, который был архитектором, имел абсолютный музыкальный слух, играл на фортепиано, как отец. А еще унаследовал от него веселый нрав и умение привнести в любую компанию нотку юмора¹. То, что с юмором у Федора Фогта были дружеские отношения, показывают зарисовки «Изыски по анатомии», подшучивающие над школярством рисовальщика, и «Автопортрет» 1909 года, выполненный углем в лучших традициях карикатурного искусства. Ироничный взгляд на самого себя весьма показателен для художника. Такая форма гротескного портрета - признак здравого отношения к себе и к творчеству. И не только своему. Не просто легкий юмор, но уже вполне классическая сатира сквозит в акварели 1912 года, показывающей, как «мирно» творческая чета художников решает художественные задачи, держа друг друга за нос и топча палитру. Изображение сопровождает подпись художника: «Да здравствует счастливый брак!!!».

Через картины, буквально по крупицам, пришлось собирать внуку художника всю историю семьи. Благо, что в семье сохранились уникальные документы, которые и позволили это сделать [1].

История семьи Фогтов связана с Санкт-Петербургом, куда «пришел» работать из Германии Отто Фогт. Его сын Адольф Оттович Фогт (16.11.1844–6.04.1911) – уже подданный Российской империи. Он получил коммерческое образование, работал помощником управляющего страхового общества «Россия». Человеком он был очень энергичным, талантливым и творческим, занимался му-

_

¹ Из беседы автора статьи с Алексеем Алексеевичем Пановым – внуком Ф. А. Фогта. – С. Петербург, 25 ноября 2018 г. Публикуется с согласия А. А. Панова.

зыкой и разными видами искусства. В 1869 году, когда ему исполнилось 25 лет, творчество пересилило коммерцию, и Адольф Оттович, посвятив себя театру, уехал из России в Германию. В Гамбурге, очевидно, произошла его встреча с Эдвардою Артур Рикард, дочерью английского генерального консула на острове Турко-Исланд, которая путешествовала по Европе со своей старшей сестрой и ее мужем-коммерсантом. Зарегистрировав брак в церкви Св. Анны на Кирочной улице в Санкт Петербурге в 1878 году, супруги поселились в России, а А. О. Фогт вернулся на работу в страховое общество. В домашнем архиве семьи Фогтов сохранилась грамота о присвоении звания потомственного почетного гражданина, «пожалованная императором и самодержцем Всероссийским Николаем II, дарованная в апреле 1910 г. помощнику управляющего делами страхового общества «Россия», личному почетному гражданину Адольфу Фогту за оказанное им неслужебное отличие». В 1881 году у них родилась первая дочь Мария, затем Елизавета, Алиса, Гретхен и последним был сын - Федор Адольфович Фогт, рождение которого (31 марта 1889 года) было зарегистрировано в той же церкви Святой Анны.

Подробности жизни семьи наследники узнавали из совершенно неожиданных источников. Чудом сохранившиеся дневники Марии Фогт дают очень ясное представление о жизни семьи, подробностях быта. Например, то, что постоянно проживавшая в Петербурге семья Фогтов на лето снимала дачу «Лесное» (сейчас станция метро Лесная и пл. Мужества) или Терьеки (ныне г. Зеленогорск) – курортный район Санкт-Петербурга финской губернии. Судьба детей Адольфа Оттовича сложилась по-разному. Две старшие дочери уехали за границу сразу после революции и дожили до очень преклонного возраста, две младшие дочери умерли в России еще до 1917 года.

В семье Фогтов детей обучали музыке, искусствам, иностранным языкам. Юные годы Федора проходили в семейном кругу. Благодаря отцу в ранние годы у мальчика сформировались способности к разным видам искусства – к рисованию и музыке. Адольф Оттович дважды вывозил семью за границу (в 1899 и в 1905 годах), где Федор смог познакомиться с выдающими шедеврами западноевропейского искусства.

После окончания классической гимназии Федор Фогт начинает готовиться к поступлению в Академию художеств. Для этого он посещает занятия в частных художественных школах Петербурга, существовавших на субсидии Академии художеств и имевших

статус подготовительных. Сначала учится в классах живописи и рисования Я. С. Гольдблата (1908–1909), затем в школе М. Д. Бернштейна (1909–1910). Школа Бернштейна, известная своими учениками-авангардистами В. Ермолаевой, В. Лебедевым, В. Татлиным, С. Юдовиным, тем не менее имела педагогическую систему, близкую академической.

К периоду 1909–1910 гг. относится графическая работа «Петроградская сторона, улица Широкая» – место, где жил Федор. Знакомый с техникой французских пуантилистов, Фогт использовал мелкие монохромные мазки (точки) для изображения особого световоздушного пространства, создавая ощущение колебания воздуха, шевеления теней и бликов на крышах и стенах зданий.

Пастельный «Автопортрет» этого же периода выполнен в очень свободной манере (рис. 2). В нем проскальзывает нечто от образа Оскара Уайльда.

Фогт на автопортрете такой же эстет и денди. Присущая ему легкая самоирония чувствуется и в решении этого образа.



Рис. 2. Фогт Ф. А. Автопортрет. 1910. Пастельная бумага, пастель, 22,8x15,5 см

Пробуя и примеряя к себе разные направления, стили и техники, Фогт не мог пройти мимо символизма. В 1910 году выполнена работа в смешанной технике «Старый парк» (рис. 3). В серебристой дымке парка ощутима эстетика и поэзия русской усадьбы, заметно стремление к идеальному и обращение к наследию российского рококо и ампира. В работе прослеживается тот же особый поэтический дух, который воспевали мастера художественного объединения «Мир искусства».



Рис. 3. Фогт Ф. А. Старый парк. 1910. Картон, смешанная техника. 35,3х29,8 см

Следующей ступенью обучения Ф. А. Фогта стала школа Д. Н. Кардовского, оказавшая сильное влияние на всю дальнейшую жизнь и творчество молодого художника. Первоначально Фогт занимался в частной студии Кардовского, а осенью 1911 года поступил в Высшее художественное училище при Академии художеств

к нему же. Затем продолжает обучение в фигурном, натурном и композиционном классах Академии, в мастерской своего учителя.

Профессор Дмитрий Николаевич Кардовский, являясь самостоятельным руководителем мастерской с 1907 года, строил свою научно обоснованную систему обучения, опираясь в свою очередь на принципы своего учителя П.П.Чистякова, который говорил: «Искусство не есть одна наука, искусство пользуется наукой, искусство должно уметь законы и знания применять к делу, на то оно и есть искусство - умение» [2, с. 105]. В своих воспоминаниях Ю. Разумовская (училась в мастерской Кардовского одновременно с Н. Э. Фогт) пишет: «Его мастерская считалась среди студентов самой сильной и передовой. Ее направление и весь ее «дух» резко отличались от атмосферы, царившей в других мастерских, в которых, по нашему мнению, был налет рутины и отсталости. Попасть к Кардовскому было нелегко - желающих было много, а Дмитрий Николаевич принимал с большим разбором только тех, чьи работы ему нравились и с кем, казалось ему, будет интересно заниматься» [4, с. 55]. Кардовский оценил творчество Ф. Фогта, увидев перспективность его развития как художника.

Федор и Нина Фогт не оставили воспоминаний о периоде учебы, но их однокурсники писали о системе обучения, которая стала определяющей для их развития. «В мастерской Кардовского не преподавались приемы. Предоставляя учащемуся выработку своего творческого изобразительного подхода, он старался направить его к отысканию приема целесообразного, отвечающего тем заданиям, которые ставит перед собой художник в данном конкретном случае», - вспоминал Н. Э. Радлов, обучавшийся в Высшем художественном училище с 1912 года. Кардовский «не позволял переходить к деталям, пока крепко и четко не была намечена общая форма <...> Приучал нас работать быстро...» [4, с. 56]. Да и сам Кардовский утверждал: «Школа есть система, а не развитие личных качеств <...> В школе надо овладеть <...> законами художественных приемов для того, чтобы потом их можно было изменить, подчинить личным художественным требованиям» [3, с. 320]. Обращаясь к своим ученикам, Кардовский часто говорил, чтобы они следовали своему видению и чувствованию и рисовали только после изучения натуры [3, с. 317].

Следование этим принципам мы видим во многих работах Ф. Фогта этого периода: «Двор Академии художеств. Вечер» (1913), «Набросок» (1911), «В мастерской художника» (1916).

Ученики Кардовского смогли найти себя в совершенно разных художественных областях – монументальной и станковой живописи, книжной иллюстрации, оригинальной и печатной графике. Ф. Фогт занимался печатной графикой, а также брался за декоративно-оформительскую работу.

Со своей будущей женой Ниной Эрнестовной Вехтерштейн, также художницей, Федор Фогт познакомился в мастерской Д. Н. Кардовского. Уроженка Петербурга Нина Вехтерштейн родилась в семье служащего торгового дома «Леопольд Нейшеллер» Э. Вехтерштейна, потомственного почетного гражданина Санкт-Петербурга. Получив образование в Обществе поощрения художников и заслужив две серебряные медали, она успела пройти шестилетний курс Академии художеств. Но завершить обучение не смогла «из-за революции», как написала в автобиографии 1953 года. В 1932 году вступила в Союз художников и через год пришла художником на эмальерную фабрику. Пройдя еще в 1910 году стажировку в мастерской Фаберже, она воскресила эту технологию на фабрике «Ленэмальер», где проработала главным художником до середины 1960-х годов. Ее имя хорошо известно в творческих кругах Петербурга, а произведения находятся в музеях Торговой Палаты Москвы и Ленинграда, в Музее подарков Сталина в Москве.

В альбоме Федора Адольфовича Фогта собраны наброски портретов его жены. В ученических набросках, выполненных сангиной и датированных 1910–1911 гг., можно увидеть уже твердую руку рисовальщика и задатки будущего замечательного графика. К периоду обучения относятся и зарисовки кистей рук, тоже выполненные сангиной в 1911 году (рис. 4).

В 1912 году Федор Адольфович и Нина Эрнестовна сыграли свадьбу. Свадебное путешествие провели на даче в Меррекюле на берегу Финского залива, в 14 километрах от Нарвы. Признанное дачное место и курорт Бад-Меррекюль с прекрасным парком и кургаузом был очень модным среди петербуржцев. Там бывали многие писатели и художники.

Немного сохранилось работ Ф. А. Фогта, написанных в дни свадебного путешествия. Среди них несколько этюдов с цветами. «Розы по случаю приезда новобрачных. Меррекюль 1912 г.» – так подписана живописная натурная работа, выполненная в экспрессивной манере, очевидно, под большим впечатлением от преподнесенного букета и желания оставить это событие в памяти. В двух других букетах уже более заметны поиски художника в области

цвета и композиции. Фогт пробует разный фон, рассматривает букет с разных точек зрения, показывая его в реальном пространстве и в схематичной манере.



Рис. 4. Фогт Ф. А. Зарисовка кистей рук. 1911. Бумага, сангина. 34,5х24,8 см

И еще одна акварель «Прачки. Медовый месяц в Меррекюле» (1912) отличается стилизованностью и некоторой иллюстративностью. С присущей художнику иронией он изображает реальное событие отстраненно, как будто рассказывая о нем. Этот прием будет им использован позже в театральных работах.

3 февраля 1914 года у четы Фогт рождается сын Алексей. Целая серия рисунков, выполненных в различной манере, посвящена

Нине, которую он наблюдает спящей, читающей книгу, укачивающей или кормящей ребенка. Мягкая графичность карандаша создает впечатление поразительной жизненности и даже монохромной живописности («У колыбели. Рождение Алеши», «Кормит Алешу», «Читает», «Мечтает», «Дремлет», «Видит сны» – все 1914 г.). Изображает Фогт и окружающую обстановку: интерьер комнаты с образами, накрытый обеденный стол, музыкальный вечер в доме.

Творческому мышлению Ф. А. Фогта были близки образность и стилистика импрессионизма, о чем свидетельствуют его работы «Женщина с косичкой» (1917) (рис. 5), «Ева 20-го века» (1923), «Кабаре» (1928).



Рис. 5. Фогт Ф. А. Без названия (женщина с косичкой). 1917. Серая пастельная бумага, пастель. 29,5х23,5 см

Об интересе художника к импрессионизму говорят и совершенно уникальные материалы 1915 года, относящиеся к периоду его обучения в Академии художеств. Речь идет о двух учебных альбомах, собранных самим Ф. А. Фогтом и им же вручную подписанных: «Школа живописи и рисунка. І. Мертвая натура. Основа импрессионизма» и «Школа живописи и рисунка. ІІ. Живая натура. Развитие импрессионизма». Первый том представляет собой собрание акварельных отмывок с текстовым указанием поставленных задач и нескольких задач по рисунку (рис. 6). Второй том включает 16 текстовых заданий по этюдам.



Рис. 6. Книга-альбом «Школа живописи и рисунка. І. Мертвая натура. Основа импрессионизма». Ф. А. Фогт. Живописные штудии. Начало XX в. (?). Бумага, картон. 14,6 х 11,4 см

Завершить художественное образование в Академии художеств, как и долго наслаждаться семейной жизнью, супругам не довелось. Началась Первая мировая война, и зимой 1915 года Фогт был призван на военную службу. В составе группы Военно-исторической комиссии по исследованию и использованию опыта военных действий Ф. А. Фогт был направлен на Кавказский фронт, в район Курдистана и озера Ван. Эрзурумская кампания, которая привела к решающей русской победе на Кавказком фронте, результатом которой стало завоевание стратегически важного города и крепости Эрзурум, нашла отражение в рисунках Федора Адольфовича.

Фогт в этот период рисовал неустанно, не расставаясь с карандашом и альбомом. Делал зарисовки в любом месте, пользовался каждой свободной минутой, чтобы набросать привлекший его внимание пейзаж, бытовую сцену или просто ветку дерева. Рисунки 1915–1916 гг. отличает графическая линейность. Порой в рисунках художник использует цветные карандаши. Привычка внимательного наблюдателя, как и практика выполнения легких и непринужденных набросков, впоследствии лягут в основу девяти тетрадей, которые Ф. А. Фогт оформит в 1918 году и назовет «Кроки». В них 359 выразительных рисунков, отображающих различные ситуации, тот мир, который окружал художника.

Если появлялась возможность, то художник делал живописные этюды маслом или акварелью. Фогт изображал уютные армянские дворики, для чего выбирал сдержанную охристую гамму, дополняя ее монохромность прозрачно-синим цветом восточного неба. Художник по-особому строит композицию, максимально заполняя изображением весь лист, не оставляя просвета. Так обычно и строят дома в восточных поселениях, тесно прижатые друг к другу или «карабкающиеся» в гору. Таков, например, «Дворик в Армении», 1915 г. (рис. 7). Внимание Ф. А. Фогта привлекали старинные крепости и форты, горный пейзаж и особая растительность, которая тоже становилась объектом его пристального творческого изучения – виноградные кусты, грушевые и абрикосовые деревья, отдельные ветви, сухая листва и плоды.

Крепость Ван, основанная еще во времена государства Урарту, центр которой находился вокруг одноименного озера, не могла не привлечь внимания художника. В своем наброске «Крепость» Фогт тонкой и уверенной карандашной линией изображает руины древней цитадели, в последний раз использовавшейся по назначению как раз во время событий Первой мировой войны.



 $\it Puc.~7.~\Phi$ огт Φ . А. Дворик в Армении. 1915. Тонированная бумага, акварель. 40х28,1 см

Есть основание предполагать, что Федор Фогт оставил службу в 1916 году. Именно с этого года в его в альбоме появляются зарисовки уже не пейзажей Армении, а портреты членов семьи.

После военной службы перед Фогтом открылись широкие горизонты. Он был полон сил и творческих устремлений. Но жизнь внесла свои коррективы в судьбу художника. Продолжить обучение в Академии было невозможно, жена тоже не смогла окончить конкурсную программу, а в 1918 года указом Совнаркома Академия художеств была упразднена.

Работу после войны найти было очень сложно. Творческая деятельность зачастую связана с нерегулярными заказами, с оформительским делом. Отсутствие средств к существованию вынудило молодую семью на время уехать из Петербурга и заняться посадками овощей, нужных для пропитания зимой. «И если Нина могла более реально смотреть на жизнь, то Федору рисовать рекламные плакаты для кино или подрабатывать тапером было невыносимо. Для одаренного и талантливого человека такая ситуация могла вызвать только депрессию», – так писал в своих записках о семье Алексей Алексеевич².

Федор Адольфович искал любую возможность работать по специальности, поэтому поступившее в 1928 году предложение вступить в должность преподавателя Витебского художественного техникума стало для него прекрасной возможностью заниматься любимым делом и передавать накопившийся опыт будущим художникам. С этого момента в творческой биографии Ф. А. Фогта началась новая глава, накрепко связавшая его с витебской художественной школой...

Список использованной литературы

- 1. Лісаў, А. Г. Фогт мастак, педагог / А. Г. Лісаў // Віцебскі рабочы. 1981. 25 жн. С. 4.
- 2. Макарова, М. Н. Практическая перспектива: учебное пособие для студентов высших учебных заведений / М. Н. Макарова. М.: Академический Проект, 2005. 400 с.
- 3. Наумова, Т. В. Д. Н. Кардовский и его педагогическая система в свете современного художественного образования // Современные проблемы академического искусствоведческого образования. Материалы международной научной конференции 9–11 октября 2012 г.: сб. статей / науч. ред. Н. С. Кутейникова, С. М. Грачева, сост. Н. С. Кутейникова, С. М. Грачева. СПб.: Ин-т имени И. Е. Репина, 2018. С. 317–329.
- 4. Разумовская, Ю. Академическая мастерская Д. Н. Кардовского / Ю. Разумовская // Искусство. 1964. № 8. С. 55–57.

-

 $^{^2}$ Из беседы автора статьи с Алексеем Алексеевичем Пановым – внуком Ф. А. Фогта. – С.-Петербург, 25 ноября 2018 г. Публикуется с согласия А. А. Панова.

Сидорова Светлана

ХУДОЖНИК ПАРИЖСКОЙ ШКОЛЫ, УРОЖЕНЕЦ МОГИЛЕВА – ЯНКЕЛЬ НОХИМОВИЧ МИЛЬКИН

До перестроечного времени тема художественной эмиграции практически находилась под запретом. Огромный пласт культурного наследия был исключен из информационного поля как специалистов, так и обычных любителей искусства. В последние десятилетия мы все больше и больше открываем для себя художников так называемого русского зарубежья.

Среди вернувшихся имен для Могилевщины особенно важны Абрам Маневич (г. Мстиславль), Лев Инденбаум (г. Чериков или Чаусы), Антуан (Натан) Певзнер (г. Климовичи), Роберт Генин (д. Высокое, Климовичский район). Однако информации об уроженце г. Могилева художнике Парижской школы Жаке Милькине крайне мало, и она дублируется в немногочисленных публикациях. В данной работе была сделана попытка уточнить детали биографии художника.

Яков Наумович Милькин родился в Могилеве 13 декабря 1877 г. и получил при рождении имя Янкель-Меер Нохим-Аронович (рис. 1).



Puc. 1. Милькин Я. Н. (по изданию Hersh Fenster. Undzere Farpaynikte Kinstler. Paris, 1951)

На данный момент не удалось найти ничего о его детстве и семье, но абсолютно точно известно, что в 1901 г. Милькин окончил Одесское художественное училище. В конце XIX в. это было уникальное для Российской империи учебное заведение. С 1877 г. в нем преподавались общеобразовательные предметы, и при этом для поступления отсутствовали квоты для евреев. С 1899 г. ученикам, успешно окончившим училище, предоставлялось право получить звание учителя рисования в средних учебных заведениях и возможность учиться в Императорской Академии художеств. «В 1901 году окончило курс училища и признано Педагогическим Советом вполне подготовленными к поступлению в Высшее Художественное училище при ИАХ 22 ученика. В их числе были Янкельмеер Милькин, Товия Шистер, Герш Бархин¹, Соломон Гипштейн², Исаак Гринберг³, Шмуль Иофан⁴, Мордко Фильгер, Иосиф Фельджер» [4, с. 57].

Уровень преподавания был достаточно высоким. Академия помогала методическими материалами и наглядными пособиями. Поэтому ничего удивительного, что, изучая биографии художников начала XX в., мы постоянно сталкиваемся со сведениями об их окончании Одесского художественного училища. Тот же Роберт Ге-

٠

¹ Григорий Борисович (Герш Беркович) Бархин – советский архитектор, градостроитель, теоретик архитектуры, педагог, член-корреспондент Академии строительства и архитектуры. В 1932 г. был одним из основателей Союза архитекторов СССР.

² Соломон Климентьевич (Шлойме Калманович) Гепштейн – российский общественный деятель, журналист, израильский архитектор. Стал одним из классиков всемирно известного тель-авивского архитектурного «баухауса», включенного в 2003 г. в Список Всемирного культурного наследия ЮНЕСКО.

³ Александр-Исаак Зиновьевич Гринберг – русский и советский архитектор, архитектор, действительный член Императорского Санкт-Петербургского общества архитекторов. Был членом Ассоциации новых архитекторов, после 1928 г. – Объединения архитекторов-урбанистов, с 1930 г. – Московского областного отделения Всесоюзного архитектурного научного общества. Его работам и по сей день посвящены лекции в Государственном музее им. архитектора Щусева.

⁴ Дмитрий Иофан – архитектор, дизайнер. Над многими проектами работал работал вместе с младшим братом Борисом Иофаном. Жил в Петербурге, после революции переехал в Москву. Среди работ Д. М. Иофана – Главное казначейство на Фонтанке (Санкт-Петербург) и стадион «Динамо» (Москва).

нин, например, учился с 1900 по 1902 г. и вполне мог знать своего земляка.

На время учебы в Академии евреям разрешалось проживать в столице. Что тоже было уникально. Московское училище живописи, ваяния и зодчества таких льгот не давало.

В «Юбилейном справочнике Императорской Академии художеств» С. Н. Кондакова указано, что «МИЛЬКИНЪ, Янкель-Мееръ Нохимовъ-Ароновъ. Род. 1877 г. Уч. Ак. Худож. съ 1901 г. по 1909 г.; 30 октября 1909 – званіе художника за картину: «Дв'ь сестры» [11, с. 129]. Занимался художник в мастерской И. Е. Репина.

В 1910 г. с этой же работой он участвует в выставке в Киеве. Короткие сведения о ней были опубликованы в № 2/3 журнала «Искусство и печатное дело». А в ежедневной литературнополитической газете Юго-Западного края «Кіевлянинъ» на 1-й странице появляется объявление о наборе с 15 сентября в школу живописи художника Я. Н. Милькина (рис. 2).



Рис. 2. Газета «Кіевлянинъ» от 15 сентября 1910 г.

Почему Киев? «Киев один из самых красивых городов не только России, но и Европы. Он весь на горах, на берегу Днепра, с необыкновенно широким видом, с чудесным Царским садом, с Софийским собором, одной из лучших церквей России» [6]. И «утешиться было чем: коллекция Терещенко (конкурент Третьякова и Александра III), собрание западноевропейской живописи Ханенко

(потомок гетмана Украины); европейский уровень книгопечатания – журналы Кульженко «Искусство» и «В мире искусства»; интеллектуализм киевской философской школы – Бердяев, Шестов, Закржевский» [7, с. 11]. Хотя Николай II отмечал в своих письмах к супруге, что Могилев «положительно Киев в миниатюре» [7, с. 79], но возможностей для реализации в Киеве было во многом все-таки больше.

В 1913 г. в справочнике «Весь Киев» о школе следующая информация: «Школа рисованія, живописи и скульптуры художника Я. Н. Милькина. Открыта съ разръш. Императорской Академіи Художествъ. (Александровская 37а - близь Музея). Школа имъетъ цълью дать учащимся художественное развитіе и правильную подготовку по рисованію, живописи и скульптуръ къ дальнъйшей художественной дъятельности. Школа стоитъ изъ 2-хъ основныхъ послъдовательныхъ отдъленій: Гипсъ и Живая мод. При школъ преподаются: исторія искусства, перспектива и анатомія» [1, с. 503]. По этому адресу проживает и принимает заказы на портреты и сам художник. Об успешности его как портретиста говорит тот факт, биографические данные С. А. Венгерова¹ что свои для Н. И. Николаев² сопроводил снимком своего портрета работы Милькина. В свое время в Петербурге Николай Ильич посещал рисовальные классы Художественного училища Дьяконова, в живописи разбирался [8, с. 123].

Из той же газеты «Кіевлянинъ» выпуск 284 за 1914 г. узнаем, что набор проводится в следующие группы: воскресную для учащихся и занятых лиц; вечернюю для ремесленников; детскую. В разное время в школе учились Абрам Минчин – художник Парижской школы, которого считают безвременно погибшим гением; Павел Георгиевич Пастухов – художник-график; Аркадий Карлович Кончевский – живописец, этнограф, оперный певец, педагог.

В 1918 г. Я. Н. Милькин уже в Москве. Сложно сказать, что к этому подтолкнуло: еврейские погромы в Киеве, отсутствие

_

¹ Семен Афанасьевич Венгеров – литературный критик, историк литературы, библиограф и редактор. Его «Критико-биографический словарь русских писателей» и «Источники словаря русских писателей» – настольные книги историка русской литературы. Редактировал словарь Брокгауза-Ефрона.

 $^{^2}$ Николай Ильич Николаев – журналист, театральный критик; техник Киевского арсенала.

работы или что-то другое. Весь 1918 г. художник активно выставляется и участвует в художественной жизни.

Автором не проверялась информация о членстве в Еврейском обществе поощрения художеств. В архиве НБР есть протоколы заседаний, однако они не оцифрованы. В 1916 г. был открыт филиал в Киеве. В июле-августе 1918 г. в выставке в Москве участвовал Я. Милькин. Был издан каталог на двух языках – Л. М. Антакольский и И. Н. Тепер (ответственные распорядители), Ф. Д. Слоним (секретарь выставки), участвовал 41 художник, экспонировалось 233 произведения [3, с. 16].

Кроме этого в 1918 г. в активе у Милькина следующие выставки:

- 46-я Передвижная выставка картин товарищества передвижных художественных выставок. Открыта в 1918 г. в Москве, в помещении Училища живописи, ваяния и зодчества. Участвовало 54 художника. Экспонировано 272 произведения [3, с. 18];
- 1-я Выставка картин профессионального союза художников в Москве. Открыта с 26 мая по 12 июля 1918 г. в Москве, в Художественном салоне. Участвовало 180 художников. Экспонировано 741 произведение. [3, с. 15].

В этот год Я. Н. Милькин является одним из организаторов Московского художественного кружка, его участниками также были: В. М. Алексеев, А. Ф. Андронов, К. Н. Бахтин, Б. М. Боголюбов, Г. Г. Бурданов В. П. Бурсьян, (Богданов). Д. Д. Бурлюк, В. К. Бялыницкий-Бируля, Е. А. Вербицкий, С. А. Виноградов, В. В. Воронцов, Г. Г. Габричевский, Л. Р. Гассельблат, М. С. Гудович, Н. Н. Ливов. С. Э. Домарадзский, И. А. Друганов, П. И. Келин. Т. Н. Колца, А. К. Коровин, У. И. Коскинен, И. К. Крейтор, В. В. Кристи, А. Г. Латышева, К. К. Леве. Г. Г. Кристи, С. А. Мануйлова, Е. П. Мейндорф. А. В. Моравов, С. К. Нейман, М. В. Резников, Л. И. Рязанов, В. В. Тележинский, О. Н. Трубецкая, А. М. Челнокова, Т. М. Челнокова-Барановская, М. Н. Чибисова. В. С. Чоколов, Е. Н. Чоколова. Л. Э. Шенберг, П. С. Шереметев, С. С. Шереметев, Д. М. Шохин, Е. П. Шувалова. В этом же году состоялась І-я выставка картин данного объединения. Участвовало 53 художника. Экспонировано 443 картины. На ней Милькин показал 8 портретов [5, с. 11].

27 января 1919 г. у художника рождается дочь Нина. Родившаяся в один день с Моцартом девочка станет впоследствии выдающейся классической пианисткой. Именно благодаря интервью с ней, мы можем узнать о некоторых моментах жизни ее отца. Когда женился художник нам неизвестно, его жена София Аронсон родилась в Могилеве 1 ноября 1892 г. Она была музыкантом, играла на арфе. Между супругами существовала значительная разница в возрасте, а это значит, что он продолжал поддерживать связь с родным городом.

27 марта 1919 г. Милькин в числе членов и гостей Дворца искусств подписывает приветственный адрес к 50-летию Максима Горького¹. Фамилия художника встречается в протоколах дрессировщика В. Л. Дурова, в воспоминаниях других обитателей Дворца искусств. 1-я выставка картин, рисунков и скульптуры Дворца искусств была открыта 18 мая 1919 г. в Москве, в помещении Дворца искусств. Участвовало 42 художника. Экспонировано 217 произведений [3, с. 37]. Организованный в начале 1919 г. отделом ИЗО НКП с целью оказания материальной помощи художникам и литераторам Московский дворец искусств располагался по адресу: Поварская ул., 52, в усадьбе Долгоруковых-Соллогубов, известной как «Дом Ростовых». Состоял из 4-х отделов: литературного, изобразиисторико-археологического, тельных искусств, театрального. Существенную поддержку Московскому дворцу искусств оказывал А. В. Луначарский, выступавший здесь с лекциями и чтением своих произведений. В вечерах поэзии и диспутах участ-А. А. Блок. В. Я. Брюсов, К. Д. Бальмонт, В. В. Маяковский, М. И. Цветаева. В феврале 1921 г. Дворец искусств был закрыт. В 1922-1923 гг. здесь размещался Музей живописной культуры, с 1932 г. – Союз писателей СССР.

А дальше в биографии Я. Милькина опять белое пятно. Из воспоминаний дочери Нины мы знаем, что первыми из России с ней и младшим братом в 1926 г. Лондон уехала супруга художника. Там уже жили дедушка и тетя Нины, вероятно, отец и сестра Софии. И только в 1928 г. в Париж уехал Яков Наумович.

Но 27 февраля 2016 г. на аукционе в Праге был продан натюрморт Милькина из частной коллекции (рис. 3), подписанный «Париж 1925» (рис. 4).

Что делал в Париже художник в 1925 г. неизвестно. Художник Антуан Певзнер писал своему брату: «Париж, 16 февраля 1925... Я виделся здесь недавно с Кончаловским и другими московскими художниками. И вот в Москве такое невиданное и неслыханное нищенство, такой кошмар, такой ужас, такой вопль и стон у художников и интеллигенции...» [10, с. 51].

_

 $^{^1}$ Музей А. М. Горького г. Москва, КП № 710.



Puc. 3. Милькин Я. Н. Натюрморт. 1925. Холст, масло. 60х50 см. Частная коллекция



Рис. 4. Милькин Я. Н. Натюрморт. 1925. Холст, масло. 60х50 см. Фрагмент. Частная коллекция

Кто были эти московские художники? Петр Кончаловский заезжал в Париж после участия в Венецианском биеннале 1924 г. В апреле-октябре 1925 г. в Париже прошла выставка Декоративных искусств и современной художественной промышленности. Первый раз Советская Россия смогла участвовать в таком крупном проекте, поэтому и экспозиция, и делегация были масштабными. Может, и для Милькина это была командировка? После таких командировок в Россию многие уже не возвращались. Вообще выехать из страны была большая проблема. Тому же Абраму Маневичу для этого потребовалось содействие Максима Горького и Анатолия Луначарского, с которыми он дружил. Вероятнее всего, что именно в 1925 г. Яковом Милькиным было принято решение уезжать, но получилось это сделать только в 1928 г.

Париж к моменту приезда туда Милькина тоже изменился. Великая депрессия в США, экономический кризис в мире сократил количество туристов и коллекционеров, спрос на картины упал. Очень наглядно видна ситуация по письмам А. Певзнера. «Париж, 3 мая 1928 ...У меня настроение тягостное и подавленное, мало веры в будущее. Особенно меня тяготит эта закостенелая традиция Парижа с ее десятками тысяч художников, город уже настолько запружен, что некуда деваться ...есть причина, над чем призадуматься, и будущее очень тревожит» [10, с. 52]. «Париж, 17 ноября 1929... В Париже такой ужасающий кризис, что разговаривать с художниками не хотят. Художники начинают убегать из Парижа. Принят новый закон: не пускать художников во Францию» [10, с. 53].

Тем не менее, Янкель (или на французский манер Жак) Милькин смог вполне успешно интегрироваться в художественную жизнь Парижа. Он стал членом Салона французских художников, собрал коллекцию русской живописи, которую не продавал даже в самые тяжелые времена. В 1931 г. Милькин открывает курсы по рисованию, живописи и скульптуре для желающих работать в области прикладного искусства. Его парижский адрес – villa du Parc-Montsouri – в 14 округе, недалеко от Монпарнаса.

Дочь поступает в Парижскую консерваторию в класс Льва Конуса, бывшего профессора Московской консерватории, эмигрировавшего в Париж в 1921 г. Она изучает композицию с Леонидом Сабанеевым и Александром Глазуновым. В 1929 г. 10-летняя девочка получила возможность сыграть С. В. Рахманинову, даже осмелившись предложить ему свою прелюдию соль мажор. Она вспоми-

нала: «Представьте себе смелость ребенка! Потом он сыграл мне несколько фраз из прелюдии, и было удивительно видеть, как эти огромные руки производят такое выразительное пианиссимо. У меня до сих пор есть его очень любезное письмо с оценкой моего таланта» [13]. Решение семьи о том, что Нина будет учиться в Лондоне у пианиста Клиффорда Керзона, поздее спасет ее жизнь.

14 июня 1940 г. после вступления немцев в Париж, прошла регистрация населения. В карточках необходимо было указать не только родителей, но и бабушек с дедушками. На основании этих данных потом проходили аресты и депортации, а нам бы они помогли установить родственные связи художника.

22 июня 1941 г., в день начала Великой Отечественной войны, немецкая полиция начала свозить арестованных русских эмигрантов в лагерь Руалье в Компьене. В основном это были наиболее видные представители творческой и научной интеллигенции, политические и общественные деятели. Среди них оказался и Яков Милькин. В лагере был создан Народный университет Фронт-Шталаг 122. Вопреки всему происходящему в лагере, процветала культурная и духовная жизнь, проходили поэтические вечера, лекции, дискуссии, выставки художников. Сохранилось около 33 работ, созданных художниками в Руалье.

Бывший декан физико-математического факультета Московского университета, профессор В. А. Костицын после войны напишет воспоминания о лагерной жизни. «Я организовывал под маркой университета такие вечера воспоминаний, где наши артисты и художники могли рассказать о своих страннических годах, о своих учителях, дебютах, успехах, неудачах, о встречах с крупными деятелями. Это давало большой душевный отдых нашим товарищам и рассказчикам, и слушателям, тем более что некоторая часть рассказчиков (художник Милькин, художник Шлейфер, виолончелист Шварц) и значительная часть слушателей погибли в лагерях в Германии... Художник Милькин... Это был уже очень немолодой человек ...другие художники о нем отзывались не без уважения, что редкость в этой среде. За границей он работал довольно долго и не без успеха, в том смысле, что его допускали в большие салоны, и даже имел некоторое количество наград, в том числе серебряную медаль. Для нашего университета Милькин был ценен тем, что многое мог порассказать о своих учителях, об Академии художеств, о русском искусстве. ...Рассказы Милькина об Айвазовском, Репине, Антокольском, Шишкине, Левитане и обо многих других оказались более чем кстати. В какой-то момент относительного либерализма Милькин был выпущен по болезни...» [2, с. 244–249].

Шлейфер Савелий Яковлевич учился в Одесском художественном училище в 1894–1903 гг., а потом еще и в Академии, так что им с Милькиным было что вспомнить. В лагере Шлейфер писал портреты, в том числе и своего товарища художника Изиса Кишки, натюрморты, сцены из жизни заключенных, а также карикатурный плакат, объявляющий об открытии в лагере художественной выставки. По воспоминаниям Костицина, немцы в самом начале определили И. Кишку на кухню, а потом просто про него забыли. Это помогло ему сохранить и после войны передать в галерею в Израиле некоторые работы. 5 сентября 1942 г. С. Шлейфер был переведен в лагерь Дранси, а 14 сентября депортирован в Аушвиц (Освенцим), где погиб.

Летом 1942 г. попадает в облаву София Милькина, ее вычеркнули из списков 12 конвоя (29 июля), но 24 августа ее как советскую гражданку из Дранси конвоем 23 отправили в Освенцим. В феврале 1944 г. Жак Милькин был интернирован в Дранси как еврей, а 7 марта депортирован эшелоном 69 в Освенцим [12]. Еще один художник Парижской школы был в этом же конвое – Анри Эпштейн. Были ли они знакомы?

Лагерь Дранси – нацистский концентрационный лагерь и транзитный пункт. Через него прошло 70 тысяч евреев. Когда лагерь освободили силы союзников 17 августа 1944 г., в живых оставались только 2 тысячи человек. В их числе был Осип Любич из Гродно, выпускник все того же Одесского художественного училища. Свои рисунки из Дранси он также позднее передаст в музей Бейт Лохамей ха-Гетаот (Музей наследия, документационный и учебный центр Холокоста и еврейского сопротивления имени Ицхака Каценельсона).

Мы ничего не знаем о судьбе сына Якова Милькина, мы даже не знаем, как его звали. Нам неизвестно, что случилось с коллекцией живописи, которую он собирал. Во время оккупации нацистами в качестве склада для конфискованных у еврейского населения произведений искусства использовалась галерея Жё-де-Пом. Позже ее стали называть «Залом мучеников», потому что произведения искусства, отнятые у владельцев, – это мученики, и мученики их владельцы, отправленные в лагеря смерти. Но ничего из того, что было свезено туда, не потерялось благодаря сотруднице музея Роз Валлан. Она вела аккуратные записи и после войны помогла вернуть награбленное жертвам фашизма.

Была ли в их числе Нина Милькина, мы не знаем. Но совершенно точно известно, что детский портрет Нины кисти ее отца висел в гостиной вместе с другими его картинами до конца жизни пианистки. Портрет был даже воспроизведен на одной из ее пластинок. И мы можем оценить по нему художника как портретиста (рис. 5).



Puc. 5. Обложка пластинки Н. Милькин

Правда, все эти картины могли попасть в Великобританию и до войны.

Последняя выставка, связанная с именем Жака Милькина, состоялась в Париже в 2005 г. и называлась «Депортированный Монпарнас». Доминик Жаррассе, профессор истории современного искусства в университете Бордо и Школе Лувра, сказал про эту выставку: «Необходимо превратить эту память в историю, вернув место этим художникам, которые были дважды убиты, а затем по большей части забыты» [14].

Писать о художнике и не говорить о его картинах совершенно неправильно. Однако, единственная работа, которая сопровож-

дает публикации о художнике, – это «Портрет еврейской девушки», 1910 г. (рис. 6).

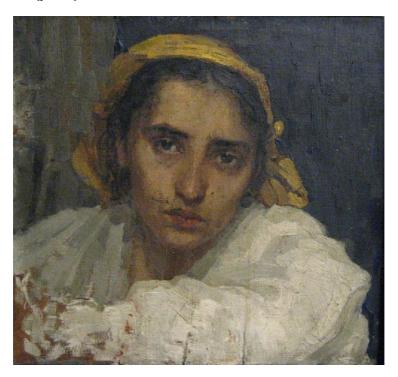


Рис. 6. Милькин Я. Н. Портрет еврейской девушки. 1910. Холст, масло. Частная коллекция

Всего лишь одна работа, которую удалось отыскать в музейных собраниях на постсоветском пространстве, – это натюрморт «Васильки» (масло, холст, 30х40, атрибутирован началом XX века), который находится в фондах Липецкого областного краеведческого музея (Российская Федерация). Из информации о произведении сотрудникам музея известно только то, что картина попала в фонд до 1947 г. (рис. 7).

Цветок василька во Франции – символ памяти жертв войн, как красный мак в Великобритании. В этой небольшой картине необычно все – от выбора главным героем васильков до стремительной динамичности композиции. Автор отступает от типичного цве-

точного натюрморта с прекрасно составленными букетами, с выверенной, как правило, симметричной композицией. Художники часто пишут полевые цветы, поставленными в деревенские крынки, заполненные ягодами и фруктами. Работа Якова Милькина заставляет нас по-другому взглянуть на привычные синие васильки. Художник помещает цветы в низкую белую чашу с широкой золотой каймой, что дает возможность букету свободно рассыпаться, опираясь только на края чаши. Мы видим лишь фрагмент этой чаши, что дает неожиданный композиционный эффект - движение цветов по горизонтали, как в природе, в поле. Силуэт букета создает волнообразную линию. Лишь несколько васильков, выбившихся из общего пятна, тщательно выписаны живописцем. Картина полна света, движения. Художник умело создает контрастный колорит, в котором холодную синеву цветов подчеркивают пастельные тона зелени фона и золотистые оттенки на чаше. Быстрая импрессионистская манера письма помогает создать настроение легкости.



Puc. 7. Милькин Я. Н. Васильки. Начало XX в. Холст, масло. 30х40 см. Липецкий областной краеведческий музей

В заключение необходимо отметить, что Янкеля Милькина несправедливо указывать в справочной литературе только как французского и российского художника. Бесспорным фактом является то, что он родился в Могилеве, и знать, помнить о нем нам, без сомнения, необходимо.

Список использованной литературы

- 1. Весь Киев: адресная и справочная книга / С. М. Богуславский. К.: Типография 1-й Киевской артели Печатного дела, 1913. 1004 с.
- 2. Воспоминания о Компьенском лагере (1941–1942) / В. А. Костицын. М.: Первая образцовая типография, 2009. 184 с.
- 3. Выставки советского изобразительного искусства: справочник. М.: Советский художник, 1965. Т. 1: 1917–1932. 560 с.
- 4. Иудаика в Одессе: сборн. статей по итогам работы прогр. по иудаике и израилеведению Одес. нац. ун-та им. И. И. Мечникова / ред. кол. И. В. Голубович, О. А. Довгополова, Э. И. Мартынюк, Е. С. Петриковская. Одесса: Фенікс, 2013. Вып. 2. 218 с.
- 5. Каталог 1-ая выставка картин Московского художественного кружка Москва. М.: Тип. журн. Автомобилистъ, 1918. 20 с.
- 6. Киев столица «модерности» в начале 20-го века (Harvard, 2007) by Jean-Claude Markade on mai 9th, 2014 [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.vania-marcade.com. Дата доступа: 16.04.2021.
- 7. Переписка Николая II и Александры: 1914–1917 / сост. A. A. Сергеев. – M.: Захаров, 2013 – 928 с.
- 8. Русская интеллигенция. Автобиографии и биобиблиографические документы в собрании С. А. Венгерова: Аннотированный указатель: в 2 т. СПб.: Наука, 2010. Т. 2. М-Я. 764 с.
- 9. Самопознание (опыт философской автобиографии), Николай Бердяев. Собрание сочинений. Paris, Ymca-Press, 1983. Т. I. 425 с.
- 10. Художественная культура русского зарубежья: 1917–1939: сборник статей. М.: Литагент «Индрик», 2008. 241 с.
- 11. Юбилейный справочникъ Императорской Академіи художествъ. 1764–1914: [Въ двухъ томахъ] / Составилъ С. Н. Кондаковъ; Императорская Санкт-петербургская Академія художествъ. С.-Петербургъ: Товарищество Р. Голике и А. Вильборг, 1915. II. Часть біографическая. 454 с.

- 12. Holocaust Survivors and Victims Database. United States Holocaust Memorial Museum. Washington, USA. [Electronic resource]. Mode of access: https://www.ushmm.org._- Date of access: 14.01.2021.
- 13. MusicWeb International. A Tribute to Nina Milkina (27 January 1919 29 November 2006) by Christopher Howell. [Electronic resource]. Mode of access: http://www.musicweb-international.com. Date of access: 21.01.2021.
- 14. RFI. Ces artistes doublement assassinés par Dominique Raizon. Article publié le 21/05/2005. [Electronic resource]. Mode of access: http://www1.rfi.fr_ Date of access: 11.04.2021.

Строгина Светлана

ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ ЗАЙЦЕВА МАТВЕЯ МАРКОВИЧА И ЕГО ПОПУЛЯРИЗАЦИЯ В XXI ВЕКЕ

140-летию со дня рождения Матвея Зайцева посвящается

представляет Предлагаемая статья обзор творческого М. М. Зайцева, биографии, места нахождения, наследия его работ экспонирования художника, хранения также рассмотрение вопросов популяризации его имени и творческого наследия в наше время.

На Могилевщине стало доброй традицией организовывать пленэры и выставки в честь родившихся здесь художников. Произведения итоговой выставки «Задумчивые дни осени» посвящены памяти и творчеству известного мастера кисти Матвея Марковича Зайцева (14 (26) ноября 1880 – 5 февраля 1942).

Родился художник в селе Сутки Быховского уезда Могилевской губернии в православной крестьянской семье. Учился живописи в Киевской рисовальной школе Николая Мурашко (начало 1890-х). В книге мемуаров Н. И. Мурашко «Воспоминания старого учителя» иллюстраций с воспроизведением его ученических работ больше всего. Также обучался в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (далее – МУЖВЗ) (1899–1903, 1904–1907, вольнослушатель) у Н. А. Касаткина, в мастерской Валентина Серова и Константина Коровина (с 1902). Со второго года учебы освобожден от платы за обучение княгиней Трубецкой [9].

В 1901–1902 гг. за рисунок и этюд с натуры Матвей Зайцев получил малые серебряные медали. В 1903 г. за картину «Уборка сена» удостоен звания неклассного художника и окончил МУЖВЗ по мастерской В. Серова и К. Коровина [9]. В 1904 году поступил в Академию художеств, но в том же году покинул Академию и продолжал учиться в МУЖВЗ до 1907 года.

Еще в период учебы Валентин Серов отмечет способности своего ученика и 25 ноября 1902 в записке на имя председателя МОЛХа называет М. Зайцева «талантливым живописцем», «...ради портретов, исполненных экспонентами выставки передвижников, выделяются тонкой психологичностью портрет молодой женщины, писанный М. М. Зайцевым») [11, с. 187].

4 февраля 1906 года, представив картину «Утро», Матвей Зайцев был принят в число членов Московского общества любителей художеств, состоящего под Августейшим покровительством государыни императрицы Марии Федоровны. Писал заказные портреты, работал в жанре пейзажа реалистического направления (масло, темпера, акварель, рисунок).

В музее И. А. Бунина (филиал БУКОО «Орловский объединенный государственный литературный музей») хранится портрет Веры Николаевны Муромцевой, написанный художником в Москве в 1900-е годы. Можно предположить, что он создан до 1907 года, так как уже в 1907 году Вера Николаевна вышла замуж за Ивана Бунина и взяла его фамилию, а, значит, портрет создан в годы учебы.

Вера Николаевна Муромцева родилась в старой московской дворянской профессорской семье. Она получила прекрасное образование – серьезно изучала химию, знала четыре языка, занималась переводами, увлекалась современной литературой. К тому же она была необычайно красива. Некоторые отмечали ее сходство с Мадонной. Валентин Катаев описывает ее как высокую, с лицом камеи, гладко причесанную блондинку с узлом волос, сползающих на шею, голубоглазую московскую неяркую красавицу [6, с. 8].

Внимательно рассматривая портрет Веры Николаевны Муромцевой, можно определить эту работу как самодостаточный внесюжетный жанр, который изображает человека полнее, чем в жизни, для чего видимо потребовалось удивительно субъективное отношение художника к модели. Автор тонко разрабатывает эстетический и исторический типы сходства.

Матвей Зайцев с мастерством и тонким чувством художникаколориста передал нежное обаяние модели, чье лицо окутано легкой прозрачной тенью. Вся работа пронизана светом и воздухом. Неотъемлемым компонентом портрета становится природа, где чистые пленэрные задачи не снижают эмоционального решения образа. Определенность и ясность его психологического содержания оказываются созвучными живописи, построенной на богатых световых рефлексах.

После окончания училища (1907) известность М. М. Зайцева растет. Его работы («Портрет артиста С. И. Феоктистова», «Прибой», «Утро в Крыму», «Мальчик в лесу», «Молодая хозяйка», «Девочки за чаем», «Портрет артистки О. В. Гзовской» – все 1912; «Автопортрет», 1917; «Печальные думы», «Присяжный поверенный И. А. Фрешкон», «Осиротевшие», «Крым», «Симеиз») демонстриру-

ются на выставках Товарищества передвижных художественных выставок и Московского общества любителей художеств, членом которых он становится [1, с. 162].

М. М. Зайцев оставил потомкам эстетизированные образы прославленных красавиц своего времени – «Портрет артистки О. В. Гзовской» (1912), «Портрет В.А.К.» (1912), «Портрет актрисы» (1913). Плавной, певучей линией, точно выверенной цветовой партитурой, пропорциональной соотнесенностью самого изображения и плоскости холста художнику удалось запечатлеть такие, казалось бы, неуловимые оттенки настроения моделей, как затаенная грусть, томная мечтательность, радость ожидания, горесть разлуки. Создавая женские портреты, М. М. Зайцев стремился к более многогранному раскрытию очертаний портретируемых, к выявлению в них духовного начала.

Глубокой психологической выразительностью отмечен «Портрет актрисы» (1913). Художник свободно, по-мастерски синтезирует образ в безграничном пространстве, и в тоже время мы чувствуем драматические аккорды в окружающей природе, в застывшей на мгновение позе самой актрисы, в ее взгляде. «Портрет актрисы» (1913) был передан в Курскую государственную картинную галерею имени А. А. Дейнеки в конце 1930-х из Губернского краеведческого музея, куда, в свою очередь, попал в 1928 году из Музея изящных искусств по акту № 1323 (наклейка Музея изящных искусств уцелела на тыльной стороне). Раннее бытование портрета нам не известно. В галерее в 1930-е годы портрет получил название «Портрет актрисы», что, как нам кажется, вполне соответствует образу. Сотрудники галереи пытались идентифицировать модель, но предположений оказалось слишком много, поэтому он попрежнему анонимен.

В «Портрете артистки О. В. Гзовской» (1912) художник Матвей Зайцев тщательно прописывает мельчайшие аксессуары, заколки в изысканной прическе, ниспадающее платье из легкой шифоновой ткани, подчеркивающее изящную фигуру артистки. При этом, не отказываясь от изобразительной среды интерьера, Ольга Владимировна Гзовская, знаменитая русская актриса, изображена в полный рост во всем своем величии и очаровании. Ее портрет был представлен на 44-й выставке ТПХВ (1916) в Москве и Санкт-Петербурге [1, с. 162].

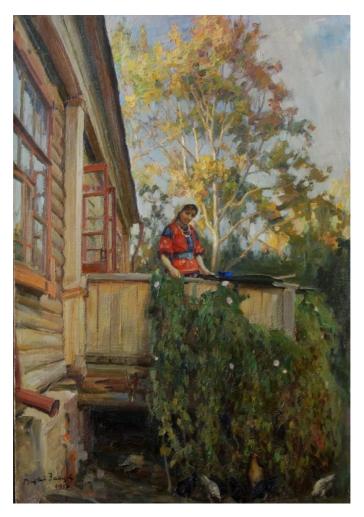
«Портрет В.А.К.» (1912, холст, масло, 104х83, овал) поступил в Псково-Изборский объединенный музей-заповедник из музея

Академии художеств в 1922 году, после приобретения его с 40-й выставки ТПХВ (1912) в 1913 «за триста рублей». Дама в серой кофточке сидит на серо-зеленоватом мягком стуле. Красный галстук от стоячего отложного белого воротничка. Лицо на ¾ обращено влево. Левая рука на коленях, правой перебирает золотую шейную цепочку. Нейтральный фон сосредотачивает все внимание зрителя на главном образе госпожи В.А.К. Справа внизу: «Матвей Зайцев 1912 год» / Императорская АХ. Музей. Русская живопись. СПб, 1915, с. 73. Инв. 860.

Обозрение по московским художественным выставкам. «Вечернее время», 1913, 1 марта, стр. 41, передвижные выставки значится в «Каталоге музея АХ» сост. Исаков, СПб, 1915, с. 85 под названием «Дамский портрет» (овал) [3, с. 100–102].

В коллекции Сумского областного художественного музея имени Никанора Онацкого хранятся три произведения кисти М. М. Зайцева: «На балконе» (1912, рис. 1), «Женский портрет. Печальные дни» (1913) и «Мужской портрет в интерьере с книгами» (1922). В творческой работе «Женский портрет. Печальные дни» (1913) возросла роль изобразительно-выразительных возможностей художника (рис. 2). Об этом говорит виртуозный рисунок, изысканный, благородный колорит и пространственное построение композиции.

В дореволюционный период творчество М. М. Зайцева было очень разноплановым. В этот время он выполнял иллюстрации к различным изданиям. Так, в 1911 исполнил иллюстрацию «Екатерининская комиссия 1767 года» для юбилейного издания «Отечественная война и русское общество. 1812-1912» [8]. Художник создал сюжетно-тематическое произведение, в котором повествовательно раскрыл тему, перенес зрителя в екатерининскую эпоху. Комиссия заседает в одном из залов Грановитой Палаты, где читается Наказ. С одной стороны расположились депутаты, с другой президиум комиссии. Депутаты сидят на скамьях, расставленных рядами. В первых рядах - депутаты правительственных учреждений, депутаты Синода и князь М. Н. Волконский, депутат Сената. Далее идут депутаты городов Москвы и Петербурга, Московской и Петербургской губерний, в том числе граф П. И. Панин, граф А. Г. Орлов и др. Наконец депутаты остальных губерний – дворяне, горожане, крестьяне, казаки; инородцы - калмыки, чуваши, немцы. Президиум комиссии составляют маршал А. И. Бибиков (стоит), генерал-прокурор князь А. А. Вяземский (сидит по левую руку Бибикова) и директор – с правой стороны. Около депутатских скамей – налои, за которыми стоят чиновники, ведущие протоколы заседаний и передающие «президенту» заявления депутатов. А. И. Бибиков читает Наказ. Депутаты сосредоточены, с глубоким вниманием слушают чтение [8, с. 235].



Puc. 1. На балконе. 1912. Холст, масло, 101х68,5 см. Сумский областной художественный музей им. Никанора Онацкого

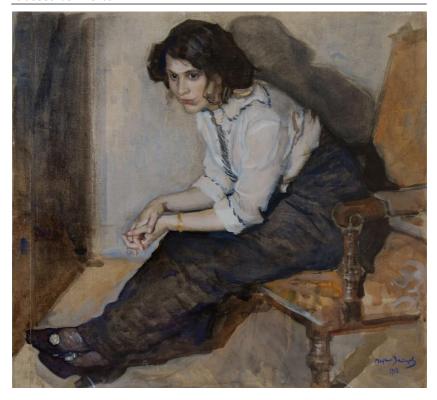


Рис. 2. Женский портрет. Печальные дни. 1913. Холст на картоне, гуашь, 69х78,3 см. Сумский областной художественный музей им. Никанора Онацкого

В 1914 году Матвей Маркович Зайцев иллюстрировал произведения М. Ю. Лермонтова (полное собрание сочинений, 1914—1915). В первом томе собрания сочинений поэта есть графический лист «М. Ю. Лермонтов ребенком на Кавказе». Это многоплановая композиция с далеко расстилающейся перспективой уходящих в даль двухэтажных домов, завершающихся горными вершинами на высокой линии горизонта. На первом плане на деревянной террасе расположены главные герои: бабушка М. Ю. Лермонтова – Елизавета Алексеевна Арсеньева, урожденная Столыпина, и ребенок шести лет – будущий поэт Михаил Лермонтов, который, облокотившись руками на колени бабушки, с любопытством внемлет ее

повествованию, глядя ей прямо в глаза. Бабушка М. Ю. Лермонтова со стороны матери в среде биографов поэта получила титул «самой знаменитой бабушки русской литературы». Постоянно беспокоясь о здоровье внука, которому по наследству могли передаться недуги слабой и болезненной матери, Арсеньева дважды – в 1820 и 1825 годах – ездила с ним на Кавказ; позже Лермонтов признавался, что этот горный край «взлелеял его детство» [5, с. 120].

Также М. Зайцевым были выполнены иллюстрации к повести Н. В. Гоголя «Мертвые души» (полное собрание сочинений, в 6 т., 1912–1916) и обложка к изданию «Московская художественная галерея П. и С. Третьяковых» (1909).

Известно, что на протяжении жизни М. М. Зайцев совершил несколько творческих поездок в Крым (1908–1909, 1915) и в Самарканд (1927). В 1913 году он посетил Германию, Австрию, Италию в связи с участием в Международной выставке в Мюнхене.

В 1916-1917 годах Матвей Зайцев по заказу Трофейной комиссии создает портретную Галерею Георгиевских кавалеров Первой мировой войны. Все работы выполнены цветными карандашами на бумаге размером 35х26,5 см. Среди них – «Портрет генерала от кавалерии графа Павла Константиновича Бенкендорфа» (1916), «Портрет помощника начальника Штаба Верховного Главнокомандующего генерала от инфантерии В. Н. Клембовского» (1917), «Герцог Николай Николаевич Лейхтенбергский» (1917). Работы хранятся в коллекции Государственного исторического музея (Москва).

На поясном портрете, выполненном цветными карандашами, граф П. К. Бенкендорф изображен в мундире цвета хаки, типа «френч», получившем свое название в честь британского генерала, с большими нагрудными карманами (рис. 3). Над левым карманом – орден Святого Владимира 3-й степени с мечами, жесткие галунные погоны, на которых располагались звездочки, обозначавшие чин генерала, и шифровки полка, где ранее граф служил. Также на погоне помещалась монограмма члена царской семьи; рядом с воротником на погоне изображена пуговица из желтого металла. Через плечо ремень из натуральной кожи, аксельбанты, пропущенные под правым погоном и прикрепленные ко второй и третьей сверху пуговицам мундира. Лицо на 34 обращено вправо.

В годы советской власти М. М. Зайцев продолжает активно работать. Далекий от экспериментов в изобразительном искусстве, он органично входит в Ассоциацию художников революционной России (АХРР, 1922–1927) и далее в Ассоциацию художников рево-

люции (АХР, 1927–1930). Тематика его произведений не изменилась, разве что возросла в его творчестве доля пейзажных работ.



Рис. 3. Генерал от кавалерии граф Павел Константинович Бенкендорф. 1916.
Бумага, цветной карандаш. 35х26 см.
Государственный исторический музей

Вместе с организаторами АХРР М. М. Зайцев делал зарисовки на заводах. Состоял в Красной армии в качестве педагога-декоратора (1922), работал на постоянной выставке ВЦСПС, графиком в Центральном статистическом управлении, в акционерном обществе «Советская энциклопедия» (1927–1930), преподавал рисование в средних школах.

В 1922 году М. М. Зайцев написал портрет В. К. Бялыницкого-Бирули, который хранится в фондах Национального художествен-

ного музея Республики Беларусь (холст на картоне, масло, 44х34,5 см; справа вверху: Матвей Зайцев 1922; на обороте надписи: М. М. Зайцев портрет худ. Бялыницкого-Бирули. 1922 г. (А. Х.) 44х35; XLVIII передв. выст. 1923 г. М. апрель) [10, с. 277].

В. К. Бялыницкий-Бируля изображен на нейтральном серозеленом фоне (рис. 4). В камерном портрете М. Зайцев создает изображение не только максимально похожим на модель, но и подробно раскрывает моральные качества и человеческие чувства без присутствия каких-либо атрибутов, указывающих на социальную принадлежность портретируемого. На поплечном портрете художник сосредоточил свое внимание на лице Витольда Каэтановича. Очень важен взгляд, который несет основную информацию и настроение модели.



Рис. 4. Художник В. К. Бялыницкий-Бируля. 1922, 44х34,5 см. Представлен на 48-й выставке ТПХВ (1923). Национальный художественный музей Республики Беларусь

В 1923 году Матвей Зайцев пишет «Женский портрет» на холсте маслом, 62,5х53 см (овал). Справа вверху – подпись «Матвей Зайцев 1923». На подрамнике – наклейка Госфонда, откуда в 1978 г. картина поступила в Государственную Третьяковскую галерею (Инв. ЖС-1412). В каталоге ГТГ (2009) указано, что возможно он был представлен на 48-й выставке ТПВХ (1923), обозначенный в каталоге под № 45 как «Портрет молодой женщины» [4, с. 346].

В 1924 году художник написал три этюда к картине «Самочерпка»: «Сушильщик» – изображен Ф. В. Голдов (27 лет), держащийся правой рукой за канат; «Сеточник» – изображен герой труда В. И. Чибисов (58 лет), развертывающий рулон бумаги; «Накатчик» – изображен К. Ф. Устинов (25 лет), держащий в руках канат от накатной машины. В 1930 году эти этюды поступили на хранение в Музей революции СССР.

В октябре 1925 года М. М. Зайцев гостил в Коктебеле, в доме М. А. Волошина, где написал два его портрета – живописный и графический. Внимание художника концентрируется на эмоционально-отрешенном взгляде поэта, погруженного в прошлое, он в мыслях о вечном и о себе. Работа написана на холсте маслом, 79,5х60 см, справа внизу: «Матвей/Зайцев/Коктебель 15/х 1925», хранится в Историко-культурном, мемориальном музее-заповеднике «Киммерия М. А. Волошина» [2, с. 73].

Последний адрес художника: Москва, 3-й Неопалимовский переулок, д. 7, кв. 2. (дом не сохранился). Жизнь Матвея Марковича обрывается во время Великой Отечественной войны, в 1942 году [3, с. 102].

Анализируя произведения М. М. Зайцева из музейных собраний России, Беларуси, Украины, убеждаешься в том, что художник работал преимущественно в жанре портрета. Именно через этот жанр живописец предоставляет нам возможность рассуждать об образе человека, позволяет подобраться к мироощущению личности, жившей на стыке веков. Но по мере изучения творческого наследия художника мы можем познакомиться с многофигурной композицией на историческую тему и пейзажами.

На данном этапе исследования ничего не известно о семье Матвея Марковича, нет информации, как часто он бывал на родине и есть ли место красоте родной природы в пейзажном наследии художника? На эти вопросы еще предстоит ответить, продолжая исследование жизненного и творческого пути художника. Однако в настоящее время очень важно открыть имя художника для широ-

кой аудитории, ввести в научный оборот известные на сегодняшний день факты касающиеся биографии творца, рассказать о богатом творческом наследии мастера.

Так, впервые в сентябре-октябре 2020 года в Могилеве прошел пленэр, посвященный 140-летию со дня рождения М. М. Зайцева, в котором приняли участие профессиональные художники, члены общественного объединения «Белорусский союз художников»: В. И. Юркова (1949 г. р.), С. В. Строгина (1970 г. р.), Р. Л. Коршунов (1984 г. р.), Е. Ю. Зайцев (1989 г. р.) и известные фотографы, члены Могилевского народного фотоклуба «Радуга» -А. Ф. Толкачев (1947 г. р.), И. И. Савосина (1955 г. р.), Н. Н. Хотяинцев (1953 г. р.), А. В. Гребенев (1973 г. р.). По завершении пленэра, в день рождения Матвея Марковича Зайцева 26 ноября 2020 года, в выставочных залах филиала учреждения «Национальный художественный музей Республики Беларусь» «Музей В. К. Бялыницкого-Бирули» была открыта итоговая выставка «Задумчивые дни осени».

Оценивая художественную и историческую значимость коллекции художественных произведений М. М. Зайцева, мы вновь обращаемся к тому, как важно помнить, изучать и исследовать, популяризировать жизнь и творчество художников, родившихся на Могилевщине.

Список использованной литературы

- 1. Бурова, Г., Гапонова, О., Румянцева, В. Товарищество передвижных художественных выставок / ред. Л. М. Тарасов. М., 1952. 1.1.
- 2. Гармаш, Т. Антикварный мир: отражение сути: вестник антикварного мира / Т. Гармаш. Москва, 2012 Мастерские художников и скульпторов. Ч. 1. 144 с.
- 3. Гармаш, Т. Матвей Зайцев / Т. Гармаш // Антикварный мир. 2008. N04. 132 с.
- 4. Живопись первой половины XX века. Государственная Третьяковская галерея: каталог собрания. Серия Живопись XVIII–XX веков. Москва: Сканрус, 2009. Т. б. Книга первая. А-И. 492 с.
- 5. Иллюстрированное полное собрание сочинений М. Ю. Лермонтова: [в 6 т.] / ред. [и пред.] В. В. Каллаша. М.: Печатник, 1914–1915. Т. 1. 302 с.
- 6. Катаев, В. П. Трава забвенья / В. П. Катаев. М.: Вагриус, 2007. 416 с.

- 7. Матвей Маркович Зайцев // Художники народов СССР: биобиблиогр. словарь. М., 1983. Т. 4. Кн. 1. 622 с.
- 8. Отечественная война и русское общество. 1812–1912. М., 1912. Т. 1 235 с.
- 9. Российский государственный архив литературы и искусства РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 2. Ед. хр. 1554.
- 10. Русская дореволюционная и советская живопись в собрании Национального художественного музея Республики Беларусь: каталог в 2 томах. Минск, 1995. Том 1. А-И. 284 с.
- 11. Серов, В. В воспоминаниях, дневниках и переписке современников: в 2 т. / ред.-сост., авт. вступ. статьи, очерков о мемуаристах и коммент. И. С. Зильберштейн и В. А. Самков. Ленинград: Художник РСФСР, 1971. Т. 2. 599 с.

Сысоева Любовь

ЧЕТЫРЕ АПОСТОЛА ИЗ ХОЛХЛОВА

В 1981 году в коллекцию Национального художественного музея Республики Беларусь поступило 9 произведений (Акт поступления № 10 от 13 января 1981 г., научная экспедиция музея) из с. Холхлово Молодечненского района Минской области. Из них – четыре иконы апостолов.

Первое письменное упоминание о Холхлово (белор. Хоўхлава) датируется 1437 годом. Именно в этом году литовским князем Михаилом, сыном Сигизмунда Кейстутовича, был основан первый костел Холхловской парафии. Сохранившееся до наших дней здание костела Пресвятой Девы Марии было возведено тремя веками позже, в 1738 году [1, с. 127]. В результате второго раздела Речи Посполитой (1793) Холхлово оказалось в составе Российской империи, в Вилейском уезде. После подавления восстания К. Калиновского 1863 года католический храм был переоборудован в православную церковь [2, с. 154]. После Рижского мирного договора 1921 года Холхлово вошло в состав межвоенной Польши, в Молодечненский повет Виленского воеводства. Храм Девы Марии 1738 года был возвращен католикам и отреставрирован.

Там же в XVIII–XIX вв. действовала и деревянная православная церковь Рождества Богородицы [3, с. 200]. Была уничтожена в 1960-х годах. Католический храм был также закрыт, но здание сохранилось и использовалось как склад. В 1990-е годы храм был возвращён католикам и отреставрирован.

В Книге поступлений Национального художественного музея Республики Беларусь каждая икона значится под названием «Святой», датированы они XVIII–XIX вв. Благодаря частично сохранившимся надписям нам удалось уточнить, кто изображен на данных произведениях и установить датировку.

Произведения входили в состав апостольского (деисусного) ряда. Судя по сохранившимся 4 иконам, где святые представлены в полный рост, это был достаточно значительный по замыслу и размерам комплекс, украшавший храм. Исходя из симметрии – парного характера деисусного ряда, можно предположить, что он состоял не менее чем из 13 икон.

В Новом Завете среди апостолов упоминается несколько Иаковов. Среди них – Иаков Заведеев и Иаков Алфеев. Причем изображения обоих входили в состав деисусного (апостольского) ряда.

Иаков Алфеев, сын Алфея – один из двенадцати апостолов Иисуса Христа. Брат апостола Иуды Иаковлева, возможно, брат апостола и Евангелиста Матфея. В трех Евангелиях его имя приводится в списке двенадцати (Мф. 10:3; Мк. 3:18; Лк. 6:15), причем всегда на 9-м месте. Согласно житию, Иаков был мытарем, проповедовал в Иудее, а затем вместе с апостолом Андреем отправился в Эдессу. После самостоятельно вёл проповедь в Газе и Южной Палестине. Из-за путаницы с другими Иаковами проследить его путь в христианской традиции довольно сложно. О его смерти и погребении существует несколько версий. У одних авторов, например, у Псевдо-Симеона Логофета, Иаков принимает смерть в Мармарике («побит камнями иудеями»), у других – принял мученическую смерть по дороге в Египет в городе Острацине (распят на кресте).

Иаков Алфеев с раннехристианского времени изображается в кругу 12 апостолов. Его облачение составляют хитон и гиматий. Возрастные характеристики Иакова Алфеева могли меняться. Это мог быть средовек с короткой темной бородой или безбородый юноша². В разные периоды варьировались и атрибуты святого.

В греческой Ерминии Дионисия Фурноаграфиота (1-я пол. XVIII в.) описание облика Иакова Алфеева («молод, с остроконечною бородою») дано в числе апостолов от 70 с пояснением: «Он из числа двенадцати апостолов». В русских иконописных подлинниках (XVIII в.) сводной редакции Иа́кова Алфеева указано изображать под 30 июня в Соборе 12 апостолов напротив апостола Андрея: «...рус, брада Козмина (св. Космы Бессребреника – *Ped.*), риза багор³ с белилом, испод лазорь» [4, с. 111] и в день памяти святого под 9 октября, причем изображения облика святого разнятся: «...брада менши Василиевы Кесарийского, риза вохра с белилом, испод лазорь» [4, с. 37], «...подобием рус, брада проста, доле Матфея евангелиста, риза апостольская вохра с белил, испод лазорь» [5, с. 168].

Иаков Заведеев – апостол из двенадцати, ближайший ученик Иисуса Христа; единственный апостол, чья смерть описана в Новом Завете. Родился в Галилее, был одним из первых призван Христом к апостольству вместе с братом Иоанном (Мф. 4, 21; Мк 1,

¹ В мозаичном медальоне на своде Оратория архиепископской капеллы в Равенне, между 494 и 519 гг.

 $^{^2}$ В мозаиках разрушенных церквей Сант-Агата ин Субурра в Риме, 2-я пол. V в., и Сан-Приско в Капуе, V–VI вв.

³ Густо-красный цвет с фиолетовым оттенком.

19-20). В литературе Иакова Заведеева также часто называют Иаковом Старшим, чтобы отличить его от апостола Иакова Алфеева и Иакова, «брата Господня» или Иакова Младшего.

Иаков упомянут в списках апостолов в Евангелии от Матфея (10:2), от Марка (3:17), от Луки (6:4), а также в Деяниях Апостолов (1:13), причем, как правило, на 2-м или 3-м месте. Иаков, наряду с братом и апостолом Петром, был самым приближенным учеником Иисуса. Вместе с Петром и Иоанном он стал свидетелем воскрешения дочери Иаира (Мк. 5:37; Лк. 9:51), Преображения Господня (Мф. 17:1; Мк. 9:2 и Лк. 9:28), моления в Гефсиманском саду (Мк. 14:33) и др. Проповедовал учение Христа в Испании и других странах мира, затем возвратился в Иерусалим. Был убит в 44 году.

В иконописи единоличные изображения Иакова Заведеева встречаются достаточно рано. Его изображали как средовека с темными короткими волосами и недлинной раздваивающейся бородой. Фигура Иакова Заведеева входит в состав апостольских чинов, причем его образ мог быть как в левой, так и в правой части ряда; одежды апостола различаются по цвету. В «Сводном иконописном подлиннике XVIII века» святого апостола Иакова Заведеева указано изображать так: «... подобіемъ русъ, брада невелика, поменше Богоотца Іоакима и не курчевата, проста, власы на главъ просты и кратки, риза апостольская празеленная, исподняя свътложелтая, въ рукахъ книга, ноги въ сандаліяхъ» [5, с. 332-333]. В «Подлиннике иконописном» С. Большакова даётся следующие «...Апостола Иоакова, брата Иоанна Богослова, брада доль Козмины, риза дичь4, санкирь с белилом, испод вохра, в руке Евангелие, а правою благославляет вверх, ноги босы, в сандалиях» [4, с. 97].

Таким образом, принципиальных соответствий с описаниями внешнего вида, одежд, атрибутов Иакова Алфеева и Иакова Заведеева и апостола, показанного на иконе, нет. Единственная деталь, которая может указывать на представленный персонаж, – это предмет, лежащий под его ногами. Возможно, это меч, через который Иаков Заведеев принимает смерть.

На публикуемом памятнике апостол Иаков показан в рост, вполоборота влево, голова повернута в сторону левого плеча (рис. 1). На нем оранжевый хитон, складки которого моделированы широкими белыми линиями, и светлый на синей подкладке гиматий. Ноги босые. Правой рукой благословляет, левая прижата

⁴ Нейтральный цвет серовато-коричневый.

к груди. Вокруг головы нимб. Над плечами надпись латиницей: swietý ...kub.



Puc. 1. Неизвестный мастер.
Конец XVIII в.
Святой апостол Иаков (Якуб).
Дерево, темпера. 159x58,5x2,5 (4–6,5) см. НВФ 1323



Puc. 2. Неизвестный мастер.
Святой апостол и евангелист
Лука. Конец XVIII в.
Дерево, темпера.
159,5x55,5x3(4-6,5) см.
НВФ 1325

Святой апостол и евангелист Лука, автор Евангелия от Луки и кн. Деяния апостолов, в христианской традиции почитается в числе 70 апостолов. Происходил из Антиохии Сирийской из знатной языческой семьи. Получив разностороннее образование, он имел познания в области медицины и навыки в основах изобразительного искусства.

Крещение Лука принял от апостола Павла, стал его спутником, и написанное им Евангелие было во многом вдохновлено его учителем. После мученической кончины апостола Павла в Риме святой Лука покинул Италию и с проповедью прошел Ахайю, Ливию, Египет и др. страны. Он писал на греческом языке и в своих сочинениях обращался, прежде всего, к язычникам.

Предание сохранило сведения, что апостол Лука стал первым иконописцем, написав иконы Божьей Матери и святых апостолов Петра и Павла. За проповедь Евангелия в городе Фивы он принимает мученическую смерть.

Изображения Луки в числе других апостолов известны с III-IV вв. В Средневековье сложилась его иконография – Лука представал как муж средних лет в хитоне и плаще, темноволосый, с бородой, иногда с лысиной – гуменцом (тонзурой). Обычный атрибут Луки как евангелиста – книга, реже свиток. Его образ, как и других евангелистов, часто включали в апостольские (деисусные) циклы.

На представленном произведении евангелист Лука показан в рост, босоногим, вполоборота влево, голова повернута в сторону левого плеча (рис. 2). На нем серо-голубой хитон (рубаха) с небольшим воротничком и красный на зеленой подкладке гиматий. Правой рукой благословляет. В левой – держит закрытую книгу в темно-синем переплете с застежками, которая указывает на него, как на автора Евангелия. Вокруг головы нимб. Над плечами надпись латиницей: swietý £ukasz.

Апостол Андрей, больше известен как апостол Андрей Первозванный, – один из двенадцати апостолов, учеников Иисуса Христа. Согласно Евангелию от Иоанна, он был первым призван Иисусом Христом, поэтому назван Первозванным. Упомянут в списках апостолов в Евангелии от Матфея, от Марка, от Луки, а также в Деяниях апостолов.

Матфей повествует о том, как Спаситель встретил Андрея и его брата Симона Петра на берегу Генисаретского озера, где братья ловили рыбу, забрасывая сети в воду. Иисус обратился к ним со словами: «Идите за Мною, и Я сделаю вас ловцами человеков».

И они последовали за Ним, оставив свои сети (Мф. 4:18–20). По свидетельству евангелиста Марка, святой Андрей был одним из четырёх учеников Иисуса, которым Он на горе Елеонской открыл судьбы мира. После крестной смерти Господа святой Андрей стал свидетелем Воскресения и Вознесения Христова.

С проповедью Евангелия посетил земли Вифинии и Пропонтиды, Македонию, Скифию, Фессалию и Элладу. Предпринял морское путешествие во фракийский город Византий. Там, в будущем центре восточного христианства, апостол первым проповедовал учение Спасителя и основал Церковь. Он рукоположил в сан византийского епископа Стахия, одного из 70 апостолов Христа. Также святой назначил пресвитеров церкви, «чтобы они учили народ и совершали таинства». По преданию, был распят в Патрах около 67 года.

Иконографически апостол Андрей изображается с короткой бородой, держащим крест или с косым крестом, символом его мученической казни, а также свитком в руке или книгой.

На иконе из Национального художественного музея Республики Беларусь апостол Андрей изображен в рост, с легким поворотом влево, голова повернута в сторону левого плеча (рис. 3). Облачен в голубой хитон и охристый на красной подкладке гиматий. Правой рукой благословляет, в левой держит свиток. Вокруг головы нимб. Над плечами надпись латиницей: swiety andvzey.

Святой апостол и евангелист Марк, называемый также Иоанн-Марк (Деян. 12, 12), один из четверых евангелистов, апостол от 70-ти, родился в Иерусалиме. Как свидетельствует церковное предание, в ночь Крестных страданий Христа он следовал за Ним, завернувшись в плащ, и убежал от схвативших его воинов (Мк. 14. 51–52). После Вознесения Господня дом матери святого Марка стал местом молитвенных собраний христиан и пристанищем для некоторых из апостолов (Деян. 12, 12). Он стал учеником апостола Петра, основал Церковь в Египте и был первым епископом в Александрии. С проповедью Евангелия путешествовал по Ливии, Нектополю, посетил Африку. Евангелие от Марка в древности признавалось подлинным и считалось воспроизведением того, что он слышал от апостола Петра как своего учителя. По выражению блаженного Иеронима, «при составлении этого Евангелия Петр рассказывал, Марк писал».

Иконография евангелиста Марка складывается в IX-X веках. Согласно традиции, он изображается мужчиной средних лет с ко-

роткими темными волосами и бородой, в хитоне и гиматии. Как правило, он держит в левой руке Евангелие или свиток.



Puc. 3. Неизвестный мастер. Святой апостол Андрей. Конец XVIII в. Дерево, темпера. 160x55x5,5 (6,7) см. НВФ 1330



Рис. 4. Неизвестный мастер. Святой апостол и евангелист Марк. Конец XVIII в. Дерево, темпера. 159,5x53,5x3 (4-6,8) см. НВФ 1334

На публикуемой иконе евангелист Марк изображён в рост, вполоборота вправо, голова повернута в сторону правого плеча (рис. 4). Облачен в синий хитон и светлый гиматий. Ноги босые. Правая рука поднята, прижата к груди. В левой руке держит закрытое Евангелие в темно-синем переплете, с орнаментированной верхней доской, которая обращена к зрителю. Закрытая книга в руке Марка указывает на него как на автора Евангелия. Голова осенена нимбом. Над плечами надпись латиницей: swiety marko.

Датировка – конец XVIII века – основана на технологических характеристиках произведений (тонкий левкас, сохранение орнаментального фона, в данном случае живописного) и их стилистических признаках. Общая композиционная схема ряда основана на ритме прямостоящих фигур. Их удлиненные пропорции подчеркнуты почти вертикальными глубокими складками. Разделка одежд жесткая, графичная, с лаконичным рисунком складок. Более живописно моделированы одежды святого Луки, особенно хитон. Его массивные складки подчеркнуты охристыми линиями, блики положены мелкими тонкими белильными штрихами. Позы святых устойчивы, ноги поставлены на некотором расстоянии друг от друга, стопы повернуты в направлении движения.

Единая композиция всех икон, их крупные размеры, плотно вписанные монументальные фигуры святых, выразительность рук и жестов составляют художественные особенности ряда. Святые имеют подобные типажи: несколько удлиненные лики с характерными морщинами на лбу, небольшие пухлые губы, миндалевидные глаза с глубокими тенями. Отличия прослеживаются в формах и длине бород, усов, причесок. Разнится и цвет одежд. Для произведений характерна упрощенность рисунка и пропорций фигур, своеобразная грубоватая выразительность и декоративность, которая достигается за счет формы, рамы, обильного введения в изображения живописного орнамента, который заполняет все свободное пространство.

Судя по тому, какие произведения были вывезены из Холхлова в музей – редкие по иконографии («Поклонение Младенцу», «Христос с орудиями страстей», «Антоний Падуанский» и т. д.) и исполненные на достаточно высоком художественном уровне, можно говорить, что, возможно, здесь была какая-то крупная художественная мастерская со сложившимися художественными традициями.

В любом случае перед нами памятники, входившие в состав монументального комплекса и демонстрирующие особенности белорусской иконописи конца XVIII века.

Список использованной литературы

- 1. Каталіцкія святыні. Мінска-Магілёўская архідыяцэзія. Ч. 1. Будслаўскі, Вілейскі і Мінскі дэканаты. Мінск, 2003. 256 с.
- 2. Кулагін А. М. Каталіцкія храмы на Беларусі: энцыклапедычны даведнік / А. М. Кулагін. Мінск: БелЭн, 2000 216 с.
- 3. Кулагін А. М. Праваслаўныя храмы на Беларусі: энцыклапедычны даведнік / А. М. Кулагін. Мінск: БелЭн, 2001 328 с.
- 4. Подлинник иконописный / под ред. А. И. Успенского. Москва: С. Т. Большаков, 1903. 2, II. 184 с.
- 5. Сводный иконописный подлинник XVIII века по списку Г. Филимонова. Москва: Унив. тип. Катков и К., 1874. 435 с.

Трифонова Наталья

ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЕ КНИГИ ЛАТИНСКОГО ШРИФТА В КОЛЛЕКЦИИ НАЦИОНАЛЬНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ

В коллекции Национального художественного музея Республики Беларусь хранится около сотни книг XVI–XVIII вв., напечатанных латинским шрифтом. Большинство происходит из костелов на западе Беларуси и поступило в музей в 1970-е гг. в результате экспедиционной деятельности. Некоторые из книг, предназначенных преимущественно для католического богослужения (это Мшалы, Бревиарий), представляют образцы иллюстрированных изданий и выделяются художественными достоинствами.

В XVI веке открытие И. Гутенберга было подхвачено и продолжено типографами разных стран Европы. В Польше одним из центров книгоиздательства стал Краков. В музейной коллекции хранится напечатанная в 1573–1575 гг. в краковской типографии Матеуша Зибенайхера (?–1582) католическая Постилла Якуба Вуйка (КН-101). Издание Постилл, сборников проповедей, было распространено также в протестантской среде. Наряду с Постиллой Николая Рея (Краков, 1557), Библиями (Леополита, 1561), Брестской (1563), книга является примером богато иллюстрированного книжного издания XVI века [4, с. 1955–56].

Экземпляр Постиллы из Национального художественного музея Республики Беларусь включает в себя все три части издания, но в нем отсутствует титульный лист к первой части, утрачен фрагмент титульного листа третьей части, а также отдельные листы. Блок книги, очевидно, при ее позднейшем переплетении был обрезан. На одном из листов имеется запись (владельческая?), вероятно, XVIII в., в которой значится имя одного из представителей княжеского рода Пузын, известного с XVI в.

Наряду с богато оформленным титулом, инициалами книга украшена гравюрами двух форматов: мелкими и занимающими большую часть листа (рис. 1). На некоторых гравюрах имеется дата 1539, монограммы СЅ и ІН. Первая может принадлежать вроцлавскому граверу и типографу Криспину Шарфенбергу, возможно, учившемуся у Лукаса Кранаха и сотрудничавшему с Зибенайхерами. Предполагается, что в издании Постиллы 1573 г. могли быть использованы его копии с более ранних графических работ моногра-

миста IS «с лопаткой», связанного с южногерманской художественной традицией и отождествляемого с Хансом Шойфелином (около 1480/1485 – около 1538 или 1540) [2, с. 185–186]. Гравюры этого художника, работавшего в 1503–1507 годах в Нюрнберге в мастерской А. Дюрера, воспроизводились в многочисленных изданиях. На обращение создателя гравюр Постиллы к образцам немецких мастеров указывает близость композиционных решений отдельных гравюр. Это способствовало восприятию художественной традиции Северного Возрождения, проявившемуся в наполненности сюжетов живыми человеческими чувствами, сочетании лаконизма и точности в передаче пластических форм с их готической заостренностью.



Рис. 1. Тайная вечеря. Гравюра из Постиллы. Краков, 1573

Одной из известных европейских типографий Нового времени являлась типография Плантенов в Антверпене, в которой было напечатано большое количество книг разного характера, в том числе литургического. К периоду, связанному с деятельностью ее основателя Кристофора Плантена (1514-1589), относится издание Мшала, экземпляр которого хранится в Национальном художественном музее Республики Беларусь. В нем отсутствует титульный лист, но на основе сравнения библиографических описаний оно определяется как Missale romanum 1585 г. (КН-111). Наряду с использованием двух красок при печати нарядность этому изданию придает широкое использование гравированных инициалов с фигурами евангельских персонажей, иллюстраций. Пять из них листовые. На гравюре «Распятие» имеется монограмма в виде переплетающихся букв CVB (рис. 2). Она принадлежит Криспину ван ден Броку (1523 – около 1591). Удалось обнаружить рисунок мастера, хранящийся в Британском музее, который был награвирован Иеронимом Вериксом (около 1520/25 - около 1572), работавшим для Кристофора Плантена (имеется его монограмма, составленная из букв IHW).



Рис. 2. Иероним Верикс (ок. 1520/25 – ок. 1572). Распятие. Гравюра по рисунку Криспина ван ден Брока (1523 – ок. 1591) из Миссала. Антверпен, 1585

Рассматриваемая гравюра является характерным примером творческого сотрудничества двух мастеров. Другие четыре гравюры представляют царя Давида, «Сошествие святого духа», «Вознесение Богоматери», «Воскресение». На последней имеется монограмма известного гравера Яна Саделера (1550–1600). На пяти гравюрах меньшего по сравнению с предыдущими размерами имеются монограммы Питера ван дер Борхта (1604–1631). Они представляют «Избиение младенцев», «Поклонение пастухов», «Сошествие святого Духа», «Тайную вечерю» и собор апостолов. На четырех последних изображениях имеются монограммы уже упомянутого гравера Иеронима Верикса, а также Абрагама де Брейна (около 1539–1587).

В группе книг, изданных в XVII в. во Фландрии, наиболее ранняя – Мшал, напечатанный в 1608 г. при приемнике Кристофа Плантена Яне Моретусе (1543–1610) (КН-124) [7, с. 120]. Сюжетные изображения в ней ограничиваются «Тайной вечерей» на титульном листе и четырьмя (из девяти) листовыми гравюрами с монограммами автора рисунка Питера ван дер Борхта и гравера Антона ван Листа. Изображение «Воскресения» отмечено мастерским использованием выразительных возможностей ксилографии: гибкой линии, очерчивающей формы, штриха.

Фрагмент издания типографии Плантенов-Моретусов 1613 г. включает конволют (КН-31) с гравюрой «Распятие». Рамка следующего листа, открывавшего новую часть издания, была использована для оформления, видимо, утраченного на момент починки книги титульного листа венецианского издания 1677 года (?). Барочный характер его художественного решения отражает особенности иконографического первоисточника – работ П. П. Рубенса (1577–1640), с которым сотрудничал Бальтазар I Моретус (1574–1641) [6, с. 376].

Еще один конволют (КН-98) из музейного собрания включает издания типографии Плантенов-Моретиусов: Missale romanum ex decreto sacrosancti Concilii tridentini restitutum (Antverpiae, 1642); Missae Propriae Patronorumet et Festorum Regni Poloniae (Antverpiae, 1631). В издании 1642 г. – восемь гравюр, представляющих важнейшие события евангельской истории, в том числе «Поклонение волхвов» (рис. 3). Они сохраняют барочный характер образцов П. П. Рубенса.

Конволют включает Missale Romanum, ex decreto sacrosancti Concilii Tridentini restitutum(1673) и Missae propriae patronorum et festorum Regni Poloniae, ad normam Missalis Romani accommodatae (1651), изданные Бальтазаром II Моретусом (1615–1674) (КН-28). В музейном экземпляре первого издания имеется десять листовых гравюр. В несколько уменьшенном размере в них повторяются композиционные решения гравюр Мшала 1642 г.



Рис. З. Поклонение волхвов. Гравюра из Миссала. Антверпен, 1642

Наряду с антверпенскими изданиями XVII в. в собрании музея хранится Миссал, который напечатал Адриан Квинке в Торнаци (Бельгия) в 1620 г. (КН-32). Его украшает гравюра «Благовещение» Яна Колларта (между 1525 и 1530 гг. – 1580 г.), старшего современника Рубенса.

Наряду с упомянутым выше венецианским изданием Миссала 1677 года (?) в число итальянских изданий XVII века входит Canon Missae et praefationes: Рим, 1658 (КН-100). В художественном решении гравюр, выполненных Джованни Баттиста Галеструцци (Giovanni Battista Galestruzzi, 1618–1677), прослеживаются традиции римской Академии св. Луки.

Частью конволютов являются изданные в Кракове в 1606, 1613 гг. Missae propriae patronorum et festorum regni Poloniae с идентичной гравюрой на титульном листе, представляющей коленопреклоненных польских святых и королей.

Одним из центров Вильно, где печатались книги латинским шрифтом, была типография иезуитской академии. Его продукцию представляет Missae pro defunctis 1685 г., включающий гравюру с изображением Распятия как искупительной жертвы Христа.

Среди изданий XVIII в. своими художественными достоинствами выделяются книги, напечатанные в Италии и Германии. Эти издания наряду с другими графическими элементами включают изображения Благовещения, Рождества Христова, Распятия и Воскресения, пророка Давида.

Среди итальянских изданий XVIII в. самым ранним является Мшал, напечатанный в Риме в 1705 г. (КН-42). Как и для Мшала 1662 г., для его титульного изображения использован рисунок выдающегося мастера итальянского барокко Пьетро да Кортона (1596–1669), представляющий святую Троицу и архангела Михаила, повергающего дьявола (рис. 4). Гравировал изображение Франсуа Спьер (François Spierre, 1639–1681), чью подпись мы не можем видеть из-за дефектности экземпляра (он обрезан, и утрачен правый нижний угол титульного листа). Он передал в своей работе присущую оригиналу барочную динамику.

В Венеции в XVIII столетии, как и в предыдущем, традиции книжного дела продолжали представители семейства Бальони. Сын основателя династии Томазо (1590–1630) Паоло Бальони (1677–1707) уделял внимание печатанию пользовавшихся спросом литургических книг [1]. К 1701 г. относится издание Антифонария с типографской маркой на титульном листе, награвированной венеци-

анской художницей Изабеллой Пиччини (Isabella Piccini, 1644–1732) по рисунку Антонио Дзанки (1631–1722) [5, с. 835]. Впоследствии ее гравюры украсили многие издания, в том числе книги, напечатанные после ее смерти, как видно на примере изданий из музейного собрания. Одно из них – Missale franciscanum ad usum fratrum Minorum sancti p. Francisci juxta Missale Romanum 1740 года (КН-30). Из числа традиционных сюжетов он включает в себя «Распятие» и «Воскресение» (рис. 5). На последней гравюре в левом нижнем углу имеется подпись художницы. Близкое ей изображение можно видеть в Мшале 1727 г.



Рис. 4. Франсуа Спьер (François Spierre, 1639–1681) по рисунку Пьетро да Кортона (1596–1669).
Титульный лист Миссала. Рим, 1705



Puc. 5. Изабелла Пиччини (Isabella Piccini, 1644–1732). Воскресение. Гравюра из Миссала. Венеция, 1740

В типографии Balleoniana Missale Romanum печатался также в 1756 г. (КН-65). Экземпляр этого издания хранится в музейном собрании. Он переплетен с более ранним изданием францисканского Мшала 1747 г. В первом Мшале имеется гравюра «Благовещение» с подписью фламандского художника Михаэля Кельброка Хейлдрук (Michael Heylbroeck, 1635–1733), работавшего в Италии.

Гравюры с подписью Изабеллы Пиччини встречаются на гравюрах Missale Romanum ex Decreto Sacrosanti Concilii Tridentini restitutum (КН-62), изданном в 1756 г. еще одним типографом, работавшим в Венеции, Никколо Пеццана (Nicolaum Pezzana, 1701–1767). Композиция гравюры «Воскресение» в этом издании отличается от одноименного изображения в Мшале 1740 г. По своему решению она близка гравюрам художницы в изданиях 1714, 1725 гг.

В том же году в типографии Пезано печатается еще один Мшал. В музейной коллекции он представлен двумя экземплярами (КН-55, КН-63). В них имеются гравюры с подписью Фалькони. Композиция «Благовещения» восходит к гравюре Кельброка в Мшале, изданном Пеццано в 1732 г., «Рождество Христово» (в зеркальном отражении) и «Воскресение» – к гравюрам Изабеллы Пиччини.

Книжное искусство Германии XVIII века представляют экземпляры четырех изданий из коллекции Национального художественного музея Республики Беларусь. Это книги также предназначены для католического богослужения. Они напечатаны в типографиях Аугсбурга-Граца (Мшал 1740 г. КН-59) и Кемптена в Баварии (Мшалы 1734, 1765 гг. КН-58, КН-41; Бревиарий 1773 г. КН-16). Находящиеся в них гравюры на евангельские сюжеты имеют подписи известных аугсбургских и мюнхенских мастеров XVIII века.

Барочный пафос, воплощаемый в динамике действия, подчеркнутой контрастом белого и черного, ощущается в гравюре «Благовещение» из аугсбургского Мшала 1740 г. (КН-59), восходящей, очевидно, к итальянскому образцу – гравюре венецианского Мшала 1732 г.

Примером выразительного художественного решения, предложенного Готфридом Бернардом Гезом (1708–1774; с 1730 жил в Аугсбурге, работал как график и живописец) и воплощенного Иоганном Давидом Куригером (1707–1737), могут служить гравюры «Воскресение», «Вознесение» из Мшала, напечатанного в Кемптене 1734 г. (КН-58, рис. 6) [3, с. 586].

Графическим изображениям этого издания близка серия гравюр, в частности, «Воскресение» из Мшала 1765 г. Кемптен (КН-41), выполненная работавшим в Аугсбурге гравером Иоганном Рудольфом Штерхлином (1723–1756).

Распространенное в Бревиариях изображение царя Давида находится в одноименном издании 1773 г. Кемптон (КН-16). Его выполнил Йозеф Эразмус Беллинг (также Беллингер, ?–1780), аугс-

бургский гравер по меди XVIII века. Камерность и чувственность в трактовке сюжетов и образов, свойственные распространившемуся в XVIII столетии в немецком искусстве рококо, ярко проявились в гравюре «Благовещение» из этого же издания мюнхенского мастера Иоганна Михаэля Секлера (1744–1781) (рис. 7).



Рис. 6. Иоганн Давид Куригер (1707–1737). Вознесение. Гравюра по рисунку Готфрида Бернарда Геза (1708–1774) из Миссала. Кемптен, 1734



Рис. 7. Иоганн Михаэль Сёклер (1744–1781). Благовещение. Гравюра из Бревиариума. Кемптен, 1773

Экземпляров книг, изданных латинским шрифтом в XVI в., в коллекции Национального художественного музея Республики Беларусь немного. Одной из них является краковская Постилла Я. Вуйка 1573–1575 гг. Другая книга напечатана в типографии Кристофора Плантена в Антверпене. Они являются высокими образцами полиграфического искусства и включают графические изображения, которые дают представление об особенностях преломления ренессансных традиций в немецком и фламандском графическом искусстве в этот период.

Подъем, который переживало искусство Фландрии в XVII веке, нашел отражение в художественном оформлении целого ряда изданий Антверпена и других центров из музейной коллекции. Менее богата коллекция итальянских изданий XVII в.

Немногочисленные примеры польской книжной графики XVII в. представлены гравюрой, повторяющейся на ряде титулов Missae propriae patronorum et festorum regni Poloniae.

Единственный пример работы местного (виленского) мастера XVII века – гравюра в Missae pro defunctis 1685 г.

Значительную часть книжной коллекции Национального художественного музея Республики Беларусь составляют издания XVIII в. Экземпляры итальянских и немецких изданий, хранящиеся в собрании Национального художественного музея Республики Беларусь, свидетельствуют о продолжающемся развитии традиций книжного дела. Большой интерес представляют находящиеся в них гравюры, которые отражают тенденции развития искусства в этот период. Особенности барокко, свойственные XVII веку, нашли отзвук в решении титульного листа Мшала, напечатанного в Риме в 1705 г. Барочный пафос прослеживается в гравюрах венецианских изданиях XVIII в. Он присущ искусству немецких художниковграфиков, испытывавших влияние венецианской школы. В особенностях решения гравюр проявились черты, свойственные распространившемуся в немецком искусстве рококо.

Список использованной литературы

- 1. Baglioni, Tommaso [Electronic resource]. Mode of access: https://www.treccani.it/enciclopedia/tommaso-baglioni_%28 Dizionario-Biografico%29/. Date of access: 20.05.2021.
- 2. Chojecka, E. Związki artystyczne polskiego drzeworytu renesansowego z grafiką europejską. Kryspin i Wendel Scharffenbergowie / E. Chojecka. Wrocław: Acta Uniwersitatis Wratislawiensis "Bibliotekoznawstwo", 1978. S. 181–193.

- 3. Gerhard Woeckel, Götz, Gottfried Bernhard [Электронный ресурс]. Mode of access: https://daten.digitalesammlungen.de/0001/bsb00016322/images/index.html?seite=600/. Date of access: 21.05.2021.
- 4. Encyklopedia wiedzy o książce / pod red. A. Birkenmajera, B. Kocowskiego, J. Trzynadlowskiego. Wrocław, 1971. 2896 s.
- 5. Die Monogrammisten und diejenigen bekannten und unbekannten Künstler aller Schulen, welche sich zur Bezeichnung ihrer Werke eines figürlichen Zeichens, der Initialen des Namens, etc. München und Leipzig: G. Hirth, 1863. Bd. 4: IML-SH. YII. 323 s.
- 6. Rooses, Max Christophe. Plantin imprimeur anversois J. Maes, 1897 445 [Electronic resource]. Mode of access: https://books.google.ru/books?id=6dhCAQAAMAAJ&hl=ru&source=gbs_book_other_versions. Date of access: 23.05.2021.
- 7. Voet, L. The Golden Compasses: The History of the House of Plantin-Moretus [Electronic resource]. Mode of access: https://www.dbnl.org/tekst/voet004gold01_01/voet004gold01_01_000 3.php#3/. Date of access: 24.05.2021.

Усова Надежда

МИХАИЛ ПЕТРОВИЧ СТАНЮТА (1881–1974) – ФУНКЦИОНЕР, ХУДОЖНИК, ПЕДАГОГ. РЕКОНСТРУКЦИЯ ТВОРЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ

К 140-летию со дня рождения художника

К 140-летию художника Михаила Петровича Станюты, уроженца Игумена под Минском, Национальным художественным музеем Республики Беларусь (далее – НХМ РБ) было решено издать о нем небольшую книгу из серии «Знаменитые художники из Беларуси». Когда приступили к ее подготовке, неожиданно выяснилось, что наследия в общепринятом значении этого слова у Михаила Станюты нет. В НХМ РБ всего шесть его картин и 21 графический рисунок, закупленных в период с 1940-х до 2000-х годов. В разные годы в экспозиции музея находились три его картины «Портрет дочери» (1923), «Портрет М. Филипповича» (1925) и «Автопортрет» (1935). Издание книги пришлось отложить как случай «художника без наследия».

Эта ситуация показалась странной, ведь Станюта прожил 93 года, большую часть в Минске – с 1890-х годов до 1974 года за исключением трех лет учебы в Москве, и во время войны оставался в оккупированном Минске, то есть мог сберечь свои произведения, не оставив их без надзора.

Как так получилось, что Михаил Станюта остался в истории белорусского искусства автором трех картин? Где все плоды его творчества за более чем шесть десятков лет его жизни в искусстве? Этот вопрос стал предметом исследования и поиска, главной темой чисто практической работы и исследования наследия художника.

Главные характеристики его творчества в небольших статьях были опубликованы еще до начала Второй мировой войны. Искусствовед Николай Щекотихин определил его как импрессиониста со своеобразным пониманием стиля, а художник и критик Арон Кастелянский в 1932 году назвал его «художником с непроявившейся индивидуальностью» [8, с. 15], внук, журналист Александр Станюта, после смерти деда – «человеком ушедшего XIX века», искусствовед Борис Крепак – патриархом белорусской живописи, одним из «наших знаменитых аксакалов», человеком-эпохой [4, с. 95]. Кем же был М. Станюта для современников и потомков на самом деле? Ответ на первый вопрос в какой-то мере дают

каталоги его немногочисленных выставок, на второй – документы и материалы, сохранившиеся в частных собраниях и музейных коллекциях на территории Беларуси.

Разыскать еще несколько произведений, в том числе и довоенных, корректирующих наше представление о нем как о творческой личности, помог случай, а именно знакомство с правнуком художника – журналистом Дмитрием Станютой, который рассказал о Владимире Михайловиче Станюте (1939 года рождения), сыне художника от второго брака.

Всем известна дочь Станюты, Стефания Михайловна, артистка Купаловского театра, народная артиска СССР, «любимица нации», но о сыне исследователям среднего поколения не было известно ничего. Владимир Михайлович ведет непубличный образ жизни. Знакомство и общение с ним оказалось очень продуктивным. Обнаружилось, что в его личном архиве хранятся многие документы, фотографии, каталоги, а главное – произведения отца, поскольку он проживает в семейной квартире с 1951 года. Он сообщил и о других коллекционерах и музеях, где хранятся произведения отца: в собраниях в Червене¹, Полоцке и Минске. Станюта в 1950-м году подробно изложил свою автобиографию [1, с. 97], в которой перечислил все свои произведения, казавшиеся ему достойными упоминания.

Школа

Он родился в провинциальном Игумене в семье мелкого чиновника², в раннем детстве переехал в Гомель, где прожил лет до 10. Затем семья переехала в Минск, чтобы дать образование сыну в реальном училище, для поступления в которое, кстати, его готовил репетитор – эсэр И. Пулихов. До революции он писец у главного нотариуса, который платил ему за красивый разборчивый почерк 10 рублей в месяц, а остальным – только 6. На эти деньги молодой человек покупал краски и бумагу. На протяжении трех лет по при-

¹ В Червенском краеведческом музее хранится 11 рисунков М. П. Станюты, переданных сыном художника В. М. Станютой в дар в 1996 году (акт № 578-24 от 9 апреля 1996 г.).

² Отец его, Петр Фадеевич, был выборным гласным в Игуменской мещанской управе, мать, католичка Стефания Александровна Юшкевич-Дулевич, была женщиной творческой. Станюта упоминает о ее работе в театре в Гомеле в 1890-е годы. Поскольку Игумен в 1899 году полностью выгорел во время пожара, то найти дом, в котором жили Станюты, не представляется возможным.

глашению гимназического учителя рисования Козьмы Ермакова ходил к нему на дом брать частные уроки. Ермаков всегда с гордостью рассказывал о самом знаменитом своем ученике - Фердинанде Рущице, «дорогом Фердинанде Эдвардовиче», как он его уважительно именовал. Станюта использовал любую возможность «взять и рисовальные школу» посешал вечера художницылюбительницы Пальмиры Мрачковской (1875-1942), после которых всегда был «стол и закуска», обсуждение культурных новостей, чтение рефератов. Не зря Г. Виер назвал ее дом «приютом для творческих людей, для многих художников отдыхом». С 1904 по 1907 год посещал частные курсы рисования Якова Кругера, учившегося в Париже, а впоследствии в мастерской Владимира Маковского в Императорской Академии художеств, на которые Станюта «не замедлил» записаться. В 1910-е годы он уже занимал должность счетовода в коммерческом отделе Либаво-Роменской железной дороги, ту же должность, что и отец Фердинанда Рущица, вот только имения и земель у него не было.

«Отец во всем был художником», – говорила Стефания Михайловна. В доме всегда пахло красками, лаком, свежеструганными досками для подрамников. Он и первую жену Христину Ивановну Хилько выбрал себе эстетически, влюбившись в ее длинные до пят роскошные русые волосы, увидев в ней, простой крестьянке из-под Докшиц, женщину в духе прерафаэлитов. В 1905 году родилась дочь Стефания – модель трех его картин. В 1913 году в Камерном театре на площади Свободы на выставке художниковлюбителей Минска, устроенной по инициативе художникадекоратора гастролировавшего в Минске московского театра Григория Зозулина (1893–1973), он впервые выставил четыре пейзажа и «Головку девушки».

С 1915 по 1918 год, во время эвакуации коммерческой конторы Либаво-Роменской железной дороги в годы Первой мировой войны, был в Москве. После окончания гражданской войны в 1918 году как работающий в литографии в числе других молодых художников был отправлен в Москву. «Здесь я поступил в Московские свободные художественные мастерские, работал под руководством Николая Алексеевича Касаткина, после чего поступил по его рекомендации в студию к Абраму Ефимовичу Архипову», – пишет он в автобиографии. Вероятно, Касаткин, которого тогда называли «Горьким советской живописи», увидел в молодом Станюте способности колориста и посчитал, что дать ему в этом плане больше может именно Архипов, автор «огненных» крестьянских баб.

В 1929 году в «Правадніке па аддзелу сучаснага беларускага малярства і разьбярства», составленном Н. Щекотихиным, в его биографии (записанной, вероятно, с его же слов) как учитель указан А. А. Осмеркин («Васьмеркін», как пишет Щекотихин), но в 1951 году, когда писалась эта автобиография, Осмеркин находился под судом и Станюта не мог упоминать его имени. Станюта мало взял и от Касаткина, и от колориста Архипова. Начинал он как сезаннист, что естественно для ученика бубновалетовца Осмеркина. Первые произведения связаны с периодом учебы в Москве.

От этого недолгого московского периода сохранился единственный, написанный на картонке «Натюрморт с яблоками»³ (1920). Обычный, старательно исполненный учебный натюрморт в духе Сезанна. Обычный, если бы не контекст. В Москве в 1920-м году было очень голодно. Дочь Стефания позже тоже училась в Москве в Белорусской театральной студии, и режиссер говорил ей: «Репетируй хорошо, старайся, яблоко получишь...» Яблоко было величайшей желанной наградой и стимулом.

Учеба в Москве продолжилась около двух лет, затем Станюта «был направлен на художественные работы в Минск».

Советский функционер

В Минске его ждало неожиданное назначение – должность начальника подотдела ИЗО Главполитпросвета. «Выезжая из Минска, Елисеев все дела подотдела передал мне, говоря: «Михаил Петрович, все возможности успешно работать – налаживайте выставку...». Так неожиданно для себя Станюта стал художественным лидером целого города. Станюта выписал из Москвы своего друга и земляка студента Михаила Филипповича, назначив его инструктором отдела ИЗО, и выписал соответствующий паек, привлек молодого импрессиониста телеграфиста из Гомеля Владимира Кудревича, и работа закипела. Всем художникам Минска было предложено зарегистрироваться в Подотделе для организованного распределения и выполнения художественных заказов.

Решено было собрать все художественные силы Минска и устроить выставку в Доме печатников на Губернаторской, 13. Кудревич сбил стенды, Филиппович взял на себя обязанности кассира, ну а Станюта осуществлял общее руководство [2, с. 14]. Были привлечены художники из Гомеля, с которыми был хорошо знаком

_

³ Станюта М. П. Натюрморт с яблоками. 1920. Картон, масло. 34х43 см. Белорусский союз художников.

Кудревич. Но было много любителей, имена которых нам ничего не говорят, хотя они и составляли большинство.

Изданный каталог информирует о характере выставляемых художником произведений. Станюта показал семь произведений: 5 маслом – «Декоративный мотив», «Этюд», «Эскиз к автопортрету», «Печальный уголок», «Беженец», один темперой – «Грусть» и рисунок углем [7, с. 17].

Именно от этой выставки, открытой в сентябре 1921 года, ведется отсчет художественной жизни советского Минска.

В апреле 1921 года было решено открыть при отделе ИЗО Наркомпросвета художественную студию бывшем особняке Снитко на ул. Веселой с уроками живописи, рисунка, перспективы и истории искусства. С осени 1921 года планировалось преобразовать ее в Художественное училище с систематической программой занятий по скульптуре, керамике, графике, художественному тканью, плетению и вышивке, столярно-резному делу и пр. Уже были назначены преподаватели – Елисеев, Полозов, Тихонов, которые вскоре покинули Минск [11, с. 107].

Первая заказная живописная работа – портрет Карла Маркса - была создана Станютой по заказу ГПУ и, очевидно, понравилась, так как вскоре он был приглашен вести художественную студию для сотрудников ГПУ, устроил две выставки студийцев. Одновременно в 1920-е годы преподавал в Первой девятилетней белорусской школе им. А. Червякова. В этой школе учились дети рабочих и интеллигенции, в том числе Ф. И. Федоров (1911-1994), сын писателя Янки Мавра, будущий доктор наук, физик-теоретик, академик. Вероятно, в это время в студии или в школе им. Червякова учился и Виталий Цвирко (1913-1993), семья которого переехала из деревни под Буда-Кошелево в Минск. Станюта хорошо знал отца Цвирко и по его просьбе стал давать сыну частные уроки. В 1929 году В. К. Цвирко поступил в Витебский художественный техникум, впоследствии стал народным художником БССР, ректором Белорусского театрально-художественного института, но не забыл своего учителя, о чем свидетельствуют несколько альбомов, подписанных Цвирко Станюте с благодарностью как первому учителю⁴.

⁴ Виталий Константинович Цвирко: альбом. – Москва: Советский художник, 1960. На титуле: «Дорогому моему учителю Михаилу Петровичу Станюте с благодарностью». В. Цвирко. 12.02.1961 г. Собрание В. М. Станюты.

При содействии М. П. Станюты в 1925 году Минске были открыты художественные мастерские «Изобразительное искусство». Они носили прикладной характер – принимали заказы на изготовление всех видов художественных работ, вплоть до изготовления игрушек и ткачества. Станюта был чиновником от искусства недолго, наверное, до 1925 года, когда организацией Первой Всебелорусской выставки занялись уже другие художники – Арон Кастелянский, Михаил Филиппович, Александр Грубе, инбелкультовцы Николай Щекотихин, Павел Капаевич. Но Станюта ведет активную выставочную практику, участвует практически в каждой выставке.

На Первой Всебелорусской выставке 1925 года он показывает 6 произведений – этюд «Головка», «Кладбище», «Эскиз к портрету», пастели – «Натюрморт», «Серое облако», «Дед». На Второй выставке демонстрирует «Портрет студийца Б. Р.» (Базыля Рагавенкі), «Яблоки», пастельные «Эскиз к портрету студийки О. В. (Ольги Верас)» и «Гуту» [5, с. 13].

В 1929 году на Третьей выставке видно стремление соответствовать новой тематике. Появляются восемь работ – «Строительсто университетского городка в Минске (БДМ)», «За работой», эскизы к «Бетонщикам», «Головка» и рисунки детей углем и пастелью [6, с. 8]. На этой выставке он вместе с Владимиром Кудревичем и Александром Ахола-Вало входит в организационный комитет. Четвертая Всебелорусская выставка 1931 года дает только две работы «На строительстве БГУ» и «Литейный цех» [12, с. 13]. На V Всебелорусскую выставку 1932 года, посвященную 15-й годовщине Октябрьской революции, он дает картины «Призывник», «Комсомолка-колхозница», «Физкультурник», «На строительстве цеха», «Натюрморт».

Из всего этого цикла картин 1920-х сохранилось немного: «Эскиз к портрету», «Портрет студийца В. Роговенко», «Портрет Михаила Филипповича», «Кладбище», «Натюрморт» и в частной коллекции художника Игоря Бархаткова – эскиз к «Бетонщикам» 1927 года – крепкое выразительное по композиции и уверенное по рисунку полотно с изысканный для рабочей тематики цветовой гаммой. В 1928 году четыре картины Станюты были приобретены в Белорусский государственный музей, за одну из них – «Строительство университетского городка» – он получил премию 100 рублей.

В работе «Кладбище» (середина 1920-х) изображает уцелевшие могилы в заброшенном кладбище-парке. Колорит полотна сумеречный, романтически-элегический, «мусатовский», объемы сглажены и неопределенны.

В 1923 году он создал свой шедевр «Эскиз к портрету»⁵. Именно так он его упорно именовал во всех каталогах, чтобы снять упреки в незаконченности. Этот портрет назывался по-разному: «Портрет девушки», «Портрет актрисы», но никогда «Портрет дочери», как он именуется сейчас. И относиться к нему надо бы как к работе эскизной, но не получается – работа воспринимается законченной. Художник сам позже понял, что работа завершена. В 1927 году он отправляет портрет на престижную выставку «Искусство народов СССР» в Москву.

Инициатором написания, по воспоминаниям дочери, портрета была сама Стефания, 18-летняя студентка-актриса. «...все получилось быстро и просто, без подготовки. В голубовато-сером сатиновом платье с короткими рукавами, с узким белорусским пояском на голове я села на столе, поджав под себя ноги, опираясь на столруками и смотря куда-то в сторону, обе косы упали на колени. Скорее всего, все это я сама и придумала – позировать именно так, потому что припоминаю, как сделала «фон», развешивая синий платок и закрепляя на нем что-то вроде бантов из красной гофрированной бумаги <...> за один или два сеанса этот декоративноплоскостный портрет темперой был готов» [9, с. 96].

Стефания сама режиссировала и «ставила» свой портрет – почти как мизансцену. Образ мечтательной, летящей, устремленной вперед юности с надеждами на счастье с одной стороны – живописная «визуализация грез» в духе символиста Мориса Дени, с другой – образ молодой Беларуси, устремленной в будущее, творческой, чистой, красивой. Дочь не усидела, умчалась по делам, и второго-третьего сеанса не случилось, хотя отец и пытался его завершить.

В нем осталось впечатление игры, свежести и молодости, мечтательности и девичьей грации, тонкого баланса декоративизма модерна и некоторого упрощения, схематизма, присущего авангарду, мягкости и плавности линий, изысканного пастельного цвета французских набидов и цветовых контрастов сезаннистов, строящих объемы цветом. Темпера не изменяет своего тона с тече-

_

 $^{^5}$ Станюта М. П. Портрет дочери. 1923. Холст, темпера. 88х60 см. НХМ РБ. Ранее – БДМ. Поступил в ГКГ БССР в 1948 г. в порядке возвращения довоенных ценностей. Акт № 37 от 1948 г.

нием времени. Так что зрители видят именно задуманный автором цвет. Эскизность и пастельность, приглушенная нежность тона связаны с особенностями темперы, связующим с пигментами которой является вода. Темпера не предполагает жесткой системы последовательности выполнения, хотя требует учитывать изменение тона при быстром высыхании красок, что заставляет ускорить процесс работы. Отсюда и импрессионизм передачи форм, быстрый видимый мазок, отдельный штрих.

Впервые портрет был опубликован в «Правадніку па аддзелу сучаснага беларускага малярства» БДМ в 1929 году. Н. Щекотихин, кратко описывая произведение, пишет: «...предварительный эскиз к портрету девушки, но с чертами завершенного замысла в композиции фигуры и в ее сознательно схематизированной форме. Яркие цвета фона делают из эскиза эффектное цветовое пятно» [10, с. 26]. Исследователь относит Станюту вместе с Кудревичем, Ковровским и Темкиным к частичному импрессионизму, своеобразно понятому и выраженному и в композиции, и в применении специальных технических приемов [10, с. 13]. Михаил Станюта действительно дружил с гомельскими художниками-импрессионистами, часто ездил туда на этюды, проводил там несколько недель на пленэре и впоследствии устраивал обсуждение этюдов, просто выставив их во дворе⁶.

Станюта бы не поверил, что именно этот незавершенный портрет дочери станет той картиной, которой он войдет в историю белорусского искусства XX века.

В 1941 году портрет был вывезен из Белорусского государственного музея в Германию, но вернулся уже в 1948 году. Спустя 20 лет, в 1968 году, в книге «Мастацтва Савецкай Беларусі» его воспроизвели вторично, и неизвестно, увидел ли это издание сам художник.

В пандан к этому портрету написан портрет молодого студийца Василия Роговенко⁷ (1924), первого мужа дочери. Станюта передает обаяние молодого человека в роли Большого рыцаря из пьесы Ремизова «Царь Максимилиан», его амплуа героя-любовника, выигрышную романтическую внешность. Поясной портрет молодого человека в широкой белой блузе с отложным воротником,

.

 $^{^6}$ Письмо вдовы Н. Русецкого М. П. Станюте от 1972 года. Собрание В. М. Станюты.

⁷ Станюта М. П. Студиец Василий Роговенко. 1924. Фанера, масло. 64,5х54,4 см. Музей истории театральной и музыкальной культуры.

написанный в нежной пастельной бирюзовой гамме, в традициях интимного портрета, выглядит упрощенно лапидарно.

В 1920-е годы Станюта продолжает быть общественно активным: в 1927 году вступает во Всебелорусское общество библиофилов, изучающее культуру книги и экслибриса. Общество продержалось до 1930 года. Он секретарь двух обществ художников – «Белорусского объединения художников» (1925–1927) и «Всебелорусского общества художников» (1927–1930) – под председательством Александра Грубе. Везде он фигурирует как секретарь: востребован его опыт в делопроизводстве и грамотность.

Для себя Станюта в эти же годы писал совершенно другое. «В саду» (1927)⁸ – картина-воспоминание о мирных дореволюционных годах. Женщина, уютно устроившись за столом в цветущем саду, читает газету в солнечный полдень (рис. 1). Картина написана импрессионистически: блики, рефлексы, пастозные мазки, светозарность. «Букет» – двусторонняя картина довоенного периода, на обороте которой написан портрет священника, вероятно, позднее, когда не хватало ни картона, ни холста. Размытость контуров, пастельные тона, нежность колорита отличают Станюту и здесь. Это были последние годы, когда импрессионизм приветствовался как формальный поиск, в нем виделось будущее белорусского искусства. Но уже в 1932 году все изменилось: были запрещены все творческие объединения и формальные поиски, объявленные буржуазными веяниями.

Художник Арон Кастелянский, взявший на себя роль художественного критика и летописца первых лет советской эпохи в БССР, относился к нему снисходительно, как и к П. Мрачковской, считая их произведения мещанской дилетантщиной, «упадничеством и декаденщиной», эстетством, не стоящим внимания.

В своей книге «Изобразительное искусство БССР» 1932 года опубликовал его единственную картину на производственную тему «На строительстве. Бетонщики» (указав его имя с опечаткой – Станюра). Последняя выставка, в которой Станюта принял участие в Минске, – «Мастакі Беларусі за 15 год» 1934 года, в Москве – «Выстаўка твораў мастакоў Беларусі» в помещении «Всекохудожника» 1935 года. Он интуицией зрелого художника ощутил изменение

_

 $^{^{8}}$ Станюта М. П. В саду. 1927. Холст, масло. 55х45 см. Частное собрание. Минск.

политического и эстетического климата – ограничителя свобод – и решил более не быть участником этого набирающего обороты процесса. Жизнь давала ему возможности ограничиться ролью скромного учителя черчения и рисования в двух минских школах (№ 4 и № 9), работа в которых давала ему верный заработок для содержания второй молодой семьи.



Рис. 1. Станюта М. П. В саду. 1927. Холст, масло. 55х45 см. Частная коллекция

В 1934 году умерла от болезни печени его первая жена, и Михаил Петрович познакомился в парке с Клавдией Мозолевой, ровесницей его дочери, из крестьянской семьи из-под Могилева, дочерью кустаря-бондаря. Она приехала в Минск и работала няней. Художник попросил о помощи по хозяйству, и очень скоро Клавдия

стала его гражданской женой. В 1934 году пастелью написан ее портрет⁹. Тогда же, вероятно, была исполнена «Обнаженная» 10, изображающая молодую Клавдию (рис. 2). Обнаженных моделей, написанных в 1930-е годы в БССР, практически не сохранилось, во всяком случае, в музейных коллекциях Беларуси. Сохранился карандашный рисунок, датированный 1932 годом, к этому живописному портрету. Станюта подсознательно изображает ее в той же позе, что и дочь в 1923 году, сидящей с подогнутыми ногами.



Puc. 2. Станюта М. П. Обнаженная. 1932–1934. Холст, масло. 72х61,5 см. Собрание В. М. Станюты

_

⁹ Станюта М. П. Портрет жены (Клавдии Мозолевой). 1934. Картон, пастель. 35,5x28,2 см. Собрание В. М. Станюты.

 $^{^{10}}$ Станюта М. П. Обнаженная. Середина 1930-х. Холст, масло. 72х61,5 см. Собрание В. М. Станюты.

Но этот женский портрет несет в себе уже иные смыслы. Он весь пронизан чувственной любовью и нежностью к молодой женщине. Она изображена на белых простынях кровати, отвернувшейся от художника, со стыдливо опущенной головой. Художник любуется мягким чувственным профилем жены, ее покатыми плечами, женственностью. Тело ее отнюдь не идеально, она полновата, груди велики, ноги написаны коротковатыми. Но какая плавность движений, мягкость и округлость линий молодой женщины в расцвете женской красоты!

Водоразделом между периодами творческой активности и своеобразной «внутренней эмиграции» служит «Автопортрет» 1935 года¹¹. Здесь художник предстает франтом – в пальто и при галстуке, в шляпе, одетой щегольски набекрень, с подстриженными усиками и бородкой-эспаньолкой, но взгляд – напряженный, растерянный. Шляпа как атрибут служила характеристикой интеллигентного и даже успешного человека. («Шляпа делает человека сегодняшним, современным», – как-то заметил Леонид Щемелев). Тогда же исполнен и портрет курсистки Нюры¹², подруги жены (рис. 3). Это иной, не менее привлекательный тип девушки, обучающейся на курсах машинистки или стенографистки. Она изображена анфас в характерном модном берете и пальто. Кисть Станюты, словно обретшем второе дыхание, свободна и легка, почти виртуозна.

Это во всех смыслах начало нового периода в жизни художника: с этого года он перестал быть публичным художником и стал работать творчески исключительно для себя.

Последнее из известных довоенных произведений – незаконченное полотно 1940 года – воссозданная по памяти сцена ночного объяснения у фонтана из спектакля Лопе де Веги «Глупая для других, умная для себя» («Дуэнья»)¹³, где роль Дианы играла Стефания. Картина, гармоничная по цвету, была украдена из сарая художника

-

¹¹ Станюта М. П. Автопортрет. 1935. Холст, масло. 52х42 см. НХМ РБ. Поступил в 1972 г. с персональной выставки. На каталоге 1971 г. автор подписал от руки иную дату – 1932.

¹² Станюта М. П. Курсистка Нюра. Середина 1930-х. Картон, масло. 44х36,5 см. Собственность В. М. Станюты.

¹³ Станюта М. П. Сцена из спектакля Лопе де Вега «Дурная для іншых, разумная для сябе». 1940. Холст, масло. 150х100 см. Музей истории театральной и музыкальной культуры.

во время очередного переезда в годы оккупации. Станюта сам случайно нашел во в вестибюле городской бани в Троицком предместье. Сейчас она украшает «комнату Станюты» в Музее театра, музыки и кино – филиале Национального исторического музея Республики Беларусь.



Рис. 3. Станюта М. П. Курсистка Нюра. Сер. 1930-х. Картон, масло. 44х36,5 см. Собрание В. М. Станюты

В войну Михаил Петрович остался со своей семьей и семьей дочери (она в июне 1941 года была на гастролях) – внуком Сашей и зятем Александром Крушинским в оккупированном Минске.

Жили тяжело, продавали вещи. Станюта, как он подчеркнул в автобиографии, «работал на дому» – писал пейзажи, расписывал платки и продавал их на базаре, рисовал на улицах портреты – за еду. В 1944 году написан портрет маленького сына Владимира¹⁴ в овале, который придал ему некоторую салонность. Цветастый фон картины и яркие полосы дают ему ощущение девичьего портрета. Детские портреты в оккупированном Минске – большая редкость. Маленький сын в тюбетейке изображен и в нескольких графических листах в саду дома. В них подсознательно сохранена инерция мирного времени.

Несмотря на то, что деревянный дом, в котором жила семья художника на ул. Ленинградской вблизи от Дома правительства, сгорел от бомбежек, и Станюты несколько раз переезжали, снимая жилье, он в этих непростых условиях сумел сохранить несколько своих довоенных картин.

Уже через три дня после освобождения Минска делал карандашные зарисовки с советских солдат и пейзажи разрушенного Минска.

Возможности работать над живописью в 1950-е годы не было: жили в темной комнате 20 кв. метров с буржуйкой. Станюта упоминает, что условия жизни неудовлетворительные, «если удастся достать фанеру, то выгородит 10 м. кв. под мастерскую» [1, с. 6].

Станюта после войны не вернулся к активной жизни профессионального художника, хотя вступил в члены Союза художников в 1945 году. «Силы еще были, было и умение, но, наверное, ему не слишком хотелось напоминать о себе, ведь он не воевал, не партизанил, жил в оккупации, зять сидел за коллаборационизм», – считает сын Владимир. Он примирился с состоянием учителя, «старейшины белорусской живописи». Его близкие друзья Я. Кругер, П. Мрачковская, М. Филиппович, В. Кудревич, Н. Русецкий умерли в довоенные или первые послевоенные годы, переехали в столицы. На первое место выходили художники-фронтовики и художники нового поколения, закончившие ленинградские и московские вузы, писавшие уверенно, крепко, много на актуальные, востребованные темы. Станюта, как кажется, понимал, что его время ушло безвозвратно, изменилась сама модель мышления «советского человека». Живописные работы его тех лет редкостны.

 $^{^{14}}$ Станюта М. П. Володя. 1942. Холст, масло. Овал. Д. 13 см. Собственность В. М. Станюты.

Поэтому особенное внимание привлекает «Портрет дочери актрисы Стефании Станюты» 1946 года из фондов НХМ РБ15. Дочь с короткой завивкой, глядясь в зеркальце портмоне, подкрашивает губы яркой помадой - момент, так сказать, «производственной деятельности»; портрет дополнен цветами-пионами в ведре, маскирующими ноги, которые часто не удаются художнику. Эта работа уникальна для белорусского советского искусства, в котором мотив «женщина за туалетом», столь органичный для искусства первых лет XX века, практически был табуирован. Женщина в советской живописи, особенно в послевоенные годы, предстоит иначе, героически: как работница, производственница, стахановка, либо мать, нежная, целомудренная возлюбленная, преданная сестра и жена. Исключение - артистический портрет, допускавший «искусственную красоту»: грим и косметику. Отец гордится и любуется дочерью, привлекательной женщиной и уже состоявшейся актрисой. Портрет вызывает ощущения радости жизни, если не знать его контекста: Стефания прошла эвакуацию, фронтовые концерты, разлуку и волнение за единственного сына, оставшегося в оккупированном Минске, арест и ссылку мужа, смерть любимого человека. Но наперекор всему портрет жаркий по колориту, радостный.

Модели Станюты в 1940-е годы – в основном из семейного круга. «Портрет внука Александра» 1947 года написан в сдержанной зеленоватой гамме в три четверти на нейтральном фоне. Это пример классического интимного портрета «вне времени». Мальчик-подросток выглядит вдумчивым красивым ребенком из благополучной интеллигентной семьи, словно не из тяжелого послевоенного голодного времени с карточками и разрухой. Художник угадал в нем качества будущего ученого-филолога, доктора наук, защитившего диссертацию по творчеству Достоевского, блестящего беллетриста.

Станюта преподавал черчение и рисование в школах до 70 лет. Документы сгорели в годы войны, и небольшую пенсию пришлось добывать дополнительными годами работы. Уйдя на пенсию, объявил семье, что «надо привыкать жить по-спартански».

Единственная послевоенная выставка Станюты прошла в 1956 году Риге, где он был в Доме творчества худфонда СССР

_

 $^{^{15}}$ Станюта М. П. Портрет дочери актрисы Стефании Станюты. 1946. Холст, масло. 129х70 см. НХМ РБ. Портрет был приобретен у внука художника А. А. Станюты в 2004 году.

«Майари». Оттуда он привез несколько зарисовок и эскизов к картине «Рыбаки на взморье» («Рижское взморье», «Дзинтари», «Лодки на берегу моря», «Туманное утро. Дзинтари» и др.).

Романтический морской пейзаж «Дзинтари. Заход солнца» 16 (1956) демонстрирует его стихию: передачу символики цвета, сумеречное состояние, ощущение покоя, уход в органичную для него эстетику модерна, преобразующую реальный пейзаж в пейзажмечту. Дзинтари – былая аристократическая часть Рижского взморья, застроенная великолепными особняками начала XX века, не пострадала в годы войны. Он сумел органично переработать реальный образ советского курорта и создать пассеистическое произведение, пронизанное светлой грустью. Судя по количеству набросков и этюдов, художник работал над ней долго, добиваясь задуманного эффекта – передачи дымки влажного морского воздуха на холсте вытянутого горизонтального формата. Силуэт бывшей купальни Эмилии Рацен с башенкой, в 1950-е годы ставшей курортной поликлиникой, уходит на второй план, оставляя первенство эффектному оранжевому закату и притихшему морю.

К 75 годам жизни живопись уже стала Михаилу Петровичу не по силам. Больше времени он отдавал графике.

Автопортреты 1950-х - начала 1970-х

Художник ощущал необходимость в автопортрете начиная с 1950-х годов. Серия из 18 автопортретов карандашом и пастелью, где он предстоит старцем – мудрецом, осмысливающим жизнь в конце долгого пути, неожиданна первоклассным техническим уровнем рисунка, не утраченным с возрастом¹⁷. Атрибутом художника, как у Рембрандта, выступает берет. Безусловно, сравнения с рембрандтовской серией напрашиваются сами собой и, скорее всего, инспирированы ею.

Почти ежегодно, наблюдая за собой, Михаил Станюта бесстрашно и подробно изображает постепенные признаки старения, реалистично передавая тонкие оттенки своего психологического состояния. Некоторые из рисунков – констатированно-описательные, некоторые – трагичны. Эта совершенно неизвест-

 $^{^{16}\,}$ Станюта М. П. Дзинтари. 1956. Холст, масло. 48х110 см. НХМ РБ. Приобретен в 2004 г. от внука художника А. А. Станюты.

 $^{^{17}}$ Известно 18 его автопортретов: из коллекции сына, НХМ РБ, Червенского районного краеведческого музея, собрания В. М. Станюты и особенно выразительные из собрания художника Игоря Бархаткова.

ная, очень личная серия достойным образом представляет позднего Станюту мастером графического психологического портрета (рис. 4).

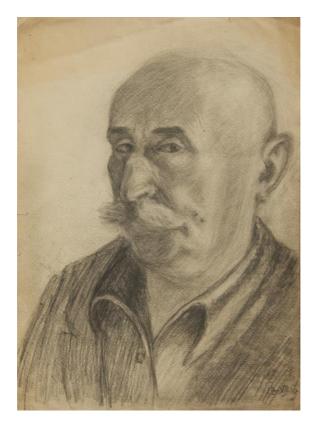


Рис. 4. Станюта М. П. Автопортрет. 1956. Бумага, карандаш. 42х30 см. Собрание И. А. Бархаткова

«Парковый» художник

Особый пласт его творчества в 1960-е годы – так называемые «парковые» рисунки, выполненные в Парке Челюскинцев, был создан в память подвига челюскинцев. Он сидел на лавочке рядом с деревянным кинотеатром «Радуга», рисовал парк и прохожих. Тут была фактически его мастерская. В этом выражалась не только его потребность в общении и постоянной работе над натурой, но

и возможность приносить кому-то радость, что иногда расценивалось как чудачество старого человека, но было проявлением высшей мудрости.

Люди неизбежно окружали его плотной стайкой, следили, как из штрихов рождается «похожий» портрет. Станюта стал достопримечательностью парка, его запомнили многие минчане. Эти сотни рисунков цветными карандашами, акварелью, которой он подцвечивал рисунки уже дома, созданные часто за один сеанс, на лавочке, отличаются особенной душевностью и теплотой к людям, выработанной им эстетикой «сознательной наивности». Это калейдоскоп различных типов людей – от профессоров до продавщиц мороженого. Они типажны и острохарактерны.

Художник не оставлял их анонимными, часто спрашивал и подписывал имя и фамилию, даже адрес, писал и время создания. Это обычные минчане и приезжие, которых привлекал парк своими аттракционами и близостью детской железной дороги. Отсюда так много детских портретов, которые художнику особенно удавались несмотря на непоседливость моделей. Дети идеализированы, сказочны, изображены с нежностью, иногда преувеличенной (из желания понравиться заказчику). Из М. П. Станюты вышел бы прекрасный детский иллюстратор журналов и книг, но эта его способность оказалась невостребованной.

В рисунках ощутима атмосфера послевоенного Минска 1950–1960-х годов, но странным образом и вхутемасовская графическая школа 1920-х, напоминающая «графического реалиста» ленинградского графика А. Пахомова. Это не было средством заработка для художника, хотя и такие случаи бывали 18. Интересно, что с возрастом качество рисунков и мастерство не утрачивалось, а становилось все раскованнее и романтичнее, добрее к модели, часто идеализированной художником.

Выставка в 90 лет: первая и последняя

Вторую часть жизни Станюта скорее отсутствовал, чем присутствовал в художественной жизни Беларуси. Обладая несколькими уцелевшими довоенными произведениями, Михаил Петрович не

-

¹⁸ По рассказам В. М. Станюты, его отец не пренебрегал небольшим гонораром – 50 копеек, 1 рубль. Пенсия Станюты была небольшая – 52 рубля, и художник не отказывался от дополнительного заработка. Лишь однажды индус-студент предложил за свой портрет 10 рублей – значительную по тем временам сумму.

предпринимал попытки ни выставлять их, ни предлагать для закупки музею в 1950-е годы, когда было выстроено новое здание. Они были складированы в его квартире. Он не сделал ничего для своей посмертной судьбы (разве что написал автобиографиювоспоминание), но она распорядилась иначе.

В 1970-е его имя возникло вновь благодаря 30-летнему Валерию Поликарпову, директору Барановичского районного музея. Именно ему пришла идея организовать персональную выставку Михаила Станюты в 1971 году к 90-летию мастера в залах Белорусского союза художников (на углу ул. Энгельса и проспекта Ленина), которых добился искусствовед Борис Крепак. Художник Евгений Кулик помог отобрать работы и оформить их в рамы. Поликарпов похлопотал и издал скромный небольшой, но информативный каталог, отпечатанный в Барановичской типографии тиражом 500 экземпляров, в котором наиболее полно зафиксировано творческое наследие Станюты, сохранившееся на то время, перечислил все основные (их оказалось всего 11) выставки с участием мастера, указал места хранения работ [3, с. 11]. Там опубликовано всего 6 из них, но перечислено 54 произведения – живописных, акварельных, пастелей, рисунков карандашом.

Для Станюты каталог стал величайшей ценностью, документальным подтверждением реальности его творческой судьбы. Он старательно подписывал и рассылал по почте эти каталоги оставшимся в живых друзьям и знакомым, получал в ответ пространные благодарственные письма. Усилий трех единомышленников оказалось достаточно, чтобы положение старого мастера стало не таким безнадежным. У него образовалось некоторое «наследие». Художник в знак признательности создал карандашные портреты и Крепака, и Поликарпова, которые подарил организаторам выставки. Бережно сохранил художник и вещественные приметы позднего признания – поздравительный адрес, на котором расписались почти все ведущие художники Минска.

В коллекции музея

Эта юбилейная итоговая выставка определила и судьбу его наследия. Вернисаж в Союзе художников посетила директор художественного музея Е. В. Аладова и открыла для себя «нового Станюту». Аладова считала М. П. Станюту «изумительным» художником, его имя, по воспоминаниям дочери Радославы Николаевны, часто звучало в семье. Через год после выставки у художника были закуплены две живописных работы – «Автопортрет»

1935 года, «Портрет М. Филипповича» 1925 года – и 9 графических работ всего на сумму 2000 рублей 19. На проценты от этого единственного большого гонорара после смерти Станюты семья жила несколько лет.

Умер Михаил Петрович 2 января 1974 года от сердечного приступа, в день рождения сына. На похороны, по воспоминаниям Б. Крепака, пришла старая минская интеллигенция Л. Александровская, Е. Аладова, В. Бойко, А. Бембель, С. Герус, В. Стельмашонок. Сын Владимир в 1990-е установил на Чижовском кладбище символический памятник на его могиле – две скорбящие фигуры у плиты, у подножия которой ваза с кистями. В этом мемориале ощущается желание сына возвысить отца до уровня классических живописцев, вывести его из забвения хотя бы посмертно. Игорь Бархатков верно заметил, что при всей малочисленности и случайности сохранившихся произведений, он как никто иной, являясь продуктом местного менталитета, выразил душу своего времени с предельной мягкостью и искренностью. Он стремился быть тем, кем был - человеком с душой и эстетическими воззрениями начала XX столетия, свободным художником-мечтателем с собственной интонацией.

Анализ имеющихся каталогов и поиски в частных коллекциях привели к установлению места хранения, кроме известных, еще 20 живописных картин и около 150 графических произведений мастера. Они находятся в 4 частных коллекциях и 4 музеях Беларуси. Время сохранило не заказные картины, а именно те произведения, которые он создавал по велению души и сердца. Они уже позволяют представить каждый период творчества этого художника в достаточном объеме наиболее характерными произведениями, проследить генезис его развития.

И последнее. В 2021 году для рекламной акции-«визитки» на проспекте Независимости Национального художественного музея Республики Беларусь из 33 тысяч его экспонатов были выбраны произведения не народных художников, прославленных при жизни званиями и наградами, а портрет Стефании Станюты. Значит и через 100 лет портрет смог выразить национальную сущность искус-

-

¹⁹ «Бетонщики», тоже предлагавшиеся к закупке, не вошли в число приобретений, так как имели большую дыру в центре и многочисленные утраты. Полотно отреставрировано В. М. Станютой. Сейчас оно в частной коллекции Игоря Бархаткова.

ства Беларуси. Что может красноречивее свидетельствовать об актуальности, современности и востребованности творчества этого забытого живописца?

Список использованной литературы

- 1. Автобиография М. П. Станюты. 1950. Личная карточка Союза художников БССР. Белорусский государственный архивмузей литературы и искусств (БГАМЛИ). Ф. 82. Оп. 2. Д. 97. С. 9–14.
- 2. Бойка, У. Расказвае старэйшына... / У. Бойка // Літаратура и мастацтва. 1967. № 51 (2205) ад 30 чэрвеня. С. 14.
- 3. Выстаўка твораў мастака Станюты М. П., прысвечаная 90-годдзю з дня нараджэння: каталог / уступны тэкст В. Палікарпава. Мінск: Полымя, 1971 11 с.
- 4. Вяртанне імёнаў: нарысы пра мастакоў: у 2 кн. / Барыс Крэпак. Мінск, 2014. Кн. 2. С. 93–114.
- 5. Каталёг Першай Усебеларускай выстаўкі. Менск, 1925. 13 с.
- 6. Каталёг Трэцяе Усебеларускае мастацкае выстаўкі у Менску. Менск, 1929. 8 с.
- 7. Каталог 1-ой художественной выставки подотдела «ИЗО» художественного отдела Главполитпросвета С.С.Р.Б. Сентябрь 1921 года. Минск: 3-я сов. Тип., 1921. 17 с.
- 8. Кашталянскі, А. Шляхі выяўленчага мастацтва БССР / А. Кашталянскі // Узвышша. 1929. № 3. С. 78.
- 9. Станюта, А. А. Стефания / А. А. Станюта. Минск: Меджикбук, 2005. 96 с.
- 10. Сучаснае беларускае мастацтва. Праваднік па аддзеле сучаснага беларускага малярства і разьбярства / апрацавалі: М. Шчакаціхін і В. Ластоўскі. Менск: Друкарня Інбелкульту, 1929. 26 с.
- 11. Губернский съезд работников просвещения и социалистической культуры // Школа и культура Советской Беларуси. 1921. № 1-2. С. 84–97.
- 12. IV Усебеларуская мастацкая выстаўка, прысвечаная трэцяму рашаючаму году пяцігодкі. Менск, 1931. 13 с.

Хотянович Наталья

ГОРОДСКАЯ ОТКРЫТКА: КОМПЛЕКТОВАНИЕ, ИЗУЧЕНИЕ, ЭКСПОНИРОВАНИЕ (ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ ГУ «ЛИДСКИЙ ИСТОРИКО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ»)

В настоящее время со стороны коллекционеров и музеев, в собрании которых представлены дореволюционные открытки, растет интерес к почтовой открытке, или открытому письму, именно так называли открытку на рубеже XIX–XX вв.

Изучение открытки как музейного предмета возможно только на стыке нескольких наук и требует знаний и навыков исследовательской работы в области истории, исторического краеведения, географии, истории издательского дела, искусствознания и культурологии. Специальные фонды открыток есть в редких музеях, хотя небольшая подборка их найдется практически в каждом. На протяжении XX в. формирование этих коллекций не было целенаправленным. Открытка не является специфическим музейным материалом. Зачастую открытки поступают в музей случайно, но в итоге могут сформировать отдельный фонд [7, с. 166].

Коллекция «Филокартия» в Лидском историкохудожественном музее начала формироваться с 1960 года с почтовой карточки, на которой изображена пожарная команда города Лиды. В состав коллекции входят открытки на разную тематику (поздравительные, этнографические, художественные, персональные, религиозные и др.). Основу коллекции составляют музейные предметы, связанные с историей города Лиды (открытки с изображением городских зданий и сооружений (рис. 1), улиц и площадей, карточки, прошедшие почту в Лиде, открытки, адресованные лидчанам, открытки, отражающие юбилейные даты и исторические события в регионе и др.).

Наиболее ценными музейными предметами в коллекции являются открытки с видами города Лиды первой половины XX в. [1]. Музейная коллекция «Филокартия» включает более 1000 предметов основного фонда.

В 2019 году в фонды Лидского историко-художественного музея поступила коллекция открыток с изображениями города Лиды первой половины XX в. Предметы были приобретены у местного коллекционера в количестве 230 единиц.

Благодаря этой коллекции у научных сотрудников музея появилась возможность более пристально изучить архитектурный облик города, который изменился вследствие разрушений по время Великой Отечественной войны.



Рис. 1. Открытка. Лида. Улица Виленская

В настоящее время тема «Городская открытка» выделена из коллекции «Филокартия» и стала самостоятельным тематическим разделом комплектования.

В данном разделе коллекции можно обозначить несколько основных периодов:

- начало XX века (город Лида в составе Российской империи);
- 1915–1918 (город Лида в период германской оккупации во время Первой мировой войны);
 - 1921–1939 (город Лида в составе Польши);
 - вторая половина XX века (единичные экземпляры);
 - издания XXI века;
 - авторская открытка.

Открытки, изданные во времена Российской империи и межвоенной Польши, встречаются нечасто.

Наибольшее количество лидских карточек выпускалось в годы Первой мировой войны, после оккупации города немецкими войсками. Они предназначались для того, чтобы немецкий солдат

мог отправить весточку домой и показать те места, где он сейчас находится.

Открыток много – сотни различных изображений города Лиды, лидских улиц, зданий, торговой площади, людей (рис. 2). Выпуском открыток в эти годы занимались лидские издатели К. Каган и М. Слуцкий, берлинский издатель Георг Штильке (Georg Stilke) и др.



Рис. 2. Открытка. Лида. Рыночная площадь

Большинство немецких открыток из Лиды проштампованы круглыми печатями Kais. Deutsche Feldpoststation № 69 = Отделение имперской германской полевой почты № 69 с переменной датой отправления (рис. 3).

Солдатские письма и открытки пересылались бесплатно, если на послании был штамп той части, в которой служил солдат. Поэтому оттиск круглой печати на открытках, как правило, сопровождался оттиском прямоугольного или круглого штампа (Brief-Stempel) синего, фиолетового, красного, розового цветов с зашифрованными названиями полевых почтовых станций, действовавших при воинских частях. Расшифровка штампов позволила определить воинские подразделения, которые прошли через город Лиду в 1915–1918 гг.



Рис. 3. Открытка. Обратная сторона с текстом и оттиском печатей

Открытки – это не только изображения лидских достопримечательностей, но и короткие письма с минимальным набором сведений, написанные от руки на немецком языке, иногда второпях, с плохо прописанными буквами, поэтому разобраться в сути послания не так просто. Трудности их перевода казались непреодолимыми, так как эти тексты 100-летней давности написаны старонемецким шрифтом: «готическим», «зютерлингом», давно вышедшими из обихода. Прочитать и перевести открытки и подписи к фотографиям помогла Тамара Владимировна Климко (Дерваль), историк-архивист, уроженка д. Ольжево, ныне проживающая в Германии. В настоящее время переведено 50 немецких открыток из Лиды [9, с. 2].

Из таких разрозненных материалов (открытки, штампы, тексты посланий, изображения, краткие упоминания) старшим научным сотрудником Лидского музея Сливкиным Валерием Васильевичем составлен материал о Северном городке в годы немецкой оккупации во время Первой мировой войны.

Но чаще всего встречаются открытки с изображением главной улицы города, которая в разные годы носила название Виленской и Сувальской. Также традиционно фотографировали почту, вокзал, Лидский замок (рис. 3).

Да начала Великой Отечественной войны здание Большой синагоги было самым эффектным в городе. Известно шесть сним-

ков синагоги, 5 из них сделаны до и во время Первой мировой войны, шестой – в начале Второй мировой войны. Снимали только в двух ракурсах, школьный двор был плотно застроен. Вариантов открыток было выпущено много, первые из них в 1911 г. [12, с. 2].

Самые информативные сюжеты – это те, где отражена повседневная жизнь простых людей. Продавцы веников на рынке, водоносы, дети, играющие на улице. Встречались и более суровые картинки: пожар (рис. 4) и даже похороны. Вообще отношение к сюжетам, да и надписям раньше было более простым.



Рис. 4. Открытка. Лида. Пожар на ул. Гродненской

Большой популярностью среди фотографов пользовалась рыночная площадь. Карточки с ее изображениями в разных ракурсах встречаются даже чаще лидского вокзала. Некоторые открытки, изданные еще в царское время, впоследствии переиздавались на немецком языке. Немцы использовали старые негативы, чтобы выпускать свои открытки.

В коллекции присутствуют открытки, которые самостоятельно издавались на фотобумаге лидскими фотографами в своих ателье. В то время практически вся фотобумага на обратной стороне была разлинеена и могла использоваться как почтовая карточка.

Благодаря открыткам с видами города можно совершить виртуальную экскурсию, увидеть, как в разные годы выглядели лидские улицы, Лидский замок (рис. 5).



Puc. 5. Открытка. Лида. Развалины старого замка

На просторах Интернета размещается большое количество открыток. В настоящее время найти новые карточки трудно. Однако это верно только отчасти. Ведь чистая открытка может находиться в коллекции, быть изученной и внесенной в каталог. А отправленная адресату с текстом, написанным на разных языках, прошедшая через почтовые отделения, получившая соответствующие отметки, оттиски штемпелей, почтовые марки – это уже отдельная история. Это уже «живой» предмет.

Рассматривая альбомы, обыватель может подумать, что открытки дублируются, потому что не то что снимки сделаны с одного ракурса, а даже изображения повторяются, и не раз. Но для настоящего коллекционера – это не показатель. Посмотрев на обратную сторону с виду одинаковых открыток, можно увидеть, что у них отличается издатель, а значит, может быть разное качество бумаги, подписи и прочее.

Фотографическая почтовая открытка выступает реальным документом, она – свидетельство атмосферы, настоящего смысла,

сути, свидетельство того, какие ценности на самом деле в определенное время существовали, как все выглядело. Всматриваясь в старинный фотографический отпечаток, мы всматриваемся в историю, документальную, достоверную, и тем самым получаем квалифицированные ответы на многие вопросы и дня сегодняшнего, и дня завтрашнего. Тем и ценны для нас документальные проекты [8, с. 1].

На основании музейной коллекции «Городская открытка», почтовых карточек, размещённых в сети Интернет, открыток из частных коллекций изданы книги, отражающие особенности региональной культуры. Это книги В. Лиходедова [5], Л. Лавреша [2; 3], И. Пешехонова-Мицкевича [4], аналитические исследования В. Сливкина [10; 11].

Сотрудниками музея реализован ряд выставочных проектов с использованием открыток из музейного собрания. Среди них – «По страницам каменной книги», «Лида вчера и сегодня», «Уездный город Лида». К Международному дню памятников и исторических мест разработан цикл видеопрезентаций «Наследие Лидчины. Из XX в XXI». Первая часть посвящена Лидскому замку.

Открытка – эта часть культурного наследия. Открытые письма до недавнего времени сопровождали человека повсюду. Они являются свидетелями эпохи. Благодаря сотрудничеству с коллекционерами-филокартистами есть возможность получить собрание открыток на определенную тему и тем самым пополнить музейный фонд и сохранить исторический источник.

Список использованной литературы

- 1. ГУ «Лидский историко-художественный музей» (ЛИХМ) КП-16125, КП-16636.
- 2. Лаўрэш, Л. Л. Ліда на старых малюнках, паштоўках, фотаздымках: 103 старыя выявы горада, гісторыя, эканоміка, архітэктура / Лаўрэш Леанід, Круцікаў Уладзімір. Ліда: Краязнаўчае таварыства "Павет", 2001. 108 с.
- 3. Лаўрэш, Л. Л. Ліда ўчора і сёння: гісторыя горада ў выявах / Леанід Лаўрэш. Ліда: Лідская друкарня, 2013. 152 с.
- 4. Лідскі край [выяўленчы матэрыял] / складанне і фота І. М. Пешахонава-Міцкевіча. Мінск: Беларусь, 2010. 219 с.
- 5. Ліхадзедаў, У. А. Ліда. Падарожжа ў часе [выяўленчы матэрыял] / Уладзімір Ліхадзедаў. Мінск: Альфа-кніга, 2020. 223 с.

- 6. Лідскі край [выяўленчы матэрыял] / складанне і фота І. М. Пешахонава-Міцкевіча. Мінск: Беларусь, 2010. 219 с.
- 7. Мозохина, Н. А. Открытка в музее: проблемы формирования и экспонирования коллекций на современном этапе / Н. А. Мозохина // Вопросы музеологии. 2012. № 1. [Электронный ресурс] / Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/otkrytka-v-muzee-problemy-formirovaniya-i-ksponirovaniya-kollektsiy-na-sovremennom-etape/viewer. Дата доступа: 28.04.2021.
- 8. Самбур, М. В. Открытка в контексте культуры: атрибуция, научное описание, экспонирование [Электронный ресурс]. Режим доступа: ttps://dlib.rsl.ru/viewer/01005549016#?page=1. Дата доступа: 28.04.2021.
- 9. Сливкин, В. Северный городок. 1915–1918 годы [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.lida.info/severnyjgorodok-1915–1918-gody/. Дата доступа: 01.02.2021.
- 10. Сливкин, В. Улица Каменская-Гродненская (Grodnoer Strabe) [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.lida.info/ulica-kamenskaya-grodnenskaya-grodnoer-strabe/. Дата доступа: 4.05.2021.
- 11. Сливкин, В. Улица Кривая [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.lida.info/ulica-krivaya/. Дата доступа: 01.05.2021.
- 12. Сливкин, В. Большая лидская синагога (1896–1941) [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.lida.info/bolshaya-lidskaya-sinagoga-1896–1941/. Дата доступа: 10.01.2021.

Чавус Станіслаў

АТРЫБУЦЫЯ СТАРАЖЫТНАБЕЛАРУСКАЙ СКУЛЬПТУРЫ СА ЗБОРУ НАЦЫЯНАЛЬНАГА МАСТАЦКАГА МУЗЕЯ РЭСПУБЛІКІ БЕЛАРУСЬ: ПРАБЛЕМА ПАХОДЖАННЯ МУЗЕЙНЫХ ПРАДМЕТАЎ

Увага да алтарнай скульптуры як да мастацкай спадчыны Беларусі паўстала ў нашай краіне адначасова з афармленнем музейнай справы: разьбяная паліхромная скульптура ўваходзіла ў зборы першых царкоўна-археалагічных музеяў, музеяў мастацкага і гістарычнага профіляў. У каталогу да Першай усебеларускай мастацкай выставы Мікалай Шчакаціхін называў разьбярства "адной з найбольш цікавых і ў той жа час найменш даследаваных галін мастацтва старадаўняе Беларусі" [7, с. 23]. Увядзенне твораў у навуковы зварот актыўна вялося ў другой палове ХХ ст. Да гэтай тэматыкі звяртаўся савецкі даследчык Мікалай Мікалаевіч Памяранцаў; айчынныя мастацтвазнаўцы Ала Канстанцінаўна Лявонава, Надзея Фёдараўна Высоцкая, Аляксандр Адамавіч Ярашэвіч прысвяцілі пластыцы грунтоўныя даследаванні.

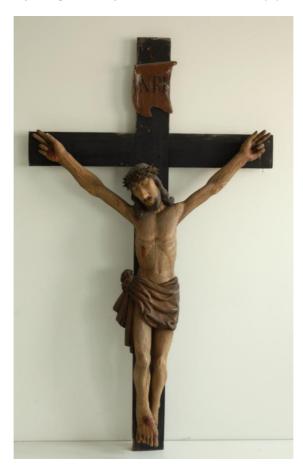
Нягледзячы на ўвагу з боку навукоўцаў, на сённяшні дзень нельга канстатаваць высокую ступень вывучанасці старажытнабеларускай скульптуры. Паказальным з'яўляецца той факт, што літаральна ўсе "раннія" творы з калекцыі Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь, якія яшчэ ў 1970–1990-я гады датаваліся ў межах XIV–XVI стст., у апошнія дзесяцігоддзі былі аднесены А. А. Ярашэвічам да больш позняга перыяду – XVII ст. Такім чынам, помнікі, што раней трывала звязваліся з Сярэднявеччам, зараз гэтак жа арганічна ўспрымаюцца як праява мастацтва Новага часу – Рэнесансу і барока.

Важную ролю пры вывучэнні і атрыбуцыі музейнай скульптуры і пластыкі адыгрывае вызначэнне паходжання твораў. Дакладныя звесткі пра паходжанне даюць магчымасць не толькі меркаваць пра мастацкія цэнтры і ўплывы, наяўнасць пэўных рэгіянальных асаблівасцей, але і суадносіць помнікі з канкрэтнымі архітэктурнымі аб'ектамі, датычнымі да іх пісьмовымі крыніцамі і г. д.

Большасць твораў з калекцыі Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь паступілі ў выніку навуковых экспедыцый, таму паходжанне іх вядома. Тым не менш, варта адзначыць некаторыя памылкі і недакладнасці ў фіксацыі экспедыцыйнай інфарма-

цыі, а таксама праблемы з вызначэннем паходжання і ідэнтыфікацыяй прадметаў, што трапілі ў калекцыю з даваенных збораў іншых музейных устаноў. У дадзеным артыкуле мы хацелі б акрэсліць межы праблемы на канкрэтных прыкладах.

Першы музейны прадмет, на які мы звернем увагу, – "Укрыжаванне", датаванае XVIII ст. (КП-17854, ДБС-467); мае экспедыцыйнае паходжанне (экспедыцыя Дзяржаўнага мастацкага музея БССР № 37 у Мінскую і Гродзенскую вобл., жнівень 1980 г.) (мал. 1).



Мал. 1. Невядомы майстар. Укрыжаванне. XVIII ст. Дрэва, разьба, паліхромія. НММ РБ

Паводле ўліковай дакументацыі, твор вывезены з в. Бабрушына (рус. Бобрушино) Глыбоцкага р-на Віцебскай вобл. Відавочна, у дадзеным выпадку мае месца памылка ў напісанні назвы населенага пункта, бо вёскі «Бобрушино» ў Глыбоцкім раёне няма, але ёсць вёска з назвай Бабруйшчына, дзе знаходзіўся драўляны касцёл св. Антонія, цалкам страчаны ў 2010-х гг. Найбольш верагодна, менавіта з гэтага касцёла і паходзіць разглядаемае "Укрыжаванне". Адзначым, што ў музейнай дакументацыі нярэдка сустракаюцца падобныя недарэчнасці з назвамі населеных пунктаў, напрыклад: "Хахлова" замест "Хоўхлава", "Чарняхова" замест "Чарнякава" і інш.1.

Наступны прыклад – пара скульптур: св. Казімір (КП-11803, ДБС-50; першапачаткова запісаны як "Святы") і Святая Ганна з Марыяй (КП-11804, ДБС-65), канец XVIII – пачатак XIX ст. (мал. 2, 3). У Кнізе паступленняў, якая з'яўляецца асноўным уліковым дакументам музея, запісана, што гэтыя музейныя прадметы трапілі на пастаяннае захаванне з Дамініканскага касцёла г. Навагрудка. У Інвентарнай кнізе калекцыі старажытнабеларускай скульптуры для "Фігуры святога" (Святы Казімір, ДБС-50) зафіксавана такое ж паходжанне²; у той жа час адносна скульптуры св. Ганны з Марыяй (ДБС-65) пазначана іншае: "з царквы г. Слоніма, Гродзенская вобл."3.

Насамрэч, у акце, на які спасылаюцца названыя ўліковыя дакументы, значацца прадметы, вывезеныя з розных месцаў. У дачыненні да пары разглядаемых твораў паведамляецца, што яны паходзяць "з г. Слоніма Гродзенскай вобл. З касцёла". Назва касцёла, на жаль, не ўдакладняецца. На сёння ў Слоніме захаваліся некалькі касцёлаў: касцёл св. Андрэя Апостала, касцёл Беззаганнага зачацця Панны Марыі з былым кляштарам бернардзінак, а таксама царква св. Тройцы – былы бернардзінскі касцёл⁴.

_

 $^{^1}$ Акт на постоянное поступление № 10 от 13.01.1981 / Бягучы архіў Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь.

² Инвентарная книга Государственного художественного музея БССР по учету древнебелорусской скульптуры с № ДБС-1 по № ДБС-419 включ. Начата 26 февраля 1973 г. окончена 20 июня 1980 г. / Бягучы архіў Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь.

³ Книга постоянных поступлений № 4 с №-9871 по №-13024 / Бягучы архіў Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь.

⁴ Акт на постоянное поступление № 16 ад 29.01.1969 / Бягучы архіў Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь.

Сярод дакументаў касцёла св. Тройцы і кляштара бернардзінцаў у Слоніме, якія фіксуюць яго стан на 1830 год, ёсць наступнае апісанне алтара: "у паўночнай капліцы Св. Крыжа (Пшэцлаўскіх) 1753: драўляная разьба Хрыстос Укрыжаваны з 4 рэлікварыямі па баках, з абразом Маці Божай Чанстахоўскай (перад 1668) у срэбнай шаце і пазалочаных каронах, па баках драўляныя пазалочаныя рэзьбы Св. Ганны і Св. Казіміра, прывезеныя ў 1830 з касцёла Бернардынаў у Брэсце Літоўскім".



Мал. 2. Невядомы майстар. Святы Казімір. Канец XVIII – пачатак XIX ст. Дрэва, разьба, алей, пазалота. НММ РБ



Мал. 3. Невядомы майстар. Святая Ганна з Марыяй. Канец XVIII – пачатак XIX ст. Дрэва, разьба, алей, пазалота. НММ РБ

Таксама адзначым, што на адваротным баку фігуры св. Казіміра надрапаны надпіс "Rok 1936". Гэтая дата можа быць звязана з рамонтам інтэр'ера касцёла св. Тройцы ў 1936–1937 гг. Запублікаваных крыніц вядома, што ў гэты час былі адноўлены тынкі, папоўнены страты стукавага аздаблення алтароў, а таксама пафарбаваны сцены. Такім чынам, з высокай ступенню верагоднасці скульптура св. Казіміра і св. Ганны з калекцыі Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь, вывезеная з г. Слоніма, насамрэч паходзіць з г. Брэста. На жаль, адсутнасць больш даклад-

ных экспедыцыйных звестак не дазваляе сцвярджаць гэта адназначна [9, с. 68–74].

Часцей пытанні з паходжаннем узнікаюць у дачыненні да твораў, якія трапілі ў калекцыю з даваенных збораў іншых беларускіх музеяў. Вырашэнне гэтых пытанняў, як правіла, больш складанае. На сённяшні дзень найбольш поўна гісторыя бытавання скульптуры са збору Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь адлюстравана ў каталогу «Скульптура и резьба Беларуси XII-XVIII вв.», складзеным Н. Ф. Высоцкай. Шэраг пазіцый гэтага каталога быў зацверджаны атрыбуцыйным саветам музея (праўда, паходжанне не з'яўляецца асноўнай уліковай інфармацыяй, таму застаецца незразумелым, у якім аб'ёме зацвярджалася атрыбуцыя)5. У іх лік увайшлі дзве скульптуры з кампазіцыі "Укрыжаванне з прадстаячымі": Маці Божай (КП-1956а, ДБС-94) (мал. 4) і Яна Багаслова (КП-1956б, ДБС-93) (мал. 5), датаваныя сярэдзінай XVIII ст. Паводле звестак згаданага каталога, творы выяўлены ў Ваўкавыскім раёне Гродзенскай вобласці ў 1938 г.; да Вялікай Айчыннай вайны знаходзіліся ў Беларускім дзяржаўным музеі. збор Дзяржаўнай карціннай галерэі Нацыянальны мастацкі музей Рэспублікі Беларусь) паступілі з Музея гісторыі Вялікай Айчыннай вайны ў 1954 г. у парадку вяртання даваенных фондаў [2, с. 133-134].

Дадзеная інфармацыя выклікала ў нас пэўнае сумненне, паколькі сённяшні Ваўкавыскі раён разам з іншымі землямі Заходняй Беларусі ў 1921–1939 гг. уваходзіў у склад Другой Рэчы Паспалітай, і наўрад ці прадметы гэтага рэгіёна маглі трапіць у мінскі музейны збор у 1938 г. Адзначым, што паходжанне з Ваўкавыскага раёна мае шэраг іншых прадметаў, якія аднак трапілі ў збор Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь не з Беларускага дзяржаўнага музея, а з Віленскага Беларускага музея імя Івана Луцкевіча. Аднак сярод твораў, заінвентарызаваных у дадзенай установе, не аказалася музейных прадметаў, што цікавілі б нас. Іх удалося ідэнтыфікаваць у матэрыялах Мінскай духоўнай праваслаўнай кансісторыі Сінода, якія захоўваюцца ў Нацыянальным гістарычным архіве Беларусі. У гэты пералік дакументаў уваходзіць "Справа аб будаўніцтве Смалявіцкай Мікалаеўскай царквы Барысаўскага павета", якая ўтрым-

_

⁵ Протокол Атрибуционного совета № 40 от 18.09.2012 / Бягучы архіў Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь.

лівае фотаздымкі іканастаса, званіцы і будынку царквы, зробленыя ў пачатку XX ст. На адным з фотаздымкаў добра пазнавальная пара скульптур, якія з'яўляюцца прадметам разгляду (мал. 6) [5]. Найбольш верагодна, што менавіта адтуль прадметы трапілі ў Мінскі абласны музей, які ў 1923 г. быў рэарганізаваны ў Беларускі дзяржаўны музей.



Мал. 4. Невядомы майстар. Маці Божая. Сярэдзіна XVIII ст. Дрэва, разьба, паліхромія. НММ РБ



Мал. 5. Невядомы майстар. Ян Багаслоў. Сярэдзіна XVIII ст. Дрэва, разьба, паліхромія. НММ РБ



Мал. 6. Інтэр'ер царквы св. Мікалая, Смалявічы, пачатак XX ст. Фрагмент. НГАБ

Паводле каталога «Скульптура и резьба Беларуси XII–XVIII вв.», з Ваўкавыскага раёна Гродзенскай вобласці паходзіць шэраг прадметаў. Сярод іх – "Укрыжаванне" (КП-1942, ДБС-53), на адвароце якога маецца надпіс лацінкай "1696, Кагітігиѕ Кгироwісг" (мал. 7). Гэта скульптура была выяўлена мастаком Пятром Аляксандравічам Сергіевічам у 1938 г. і перададзена ім у Віленскі беларускі музей імя Івана Луцкевіча (інв. № 279) [2, с. 109]. На сённяшні дзень К. Круповіч значыцца аўтарам твора⁶. Таксама яго імя,

⁶ Протокол Атрибуционного совета № 40 от 18.09.2012 / Бягучы архіў Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь.

на падставе надпісу на Укрыжаванні, унесена ў слоўнік рэзчыкаў, скульптараў, якія працавалі ў Беларусі ў XV–XVIII стст. [2, с. 197].



Мал. 7. Невядомы майстар. Укрыжаванне. 1696 (?). Дрэва, разьба, паліхромія. НММ РБ

Мяркуем, што існуе дастаткова аргументаў, каб удакладніць паходжанне гэтага Укрыжавання. Сярод іх вылучым наступныя:

- 1. мастак П. Сергіевіч у 1937 г. працаваў у касцёле св. Міхаіла Архангела ў мястэчку Поразава, ствараючы для яго абраз Маці Божай;
- 2. паходжанне некаторых рэчаў з Беларускага музея імя Івана Луцкевіча, перададзеных туды П. Сергіевічам, пазначана дакладна (у тым ліку на саміх прадметах). Напрыклад, пад інвентарным № 273: "Галоўка ангела, разьба з дрэва поліхромованая. З Поразава Ваўкавыск. пав. Дар П. Сергіевіча" [1, с. 111];

3. у алтары касцёла св. Міхаіла Архангела ў Поразаве ёсць стылістычна блізкія скульптуры (мал. 8).



Мал. 8. Скульптура Св. Амброзія ў галоўным алтары касцёла св. Міхаіла Архангела ў Поразаве (паводле выдання "Kościoły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa nowogródzkiego")

Такім чынам, можна гаварыць пра тое, што Укрыжаванне разам з іншымі прадметамі было вывезена ў 1938 г. з мястэчка Поразава Ваўкавыскага павета Беластоцкага ваяводства (сёння г. п. Поразава адносіцца да Свіслацкага раёна Гродзенскай вобласці). Гістарычныя дакументы, звязаныя з населеным пунктам, захавалі таксама імя Казіміра Круповіча. Выяўляецца, што ён быў не рэзчыкам, а поразаўскім плябанам, які разам з ружанскім дэканам Янам

Янкоўскім удзельнічаў у будаўніцтве мясцовага касцёла ў 1715 г. Гэты касцёл быў асвечаны ў 1732 г. у гонар Унебаўзяцця Панны Марыі [10, с. 182]. Атрымліваецца, што Казімір Круповіч не з'яўляецца аўтарам Укрыжавання, а надпіс, змешчаны на адваротным баку твора, звязаны з імем фундатара, што цалкам уласціва для сакральнага мастацтва XVII–XVIII стст.

Яскравым прыкладам таго, наколькі паходжанне твора ўплывае на яго атрыбуцыю, з'яўляецца так званае "галубіцкае" "Укрыжаванне" (КП-1941, ДБС-52) (мал. 9).



Мал. 9. Невядомы майстар. Укрыжаванне. Першая палова XVII ст. (?). Дрэва, разьба, паліхромія. НММ РБ

У 1960-х гг. М. М. Памяранцаў па стылістычных прыкметах адносіў твор да ліку самых ранніх помнікаў, датаваў яго XIV ст. і ад-

значаў блізкасць да раманскай драўлянай пластыкі [3, с. 168]. Такое меркаванне падтрымалі і іншыя даследчыкі. Так, А. К. Лявонава піша: "Самы ранні помнік, што захаваўся на тэрыторыі Беларусі <...> адзначаны рысамі раманскага стылю. Суровасць вобраза, манументальнасць, лаканізм выразных сродкаў – вызначальныя асаблівасці гэтага твора" [4, с. 41].

У працах Н. Ф. Высоцкай адзначаецца, што Укрыжаванне было выяўлена ў 1921 г. і паходзіць з в. Галубічы Глыбоцкага раёна Віцебскай вобласці [6, № 23].

Пазней менавіта на гэтай падставе А. А. Ярашэвіч датаваў разглядаемы помнік першай паловай XVII ст. Ён пісаў: «Первая задача искусствоведа – установить, кем, когда и для кого создано произведение» [8]. Прымаючы пад увагу, што Укрыжаванне нібыта паходзіць з царквы ў Галубічах, аўтар сцвярджаў: «На этот период (XIV ст.) нет никаких убедительных доказательств появления монументальной скульптуры в православных храмах ВКЛ. <...> Церковь «страстотерпца Христова Георгия» в Голубичах упоминается в середине XVI в.» [8]. Адзначым, што А. А. Ярашэвіч заўважаў адметнасці Укрыжавання, якія маглі б паказваць на паходжанне яго з каталіцкага касцёла, аднак інтэрпрэтаваў іх як каталіцкія ўплывы. У выніку аўтар прыйшоў да наступнай высновы: «<...> наиболее вероятно «Распятие» могло появиться в Голубичской церкви во второй четверти XVII в. (1625–1635), когда Голубичи оказались связанными с Троицким монастырем базилиан в Вильно» [8].

Відавочна, паходжанне Укрыжавання з в. Галубічы было памылкова вызначана паводле інвентарнай кнігі Беларускага музея імя Івана Луцкевіча ў Вільні. Так, Н. Ф. Высоцкая спасылаецца на № 215 дадзенага дакумента [2, с. 56]. Насамрэч, укрыжаванне "з Галубіч" зафіксавана ў інвентарнай кнізе пад № 214 і мае памер 40,5 см, што не адпавядае разглядаемаму твору. Пад № 215 значыцца "фігура распятага Хрыста з дрэва, без аднае рукі (левае) і без крыжа. Маляваная. Вышыня фігуры 103 см" [1, с. 104]. Верагодна, менавіта супадзенне памеру (103 см) дазволіла даследчыцы звязаць дадзены ўліковы запіс з наяўным музейным прадметам. Так ці інакш, з в. Галубічы Глыбоцкага раёна Віцебскай вобласці паходзіць зусім іншы твор. А менавіта "Укрыжаванне" (КП-14662, ДБС-194), датаванае XVIII-XIX стст. (мал. 10). Гэты помнік мае памер 40 см, акрамя таго, на ім нанесены нумар "МИОВ-13551" Беларускага дзяржаўнага музея гісторыі Вялікай Айчыннай вайны, куды ў 1945 г. трапілі прадметы з Беларускага музея імя Івана Луцкевіча. Гэты нумар адназначна пацвярджае паходжанне твора, пад ім у музейнай дакументацыі зафіксавана "фігура ўкрыжаванага Хрыста. Не хапае рук. Дрэва, разьба. Вышыня 40,5 см. З Галубіч. Інвент. № Віленскага музея 214"⁷.



Мал. 10. Невядомы майстар. Укрыжаванне. XVIII–XIX стст. Дрэва, разьба, паліхромія. НММ РБ

Такім чынам, праблема паходжання алтарнай скульптуры Беларусі патрабуе пільнай увагі. Нават хуткі яе агляд дазваляе адвесці аўтарства і выказаць сумненне адносна даціроўкі пэўных прадметаў. Далейшая праца ў дадзеным накірунку дазволіць удакладніць і сістэматызаваць веды, назапашаныя даследчыкамі адной з найбольш цікавых галін мастацтва старадаўняй Беларусі.

_

 $^{^{7}}$ Книга поступлений № 7 / Бягучы архіў Беларускага дзяржаўнага музея гісторыі Вялікай Айчыннай вайны.

Спіс выкарыстанай літаратуры

- 1. Беларусі дзяржаўны архіў-музей літаратуры і мастацтва (БДАМЛМ). Ф. 518. Воп. 1. Спр. 1128. Арк.
- 2. Высоцкая, Н. Ф. Скульптура и резьба Беларуси XII–XVIII вв. / Н. Ф. Высоцкая. Минск: Беларуская Энцыклапедыя, 1998. 223 с.
- 3. Искусство стран и народов мира. Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство: краткая художественная энциклопедия / редкол.: Б. В. Иогансон (гл. ред.) и др. М.: Советская энциклопедия, 1962. Т. 1: Австралия-Египет. 696 с.
- 4. Лявонава, А. К. Старажытнабеларуская скульптура / А. К. Лявонава. Мінск: Навука і тэхніка, 1991. 205 с.
- 5. Нацыянальны гістарычны архіў Беларусі (НГАБ). Ф. 136. Воп. 1. Спр. 36461.
- 6. Пластыка Беларусі XII–XVIII стагоддзяў / аўтар і складальнік Н. Ф. Высоцкая. Мінск: Беларусь, 1983. 232 с.
- 7. Шчакаціхін, М. 1-я Ўсебеларуская мастацкая выстаўка. Каталёг аддзелу старажытнага мастацтва / Апрацаваў М. Шчакаціхін. Менск, 1926. 29 с.
- 8. Ярошевич, А. А. «Распятие» из Голубич (к проблеме стиля и датировки) / А.А. Ярошевич [Электронны рэсурс]. Рэжым доступу: https://www.artmuseum.by/ru/aboutmuseum/research/soobshheniya-naczionalnogo-xudozhestvennogo-muzeya-respubliki-belarus,-vyipusk-7/raspyatie-iz-golubich-k-probleme-stilya-i-datirovki. html. Дата доступа: 01.01.2021.
- 9. Kościoły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa nowogródzkiego / redakcja naukowa: Maria Kałamajska-Saeed. Miasto Słonim–Kraków, 2013. T. 3. 218 c.
- 10. Kościoły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa nowogródzkiego / redakcja naukowa: Maria Kałamajska-Saeed. Kraków, 2006. T. 2. 451 c.

Секция 2 МУЗЕЙ И ПОСЕТИТЕЛЬ: СТРАТЕГИИ КОММУНИКАЦИИ

Виниченко Виктория

ЭДЬЮТЕЙНМЕНТ КАК ТЕХНОЛОГИЯ ОБУЧЕНИЯ ДЕТЕЙ ЭТИКЕТУ В МУЗЕЙНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Сегодня как никогда становится актуальна особая технология обучения – эдьютейнмент. Это относительно новое понятие. За ним скрывается знакомая каждому вещь: а именно – образование через развлечение. Технология эдьютейнмента не является новинкой в сфере образования. Идея повысить заинтересованность к процессу обучения появилась давно. Опытные педагоги в целях повышения эффективности учебного процесса всегда включали различные игровые методики в программы обучения. За рубежом обучение по технологии эдьютейнмента проходит уже более 30 лет, в странах постсоветского пространства эдьютейнмент начали развивать лишь на протяжении нескольких последних лет.

Значение этого термина становится понятным, если перевести его с английского. Edutainment сложился из двух английских слов: education (образование) и entertainment (развлечение). Поэтому он означает «образование плюс развлечение» [2]. Эдьютейнмент – это образование через развлечение, в котором применяются элементы игры. Эдьютейнмент предполагает, что обучение должно быть увлекательным и вместе с тем развлекательным.

Одна из основных задач эдьютейнмента – повысить мотивацию учащихся к учебе, сделать процесс усвоения знаний более увлекательным, разнообразным, доступным [4].

Детям требуется невероятная дисциплина, чтобы сконцентрировать все свои силы на заучивании материалов для подготовки к урокам. Как правило, это дается им нелегко. А развлечение же, в свою очередь, наоборот вызывает положительные детские эмоции. И современное образование отвечает на этот вызов. Поэтому появляется все больше игровых форм, которые не только вовлекают учащихся в процесс обучения, но и мотивируют их.

Этот подход совмещает в себе уже существующие интерактивные методы и технологии работы, а также новые диджиталтехнологии и системный подход к использованию образовательного пространства.

Дети школьного возраста не могут продолжительное время концентрироваться на чем-то одном, поэтому важно сочетать классические методики в образовании с эдьютейнментом. И игра как один из инструментов эдьютейнмента помогает сохранять интерес школьников к обучению.

Суть этого метода в том, что новые знания предстают перед учащимися на понятном, доступном и интересном языке. А педагог не дает знания в чистом виде, в ходе игры дети добывают их самостоятельно.

Таким образом, следует выделить основные задачи эдьютейнмента:

- повышение мотивации обучающихся;
- caм процесс освоения знаний должен быть интересным, разнообразным и легкодоступным;
- переход от неосознанного заучивания, получения большого объема теоретической информации к добыванию знаний в «полевых» условиях, то есть переход от зависимого типа участников образовательного процесса к самонаправленному, когда субъект принимает активное участие в обучении;
- передача знаний в понятной, простой и увлекательной форме.
 И исходя из основных задач эдьютейнмента, отметим его ключевые особенности:
 - игровые методы в обучении;
- элементы развлечения участников. Шоу, интерактивные методы, удивительные события, юмор, непринужденность все это помогает получать дополнительную мотивацию для получения знаний;
- увлечение участников обучения. Необходимо обнаружить актуальные потребности участников обучения, то, что непосредственно интересно учащимся;
- современность и актуальность обучения. Это касается и средств обучения (технических), и тематик игр; они должны быть понятны и знакомы участникам, а также актуальны современным трендам [3].

Эдьютейнмент основывается на следующих педагогических принципах:

- 1. Связь теории с практикой. Так как правильно поставленное обучение и воспитание вытекает из самой жизни и неразрывно с ней связано как через источник знаний, так и через сам результат.
- 2. Последовательность. Ибо человек только тогда обладает информацией и знаниями, когда он владеет системой четко взаимосвязанных понятий, последовательность которых была определена внутренней логикой учебного материала и познавательными возможностями самих учащихся.
- 3. Доступность. Так как доступность обучения определяется возрастными и индивидуальными особенностями учащихся, организацией учебного процесса, применяемыми методами обучения и т. д. [3]

Хочется предложить несколько определений термина «эдьютейнмент» с характерными акцентами разных направлений образовательных проектов. Мы объединим эти взгляды и познакомим вас с синтезом разных подходов, а потом расскажем о том, какие инструменты мы используем в обучении детей этикету в музейном пространстве.

В исследованиях Н. А. Кобзевой эдьютейнмент определяется как технология обучения, рассматриваемая как совокупность современных технических и дидактических средств обучения через развлечение, смысл которой заключается в том, что знания должны передаваться в простой, понятной и интересной форме, а также в комфортных условиях [5].

О. М. Железнякова и О. О. Дьяконова из Ульяновского педагогического университета акцентируют внимание на роли участника обучения и на важности правильно организовать среду для потребления им знаний.

В следующем определении заостряется внимание на современных средствах, используемых в процессе обучения:

Эдьютейнмент – это технология обучения, рассматриваемая как совокупность современных технических и дидактических средств обучения, которая основана на концепции обучения через развлечение [5, с. 192].

Микела Эддис (профессор университета Боккони, Италия) говорит о том, что главной целью концепции эдьютейнмента является формирование у участников потребности к участию в процессе обучения: «Эдьютейнмент – особый тип обучения, который основывается на развлечении и формировании первичного интереса к предмету с получением удовольствия от процесса обучения

и стойким интересом к процессу обучения» [8, с. 1]. Автор считает, что «процесс обучения – это результат взаимодействия объекта и субъекта. В качестве субъекта выступает учащийся. Объектом является послание в формате, который одновременно частично развлекает и частично обучает, позволяет получить особый опыт» [8, с. 1–3].

А. Попов (преподаватель Московской школы бизнеса) подчеркивает, что игра и обучение с ее помощью являются естественной и эмоционально привлекательной деятельностью для участников:

«Обучение как развлечение» – познание мира в игровой форме – помогает установить эмоциональную связь между учеником и предметом изучения. «Игразование» – создание ситуаций, способных научить автоматическому принятию решений [6, с. 71].

Эдьютейнмент – концепция, в основе которой заложен баланс обучения и развлечения. В рамках этой концепции баланс достигается путем внедрения разных форм игровых практик в традиционные форматы обучения.

Технология эдьютейнмента сегодня является довольно популярной. Но несмотря на это, есть одна важная проблема, на которой стоит заострить внимание. Важно соблюсти баланс между обучением и развлечением. То есть задания для вовлечения учащихся в процесс обучения должны сочетаться с заданиями, повышающими уровень знаний.

Поэтому некоторые зарубежные исследователи говорят и об отрицательных сторонах эдьютейнмента. Исследователь из Кембриджского университета М. Резник утверждает, что развлечение в образовании – плохой опыт. Принципы увлекательного образования применимы лишь тогда, когда настоящие, действенные методы образования терпят крах [6]. Но М. Резник утверждает, что есть и положительные стороны в использовании игровых элементов в обучении, если ими не злоупотреблять. Он говорит, что применение игровой технологии позволяет формироваться внутренней мотивации, которая становится главным двигателем познавательной активности ребенка [6].

Если мы будем рассматривать исторический контекст возникновения эдьютейнмента, то обязательно обратим внимание на 1970-е годы – время становления этого течения в зарубежной педагогике. Роберт Хейман, географ, в 1973 году выступил с докладом для Национального географического сообщества. Он продемон-

стрировал свой образовательный игровой фильм про животных, в котором были интерактивные элементы. В 1990 году появилась детская передача «Улица Сезам» как один из главных примеров интерактивной телевизионной передачи.

В 2000-е годы происходит постепенный переход от телевизионного формата к современным социальным и образовательным практикам – концепция эдьютейнмента внедряется во взаимодействие между педагогом и учеником, игровые и прочие тренинговые методы становятся популярными средствами передачи знаний и навыков.

С начала 2010-х годов концепция эдьютейнмента начинает использоваться в онлайн-образовании крупными бизнесорганизациями как инновационное решение проблем образования взрослых.

В настоящее время методы, используемые в концепции эдьютейнмента (традиционные, вполне известные, например, фильмы, образовательные игры, телепрограммы, радиопрограммы, книги и комиксы, музыка), уже являются неотъемлемой частью образовательного процесса. Из современных возможностей добавляются электронные учебники, сетевые варианты музейных выставок, видеоигры, электронные тренажеры и энциклопедии, мессенджеры, веб-квесты, блоги, чаты, видеоконференции.

Но наличие даже всех этих методов вместе совсем не означает, что образовательная программа стала эдьютейнмент концепцией. Одна из главных ценностей эдьютейнмента – целостность образовательного процесса, общее направление образовательной и игровой цели обучения, геймификация и метафоризация образовательного процесса, а также стремление к самонаправленному стилю обучения участников.

Можно выделить следующие признаки, характеризующие концепцию эдьютейнмента:

- 1. Увлечение участников обучения. Нужно находить актуальные потребности участников обучения, то, что интересно учащимся. Интересы и потребности могут быть косвенно связаны с изучаемым предметом, но, например, с помощью включения игры или примеров из сфер, интересных для участников, преподаватель может увлечь участников своим предметом.
- 2. Игровые методы в обучении. Игра это хороший способ симуляционной деятельности попробовать то, чему мы учимся. Поэтому игра является одним из основных методов концепции.

- 3. Элементы развлечения участников. Шоу, интерактивные методы, юмор, непринужденность все это помогает участникам получать дополнительную мотивацию для получения знаний. Также это позволяет снимать напряжение и повышать эмоционально положительные впечатления от процесса обучения.
- 4. Современность и актуальность обучения. Это касается и средств обучения (технических), и тематик геймификации они должны быть понятными и знакомыми участникам, а также актуальны современным трендам.
- 5. Участники принимают активное участие в процессе обучения.

Следовательно, эдьютейнмент – особый тип обучения, в котором, наряду с образовательными целями, большое внимание уделяется развлечению и формированию интереса к процессу обучения. И важно получать удовольствие от процесса обучения.

Главной задачей эдьютейнмента является переход от зависимого типа участников образовательного процесса к самонаправленному типу. То есть с помощью эдьютейнмента мы стремимся к тому, чтобы участники переходили от неосознанного заучивания, получения большого объема теоретической информации, оценочной системы мотивации, объект-субъектного взаимодействия с преподавателем к формулированию собственных интересов в обучении, добыванию знаний в «полевых» условиях и индивидуальному вектору построения образовательного процесса.

Далее расскажем о том, как же технология эдьютейнмента оказалась просто находкой для проекта «Этикет для детей в Художественном».

Организовать занятия в формате эдьютейнмента можно и в музее, где информацию можно получить в непринужденной обстановке, в которую попадают дети, приходя на курс по этикету. Плюс занятий по этикету в Художественном состоит в том, что ребята оказываются среди музейных предметов и имеют возможность познакомиться с экспозицией музея. Традиционно принято считать, что этикет – это скучно, нудно, неинтересно и никому не нужно. Но человек каждый день сталкивается с этикетом, порой сам не замечая этого. И из-за незнания простых правил этикета попадает в неловкие и даже курьезные ситуации. Сегодня каждый родитель обеспокоен воспитанием своего ребенка. Как донести до детей скучные правила этикета? Мы придумали выход: через нестандартные уроки. И помогает нам в этом технология эдьютейнмента.

Особенность проекта – использование эдьютейнмента, позволяющего через развлекательный характер с помощью разработанных материалов сформировать у учащихся навыки социального поведения, культуры группового общения. Проект включает в себя курс ситуационных игровых тренингов командносоревновательного характера.

Понятные и актуальные игры, аудио- и видеоуроки помогают завладеть вниманием детей. Разработан систематизированный, красочный и увлекательный материал по этикету, включающий игровую и мотивационную атрибутику, шпаргалки с правилами этикета.

Основная аудитория, на которую рассчитаны данные занятия, – это дети 7–11 лет.

Курс «Этикет для детей в Художественном» ставит перед собой следующие задачи:

- развивать навыки общения со сверстниками;
- знакомить с различными видами посуды и столовых приборов, отработать навыки пользования столовыми приборами и употребления различных блюд, стимулировать интерес к самостоятельной сервировке стола;
- знакомить с правилами поведения за столом и рассмотреть основные ошибки;
- отработать модели поведения в бытовых ситуациях и общественных местах;
- сформировать представления о требованиях к внешнему виду и личной гигиене;
 - скорректировать привычки и манеры участников;
 - поддержать интерес к семейным ценностям и традициям;
 - сформировать навыки самообслуживания и организации;
- сформировать активную жизненную позицию участников и навыки быстрой социальной адаптации среди различных групп населения.

Также занятия по этикету для детей 7–11 лет включают в себя и различные современные средства эдьютейнмента, а именно:

- -аудио- и видеоматериалы;
- различные игровые тренинги, мастер-классы;
- отработку полученных знаний на практике;
- -задания на повышение мотивации;
- наглядные шпаргалки, в которых зафиксированы основные правила этикета.

Курс *«Этикет для детей в Художественном»* состоит из 6 занятий:

- мастер-класс «Столовый этикет»;
- тренинг-игра «Речевой этикет. Культура отношений»;
- тренинг-игра «Этикет и хорошие манеры»;
- игра «Этикет в одежде»;
- тренинг-игра «Этикет подарков»;
- тренинг-игра «Этикет в музее».

Занятие длится 60 минут.

Для понимания того, каким образом проходят занятия по этикету для детей по технологии эдьютейнмента, приведем в пример ход мастер-класса «Этикет в музее».

В начале каждого занятия научный сотрудник и ученики клеят на одежду бейдж с именем, чтобы все участники могли обращаться друг к другу по имени. Научный сотрудник размещает на магнитной доске командные поля в виде звезды, на которых в процессе игры размещаются оценочные баллы-звезды, полученные за верные ответы или выполненные задания. Над фигурными командными полями размещаются прямоугольные поля для записи названий команд.

Научный сотрудник делит учеников на несколько команд, но не более четырех. Каждой команде следует придумать свое название, после чего научный сотрудник записывает его в прямоугольное поле командной звезды.

Также в ходе занятия предусмотрены и различные штрафы. Штраф предполагает лишение команды оценочных звезд по следующим причинам:

- нарушение дисциплины;
- выкрики с места;
- подсказки сопернику;
- оспаривание решения педагога.

В итоге побеждает команда, набравшая большее суммарное количество оценочных баллов-звезд на игровом поле.

Оснащение:

- рабочий сценарий научного сотрудника;
- бейджи с именами игроков;
- магнитная доска;
- игровые командные поля и оценочные звезды;
- стол для размещения игрового материала;

- маркер на водной основе для написания названий команд;
- губка для удаления маркера;
- компьютер, проектор и экран;
- игровой материал «Зачем ходить в музей»;
- -игровой магнитный материал «Правила поведения в музее»;
- видеосюжет «Уроки хороших манер. Как вести себя на экскурсии в музее»;
 - кейс «Этикет на экскурсии в музее»;
 - подарки с правилами этикета.

Ход занятия

Игра «Зачем ходить в музей»

Научный сотрудник использует игровой материал с открывающимися окошками «Зачем ходить в музей», в которых указаны поводы для похода в музей. Игроки каждой команды, открывая по одному окошку, должны объяснить, с какой целью можно ходить в музей. А также игроку следует назвать верное это утверждение или нет. За правильно объясненный повод для похода в музей игрок получает оценочную звезду и размещает ее на игровом поле своей команды. В случае затруднения с ответом, научный сотрудник задает игрокам наводящие вопросы или дает подсказки для полного объяснения.

Игра «Правила поведения в музее»

Научный сотрудник размещает на магнитной вертикальной доске таблички «Следует» и «Не следует», а также выкладывает на столе магнитной стороной вверх правила этикета в музее, описанные на магнитной основе. Последовательно каждая команда выбирает одно магнитное правило этикета. Правила этикета, которые следует выполнять, размещают под полем «Следует»; правила, которых рекомендуется избегать, размещают под полем «Не следует». За правильно определенное поле для выбранного правила этикета в музее команда получает оценочный балл-звезду. В случае затруднения с ответом, научный сотрудник задает игрокам наводящие вопросы или дает подсказки. Если поле для правила этикета выбрано неверно, оценочный балл-звезду команда не получает.

По окончании игры ученикам следует посмотреть видеосюжет «Уроки хороших манер. Как вести себя на экскурсии в музее».

Закрепление навыков

Кейс «Этикет на экскурсии в музее»

Научный сотрудник раздает командам кейс в печатном виде «Этикет на экскурсии в музее». Каждая команда должна выделить маркером нарушения правил этикета. После чего команды по очереди зачитывают по одному зафиксированному нарушению, и за каждое зафиксированное нарушение получают один оценочный балл-звезду.

За безошибочно выполненный тренинг команды получают по пять оценочных баллов-звезд; за каждую ошибку лишаются одной из пяти звезд.

В итоге прохождения курса «Этикет для детей в Художественном» мы ожидаем следующие результаты обучения:

- формирование положительного имиджа самого участника;
- формирование навыков вежливого общения, проявления уважения;
- овладение хорошими манерами и корректировка привычек участников;
- знание и умение на практике применять тонкости гастрономического, столового и ресторанного этикета;
 - умение производить приятное впечатление;
- воспитание устойчивых навыков поведения в различных ситуациях.

На занятиях по этикету у детей возникает интерес к изучаемому материалу, они активно принимают участие в познавательном процессе. Научный сотрудник развлекает и заинтересовывает этикетом одновременно. Учащиеся во время изучения темы получают удовольствие от самого процесса обучения, они полностью отвлекаются от сторонних мыслей и переживаний, то есть такое обучение становится для учащихся привлекательным. А в таких условиях и правила этикета запоминаются и усваиваются лучше.

Таким образом, технология эдьютейнмента – это современная продуктивная технология. Она позволяет сделать учебный процесс более увлекательным, внедрять современные формы развлечения в систему традиционных занятий. Что позволяет проводить занятия по этикету в музее, где дети получают познавательную информацию в непринужденной атмосфере.

Список использованной литературы

1. Гнатюк, О. Л. Основы теории коммуникации / О. Л. Гнатюк. – М.: Кнорус, 2010. – 256 с.

- 2. Горбачева, Е. В. Эдьютейнмент он повсюду, или Современное подрастающее поколение нужно учить по-другому / Е. В. Горбачева // Молодой ученый. 2020. № 1. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://moluch.ru/archive/291/66070. Дата доступа: 12.05.2021.
- 3. Дьяконова, О. О. Понятие «эдьютейнмент» в зарубежной и отечественной педагогике / О. О. Дьяконова // Сиб. пед. журнал. 2012. № 6. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/ponyatie-edyuteynment-v-zarubezhnoy-i-otechestvennoy-pedagogike/viewer. Дата доступа: 12.05.2021.
- 4. Кармалова, Ю. Е. Эдьютейнмент: понятие, специфика, исследование потребности в нем целевой аудитории / Е. Ю. Кармалова, А. А. Ханкеева // Вестник Челябинского государственного университета. − 2017. − № 7. [Электронный ресурс]. − Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/edyuteynment-ponyatie-spetsifika-issledovanie-potrebnosti-v-nem-tselevoy-auditorii/viewer. − Дата доступа: 25.05.2021.
- 5. Кобзева, Н. А. Edutainment как современная технология обучения / Н. А. Кобзева // Ярослав. пед. вестн. 2012. № 4. Т. 2. С. 192–195.
- 6. Попов, А. В. Маркетинговые игры. Развлекай и властвуй / А. В. Попов. Москва, 2006. 320 с.
- 7. Самосенкова, Т. В. Технология «эдьютейнмент»: к истории вопроса / Т. В. Самосенкова, И. В. Савочкина // Педагогика [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/tehnologiya-edyuteynment-k-istorii-voprosa/viewer. Дата доступа: 24.04.2021.
- 8. Addis, M. New technologies and cultural consumption. Edutainment is born / M., Addis // Bocconi University. 2002. [Electronic resource]. Mode of access: https://cursa.ihmc.us/rid=1234517332312_632271524_3467/%EE%80%80edutainment%EE%80%81.pdf. Date of access: 24.05.2021.

Кожух Татьяна

МУЗЕЙНЫЕ КОММУНИКАЦИИ В АСПЕКТЕ «МУЗЕЙ И ПОСЕТИТЕЛЬ» НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

Современное общество до начала пандемии, связанной с распространением вируса SARS-CoV-2 в 2020 г., переживало «музейный бум». В Беларуси за 2019 г. музеи посетили более 7 млн человек [11], в Российской Федерации в 2018 г. – 154 млн человек [10]. Самым посещаемым музеем в Европе за несколько последних лет является Лувр, который в 2018 г. посетили 10,2 млн человек, что на 25% больше по сравнению с предыдущим.

Начиная с 1970-х гг. по сегодняшний день в работе музеев одним из главных показателей является посещаемость [16, с. 230]. К тому же инновационными областями исследования и дискуссий в последние двадцать лет стали вопросы трансформации музеев и векторы использования их возможностей, а также интерпретация поведения потребителей музейных продуктов и меняющееся отношение общества к музеям [19, с. 11]. Исследование социолога М. Е. Илле показало, что чаще в музеи и на выставки ходят люди 19-29 лет; вторую группу составляют посетители в возрасте 30-39 лет. Далее активность падает. Но те, у кого доходы выше, продолжают культурную активность. Женщины в 1,5-2 раза активнее мужчин, на посещение музеев детьми напрямую влияет образованность родителей, и наблюдается четкая корреляция с наличием у них высшего образования. При этом человек, пришедший в Эрмитаж, проводит в музее в среднем 50 минут и за это время успевает посетить также эрмитажное кафе, сделать 3-4 селфи. Максимальное время, проведенное в одном из залов Эрмитажа, зафиксированное в период исследования, составило три минуты пятьдесят секунд. Это была женщина, которая вошла в зал и села поболтать со смотрительницей [12].

Музеи, пытаясь адаптироваться к социальным, политическим и экономическим изменениям в обществе, все более ориентируются на запросы посетителей. Выходные дни люди стремятся провести с семьей. И тут серьезную конкуренцию музею составляют театры, кинотеатры, торгово-развлекательные центры. В последнее десятилетие музеи всего мира предпринимают различные маркетинговые шаги и стратегии продвижения своих коллекций, обучающих и образовательных программ, различных услуг.

Из пяти направлений коммуникативной деятельности музеев, к которым относят информирование, образование, развитие творчества, общение и отдых [18, с. 131], сегодня наиболее интенсивно развиваются информирование и отдых [13, с. 104]. Развлечения для разных возрастных и социальных групп, образовательные и культурные программы для профессионалов и школьников стали основными направлениями в работе американских музеев [8, с. 71]. С целью привлечения посетителей и удовлетворения запросов туристических агентств музеи предлагают экскурсии с дегустацией (например, замковый комплекс «Мир»), лекции, мастер-классы и презентации, кинопоказы и квесты, реконструкции боев и ритуалов, проводят различные акции, среди которых ставшие традиционными «Дни культурного наследия», «Ночь музеев», «Музейная неделя», дни бесплатного посещения. В московских музеях рассматривался вопрос о льготах для беременных женщин [3]. В 2014-2020 гг. в Русском музее в рамках проекта «Красоту познаем до рождения» еженедельно проводились занятия для будущих мам. Цикл включал тематические экскурсии, беседы с врачомгинекологом и психологом. Для рекламы выставки «Щукин. Биография коллекции», проходившей в ГМИИ им. А. С. Пушкина в 2019 г., и популяризации собрания европейского модернизма по Большой кольцевой линии московского метро курсировал тематический поезд, в оформлении вагонов которого использовали копии картин К. Моне, А. Матисса, П. Пикассо, П. Гогена, О. Ренуара, П. Сезанна, В. Ван Гога и других художников, интересные факты их жизни и творчества, а также узоры тканей фабрики С. Щукина. «Выездную» выставку ежедневно посещало около 15 тысяч человек, а за полугодие репродукции увидели около 3 млн человек [15]. Кроме того, были организованы дискуссии, авторские прогулки, подготовлены научные издания, сувенирная продукция, разнообразные лекции и экскурсии для детей и взрослых, аудиотур для iOS и Android с «точками интереса», чтобы представлять дополнительные факты о полотнах и их создателях.

Но чем богаче выбор сценариев для культурного досуга, тем более капризным становится потребитель. Согласно теории З. Баума, мы живем в обществе постмодерна, в котором каждый вырабатывает свой уникальный стиль потребления, выбирает культурное племя, к которому хочет примыкать [12]. В условиях, когда потребление искусства и культуры можно интерпретировать как форму обучения и развлечения, музей рискует превратиться в игровую

площадку или придаток образовательного учреждения, особенно в условиях реализации школьных образовательных программ. Чтобы избежать этой участи, по мнению профессора О. С. Сапанжи, музейщики должны уделять внимание экспозиционной работе и образовательной деятельности, ориентированной на местных посетителей, предлагая цикловые программы, открывая творческие студии, как, например, в Национальном художественном музее Республики Беларусь [13, с. 106].

Эпоха информационных технологий начала XXI в. оказала существенное влияние на характер музейных коммуникаций. Канадский философ М. Мак-Люэн считал, что современные музеи должны преодолеть практику «книжной», повествовательной подачи знаний, уделять больше внимания тактильной информации и живому диалогу с посетителем, предоставлять ему свободу самому ориентироваться в различных информационных потоках, создаваемых в музее [5, с. 5]. Российский исследователь М. Г. Аверкин видит проблему современной музейной коммуникации в способе подачи информации при помощи инсталляций, интерактивных и медиасредств, применении новых информационных технологий при оснащении музеев, в создании мобильных экспозиций, интернет-коллекций [1, с. 10–11].

Одним из направлений коммуникации является доступность фондов через создание интернет-каталогов или виртуального филиала, как, например, у Русского музея или Лувра. В ГМИИ им. А. С. Пушкина сотрудники отдела визуальной информации осуществляют электронные публикации об уникальных экспонатах из своих фондов. В последнее десятилетие мы наблюдаем стремительную эволюцию реальности. Сегодня Эрмитаж, Русский музей, ГМИИ им. А. С. Пушкина, Лувр, Метрополитен-музей и бесчисленное множество других музеев во всех странах мира и их выставки благодаря новым технологиям можно посетить, не выходя из дома. Используя сетевую базу данных коллекций изображений под названием The Museum System (TMS), можно сделать музейные коллекции доступными для аудитории через Интернет и увеличить количество посетителей как на веб-сайте, так и в музее. Воспользовавшись платформой Artefact, российские музеи могут бесплатно создавать для своих музеев интерактивные гиды с технологией дополненной реальности.

Как отмечает российский исследователь А. В. Соловьев, коммуникация между музеем и посетителем становится более интер-

активной и эффективной и обладает большим потенциалом в контексте современной информационно-образовательной среды [14, с. 365]. Посетитель может присоединиться к виртуальной или онлайн выставке, прослушать лекции, изучать музейные коллекции и создавать альбомы артефактов, участвовать в мастер-классах, квестах и образовательных программах, задавать вопросы специалистам, путешествовать внутри виртуальной картины [14, с. 365].

Однако основная проблема в применении информационных технологий в музеях заключается в относительно высокой стоимости оборудования и программного обеспечения. Это можно решить через специальные государственные программы и ресурсы, привлечение средств государства, частных инвесторов и фондов. Например, упомянутая цифровая платформа Artefact создана при поддержке Министерства культуры Российской Федерации. Относительно недавно появилась новая виртуальная образовательноразвлекательная среда (VEE) и общение с посетителем все больше переходит в эту среду. Особенно заметно это было в период пандемии 2020 г.

Новые технологии, обладая двумя важными характеристиками - интерактивностью и виртуальной доставкой знаний, дают возможность развития интеграции различных способов общения. С помощью интерактивных панелей или мобильного телефона посетитель почти немедленно получает ответы на вопросы по тематике музея в виртуальной среде. Факты, тексты, двухмерная и трехмерная графика, изображения, анимация, видео и звук выражены в ней более эффективно, чем при использовании традиционных способов общения. Например, благодаря видеогиду, посетители Русского музея с проблемами слуха могут самостоятельно познакомиться с основными шедеврами музейной коллекции в Михайловском и Мраморном дворцах. Скачав бесплатно приложение на App Store или Google Play, проходя по залам музея, они сканируют QR-код, расположенный рядом с экспонатом, и смотрят двухминутный видеоролик на русском жестовом языке. Для посетителей, которые не владеют жестовым языком, информация продублирована субтитрами. Также стоит отметить, что туристические агентства не включают в маршрут временные выставки, поэтому организованные группы не попадают на них, но могут посмотреть их виртуально или в записи на сайте музея.

Новые технологии имеют двойной эффект. Во-первых, мультимедийные приложения могут воссоздать образовательный кон-

тент сообщения, информирования в виртуальной среде, а вовторых, они обогащают ее новыми деталями, одновременно усиливая развлекательный контент, а также обеспечивают связь между неоднородным содержанием и разными дисциплинами [19, р. 4]. Например, в музее Первой мировой войны в бельгийском Ипре посетителю выдают браслет, с помощью которого он считывает и собирает информацию с электронных табло в экспозициях, а после посещения музея получает ее на электронный адрес своей почты.

В Беларуси ярким примером использования новых технологий являются обновленные экспозиции музеев мемориального комплекса «Брестская крепость-герой». Не остается в стороне и музей «Замковый комплекс «Мир». В 2017 г. музей в содружестве с компанией Shukaj.by разработал мобильное приложение Mir Castle VR («Мирский замок VR») для кардбордов с технологиями виртуальной (VR) и дополненной реальности (AR), позволяющими «прогуляться» по Мирскому замку и «побывать» на пире у Радзивилла Сиротки в Столовой избе или в гостях у Радзивилла Рыбоньки в Портретном зале.

В 2019 г. в рамках Программы трансграничного сотрудничества Европейского инструмента соседства «Латвия-Литва-Беларусь» на 2014–2020 гг. музей «Замковый комплекс «Мир» вступил в проект международной технической помощи «Сохранение и адаптация культуры и наследия для культурных, образовательных и туристических целей» ENI-LLB-2-257. Проект предусматривает установку в 2021 г. экранов для демонстрации иллюстративных и историографических материалов, фильмов, соответствующих тематике залов, а также программно-аппаратных комплексов: голограммы «Князь Николай Криштоф Радзивилл Сиротка» и книги «Оборонительное зодчество Великого Княжества Литовского» по технологии RealBook.

Как отмечает М. Аддис, использование мультимедийных технологий стимулирует все чувства человека, обогащает образовательно-развлекательный опыт и делает его потенциально более привлекательным. Виртуальная реальность – явление постмодернистского общества, форма симуляции, ставшая дополнительным фрагментом в жизни человека. В данном случае речь идет о концепции виртуальной образовательно-развлекательной среды в музейной коммуникации. Она в свою очередь тесно связана с концепцией вовлечения и концепцией погружения потребителя или посетителя. В первом случае речь идет о получении информации,

а во втором – об опыте потребителя в целом, о том состоянии, которое человек испытывает во взаимодействии с объектами в виртуальной среде, когда человек теряет чувство времени и идентичности, поскольку он полностью поглощен взаимодействием со средой. В результате человек получает удовольствие от опыта [19, р. 8].

Специалисты по маркетингу предполагают, что коммуникационные стратегии во взаимодействии музея и посетителя должны быть сосредоточены на новых технологиях, творческих мероприятиях и образовательно-развлекательных программах. Благодаря им у посетителей усилятся впечатления, привлечется новая аудитория, устойчиво будет развиваться бренд музея [20, р. 1]. Примером тому служат проходившие несколько лет назад музыкальные вечера в Мирском замке, вечера Большого театра в Несвиже.

М. А. Лаптева полагает, что музей может использовать свои коллекции как «повод» для того, чтобы человек через приобщение к историческому прошлому сумел ощутить и понять свою роль в настоящем [8, с. 23], понять мир прошлого и соотнести его со своей версией видения мира настоящего. С помощью технологии дополненной реальности (AR) можно «воссоздать» исчезнувшие исторические здания (проект «VKL3D», позволивший увидеть «восстановленные» на период XV–XVII вв. Кревский и Гольшанский замки), воспроизвести исторические события, интерактивный контент на выставках, а значит повысить удовлетворенность посетителей, сгенерировать положительные отзывы и привлечь новые целевые аудитории.

При этом целью коммуникационных услуг музея остается образовательно-познавательная функция [20, р. 2–3]. Проведенные в 2017 г. исследования по оценке образовательного эффекта от технологий AR в музее показали, что большинству респондентов они понравились, что информация, представленная с помощью таких технологий, привлекла их внимание, и что они хорошо все помнили после отъезда из музея [20, р. 8]. Такая музейная коммуникация – расширенное и растянутое во времени пространство – позволяет посетителям погрузиться в прошлое и пережить различные эмоции, помогает сократить использование традиционных и энергоемких решений для интерпретации наследия, таких как буклеты, кардборды, интерактивные панели и дисплеи.

Наряду с сохранением, накоплением и трансляцией культурных ценностей в приоритете работа со «зрителем» («посетителем») в информационном пространстве экспозиции. По мнению канад-

ского музеолога Д. Камерона, для того чтобы коммуникация состоялась, необходимы два условия: способность посетителя понимать язык вещей и способность создателей экспозиции выстраивать с помощью экспонатов особые невербальные пространственные высказывания [7, с. 22].

Одной из важнейших форм коммуникации нидерландский философ Йохан Хейзинга считал игру [17, с. 26]. Почти в каждом музее есть предложение по квестам. В музее «Замковый комплекс «Мир» с мая 2017 по апрель 2021 г. включительно проведено 128 игр, участниками которых стали 2627 человек. Практически в каждом отзыве чувствуется радость от участия в игре и получения новых эмоций и знаний. Удовлетворенность посетителя определяют психологическая атмосфера музея и эмоциональная вовлеченность [6, с. 51].

Большое значение в коммуникации музея с посетителями играют социальные сети (Twitter, Facebook, BКонтакте, Instagram, реже ОК.ru и другие) и сайт музея. Они пока мало изучены в музейной сфере Беларуси, требуют специальных знаний и навыков управления. Но привлекают потенциальных гостей, СМИ и туроператоров.

Таким образом, в наше время музей стал особой коммуникативной системой, где главное место отводится посетителю, а не экспонату. С точки зрения Н. В. Нагорского, сверхзадача музея - «преобразование посетителя из объекта воздействия музейной экспозиции в субъект социально-культурного творчества» [9]. От исследователей и музейных работников на современном этапе требуется постоянное переосмысление принципов и моделей, возможностей применения передовых технологий в области музейных коммуникаций со всеми категориями посетителей [4, с. 51]. Необходимо отметить, что еще в 1917 г. Д. К. Дана выдвинул идею «живого» музея [8, с. 32-33], согласно которой музей должен соответствовать требованиям времени и постоянно меняющимся желаниям людей; организовывать досуг членов общества; предоставлять во временное пользование часть своей коллекции образовательным учреждениям и тем, кто проявляет к ним интерес; предоставлять самую полную информацию о музейном предмете тому, кто в ней нуждается, что белорусские музеи и делают в той или иной мере.

Список использованной литературы

1. Аверкин, М. Г. Модифицирующий характер коммуникативного взаимодействия (на примере современного музея) /

- М. Г. Аверкин // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского: Социальные науки. – 2011. – № 2 (22). – С. 7–13.
- 2. Алексеев, А. Рейтинг музеев 2019: все как было, только гораздо лучше / А. Алексеев, Д. Смолев // The Art Newspaper Russia. 2019. 15 мая [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.theartnewspaper.ru/posts/6931/. Дата доступа: 12.04.2021.
- 3. Воловатов, В. Беременным могут предоставить скидку на вход в музеи Москвы / В. Воловатов, Н. Щуренков // Москва 24. 2016. 25 мар. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.m24.ru/articles/muzei/25032016/100814. Дата доступа: 20.04.2021.
- 4. Гиль, А. Ю. Изменения в деятельности музеев с учетом тенденций развития современного общества / А. Ю. Гиль // Вестник Томского государственного университета. – 2012. – № 364. – С. 49–53.
- 5. Гнедовский, М. Современный музей в России и за рубежом / М. Гнедовский, Н. Никишин // Вестник Ассоциации Открытый Музей. 1998. № 1. С. 5–9.
- 6. Гуриева, С. Д. Особенности музейной коммуникации: оправданность ожиданий и удовлетворение эстетической потребности (на примере посетителей музея) / С. Д. Гуриева, Т. Ю. Харитонова // Современные исследования социальных проблем. 2017. Т. 8. N 8. С. 41–58.
- 7. Камерон, Д. Ф. Музеи современному человеку / Д. Ф. Камерон // Курьер ЮНЕСКО. 1970. № 10. С. 22–32.
- 8. Лаптева, М. А. Музей как социальный институт: монография / М. А. Лаптева. Красноярск: Сибирский федеральный университет, 2010 130 с.
- 9. Нагорский, Н. В. Музей и досуг / Н. В. Нагорский // Все о туризме. Туристическая библиотека [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://tourlib.net/statti_tourism/nagorsky.htm. Дата доступа: 22.03.2021.
- 10. Рейтинг музеев 2019: все как было, только гораздо лучше // The Art Newspaper Russia [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.theartnewspaper.ru/posts/6931/. Дата доступа: 20.04.2021.
- 11. Рейтинг самых посещаемых музеев Беларуси // Profi+travel. 2020. 17 апр. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://profi.travel/news/46090/details. Дата доступа: 10.04.2021.

- 12. Руссо, М. Потребление культуры на рубеже веков / М. Руссо // Европейский университет в Санкт-Петербурге. 2017. 29 мар. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://eusp.org/news/potreblenie-kultury-na-rubezhe-vekov. Дата доступа: 10.04.2021.
- 13. Сапанжа, О. С. Турист в современном музее: философия просвещения, технология развлечения / О. С. Сапанжа // Вопросы музеологии. 2010. № 2. С. 103–106.
- 14. Соловьев, А. В. Музей в контексте современной информационно-образовательной среды / А. В. Соловьев // Собор лиц: сборник статей / под ред. М. Б. Пиотровского, А. А. Никоновой. СПб., 2006. С. 361–367.
- 15. Тематический поезд Пушкинского музея запустили в метро // Московский Транспорт. 2019. 14 авг. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.mosmetro.ru/press/news/3269/. Дата доступа: 15.03.2021.
- 16. Фохт-Бабушкин, Ю. У. Искусство в жизни людей / Ю. У. Фохт-Бабушкин СПб.: Алетейя, 2001. 556 с.
- 17. Хейзинга, Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня / Й. Хейзинга. М.: Издательство АСТ, 2004. 539 с.
- 18. Шляхтина, Л. М. Основы музейного дела: теория и практика / Л. М. Шляхтина. М.: Высшая школа, 2005. 183 с.
- 19. Addis, M. New technologies and cultural consumption edutainment is born! / M. Addis // ResearchGate. 2005. 11 p. [Electronic resource]. Mode of access: https://cursa.ihmc.us/rid=1234517332312_632271524_3467/edutainment.pdf. Date of access: 18.04.2021.
- 20. Nechita, F. Augmenting Museum Communication Services to Create Young Audiences / F. Nechita, C. Rezeanu // ResearchGate. 2019. 18 p. [Electronic resource]. Mode of access: https://www.researchgate.net/publication/336703816_Augmenting_M useum_Communication_Services_to_Create_Young_Audiences. Date of access: 17.03.2021.

Колосовская Ольга

МЕТОДИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ ПРОВЕДЕНИЯ МУЗЕЙНОГО ЗАНЯТИЯ «СЕКРЕТЫ ИЗРАЗЦОВЫХ ПЛАСТИН»

Музей является значимым социальным институтом. Его деятельность направлена на удовлетворение образовательных и творческих интересов личности, связанных с изучением и освоением культурного наследия [3, с. 9]. Имея своей целью сохранение и трансляцию материальных свидетельств опыта творческой деятельности, культурных эталонов, он «погружает» посетителя в культуру прошлого, связывая его с ценностями настоящего времени, вовлекает в диалог. Его действия направлены на установление контактов с посетителями для информирования, обучения, развития творчества, проведения досуга. И это не удивительно, так как современный музей хочет быть открытым для всех. Поэтому разрабатываются и реализовываются музейные продукты для разных категорий посетителей [1, с. 237].

В настоящее время стало очевидным, что создание универсальной среды, в которой посетителю удобно и комфортно, зачастую недостаточно. Необходимо использование таких форм взаимодействия, где каждый может стать участником культурной жизни, будет иметь возможность творческой самореализации, получит прикладные навыки, которые могут быть применены в рамках образовательных встреч и в обычной жизни. К такому роду музейных продуктов относятся занятия, проводимые в музеях для детей.

Музейное занятие - специфическая форма музейной коммуникации, осуществляемая непосредственно в пространстве экспозиции музея и допускающая отличную от экскурсии логику и динамику маршрута осмотра экспозиции в соответствии с темой занятия. Его проведение требует от музейного педагога большой подготовительной работы, ведь в ходе его проведения он выступает организатором процесса, отчасти консультантом. Для успешной реализации занятия педагогу необходимо выполнить ряд условий. Сформулированные немецким ученым Гербертом Фройденталем в начале XX в., они остаются актуальными и в настоящее время. В своей работе «Музей - Народное образование - Школа» (1931) ученый утверждал, что каждое посещение музея - это учебное занятие, и оно должно иметь конкретную образовательную цель. Во-первых, учитель и дети должны осознавать, что посещение музея – не развлечение, а серьезная работа, поэтому нужно готовиться к нему. Во-вторых, посещать музей нужно после предварительной подготовки и в процессе школьных занятий, когда еще дети не устали и готовы к восприятию информации. Отбирать экспонаты для показа нужно на основе возрастных интересов ребенка. Итогом встречи дожно быть самостоятельное творчество детей (рисунок, создание моделей и др.).

Рассмотрим музейное занятие «Секреты изразцовых пластин» по теме «Печи из коробкового кафеля XVI–XVII вв. во дворце князей Радзивиллов», реализуемое в музее «Замковый комплекс «Мир» с 2020 года. Его целью является формирование исторической памяти детей через изучение материальной культуры предыдущих поколений.

Методической основой занятия стала ориентированность на приобретение знаний, которые требуют включения творческого **участников** на основе выделения, обоснования и проверки личных гипотез и предположений. Для достижения поставленных задач была выбрана такая форма общения, как диалог [2, с. 145]. Он осуществляется между ведущим занятия и участниками. Через общение создается сотрудничества, взаимного доверия - детей друг с другом, детей и взрослого. Небольшое количество участников (группа 10 человек) позволяет организовать образовательный процесс образом, ЧТО практически все дети оказываются вовлеченными в обсуждение; создаются комфортные условия, при которых обучаемые чувствуют свою успешность, свою интеллектуальную состоятельность [4, с. 44]. Ориентировано оно и на семейную группу, так как совместная работа детей и родителей, как правило, приводит к укреплению их отношений. Родители при этом являются помощниками на занятии, что работает на общий результат.

Занятие включает в себя вводную часть, состоящую из краткого рассказа об археологических находках и о том, что такое артефакты, как они попадают в музей. После этого детям предлагается взять на себя роль исследователей, которые приступили к изучению выявленных во время археологических раскопок в Мирском замке предметов. Они осматривают артефакты XVI–XVII вв. – фрагменты печных коробковых изразцов. Их было отобрано пять. Для изучения предметы выдаются в определенной

очередности так, чтобы следующий «объект» содержал недостающую информацию, имеющую отношение к предыдущему фрагменту (рис. 1). В этом случае применен метод наглядности.



Puc. 1. Изучение фрагментов печных изразцов XVI–XVII вв. на музейном занятии

Работая в группе, отвечая на наводящие вопросы музейного педагога, участники определяют материал изготовления старинных изразцов, их форму, цвет, основные части, указывают на особенности поверхности, сопоставляют данные и на основе этого высказывают свои предположения. Выслушав детей, музейный педагог обобщает полученную информацию. Его рассказ при этом строится на основе словесного рисования и создания образа через описание деталей. Например, так описывается гончар за работой, используемые им приспособления, процесс изготовления самого печного изразца. После этого детям предлагается самостоятельно изготовить подобные оригиналам лицевые пластины, только уменьшенных размеров. Учитывая особенности глины, деревянной формы, которую использовали несколько столетий назад, время высыхания изделия и прочее, было решено применить си-

ликоновые формы и гипс. Дети смешивают его с водой до полужидкой консистенции и выливают в формы.

С этого действия начинается двигательная активность, необходимая на любом занятии. Продолжается она тогда, когда дети отправляются в экспозиционные залы «Князья Радзивиллы – владельцы Мирского замка» и «Изучение Мирского замка» с целью выяснить, что же конкретно изображено на лицевой пластине пятого из предложенных фрагментов изразцов. В центре их внимания оказываются портреты, мебель, посуда и другие предметы, на которых присутствует предполагаемое изображение. Музейный педагог акцентирует внимание всех участников на гербе Радзивиллов. Дает полное описание, объясняет значение каждой детали на нем, насколько он был важен для изображенного на портрете человека. В данном случае используется объяснительно-иллюстративная форма, так как именно она направлена на передачу детям знаний в готовом виде.

Далее, наводящим вопросом ведущий активизирует детей на поиски печей, сложенных из изразцов, подобных рассмотренным артефактам. Их дети находят в реконструированных залах «Сени» и «Столовая изба». Здесь участники получают представление о печи XVI-XVII вв. как об одной из главных художественных составляющих интерьера наиболее представительской части дворца, пытаются разгадать заложенный в декоративных рельефах и цвете смысл (рис. 2). После этого им предлагается посмотреть на лицевые пластины, сделанные совместным трудом. Все охотно отправляются в зал, где начиналась встреча. Там проходит завершающий этап музейного занятия. Каждый участник самостоятельно извлекает лицевую пластину изразца из формы, поочередно рассказывает о ее особенностях. После этого дети практикуются в раскрашивании этих изделий красками (гуашевыми или акварельными). При этом им необходимо вспомнить, какие цвета они видели на определенных изразцах, и повторить их цветовую гамму (рис. 3). В этом случае применена репродуктивная форма, когда овладение учебным материалом основано на воспроизводящей функции памяти.

Кульминацией встречи становится создание стенки печи (от нижнего ряда до самого верхнего) из так называемого «своего кафеля» – гипсовых лицевых пластин, изготовленных собственноручно (рис. 4). В конце занятия происходит импровизированное обсуждение результата проделанной работы и одновременно совместная выставка. Этими действиями выполняется одно из важных

условий проведения занятия: детям предоставляется возможность получить в своей творческой работе видимый результат. В данном случае гипсовая плитка является и сувениром, который дети оставляют себе на память.



Puc. 2. Осмотр цветовой гаммы и изображений реконструированной печи в зале «Столовая изба»



Рис. 3. Демонстрация результата творческого задания



Рис. 4. Сложенная из «своего кафеля» стенка печи

Итак, на музейном занятии используются такие формы и методы, как словесные, наглядные, практические, репродуктивные, объяснительно-иллюстративные; сравнение, «вовлечение в прошлое». Данное занятие строится на зрительных впечатлениях, моторно-двигательной активности и коммуникативности. Такой вид работы музейного педагога с детьми активизирует их познавательную деятельность, стимулирует интерес к истории, приобщает к опыту предков, способствует неформальному применению знаний, развитию фантазии, творческих способностей.

Описанное выше музейное занятие предусмотрено для небольших по численности школьных и семейных групп, что актуально в связи со сложившейся эпидемиологической ситуацией. Имеет связь оно и с арт-терапией, так как помогает эмоционально разрядиться, развивает коммуникацию и общение, дает возможность самовыразиться и просто доставляет огромное удовольствие всем участникам процесса.

Список использованной литературы

- 1. Биксалеев, А. А. Интерактивные формы взаимодействия с посетителями как современные тенденции развития музея / А. А. Биксалеев // Молодой ученый. 2016. № 22. С. 236–238.
- 2. Столяров, Б. А. Музейная педагогика. История, теория, практика: учебное пособие / Б. А. Столяров. М.: Высшая школа, 2004. 216 с.
- 3. Троянская, С. Л. Музейная педагогика и ее образовательные возможности в развитии общекультурной компетентности: учебное пособие / С. Л. Троянская. Ижевск: Ассоциация «Научная книга», 2007. 139 с.
- 4. Юренева, Т. Ю. Музееведение / Т. Ю. Юренева. М.: Академический Проект, 2004. 560 с.

Лапицкий Артем

ПЕРСПЕКТИВЫ ФОРМАТА КОМБИНИРОВАННОЙ МУЗЕЙНОЙ ЭКСКУРСИИ В СОВРЕМЕННОЙ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ

Экскурсия до сих пор остается одной из наиболее востребованных услуг в публичных музеях. В контексте изменений, происходящих в обществе, музеи с конца XX века постоянно корректируют подход к своей просветительской деятельности, разрабатывая новые и видоизменяя традиционные формы коммуникации с посетителем, к которым относится и экскурсия. На сегодняшний день существует довольно широкий спектр экскурсионных форматов, однако зачастую созданные экскурсии остаются только в поле практической музейной деятельности, а их описание и анализ редко появляются в научных статьях и сборниках. В рамках данной статьи предлагается попытка теоретического осмысления формата комбинированной экскурсии, который является новым для Национального художественного музея Республики Беларусь.

Краткий исторический контекст публичного музея. По сравнению с многими формами социальных институтов, действующих в сфере культуры, музей, преимущественно работающий с предметами и явлениями прошлого, является организацией относительно молодой. Любопытно, что, будучи проектом эпохи Просвещения и ставя своей целью стремление к знанию и распространение этого знания, в XVIII веке музей был достаточно закрытой структурой. В качестве примера можно привести Британский музей, открывшийся в 1753 году, где первые экспозиции были предназначены для ученых, писателей, художников. Осмотр коллекций разрешался только в присутствии сопровождающего персонала, который не давал никаких комментариев либо давал их с большой неохотой. Экспозиция была рассчитана на людей, обладавших большим багажом знаний, а у простого посетителя вызывала непонимание.

Открываться и оформляться в классическом представлении музей стал на пороге XIX столетия. Концепция публичного музея, сформировавшая традиционное понимание музея (популярное и сегодня), является результатом Великой французской революции 1789 года. «Многие историки музейного дела склонны считать истинной датой рождения публичного музея 27 сентября 1792 года, когда республиканское правительство Франции приняло решение

о создании Национального музея Франции в здании Лувра – бывшем королевском дворце, объявленном общественным достоянием. Открытие залов Лувра 10 августа 1793 года, в первую годовщину Республики, стало событием исключительным и свидетельствовало о появлении новой нации, объединенной общим культурным достоянием» [2, с. 41–43].

Помимо концепции публичного музея, XIX век создал музейного зрителя и музейную культуру. Благодаря музею искусство покинуло глухие стены мастерских или приватные апартаменты знати, чтобы занять место в публичной сфере. Эпоха XIX века создала и новую компетентность - профессиональных музейных работников: хранителей, реставраторов и лекторов, положивших начало образовательной функции музея. В XIX веке у музея был особый статус: «музей собирал предметы и выставлял их на обозрение, овладев способом создавать с их помощью так называемые визуальные мастер-нарративы - масштабные повествования об устройстве мира и его главных ценностях. Они должны были помочь человеку ориентироваться в существующей реальности. Мастер-нарративы могли касаться разных сфер: искусства, природы, человека, страны, нации. В любом случае их основой была профильная для того или иного собрания научная дисциплина, что придавало им статус абсолютной достоверности» [2, с. 68]. В течение всего XIX и большей части XX века «публичные музеи, опиравшиеся в своей деятельности на материальные первоисточники прошлого, были в числе главных творцов коллективной памяти. Создавая экспозиции как своего рода большие нарративы мировой истории, они обладали официальным мандатом на прошлое и считали себя истиной в последней инстанции» [3, с. 42].

Все изменилось с началом информационной эпохи. С невероятным технологическим скачком и широким доступом населения к информации музей как гарант непоколебимости знания, коим воспринимался в предыдущие столетия, в XXI веке стал терять данный статус. По мнению российского музееведа Зинаиды Бонами, «речь идет о девальвации в информационную эпоху ряда ценностных ориентиров, характерных для мировоззрения предыдущих столетий, в частности, веры в абсолютность знания, лежащей в основе проекта Просвещения, и концепции публичного музея... Институция, которая сегодня приходит на смену музею как дидактическому учреждению, получила в музеологической литературе название постмузей (рost-museum). Особенность нового музея как

раз и состоит в том, что, следуя взглядам эпохи, в которой информационный поток неустанно обновляем, а любое знание заведомо неканонично и фрагментарно, он вынужденно отходит от своей первоначальной задачи представлять мир в миниатюре, предпочитая опираться скорее на эмоциональные и чувственные формы коммуникации, чем на понятийные...» [3, с. 45]. Развитие цифровых технологий, создание новых форм и способов распространения информации серьезно повлияли на музей. Несмотря на то, что формат публичного музея, сформировавшегося в XIX веке, сохранился и в XXI, коммуникация посредством экспозиции, предоставляемых услуг, средств массовой информации и социальных сетей изменилась. Меняется и музейная экскурсия как одна из наиболее популярных музейных услуг.

Специфика музейной экскурсии в современном мире. Долгое время, существуя в парадигме музея как организации, обладающей непоколебимым авторитетом в области знания, музейная экскурсия перенимала модель поведения монолога. Простой и быстрый доступ к информации сформировал совершенно другого посетителя музея XXI века: искушенного и постоянно сомневающегося. Современный зритель, уже с детства знакомый с оптическими иллюзиями и возможностями современного цифрового изображения, довольно скептически относится к представленным произведениям, зачастую позволяя взгляду лишь на несколько секунд остановиться у произведения. А слушателям экскурсии становится все труднее воспринимать монолог экскурсовода на протяжении часа.

Не теряющий своей актуальности научный материал, созданный профессионалами предыдущих поколений, стал нуждаться в современном преобразовании с точки зрения подачи. В связи с этим музеи в последние два десятилетия стали активнее обращаться к техническим достижениям, поведенческой и возрастной психологии, педагогике, актерскому мастерству, драматургии и другим дисциплинам, чей опыт может быть применен в музейной коммуникации на разных уровнях. И сегодня в багаже музейных просветителей существует внушительный ассортимент экскурсий, музейно-педагогических программ и специальных проектов, направленных на совершенно разнообразную аудиторию.

Музейная комбинированная экскурсия и музейный скептицизм. В рамках данной статьи рассмотрим экскурсионный формат, который для Национального художественного музея Респуб-

лики Беларусь является новым. Это комбинированная экскурсия. Комбинированная экскурсия представляет собой синтез экскурсии в музее с экскурсией в другом пространстве (город, сельская местность, усадьба, природный ландшафт, экспозиция другого музея и т. д.), которые имеют необходимую смысловую связь и дополняют друг друга.

Концепция комбинированной музейной экскурсии основывается на интерпретации понятия «музейный скептицизм». Это определение ввел австралийский культурный антрополог Дэвид Кэрриер [1]. Основная идея высказываний музейных скептиков заключается в том, что искусство, лишенное контекста, лишается и своего содержания. Музей лишает произведения искусства их подлинной жизни. Скептические музейные настроения присутствуют и в размышлениях всемирно признанного специалиста в области музееведения, профессора кафедры музеологии и управления наследием Загребского университета Томислава Шолы в книге «Вечность здесь больше не живет. Толковый словарь музейных грехов». Т. Шола пишет, что «... в рамках музейной традиции объект лишается своего контекста. Контекст либо утрачивается, похороненный в материалах научных исследований, либо существует лишь на страницах экспертизы, доступной только профессионалам. Объект сам по себе не может передать сообщений больше, чем в нем есть. Лишить экспонат контекста - все равно что лишить корабль навигационного прибора для ориентации в пространстве. Без «бульона» из мифов, верований, амбиций, устремлений, быта, исторических событий и судеб, в которые обычно были погружены объекты, они мало что значат. Именно этот «бульон» упорядочивает информацию и придает ей смысл, именно он заставляет нас задуматься об этике, несет в себе мудрость, откровение, просветление... Грубо говоря, без «контекстной жидкости» жизнь в этих объектах поддерживается только лишь при помощи условной договоренности о том, что голые музейные залы - это естественная среда для их хранения, обеспечивающая всестороннее понимание экспоната» [4, с. 63-66].

Экскурсия «Минск в Музее». Критика и взгляд музейных скептиков на экспозицию привели к попытке интерпретации их тезисов на уровне просветительской работы, в частности, в проекте «Минск в Музее». Экскурсия «Минск в Музее» как раз и работает с тем самым контекстным «бульоном», позволяющим лучше понять экспонат. Из названия экскурсии уже становится понятно, что ком-

бинироваться в экскурсионном плане будет городское пространство и экспозиция Национального художественного музея Республики Беларусь. В постоянной экспозиции музея представлено более живописи, скульптуры, произведений декоративнодесятка прикладного искусства, которые имеют прямую или косвенную связь с историей города. Некоторые музейные предметы были найдены при раскопках Минского замчища или украшали пространства минских храмов. В этом случае мы можем говорить о прямой взаимосвязи музейного предмета и истории городского места. Кроме этого в постоянной экспозиции можно встретить живописные и скульптурные произведения, где изображен Минск или личности, связанные с историей города. В таком случае мы можем говорить о косвенной взаимосвязи экспоната и городского места.

Комбинированная экскурсия «Минск в Музее» работает по схеме previsit-visit: посещение экспозиции начинается за 1,5–2 часа до того, как посетитель пришел в музей. В первой части экскурсии участник знакомится с историческим городским маршрутом с акцентом на места, с которыми связаны произведения искусства, о которых можно будет узнать во второй части экскурсии. В этом случае музей получает уникальную возможность полностью захватить внимание человека на довольно длительное время, обучить его, рассказать и показать то, что невозможно разместить в выставочном зале. И в результате порог музея переступает не случайный посетитель, который мог до этого и не знать, как связан Минск и коллекция Национального художественного музея Республики Беларусь, а подготовленный, чьи шансы получить удовольствие от выставки и узнать что-то новое намного выше.

Таким образом, впечатление от городского места и информация о нем связываются с впечатлением и информацией о произведении искусства, которое изображает или связано с ранее увиденным городским местом. В этом случае срабатывает синергетический эффект восприятия: в единую картинку складываются сведения и впечатления о конкретном месте и экспонате, и в памяти участника экскурсии создается их взаимосвязь. Вспоминая конкретный экспонат, участник экскурсии с большой долей вероятности вспомнит и место в городе, с ним связанное, или наоборот. С просветительской точки зрения эта связь дает более глубокое понимание экспоната, а значит, более вдумчивое взаимодействие с экспозицией, результатом чего может стать радость от понимания «языка», на котором говорит художник, от взаимо-

связи истории, культуры и повседневной жизни. А это ведет к повышению лояльности посетителя к музею.

Дополняют экскурсионный рассказ фото-, видео- и аудиоматериалы, а также специально созданная карта, которую получает каждый участник экскурсии. Она помогает сориентироваться в городских объектах и демонстрирует репродукции произведений, с ними связанные. Также карта остается у посетителя в качестве сувенира. Между городской пешеходной частью экскурсии и музейной есть перерыв в кафе, где посетитель может отдохнуть и обменяться промежуточными впечатлениями с другими участниками экскурсии.

Экскурсия может быть скорректирована под аудиторию практически любого формата. Например, для посетителей, которые уже были на многих музейных экскурсиях и знают немало о музее, скорее всего, будет интересен расширенный формат «Минск в Музее» со всеми подробностями о каждом объекте и предмете. Если туристическая группа из другой страны – это ознакомительный формат с акцентом на общую историю города и взаимосвязь Минска и музея. Если это аудитория учеников старших классов или студентов университета, то в данном случае сокращается время экскурсии, формат становится еще более динамичным (более частая смена мест), а подача материала дополняется параллелями из жизни в современном городе и массовой культуры.

Перспективы комбинированной музейной экскурсии. Комбинированная музейная экскурсия является одним из перспективных видов экскурсионной деятельности в Национальном художественном музее Республики Беларусь. Это связано с тем, что данный экскурсионный формат:

- будет актуален для постоянного посетителя музея, который уже был на большинстве существующих традиционных музейных экскурсиях и заинтересован в новых экскурсионных проектах;
- позволит продуктивнее налаживать партнерские отношения музея и общественных объединений, туристических, культурных, образовательных, социальных организаций, учреждений и пространств, т. к. представляет информацию, на основе которой музей и данные институции могут быть идейно объединены экскурсионным маршрутом;
- благодаря динамичному характеру (активное перемещение в разных пространствах и постоянная смена точек обзора), может быть лояльно воспринят молодой аудиторией;

- создает лояльного к музею посетителя. Поскольку до музея участник экскурсии посещает места, связанные с экспозицией, то уже в музей приходит подготовленный зритель, знающий больше о контексте музейных предметов и способный осознаннее воспринимать экспозицию, что создает совершенно другое ощущение от коллекции и экскурсии;
- из-за своей специфики взаимозависимости экспозиции и внемузейного пространства является не только музейным проектом, но и полноценной туристической услугой, которая может рассматриваться в контексте туризма впечатлений, одном из наиболее актуальных видов туристической деятельности в современной действительности.

Таким образом, комбинированная музейная экскурсия является форматом, который в состоянии дополнить и разнообразить перечень предоставляемых услуг. Основываясь на идее музейных скептиков, что экспонат без контекста лишается своего первоначального смысла, комбинированная экскурсия воссоздает этот контекст с помощью экскурсии в другом пространстве (город, природный ландшафт и т. д.), связанном с экспонатом. Благодаря взаимодействию участников экскурсии с объектами вне музея, контекстно раскрывающими экспозицию, в музей уже приходит подготовленный посетитель, чья лояльность значительно выше. Комбинированная экскурсия является перспективным форматом с точки зрения туристической деятельности, т. к. одновременно может познакомить участника и с коллекцией музея, и с окружающей местностью, и с другими пространствами, связанными между собой историей музейного предмета.

Список использованной литературы

- 1. Бонами, 3. А. Как читать и понимать музей. Философия музея / 3. А. Бонами. М.: Издательство АСТ, 2018. 224 с.
- 2. Бонами, З. А. Музей в дискурсе аффекта / З. А. Бонами // Политика аффекта: музей как пространство публичной истории / под ред. А. Завадского, В. Склез, К. Сувериной. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 35–54.
- 3. Шола, Т. С. Вечность здесь больше не живет: толковый словарь музейных грехов / Т. С. Шола. Тула: Музей-усадьба Л. Н. Толстого «Ясная Поляна», 2013. 356 с.
- 4. Carrier, D. Museum Skepticism. A History of Display of Art in Public Galleries / D. Carrier. Durham: Duke University Press, 2006. 334 p.

Мощенок Алена

#МАСТАЦКІ:LIVE – ОСОБЕННОСТИ ОФЛАЙН-И ОНЛАЙН-ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ С МУЗЕЙНЫМ ПОСЕТИТЕЛЕМ

За свою долгую историю Национальный художественный музей Республики Беларусь использовал различные формы и методы для осуществления просветительской и популяризаторской деятельности. Приобретались полотна художников с мировым именем, налаживались культурные связи с ведущими музеями мира, организовывались «гастрольные туры» коллекций из собственных фондов. Национальный художественный музей заявлял о себе в международном пространстве. В ответ был гостеприимным и радовал белорусов многочисленными выставками выдающихся художников всех времен – западноевропейского искусства, американской живописи, восточной культуры.

Пришло время технологий: сегодня уже никого не удивишь музейной коллекцией, мастерством художника или привезенной зарубежной выставкой. Чтобы увидеть произведения Репина или Айвазовского, посетить экспозицию Лувра или Эрмитажа, необязательно приобретать входной билет и идти в музей. Информационное время диктует свои правила: музеи становятся известными и популярными благодаря не столько коллекциям, сколько ярким проектам и удачным рекламным кампаниям. Неизменным остается одно – ориентация музея на потребности и нужды посетителя, завладение его вниманием и приобщение к миру прекрасного.

Национальный художественный музей Республики Беларусь успешно реализовывал свою миссию: проводились экскурсии, читались лекции, разрабатывались интерактивные программы, проводились мастер-классы и конференции, отмечались музейные праздники, инклюзивные и международные проекты; в музейных залах всегда были гости, а в кассу – очередь. Что, несомненно, радовало и руководство музея, и его сотрудников.

В 2020 году ситуация существенно изменилась. Пандемия COVID-19 и принятые меры карантина оказали существенное влияние на различные сферы деятельности человека, в том числе и культуру. Большинство учреждений во всем мире были закрыты на неопределенный срок, программы проводимых культурных мепроприятий были отменены или радикально сокращены. Для того, чтобы продолжать свою культурно-образовательную и популяторизаторскую деятельность, организации в сфере

культуры принимают активные действия по предоставлению альтернативных или дополнительных услуг с помощью цифровых и онлайн-технологий, интернет-платформ и виртуального пространства. Музеи перешли в режим самоизоляции и перевели свои проекты в онлайн-формат, стали реализовывать новые форматы взаимодействия публики с искусством. Были открыты доступы к онлайн-лекториям, организованы бесплатные онлайнвстречи и виртуальные экспозиции по залам.

Национальный художественный музей Республики Беларусь сфокусировал акцент своей деятельности на онлайн-формате, в частности, на реализации различных проектов на официальных страницах музея в социальных сетях и разработке мобильного приложения "MACTAЦKI:LIVE". В социальных сетях музея (VK, Facebook, Instagram) был создан новый хештег "мастацкі_пра_мастацтва online", который объединил публикации, посвященные рассказам о произведениях, находящихся в коллекции и экспозиции Художественного музея, а также онлайн-экскурсии от кураторов временных выставочных проектов, научных сотрудников и т. д. Данная рубрика пользовалась большим интересом среди подписчиков музея в социальных сетях, охват публикаций варьировался от 1000 до 1500 просмотров.

Исходя из того факта, что Национальный художественный музей не был закрыт на продолжительный карантин, а для предотвращения распространения пандемии COVID-19 прибегал к сокращенному рабочему дню и ограничению посетителей в музейных залах, появилась насущная потребность в создании новых форм коммуникации с посетителем. Стали необходимы новые способы презентации экспозиции, потребовалось дополнение, представление экспонатов в новом контексте, который бы отвечал данному синтезу онлайн- и офлайн-форм коммуникаций с посетителем музея.

С этой целью было разработано мобильное приложение "МА-СТАЦКІ:LIVE". Бесплатное мобильное приложение "MACTAЦКI:LIVE", разработанное партнером музея – 000 «Си Би Мобайл», является приложением дополненной реальности.

Согласно Е. Е. Таратуте, дополненная реальность является частью виртуальной реальности. Под виртуальной реальностью (искусственной реальностью) понимают «созданный техническими средствами мир, передаваемый человеку через его ощущения: зрение, слух, осязание и другие» [1, с. 12]. Виртуальная реальность имитирует как воздействие, так и реакции на воздействие. Для создания убедительного комплекса ощущений реальности компьютерный

синтез свойств и реакций виртуальной реальности производится в реальном времени. Дополненная реальность (AR) – это добавление к поступающим из реального мира ощущениям мнимых объектов, обычно вспомогательно-информативного свойства [1, с. 14].

Технологии виртуальной и дополненной реальности в настоящее время пользуются большим интересом у посетителей музеев. Однако, несмотря на то, что данные технологии не являются новыми, они еще не приобрели массового характера и до 2020 года не были внедрены в деятельность Национального художественного музея. Это стало возможным только с разработкой мобильного приложения "MACTAЦKI:LIVE", которое позволяет не только «оживить» полотно, но и воссоздать сюжет произведения искусства.

Первым в серии произведений, воссозданных с помощью дополненной реальности, стало монументальное полотно Валентина Волкова «Минск 3 июля 1944 года», которое находится в постоянной экспозиции Национального художественного музея Республики Беларусь. Дополненная реальность данного произведения воспроизводится на виртуальной анимированной 3D-сцене. Т. е. рядом с экспонатами в реальном пространстве (картина «Минск 3 июля 1944 года») располагаются объекты виртуального пространства (танк в формате 3D, солдат на нем, анимированный салют, звуковые эффекты). Таким образом, дополненная реальность полотна «Минск 3 июля 1944 года» передает атмосферу Дня освобождения, поэтому каждый посетитель музея может оказаться непосредственно в центре событий, изображенных художником Валентином Волковым, и в полной мере ощутить настроение советских людей и воинов, одержавших победу над врагом.

К первому сентября, Дню знаний, в 2020 году было приурочено «оживление» полотна Антона Бархаткова «Первая песенка». Техническое решение картины заключается в создании 2D-модели анимированной графики: девочка, изображенная на полотне, начинает двигаться в такт воспроизводимой ею музыке.

На сегодняшний день коллекция полотен из собрания Национального художественного музея, воссозданных с помощью технологии дополненной реальности, состоит из восьми произведений. Такие работы, как «Портрет неизвестной с цветами и фруктами» Ивана Хруцкого, «Портрет Марка Шагала» Юделя Пэна и «Портрет М. Андреевой» Ильи Репина решены с помощью 3Dграфики. А воссоздание дополненной реальности для произведений «У костела» Фердинанда Рущица, «Портрет М. Виельгорского»

Карла Брюллова и картины «Новая сказка» Николая Богданова-Бельского происходит посредством 2D-анимации.

Помимо прямого использования "MACTAЦKI:LIVE" и воссоздания дополненной реальности в пространстве музея, мобильное приложение внедрено также в другие проекты Художественного. Например, разработка Instagram-масок в рамках Международного дня музейного селфи и использование мобильного приложения в культурно-образовательном квесте «О Великой Отечественной...».

Необходимо отметить, что применение "MACTAЦKI:LIVE" и осуществление технологий дополненной реальности возможно не только при посещении Национального художественного музея. Для дополненной реальности доступно любое изображение произведения (картинка, фотография, открытка и т. п.). Это значит, что каждый желающий при наличии мобильного приложения может «оживить» любимое полотно, даже будучи у себя дома, на работе.

В перспективах развития мобильного приложения "МАСТА-ЦКІ:LIVE" предусмотрена оцифровка более пятидесяти произведений из постоянной экспозиции музея, которые находятся в различных коллекциях. А также внедрение дополненной реальности в разработку различных культурно-образовательных программ для разной возрастной категории.

Таким образом, в современное время использование виртуальной и дополненной реальности позволяет музеям взаимодействовать с посетителями на совершенно ином уровне. Для музейной индустрии AR-технологии открывают различные возможности: можно позволить людям прикоснуться к истории и сделать это в интерактивном формате, который заинтересует посетителей. Благодаря современным технологиям картины и экспонаты оживают в буквальном смысле этого слова. Учитывая рост интереса потребителей к дополненной реальности, внедрение ее в музейную среду может повысить интерес к музеям и соответственно усилить их культурно-образовательную и популяризаторскую функцию. Мобильное приложение "МАСТАЦКІ:LIVE" благодаря технологиям дополненной реальности позволяет взаимодействовать Национальному художественному музею со своими посетителями как в офлайн-, так и в онлайн-формате.

Список использованной литературы

1. Таратута, Е. Е. Философия виртуальной реальности / Е. Е. Таратута. – СПб.: СПбГУ, 2007. – 145 с.

Шантор Диана

ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ И ПРОДВИЖЕНИЯ БРЕНДА НАЦИОНАЛЬНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ

К концу XX века с особой силой проявилась тенденция вовлечения музеев в рыночные отношения. Для достижения эффективного процветания и развития музейные структуры должны научиться быть гибкими, уметь приспосабливаться к потребностям общественности, к изменениям внешней среды и трансформироваться вместе с ней, а также должны стремиться к формированию своего особенного ценностного образа в культурном пространстве – бренда музея.

Определений бренда множество, и они достаточно разнообразны. Однако можно выделить ключевые концепты данного понятия:

- бренд предоставляет потребителю возможность для самовыражения по средствам себя;
 - бренд гарантирует высокое качество потребляемых благ;
- бренд представляет собой «торговую марку плюс», т. е. к торговой марке добавляется еще дополнительная ценность;
- бренд является собственностью владельца, т. е. им можно владеть, передавать, дарить, продавать или даже сдавать в аренду;
- бренд является комплексом потребительских качеств брендированного объекта, его имиджа и дополнительной ценности.

Применительно к бренду художественного музея можно говорить о следующих компонентах этого понятия:

- бренд дает потребителю возможность развить свою личность и повысить свои компетенции в сфере искусства как ценителя и потенциального участника арт-рынка;
- бренд музея гарантирует потребителю высокое эстетическое наслаждение, высокий уровень сервиса при посещении музея и высокое качество экспонирования произведений;
- бренд музея дает посетителю осознание важности роли этого посещения в его личном имидже, а также социальные гарантии причастности к элитной группе культурных людей;

- бренд музея может быть использован при привлечении дополнительных средств через фандрайзинг¹, придании дополнительного статуса проектам, сдаче в аренду выставочных пространств, организации мероприятий, реализации сувенирной продукции и развитии бренда города;

– бренд музея формирует определенные сильные ассоциации, создает вокруг себя некое мифическое пространство, прикосновение к которому отражается на личности посетителя, его положении в обществе и оценке окружающих.

Таким образом, бренд – это сумма впечатлений, полученных потребителями/посетителями за все время взаимодействия с компанией/музеем. То есть во всех точках соприкосновения посетителей с музеем человек сталкивается с музейной реальностью и формирует свои представления о музее. Точки соприкосновения (или контакта) со своими аудиториями – это коллекции, выставки, образовательные программы, музейный магазин, веб-сайт, этикетаж, персонал и униформа сотрудников, кафе, навигация в пространстве музея, буклеты, афиши и так далее.

На наш взгляд, это определение необходимо дополнить характеристиками, отражающими структуру бренда.

Согласно теории Томаса Гэда, данный вариант структуры бренда (рис. 1) отражает представление о наличии функциональной и символической составляющей. Функциональный компонент создает «оболочку» брендированного продукта. Ценности являются «ядром» бренда, его «невидимой», но центральной частью. Включение в бренд ценностного компонента служит правильному позиционированию продукта, его включению в «культурное окружение» потребителя. Коллекции и выставки составляют основной продукт музея, в то время как дополненный продукт включает в себя музейные услуги, такие как музейный магазин, услуги кафе, образовательные и культурно-досуговые программы. С точки зрения потребителя искусства музейный продукт состоит из целостного музейного опыта. Все услуги и объекты должны поддерживать основную миссию музея и представлять клиентам целостный образ музея [2, с. 41].

¹ Фандрайзинг – это продуманная маркетинговая стратегия, целью которой является систематическое привлечение ресурсов: инвестиций, оборудования, технологий, персонала и т. д. [4, с. 21].



Рис. 1. Структура бренда

Как правило, музеи воспринимаются как учреждения сферы услуг. В этом случае акцент переносится на создание не товарного бренда, а бренда организации. Исходным пунктом при создании бренда является миссия музея в окружающем его контексте.

Стремясь к усилению своего бренда, художественные музеи могут использовать личные бренды художников, скульпторов, авторов иных арт-объектов, работы которых экспонируются в музее. На бренд «работают» и имена известных публике кураторов, медийных личностей, тем или иным образом связанных с музейными проектами, а также имя директора, его бренд-персона и статус в обществе.

Исходя из специфики музея, который ничего не производит, миссия его складывается в производстве смыслов, нового содержания через концептуально продуманные культурные проекты. Музей становится ценный сам по себе – предлагает обществу интересные проекты, создает вокруг своего названия общественный резонанс, который в результате по цепочке «внимание-интересжелание-мотив-действие» приводит к увеличению количества посетителей, а также к выгодным коммерческим предложениям.

Осознание роли бренда привело к повышенному вниманию к его созданию и продвижению, этот процесс обозначается термином «брендинг». При создании бренда важную роль играют интерпретация символоносителей (логотип, фирменный шрифт, цвет и т. д.), создание каких-либо ритуалов, мифов, легенд о музее, героев, пространственное планирование, ведение кадровой политики и другие инструменты управления культурой организации. К инструментам брендинга можно отнести:

- создание архитектуры бренда. Подразумевает под собой структуру бренда, включающую портфель бренда и графическое изображение;
- создание идентификационных качеств бренда. Создавая бренд, необходимо определить набор качеств, с которыми он будет ассоциироваться у аудитории. Сущность разрабатываемого имиджа должна четко давать понимание главных преимуществ;
- создание коммуникационных программ (реклама, разработка роликов, афиш, PR-акции, создание сайта и его поисковая оптимизация, разработка брендбука).

Брендбук – это исключительная собственность организации, документ, который описывает правила, рекомендации и стандарты, позволяющие сохранить уникальное лицо бренда. Он является обязательным руководством по применению фирменного стиля во всей деятельности музея и его позиционирования в различных контекстах [3, с. 94].

Ключевая роль в брендинге принадлежит персоналу. Для музея как организации, предоставляющей услуги, это тем более очевидно, так как именно персонал призван интерпретировать происходящее. Важнейшей задачей руководства является донести миссию музея и его ценности до персонала. Для этого могут использоваться групповые занятия, прогнозирование и обсуждения возможных ситуаций – жалоб и предложений посетителей, урегулирования возможных конфликтов, опираясь на ценности и установленные правила музея.

Проанализировав составляющие бренда и его специфику, можно утверждать, что бренды ведущих музеев мира постепенно формировались на протяжении всей истории их существования, накапливая свой уникальный опыт взаимодействия с публикой. И только в конце XX – начале XXI в., с введением в музееведение таких понятий, как маркетинг, пиар-компания, бренд и т. д., сотрудники музеев задумались о необходимости разрабатывать и продвигать свой бренд, опираясь на исторический опыт, формулируя современные принципы коммуникации и создавая четкие визуальные образы, выделяющие музей среди других учреждений культуры.

Формирование бренда Национального художественного музея Республики Беларусь начиналось параллельно с открытием музея в 1939 г. и с постепенного выстраивания коммуникации со своей аудиторией. Учреждение, известное как Государственная

картинная галерея (1939-1957), а в дальнейшем Государственный художественный музей (1957-1993) и Национальный художественный музей Республики Беларусь (с 1993 г. по настоящее время) помимо пополнения и сохранения своей коллекции большое внимание уделял коммуникативной деятельности как внутри музея, так и за его пределами. Кроме обзорных и тематических экскурсий для публики организовывали лекции, встречи с художниками, музыкальные вечера и т. д. Научные сотрудники стремились активно распространять информацию о выставках и услугах музея. Например, в отчете музея за 1950 г. говорится, что «в целях популяризации мероприятий Галереи и повышения посещаемости проведены выступления и беседы на предприятиях, в учебных заведениях, были разосланы письма: секретарю Горкома КП(б)Б, в ГорОНО и Управления трудрезервов» [1, л. 9]. Основная функция пиаркомпаний советского периода была в большей степени информационная, а не имиджеобразующая.

В дополнение к продвижению своих выставок и услуг, освещению ценностей и преимуществ музею были нужны более конкретные индивидуальные визуальные символы. Символом может быть все, что воплощает бренд, например, визуальные образы, логотип, слоган, метафора или значимая история наследия. В 1990-х годах началась компьютеризация музея. Дополнительные технические средства значительно расширили сферу музейной коммуникационной деятельности. В 2004 году у музея появляется собственный сайт на трех языках, который дал возможность прослеживать постоянную хронику музейных событий, информировать широкий круг общественности о выставках и мероприятиях музея, а также получать обратную связь, оставляя отзывы, вопросы и предложения, что стало значимым вкладом в понимание потребностей своей аудитории.

Следующим шагом в формировании своего бренда было создание логотипа музея в 2005 г. – стилизованного изображения фасада музея с колоннами, по кругу – надпись: «Нацыянальны мастацкі музей Рэспублікі Беларусь / National Art Museum of the Republic of Belarus» (рис. 2). Выбор рисунка логотипа неслучайный и, на наш взгляд, весьма удачный, так как здание музея, уже узнаваемое минчанами, стало хорошей основой символа-бренда, а также отвечало тенденциям в изображении логотипов музеев мира (например, Национальный центр искусства и культуры Жоржа Помпиду (рис. 3), Государственная Третьяковская галерея (рис. 4),

Национальный художественный музей Украины (рис. 5), Национальный музей Прадо (рис. 6) и др.).



Рис. 2. Логотип Национального художественного музея Республики Беларусь (2005-2012)



Puc. 3. Логотип Национального центра искусства и культуры Жоржа Помпиду (до ребрендинга в 2019 г.)2

² Архитектурное решение Национального центра искусства и культуры Жоржа Помпиду легло в основу логотипа (воздушные линии этажей, пересекаемые зигзагом - знаменитым эскалатором музея, идущим через весь фасад), разработанного к открытию музея. В 2019 году логотип был модернизирован: в него добавили еще один «этаж».



Рис. 4. Логотип Государственной Третьяковской галереи до ребрендинга в 2017 г.



Національний художній музей України

Рис. 5. Логотип Национального художественного музея Украины (до ребрендинга в 2019 г.)



Рис. 6. Логотип Национального музея Прадо

С этого времени на всех афишах, пригласительных билетах, пресс-релизах и другой печатной продукции появляется логотип Национального художественного музея Республики Беларусь, тем самым повышается его узнаваемость и идентификация среди других музеев.

В 2011 году в музее, в экспозиционном пространстве, появляется кафе, где можно отдохнуть и перекусить, воспользоваться услугами бесплатного Wi-fi. В тоже время, это место выставок молодых художников, творческих встреч, лекций, презентаций и кинопоказов. Открытие кафе также усилило бренд Художественного музея, в том числе и как туристического объекта.

В 2013 году в структуре музея был создан сектор маркетинга, что было вызвано необходимостью определения четкой маркетинговой стратегии, которая объединит все действующие каналы коммуникации, проанализирует их эффективность, рассмотрит новые инструменты продвижения музейных услуг и выставок, ориентируясь на различные сегменты целевой аудитории.

Можно выделить следующие тенденции развития коммуникативных стратегий данного периода, которые постепенно суммировали образ бренда музея в глазах аудитории: расширение спектра музейных услуг; проведение музейных акций и праздников; широкое использование информационных технологий и интернет-ресурсов; активное сотрудничество со СМИ; создание в музее специального сектора и должностей (специалиста по маркетингу, дизайнера); открытие музейного кафе и магазина; участие музея в республиканских и международных выставках (например, «Интермузей», Национальный форум «Музеи Беларуси», международные выставки «Туризм и отдых», «ТИБО», конкурс «БРЕНД ГОДА» и др.).

Бренд-пакет Национального художественного музея Республики Беларусь впервые был разработан, сформулирован и представлен к защите на международном профессиональном конкурсе в сфере маркетинга и брендинга «БРЕНД ГОДА – 2013», где Национальный художественный музей Республики Беларусь получил серебряную медаль в категории «Культура и искусство».

Составляющие бренда «Национальный художественный музей Республики Беларусь» были определены следующим образом:

Позиционирование бренда

Национальный художественный музей Республики Беларусь – это крупнейший в Беларуси культурный, научный и просветительский центр, принимающий активное участие в формирова-

нии духовной культуры личности и общества в целом; обладает уникальными коллекциями, которые являются памятниками общенациональной значимости.

Концепция бренда

Деятельность Национального художественного музея Республики Беларусь направлена на улучшение качества функциональной деятельности, внедрение новых современных и востребованных услуг, эффективное использование материально-технической базы, включая экспозиционное, выставочное, фондовое, реставрационное, мультимедийное и др. оборудование, повышение уровня традиционных направлений работы и внедрение инновационных методов, освоение новых форм работы и направлений деятельности, создание современной инфраструктуры безопасности и хранения фондов музея и его филиалов.

Индивидуальность бренда подчеркивается, прежде всего:

- спецификой коллекций, которые являются памятниками общенациональной и мировой значимости. Хронологические рамки собрания музея охватывают период с X века и до наших дней, включают коллекцию белорусского искусства, русского, западноевропейского изобразительного искусства, декоративно-прикладного искусства стран Востока;
- здание музея является своеобразной визитной карточкой не только музея, но и города (это первое строение в Минске, которое было спроектировано специально для музея; является объектом Государственного списка историко-культурных ценностей Республики Беларусь);
- дизайн входного билета в музей. С 2005 г. проводился ежегодный открытый конкурс входного билета в музей, победитель получал денежный приз от генерального спонсора проекта. Билетпобедитель действовал в музее на протяжении года, являясь неотъемлемой составляющей визита в музей, которая суммирует все впечатления. Кроме того, этот конкурс является прекрасным примером вовлечения аудитории в непосредственное формирование бренда музея и выстраивание лояльного отношения потенциальной аудитории к организации.

Сегментирование бренда (см. табл. 1)

Целевая аудитория	Задачи музея
Потенциальная музейная	Донести информацию о музее,
аудитория	его выставках и услугах;

Целевая аудитория	Задачи музея
	побудить к посещению музея;
	превратить потенциального
	посетителя в реального.
Реальная музейная аудитория	Сформировать постоянного
(учащиеся, взрослые, семейный	посетителя;
посетитель, туристы,	стремиться стать частью стиля
индивидуальные посетители	жизни/досуга посетителя,
и т. д.)	чтобы он возвращался в музей.
Профессиональное музейное	Обмениваться
сообщество: сотрудники других	профессиональным опытом;
музеев, музееведы и студенты,	привлечь к сотрудничеству
обучающиеся музейным	в рамках новых проектов;
специальностям	заинтересовать тематикой лек-
	ций, конференций и семинаров.
Законотворческая аудитория	Наладить лояльное отношение
(сотрудники министерств и т. п.)	к музею, в первую очередь,
	как научному институту;
	убедить в необходимости долж-
	ного финансирования проектов
	и содействия их реализации.
Партнеры и спонсоры	Сформировать постоянный
	и надежный круг партнеров;
	наладить взаимовыгодные
	отношения; привлечь новых
	партнеров и спонсоров.

Табл. 1. Сегментирование бренда

Стандарты бренд-менеджмента

Стандарты бренд-менеджмента Национального художественного музея Республики Беларусь основываются на трех основополагающих принципах:

- принцип модернизации продолжение преобразования учреждения и выход на принципиально новый уровень развития за счет реализации внутреннего потенциала. В современных условиях музею необходимо преобразование в саморазвивающуюся и самообучающуюся систему;
- принцип инновационного развития внедрение в работу музея новых технологий с учетом передового опыта зарубежных музеев;

• принцип сохранения существующих традиций музея: необходимо бережно относиться к традициям, сформировавшимся в течение 80-летней истории деятельности музея.

Маркетинговая цель бренда:

- укрепление престижного образа Национального художественного музея Республики Беларусь в глазах реальной музейной аудитории, реальных спонсоров/партнеров;
- повышение статуса музея, изменение стереотипов о музее среди потенциальной музейной аудитории;
- завоевание большей доли музейного рынка и получение прибыли во время проведения международных событий в республике;
 - расширение географии бренда.

Стратегия позиционирования бренда основывается на деятельности музея и включает в себя следующие виды:

- отбор предметов музейного значения;
- комплектование музейных фондов;
- учет музейных предметов;
- -хранение музейных предметов;
- изучение и популяризация музейных предметов и коллекций, в том числе путем проведения на их основе научных исследований архивных, библиотечных и других источников, публичного представления музейных предметов и музейных публикаций;
 - консервация и реставрация музейных предметов;
 - каталогизация музейных предметов и коллекций;
- научное и художественное проектирование экспозиций и выставок, их создание;
 - экскурсионное обслуживание посетителей музея;
 - культурно-образовательная деятельность;
- проведение научно-практичных семинаров, конференций и других мероприятий.

Товарный портфель бренда:

- выставочные проекты;
- экскурсионное обслуживание/аудиогиды;
- -лекции;
- -конференции;
- интерактивные программы;
- международная акция «Ночь музеев», «Вераснёвая ноч у Мастацкім»;

- концерты, конкурсы, мастер-классы и др.;
- детская студия «В гости к Тюбику»;
- фотосессия для профессионального портфолио;
- экспертиза произведений;
- методическая работа и консультирование;
- услуги кафе;
- продукция музейного магазина.

Медиастратегия основывается на следующих каналах коммуникаций:

- Интернет (официальный сайт музея www.artmuseum.by, социальные сети Facebook, Instagram, Telegram, ok.ru, vk.ru, Youtube);
 - наружная реклама;
 - телевидение;
 - радио;
 - печатные СМИ.

Визуальные атрибуты бренда:

- 1. Логотип музея представляет собой стилизованное изображение фасада музея с колоннами, надпись внизу на белорусском языке (рис. 7).
 - 2. Флаг музея серебристый логотип на синем фоне (рис. 8).
- 3. Штандарт музея создан в 2012 г., утвержден Геральдической комиссией, за основу взят слуцкий пояс (рис. 9). Хоть он и не является обязательным атрибутом бренда, но активно используется во время проведения официальных торжественных мероприятий, что также «работает» на статус музея в глазах определенной аудитории.

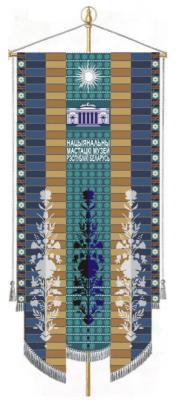


НАЦЫЯНАЛЬНЫ МАСТАЦКІ МУЗЕЙ РЭСПУБЛІКІ БЕЛАРУСЬ

Рис. 7. Логотип Национального художественного музея Республики Беларусь после ребрендинга в 2012 г.



Puc. 8. Флаг Национального художественного музея Республики Беларусь



Puc. 9. Штандарт Национального художественного музея Республики Беларусь

С конца 2010-х все больше музеев объявляют о своем репозиционировании и ребрендинге, в первую очередь это связано с потребностью повышения лояльности аудитории, привлечением новых посетителей, обновления визуальной составляющей бренда, согласно новым тенденциям. Первыми среди консервативных музеев, кто решился на изменение своего фирменного стиля, стали американские коллеги. Несколько лет назад жителей Нью-Йорка удивил своим новым видом и содержанием один из самых больших музеев - Метрополитен-Музей. Несмотря на миллионы посетителей ежегодно, руководство пришло к выводу, что консервативный подход к подаче образа учреждения мешает полноценному диалогу с молодым поколением. Новый стиль объединил современность и классику в единое целое, а также стал позиционировать себя исключительно как The Met (рис. 10). Еще один яркий пример ребрендинга - Музей американского искусства Уитни (рис. 11). Смена логотипа и образа в целом была приурочена к открытию нового корпуса.

Говоря о ребрендинге, нельзя не вспомнить Государственную Третьяковскую галерею, которая после смены имиджа приобрела еще большую популярность (рис. 12), новую айдентику Британской галереи Tate (рис. 13), ребрендинг Национального художественного музея Украины (рис. 14) и др.



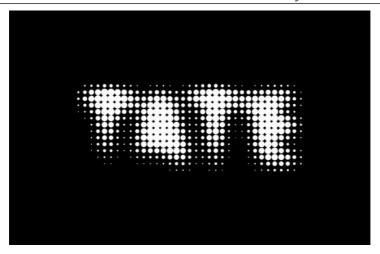
Puc. 10. Старый и новый логотипы Метрополитен-музея. Metropolitan museum of art после ребрендинга стал ТНЕ МЕТ



Puc. 11. Новый фирменный стиль Нью-Йоркского музея Уитни. Логотипом музея служит тонкая черная буква W, с надписью Whitney в левой ее части, так называемая концепция «отзывчивого W»



Рис. 12. Новый логотип Государственной Третьяковской галереи, выпущенный к 150-летию музея, разработан студией ОNY и представляет собой стилизованную букву «Т». Знак состоит из простых геометрических форм – два треугольника отсылают к русскому авангарду, а в широкий основной штрих можно вписывать разные произведения живописи, тем самым объединяя знак с текущими выставками



Puc. 13. Айдентика Tate, кажется, тоже затевает с аудиторией игру. Знак музея, состоящий из 340 точек, стремящихся «ускользнуть», тем самым вступает в диалог с аудиторией



Рис. 14. Новая айдентика Национального художественного музея Украины – одна из самых удачных разработок, которая подчеркивает национальный колорит и соответствует современным тенденциям дизайна

На данном этапе бренд Национального художественного музея Республики Беларусь базируется на четко сформированных функциональных и символических составляющих, но современные тенденции в графическом дизайне, а также расширение музейного пространства, открытие новых корпусов музея заставляют задуматься о ребрендинге. Проект по ребрендингу музея в условиях кризиса особенно актуален. Разработанные уникальное позиционирование и визуальная айдентика позволят музею привлечь новую аудиторию и вызвать громкий резонанс в СМИ, а также привлекут спонсорские средства на дальнейшее развитие.

Узнаваемый бренд музея является фундаментом для визуальной коммуникации и нейминга. Отличительное фирменное наименование, например, Лувр, Эрмитаж, Гуггенхайм, Третьяковка вносит бо́льший вклад в идентификацию бренда, чем официальное названия «Национальная галерея...» или «Государственный музей...». Легко запоминающееся название музея повышает узнаваемость бренда и помогает в рекламе и устной коммуникации, в том числе в социальных сетях. Именно поэтому Национальный художественный музей Республики Беларусь постепенно уходит от своего достаточно длинного наименования и позиционирует себя как "МАСТАЦКІ" (в социальных сетях, пресс-релизах, видеороликах, названиях мероприятий, слоганах – "Я выбіраю Мастацкі", "Зімовыя канікулы ў Мастацкім", "Мастацкі – убачыць і адчуць"). Укороченная версия сокращает дистанцию между музеем-учреждением и его посетителями, формируя открытые и доверительные отношения.

Исходя из вышесказанного, перед Национальным художественным музеем Республики Беларусь стоит задача: разработать универсальные и понятные правила для создания афиш, билетов и прочих материалов, представить единую систему коммуникаций и в то же время визуально разграничить разные площадки музея, представить новый логотип, архитектуру бренда и сайт. Фирменный стиль музея должен отражать его историю, ценностное отношение к искусству, а также быть современным и лаконичным, а визуальная коммуникация – стать более прямолинейной, динамичной, быстро считываемой. Кроме того, нужно разработать и провести масштабную пиар-компанию продвижения нового фирменного стиля музея с активным участием СМИ.

Таким образом, ребрендинг музея можно разделить на несколько этапов:

- создание междисциплинарной команды, которая будет разрабатывать бренд; проведение исследования аудитории, разработку слогана и коммуникационной модели с доработкой существующей стратегии;
- создание логотипа, фирменного стиля, брендбука, вебсайта, навигации в музейном пространстве, разработка брендированной сувенирной продукции;
- разработка медиаконтента, составление маркетингового плана презентации нового бренда музея и его дальнейшее продвижение.

Список использованной литературы

- 1. Архив Национального художественного музея Республики Беларусь. Ф. 164. Оп. 1. Д. 217. Л. 9.
- 2. Гэд, Т. 4D брендинг: взламывая корпоративный код сетевой экономики / Т. Гэд. СПб.: Стокгольмская школа экономики в Санкт-Петербурге, 2001. 230 с.
- 3. Соболева, Е. Музейный брендинг: процесс и инструментарий / Е. Соболева, М. Эпштейн // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. СПб., 2015. С. 93–100.
- 4. Pusa, S. Creating brand identity in museums: A Case Study / S. Pusa, L. Uusitalo // International Journal of Arts Management. 2014. Vol. 17, N^{o} 1 P. 18–30.

Юдина Ирина

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ МУЗЕИ БЕЛАРУСИ ВО ВРЕМЯ ПАНДЕМИИ (НА МАТЕРИАЛЕ ВЕТКОВСКОГО МУЗЕЯ СТАРООБРЯДЧЕСТВА И БЕЛОРУССКИХ ТРАДИЦИЙ ИМ. Ф.Г. ШКЛЯРОВА)

Прошлый 2020 год был вызовом для всех. Одна из главных задач, стоявших перед государственными музеями Беларуси, – выполнение планового показателя по количеству посетителей. Достижение этой задачи было на особом контроле и у Ветковского музея старообрядчества и белорусских традиций им. Ф. Г. Шклярова (далее – Музей). Однако главное в деятельности данного учреждения культуры со времени его основания – это сохранять постоянного посетителя, быть музеем, в который возвращаются. Кроме того, перед коллективом стояла задача расширить потенциальную аудиторию. С этой целью в прошлом году был реализован целый ряд онлайн-проектов.

По статистике, 65 % реальной аудитории Музея – это люди, возраст которых составляет 18–60 лет. Они же являются активными пользователями социальных сетей, таких как ВКонтакте, Instagram, Facebook, где Музей представлен официальными группами [1, 3, 4]. Интересы у пользователей несколько отличаются, однако стремление знакомиться с традиционной белорусской культурой и собранием Музея их объединяет.

Весной 2020 года, с начала пандемии, поток посетителей не увеличился, а остался на уровне февраля. Согласно отчету, за первый квартал 2020 года количество посетителей составило 85,3 % от количества посетителей за аналогичный период 2019 года¹. По данным годового отчета Музея, количество посетителей 2020 года в сравнении с 2019 годом составило 42 %². Стали закрываться границы по всему миру, и, соответственно, в Беларусь перестали приезжать жители ближнего и дальнего зарубежья. Возник закономерный вопрос, как сохранить реальную и расширить потенциальную аудиторию Музея.

 $^{^1}$ Пояснительная записка Ветковского музея старообрядчества и белорусских традиций им. Ф. Г. Шклярова к отчету за январь-март 2020 г. – Ветка, 2020. – 1 с.

² Отчет о работе ГУК «Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций им. Ф. Г. Шклярова» за 12 месяцев. – Ветка, 2020. – 1 с.

целей Согласно Уставу одна из работы Музея «...популяризация и сохранение исторических и культурных ценностей, содействие приобщению общества к национальному и мировому наследию. воспитание самосознания граждан Беларуси...» [5, с. 4]. Эту цель можно рассматривать в качестве одного из возможных определений миссии Музея, до сегодняшнего дня не сформулированной в Уставе учреждения. Признано, что «информационно-коммуникационные технологии дают возможность реализации миссии музея в электронной среде» [6, с. 44]. В этой связи Музей перенес свою активность в социальные сети. Это безопасно с точки зрения сложившейся эпидемической ситуации в мире и, как показало время, востребовано посетителями.

Музеем было разработано и осуществлено несколько проектов в социальных сетях. Первым был запущен проект «Среда общения», который стал самым продолжительным. Его суть заключалась в подробных ответах на вопросы посетителей, чему при реальном посещении у сотрудников музея не всегда была возможность уделить достаточное время. «Среда общения» была реализована в официальных группах Музея с 25 марта по 30 сентября 2020 года. За то время научные сотрудники Музея значительно повысили свою цифровую грамотность: научились проводить прямые трансляции, записывать видео, осуществлять его монтаж. Укрепилась и материально-техническая база учреждения: были закуплены штативы и микрофоны, фотоаппарат. Продолжительность видеороликов была ограничена 20 минутами, а частота их публикации определена один раз в неделю. Такое решение было положительно воспринято зрителями, что выразилось в многочисленных отзывах и комментариях.

В рамках «Среды общения» было записано и опубликовано 30 видеороликов на разнообразные темы. Общее количество их просмотров в трех социальных сетях на декабрь 2020 года составило более 26 000 (на 29 апреля 2021 года – 48 081 просмотр) [1, 3, 4].

Следующие два онлайн-проекта были приурочены к Международному дню музеев. Музеем впервые было принято решение провести традиционное мероприятие «Ночь музеев» в онлайн-формате. Ранее видеоролики размещались только в официальной группе Музея «ВКонтакте» и набирали до 100 просмотров. Весной 2020 года видеоролики просматривались не менее 200 раз. Охват интернет-аудитории официальной группы Музея «ВКонтакте» возрастал в мае ежегодно. Самый большой скачок количества

посетителей пришелся на май 2020 года, что отражено на графике, представленном на рисунке 1 [3].



Puc. 1. График количества посетителей группы

Первый проект – онлайн-тур «неДетское время». Сотрудники филиала Музея в Гомеле подготовили и записали экскурсию по действующим выставкам, два мастер-класса и чтение сказки для детей. Всего было создано 4 видеоролика. Общее количество просмотров в музейных группах в социальных сетях на начало декабря 2020 года составило 949 (29 апреля 2021 года количество просмотров – 955) [1, 3, 4].

Второй реализованный проект – это онлайн-тур «Ночной дозор». 18 мая 2020 года в 20.00 началась публикация видеоэкскурсий, снятых на постоянной экспозиции при свете свечи. Видеоролики выходили каждые полчаса. Всего за ночь было опубликовано 15 видеоэкскурсий, которые просмотрели на начало декабря 2020 года 12 560 человек (29 апреля 2021 года количество просмотров составило 12 845) [1, 3, 4].

Таким образом, реализованные два онлайн-проекта, приуроченные к Международному дню музеев 2020 года, расширили потенциальную аудиторию и привлекли внимание средств массовой информации.

В филиале Музея в Гомеле действует ткацкая мастерская, где постоянно проходили и проходят мастер-классы. Спрос на них сохранялся независимо от жесткого ограничения личных контактов и участия в массовых мероприятиях. Выходом из сложившейся ситуации был разработанный сотрудниками филиала Музея проект «Стройные субботы». Он носил экспериментальный характер, так как до того в Музее не было практики проведения онлайн-обучения ткачеству и созданию традиционного костюма. Проект «Стройные субботы» был реализован с 16 июня по 29 августа 2020 года (с сентября 2020 года проект реализуется в ткацкой мастерской в филиале Музея в виде еженедельных мастер-классов, на которых участницы создают личные традиционные костюмы).

Основа всех мастер-классов – коллекция текстиля Музея (более 3300 единиц хранения). Целевая аудитория – постоянные посетители, пользователи социальных сетей. В рамках данного проекта впервые у жителей Гомельской области появилась возможность обучаться изготовлению традиционной одежды.

Проект представлял собой еженедельные (по субботам) публикации видео мастер-классов. Всего было опубликовано 16 видеороликов, которые были просмотрены на начало декабря 2020 года 12 316 раз в трех социальных сетях (29 апреля 2021 года количество просмотров составило 13 017). Анализ количества просмотров каждого видеоролика показал, что самым популярным у пользователей был видеоролик с записью заправки ткацкого станка [1, 3, 4].

Кроме крупных собственных проектов Музей принимал участие в международных онлайн-акциях: #скучающиймузей (дата проведения акции 4 мая 2020 года, количество просмотров – 1 563) [1, 3, 4]; онлайн-лекции «История старообрядчества» для представителей ПРООН (Программа развития ООН) в Беларуси по темам: «На чем сидим», «Иконами, книгами Ветка снабжала весь старообрядческий мир», «Пути книг на Ветку», «Как ты пишешь буквы, так я узоры» (дата проведения акции 5 мая 2020 года); онлайнэкскурсия «Двери Ветковского музея» в прямом эфире в Instagram в рамках проекта «Тревел_на_карантине» (дата проведения акции 29 мая 2020 года, количество просмотров – 251 чел.) [4].

Одним из результатов реализации Музеем проекта «Среда общения» стало совместное проведение онлайн-конференции «Сохранение культурно-исторических ценностей стран-побратимов» (дата проведения 17 июля 2020 года, г. Ветка – г. Томск) [3].

Таким образом, благодаря реализованным проектам Музею удалось сохранить аудиторию официальных групп в социальных сетях. Востребованность видеоформата – лекции, мастер-классы, экскурсии по тематике ткачества, семантике орнамента и иконописи – стала причиной того, что в начале 2021 года был создан YouTube-канал Музея [2], в котором размещаются видеопроект о ветковской иконописи «PRO-праздники», который развивается и завоевывает популярность у интернет-аудитории.

Список использованной литературы

- 1. Веткаўскі музей стараверства і беларускіх традыцый імя Ф. Р. Шклярава. Афіцыйная суполка музея ў Facebook [Электронны рэсурс]. Рэжым доступу: https://www.facebook.com/vetkamuseum/. Дата доступу: 29.04.2021.
- 2. Ветковский музей. Официальный YouTube-канал музея [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.youtube.com/channel/UCQwp_obEtHeJ0BEQExCCAFA. Дата доступа: 29.04.2021.
- 3. Ветковский музей. Официальная группа музея в «ВКонтакте» [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://vk.com/vetkamuseum. Дата доступа: 29.04.2021.
- 4. Ветковский музей. Официальная группа музея в Instagram [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.instagram.com/vetkamuseum/. Дата доступа: 29.04.2021.
- 5. Статут дзяржаўнай установы культуры «Веткаўскі музей стараверства і беларускіх традыцый імя Φ . Г. Шклярава»: зацверджаны рашэннем Веткаўскага раённага выканаўчага камітэта ад 10.12.2012 г. № 1147: са зменамі, зацв. ад 3.08.2020 № 593. Ветка, 2020. 11 с.
- 6. Шелегина, О. Н. История и современные тенденции в развитии музейного мира Сибири (адаптационный подход): дис. ... д-ра ист. наук: 24.00.03 / О. Н. Шелегина; Институт истории Сибирского отделения Российской академии наук. Томск, 2012 54 с.

УЧАСТНИКИ КОНФЕРЕНЦИИ

Анейко Светлана Ивановна, заместитель генерального директора Национального художественного музея Республики Беларусь по научной и просветительской работе (Республика Беларусь, г. Минск)

Василевская Алла Геннадьевна, ведущий научный сотрудник научно-фондового отдела Национального художественного музея Республики Беларусь (Республика Беларусь, г. Минск)

Виниченко Виктория Викторовна, старший научный сотрудник отдела зарубежного искусства Национального художественного музея Республики Беларусь (Республика Беларусь, г. Минск)

Изофатова Екатерина Викторовна, кандидат искусствоведения, заведующий отделом белорусского искусства XX–XXI вв. Национального художественного музея Республики Беларусь (Республика Беларусь, г. Минск)

Каленкевич Екатерина Ивановна, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник отдела белорусского искусства XX–XXI вв. Национального художественного музея Республики Беларусь (Республика Беларусь, г. Минск)

Калугина Елена Иосифовна, научный сотрудник Гомельского дворцово-паркового ансамбля (Республика Беларусь, г. Гомель)

Кожух Татьяна Ивановна, заведующий отделом по научной работе Музея «Замковый комплекс «Мир» (Республика Беларусь, г. п. Мир)

Колосовская Ольга Владимировна, научный сотрудник Музея «Замковый комплекс «Мир» (Республика Беларусь, г. п. Мир)

Крыжэвіч Аляксандр Сяргеевіч, старшы навуковы супрацоўнік Дзяржаўнага літаратурна-мемарыяльнага музея Якуба Коласа (Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

Лапицкий Артем Андреевич, научный сотрудник отдела научно-просветительской работы Национального художественного музея Республики Беларусь (Республика Беларусь, г. Минск)

Лисай Юлия Владимировна, магистр искусствоведения, ведущий научный сотрудник отдела зарубежного искусства Национального художественного музея Республики Беларусь (Республика Беларусь, г. Минск)

Моніч Дзмітрый Аляксеевіч, вядучы навуковы супрацоўнік аддзела старажытнабеларускага мастацтва Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь (Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

Морева Марина Валентиновна, генеральный директор Невьянского государственного историко-архитектурного музея (Российская Федерация, г. Невьянск)

Мощенок Алена Игоревна, исследователь искусствоведения, старший научный сотрудник сектора маркетинга отдела научно-просветительской работы Национального художественного музея Республики Беларусь (Республика Беларусь, г. Минск)

Нечаева Галина Григорьевна, заместитель директора по научной работе Ветковского музея старообрядчества и белорусских традиций им. Ф.Г. Шклярова (Республика Беларусь, г. Ветка)

Прокопьева Светлана Ивановна, заведующий отделом зарубежного искусства Национального художественного музея Республики Беларусь (Республика Беларусь, г. Минск)

Прокошина Виктория Викторовна, научный сотрудник научно-фондового отдела Национального художественного музея Республики Беларусь (Республика Беларусь, г. Минск)

Рак Елена Валерьевна, заместитель директора по учебной работе Витебского женского духовного училища (Республика Беларусь, г. Витебск)

Сидорова Светлана Викторовна, младший научный сотрудник филиала Национального художественного музея Республики

Беларусь «Музей В.К. Бялыницкого-Бирули» (Республика Беларусь, г. Могилев)

Строгина Светлана Викентьевна, заведующий филиалом Национального художественного музея Республики Беларусь «Музей В.К.Бялыницкого-Бирули» (Республика Беларусь, г. Могилев)

Сысоева Любовь Львовна, ведущий научный сотрудник отдела древнебелорусского искусства Национального художественного музея Республики Беларусь (Республика Беларусь, г. Минск)

Трифонова Наталья Яковлевна, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник отдела древнебелорусского искусства Национального художественного музея Республики Беларусь (Республика Беларусь, г. Минск)

Усова Надежда Михайловна, ведущий научный сотрудник отдела научно-просветительской работы Национального художественного музея Республики Беларусь (Республика Беларусь, г. Минск)

Хотянович Наталья Александровна, заместитель директора по научно-исследовательской деятельности Лидского историкохудожественного музея (Республика Беларусь, г. Лида)

Чавус Станіслаў Эдуардавіч, старшы навуковы супрацоўнік аддзела старажытнабеларускага мастацтва Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь (Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

Шантор Диана Георгиевна, заведующий отделом научнопросветительской работы Национального художественного музея Республики Беларусь (Республика Беларусь, г. Минск)

Юдина Ирина Александровна, научный сотрудник Ветковского музея старообрядчества и белорусских традиций им. Ф. Г. Шклярова (Республика Беларусь, г. Ветка)

Научное издание

АЛАДОВСКИЕ ЧТЕНИЯ - 2021

Материалы Международной научно-практической конференции (Минск, 27 мая 2021 года)

На белорусском и русском языках

Корректоры: А. В. Капыльская, Н. А. Круталевич Верстка К. В. Яковлевой

Подписано в печать 17.08.2021. Формат $60 \times 84^{\ 1}/_{16}$. Гарнитура «Cambria». Бумага офсетная. Цифровая печать. Усл. печ. л. 18,37. Уч.-изд. л. 15,13. Тираж 50 экз. Заказ 72.

Издатель и полиграфическое исполнение Республиканское унитарное предприятие «Белорусский научно-исследовательский институт транспорта «Транстехника».

Свидетельство о ГРИИРПИ № 1/137 от 8 января 2014 г. Ул. Платонова, 22A, 220005, г. Минск.