

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ

АЛАДОВСКИЕ ЧТЕНИЯ – 2022

**посвященные 100-летию со дня рождения
народного художника Беларуси М. А. Савицкого**

*Материалы Международной
научно-практической конференции*

(Минск, 26 мая 2022 года)

Минск
БелНИИТ «Транстехника»
2022

УДК 7.06
ББК 79.1
А45

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

Корректоры: А. В. Капыльская, Н. А. Круталевич

Аладовские чтения – 2022: материалы Междунар. науч.-практ. конф., посвященные 100-летию со дня рождения народного художника Беларуси М. А. Савицкого (Минск, 26 мая 2022 г.) / редкол.: С. И. Анейко и [др.]. – Минск : БелНИИТ «Транстехника», 2022. – 343 с.

ISBN 978-985-7110-69-8

Сборник подготовлен по материалам XX Международной научно-практической конференции «Аладовские чтения», посвященной 100-летию со дня рождения народного художника Беларуси М. А. Савицкого. 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 фондов, 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, 2022
© БелНИИТ «Транстехника»,
оформление, 2022

ISBN 978-985-7110-69-8

СОДЕРЖАНИЕ

ПЛЕНАРНОЕ ЗАСЕДАНИЕ

Жукова Оксана

Михаил Савицкий писал, говорил и творил сердцем..... 8

Солодкий Дмитрий

К вопросу о референсах иконографических схем Божией Матери в творчестве М. А. Савицкого..... 17

Секция 1.

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

Абрамчук Аляксей

Скульптуры іканаграфіі “Ісус Назарэйскі Выкуплены” са збору Беларускага дзяржаўнага музея народнай архітэктуры і побыту: да пытання аб гісторыі прадметаў..... 31

Анейко Светлана

«Народный умелец» Николая Тарасикова. История создания в этюдах, эскизах и набросках..... 40

Благутин Геннадий

Абрам Островский: общественная работа и индивидуальное творчество... 50

Василевская Алла

Штрихи к портрету графини М. С. Шереметевой с палитрой в руках кисти Н. П. Богданова-Бельского из собрания Национального художественного музея Республики Беларусь..... 62

Гефтер Ладмила

Исследование и атрибуция работ еврейских художников в коллекции Музея Марка Шагала в Витебске..... 70

Гончаренко Наталья

Белгород в произведениях из собрания Белгородского государственного художественного музея..... 80

Ковалевич Наталья

Растительный код на шпалере «Охота» из коллекции Музея «Замковый комплекс «Мир»..... 92

Колосовская Ольга

Фаянсовая посуда в собрании Музея «Замковый комплекс «Мир»..... 101

Кот Светлана

Художник на войне. Художественные произведения 1943–1945 гг. в собрании Витебского областного краеведческого музея..... 110

Матюшонок Алексей

Известный и «неизвестный» Тадеуш Нартовский..... 122

Моніч Дзмітрый

“Адступленне войскаў Напалеона праз Вільню ў 1812 г.” Яна Дамеля: варыянты жывапіснай і графічнай прэзентацыі..... 128

Нечаева Галина

Ранние рукописи и иконы Ветки. «Благовещение» в контексте рококо..... 136

Попко Ольга

«Падение радзивилловской мафии»: белорусская тема в эрмитажных альбомах рисунков 1830-х гг..... 148

Прокопьева Светлана

Морис де Бек и его иллюстрации в коллекции Национального художественного музея Республики Беларусь 156

Ржеутская Светлана

Станковый эстамп 1930–1980-х гг. коллекций белорусской и русской графики на выставке «Мастера линогравюры» (из собрания Национального художественного музея Республики Беларусь) 172

Селютина Алла

Национальный колорит в советской живописи 1950–1980-х годов из собрания Белгородского государственного художественного музея 181

Сініла Анатоль

“Страчаныя” карціны з даваенных збораў мінскіх музеяў. Новыя знаходкі.....192

Сысоева Любовь

Особенности барочной формы в иконописи беларуси XVIII – 1-ой половины XIX века (по произведениям из фонда Национального художественного музея Республики Беларусь)..... 201

Чавус Станіслаў

Дзверы віцебскай царквы святога Юрыя ў зборы Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь: даследаванне помніка..... 207

Ши Летао

Женщины-художницы в белорусском искусстве первой половины XX века... 218

Секция 2.

МУЗЕЙ И ПОСЕТИТЕЛЬ: СТРАТЕГИИ КОММУНИКАЦИИ

Безносик Юлия

«Сыграем в шахматы и «мельницу». Стол XIX в. в экспозиции Музея «Замковый комплекс «Мир»..... 225

Гужеловский Александр

Новые музеи в 2021 году..... 230

Кривенькая Елена

Республиканский проект «Около нуля»: опыт экспонирования в Художественном музее г. Витебска 237

Лапицкий Артем

Экскурсионные форматы в контексте концепции постмузея..... 243

Лисов Геннадий

Экспозиционно-выставочная деятельность как основа музейной коммуникации (на примере учреждения «Национальный художественный музей Республики Беларусь») 254

Мазалеўскі Вячаслаў

Моладзевы культурна-адукацыйны праект “Інтэлектуальная гульня “Кубак старога замка” Нацыянальнага гісторыка-культурнага музея-запаведніка “Нясвіж” як сродак папулярызацыі аб’екта сусветнай спадчыны ЮНЕСКА “Архітэктурны, жылы і культурны комплекс роду Радзівілаў у г. Нясвіжы” 260

Папроцкая Анастасия

Public Relations как стратегия продвижения музея XXI века..... 266

Трафімчык Настасся

Міждысцыплінарны падыход пры распрацоўцы новых тэматычных экскурсій і інтэрактыўных праграм на пастаяннай экспазіцыі Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь..... 276

СТЕНДОВЫЕ ДОКЛАДЫ

Гобозова Екатерина

Николай Ярошенко – бытописатель Кавказа. Этнографические этюды художника в собрании Музея-заповедника Н. А. Ярошенко в г. Кисловодске..... 281

Синчук Иван

Средник на престольного Евангелия второй половины XVIII в. из собрания Национального художественного музея Республики Беларусь..... 288

Усова Надежда

«Минск Тычина выразил в своем творчестве целиком». К 125-летию Анатолия Тычины (1897–1986).....310

УЧАСТНИКИ КОНФЕРЕНЦИИ..... 325

ПЛЕНАРНОЕ ЗАСЕДАНИЕ

Жукова Оксана

МИХАЛ САВИЦКИЙ ПИСАЛ, ГОВОРИЛ И ТВОРИЛ СЕРДЦЕМ

18 февраля 1922 года в деревне Звенячи Толочинского района Витебской области в большой семье железнодорожника (затем сельского кузнеца) Андрея Петровича и колхозницы Анны Константиновны родился будущий художник – Савицкий Михаил Андреевич. В XXI веке мы говорим о нем как о выдающемся живописце, педагоге, общественном деятеле, народном художнике СССР, народном художнике Беларуси, почетном гражданине города Минска, первом среди деятелей национальной культуры Герое Беларуси.

Михаил Андреевич Савицкий проявлял сердечность, доброту, удивительную трудоспособность, высочайшую ответственность и принципиальность в любом деле: когда учил молодых художников около 30 лет, когда участвовал в принятии законов в период избрания его народным депутатом СССР и депутатом трех созывов Верховного Совета БССР, когда писал картины. Об этом свидетельствуют сохранившиеся письма, интервью, воспоминания современников. Но весь огонь его сердца принадлежал искусству. В полотнах великого мастера отражены темы материнства, семьи, труда, хлеба, военного лихолетья, чернобыльской трагедии, христианства. Каждое его произведение имеет форму, необходимую для раскрытия сути.

Савицкий создал свою манеру письма, в основе которой убеждение художника в том, что «...искусство сохраняет и радостное, и тяжелое, и трагичное, чтобы человечество не множило зло, чтобы берегло добро, чтобы люди воспитывались в высоких моральных принципах» [4, с. 100]. Живописные полотна мастера, в особенности циклы работ, создают уникальное художественно-временное пространство. Оно «погружает» зрителя в историю, культуру, искусство прошлого, связывая их с ценностями текущего времени, вовлекая зрителей в диалог с ними. Этот диалог происходит сегодня в насыщенной артефактами, образами и смыслами музейной среде. Работы художника находятся в собраниях Национального художественного музея Республики Беларусь, Белорусского государственного музея истории Великой Отечественной войны, Музея истории города Минска, Государственной Третьяковской галереи, Национальной художественной галерее Болгарии.

В 2012 году, 7 сентября, в столице Беларуси была открыта Художественная галерея Михаила Савицкого (входит в структуру Музея истории города Минска). Решение о ее создании было принято еще при жизни мастера. Именно Михаил Андреевич выбрал усадебный дом конца XVIII века в историческом центре столицы как место размещения галереи. С его согласия строение реконструировалось и достраивалось как музейный объект двойного назначения, совмещающий собственно художественную галерею и экспозицию, связанную с историей данного здания. В экспозиции «Художник. Гражданин. Герой» представлено более 1000 экспонатов: живописные произведения, фотографии, документы, награды, личные вещи. Отдельную экспозиционную зону занимают реконструкции интерьеров мастерской М. Савицкого и его рабочего кабинета [11].

В музее создано культурное пространство, где происходит встреча поколений, где художник через картины ведет разговор со зрителем. Какой это разговор? У каждого он свой. Об этом говорят эмоциональные отклики посетителей в книге отзывов. Например: «Михаил Савицкий – для меня открытие. Понравилось, как он видит женщин. Потрясающие сложные сюжеты заставляют задуматься. Гордость за сваякоў. 02.12.2021 Галя, 1981»; «Потрясение от уникальности, злободневности и Великого Гуманизма МАСТЕРА. г. Ивацевичи»; «Сила трагедии, переданная в картинах, просто оглушает. Гениальный художник с тяжелой судьбой. Спасибо! 21.05.22 г. Минск»; «13.05.22, пятница, прекрасный день, солнечный, и я решила зайти в это здание и к Михаилу Савицкому. Я не знаток и даже не интересующийся искусством человек, но я восхищена и поражена, я плакала, зная, что художник был и пережил концлагерь, как и моя бабушка, и как раскрыта тема Чернобыля. Вернусь скоро»; «Уже не первый раз бываю в галерее. Каждый раз уезжаю с разными эмоциями. Спасибо за Ваш труд! С любовью из Варшавы. Дмитрий».

Среди взрослых людей широко бытует мнение, что произведения искусства для детей надо делить на «доступные» и «недоступные». Именно к категории «недоступных» многие относят картины народного художника Беларуси Михаила Андреевича Савицкого, считая их очень суровыми. Однако в них есть смысл и идея, которые может понять даже ребенок. Понимание происходит тогда, когда музей обращается к внутреннему миру маленького посетителя, воздействует на его чувственно-эмоциональную сферу, погружает его в историческую среду, включает его воображение и ассоциативное восприятие.

Для учащихся 3-5 классов учреждений общего среднего образования разработана экскурсия с интерактивными элементами «Линии и краски Михаила Савицкого». Ее цели: расширение художественного кругозора; развитие познавательного процесса через игру; эстетическое воспитание личности. Задачи экскурсии: рассказать о картинах, созданных художником в разное время на темы труда, хлеба, поколений, Чернобыля, войны,

христианства; показать личные вещи, посетив мастерскую и кабинет мастера; дать опыт разнообразных переживаний; способствовать развитию эмоциональной сферы учащихся через обогащение их ощущений (зрительных, слуховых, тактильных), творчества посредством ролевой игры «Я – иллюстратор», повышению мотивационно-познавательного уровня через единство коллективной и индивидуальной деятельности. Для создания эмоциональной атмосферы выбран диалоговый формат экскурсии. В его основе лежат непосредственные наблюдения, эмоциональные и зрительные ассоциации, вызываемые художественными образами. Для экскурсии материал подобран с опорой на знания, полученные учащимися ранее, т.к. интерес вызывает та информация, которая немного знакома.

На протяжении 120 минут ребята рассматривают, размышляют, выполняют разные игровые задания. Игры активизируют процесс познания во время экскурсии. Обратить внимание ребят на разные художественные детали, выразительность и красоту форм и линий на каждой картине помогает игровое задание «Вглядись и расскажи». О чем они должны рассказать? Два вопроса – «Что изображено на картине» и «Какое событие изображено на картине» – подразумевают разные варианты ответа. Первый требует простого перечисления предметов, второй – проявления более высокого уровня восприятия, объяснения и толкования [8]. Поэтому учащимся 3-4 классов задается вопрос «Что изображено на картине», учащимся 5 классов – «Какое событие изображено на картине».

Картина, с которой начинается знакомство с творчеством Савицкого, называется «Песня» (1957). В ней есть и лирическая искренность, и живая правда о родной деревне Звенячи, и выразительные образы девушек, возвращающихся с поля под вечер. Их яркие платья, белые передники, цветные платки мягко вписаны в атмосферу теплых и светлых летних сумерек [7, с. 19]. Описывая картину, ребята пытаются определить: это утро или вечер, откуда идут девушки, что делают; рассуждают, почему картина называется «Песня». В результате выясняется, что с песней любое дело спорится. А чтобы поднять себе настроение одни ребята поют, другие – слушают музыку.

Тема поколений в двух картинах художника с одноименным названием «Куст роз» хорошо воспринимаются учащимися. В экспозиции работы находятся в разных залах. Поэтому одна рассматривается в оригинале (1974), а другая (1996) – в цифровой копии. Богатство красочных тонов, доброта, исходящая от картины-оригинала, заставляют ребят всматриваться в изображение. Им понятен сюжет. На фоне огромного таинственного куста с густыми алыми распустившимися бутонами, на деревянной скамейке восседает молодая прелестная мать с ребенком на руках; слева – две девушки, справа – пожилая женщина в черном платке, все

босиком [2, с. 137]. В ходе рассуждений ребята приходят к выводу, что жизнь человека (младенчество, юность, зрелость и старость) является частью природы.

Для составления картины 1996 года учащимся предлагается игра-головоломка – пазл. Затем идет сравнительный анализ изображений оригинала и цифровой копии. Ребята называют общие и отличительные черты в цвете, отдельных деталях, настроении. Вопрос, адресованный ребятам, почему на картинах женщины изображены босиком, заставляет и мальчиков, и девочек посмотреть на полотно не только как на отображение реалистичного сюжета. После высказанных разных предположений приходят к выводу, что человек получить энергию земли, воды, природы может только босыми ногами. Необходимо отметить, что *пазл* используется с произвольным разрезом.

В этом случае первостепенное внимание уделяется изображениям. Концентрация внимания увеличивается по мере составления картинки: от части к целому. Во время сбора пазла ребята тренируют пространственное восприятие, память, воображение, логическое мышление [9]. Взаимодействуя друг с другом, они проявляют личные качества: аккуратность, терпение, стремление довести дело до конца. Поскольку в результате деятельности с фрагментами картинок получается продукт, эта деятельность способствует развитию чувства успешности, самостоятельности. Кроме того, в собирании картинок есть и сюрпризный момент, следовательно, развиваются познавательные эмоции: удивление, интерес, удовлетворение результатом деятельности.

У каждого народа свой, особый, рецепт приготовления хлеба. Он является народным символом. Художники по-разному, исходя из собственного творческого стиля, национального менталитета, душевного состояния, передают образы неимоверно тяжелого и благородного труда хлебороба. М. А. Савицкий не раз возвращался к отображению хлеба на полотнах. Хлеб на его картинах – это и труд, и радость людей, и олицетворение спокойствия и счастья каждого труженика полей. Атмосфера на них разная, но неизменно одно – уважительное отношение к труду и его продукту. Для обсуждения с ребятами ценности и пользы хлеба, важности труда хлебороба выбрана картина «Хлеб нового урожая» (1979). Происходящее в картине буднично, но вместе с тем как-то по-особому значительно, почти торжественно. Изображенная в центре композиции женщина держит разрезанный надвое каравай (как это принято для проверки добротности зерна). Особенно выразительны ее руки, сильные и ладные. Гордость за свой труд прочитывают ребята в убедительно изображенных лицах женщин и мужчин, торжественность момента они видят в нарядной одежде женщин [7, с. 32]. Дополнением темы хлеба служат произведения народного творчества – поговорки и пословицы о хлебе. В них отражена народная мудрость, у которой нет

возрастных ограничений. Ребятам предлагается, на выбор, зачитать пословицы на русском и белорусском языках. Затем прочитать стихотворение «Военный хлеб» А. Морозова [5]. К сожалению, многие школьники плохо читают как по-белорусски, так и по-русски. Однако это обстоятельство не является для них препятствием к выполнению данного задания. Обсуждение содержания, картины, использование литературного материала позволяет сделать акцент на:

- тяжелой участи М. Савицкого в период его нахождения в концлагерях;
- значении хлеба для жизни человека, особенно в годы Великой Отечественной войны;
- бережное и уважительное отношение самого художника не только к хлебу, но и к труду других людей.

Картины – это застывшие мгновения жизни. Оценить и почувствовать произведения искусства помогают имитационные (подражательные) игры. В их основе всегда лежит своеобразный сюжет, в котором в образной форме отражаются те или иные явления из жизни людей и природы [3]. Неповторимая эмоция «звучит» в картине «У переезда» (1958). Для учащихся она является своеобразной загадкой. Одни считают, что на полотне отобразено утро, другие – вечер. Имитационная игра «Изобрази картину» требует внимания и вдумчивости, ведь ребятам надо передать эмоции в мимике, а движения в пластике тела. При необходимости можно использовать банкетки, находящиеся в зале. Для лучшей организации и проведения игры используется помощь педагога. Учитель хорошо знает своих учеников, поэтому помогает им выбрать персонаж или объект. При необходимости подсказывает как их изобразить. А иногда и сам включается в процесс игры. Изображая картину, ребята должны застыть на минуту. Этот интересный опыт способствует раскрепощению воображения, развитию доверительных отношений с педагогом и с одноклассниками, насыщает участников позитивными эмоциями. Таким образом, имитационная игра требует, чтобы каждый как-то вошел внутрь изображаемых обстоятельств, мысленно принял участие в действиях героев, пережил их эмоции; самостоятельно решил игровые задачи, нашел лучший способ осуществления задуманного, выразил персонажи или объекты линиями тела и мимикой лица, используя свои знания.

Во время опроса выяснилось, что сложность у ребят состояла в выборе персонажа или объекта, а не в их изображении.

Картина в жанре портрета специально написана для того, чтобы показать характер и уникальные особенности человека. Не смотря на популярность и доступность фотокамер, портретный жанр не утратил актуальность. Он очень персонализирован, поэтому и интересен как обществу в целом, так и отдельному человеку в частности [1, с. 391]. Михаил Савицкий известен и как выдающийся портретист. В экспозиции

среди разных портретов руки мастера есть портреты классиков белорусской и русской литературы из школьной программы: А. Пушкина, Я. Коласа, Я. Купалы. После предварительного осмотра картин с опорой на знания, полученные ребятами ранее, проводится игра «Кто это написал?». Прослушав строки из произведения, каждый должен найти портрет автора и стать возле него. Таким образом, участники в игровой форме проявляют свои знания и визуальную память. Зачитываются строки из поэмы «Руслан и Людмила» А. Пушкина («У лукоморья дуб зеленый, золотая цепь на дубе том...»), из стихотворений «На рэчцы зімою» Я. Коласа («Не сядзіцца ў хаце хлопчыку малому...») и «Спадчына» Я. Купалы («Ад прадзедаў спакон вякоў мне засталася спадчына...»). Безошибочно ребята определяют автора поэмы «Руслан и Людмила» и становятся у работы М. Савицкого «Пушкин и Гончарова» (1986). К сожалению, почти все путают авторов слов классиков белорусской литературы.

Тема аварии на Чернобыльской атомной электростанции, произошедшей в 1986 году, и проста, и сложна одновременно. Цикл М. Савицкого «Черная быль» отразил страдания и горе людей. В рамках заявленной темы экскурсии («Линии и краски Михаила Савицкого») главное, чтобы учащиеся 3-5 классов прикоснулись к этой трагедии, а уже потом сами попытались прийти к осознанию каких-то тяжелых моментов. Поэтому из 11 работ цикла выбраны полотна с сюжетами реальных событий из жизни чернобыльцев. В картинах «Крест надежды» (1987) и «Эвакуация» (1989) отражены моменты, когда люди из зараженных территорий были вынуждены покинуть свои дома и уехать в новые места проживания. Внимание ребят концентрируется на внутреннем переживании отраженного в произведении события. Они размышляют над тем, какими красками и какие эмоции людей отображены. Симфония монохромного цвета имеет чрезвычайно сильное воздействие на зрительные ощущения ребят, что усиливает эмоциональное восприятие картин.

По признанию самого М. Савицкого он «не мог не написать» серию картин «Цифры на сердце». Это было сделано, во-первых, «во имя памяти погибших миллионов в концлагерях...», во-вторых, чтобы «сказать молодежи, родившейся после войны, что такое забывать негоже» [2, с. 175]. По мнению художника, живопись «может рассказать об этом с особой силой, ибо воздействует на человека исключительно через сердце, эмоции, через душевное созерцание» [2, с. 175]. Трагическая история концлагерей в годы Великой Отечественной войны – один из важнейших уроков, которые нужно усвоить детям для сохранения мира на планете. Разговор начинается с упоминания о том, что сам художник 2 года и 10 месяцев находился в разных концлагерях, и объяснения, что такое концлагерь. Далее учащиеся знакомятся с групповым портретом «Эти выжили» (1987). На картине изображены только что освобожденные узники концлагеря –

дети и мужчины, в их окружении – советский солдат как олицетворение победы в страшной войне. В заостренных лицах с запавшими глазами ребята видят пережитые боль, голод, страдание, страх. В глазах воина-освободителя они «читают» сопереживание узникам и сожаление, что не смогли освободить всех. Полотно эмоционально действенно, потому что каждый учащийся душой понимает, что война не щадит ни взрослых, ни детей.

Преодоление эмоциональной напряженности, уменьшение тревожности достигается знакомством с полотнами М. Савицкого из цикла «Заповеди блаженства». В нем художник отразил свой взгляд на события, описанные в Библии. Чтобы не перегружать учащихся новой информацией, показываются две работы с хорошо знакомыми им образами Христа и Богородицы. Эти образы настолько привычны, что их силуэт легко узнаваем ребятами на картинах «Христос и его крест» (1998), «Святая Богородица» (1998). Созерцая эти работы, ощущение эмоционального дискомфорта у них сменяется спокойствием. Они отмечают, что цвета и образы на картинах похожи на цвета и образы на иконах. Пытаются понять, какие эмоции Христа и Богородицы показал художник. Многие видят на лице Христа величие и спокойствие, на лице Богородицы – любовь к ребенку.

Личные вещи М. Савицкого (мольберт, незавершенные картины, кисти, палитра, сундук, валенки, стул, награды) вызывают у ребят оживление и восторг. Им кажется, что они необычны и таинственны. В мастерской и кабинете ребят не покидает ощущение, что художник скоро вернется. Это достигается созданной музеем инсталляцией. В процессе беседы ребята понимают, что мастерская – это не просто место, где художник пишет свои картины, мастерская – это душа художника, мастерская – это место для творческого созидания и общения с коллегами и зрителем.

В начале 1960-х годов у Михаила Андреевича Савицкого был опыт в книжной иллюстрации. На хорошем профессиональном уровне он делал пером рисунки для журналов, искусно иллюстрировал и украшал детские книги. Каждое изображение ювелирно оттачивал. Как график он мог бы развиваться и дальше, если бы не глубокая преданность живописи. Каждая книга со своим настроением, характером, целью и философией. Хорошо и интересно проиллюстрированные детские издания очень важны, т. к. дети воспринимают книжные тексты как образы, которые позже будут храниться в памяти в течение многих лет. Книга «Солнечный огород», изданная в г. Минске в 1964 г., проведение ролевой игры «Я – иллюстратор» делает интересным и необычным это развлечение. По мнению автора, именно это издание раскрывает необычный подход М. Савицкого к рисункам для детей. В ней размещены 14 четверостиший про овощи и фрукты Г. Куновского, каждое из которых проиллюстрировано

Михаилом Савицким. Используя карандаши, ребятам предлагается в течение 20 минут придумать сюжет к четверостишию «Кукуруза» и выполнить эскизный вариант. После выполнения эскиза каждый озвучивает идею своего рисунка. Это небольшое публичное выступление учит каждого формулировать мысль. Только потом ребятам показывается издание «Солнечный огород».

Таким образом, ролевая игра «Я – иллюстратор» дает возможность:

– музею создать условия для творческого самовыражения учащихся; в необычном формате познакомить с опытом художника в книжной иллюстрации; поработать с такой составляющей личности участников как активность и концентрация внимания;

– участникам игры выразить свои эмоции, проявить фантазию, осуществить практические действия; включиться в реальную творческую деятельность, которая привлекает новизной, необычностью и занимательностью и позволяет самовыразиться; в итоге, прожить ситуацию, с которой не сталкиваются в повседневной жизни, и получить свой опыт.

Во время экскурсии с интерактивными элементами «Линии и краски Михаила Савицкого» в совместную деятельность учащихся каждый из них внёс свой индивидуальный вклад. Выполнение заданий чередовалось показом и рассказом при непосредственном взаимодействии с экспонатами. Ребята обменивались своими знаниями, учились критически мыслить, решать поставленные задачи на основе анализа обстоятельств и услышанной информации. Полотна Михаила Андреевича Савицкого способствуют развитию у учащихся сочувствия и сопереживания. В сценарии ролевой игры «Я – иллюстратор» прописана только первоначальная ситуация, а все остальное оставлено на отыгрыш участникам [6]. Поэтому даже самые пассивные участники получили возможность включиться в активную деятельность и проявить себя в ней. Игровые задания в музейном пространстве помогли знакомство с искусством сделать живым и интересным.

На материале искусства происходит духовное обогащение детей, способствующее их культурному формированию и нравственному развитию. На волне развития информационного общества музеи находятся в поиске форм и подачи культурных артефактов. Очень важно сотрудникам музея строить свою деятельность на живых отношениях с экспонатами как воплощенными культурными ценностями. Ведь ни одна качественная мультимедийная копия не заменит того ощущения безмерности времени, «тайны» музейной коммуникации, того глубокого эмоционального впечатления, которое возникает при обращении к оригиналу во время непосредственного нахождения в музейном пространстве [10].

В 2022 году, в Год исторической памяти, художественная жизнь страны проходит под знаком 100-летия народного художника, Героя

Беларуси Михаила Савицкого, чье творчество ознаменовало целую эпоху в национальном искусстве. Специальные выставочные проекты и мероприятия направлены на всестороннее раскрытие наследия величайшего мастера искусства, замечательного педагога и общественного деятеля. Это хороший повод для создания новых тем и форм интерпретации наследия этого удивительного художника.

Список использованной литературы

1. Бабажанов, А. Х. Портрет – изображение человека / А. Х. Бабажанов // Молодой ученый. – 2012. – № 5 (40). [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://moluch.ru/archive/40/4764>. – Дата доступа: 25.04.2022.
2. Крепак, Б. А. Михаил Савицкий. Красное и черное: Палитра художника – в зеркале эпохи: очерки / Б. А. Крепак. – Минск: Мастацкая літаратура, 2014. – 254 с.
3. Левчик, Е. В. Имитационные игры как одно из средств ознакомления детей с художественной литературой [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://doshkolnik.ru>. – Дата доступа: 30.04.2022.
4. Мехаў, У. Л. Сустрэчы ў радыёстудыі: дыялогі [з беларускімі пісьменнікамі і дзеячамі мастацтва] / У. Л. Мехаў. – Мінск: Мастацкая літаратура, 1985. – 158 с.
5. Морозов, А. Военный хлеб [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://xn--80aael0abfwgl7g.xn--p1ai>. – Дата доступа: 15.02.2021.
6. Писарева, Л. Ю. Ролевая игра как форма экскурсионной работы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://urok.1sept.ru/articles/527104>. – Дата доступа: 04.05.2022.
7. Пугачева, Э. Михаил Савицкий / Э. Пугачева. – Мн.: Беларусь, 1982. – 196 с.
8. Романова, А. И. Развитие восприятия цвета у младших школьников на уроках изобразительного искусства [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://studylib.ru/doc/3671850/razvitie-vozpriyatiya-cveta-u-mladshih-shkol_nikov. – Дата доступа: 15.05.2022.
9. Рябкова, И. Пазлы как кусочки интеллекта / И. Рябкова // Дошкольное образование. – 2009. – № 11. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://dob.1sept.ru/view_article.php?ID=200901116&. – Дата доступа: 04.05.2022.
10. Себрукович, В. Ю. Музей в условиях современных социокультурных трансформаций [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzey-v-usloviyah-sovremennyh-sotsiokulturnyh-transformatsiy>. – Дата доступа: 20.04.2022.
11. Художественная галерея Михаила Савицкого [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://minskmuseum.by>. – Дата доступа: 20.04.2022.

Солодкий Дмитрий

**РЕФЕРЕНСЫ ИКОНОГРАФИЧЕСКИХ СХЕМ БОЖИЕЙ МАТЕРИ
В ТВОРЧЕСТВЕ М. А. САВИЦКОГО**

Свобода художника всегда ограничена прошлым, в той или иной степени. Одни прошлое переосмысливают через принятие, другие через отрицание, но создать что-то принципиально новое, онтологически иное, увы, невозможно. Другого пути не бывает, как только входить в определенные с ним отношения. Эта зависимость становится крайне очевидной, когда художник классической выучки обращается к теме гуманистических ценностей. Таким художником можно считать Михаила Андреевича Савицкого. В его творчестве явно прослеживается идея переосмысления событий XX века через иконографическое наследие сакрального христианского и классического европейского искусства. Ограничившись рассмотрением нескольких работ на тему материнства, мы попробуем установить, какие схемы и изводы легли в основу этих образов.

Начнем со знаменитой «Партизанской Мадонны» Михаила Андреевича 1967 года (рис. 1). Название работы указывает на то, что в образе жнеи, кормящей грудью своего ребенка, мы должны усматривать образ самой Богородицы. Так как именование «Мадонна» (итал. *Madonna*, сокращение от итал. *Mia Donna* – Моя Госпожа) в европейском искусстве, преимущественно итальянском, отводилось образу Девы Марии [1, с. 213]. Выбранный художником иконографический строй картины соответствует богородичному изводу «Млекопитательница».



Рис. 1. Савицкий М. А. Партизанская Мадонна. 1967. Государственная Третьяковская галерея

Образ Божией Матери, кормящей грудью младенца Христа, пожалуй, один из самых ранних в истории христианского искусства. Уже во втором веке эта сцена была изображена на стене катакомб Присциллы в Риме (рис. 2).



Рис. 2. Млекопитательница. II–III вв. Катакомбы святой Присциллы (г. Рим, Италия)

В основе этой композиции лежит евангельская цитата, прославляющая Богородицу: «Блаженно чрево, носившее Тебя, и сосцы, Тебя питавшие» (Лк. 11:27). В эпоху христологических споров о богочеловеческой природе Христа, в связи с возникшей ересью монофизитства (признание только божественной природы в Иисусе), это евангельское место заслуживало особого внимания, так как демонстрировало соединение божества с человеческой природой, причем настолько, что вполне себе обыденно питалось молоком земной женщины. После осуждения монофизитства на Халкидонском соборе в 451 году иконография «Млекопитательницы» (по-гречески Γαλακτοτροφούσα) (рис. 3) получает широкую популярность на христианском Ближнем Востоке – в Сирии и Египте [4, с. 128]. В VIII–X веках этот извод проникает в западно-христианское искусство, где получает название *Madonna Lactans*. Начиная с XIV века, этот извод становится излюбленным в творчестве итальянских

художников. Пожалуй, самым известным изображением Девы Марии, кормящей грудью Христа, является картина «Мадонна Литта» Леонардо да Винчи, созданная в 90-е годы XV столетия (рис. 4).



Рис. 3. Млекопитательница. Египет. V–VII вв. Красный монастырь (г. Сохаг, Египет)



Рис. 4. Леонардо да Винчи. Мадонна Литта. 1490. Государственный Эрмитаж

Этот же иконографический тип лежит в основе «Партизанской Мадонны» Савицкого 1967 года. Существуют предположения, что сюжет для своей картины художник мог позаимствовать у Кузьмы Петрова-

Водкина с картины «Мать» (1913) (рис. 5) или же у Михаила Севрука с его работы «Жатва» (1937) (рис. 6). Очевидно одно, что каждый из них в основе своего произведения использовал одну из самых ранних богородичных иконографических схем в христианском искусстве – «Млекопитательница».



Рис. 5. Петров-Водкин К. С. Мать. 1913. Государственная Третьяковская галерея



Рис. 6. Севрук М. К. Жатва. 1937.
Национальный художественный музей Республики Беларусь

Вызывает иконографический интерес фигура пожилой женщины на переднем плане полотна «Партизанская Мадонна». Похожую фигуру мы находим на картине «Партизанская Мадонна» (Минская) 1978 года (рис. 16)

и «Куст роз» (1974) (рис. 8). Стоит думать, что эта женщина является матерью главной героини, соответственно, она бабушка младенца. Таким образом, художник изображает родственные связи, преемственность поколений. Нечто подобное на замысел М. Савицкого мы встречаем в искусстве позднего Средневековья. Под влиянием возросшего у буржуазии интереса к генеалогическим построениям и возникшей в XI веке католической концепции *trinitum*, согласно которой святая Анна была замужем трижды и имела трех дочерей по имени Мария, возникает композиция под названием «Святое родство» [2, с. 119]. В ней изображаются многочисленные родственники Иисуса по материнской линии во главе с его бабушкой, святой Анной. Одной из характерных особенностей этой иконографии является доминирующая роль женщины, выходящая всегда на первый план.

Начиная с XV века в Германии и Италии появляется купированный вариант этого извода под названием *Anna selbdritt* (букв. устар. нем. «Анна-втроем») (рис. 7). Святая Анна изображается только со своей дочерью Марией и внуком Иисусом. К подобной иконографии относятся работы «Мадонна с Младенцем, святой Анной» Мазаччо (1426), «Мадонна с младенцем и святой Анной» Альбрехта Дюрера (1519), «Святая Анна с Мадонной и Младенцем Христом» Леонардо да Винчи (1508).



Рис. 7. Альбрехт Дюрер. Мадонна с младенцем и святой Анной. 1519.
Метрополитен-музей

Как мы понимаем, Михаил Савицкий, осознанно или нет, приблизился к иконографическому типу «Святого родства», изобразив идею передачи жизни от поколения к поколению в перечисленных выше работах.

С точки зрения иконографии «Куст роз» (1974) (рис. 8) в большей степени апеллирует к богородичному изводу под названием *Hortus conclusus*, что переводится как «Запертый сад». Его идейную основу следует искать в догматических и поэтических трудах отцов церкви, а также в западно-христианской мариологии.



Рис. 8. Савицкий М. А. Куст роз. 1974.

Национальный художественный музей Республики Беларусь

Раннехристианские богословы, такие как Иринеи Лионский (ок. 130–202), Ефрем Сирий (306–373), исходя из метафоры, что Христос, это «новый Адам», а Богородица – «новая Ева», начинают именовать Деву Марию «невестой Христовой». Эти аналогии довольно рано приводят к тому, что мать и сын – Мария и Иисус – начинают символически восприниматься как муж и жена. Развивая эту метафору, Амвросий Медиоланский (IV в.) ассоциирует взаимоотношение «Христа-жениха» и «Богородицы-невесты» с любовными отношениями Соломона и Шуламиты из ветхозаветной Песни Песней. И все эпитеты, указывающие на девственность Шуламиты, которые встречаются в Песне Песней, такие как «запертый сад», «заключенный колодезь», «запечатанный источник», начинает переносить на Деву Марию.

В XII веке цистерцианский богослов и мистик Бернард Клервосский, желая подчеркнуть непорочность Богородицы, дополняет этот ряд эпитетов следующим: «Роза без шипов» [3, с. 163]. Последователи Бернарда, монахи цистерцианцы, в дальнейшем относились к розам, как к мистическим цветам, символизирующим саму Богородицу. Все это

приводит к созданию особого богородичного иконографического сюжета *Hortus conclusus* (с лат. – «закрытый сад») в западно-христианском искусстве. *Hortus conclusus* – это символический образ райской непорочности и девственной чистоты. Данный тип представляет собой изображение Девы с младенцем в прекрасном саду, обнесенном стенами. Впоследствии художники стали изображать лишь куст или живую изгородь из роз, на фоне которой изображалась Мария с Иисусом.

Этот мотив мы находим в произведении Мартина Шонгауэра «Мадонна в беседке из роз» (1473) (рис. 9), Псевдо-Пьеро Франческо Фиорентино «Дева Мария с младенцем перед живой изгородью» (XV в.) (рис. 10), Бернардино Луини «Мадонна в розарии» (ок. 1510) (рис. 11). По желанию заказчика фигуры Марии и Христа могли фланкироваться избранными святыми или донаторами, как на образе из Кельна 1470 года (рис. 12) или произведении Аурелио Луини «Богоматерь с младенцем, святыми Бернардино Сиенским и Стефаном» (XVI в.) (рис. 13).



Рис. 9. Мартин Шонгауэр. Мадонна в беседке из роз. 1473.
Доминиканская церковь (г. Кольмар, Франция)



Рис. 10. Псевдо-Пьер Франческо Фиорентино. Дева Мария с младенцем перед розовой живой изгородью. XV в. Художественный музей Филадельфии



Рис. 11. Бернардино Луини. Мадонна в розарии. ок. 1510. Пинакотека Брера



Рис. 12. Неизвестный мастер. Мария с младенцем в розовой беседке со святыми Екатериной, Варварой, Магдалиной и семьей основателя. ок. 1470. (г. Кельн, Германия)



Рис. 13. Аурелио Луини. Богоматерь с младенцем, святыми Бернардино Сиенским и Стефаном. XVI в. Частная коллекция

Такое же фланкирование предстоящими мы видим на полотне «Куст Роз» Михаила Савицкого. Наличие этих дополнительных фигур отсылает к другому иконографическому типу в изобразительном искусстве западноевропейского Средневековья и эпохи Возрождения – Маэста (итал. *maesta* – величание, возвеличивание (рис. 14). Данный тип представляет собой изображение Марии с младенцем Иисусом на руках в окружении славящих их ангелов. Со временем ангелы начали заменяться избранными святыми, которые находятся в молитвенном общении с Богородицей и Иисусом. Такая купированная иконография получила название *Sacra Conversazione* / «Святое собеседование».

В классическом виде композиция «святого собеседования» фронтальная и относительно симметричная. К традиции «собеседований» восходит знаменитая «Сикстинская Мадонна» (1512–1513) Рафаэля Санти (рис. 15). Рудиментарные черты этой иконографической схемы обнаруживаются в минской «Партизанской Мадонне» 1967 года (рис. 16). Эта работа также представляет собой относительно симметричную и фронтальную композицию с парой «предстоящих» на переднем плане.



Рис. 14. Чимабуэ. Маэста. 1290. Галерея Уффици



Рис. 15. Рафаэль Санти. Сикстинская Мадонна. 1512–1513.
Дрезденская картинная галерея



Рис. 16. Савицкий М. А. Партизанская Мадонна (Минская). 1978.
Национальный художественный музей Республики Беларусь



Рис. 17. Савицкий М. А. Воскресенье. 1993. Музей истории города Минска

В произведении «Воскресенье» (1993) (рис. 17), схожей по композиции с работой «Куст Роз» (1974), в руках у ребенка появляются красные цветы. Эта же деталь присутствует в руках у Иисуса на Кельнском образе *Hortus conclusus* 1470 года (рис. 12). Обоснованием для появления цветов в богородичных изводах послужил греческий перевод цитаты из библейской книги пророка Исаии: *Καὶ ἐξελεύσεται ῥάβδος ἐκ τῆς ῥίζης Ἰεσσαί, καὶ ἄνθος ἐκ τῆς ῥίζης ἀναβήσεται* (Ис. 11:1), что по-русски звучит как: «И выйдет жезл из корня Иессея, и цветок из корня взойдет». Амвросий Медиоланский (IV в.) объясняет, что корень патриарха Иессея – иудейский народ, отрасль – Мария, цветок Марии – Христос, который, распространив благоухание веры по всему миру, вышел из девственного лона. «Я – цветок поля и лилия долин» (Песн. 2:1). Таким образом, в тексте, а вслед за ним и в иконографии, метафорически, в образе отростка и цветка передается генеалогия воплощения Бога от представительницы рода Давида (Давид – сын Иессея).

Однако в Средние века с распространением геральдических знаков символика цветов начала иметь особое значение. Так, красная роза, с которой играет младенец Христос, могла быть эмблемой его крестных страданий. Постепенно из иконографии *Hortus conclusus* / «Запертый сад» выделилась отдельная иконографическая схема под названием «Неувядаемый цвет», где главным символическим атрибутом становятся цветы в руках Девы Марии и Христа. «Мадонна с васильками» (рис. 18) 1990

года Михаила Савицкого также вписывается в этот извод, хотя несет на себе следы еще одной иконографии – Πανάκραντα / *Sedes Sapientiae* / «Престол премудрости».

Данный извод изображает сидящую Деву Марию, образующую собой как бы престол, на коленях у которой находится младенец Христос. Такие изображения появляются в V–VI веках, когда на Эфесском соборе 431 года был богословски обоснован и утвержден термин «Богородица», а не «Христорождица». С этого момента атрибуты императорской власти и величия, такие как престол, облачения, начинают широко использоваться в иконографии Девы Марии.

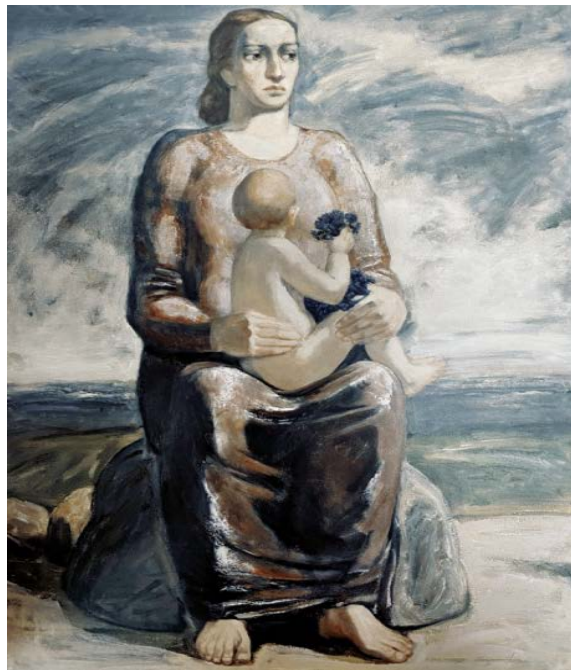


Рис. 18. Савицкий М. А. Мадонна с васильками. 1990.
Музей истории города Минска

В похвалу Богородицы слагаются торжественные гимны и песнопения. В одном из них Иоанн Дамаскин (VIII в.) сравнивает чрево Марии с царским престолом, на котором восседает Господь: «ложесна бо твоя Престол сотвори, и чрево твое пространнее Небес содела». Богословские догматы, касающиеся вопросов мариологии, вместе с гимнографией сделали тип Πανάκραντα (с греч. Всемиловитая, Всецарица), по-латыни именуемая *Maria Regina*, доминирующем в христианском искусстве до готического периода. В XIII веке этот иконографический тип будет преобразован в другой – Маэста, о котором упоминалось выше.

Таким образом, можно сказать, что на всех работах М. Савицкого, где изображена сидящая на камне, скамейке, повозке молодая женщина с младенцем на руках, обнаруживается связь с иконографиями Πανάκραντα / *Sedes Sapientiae* / «Престол премудрости». В свою очередь если

присутствуют дополнительные персонажи, а композиция образует условный треугольник, вершину которого венчает мать и ребенок, как на работе «Витебские ворота» (1967) (рис. 19), то обнаруживаются параллели с иконографическим типом Маэста (рис. 20).



Рис. 19. Савицкий М. А. Витебские ворота. 1967.
Национальный художественный музей Республики Беларусь



Рис. 20. Дуччо ди Буонинсенья. Маэста. 1308–1311.
Музей произведений искусства Собора (г. Сиена, Италия)

Михаил Андреевич Савицкий тему гуманистических ценностей, таких как сохранение жизни, забота о будущем подрастающего поколения, раскрывал через образ матери и ребенка. Делал он это с оглядкой и опорой на устоявшиеся иконографические схемы западноевропейского искусства. Как замечал Екклесиаст – «ничто не ново под солнцем». Творчество народного художника Михаила Савицкого подтверждает эту древнюю мудрость, демонстрируя образы и схемы минувших эпох в произведениях века двадцатого.

Список использованной литературы

1. Власов, В. Г. Мадонна / В. Г. Власов // Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. В 10 т. – СПб.: Азбука-Классика, 2006. – Т. V: Л–М. – 758 с.
2. Дзуффи, С. Эпизоды и персонажи Евангелия в произведениях изобразительного искусства / пер. В. Ю. Тараскин. – Москва: Омега, 2007. – 383 с.
3. Зотов, С. Страдающее Средневековье. Парадоксы христианской иконографии / С. Зотов, М. Майзульс, Д. Харман. – Москва: Издательство АСТ, 2018. – 416 с.
4. Климкова, А. А., Маханько, М. А. Млекопитательница / А. А. Климкова, М. А. Маханько // Православная энциклопедия. – М., 2017. – Т. XLVI. – 750 с.

Секция 1.
АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО
ИСКУССТВА

Абрамчук Аляксей

СКУЛЬПТУРЫ ІКАНАГРАФІІ “ІСУС НАЗАРЭЙСКІ ВЫКУПЛЕНЫ” СА
ЗБОРУ БЕЛАРУСКАГА ДЗЯРЖАЎНАГА МУЗЕЯ НАРОДНАЙ АРХІТЭКТУРЫ І
ПОБЫТУ: ДА ПЫТАННЯ АБ ГІСТОРЫІ ПРАДМЕТАЎ

У 1981 г., падчас навуковай камандзіроўкі ў Пастаўскі раён, загадчыкам сектара “Паазер’е” рабочай групы па стварэнні Беларускага дзяржаўнага музея народнай архітэктуры і побыту Віктарам Іванавічам Карачуном ад жыхаркі в. Задзеўе Пастаўскага раёна Мальвіны Казіміраўны Мушынскай быў атрыманы ў дар шэраг прадметаў музейнага значэння: дзве скульптуры Ісуса Хрыста, касцёльныя падсвечнікі і зvon, а таксама металічны кошык для фруктаў і печыва, які ва ўліковых дакументах быў запісаны як “чаша” і, верагодна, мог таксама выкарыстоўвацца ў касцёле, напрыклад, у якасці крапільніцы¹ [3]. Асаблівую каштоўнасць з гэтага пераліку ўяўляюць скульптуры. Да нядаўняга часу яны заставаліся слаба вывучанымі, хаця і былі ўключаны ў экспазіцыі помнікаў архітэктуры “Царква з в. Логнавічы Клецкага раёна” і “Капліца з в. Каралеўцы Вілейскага раёна”. Гісторыя прадметаў з в. Задзеўе абмяжоўвалася амаль выключна вышэйпададзенай інфармацыяй.

Скульптуры КП-3521 і КП-3522 выразаны з дрэва, уяўляюць сабой статычную фігуру Ісуса Хрыста, выяўленую ў поўны рост у хітоне, падпярэзаным вяроўкай, з цярновым вянцом на галаве і з перакрыжаванымі ніжэй грудзей рукамі.

Скульптура КП-3521 памерамі 95x38x24 см мае невялікі пастамент (мал. 1). Мяркуючы па дну пастамента і па расколіне на правай руцэ, фігура была выразана з суцэльнага кавалка сасны². З-пад хітона выступаюць голыя ступні Хрыста. Цёмна-тэракотаваы хітон двойчы падперазаны вяроўкай, якая таксама ахоплівае рукі Ісуса. Два канцы вяроўкі звісаюць да падолу. Вышэй каленяў яны завязаны ў бант, а ў самым нізе на кожным з канцоў маецца вузел. На грудзях Хрыста вісіць малы скапулярыў у

¹ Частка гэтых прадметаў разглядалася ў артыкуле “Посеребрянные изделия варшавских фабрик второй половины XIX века – 1914 года в фондах Белорусского государственного музея народной архитектуры и быта” / Алексей Абрамчук // Музейны веснік : [зборнік] / Нацыянальны гістарычны музей Рэспублікі Беларусь. – 2018. – Вып. 6. – С. 105–110. Аднак для даціроўкі падсвечнікаў фірмы Norblin быў выкарыстаны ўжо састарэлы клеймавік.

² Для вызначэння цэласці і матэрыялу скульптур праводзіўся толькі візуальны агляд, які з’яўляецца недакладным.

выглядзе крыжа ў прамавугольнай рамцы на шнурку. Вертыкальная паласа крыжа перакрывае гарызантальную. Скапуляры пафарбаваны ў карычневы колер, аздоблены белымі кропкамі, месцамі праглядаецца сіняя фарба. Рысы твару Ісуса даволі простыя і грубыя: вочы скругленыя, нос шырокі. Доўгія валасы пасмамі кладуцца на плечы і спіну. На твары – кароткая барада і вусы.



Мал. 1. Скульптура. КП-3521.

Скульптура КП-3522 мае памеры 114,5x52x41 см. (мал. 2). Яна выканана на больш прафесійным узроўні. Корпус састаўлены з некалькіх дубовых (?) частак, рукі і галава, якая, верагодна, зроблена з ліпы,

прыстаўныя³. Пастамент адсутнічае. Адзенне цалкам пакрывае ногі Хрыста. Цёмна-чырвоны хітон падперазаны завязанай на вузел вярхоўкай з двума доўгімі канцамі, кожны з якіх мае па тры вузлы і звісае да падолу. Вярхоўка таксама накінутая на надплеччы Ісуса і спадае пад рукі, што застаюцца не перавязанымі. На грудзях між вярхоўкай месціцца малы скапулярыў у выглядзе прамавугольнай пласціны беллага колеру з рэльефным крыжом, які складаецца з вертыкальнай чырвонай паласы, пакладзенай на сінюю гарызантальную (выява крыжа каталіцкага жабрацкага ордэна трынітарыяў босых, якія займаліся выкупам хрысціян з мусульманскага палону)⁴. Рысы твару Хрыста больш кананічныя і вытанчаныя, у параўнанні са скульптурай КП-3521. Галава выцягнутая, вочы вялікія, нос тонкі. Пасмы даўгіх валасоў кладуцца на надплеччы і спіну. На твары – кароткая барада і вусы. Цярновы вянец на галаве Ісуса выкананы па-мастацку, ажурны.

Першапачаткова абедзве скульптуры атрымалі прадметнае імя “Ісус Хрыстос перад укрыжаваннем” [3]. Аднак у экскурсійным тэксце «Інтэр’ер Пакроўскай царквы ў экспазіцыйным сектары “Цэнтральная Беларусь”» скульптура КП-3521 згадваецца пад іншай назвай – Ессе Номо [11]. Пад такой жа памылковай назвай [6, с. 144], [8, с. 170, 176], альбо пад блізкай да яе – “Хрыстос перад Пілатам” [5, с. 157–159] – падобныя творы мастацтва публікаваліся ў некаторых айчынных выданнях.

Ессе Номо (Вось чалавек!) – словы Понція Пілата, звернутыя да іўдзеяў, адносна Хрыста, пасля яго бічавання і каранавання цярновым вяном. Гэта фраза ўзгадваецца ў Евангеллі ад Іаана: «Езус выйшаў у цярновым вянку і пурпуровым плашчы. І сказаў ім Пілат: “Вось чалавек!”. Калі ўбачылі Яго першасвятары і прыслужнікі, закрычалі: “Укрыжуй, укрыжуй!”. Сказаў ім Пілат: “Вазьміце Яго вы і ўкрыжуйце, бо я не знаходжу ў Ім віны»» (Іаан 19:5–7) [2]. У эпоху Адраджэння апісаны сюжэт пашыраецца ў еўрапейскім жывапісе. Існуе два варыянты яго выяўлення: у выглядзе малітоўнага вобраза (каранаваны лік альбо паясная фігура Хрыста) ці ў выглядзе сцэны са шматлікімі персанажамі. Хрыстос паўстае ў цярновым вянку і баграніцы. У руцэ можа мець трысняговы скіпетр. Рукі звычайна перакрыжаваныя, звязаныя вярхоўкай або ланцугом. На шыі можа вісець вярхоўка, завязаная на вузел [10, с. 641–642].

Прадметы КП-3521 і КП-3522 сапраўды блізкія па выяўленні да іканаграфіі Ессе Номо, але не звязаныя з ёй па паходжанні. Арыгіналам такога тыпу скульптур з’яўляецца статуя *Cristo de Medinacelli*, якая

³ Цікавай з’явай у Рэчы Паспалітай было тое, што ў скульптурах дадзенай іканаграфіі галаву, далоні і ступні Хрыста маглі пастаўляць з Рыма, дзе гэтыя дэталі звычайна асвятчаў папа рымскі. Корпус жа ў такіх выпадках стваралі мясцовыя майстры [16, с. 31–32].

⁴ Белы колер на малым скапулярыў трынітарыяў сімвалізуе Бога Айца, сіні азначае збаўчы характар місіі Сына Божага, а чырвоны – раўнівасць Святога Духа [13]. Сустрэкаюцца скульптуры Ісуса Хрыста такога ж іконаграфічнага тыпу, дзе крыж афарбаваны наадварот: гарызантальная паласа чырвоная, а вертыкальная – сіняя. Да таго ж можа быць адваротнае палажэнне палос крыжа: гарызантальная паласа перакрывае вертыкальную. Адрозніваць гэтых адыходжанні ад класічнага трынітарскага сімвала маюцца на статуі, якая захоўваецца ў Гродзенскім дзяржаўным гісторыка-археалагічным музеі [8, с. 166].

захоўваецца ў мадрыдскім касцёле капуцынаў пры пляцы Ісуса. Доктар мастацтвазнаўства кс. Анжэй Вітко выводзіць гэты твор з іспанскіх працэсійных фігур Хрыста з крыжом на плячах, якія былі папулярныя ў эпоху барока. Яны мелі рухомыя канцавіны і апраналіся ў строі. Такая мадэль скульптур была вядома пад назвай Ісус Назарэйскі [16, с. 13]. Польскі даследчык лічыць, што статуя Cristo de Medinacelli таксама першапачаткова ўяўляла фігуру Хрыста з крыжом на плячы, але падчас прафанацыі мусульманамі, якія паводле легенды цягнулі статую па вуліцах Мекнеса, ён быў страчаны. Пасля вяртання скульптуры ў Іспанію крыж не быў адноўлены, а палажэнне рук Хрыста змянілі [16, с. 14]. Так узнік першаўзор іншага тыпу скульптур – Ісус Назарэйскі Выкуплены, да якога належаць і разглядаемыя музейныя прадметы. Яскрава падкрэслівае адметнасць гэтай іканаграфіі размешчаны на грудзях Хрыста малы скапулярый трынітарыяў з сіне-чырвоным крыжом. Гэты элемент убрання звязаны з незвычайнай гісторыяй арыгінальнай скульптуры.



Мал. 2. Скульптура. КП-3522.

Арыгінал Ісуса Назарэйскага Выкупленага быў створаны ў 10–20-я гг. XVII ст. у Севільі. Не пазней за 1667 г. капуцыны перавезлі яго з севільскага кляштара ў Мамору, якая знаходзілася на паўночна-заходнім узбярэжжы Афрыкі і з’яўлялася іспанскай фартэцыяй. У 1681 г. Мамора была захоплена

маўрамі, а фігура Збавіцеля разам з палоннымі і іншымі культавымі рэчамі трапіла ў Мекнес у якасці трафея, адкуль неўзабаве яе выкупілі трынітарыі⁵. У 1682 г. вернутыя з рук маўраў святыні, найбольш каштоўнай сярод якіх лічылася менавіта скульптура Ісуса Назарэйскага, апынуліся ў кляштары трынітарыяў у Мадрыдзе, дзе іх аздобілі скапулярыямі ордэна ў знак выкуплення. Спачатку статую ўсталявалі ў бакавым алтары трынітарскага касцёла ў Мадрыдзе, але пазней пры садзейнічанні герцага Medinacelli, які выдзеліў зямлю, для яе была пабудавана асобная капліца. У 1895 г. былы трынітарскі кляштар быў перададзены разам з фігурай Ісуса Назарэйскага капуцынам, якія на месцы пашкоджанага будынка ў 1930 г. узвялі новы касцёл. У гэтым храме і захоўваецца зараз знакамітая скульптура [16, с. 15–24].

Адразу пасля выкупу і вяртання статуі ў Іспанію ўзнік культ Ісуса Назарэйскага, які, дзякуючы дзейнасці трынітарыяў, даволі хутка распаўсюдзіўся на іншыя еўрапейскія краіны. У Рэчы Паспалітай копіі мадрыдскай скульптуры пачалі з’яўляцца разам з трынітарскімі кляштарамі ўжо з канца XVII ст. Старэйшая з іх знаходзілася ў Львове, дзе быў заснаваны першы ў дзяржаве кляштар “Ордэна Найсвяцейшай Тройцы”⁶ [16, с. 31–32].

Асаблівую пашану і вядомасць атрымала віленская скульптура Хрыста, якая лічылася цудадзейнай і сама стала першаўзорам для разьбяроў, гравёраў, жывапісцаў. Яна была выканана ў Італіі, асвечана папам Інакенціем XII і з “бласлаўленнем для ўсяго Вялікага Княства Літоўскага, як святы дар ад Апостальскай Сталіцы” адпраўлена ў Вільню, куды яе даставілі ў 1700 г. [16, с. 32–49]. Статуя атрымала назву Ісус Антокальскі ад мясцовасці Антокаль, дзе яна размяшчалася першапачаткова ў касцёле трынітарыяў. Пра вядомасць віленскай скульптуры і пра тое, што яна паслужыла пратографам многіх іншых выяў, красамоўна сведчаць дакументы. Так, у візітацыйных актах некаторых грэка-каталіцкіх храмаў фігуруюць скульптуры, якія пазначаны найначай як Ісус Антокальскі [9, с. 268].

У сваіх касцёлах трынітарыі неадменна імкнуліся мець у алтары статую Ісуса Назарэйскага Выкупленага. На беларускіх землях была яна ва ўсіх храмах ордэна: у Брэсце, Крывічах, Маладзечна, Віцебску, Оршы, Бабінавічах [15, с. 130–131]. Паступова пад уплывам культа, які значна пашырыўся не ў апошнюю чаргу дзякуючы віленскай святыні, скульптуры гэтай іканаграфіі пачалі з’яўляцца і ў многіх парафіяльных касцёлах, а таксама ва ўніяцкіх цэрквах. У апошніх яны распаўсюджваліся пераважна з сярэдзіны XVIII па першую трэць XIX ст., хаця вядомы і выключэнні [9, с.

⁵ З сярэдзіны XVIII ст. паходзіць легенда аб тым, што за скульптуру Ісуса Назарэйскага неабходна было заплаціць золатам ў адпаведнасці з яе вагой. Аднак на шлях усяго адна манета змагла пераважыць цяжкую фігуру [16, с. 18–19].

⁶ Поўная назва ордэна трынітарыяў.

272]. Незвычайна рана, ужо ў 1725 г., згадваецца “Хрыстос Антокальскі” ў бакавым алтары ў грэка-каталіцкай царкве Св. Яна в. Рэчыца Камянецкага раёна [9, с. 270–272]. Гэта нават раней за з’яўленне скульптур Ісуса Назарэйскага ў трынітарскіх храмах на тэрыторыі нашай краіны⁷ [15, с. 130–131].

Цікава тое, што абедзве скульптуры Ісуса Назарэйскага Выкупленага, якія знаходзяцца ў фондах музея, бытавалі ў адным месцы – былым мястэчку, а зараз вёсцы Задзеўе, паблізу Пастаў. Лагічна дапусціць, што гэтыя прадметы разам з падсвечнікамі і званам, з якімі яны трапілі ў музей, належалі мясцоваму касцёлу.

Касцёльная гісторыя Задзеўя даволі складаная. У 1608 г. там быў асвечаны драўляны касцёл Перамянення Пана, якому ў 1620 г. надаў фундуш суфраган віленскі Абрагам Война. У 1765 г. была адбудавана новая святыня пад той жа назвай, якую ў 1766 г. асвяціў суфраган Віленскі Тамаш Зянкевіч. У 1911 г. побач быў узведзены мураваны касцёл Перамянення Пана, а стары касцёл і званіцу разабралі [12, с. 345–346]. Падчас Першай Сусветнай вайны ў 1916 г. новы храм зруйнавалі. На яго месцы ў 1920-х гг. пабудавалі драўляны касцёл, які ў 1949–1950 гг. быў разабраны. Абрамы мясцовыя жыхары разнеслі па хатах у надзеі, што будзе пабудавана новая святыня, але гэтага так і не адбылося [7, с. 46].

Задзеўскі касцёл меў статус парафіяльнага. У парафіі было два асаблівых святы: Тройца і Перамяненне Пана, падчас якіх парафіяне маглі атрымаць 40 дзён адпусту. Згодна з касцёльным вопісам 1842 г. там дзейнічала брацтва Найсвяцейшай Тройцы, якое было ўведзена да касцёла прывілеем Апостальскай Сталіцы, выдадзеным у 1765 г. У тым жа вопісе ўзгадваецца ў бакавым алтары і скульптура Ісуса Назарэйскага⁸ [14].

Паўстае пытанне: як у Задзеўі з’явіліся адразу дзве скульптуры аднаго тыпу, хаця і з рознымі іконаграфічнымі асаблівасцямі, рознага мастацкага ўзроўню? Адкрытым застаецца і пытанне аб даціроўцы скульптур. У першасным уліковым дакуменце “да акта прыёму на пастаяннае захоўванне” адносна прадмета КП-3521 маецца сціслы запіс: “находзіўся у графа Грабовскаго Л. Середина XIX века”. Скульптура КП-3522 датавана тым жа часам з пазнакай “прыблізна” і без указання месца ранейшага знаходжання⁹ [3]. Аднак, як было адзначана вышэй, адна са скульптур ужо знаходзілася ў задзеўскім касцёле ў 1842 г.

⁷ У праваслаўнай (былой уніяцкай) царкве ў вёсцы Порплішча Докшыцкага раёна да нашага часу ў галоўным алтары размешчана статуя Ісуса Назарэйскага, прычым з подпісам на пастаменце: “Иисусъ / Назарянинъ / Царь Иудейскій / Ионан. XIX, 19” [9, с. 269].

⁸ На момант напісання артыкула аўтар не меў магчымасці працаваць з архіўнымі крыніцамі, якія захоўваюцца ў Вільні. Тэкст дадзенага вопісу быў знойдзены ў краязнаўчым блогу.

⁹ Астатнія прадметы з Задзеўя, якія трапілі ў музей разам са скульптурамі, маюць розны час стварэння. Частку падсвечнікаў можна датаваць прыблізна 30-мі гг. XVIII ст. Другая частка была выраблена ў перыяд прыкладна з 1857 па 1882 гг., а кошык для фруктаў і печыва быў створаны ў канцы XIX – пачатку XX ст.

Неабходна звярнуцца да асобы графа Грабоўскага, у якога захоўвалася, прынамсі, некаторы час адна са скульптур. Людвік Уладзіслававіч Грабоўскі (нар. каля 1860 г.) быў прамым нашчадкам апошняга караля Рэчы Паспалітай Станіслава Аўгуста Панятоўскага [4, с. 18]. Ён валодаў маёнткамі ў Лідскім павеце Віленскай губерні і Навагрудскім павеце Мінскай губерні. У 1905–1917 гг. граф займаў пасады дзісенскага, лідскага і віленскага павятовага маршалка. Задзеўе належала яго жонцы – Марыі Грабоўскай (у дзявоцтве Свентарэцкай) [1, с. 84]. Аб тым, якім чынам адна са скульптур апынулася ў Людвіка Грабоўскага, можна толькі выказаць здагадкі. Магчыма, яе перанеслі ў маёнтка са зруйнаванага ў 1916 г. касцёла. Нельга выключыць і тое, што статуя, якая знаходзілася ў графа, магла ўвогуле не мець дачыненне да задзеўскага касцёла. У такім выпадку гэта можа быць тлумачэннем наяўнасці ў Задзеўі адразу дзвюх скульптур аднаго тыпу.

Мальвіна Мушынская, якая перадала скульптуры і іншыя прадметы ў дар музею, была непасрэдна звязаная з Людвікам Грабоўскім. У кнізе пастаўскіх краязнаўцаў І. М. Пракаповіча і І. М. Заяц “Мястэчка над возерам: Задзеўе і ваколіцы”, напісанай паводле расповедаў мясцовых жыхароў, змешчана асобная легенда аб гэтай жанчыне. У легендзе паведамляецца, што Мальвіна Мушынская нарадзілася каля 1890 г. у в. Задзеўе, працавала ў маёнтку Грабоўскіх і нарадзіла ад графа дачку. Граф за гэта нібыта пабудаваў ёй дом ля возера Задзеўе [7, с. 52–53]. Вядома, што ў 1920–1930-я гг. яна арандавала навакольныя азёры ў графіні Марыі Грабоўскай, якая ў тыя часы жыла ў Вільні [7, с. 27].

Такім чынам, у фондах Беларускага дзяржаўнага музея народнай архітэктуры і побыту захоўваюцца дзве скульптуры іканаграфіі “Ісус Назарэйскі Выкуплены”. Яны ўяўляюць выразаную з дрэва фігуру Хрыста, апранутага ў хітон, з цярновым вянцом на галаве і з перакрыжаванымі ніжэй грудзей рукамі. Творы маюць розны мастацкі ўзровень, стылістычныя і іканаграфічныя адрозненні.

Абедзве скульптуры бытавалі ў вёсцы Задзеўе Пастаўскага раёна, дзе, верагодна, уваходзілі ў інтэр’ер мясцовага касцёла, у інвентарным вопісе якога за 1842 г. згадана статуя Ісуса Назарэйскага ў бакавым алтары. У першасным уліковым дакуменце абедзве скульптуры датаваны сярэдзінай XIX ст., што наўрад ці можна лічыць іх дакладным часам стварэння. Статуя Ісуса Назарэйскага Выкупленага, хутчэй за ўсё, магла з’явіцца ў Задзеўі пасля 1765 г., калі быў пабудаваны новы касцёл, пры якім дзейнічала Брацтва Найсвяцейшай Троіцы.

Аб адной са скульптур маецца пазнака, што яна захоўвалася ў графа Людвіка Грабоўскага, жонка якога валодала маёнткам у Задзеўі. Магчыма, гэты прадмет трапіў да графа са зруйнаванага ў 1916 г. храма. Нельга выключыць і тое, што гэта скульптура ўвогуле магла не мець дачыненне да задзеўскага касцёла. У такім выпадку гэта тлумачыла б з’яўленне ў

мястэчку двух твораў адной іканаграфіі. Скульптуры перадала ў дар музею Мальвіна Мушынская, якая паводле расповедаў мясцовых жыхароў, занатаваных пастаўскімі крязнаўцамі, працавала ў маёнтку Грабоўскіх і з'яўлялася каханкай графа.

Статуі Ісуса Назарэйскага Выкупленага, безумоўна, патрабуюць далейшага вывучэння. Неабходна правесці больш глыбокі мастацтвазнаўчы аналіз, дакладна вызначыць матэрыял (пароды драўніны) і тэхніку стварэння прадметаў. Работа з архіўнымі крыніцамі, у першую чаргу з інвентарнымі вопісамі задзеўскіх касцёлаў, можа дазволіць удакладніць даціроўку скульптур і даведацца іншую інфармацыю. Аднак гэта задача ўскладнена наяўнасцю адразу дзвюх скульптур адной іканаграфіі, якія наўрад ці магчыма будзе адрозніць паміж сабой у дакументах.

Сучаснае выкарыстанне статуй у якасці музейных экспанатаў з'яўляецца цалкам дапусцімым, паколькі храналагічна яны супадаюць з тымі культавымі помнікамі, у якіх дэманструюцца, і не супярэчаць канфесійнай прыналежнасці апошніх.

Спіс выкарыстанай літаратуры

1. Байрашаускайце, Т. Институт предводителей дворянства в западных губерниях Российской империи во второй половине XIX в. – начале XX в. (Виленская и Ковенская губернии) / Т. Байрашаускайце // Беларускі гістарычны зборнік / Беларускае Гістарычнае Таварыства. – Беласток, 2014. – № 41. – С. 67–92.
2. Евангелле паводле святога Яна // Рыма-Каталіцкі Касцёл у Беларусі [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: https://catholic.by/3/images/files/doc/bible/Evangelium_secundum_Ioannem.pdf. – Дата доступу: 20.04.2022.
3. К акту приема на постоянное хранение № 1591 от 05.03.1981 // Архив научно-фондового отдела Белорусского государственного музея народной архитектуры и быта.
4. Лаўрэш, Л. Маршалкі Лідскага павета / Л. Лаўрэш // Лідскі Летапісец. – 2020. – № 2. – С. 13–19.
5. Лявонава, А. К. Старажытнабеларуская скульптура / А. К. Лявонава. – Мінск : Навука і тэхніка, 1991. – 203 с.
6. Пластыка Беларусі XII–XVIII стагоддзяў: Дроб. пластыка. Скульптура, разьба, лепка. Мемар. пластыка: альбом / аўт. і склад. Н. Ф. Высоцкая. – Мн.: Беларусь, 1983. – 230 с.
7. Пракаповіч, І. М. Мястэчка над возерам: Задзеўе і ваколіцы / І. М. Пракаповіч, І. М. Заяц. – Мінск: Ковчег, 2006 – 56 с.
8. Скарбы музеяў Беларусі : ілюстраваны каталог. – Мінск: Інстытут культуры Беларусі, 2014. – 425 с.
9. Флікоп-Світа, Г. А. Іканастасы і алтары грэка-каталіцкіх храмаў Беларусі XVII – першай трэці XIX ст. : з электронным дадаткам / Г. А. Флікоп-Світа. – Мінск: Беларуская навука, 2021. – 343 с.
10. Холл, Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве / Дж. Холл. – М.: КРОН-ПРЕСС, 1996. – 656 с.

11. Экскурсійны тэкст па экспазіцыі «Інтэр’ер Пакроўскай царквы ў экспазіцыйным сектары “Цэнтральная Беларусь”» / аўтар А. Г. Ісакаў // Архіў Беларускага дзяржаўнага музея народнай архітэктуры і побыту.

12. Dekanat Nadwilejski. Zadziew / Wiadomości Archidiecezjalne Wileńskie: dwutygodnik kapłański. – 1928 – № 24. – S. 345–346.

13. Duchowość // Trynitarze | Zakon Przenajświętszej Trójcy [Zasób elektroniczny]. – Tryb dostępu: <http://www.trynitarze.pl/index.php/duchowo>. – Data dostępu: 20.04.2022.

14. Parafia Zadziewie // Miasto Postawy i okolice [Zasób elektroniczny]. – Tryb dostępu: <http://postawyiokolice.blogspot.com/2011/10/parafia-zadziewie.html>. – Data dostępu: 20.04.2022.

15. Stankevičienė, R. Stebuklingojo trinitorių Jėzaus atvaizdo sklaidos XVIII–XIX a. Baltarusijos (ir Lietuvos) šventovėse ypatumai / R. Stankevičienė // Tarp Vilniaus ir Minsko: Lietuvos-Baltarusijos pasienio istorinis-kultūrinis paveldas / sudaryt. B. Nikiforova. – Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2014 – P. 112–144.

16. Witko, A. Jezus Nazareński Wykupiony / A. Witko. – Kraków : Petrus, 2010. – 128 s.

Анейко Светлана

«НАРОДНЫЙ УМЕЛЕЦ» НИКОЛАЯ ТАРАСИКОВА. ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ В ЭТЮДАХ, ЭСКИЗАХ И НАБРОСКАХ

Николай Лукич Тарасиков (1908–1965) – один из тех художников, чье творчество находилось под сильным влиянием белорусского народного искусства. Вслед за плеядой выдающихся живописцев и графиков 1920–1930-х гг., он последовательно собирал и изучал народное творчество белорусов. В экспедициях и командировках по стране Николай Тарасиков не расставался с блокнотом и этюдником, работая быстро и лаконично.

Этюды, эскизы, наброски, зарисовки с натуры, выполненные в разнообразных техниках (карандаш, уголь, тушь, акварель, темпера, гуашь) составляют значительный пласт творческого наследия мастера. Они отличаются гармонией цвета, этюдностью композиционного построения, камерностью выбранных мотивов. Среди рабочих материалов живописца обнаруживаются портреты лесников и дударей, женщин в народных строях, деревенские пейзажи, натюрмортные композиции с цветами и фруктами, зарисовки предметов народного быта¹.

Некоторые из многочисленных набросков, этюдов и эскизов Николая Тарасикова послужили основой для лучших работ художника, в частности, для программной картины «Народный умелец» (1956; холст, масло; 101x96) (рис. 1). Интенсивная работа над ней шла на протяжении двух лет. Так, процесс написания картины запечатлен на сохранившейся в архиве семьи Бархатковых фотографии 1956 года, сделанной в батальной мастерской старейшей творческой базы советских художников – Академической дачи имени И. Е. Репина² (рис. 2). Однако полностью картина была завершена в Доме творчества «Челюснинская»³ около Москвы, о чем свидетельствуют воспоминания работавших там в то же время белорусских художников Антона Бархаткова и Анатолия Тычины [2, с. 33, 37]. Именно сюда Николай Тарасиков привез большое полотно, чтобы в спокойной творческой атмосфере завершить картину. Спустя два месяца напряженного труда, она была представлена на местной художественной выставке, где коллеги-художники отметили вдохновенность и мастерство живописца.

¹ Альбомы и блокноты с зарисовками вместе с другими документами творческой деятельности художника хранятся в личном фонде Н. Л. Тарасикова в Белорусском государственном архиве-музее литературы и искусства (фонд № 122).

² Академическая дача имени И. Е. Репина – старейшая и широко известная творческая база Союза художников России. Расположена в Тверской области неподалеку от Вышнего Волочка в восьми километрах от железнодорожной станции в живописном месте на берегу реки Мсты и озера Мстино.

³ Дом творчества художников «Челюснинская дача» – творческая база Союза советских художников. Основана по инициативе президента Академии художеств СССР, народного художника СССР А. М. Герасимова специально для художников-графиков в живописной местности Подмосковья, вблизи Мытищ, недалеко от станции «Челюснинская».



Рис. 1. Тарасиков Н. Л. Народный умелец. 1956. Холст, масло. 101x96.
КП-3209. БЖ-573. Национальный художественный музей Республики Беларусь

Высокая оценка этой картины была весьма важна для Николая Тарасикова, так как именно с ней мастер планировал участие во Всебелорусской художественной выставке 1957 года. Эта масштабная выставка, торжественно открывшаяся 5 ноября того же года, была приурочена к открытию нового здания Государственного художественного музея БССР (сейчас – Национальный художественный музей Республики Беларусь) и представлению обновленной музейной экспозиции. В 5 залах первого этажа и на галерее вестибюля на площади 940 кв. м. были представлены 400 произведений более 100 отечественных живописцев, скульпторов, графиков, театральных художников, мастеров плаката.

Среди экспонентов выставки был и Н. Тарасиков с одной живописной работой и несколькими графическими. Известно, что по результатам Всебелорусской художественной выставки 1957 года экспертно-закупочная комиссия Министерства культуры БССР произвела отбор и масштабную закупку экспонировавшихся произведений для пополнения коллекции музея⁴. Среди приобретенных предметов оказалась картина Н. Л. Тарасикова, обозначенная в каталоге выставки под названием «Гончар» (1957; холст, масло; 102x97) [1, с. 23].

⁴ Согласно акту поступления №121 от 31 декабря 1957 года от Министерства культуры БССР в Государственный художественный музей БССР по описи были переданы 121 произведение живописи, 59 произведений графики, 50 скульптур, 60 произведений театрально-декорационного и 2 предмета прикладного искусства.

Однако в музейной документации полотно зафиксировано с названием «Народный умелец» (инвентарные номера КП-3209, БЖ-573), а также с уточненными датировкой и размерами. Судя по всему, основанием для переименования послужила надпись на обороте полотна, нанесенная черной краской в левом верхнем углу, «Тарасиков Н.Л. Народный умелец».

Наиболее масштабное пополнение музейной коллекции живописными и графическими работами Николая Тарасикова – всего 238 предметами⁵ – состоялось уже после смерти художника от его сестер Анны Тарасиковой и Антонины Лисицкой. Среди многообразия творческого наследия мастера обнаружили несколько этюдов, эскизов и набросков, которые очевидно являются подготовительными материалами к картине «Народный умелец». Из них две графические работы поступили в музей путем закупки от сестер художника: «Белорусский гончар» (1956, бумага, темпера, 59х41,5, КП-12688, БОГ-01924) и «Белорусский керамист» (1956, бумага, темпера, 59х42, КП-12677, БОГ-01918). В свою очередь в дар музею были переданы три графических листа – «Народный гончар» (1956, бумага, темпера, акварель, свинцовый карандаш, 31,5х42, КП-12760, БОГ-01973); «Белорусский гончар» (1956, бумага, акварель, темпера, цветной карандаш, 59,6х41, КП-12720, БОГ-01994); «Белорусский умелец. Гончар» (1956, бумага, гуашь, темпера, 59х42, КП-12817, БОГ-02075).



Рис. 2. 1956 год. Академическая дача имени И. Е. Репина, батальная мастерская.

Слева от А. С. Бархаткова Н. Л. Тарасиков работает над картиной «Гончар».

Фотография из личного архива И. А. Бархаткова

⁵ Из 238 предметов 22 графические работы были приобретены (акт поступления №116 от 16.12.1970 г.), а 28 живописных и 188 графических произведения переданы в дар (акт поступления №126 от 25.12.1970 г.). В настоящий момент в Национальном художественном музее Республики Беларусь находится самая большая коллекция работ Н. Л. Тарасикова, составляющая 293 предмета. Произведения художника также представлены в частных собраниях белорусских коллекционеров Игоря Бархаткова, Инны Гавриловой, Ольги Красовской, а также коллекционеров из США Леонида и Софьи Осенних. Две работы мастера находятся в Белорусском союзе художников.

Обращение Николая Тарасикова к образу народного умельца – гончара – было не случайным, а, наоборот, глубоко сознательным. Он был страстно увлечен поисками национальных черт художественного образа, что привело художника к глубокому изучению белорусского народного искусства. Созданию полотна предшествовали годы кипучей научно-исследовательской работы. Еще в 1939–1940 гг., работая над диссертационным исследованием «Белорусская народная резьба» им были выполнены многочисленные рисунки и зарисовки предметов народного быта (сундуки, керамика, вышивка, одежда). В послевоенное время Н. Тарасиков участвовал в исследовательских экспедициях, организованных различными научными учреждениями: для Института литературы, искусства и языка Академии наук БССР выполнил зарисовки и обмеры памятников народной архитектуры, узоры резьбы и росписи сундуков, а для Института искусствоведения, этнографии и фольклора Академии наук БССР художник создал 6 альбомов с рисунками и набросками.

С Институтом литературы, искусства и языка Академии наук БССР связаны наиболее плодотворные годы научно-исследовательской работы Николая Тарасикова. В качестве младшего научного сотрудника с 1952 по 1957 годы он непосредственно изучал предметы народного быта, активно публиковал статьи о народной резьбе и росписи по дереву, керамике и ткачеству в периодической печати, выступал с докладами на конференциях и пленумах, совместно с Республиканским домом народного творчества организовывал выставки народных мастеров.

В середине 1950-х гг. научные интересы Николая Тарасикова были сосредоточены на исследовании современной керамики одного из крупнейших старинных гончарных центров Беларуси – г.п. Ивенец Воложинского района Минской области. В это время в местечке успешно действовала мастерская художественной керамики артели имени Ф. Э. Дзержинского (с 1955 года). В ней был налажен выпуск оригинальной самобытной народной художественной керамики, ассортимент которой включал как кухонную посуду (кувшины, миски, тарелки, горшки, «глякі», «гладышы»), печные изразцы, игрушки-свистульки, так и декоративные изделия (лепные фигурные сосуды, пепельницы, вазы, сахарницы, конфетницы). Известно, что в артели плодотворно работал тандем из двух местных гончаров – уроженцев местечка Ивенец – Франца Игнатьевича Телишевского (1906–1984) и Витольда Фелициановича Куликовского (1910–1985).

Как писал Н. Л. Тарасиков в рукописи статьи «Ивенецкая художественная керамика», «...первенство держал более молодой Куликовский, он и более искусный, изобретательный мастер керамики» [3, л. 5]. Народный умелец, обобщив опыт предыдущих ивенецких мастеров, разработал уникальный декор для украшения гончарных изделий –

фляндровку (роспись по сырому черепку с волнообразными линиями и лентами разноцветных ангобов). Благодаря настойчивости и инициативе Витольда Куликовского фляндровка достигла такой выразительности, что стала визитной карточкой ивенецкой керамики с 1950-х годов. Помимо традиционного коричневого и белого мастера стали использовать также черный и зеленый цвета, широкими поясами которых покрывали практически все изделие. Гладкие, ровные полосы чередовались с «расчесанными» в мелкие зубчики, а декор изделий стал более насыщенным и мажорным.

В упомянутой выше статье Николай Тарасиков оставил и подробное описание интерьера артели им. Дзержинского в Ивенце (керамическая мастерская располагалась в доме № 61 по ул. Комсомольской). «Изба как изба, ничем внешне не отличается от других изб. Только двор напоминает гончарную специальность – горы глины, ящички-тары, доски, штабеля дров-корней, да через широкие остекленные окна видны кувшины, графины, рюмки, цветочницы, стоящие грудками на полках [...]. На вид они серые, с приглушенной цветовой горизонтальной линейной разрисовкой. Весело играют зайчики солнца на полу. Двухсторонний свет из окон отчетливо выделяет внутри избы два гончарных круга, по стене идут деревянные скамьи, внизу в углу заготовленная сырая красная глина, посередине комнаты столб с перекладиной из досок – это стеллажи для оставления готовой продукции. Слева печурка, она зимой служит также для тепла и просушки. На подоконнике стоят банки, горшки с огнеупорной краской, «квачики» кисти, вода в миске, на стене висит живописная спецовка мастера вся в глине. Все здесь обычно и все же необыкновенно, сказочно красиво, особенно когда внутренность всей избы сверху до низу заполнена разнообразной по форме и окраске готовой продукцией. На стеллажах – полках для просушки, вмещается керамической посуды 300–400 экземпляров. Это месячная норма выпуска продукции двух мастеров» [3, л. 4].

Свои натурные наблюдения ивенецкой керамической мастерской Николай Тарасиков зафиксировал в этюде «Народный гончар» (рис. 3). На горизонтально расположенном листе небольшого размера художник создал беглый, но в то же время точный рисунок, изображающий гончара за работой. Этюд отличается цельностью, свободой исполнения. В нем Тарасиков использовал не только прорисовку контура карандашом, но и заливку акварелью с добавлением темперы, которой лаконично передал силуэт гончара, глиняную посуду и предметы интерьера, сельский пейзаж, увиденный в окнах. Сочетание контурной манеры с живописными эффектами светотени позволило художнику передать на бумаге необычные цветовые сочетания, рефлексы и блики освещения, царившие в керамической мастерской.

В отличие от других подготовительных материалов к картине «Народный умелец» данный этюд дополняет надпись о времени и месте его создания – «9 июля 1956 г. Ивенец». Точная датировка подчеркивает ощущение жизненной достоверности, почти документальной точности, присущей этюду.

Живой, трепещущий рисунок ивенецкого гончара стал одним из основных источников создания картины «Народный умелец». В древнем гончарном ремесле Николай Тарасиков увидел не только тяжелый труд, но и присущее ему тонкое изобразительное чувство меры и народное понимание традиционной эстетической красоты, выдумки, богатой фантазии и многообразия форм ее воплощения.



Рис. 3. Тарасиков Н.Л. Народный гончар. 1956. Бумага, темпера, акварель, свинцовый карандаш. 31,5x42. КП-12760, БОГ-01973. Национальный художественный музей Республики Беларусь

Собственно, композиционные поиски будущего полотна начались с небольшого карандашного наброска, обнаруженного в фонде художника в Белорусском государственном архиве-музее литературы и искусства (рис. 4). В рисунке, весьма схематичном и упрощенном, видна не только фронтально решенная композиция, но найдена и ее экспрессия. В отличие от этюда, в наброске Тарасиков изменил формат изображения – с горизонтального на вертикальный. Это позволило придать композиции стройность и выстроить ее вокруг сидящего за гончарным кругом мастера,

который формует изделие. За его левым плечом угадывается очертание окна, а справа уравнивает композицию глиняная ваза.

Дальнейшую проработку найденного композиционного решения Николай Тарасиков осуществил в четырех подготовительных эскизах (рис. 5, 6, 7, 8). Они выполнены на больших бумажных листах практически одинакового размера и формата. При этом в каждом из них художник экспериментировал с техникой мазков – мягкие полутона акварели сочетаются с благородной матовостью темперы, насыщенностью и глубиной цвета гуаши. Каждый эскиз выдержан в единой сдержанной колористической гамме, с преобладанием охристых, сиреневых, коричневых и серо-голубых оттенков, где-нигде оживленной акцентами ярких цветов.



Рис. 4. Тарасиков Н. Л. Белорусский гончар. 1956. Бумага, карандаш. БГАМЛИ

Несмотря на то, что пространство керамической мастерской неглубокое, оно заполнено большим количеством предметов. На стеллажах для просушки готовой продукции стройными рядами размещаются изящные кувшины, вазы, горшки, украшенные характерным для ивенецкой

керамики «полосатым» узором. Позволив себе определенную свободу в компоновке мебели и глиняных изделий к четвертому эскизу Н. Тарасикову удалось избежать ощущения перегруженности и тесноты (рис. 8).

Необходимо отметить, что тщательная разработка предметной среды, окружающей главных персонажей, была важным аспектом портретной живописи Тарасикова (например, «Женский портрет», 1935; «Портрет академика Н. Н. Никольского», 1940; «Портрет композитора Н. И. Аладова», 1960). Вместе с тем, в написании портретов он особенное значение придавал не формальному сходству, а типичности и колоритности образа [2, с. 6].

В эскизах к картине «Народный умелец» художник стремился передать неповторимость состояния гончара, занятого своим привычным делом. При этом интересно проследить изменение его внешнего облика, от весьма обобщенно переданного в первом эскизе до пластической выразительности в последнем, где спокойное, сосредоточенное, внимательное лицо, как бы излучает особую силу.

Художественные поиски Николая Тарасикова коснулись и одежды гончара. Поначалу он облачен в свободную рубаху с закатанными рукавами, типичную для мастеров, работавших с глиной, позднее – в повседневную майку. Именно последний вариант стал окончательным для картины «Народный умелец», так как позволил художнику показать красоту натруженных рук гончара. От кепки, так или иначе присутствовавшей в четырех эскизах, Н. Тарасиков также отказался.

Однако существенные изменения живописной работы в сравнении с графическими вариантами касаются итоговой композиции и избранного формата холста. Художник отдал предпочтение поколенному изображению сидящего гончара. Нижняя граница изображения прошла чуть ниже колен модели и подчеркнута введенным в композицию фрагментом стола. Отбросив нижнюю треть рисунка, хорошо представленную в эскизах, Н. Тарасиков приблизил формат полотна к квадрату, что позволило показать модель крупным планом, как бы приближая ее к зрителю. Впечатление естественности, жизненности изображения народного умельца за работой усиливает сближенная колористическая гамма, вибрирующий мазок, тщательность в передаче глиняных изделий.



Рис. 5. Тарасиков Н. Л. Графический лист «Белорусский гончар». 1956. Бумага, акварель, темпера, цветной карандаш. 59,6x41. КП-12720, БОГ-01994. Национальный художественный музей Республики Беларусь



Рис. 6. Тарасиков Н. Л. Графический лист «Белорусский керамист». 1956. Бумага, темпера, акварель, карандаш. 59x42. КП-12677, БОГ-01918. Национальный художественный музей Республики Беларусь



Рис. 7. Тарасиков Н. Л. Графический лист «Белорусский гончар». 1956. Бумага, темпера. 59x41,5. КП-12688, БОГ-01924. Национальный художественный музей Республики Беларусь



Рис. 8. Тарасиков Н. Л. Графический лист «Белорусский умелец. Гончар». 1956. Бумага, гуашь, темпера. 59x42. КП-12817, БОГ-02075. Национальный художественный музей Республики Беларусь

Таким образом, графические материалы Н. Л. Тарасикова к картине «Народный умелец» являются важным элементом исследования истории создания полотна. В них отражены непосредственные наблюдения и впечатления о работе ивенецкой керамической мастерской и ее мастеров. Существующий ряд этюдов, набросков и эскизов позволяет подробно проследить последовательность художественных поисков Николая Тарасикова при работе над живописной картиной. Подготовительные графические материалы отличаются экспериментированием с техникой, стремлением к колористической утонченности, общей цветовой тональности. Благодаря своим художественным качествам они приобрели самостоятельное значение и неоднократно экспонировались на выставках, публиковались в каталогах, статьях⁶.

Список использованной литературы

1. Всебелорусская художественная выставка 1957 года. Живопись. Скульптура. Графика. Сатира. Плакат. Театрально-декорационное искусство. Прикладное искусство : каталог / сост. О. А. Боровик, Н. М. Барановская. – Минск: Звезда, 1958. – 105 с.
2. Мікола Тарасікаў. Успаміны аб жыцці і творчасці мастака / склад. Я. Я. Красоўскі. – Мінск: Беларусь, 1977. – 48 с.
3. Тарасиков, Н. Л. Ивенецкая художественная керамика. БГАМЛИ. – Ф. 122. Оп. 1. Д. 105. Л. 5.

⁶ Персональная выставка произведений Н. Л. Тарасикова (Минск, 1963 г.), Весенняя выставка (Минск, 1961 г.), выставки «Николай Тарасиков. Графика» (Минск, 1998 г.; 2008 г.); Каталог выставки художественных произведений Николая Тарасикова, посвященный 50-летию со дня рождения и 30-летию творческой деятельности. – М., 1959–1960 (БГАМЛИ, ф. 122, оп. 1, д. 465, 6 л.); Каталог выстаўкі М. Л. Тарасікава / склад. Г. А. Баравік і Я. Я. Красоўскі. – Мінск: Польша, 1966. – 48 с.; Налівайка, Л. Д. Беларускія імпрэсіяністы 30-ых гадоў / Л. Д. Налівайка // Мастацтва. – 1999. – №7. – С. 29–32.

Благутин Геннадий

АБРАМ ОСТРОВСКИЙ: ОБЩЕСТВЕННАЯ РАБОТА И ИНДИВИДУАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО

Первая из задач нашего исследования – оценка участия Абрама Сендеровича Островского (1911–1979) в событиях художественной жизни Бобруйска послевоенных лет: в основании и непродолжительной (1948–1953) истории Бобруйской областной организации ССХ БССР, создании в городе художественно-производственных мастерских и организации первых послевоенных областных художественных выставок в Бобруйске.

Вторая задача – индивидуальное творчество Островского, его специфика и методы. Акценты направлены на последовательное изучение живописного наследия в различных формах реализма, основного творческого метода на протяжении большей части жизни, и модернистских экспериментов, которым отдано последнее десятилетие. В материале рассматриваются стилистические особенности каждого из этапов, дано объяснение проявлениям сущности автора в модернистских опытах.

Родился Абрам Островский 3 марта 1911 года в Черкассах (Украина). Там же окончил семилетку, а с 1928 по 1932 год учился в Киевском художественном техникуме. В 1932 году поступил в Московский институт изобразительных искусств (в будущем – «Суриковский») на курс П. Я. Павлинова, обучался до 1937 года и полностью завершил три курса. В 1938 году оказался в Рязани, где до начала войны преподавал в художественном училище.

В армию был призван в декабре 1941 года, воевал в составе 195 стрелковой дивизии. Впоследствии в 1943–1944 годах прошел обучение на годичных курсах военных переводчиков в Москве и в звании младшего лейтенанта в дальнейшем служил в I Воздушной армии переводчиком и начальником пункта радиоразведки. На военной службе оставался до 1946 года, а завершил ее в одной из частей Бобруйской крепости.

В Бобруйске Островский снимал комнату у Сориной Эти Моисеевны, вдовы фронтовика, воспитывавшей двоих сыновей и дочь. Довольно скоро он женился на ней и взял на себя заботы о детях. Фактически возложил на свои плечи колоссальный труд: поступок, безусловно, благородного человека. В 1947 году в браке родилась дочь Людмила. Мы неслучайно обратились к обстоятельствам чужой жизни. Этот и многие другие факты характеризуют А. Островского как человека с большим сердцем, отдававшего себя служению ближним. Подвижником он был и в общественной жизни, активно и бескорыстно занимался организационной работой в художественной среде.

Чтобы понять действие человека, необходимо оценивать время и обстоятельства, в которых оно совершено. Что такое 1946 год в жизни нашей страны? Разруха, карточная система, неустроенность, много одиноких женщин и видимый недостаток мужчин. Островскому 35 лет, он молод и полон сил, офицер, военный переводчик, да еще и художник – блестящий набор. Приведенные сопоставления помогают понять человечность и самоотверженность его поступка. Мы выделяем это действие Абрама Островского как, возможно, самое большое и важное из всего, что он совершил в своей жизни, и учитываем при выстраивании его образа художника. Подобный шаг не может быть продиктован логикой. Островский, безусловно, руководствовался чувствами, и это позволяет рассматривать его действие с позиций аксиологии, т. е. этико-эстетических идеалов. Поскольку в какой-то момент художник пришел к модернистским экспериментам с типичным для данной стилистики субъективистским характером творчества, считаем этот вывод важным, помогающим понять его индивидуальность.

После завершения Великой Отечественной войны в Бобруйске, как и во всей стране, активно начинаются процессы восстановления мирной жизни, культурной и художественной в том числе. В эти годы для художников реальной возможностью заработать было исполнение заказов советского и партийного руководства города, что и стало основной деятельностью для большинства из них. Сюда же можно отнести и создание графических портретов передовиков производства для Бобруйской областной газеты «Савецкая Радзіма». Некоторой популярностью пользовалось написание копий с известных картин как для частных лиц, так и для украшения административных зданий, учреждений культуры и здравоохранения.

В 1946 году, после демобилизации, в поисках работы А. Островский обратился в областной отдел искусств Бобруйска, куда и был принят в качестве художника. В те годы государство активно занималось восстановлением и поддержкой творческих союзов. В первые послевоенные годы была начата работа по созданию областных организаций ССХ БССР, что должно было активизировать художественную жизнь в регионах. С 20 сентября 1944 года Бобруйск стал областным центром, а примерно с 1946 года процесс основания областной организации ССХ БССР стартовал и у нас. Организационной работой занимался Островский. Подтверждением того является то, что в том же году он был принят в члены ССХ БССР.

В начале апреля 1948 г. в Минске прошел II съезд ССХ БССР. Абрам Островский принял участие в его работе и даже выступал в прениях с изложением состояния дел в художественной среде Бобруйской области. Его примерно десятиминутный доклад есть в стенограмме съезда. [8, с. 134–137]. Из всего им сказанного выделим некоторые положения. Во-

первых, представлен численный состав художников и характер художественной жизни Бобруйска: два человека имеют высшее художественное образование, всего около десятка проходили обучение в специализированных учебных заведениях, правда, не все завершили образование. Отмечено, что в послевоенные годы в выставках никто участия не принимал.

Во-вторых, был поднят вопрос о создании областной секции Союза художников. В выступлении отмечено, что идею поддержал обком партии и необходимо предоставление Союзом соответствующих полномочий. Обращает внимание готовность Островского как единственного члена Союза художников в Бобруйской области провести формирование и возглавить областную организацию Союза.

Третьим вопросом стали мастерские, необходимость которых обосновывает Островский. По его мнению, у художников должны быть надлежащие условия для работы, чтобы отражать успехи социалистического строительства, создавать портреты передовиков производства, героев труда, орденосцев, и для этого необходимы мастерские. Но также в выступлении отмечено, что художникам обязательно нужно бывать в колхозах, на заводах и на местах находить героев своих картин.

Уже 21 апреля 1948 года в газете «Савецкая Радзіма» появилась заметка «Таварыства мастакоў вобласці». В ней сообщается о собрании художников области, на котором А. Островский рассказал о работе II Всебелорусского съезда Союза художников и подготовке белорусских художников к празднованию 30-летия основания Белорусской Республики. Собрание постановило учредить «Товарищество художников Бобруйской области», было определено правление. Единогласно председателем правления «Товарищества...» избран Островский [7, 5, 11].

В начале марта 1950 года в результате совместной работы организации художников Бобруйской области в лице А. Островского и отдела облисполкома по делам искусств в Бобруйске на базе гарнизонного Дома офицеров открылись художественно-производственные мастерские [10]. Началась работа по объединению художников, состоялось основание центра по изготовлению необходимой в больших количествах агитационной продукции. Не все художники согласились работать в мастерских, однако большинство членов «Товарищества...» и в их числе Островский на многие годы связали свою жизнь с художественными мастерскими. В первый год руководителем мастерских был В. Лагун, затем еще три работал в них художником. В разные годы в штат входили В. Домарад и два года (1952–1953) – А. Малишевский.

Отдельная сторона деятельности А. Островского и организации художников – Бобруйские областные выставки изобразительного и декоративно-прикладного искусства. 1-ю выставку бобруйские художники

смогли организовать в 1951 году к празднику Октябрьской революции. Сведений о выставке очень мало [12], приводится некоторое количество имен наиболее активных участников, среди которых и Островский. Уже в следующем году прошла 2-я выставка. О ней информации больше [1], даже была опубликована большая статья Абрама Островского в областной газете «Савецкая Радзіма» [2], где он рассказывает не только о выставке, но и о различных делах и проблемах областной организации ССХ. Однако о себе автор скромно умалчивает. После упразднения 8 января 1954 года Бобруйской области бобруйские художники вошли в Могилевскую областную организацию ССХ БССР. С этого момента общественная деятельность Островского в течение некоторого времени в основном ограничивалась участием в организации городских выставок.

В индивидуальном творчестве в послевоенный период А. Островский работал по большей части в рамках соцреализма. Из-за необходимости обеспечивать жизнь большой семьи творческая работа оказалась не на первом месте, на нее просто не хватало времени. В выставках Островский участвовал, но обычно небольшим количеством произведений. Например, в 1949 году был представлен в выставке Республиканского Дома народного творчества с двумя масляными портретами женщин-ударниц: «Портретом Героя Социалистического Труда Рудницкой Н. К.», звеньевой колхоза им. В. Куйбышева Бобруйского района Бобруйской области, и «Портретом знатной колхозницы Говоровской А. А.», работницы того же звена (оба 1949 г.). В 1949 году А. Островский работал методистом по вопросам ИЗО в Бобруйском областном Доме народного творчества и занимался отбором и доставкой произведений в Минск для участия в республиканской выставке. После выставки портреты были переданы Государственной художественной галерее БССР (с 1993 г. – Национальный художественный музей Республики Беларусь). Поскольку портреты находятся в фондах Национального художественного музея Республики Беларусь расскажем о них подробнее.

В обоих портретах – сосредоточенность художника на отражении определенных черт характера, особенно это заметно в «Портрете Героя Социалистического Труда Рудницкой Н. К.» (рис. 1). Героиня представлена почти фронтально, использован мягкий боковой свет, а моделирование лица осуществлено за счет нюансов изменения тона. Обращает на себя внимание красивая форма головы с заостренным подбородком, привлекает в целом вытянутый тип с правильными чертами, но притом довольно жесткого, почти мужского волевого лица. Прическа сделана под влиянием популярных в те годы фильмов с Ритой Хейворт: убраны назад завитые рыжеватые кудри. В портрете Островский передает напряженность модели, непривычной к подобному вниманию. Несколько застывшими изображены глаза, а плотно сжатые губы говорят о твердом характере.

О награждении тружеников колхоза им. В. Куйбышева рассказала газета «Савецкая Радзіма» [14, 9, 13]. Рудницкой посвящена целая полоса с обстоятельным рассказом о ее жизни: сиротстве и трудном детстве, замужестве и гибели мужа в партизанской борьбе, о тяжелой крестьянской судьбе и награде за трудовые достижения, о ее стойкости и мужестве. Биография была типична для того времени и предполагала стать примером и надеждой для многих на оценку обществом их заслуг.

В аналогичной манере написан и «Портрет Говоровской» (рис. 2), разве что заметнее лепка лица героини неприкрытыми мазками. Оба характерных портрета содержат видимое влияние «сурового стиля».



Рис. 1. Островский А. Портрет Героя Социалистического Труда Н. К. Рудницкой. 1949. Холст, масло. 48x35,7. КП-001412. Национальный художественный музей Республики Беларусь



Рис. 2. Островский А. Портрет А. А. Говоровской, знатной колхозницы. 1949. Холст, масло. 49,7x34,3. КП-001413. Национальный художественный музей Республики Беларусь

Представим еще некоторые известные нам произведения А. Островского, написанные в реалистической манере. В 1955 году была создана картина «Вступление Советской армии в Бобруйск» (находится в Бобруйском краеведческом музее – БКМ). Источником сюжета послужило фото 1944 года с продвигающимися по горящему городу советскими солдатами [3].

В БКМ хранится еще одна картина Абрама Островского «В школьной мастерской» (1960). В техническом отношении работа хороша. Мы понимаем, что автор воспользовался фотоснимком урока. Это помогло сохранить естественность происходящего. В сюжетном плане картина воспринимается как кусочек той, советской жизни, и в центре композиции – тринадцатилетняя дочь Людмила.

Несомненно, что в семье художника любили цветы и яркие, вызывающе красивые букеты, дополненные не менее привлекательными фруктами, которые просто «призывали» переносить их на холст. Натюрморт – располагающий жанр для живописца: не нужно думать о смысле, а можно целиком предаться живописи ради самой живописи. У Абрама Островского потрясающе красивые натюрморты. Некоторые, наиболее ранние, написаны в классической манере с использованием светотени. В семье художника сохраняются два цветочных натюрморта «Букет астр» (рис. 3) и «Осенний букет». Оба созданы в 1961 году и свидетельствуют о реалистической школе, приобретенной Островским в результате десятилетнего труда.



Рис. 3. Островский А. Букет астр. 1961. Холст, масло. 60х66.
Собственность семьи художника

Количество работ художника, созданных в разных формах реализма и на сегодняшний день доступных для рассмотрения, невелико. Поиск продолжается. Некоторое количество законченных картин и этюдов

Бобруйскому художественному музею (БХМ) передала Людмила Абрамовна Гиршина, дочь Островского. В большинстве своем это эксперименты 1970-х годов, где А. Островский предстает несколько иным [4].

Художественное творчество, особенно современное, тесно связано с индивидуальным видением художником предметов и явлений мира, отражением в произведениях личного эстетического опыта и оригинальных идей. В техническом же отношении живопись не обязательно должна быть реалистической и следовать за натурой. Все перечисленное становится для художника базисом при формировании своего оригинального изобразительного языка, что и является основой искусства модернизма.

Здесь нравственные принципы и духовные качества автора приобретают ключевое значение. Художник всегда незримо присутствует в своих произведениях, оцениваемых с самых разных позиций, в том числе насколько автор интересен как человек не только с точки зрения интеллекта, но и с морального аспекта. Без сомнения, Островский – человек с большим сердцем, и мы отмечаем это обстоятельство как значимое в оценке внутренне присущей художнику творческой потенции.

Абрам Островский работал в рамках одного стиля, а параллельно, в свободное от основной работы время, вырабатывал совсем другую манеру. В одних произведениях в основе метода – характерные черты соцреализма, узкий объективизм творчества, выделяющий героика войны и труда. В других – субъективизм модерниста, в котором среди ярких красок выплескиваются на холсты частички личности автора. В них через творчество получает отражение внутренний мир художника, специфическое мышление колориста посредством красок, открывается доступ к маленькому потаённому идеальному миру творца. Новая живописная техника смогла получить развитие только тогда, когда Островский стал пенсионером.

Итак, параллельно с работой в рамках соцреализма, Островский создает натюрморты и пейзажи, вызывающие ассоциации с экспериментами Сезанна, с которым в его технике есть некоторое сходство в работе широким мазком, но не более. В его картинах нет типичной для манеры великого француза лепки формы и стремления удалить из нее все, кроме самой этой формы.

Рассматривая этюды, мы понимаем, что художник экспериментировал, изучал и копировал работы раннего Кандинского и Матисса, вырабатывал свой изобразительный язык, язык линии, мазка и цвета. У Абрама Островского картины полны жизни, света и оптимизма, именно в них находит отражение его мир, который хорошо знали родные и друзья, но который нечасто и только ближе к концу жизни, стал выплескиваться на холсты. В семье художника, в фондах Национального художественного музея, БХМ и БКМ есть красивые натюрморты из цветов и

фруктов, наполненные солнцем пейзажи, – произведения, раскрывающие результаты его творческих поисков.

В поздних натюрмортах А. Островского очевидно влияние стилистики модернизма, – это живопись света, в них нет тени, пастельные тона безраздельно доминируют на холстах. Пример – «Тюльпаны, сирень и мандарины» (1970; рис. 4) с уже почти сложившимся модернистским языком. Композиция, без сомнения, один из экспериментов художника. Натюрморт выполнен в этюдной манере. Автор формирует объемы направленным широким мазком, использует чистые тона, полутонами синего, зеленого и фиолетового даны тени. Натюрморт не закончен, однако вполне ясно, что в авторском замысле была наполненность светом и пастельной мягкостью. От старой манеры сохраняется только доминирование холодных тонов.

«Натюрморт с белой вазой» (1976–1977; рис. 5) – законченная работа в новой стилистике с заметным влиянием натюрмортов Сезанна: художник пленяется формой каждого предмета, игрой цвета, бликов и рефлексов, переходящих с поверхности полированной столешницы на стенки графина и ваз из фиолетового стекла. Преобладание холодного поддерживает бирюзовый фон стены. Яркие цветы и теплые по основным тонам фрукты контрастируют с синевой ваз и рефлексов от них на белой скатерти.



Рис. 4. Островский А. Тюльпаны, сирень и мандарины. 1970. Холст, масло. 49x48,5.
Бобруйский художественный музей

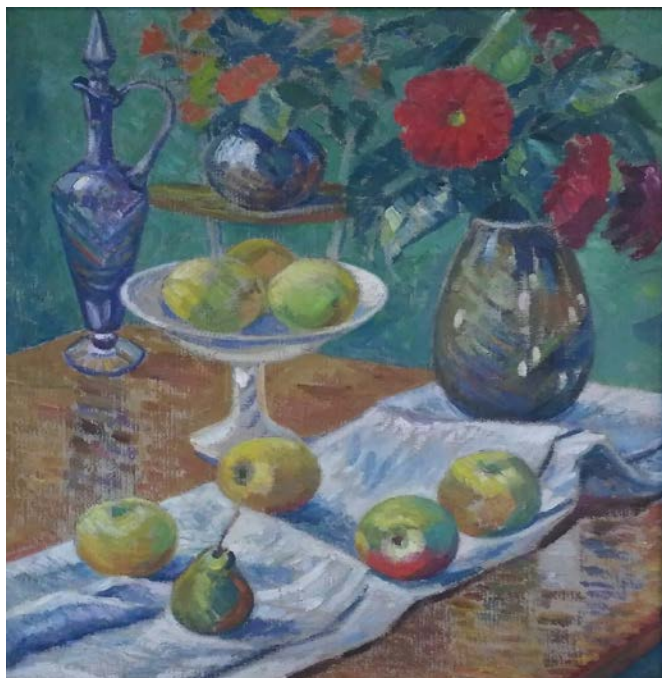


Рис. 5. Островский А. Натюрморт с белой вазой. 1976–77. Холст, масло. 81х64.
Собственность семьи художника

Влияние модернистских особенностей на сложение манеры А. Островского в пейзажной живописи проявляется уже в 1950-е годы, сказывается московское образование. Некоторые из них наполнены воздухом, другие написаны пастозно с использованием открытых тонов. Временами художник экспериментирует, иногда следует за настроением. Выстроив пейзажи в хронологическом порядке, можно видеть, как проявляются черты индивидуального изобразительного языка, складываются цветовые соотношения насыщенного желтого с белым и доминирующими во многих пейзажах оттенками зеленого и синего. Если в натюрмортах художник использует активный красный, то в пейзажах чаще обращается к более спокойным охристым тонам.

Пейзаж «Лесная опушка» (1975; рис. 6) из фондов Национального художественного музея Республики Беларусь написан в стилистике, близкой пейзажам Кандинского, густыми мощными направленными мазками холодных тонов зеленого, синего, фиолетового и желтого с оттенком окисляющейся бронзы. Широкими проталинами между ними положена золотистая охра. Подобный колорит не типичен для Абрама Островского, как и пробы писать совершенно воздушные пейзажи в стилистике раннего Малевича. Очень скоро художник находит свой тон и свой язык, находит где-то посередине, выводя некое свое среднее «колористическое». Определяющим цветовой гаммы становится не настроение, а скорее внутреннее состояние и через его посредство получает отражение то, как художник воспринимает окружающий мир, который для Островского напоен светом и яркими красками.

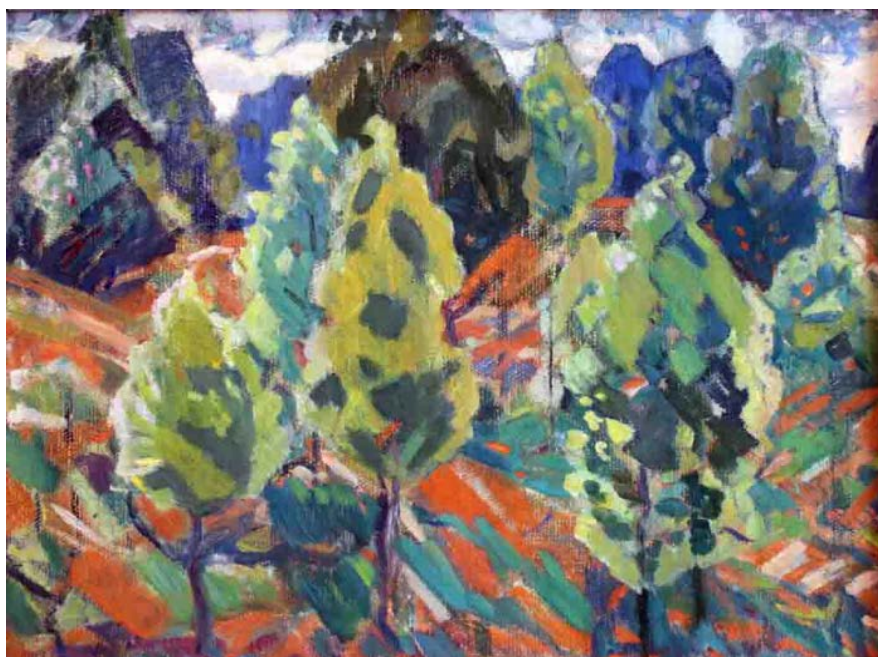


Рис 6. Островский А. Лесная опушка. 1975. Холст, масло. 55x70.
Национальный художественный музей Республики Беларусь

Привлекает ясностью живописного языка одна из его последних картин «Сосны. Желтая дорога» (1978; рис. 7). Глядя на обилие в ней солнца, воздуха, на золотящийся песок, придающий оттенки синего сосновой иглице, невольно вспоминаешь высказывание древнегреческого философа Антисфена: «Счастливо прожил тот, кто умер счастливым». Пейзаж «Сосны. Желтая дорога», несомненно, написал счастливый человек.

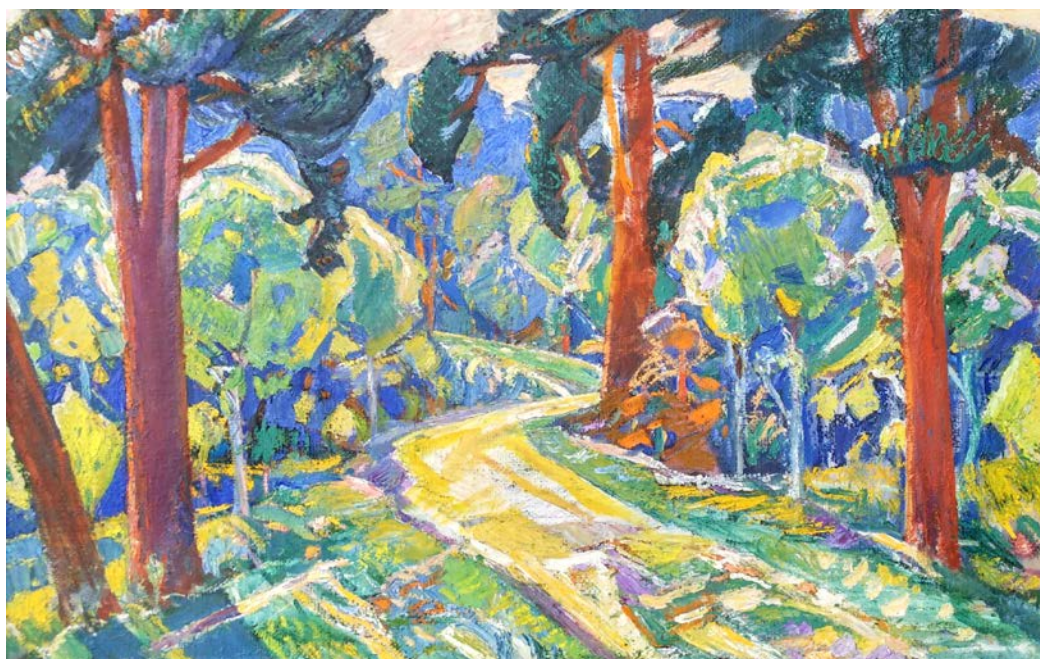


Рис. 7. Островский А. Сосны. Желтая дорога. 1978. Холст, масло. 75x105.
Бобруйский художественный музей

Обращаться к судьбе и творчеству Абрама Островского оказалось на удивление интересно и поучительно несмотря на то, что художник сравнительно немного занимался непосредственно творчеством и в общем-то не успел реализоваться. Тем не менее, его судьба показательна прежде всего поступками, которые по плечу далеко не каждому, и добрым нравом, что получило отражение в творчестве, определило выразительную составляющую его манеры. Ничуть не преуменьшая значение изобразительности реалистического искусства, все же сложение индивидуального художественного языка, а именно на этом пути находился Островский, является безусловным достоинством живописца. Творческое обстоятельство, вызывающее к нему и его внутреннему миру неподдельный интерес.

«Мне пожить еще лет десять, и я стал бы художником». Эти слова А. Островский произносил не раз, и они многое говорят о нем. На пенсии, когда появилось время для творчества, у него стала складываться узнаваемая индивидуальная манера, отражающая в первую очередь не сходство предмета с изображением, а скорее чувственное восприятие художником окружающего мира – и отсюда выделяющаяся яркость, феерия света и хорошего настроения. В этом и находят видимое проявление особенности личности Абрама Островского, художника и человека.

Список использованной литературы

1. Аляксееў, А. Няспынна клапаціцца аб росце народных талентаў / А. Аляксееў // Савецкая Радзіма. – 1952. – 29 ліст. – С. 3.
2. Астроўскі, А. Мастакам паўсядзённую ўвагу і дапамогу / А. С. Астроўскі // Савецкая Радзіма. – 1953. – 13 мая. – С. 3.
3. Благутин, Г. Страницы истории художественной жизни Бобруйска. Абрам Островский. История художника и человека. (Часть I) / Г. Благутин // Бабруйскае жыццё. – 2022. – 12 янв. – С. 8.
4. Благутин, Г. Страницы истории художественной жизни Бобруйска. Абрам Островский. История художника и человека. (Часть II) / Г. Благутин // Бабруйскае жыццё. – 2022. – 19 янв. – С. 11.
5. Благутин, Г. Страницы истории художественной жизни Бобруйска. «Товарищество художников Бобруйской области» (1948–1954) (Часть I) / Г. Благутин // Бабруйскае жыццё. – 2021. – 4 авг. – С. 9.
6. Благутин, Г. Страницы истории художественной жизни Бобруйска. «Товарищество художников Бобруйской области» (1948–1954) (Часть II) / Г. Благутин // Бабруйскае жыццё. – 2021. – 11 авг. – С. 28.
7. Благутин, Г. Р. Товарищество художников Бобруйской области / Г. Р. Благутин // Няфёдаўскія чытанні : матэрыялы XIII рэсп. навук.-творч. канф. “Беларускае мастацтва : гісторыя і сучаснасць”, Мінск, 25 лютага 2021 г. / М-ва к-ры Рэсп. Беларусь; БДАМ. – Мінск, 2021. – С. 208–213.
8. Документы II съезда Союза Советских Художников БССР. Минск. – 2–5 апреля 1948 г. // Белорусский государственный архив-музей литературы и искусства (БГАМЛИ). – Ф. 82. – Оп. 1. – Д. 9. – Л. 134–137.

9. Змагацца за ўраджай так, як звяно Героя Сацыялістычнай Працы Н. К. Рудніцкай / Рэдакцыйная паласа // Савецкая Радзіма. – 1949. – № 68. – С. 3.
10. Нарада мастакоў Бабруйска / Рэдакц. нататка // Савецкая Радзіма. – 1950. – 26 сак. – С. 2.
11. Таварыства мастакоў вобласці / Рэдакц. нататка // Савецкая Радзіма. – 1948. – 21 крас. – С. 2.
12. У Бабруйску адкрылася абласная выстаўка выяўленчага мастацтва. Фота з выстаўкі / Рэдакцыйнае паведамленне // Савецкая Радзіма. – 1951. – 30 сн. – С. 3.
13. Узнагароджанне ардэнамі і медалямі перадавікоў сельскай гаспадаркі Беларускай ССР / Рэдакцыйнае паведамленне // Савецкая Радзіма. – 1949. – № 68. – С. 1.
14. Указ Прэзідыума Вярхоўнага Савета СССР / Рэдакц. паведамленне // Савецкая Радзіма. – 1949. – № 64. – С. 1.

Василевская Алла

**ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ ГРАФИНИ М. С. ШЕРЕМЕТЕВОЙ С ПАЛИТРОЙ В
РУКАХ КИСТИ Н. П. БОГДАНОВА-БЕЛЬСКОГО ИЗ СОБРАНИЯ
НАЦИОНАЛЬНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ**

Русский художник, академик живописи, передвижник, действительный член Императорской Академии художеств Н. П. Богданов-Бельский (1868–1945) получает широкую известность и признание со второй половины 1890-х благодаря жанровым полотнам, рассказывающим о жизни крестьянских детей. Кроме этого, художник много работает над заказными портретами столичной знати, приобретает славу талантливой и модного портретиста. Мастер создает обширную галерею портретов представителей аристократических семейств, богатого купечества и известных современников. Заказчиками художника были Юсуповы, Горчаковы, Шереметевы, Российский императорский дом.

Тем не менее, сам художник пишет: «Я не люблю эти официальные портреты. Но я за них получаю очень большие деньги. Вот и приходится приезжать в Петербург, набирать заказы у богатых и знатных людей и, обеспечив себя, возвращаться в деревню, работать над тем, что по сердцу» [5, с. 18].

В собрании Национального художественного музея Республики Беларусь хранится портрет графини Марии Сергеевны Шереметевой, написанный Н. П. Богдановым-Бельским в 1898 году (рис. 1). Произведение было передано в коллекцию музея в 1964 году по приказу Министерства культуры СССР из Дирекции художественных выставок и панорам. В акте поступления на постоянное хранение музейный предмет зафиксирован под названием «Портрет графини Шереметевой с палитрой в руках» за авторством Н. П. Богданова-Бельского, холст, масло, 142,8x98,2 см. Соответствующая запись была сделана в книге поступлений.

В каталог русской дореволюционной и советской живописи в собрании Национального художественного музея Республики Беларусь портрет вошел без уточнения личности портретируемой, под названием «Портрет неизвестной с палитрой», но с уточнением даты создания произведения 1898 год [7, с. 44]. С данной атрибуцией произведение бытует в собрании музея некоторое время, видимо, по причине невозможности точно подтвердить личность изображенной. Тем не менее, на выставке в Национальном художественном музее Республики Беларусь «Образ твой мучительный и зыбкий» в декабре 1997 – феврале 1998 года произведение было представлено как портрет Марии Сергеевны Шереметевой. Позже портрет неоднократно экспонировался (в том числе на выставке в Государственной Третьяковской галерее «Шедевры

Национального художественного музея Республики Беларусь» в 2004 году) и хорошо знаком как публике, так и специалистам.



Рис. 1. Богданов-Бельский Н. П. Портрет графини М. С. Шереметевой с палитрой в руках. 1898 г. Холст, масло. 142,8x98,2. РЖ-1235. Национальный художественный музей Республики Беларусь

Несмотря на то, что личность модели давно установлена, в учетной документации и в настоящее время продолжает фигурировать название

«Портрет неизвестной с палитрой», что порождает определенные разночтения. Этот факт делает по-своему актуальным наше сообщение, посвященное М. С. Шереметевой и ее портрету.

Итак, графиня Мария Сергеевна Шереметева (1880–1945) – представительница одного из древнейших русских дворянских родов, младшая дочь выдающегося государственного и общественного деятеля, адъютанта и личного друга Александра III, мецената и коллекционера, историка и писателя Сергея Дмитриевича Шереметева (1844–1918) и Екатерины Павловны, урожденной княжны Вяземской (1849–1929), внучки поэта П. А. Вяземского, в юности фрейлины, статс-дамы и кавалерственной дамы ордена Св. Екатерины, основательницы естественно-исторического музея в усадьбе Михайловское.

В год написания портрета Н. П. Богдановым-Бельским Мария Сергеевна была пожалована во фрейлины Александры Федоровны, русской императрицы, супруги Николая II. Сохранилась фотография Марии Сергеевны в великолепном парадном придворном платье фрейлины императорского двора, которая опубликована в ряде изданий, посвященных Шереметевым.

В январе 1900 года состоялась свадьба М. С. Шереметевой и графа А. В. Гудовича (1869–1919), статского советника, камергера высочайшего двора, чиновника Министерства внутренних дел, Кутаисского губернатора.

В приданое графиня Шереметева получила Введенское – одну из красивейших подмосковных усадеб, расположенную недалеко от Звенигорода. В августе 1900 года Мария Сергеевна пишет отцу: «Я так любила Введенское, так сроднилась с ним, что мне грустно, что не придется больше быть там до будущей весны» [1, с. 103].

В браке родилось четверо детей – Дмитрий, Варвара, Мария и Андрей. После революции 1917 года судьба семьи Гудович сложилась трагически, как и судьбы многих дворянских семей. А. В. Гудович был арестован и расстрелян, а Мария Сергеевна с семьей до 1924 года жила в доме Шереметевых в Москве на Воздвиженке. «А в угловом доме, на верхнем третьем этаже в нескольких комнатах жили три вдовы со своими семьями – графиня Елена Богдановна Шереметева, иначе тетя Лиля, и две ее золовки – Анна Сергеевна Сабурова и графиня Мария Сергеевна Гудович, иначе – тетя Анна и тетя Марья. Но две последние вдовами себя не считали. Их мужей – бывшего петербургского губернатора Александра Петровича Сабурова и бывшего кутаисского губернатора графа Александра Васильевича Гудовича – арестовали. С тех пор их жены и сыновья пытались узнать об их судьбе, но никогда и нигде не получали ответа. И тетя Анна, и тетя Марья были убеждены, что их мужья живы, что их держат в какой-то таинственной тюрьме. Обе они, глубоко религиозные, постоянно ходили в церковь и подавали записки о здравии рабов божьих Александра и Александра. Они редко кого принимали. Я их увидел впервые только на

второй год своей московской жизни. Подобно тете Лиле, обе величественные, но совсем иного облика; бледные, точно фарфоровые, молчаливые, печальные, ушедшие от суеты окружающего мира, они изредка проходили по коридору, и все уступали им дорогу», – делится своими юношескими воспоминаниями С. М. Голицын, представитель известного княжеского рода, состоявшего в родстве с Шереметевыми [2].

Из его же книги воспоминаний «Записки уцелевшего» мы также знаем, что позже Мария Сергеевна жила у младшего сына Андрея в городе Рыбинске и приезжала гостить к дочери Марии Александровне, или Мэриньке, в Куйбышев, где та жила. Здесь же в 1940 году жил и работал сам С. М. Голицын. Его и Мэриньку связывала добрая дружба и теплое общение. Так Сергей Михайлович вспоминает о случае, как Мэринька с сыновьями и матерью Марией Сергеевной были приглашены им обед, после которого его старший сын Гога сказал про Марию Сергеевну, что она совсем не такая, как «другие тети»...

«Она необычный человек и необычайно хороший, который верит, как дети и без критики, когда она приходит, на душе становится теплее», – так говорит о Марии Сергеевне в своем дневнике ее родственница О. Г. Шереметева [8, с. 110].

«Со следами былой красоты, миниатюрная, также с огромными шереметевскими серыми, с поволокой глазами, она была породиста до кончиков маленьких и тонких пальцев...», – пишет С. М. Голицын о Марии Сергеевне [2].

Это воспоминание удивительно тонко перекликается с тем образом, который создает Н. П. Богданов-Бельский в портрете из собрания Национального художественного музея Республики Беларусь. Основой образной характеристики здесь становится аристократичность облика, утонченность и некая внутренняя артистичность модели.

Изящная фигура графини эффектно выделяется на фоне затемненного пространства зала. В чертах задумчивого, но открытого лица угадывается ум и сдержанность представительницы одного из древнейших русских дворянских родов. Замечательно передан легендарный туманный взгляд Шереметевых, обладательницей которого была Мария Сергеевна. Подчеркнуто элегантен костюм девушки: блуза с рукавами жиго идеально сочетается с тонкой утянутой ремнем талией и светлой простой юбкой. Смело введен в колорит портрета лиловый цвет, так превосходно оттеняющий природную прелесть юной красавицы.

Мастер изображает М. С. Шереметеву с палитрой в руках, подчеркивая характер интересов модели. Из писем матери Марии Сергеевны известно, что она обучалась рисованию у художника-пейзажиста К. Я. Крыжицкого (1858–1911).

«...Марья очень много рисует с Крыжицким, кроме что у нее с ним каждый день урок в два часа об истории рисования. Почти весь дом

слушает эти уроки, и дядя Дмитрий Горчаков в таком восторге, что говорит, что никуда не уедет, пока Крыжицкий в доме», – летом 1897 пишет Е. П. Шереметева сыну Павлу [4, с. 375].

В 1918 году Мария Сергеевна наряду с профессиональными художниками участвовала в выставке Московского художественного кружка, где представила этюды Финляндии [3, с. 5].

Кроме портрета М. С. Шереметевой, известен ряд портретов членов семьи Шереметевых, принадлежащих кисти Н. П. Богданова-Бельского: это портреты Сергея Дмитриевича и Екатерины Павловны, а также портрет графини И. И. Воронцовой-Дашковой, в замужестве Шереметевой, жены Д. С. Шереметева, который экспонировался на XXVIII передвижной выставке 1900 года.

Портрет С. Д. Шереметева 1897 года, который в настоящее время хранится в собрании Симферопольского художественного музея, отличается простым композиционным решением: граф представлен в повороте в три четверти поколенно опирающимся на спинку стула. Отведенный в сторону взгляд создает задумчивый и одухотворенный образ модели. Колорит портрета сдержан и построен на благородном сочетании бордово-красного цвета фона и черного с белым цвета одежды.

Надо полагать, что художника и С. Д. Шереметева связывало довольно близкое знакомство и дружеское общение. В 1898 году С. Д. Шереметев посетил село и имение выдающегося педагога и ученого, профессора Московского университета С. А. Рачинского (1833–1902) Татеево. Н. П. Богданов-Бельский был воспитанником основанной здесь С. А. Рачинским школы для крестьянских детей. Благодаря покровительству Сергея Александровича, Николай Петрович получил художественное образование. В имении художник жил, там же была его мастерская. Воспоминаниям об этой поездке Сергей Дмитриевич посвящает небольшой рассказ «Татеево», опубликованный в 1900 году, где повествует о встрече с С. А. Рачинским и Н. П. Богдановым-Бельским, о совместных прогулках и беседах, посещении мастерской и недавно приобретенной художником усадьбы Глухово Бельского уезда [10].

Портрет Е. П. Шереметевой датирован 1898 годом. Ее Н. П. Богданов-Бельский пишет сидящей в глубоком кресле у столика для рукоделия в интерьере Оружейного зала Фонтанного дома графов Шереметевых. Этот портрет экспонировался на XXVII передвижной выставке 1899 года. С. А. Рачинский в марте 1899 года пишет В. В. Розанову: «Судя по вестям из Петербурга, большой успех имеет портрет графини Шереметьевой работы моего художника. Заказала ему свой портрет императрица Мария Федоровна» [6]. В настоящее время картина хранится в собрании Музея театрального и музыкального искусства в Санкт-Петербурге, который находится в Фонтанном доме Шереметевых. Сохранились фотографии интерьеров дворца, когда он был во владении Шереметевых, ряд

опубликован, поэтому известно, что оба портрета С. Д. и Е. П. Шереметевых находились в малиновой гостиной этого дворца.

В истории бытования портрета М. С. Шереметевой из собрания Национального художественного музея Республики Беларусь до настоящего времени имелся существенный пробел. Где находилось произведение до того, как попало в фонды Дирекции художественных выставок и панорам, а позже в Государственный художественный музей БССР было неизвестно.

При изучении различных мемуарных источников, связанных с Шереметевыми, воспоминаний Е. П. Шереметевой-Голицыной о семейной жизни в подмосковном имении Михайловское нам удалось обнаружить упоминание о том, что «в комнатах деда висели картины, собранные из других комнат, среди них я помню портрет во весь рост Марьи Гудович в молодости, прекрасный портрет известного художника Богданова-Бельского» [11, с. 315].

Усадьба Михайловское была любимым имением С. Д. Шереметева. Благодаря его усилиям по обустройству Михайловское превратилось семейное гнездо, образцовое хозяйство, культурный и научный центр. Здесь находился архив, богатейшая библиотека, собрание произведений искусства, ботанический сад, естественно-научный музей. «Михайловское служит нам дорогим убежищем, родным и памятным. Здесь протекали лучшие годы жизни, и здесь жеросло и стало на ноги молодое поколение, которому дай Бог сохранить к Михайловскому тоже чувство и ту же привязанность», – пишет Сергей Дмитриевич [9, с. 39–40]. После революции 1917 года усадьба была национализирована, в 1920-е там располагался дом отдыха Общества политкаторжан, позже – санаторий Министерства угольной промышленности.

Подтверждение приведенных ранее строк из воспоминаний Е. П. Шереметевой-Голицыной нашлось благодаря выложенным в сети Интернет фотографиям барона Жозефа де Бая (1853–1931), сделанным во время поездок по России. Известный французский археолог и путешественник гостил в Михайловском в начале XX века, оставил ряд великолепных снимков, на которых запечатлена жизнь в усадьбе, в том числе интерьеры усадебного дома. На фотографии интерьера библиотеки С. Д. Шереметева на стене справа видно, что над столом висит портрет М. С. Шереметевой кисти Н. П. Богданова-Бельского, в настоящее время находящийся в собрании Национального художественного музея Республики Беларусь (рис 2).

Кроме этого, в Российской национальной библиотеке хранятся открытые письма с видами Михайловского и интерьерами дома, выпущенные между 1904 и 1914 годами. На одном из открытых писем, подписанных С. Д. Шереметевым, воспроизведен тот же интерьер библиотеки хозяина.

Таким образом, портрет графини М. С. Шереметевой с палитрой в руках 1898 года кисти Н. П. Богданова-Бельского происходит из собрания живописи семьи Шереметевых, находившегося в усадьбе Михайловское. Данное дополнение к провенансу картины существенно расширяет наши знания о среде бытования музейного предмета и значительно повышает ценность и статусность произведения в собрании Национального художественного музея Республики Беларусь.



Рис 2. Интерьер библиотеки С. Д. Шереметева в усадьбе Михайловское. Фотография Жозефа де Бая (1853–1931). Начало XX в.

Список использованной литературы

1. Алексеева, А. И. Звенигородская усадьба Введенское / А. И. Алексеева. – М.: У Никитских ворот, 2012. – 165 с.
2. Голицын, С. М. Записки уцелевшего [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.litmir.me/br/?b=105618&p=38>. – Дата досупа: 13.04.2022.
3. Каталог 1-й выставки картин московского художественного кружка. – М.: Тип. Журн. Автомобилистъ, 1918. – 20 с.
4. Краско, А. В. Три века городской усадьбы графов Шереметевых. Люди и события / А. В. Краско. – М.: Центрополиграф, 2009. – 443 с.
5. Лapidус, Н. Богданов-Бельский / Н. Лapidус. – М.: Белый город, 2005. – 47 с.
6. Розанов, В. В. Собрание сочинений. Литературные изгнанники. Книга вторая. [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

http://az.lib.ru/r/rachinskij_s_a/text_1901_pisma_k_rozanovu.shtml. – Дата доступа: 13.04.2022.

7. Русская дореволюционная и советская живопись в собрании Национального художественного музея Республики Беларусь: каталог в двух томах. – Минск: Беларусь, 1995. – Том 1. – 288 с.

8. Шереметева, О. Г. Дневник и воспоминания / О. Г. Шереметева. – М.: Индрик, 2005. – 206 с.

9. Шереметев, С. Д. Михайловское / С. Д. Шереметев. – М.: Синодальная Типография, 1906. – 156 с.

10. Шереметев, С. Д. Татевое / С. Д. Шереметев. – М.: Типо-Литография Н. И. Куманина, 1900. – 16 с.

11. Шереметева-Голицына, Е. П. Счастливое детство / Е. П. Шереметева-Голицына // Шереметевы в судьбе России. – М.: Изд. дом «Звонница», 2001. – С. 312–324.

Гефтер Ладмила

ИССЛЕДОВАНИЕ И АТРИБУЦИЯ РАБОТ ЕВРЕЙСКИХ ХУДОЖНИКОВ В КОЛЛЕКЦИИ МУЗЕЯ МАРКА ШАГАЛА В ВИТЕБСКЕ

В XX веке многие художники еврейского происхождения обращались к изобразительной традиции собственной культуры, искали свою манеру и изобразительный язык, обращаясь к формам, изображениям и фактуре, присутствующим, к примеру, в старинных еврейских надгробиях; в росписях синагог. Они стремились сделать свое искусство и современным, и национальным. Мастера видели богатство символики и новые пластические ходы в еврейском примитиве.

В коллекции музея Марка Шагала в Витебске находится ряд графических работ еврейских художников, листы которых отличаются друг от друга по характеру создания образов и изображения в целом, колориту, общим подходом к изобразительному искусству, а объединяющими моментами являются внимание к миру штетла, опора на изначальную изобразительную культуру евреев. Анатолий Каплан (Танхум Б. Леви-Ицик), Иссахар-Бер Рыбак (Сухер-Бер Рыбак), Соломон Гершов, создавая графические работы, стремились в том числе к формированию собственного изобразительного языка.

Данное исследование построено на изучении художественного материала, находящегося в фонде музея.

Цель исследования – анализ графических работ еврейских художников, изучение их атрибуции, проведенной в музее.

Согласно высказыванию Бориса Аронсона, интерес к народному искусству у еврейских художников «был вызван подлинным желанием найти твердую почву в поисках определения национального, стремлением обрести свою форму, свой стиль. Носивший вначале чисто этнографический характер, интерес к народному творчеству сменился интересом эстетическим. Появились первые исследователи, стремившиеся обнаружить и изучить формальные основы еврейского стиля» [1, с. 64]. Художники сами могли выступать в роли «исследователей». Обращение к народному искусству позволило молодым еврейским художникам по-новому взглянуть на еврейское местечко, штетл, где это искусство создавалось. Именно они в полной мере «открыли» штетл для искусства в качестве особого топоса, наделенного своей поэтикой и выразительностью. В их произведениях местечко превращается в центр самобытной многовековой цивилизации подобно средневековым европейским городам, а старинные синагоги – эти средоточия еврейской культуры – изображаются как величественные соборы [4, с. 80–90].

В XX веке для еврейских художников особое значение приобретает книжная графика. Многие мастера брали темы из классической еврейской

литературы, а также из жизни местечка. Характерной чертой эпохи являются объединения писателей и художников и их взаимодействие.

Литераторы искали принципы нового национального творчества в русле художественного модернизма и вели за собой художников [2, с. 63]. Еврейская литература, написанная на иврите и на идиш, развивалась довольно быстро, ее эстетические нормы модернизировались, и в начале XX столетия еврейские издатели пересматривают старый подход к оформлению книги. Особое внимание отводится еврейскому шрифту, который имеет и декоративные возможности, играя самостоятельную графическую роль, и несет в себе полноценное смысловое значение.

В своих работах многие еврейские художники широко использовали графические возможности еврейского шрифта, а также мотивы и символику еврейского традиционного искусства. Овальные рамки, окаймляющие композицию, витые колонки, напоминающие резной декор синагог или титульные листы старопечатных еврейских книг, репертуар еврейского бестиария: львов, оленей, голубей и мифологическую рыбу Левиафан – все это можно найти в книжной графике Лисицкого, Рыбака, Чайкова, Эльмана и др. [2, с. 81]. Стремление в поисках новой формы опереться на древнюю аутентичную традицию у еврейских художников укладывается в общие рамки интереса к «примитивному» искусству, к художественной архаике, которая была в то время характерна для русского и западноевропейского авангарда [2, с. 87].

Музей Марка Шагала в Витебске, коллекция которого содержит работы и других еврейских художников, содействует популяризации темы еврейского искусства путем выставочной деятельности.

К примеру, в фонде музея находится 110 предметов, связанных с творчеством А. Каплана, 103 из них являются оригинальными графическими работами, это тиражная печатная графика. В том числе к данным работам относится ряд иллюстраций к произведениям писателей еврейского происхождения, творивших на идиш, которые считаются классиками в области литературы. В качестве предмета для создания иллюстраций в свое время Каплан выбрал литературные произведения Менделе Мойхер-Сфорима и Шолом-Алейхема. Богатство смыслов, существующих в этих текстах, а также возможность использовать собственный изобразительный язык, применимый к классической литературе, привлекали художника.

Анатолий Каплан – мастер еврейского происхождения, родом из Рогачева; график, живописец, керамист. Для Каплана особенно был важен момент национальной самоидентификации и нередко он прослеживается в его графических работах. Графика Каплана является одним из положений, благодаря которому у мастера получилось сделать акцент на своих еврейских корнях через интерес к произведениям еврейского фольклорного искусства.

Графические работы А. Каплана поступили в фонд музея Марка Шагала в Витебске от Национального художественного музея Республики Беларусь; ряд работ был подарен коллекционером и искусствоведом Исааком Яковлевичем Кушниром, а также Борис Аркадьевич Дулькин – коллекционер из Москвы принял участие в пополнении фонда музея и передал в качестве дара три графических листа авторства Каплана.

Национальным художественным музеем Республики Беларусь в 2008 году музею была передана сорок одна графическая работа Каплана. Это работы 1970-х гг. – гравюры на цинке, выполненные при помощи сухой иглы.

Исаак Яковлевич Кушнир в 2011 году подарил музею пятьдесят два графических листа Каплана. Хронологические рамки создания этих работ обширны. Это произведения 1920-х, 1930-х, 1940-х, 1950-х, 1960-х, 1970-х гг. Среди них иллюстрации к «Рассказам для детей», «Тевье-молочнику», «Степеню» Шолом-Алейхема, выполненные в основном в технике черно-белой литографии; иллюстрации к роману «Фишка Хромой» Менделе Мойхер-Сфорима, исполненные художником в технике цветной литографии; цветные автолитографии к еврейской народной сказке «Козочка»; автолитография для сборника «Еврейские народные песни»; черно-белые литографии из серии «Пейзажи Ленинграда»; ряд гравюр, выполненных сухой иглой на цинковой пластине; рисунки, сделанные художником с помощью карандаша, угля, пера и т. д.

Фонд музея также насчитывает три графических листа авторства Каплана, которые были подарены московским коллекционером Борисом Дулькиным в 2018 году. Это листы, выполненные художником в технике литографии. Работая в области печатной графики, многие мастера XX века отдавали предпочтение именно этой графической технике. Возможная причина – итоговая большая степень зрелищности по сравнению с другими техниками графики. Каплан тоже отдавал предпочтение данному виду искусства, который был освоен им всесторонне.

В литографиях А. Каплана сильны живописные тенденции. В процессе работы мастер обыгрывает зернистость камня, откровенно обнажает и подчеркивает ее, пользуясь ею для создания тонких и многообразных тональных градаций [3, с. 36].

В графике Каплана нередко присутствуют черты академизма, однако сохраняя приверженность национальному искусству, черпая вдохновение в фольклоре, в произведениях еврейских классиков, художник в итоге создал собственный пластический язык. Каплан, как и многие другие мастера еврейского происхождения, разнообразен в графике и листы из разных серий ощутимо отличаются друг от друга. Еврейские художники непрерывно стремились найти новые способы выражения собственных идей, постоянно обновляя и технику, и манеру работ.

Также в коллекции музея Марка Шагала в Витебске находятся тридцать восемь работ Иссахара-Бер Рыбака – мастера, который прожил всего тридцать восемь лет и работал в разных областях искусства: графике, живописи, сценографии и т. д. В фонде музея находятся тридцать черно-белых литографий, включенных в состав книги на идише *Shtetl. Mayn Khoyever Neym. – A Gedenknish* («Штетл. Мой разрушенный дом. Воспоминание»), и восемь цветных литографий, предположительно из альбома *MON VILLAGE: PORTFOLIO* (альбом, состоящий из пятнадцати литографий, опубликованный в 1960 – 1970-е годы). Цветные литографии предположительно являются пробными графическими листами.

Книга *Shtetl. Mayn Khoyever Neym. – A Gedenknish* («Штетл. Мой разрушенный дом. Воспоминание») в коллекцию музея поступила в 2019 году от Фонда культурных и образовательных программ «Открытое Море», который стремится объединить представителей разных направлений искусства. В 1923 году книга, всего насчитывающая тридцать четыре листа, была издана в Шарлоттенбурге (район Берлина). Она имеет твердый переплет с бархатным напылением фиолетового цвета. Отстав, корешок и углы крышки книги выполнены из кожи синего цвета. Форзацы – темно-синие. Книга открывается и листается справа налево. На лицевой стороне обложки по центру светлой краской нанесено орнаментальное стилизованное изображение льва и надписи на идише. На оборотной стороне обложки в центральной ее части нанесено стилизованное изображение подсвечника. Когда книга поступила в коллекцию музея, основа переплета была повреждена: бархатное напыление по периметру обложки утрачено, присутствовали грязевые пятна и был утрачен красочный слой изображения на поверхности обложки, а по периметру канта переплета присутствовали многочисленные повреждения. Книжный блок пожелтел и имеет множество лисьих пятен разной величины. Выполнена книга из картона, бумаги, текстиля и кожи (рис. 1).



Рис. 1. Лицевая сторона обложки книги *Shtetl. Mayn Khoyever Neym. – A Gedenknish*. 1923

В коллекции музея присутствует также репринтное издание на английском языке и иврите The «Shtetl». Issahar Ber Rybak. 1897–1935 («Штетл. Иссахар-Бер Рыбак. 1897–1935»), которое насчитывает шестьдесят две страницы; иллюстрации черно-белые. Книга была издана в 1974 году в Израиле. В дар музею Марка Шагала в Витебске она была передана Борисом Аркадьевичем Дулькиным в 2019 году. Книга имеет твердый текстильный переплет синего цвета. Открывается и листается справа налево. На лицевой стороне обложки наклеена бумажная репродукция работы Иссахара-Бер Рыбака – обложка к книге «Штетл»: симметричная композиция с двумя львами, держащими овал, внутри которого надпись на идиш. При поступлении книги в коллекцию музея, было видно, что текстиль на уголках обложки протерся, корешок выцвел. Обратная сторона обложки имеет клеевые пятна, белые и желтые набрызги. На лицевой стороне обложки бумага по правому и нижнему краю утрачена, по левому краю – пожелтела. В центральной части изображения (в нижней левой части овала) коричневое пятно диаметром около одного сантиметра. Книжный блок пожелтел, обрез книжного блока по своему периметру имеет зубчатые повреждения. Выполнена книга из картона, бумаги и текстиля (рис. 2).



Рис. 2. Лицевая сторона обложки книги The «Shtetl». Issahar Ber Rybak. 1897 – 1935. 1974

В коллекции музея также находится восемь цветных литографий Иссахара-Бера Рыбака. Предположительно они были отпечатаны в 1930-х гг. и относятся к альбому MON VILLAGE: PORTFOLIO.

Работы были переданы музею в 2019 году коллекционером Юрием Александровичем Смагиным и представляют собой графические листы прямоугольной формы, в большинстве своем вытянутые по горизонтали (одна из восьми работ вертикальная). На лицевой стороне каждого из графических листов графитным карандашом в правом нижнем углу нанесена подпись I. Ryback и в левом нижнем углу надпись Épreuve d'artiste («Отпечаток художника»). Данная надпись и тот факт, что на трех графических листах на вертикальной стороне карандашом были поставлены знаки «+», чтобы при выполнении отпечатка центр работы не был смещен, дают основание полагать, что цветные литографии Рыбака, находящиеся в коллекции музея, являются пробными, следовательно, обладающими высокой степенью ценности.

К листам подобного плана, например, относится работа, где изображена группа музыкантов – мужчины в головных уборах отображены в процессе игры на музыкальных инструментах. Общий колорит работы теплый с оттенками зеленого, охристого, фиолетового и оранжевого. Мелкие потертости и царапины на поверхности бумаги и заломы по краю листа присутствуют, бумага слегка пожелтела. На данной работе, на лицевой вертикальной стороне слева, карандашом был поставлен знак «+» (рис. 3).



Рис. 3. Иссахар-Бер Рыбак, предположительно лист из альбома MON VILLAGE: PORTFOLIO. Середина XX в.

Большинство цветных литографий Рыбака, находящихся в коллекции музея, на оборотной стороне имеют водяные знаки: названия фирм ARCHES. FRANCE (один графический лист с данным знаком) и BFK RIVES. FRANCE (четыре графических листа с данным знаком), которые производили бумагу. Три графических листа из восьми, в свое время поступивших в коллекцию музея, водяных знаков не имеют. Также на оборотной стороне каждого из восьми листов фигурирует надпись RSS, сделанная графитным карандашом.

Все листы молочного цвета, лишь на оборотной стороне одного из них фигурирует желтый цвет. Лицевая сторона этого листа приведена ниже (рис. 4).



Рис. 4. Иссахар-Бер Рыбак, предположительно лист из альбома MON VILLAGE: PORTFOLIO. Середина XX в.

Оборотная сторона этой работы была изучена, она привлекла наибольшее внимание. Можно предположить, что, поскольку лист был выполнен в технике цветной литографии, в данном случае первоначально был отпечатан желтый цвет, являющийся первым. При выполнении работ в

технике литографии с использованием ряда цветов, работают принципы многослойной печати и первоначально печатается самый «тусклый цвет». Этот оттиск, скорее всего, является пробным, поскольку центр работы несколько смещен и на вертикальной стороне слева присутствуют «пробелы», подтверждающие дефектность отпечатка (рис. 5).



Рис. 5. Обратная сторона работы Иссахара-Бер Рыбака, предположительно из альбома MON VILLAGE: PORTFOLIO. Середина XX в.

В данном случае явно прослеживается композиция одной из работ Рыбака, которая также входит в состав коллекции музея. Лицевая сторона этого листа приведена на изображении ниже (рис. 6). Как видно, на работе на ближнем плане слева в помещении изображен сидящий за работой сапожник, рядом с ним стол с горящей свечой на нем, справа ступени и открытая дверь, предмет мебели наподобие ящика; на дальнем плане мужчина с бородой тащит козу по улице, вдоль которой расположены дома. Общий колорит работы зеленовато-охристый. На поверхности бумаги присутствуют мелкие потертости и царапины, по краю полотна листа заломы и надрывы, бумага слегка пожелтела. На графическом листе,

имеющем вышеуказанное полноценное цветное изображение, слева и справа на вертикальных сторонах также присутствуют знаки «+».



Рис. 6. Иссахар-Бер Рыбак, предположительно лист из альбома MON VILLAGE: PORTFOLIO. Середина XX в.

В целом Иссахар-Бер Рыбак работал в разных художественных направлениях. Для его раннего творчества характерно обращение к народному еврейскому искусству, которое подтверждается изначальным интересом к исследованию и последующему копированию росписей синагог, что в результате находит отражение в работах художника. У мастера существует ряд работ, где прослеживается влияние примитивизма и кубизма. Для данного этапа творчества Рыбака были характерны следующие моменты: гиперболизация форм и их заострение, нарушение пропорций, плоскостная трактовка изображения. В пример можно привести работы «В синагоге», «Зажигание свечей», «Старый еврей» и др.

Что касается периода конца 1920 – начала 1930-х гг., то в это время творческая манера Рыбака значительно меняется. Художник переходит к экспрессионистскому колористическому письму. Трагизма становится гораздо меньше, в отличие от работ более раннего времени; кубистическое влияние ослабевает и вместе с тем появляется желание больше следовать

реалистическому изображению природы. При помощи обращения к еврейской тематике художник создавал новый пластический язык и экспериментировал с формой. Иссахара-Бер Рыбака считают новатором XX в. Его оригинальная интерпретация кубизма проявляется в эклектике различных стилей с использованием кубизма.

В коллекции музея находится одна работа Соломона Гершова «Еврейские похороны в Витебске» 1970-х гг., подаренная вдовой художника Тамарой Федотовой-Гершовой в 2006 году. Работа выполнена гуашевыми красками на бумаге и на ней изображен сборщик подати на еврейском кладбище. Гершов является достаточно смелым мастером с точки зрения формирования характера изображения: в данном случае художник работает с помощью широкого мазка, не боясь цвета.

Приведенный анализ графических работ позволяет прийти к выводу, сформированному Г. Казовским, о том, что, нередко не выходя за рамки постоянных тем и мотивов, еврейские художники XX века придают им новый смысл, изобретательно варьируют и создают оригинальные комбинации традиционных элементов [2, с. 83].

Работы еврейских художников XX века на сегодняшний день стали довольно редкими музейными ценностями, и полной информацией о них владеет лишь узкий круг исследователей. Научная работа по уточнению их атрибуции в наше время остаётся актуальной проблемой музейной деятельности.

Список использованной литературы

1. Аронсон, Б. Современная еврейская графика / Б. Аронсон. – Берлин: Петрополис, 1924. – 117 с.
2. Казовский, Г. Художники Культур-Лиги / Г. Казовский. – Москва: Мосты культуры, 2003. – 343 с.
3. Сурис, Б. Д. Анатолий Львович Каплан / Б. Д. Сурис. – Ленинград: Изокомбинат «Художник РСФСР», 1972. – 240 с.
4. Kazovsky, H. Jewish Art between yiddishkeit and Civilisation / H. Kazovsky // The «Shtetl»: Image and Reality: papers of the Second Mendel Friedman International Conference on Yiddish. Ed. by Gennady Estraikh and Mikhail Krutikov. – Oxford, 2000. – P. 80–90.

Гончаренко Наталья

БЕЛГОРОД В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ИЗ СОБРАНИЯ БЕЛГОРОДСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ

Белгородский государственный художественный музей (далее – БГХМ) был основан в 1983 году, что определило специфику и особенность его фондов, в которых представлены произведения отечественного изобразительного искусства XX – начала XXI века (живопись, графика, скульптура, декоративно-прикладное искусство). К настоящему времени собрание музея насчитывает более 6000 предметов, преимущественно созданных во второй половине XX – начале XXI в. Таким образом, в музее формируется коллекция работ современных авторов, среди которых существенное место занимают представители Черноземья.

Среди изображений городов в фондах музея первое место занимает, безусловно, Белгород (более ста произведений живописи и графики). Прежде всего, это работы местных авторов, но зачастую бывает важно посмотреть на свой город со стороны, и здесь большую роль играет Международный славянский пленэр, ежегодно проводимый в Белгородской области, благодаря которому иконография Белгорода пополняется произведениями авторов из других городов и стран. К сожалению, пока не существует обобщающего исследования о развитии на протяжении десятилетий образа Белгорода в искусстве, которое бы обозначило основные тенденции изображения города и рассмотрело бы творчество художников, уделявших внимание этой теме.

Единственной попыткой собрать воедино основные произведения второй половины XX века, посвященные Белгороду, своего рода предтечей нынешних виртуальных выставок, можно считать подготовленное в 2007 году Белгородскими региональными отделениями Союза художников и Союза писателей России иллюстрированное издание «Город, в котором я живу», представившее Белгород в творчестве белгородских художников, писателей и поэтов [4]. Вступительной или аналитической статьи этот сборник не предполагал.

Таким образом, за редким исключением в виде небольших обзорных статей об образе Белгородчины или теме города у отдельных авторов [2, 3, 7], изображения Белгорода в живописи и графике не становились объектом отдельного изучения белгородских искусствоведов. Данная статья призвана систематизировать сведения, касающиеся образа Белгорода в искусстве, на примере произведений из фондов БГХМ, а также других музейных и частных собраний (все упоминающиеся в тексте произведения, если не указано иное, находятся в коллекции БГХМ). Но прежде чем рассмотреть разнообразие подходов к воплощению темы города в изобразительном искусстве, следует обратиться к основным вехам истории

Белгорода, поскольку они оказали определенное влияние на сложение его иконографии.

Решение о постройке на всех путях татарских от Донца до берегов Оки городов-крепостей, призванных защищать южные рубежи Московского государства от набегов крымских и ногайских татар, было принято Боярской думой в 1593 году, а в 1596 году, по указу царя Федора Иоанновича, на правом берегу Северского Донца была построена Белгородская крепость. В середине XVII века Белгород стал одним из важнейших городов Белгородской засечной черты. В 1727 была основана Белгородская губерния, в нее вошли 34 города, где в целом проживали более миллиона человек. С 1796 года, утратив свое стратегическое значение, Белгород вошел в состав Курской губернии, оставаясь при этом важным транспортным узлом, – именно через Белгород проходили дороги из Петербурга и Москвы на юг России, и проездом здесь бывали российские правители Екатерина II, Александр I, Николай II.

В Белгороде добывался мел высокого качества – именно меловые горы дали в свое время название городу и в наши дни стали одним из элементов его бренда. К началу XX века в городе находились 15 церквей, 2 собора, Свято-Троицкий мужской и Рождественский женский монастыри, две гимназии, учительские институт и семинария, духовные учебные заведения.

Если не учитывать отдельные изображения архитектурных построек и элементов архитектуры на планах города XVIII–XIX веков, то наиболее ранние из известных нам произведений изобразительного искусства, на которых запечатлен Белгород, принадлежат граверам из Германии и Голландии, иллюстрировавшим путевые заметки европейских путешественников по России в середине XIX века.

Наиболее ранние из известных нам живописных произведений, на которых запечатлен Белгород, принадлежат российскому художнику латышского происхождения Юлию Янисовичу (Ивановичу) Феддерсу (Федеру) (1838–1909), одному из основоположников латышской живописной школы и, в частности, национального латышского пейзажа. Юлий Феддерс жил в Белгороде в последней трети XIX века, оставив после себя ряд живописных белгородских видов [6; 10].

В 2014 году в БГХМ состоялась выставка репродукций произведений Ю. Феддерса, созданных в Белгороде. К сожалению, оригиналы, находящиеся в собраниях Латвийского национального художественного музея, Государственной Третьяковской галереи и в частных собраниях, в настоящее время недоступны белгородскому зрителю, но важен сам факт знакомства с творчеством этого автора, ведь художников, изображавших Белгород на рубеже веков, мы знаем не так уж много.

Несколько лет назад в Белгородском филиале Российского Фонда культуры проходила выставка «Белгород: взгляд из прошлого и

настоящего», на которой экспонировались не только произведения современных белгородских авторов, но и репродукции акварелей чешского легионера Ота (Отто) Матоушека (1890–1977) с изображением Белгорода в 1917 году. Увидеть их белгородцы смогли благодаря краеведу Александру Лимарову, который разыскал информацию о художнике. Матоушек – заслуженный художник ЧССР, который в 1917 году находился в России в составе «Чешского легиона» (его представители известны в советской историографии как белочехи), участвовал в боевых действиях на Украине под Збровом, командовал бронепоездом. Матоушек создал более 200 работ, рисовал он много, как только предоставлялась такая возможность. В 1916–1917 годах на сборном пункте офицеров в Белгороде он написал ряд акварелей, но только на шести из них присутствуют изображения улиц города или его панорамы [5].

На следующий день после Октябрьской революции в Белгороде была установлена советская власть, но уже в апреле 1918 года город заняли немецкие войска, а затем несколько месяцев он находился в составе Украинской державы гетмана П. П. Скоропадского. К концу 1918 года Белгород стал частью РСФСР.

В годы Великой Отечественной войны Белгород был дважды оккупирован немецко-фашистскими войсками. По случаю окончательного освобождения Белгорода и Орла в ходе Курской битвы, 5 августа 1943 года в Москве был дан салют (неслучайно с этого времени Белгород называют «городом первого салюта»). 9 апреля 1980 года он был награжден орденом Отечественной войны 1 степени, а 27 апреля 2007 года Белгороду вместе с Курском и Орлом было присвоено почетное звание «Город воинской славы».

В 1954 году была основана Белгородская область, что привело, среди прочего, к интенсивному, в сравнении с первой половиной столетия, развитию художественной жизни Белгородчины.

В конце 1950-х годов в Белгороде увлеченные тягой к живописи молодые люди собирались в изостудиях под руководством таких художников, как приехавший из Костромы художник-фронтовик Лев Блякницкий (1926–2007). Художественное сообщество стало формироваться здесь еще более интенсивно благодаря выпускникам Харьковского художественно-промышленного института, среди которых – Александр Мамонтов (1928–2013), Марат Парахненко (1936–2005), Григорий Гритчин (1924–1995), Евгений Поленов (1937–2006), Виталий Леус (1939–1990). Местная молодежь, желавшая обучаться искусству, стала посещать руководимые ими изостудии для взрослых (специализированных художественных учебных заведений в Белгороде тогда не было, ближайшие находились в Харькове и Курске). Эти и ряд других художников сыграли огромную роль в создании к 1968 году Белгородской областной организации Союза художников СССР [12, с. 6]. Именно в послевоенный

период в большом количестве появляются изображения Белгорода – города для кого-то родного, для кого-то – ставшего второй родиной (рис. 1).

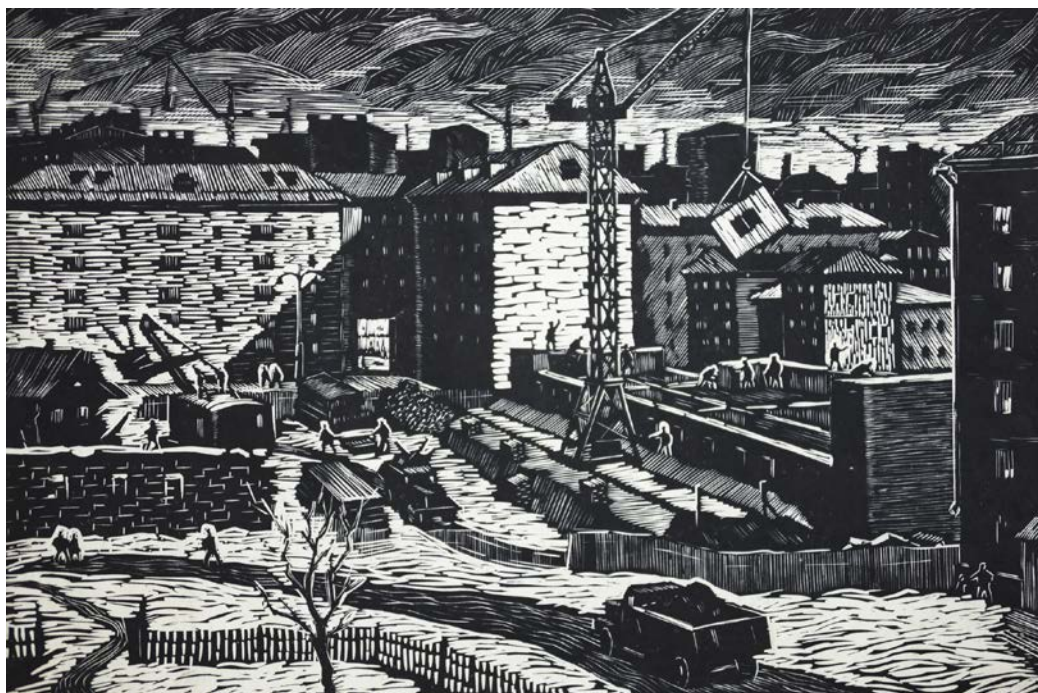


Рис. 1. Блякницкий Л. (1926–2007). Белгород строится. 1960-е. Бумага, линогравюра. Белгородский государственный художественный музей (далее – БГХМ)

В коллекции БГХМ особое место занимают произведения заслуженного художника России Станислава Косенкова (1941–1993), его мемориальная мастерская является филиалом музея. Он стал одним из художников, внесших наибольший вклад в развитие искусства печатной графики на Белгородчине. В творчестве С. Косенкова изображения Белгорода, в котором художник жил с 1976 года до смерти, – это вовсе не бытовые образы, не зарисовки из городской жизни. Как правило, город показан в его работах с некоторой дистанции, художник смотрит на него со стороны, извне – либо из мира мастерской, либо с холма, либо показывает вид города за окном. Так, в линогравюре «Здравствуй, Белгород!» (рис. 2) присутствуют образы матери и ребенка, смотрящих на город с холма. Панорама Белгорода здесь показывает тихий, спокойный, уютный город, находящийся в гармонии с природой [2].

Станислав Косенков много значил – как друг, и как учитель – в жизни и творчестве другого белгородского графика, заслуженного художника России Владимира Козьмина (1941–2012). Некоторое время после переезда в Белгород в 1975 году Владимир Владимирович, работавший в Белгородской областной типографии, мало помышлял о творчестве. Именно С. Косенков открыл ему глаза на богатство, которое его окружает: ведь типография – это настоящая сокровищница для гравера: где еще в таком изобилии можно найти материалы для гравюры на металле. И

Косенков стал первым серьезным учителем для Козьмина-гравера, помог освоить технику офорта, дал рекомендацию в Союз художников России. А после смерти С. С. Косенкова и открытия его музея-мастерской Владимир Владимирович несколько лет работал там в должности художника.

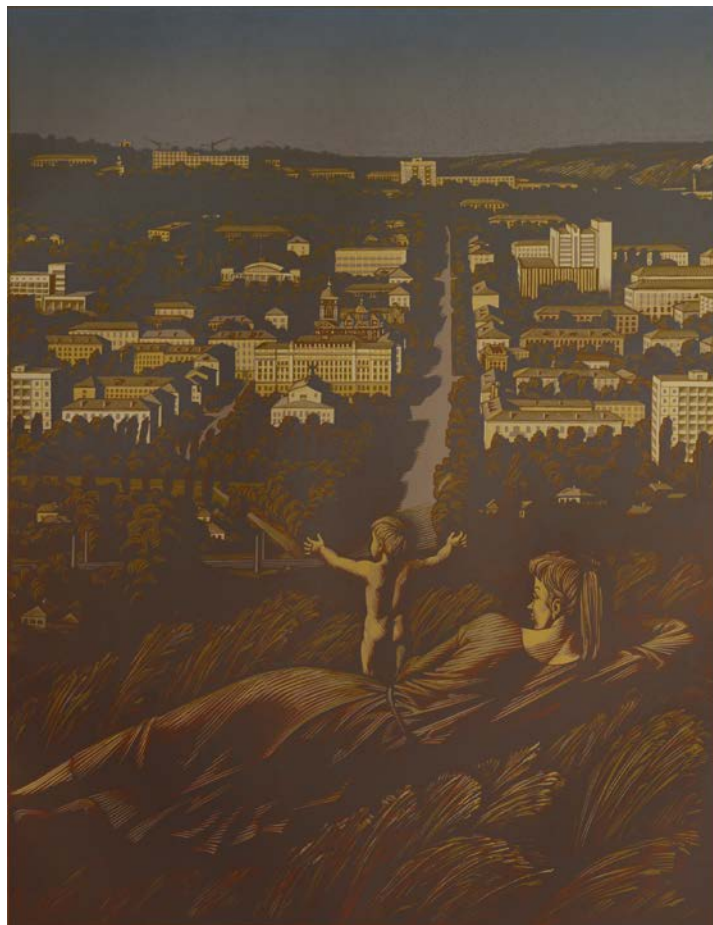


Рис. 2. Косенков С. (1941–1993). Здравствуй, Белгород!
Серия «Белгород – город первого салюта». 1981. Бумага, цветная линогравюра. БГХМ

Сам художник так писал о белгородских ландшафтах: «Мне очень нравится панорама города с высоты птичьего полета, ритмичный контур его вертикалей и горизонталей, рельеф меловых гор, темные пятна садов и парков [...]. Мне нравится расположение города в пойме 3-х рек – Гостенки, Везелки и Северского Донца» [4, с. 38]. Художнику принадлежат созданные в разные годы многочисленные изображения белгородских рек и меловых гор.

С 1997 по 2006 год В. Козьмин работал над темой истории и архитектуры Белгорода. Художник ведет рассказ о городе начала и конца XX века, запечатлевает белгородские улицы вековой давности с храмами и постройками, не сохранившимися до наших дней, и одновременно показывает сочетание современной архитектуры и старинных зданий в облике сегодняшнего Белгорода. Главная работа цикла – «Город старый –

город новый» – хранится в БГХМ и представляет праздничный, панорамный вид Белгорода [3].

Зачастую художников привлекает не парадный характер панорамы, а ее живописность, и тогда акцент смещается не на эффектную репрезентацию достопримечательностей или городской застройки, а на сочетание природы и рукотворного городского ландшафта. В этой связи следует сказать о многочисленных участниках Международного славянского пленэра, ежегодно с 2000 года организуемого Белгородским отделением Союза художников России и объединяющего профессиональных художников – любителей пленэрной живописи из России, Украины, Беларуси, Сербии, Польши. Пленэр проводится в том или ином районе Белгородской области, а дважды – в 2009 и 2019 годах – художники работали непосредственно в Белгороде. В собрании Белгородского художественного музея немало произведений, выполненных участниками пленэра, которые объединяет все тот же интерес к городу в его связи с природой: это работы белорусских авторов Виктора Немцова (заслуженный деятель искусств Республики Беларусь, г. Минск, рис. 3), Анатолия Отчика (г. Гомель, рис. 4) и Леонида Гомонова (г. Минск); украинцев Ивана Гапоченко (заслуженный художник Украины, г. Сумы), Виктора Шульги (заслуженный художник Украины, г. Киев), Андрея Федосеенко (г. Харьков); художника из Кисловодска Александра Елдышева, курянина Юрия Глюдзы, Владимира Леликова из Липецка, белгородцев Юрия Данченко, Станислава Доляновского, Евгения Серкова и других [12].



Рис. 3. Немцов В. Полдень. Михайловская церковь. 2009. Холст, масло. БГХМ

Субъективное видение и переживание города художником ценится внимательным зрителем гораздо выше, нежели простая фиксация архитектурной среды.

Один из интереснейших белгородских художников-графиков, к сожалению, рано ушедший из жизни, Виктор Легеза (1955–1997) в период обучения в Харьковском художественно-промышленном институте в начале 1980-х годов создал ряд пейзажей с видами старого Харькова. Эти студенческие этюды полны свежести, сложности и сдержанности цвета, особой живописности, которая скрывается в неказистых на вид мотивах старых домов и дворов.



Рис. 4. Отчик А. Новый день. 2019. Холст, масло. БГХМ

После переезда в Белгород в 1983 году В. Легеза продолжает обращаться к городской теме, но уже в графике. После посещения Польши он работал над графической серией «Ополе – побратим Белгорода», а затем обратился и непосредственно к Белгороду. При этом подход к изображению города меняется – вместо мимолетных живописных впечатлений появляются символические обобщения. Каждый из шести листов его серии линогравюр «Размышления о старом Белгороде» (1989) посвящен определенной странице истории города. Каждая композиция – синтез событий, связанных с тем или иным периодом существования города. Как правило, смысловой центр формируется в композиции, составленной из изображений старинных городских достопримечательностей, основную часть которых составляют храмовые постройки – а в дореволюционном Белгороде насчитывалось 17 храмов и 2 монастыря. Этот архитектурный коллаж размещается в своего рода космическом пространстве, лишенном

верха и низа, наряду с изображениями разных типов горожан. Это включение отдельно взятого города в общее течение истории отмечено большой детализацией образов при достаточно крупном для гравюры общем размере изображения (56x62 см). Для художника, по его собственным словам, храм всегда был не просто архитектурной достопримечательностью, но являлся символическим воплощением всего этноса.

Две другие серии, посвященные белгородским храмам и выполненные Виктором Легезой в технике акватинты в 1993 году, – «Храмы» (размер изображений – 9x12) и «Исполины духа» (размер изображений 38x40) – замечательны и по степени философского обобщения, и по технике исполнения. Каждая из серий также состоит из шести работ. В первом случае перед нами просто виды храмов – «Успено-Николаевская церковь», «Женский монастырь», «Смоленский собор», «Мужской монастырь», «Церковь на улице императора Николая Второго», «Преображенский собор», название каждой церкви и монастыря указано в картуше в верхней части изображения.

Серия «Исполины духа», одна из вершин творчества Виктора Легезы, посвящена шести уже перечисленным храмам и монастырям, но трактуется в символическом ключе, о чем свидетельствует само название этого цикла. В композициях этой серии к изображениям храмов и подписям в картушах добавлены поля с крестчатым орнаментом, напоминающим о православном церковном облачении, а также изображения ангелов – символов Небесного Града. Пропорции и очертания храмов несколько искажены, что в сочетании с фактурными акватинтными пятнами создает импрессионистическое ощущение – в той степени, в которой это определение применимо к гравюре. Одна из лучших работ этой серии – «Преображенский собор» (рис. 5) – изображает, кроме того, именно тот храм, над росписью которого Виктор Легеза трудился до конца жизни (работа осталась незавершенной; впоследствии роспись кафедрального собора была поручена другому художнику) [3].

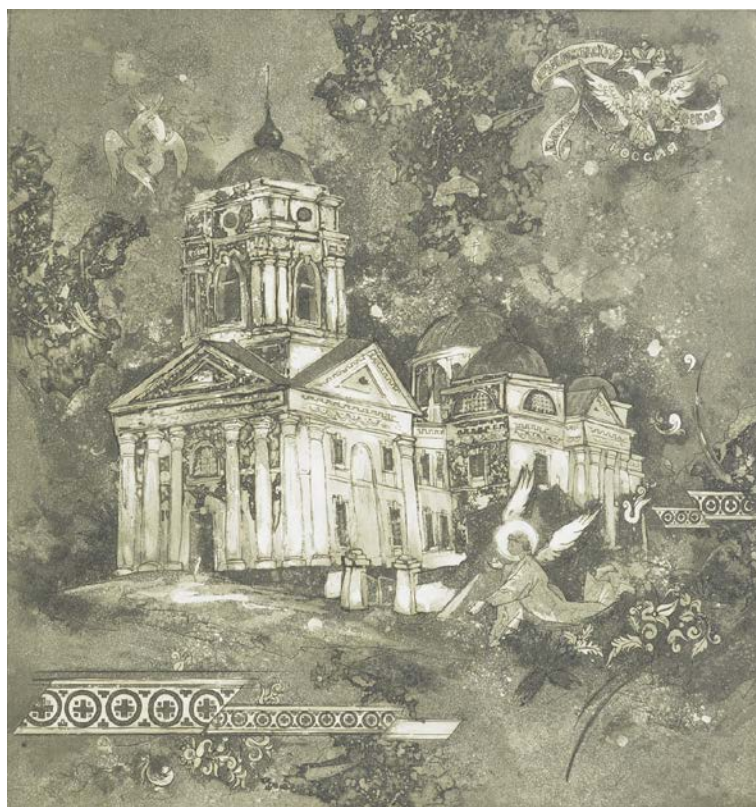


Рис. 5. Легеза В. (1955–1997). Преображенский собор. Из серии «Исполины духа». 1993.
Бумага, офорт. БГХМ

Массовая послевоенная малоэтажная застройка долгое время определяла облик городского центра. В настоящее время, как уже говорилось, она уходит в прошлое, уступая место многоэтажным жилым массивам, далеко не всегда уместным на центральных улицах города. Многие художники уже в начале этого процесса ощущали ностальгию по уходящему городу, и особенно остро она чувствуется в творчестве Станислава Дымова (р. 1952), а также Маргариты Скорбач (р. 1973) и Натальи Плешковой (р. 1983), в работах которых эта ностальгия приобретает яркую эмоциональную окраску.

В серии акварелей «Дом моего детства» (2007–2008) М. Скорбач пишет по памяти дом, в котором прошли ее детские годы – он находился на улице Красина (ныне – Николая Чумичева), на его месте сейчас новый отель. В этих акварелях-воспоминаниях автор приглушает палитру, делая цветовое решение почти монохромным (что, в целом, несвойственно ее творческому темпераменту). По крупицам воссоздавая облик старого кирпичного дома, деревянного крыльца, самой себя в детском возрасте, Маргарита Скорбач использует фактуру мятой бумаги, как будто подчеркивая эфемерность этих воспоминаний и в то же время их почти физическую ощутимость. В более поздних работах художник обращается к технике масляной пастели, которая предоставила новые возможности для творчества – прежде всего, цветовую экспрессию и выразительность

штриха [1, 9, 11]. Именно в этой технике были выполнены в 2018 году листы «После дождя» и «Художественно о художественном» (рис. 6). В настоящее время среди других белгородских авторов М. Скорбач – наиболее последовательный «летописец» меняющегося Белгорода. В последние годы ею создано большое количество набросков, этюдов и крупноформатных работ, посвященных городу, которые она активно демонстрирует на выставках в Белгороде и за его пределами.

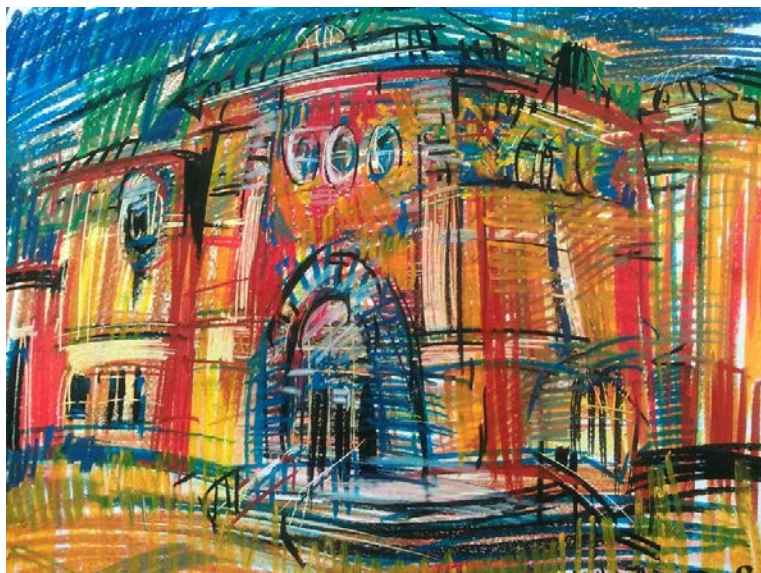


Рис. 6. Скорбач М. Художественно о художественном. 2018.
Бумага, масляная пастель. БГХМ

В начале 2000-х годов о себе ярко заявила Наталья Плешкова, создавая десятки крупноформатных пастелей, посвященных старому городу. Эти редкие уцелевшие осколки белгородской старины неоднократно были показаны на выставках, ряд произведений попал в фонды белгородских музеев. «Мне нравятся именно старые дома, – говорила художница в одном из интервью. – Они являются носителями памяти [...]. Благодаря времени формируется микрокосм, особый колорит этих домиков. У любого города есть два лица: современное и прошлое. Старинные островки, к сожалению, сохранились в малом количестве, хочется проникнуться, почувствовать глубину этих улиц, атмосферу. Мне жалко, что город уходит в прошлое» [8]. Для Н. Плешковой всегда представлял интерес синтез города, природы, а также впечатлений и эмоций, которые испытывает человек при виде уголка города. Отсюда – изобразительная экспрессия, сочетание натуральных впечатлений и визуализации ощущений в таких ее работах 2007–2008 годов, как «Весенний напев», «В полдень на Парковой» (рис. 7), «Предчувствие весны» (все – бумага, пастель, акварель).



Рис. 7. Плешкова Н. В полдень на Парковой. 2008.
Картон, пастель, гуашь. БГХМ

Важной тенденцией в творчестве ряда художников, работавших в продолжающих работать в Белгороде, является стремление преодолеть преобладающую в творчестве большинства авторов пассивную описательность в изображении городской среды, и в то же время прийти к обобщению впечатлений, более экспрессивной интерпретации города в смысловом, композиционном и цветовом отношениях. Таким образом, в изображениях Белгорода можно встретить не только вполне ожидаемую фиксацию изменений городской среды на протяжении десятилетий, но и ретроспективные городские пейзажи, и даже символическую репрезентацию города.

Список использованной литературы

1. Андриевич, О. Акварели Маргариты Скорбач / О. Андриевич // Аргументы и факты. АйФ-Белгород. – 2012. – 30 мая [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://chr.aif.ru/culture/afisha/182534>. – Дата доступа: 1.05.2021.
2. Гончаренко, Н. М. Город Станислава Косенкова / Н. М. Гончаренко // «Актуальные вопросы развития отечественного изобразительного искусства в провинции» (11–12 октября 2011 г.): сборник материалов конференции / Управление культуры Белгородской области, Белгородский государственный художественный музей; [авт.-сост.: А. Д. Витохин, Г. А. Половина, В. С. Пушкарева, Н. В. Свиридова; отв. за вып. Т. А. Лукьянова]. – Белгород, 2011. – С. 72–77.
3. Гончаренко, Н. М. Образ Белгорода в произведениях из фондов Белгородского художественного музея: от фиксации архитектурной среды до символической репрезентации / Н. М. Гончаренко // Искусство Евразии. – 2020. – № 2 (17). – С. 173–201.
4. Город, в котором я живу: в произведениях белгородских художников и поэтов / сост.: И. Бобенчик, О. Попова, Н. Будякова, В. Молчанов, В. Черкесов. – Белгород, 2007. – 99 с.

5. Лимаров, А., Обидченко, В. Чешский легион в Белгороде / А. Лимаров, В. Обидченко // Наш Белгород. – 2012. – 7 апреля. – С. 15.
6. Лимаров, А. И. Юлий Феддерс / А. И. Лимаров // «Актуальные вопросы развития отечественного изобразительного искусства в провинции»: сборник материалов конференции, 1–2 октября 2014 г. / Управление культуры Белгородской области, Белгородский государственный художественный музей; [авт.-сост.: А. Д. Витохин; отв. за вып. Т. А. Лукьянова]. – Белгород, 2014. – С. 105–111.
7. Мазурова, А. Д. Типизация краевого архитектурного пейзажа или бытийная грация графики (на примере фондового собрания БГХМ) / А. Д. Мазурова // Интеграция как базовый фактор создания и развития социокультурного пространства города: сборник материалов Международной научно-практической конференции, 26–27 ноября 2015 г. / сост. Н. М. Гончаренко. – Белгород: ООО «Эпицентр», 2016. – С. 53–55.
8. Медовая, А. Белгород выставил уходящую натуру / А. Медовая [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://afishka31.ru/news/sport/537.html>. – Дата доступа: 22.04.2021.
9. Оттенки белого города: акварели Маргариты Скорбач / О. Андриевич // Аргументы и факты. Белгород. – 2012. – № 22. – С. 3.
10. Патлань, Ю., Лимаров, А. Певец меловых круч / Ю. Патлань, А. Лимаров // Наш Белгород. – 2013. – 14 дек. – С.15.
11. Ховхун, Е. Сказки любимого города / Е. Ховхун // Наш Белгород. – 2018. – 27 июля. – С. 13.
12. Художники земли Белгородской: 50 лет Белгородскому региональному отделению ВТОО «Союз художников России»: альбом; сост. С. Ф. Дымов, С. А. Мишакина, О. Н. Ващук и др. – Белгород: Константа, 2018. – 231 с.

Ковалевич Наталья

РАСТИТЕЛЬНЫЙ КОД НА ШПАЛЕРЕ «ОХОТА» ИЗ КОЛЛЕКЦИИ МУЗЕЯ «ЗАМКОВЫЙ КОМПЛЕКС «МИР»

В экспозиции Музея «Замковый комплекс «Мир» представлена фламандская шпалера «Охота» конца XVI в. (247,0x450,0 см; КП-000060) (рис. 1), которая поступила в музейный фонд в 2011 г.



Рис. 1. Шпалера «Охота». Фландрия. XVI в. Музей «Замковый комплекс «Мир»

На шпалере запечатлена кульминация охоты на фоне природы. Центром композиции является дикий бык, окруженный на поляне пешими и конными охотниками с копьями и собаками. Изображенное животное до последнего борется за свою жизнь. Наклонив массивную голову и выставив рога, затравленный бык намерен ринуться вперед. По обе стороны от него изображены два всадника на вздыбленных лошадях, готовые нанести удар. Рядом два пеших охотника. Разгоряченные боевые собаки, окружив быка, не дают ему сдвинуться с места. Справа знатный господин прицеливается из аркебузы. Его благородная спутница, спрятавшись за ним, наблюдает за происходящим. Слева два охотника, вооруженные копьями, спешат на подмогу. На втором плане – два охотника с собаками.

В 2017 г. нам удалось атрибутировать автора изображения на шпалере¹. Как оказалось, центральная композиция шпалеры в зеркальном отражении повторяет гравюру «Бой быков на арене цирка» 1578 г. № 18 из

¹ Шпалера атрибутирована научными сотрудниками Музея «Замковый комплекс «Мир» К. А. Бернацкой, Н. А. Ковалевич.

серии «Дикие животные, птицы, рыбы» художника Яна ван дер Страта известного как Страданус (1523–1605) (рис. 2).



Рис. 2. Бой быков на арене цирка. Гравюра № 18 из серии «Дикие животные, птицы, рыбы». Художник Ян ван дер Страт. Гравер Филипп Галле. 1578

В 1551 г. Страданус переехал во Флоренцию, где работал у Джорджио Вазари, позже был нанят герцогом Казимо I де Медичи, чтобы подготовить картоны для серии из двадцати восьми шпалер, изображающих сцены охоты. Шпалеры были сотканы между 1566 и 1577 годами. Затем Страданус начал самостоятельно работать над сценами охоты. В 1578 г. владелец граверной мастерской Филипп Гале издал цикл из охотничьих сцен под общим названием «Venationes, Avium, Piscium». Страданус целое десятилетие создавал сцены на охотничьи мотивы, которые типография Гале печатала. К концу века они окончательно завоевали фламандский рынок [2, с. 314].

Возможно, картон для шпалеры «Охота» создавал один из учеников Страдануса, взяв за основу гравюру «Бой быков на арене цирка». Он увеличил количество охотников и вместо арены цирка изобразил вокруг основного действия природный ландшафт. В то время как охота на быка являлась основным повествованием, изображение природы вокруг играло также важную роль. В 1520–1530 гг. во Фландрии на смену мильфлёрам начали изготавливать пейзажные шпалеры. Центральное изображение представляло собой действие, содержащее какую-то тайну или опасность. Вокруг все заполнялось дикой природой с фруктовыми деревьями, плодами и цветами. Фоном служили пруды и постройки (город, характерный для XVI века). Линия горизонта обычно была изрезана горами и деревьями [8]. Если сравнить по количеству растений шпалеры мильфлёры «Охота на единорога» (конец XV в.) с пейзажной шпалерой

«Охота» из Мирского замка (вторая половина XVI в.), мы видим, что на шпалере с единорогом по зеленому фону разбросано несколько сотен растений. Что касается шпалеры из Мирского замка, то здесь представлено всего лишь несколько десятков растений.

Делая зарисовки пейзажных мотивов, лугов, разнотравья и цветов, художник использовал в качестве источника вдохновения оригинальный растительный мир. Точное следование реалистичности не всегда шло на пользу. Поэтому очертания листы и цветов должны были быть обобщены, условно трактованы, даны как намек на реальное изображение природы. В работе сплелись воедино условность и символика, с конкретными изображениями создавая определенную гармонию. Таким образом, художник, выполнял натуралистические зарисовки, затем слегка их стилизовал, усиливая декоративное звучание. При этом один и тот же природный мотив был основой для орнамента в бордюре и подчеркивал важные детали основного замысла.

Распознать растения на шпалере достаточно сложно. Большинство из них начали изображаться в ботанической литературе XVI века в травниках, изданных в результате возникшего интереса к природе в эпоху Возрождения со стороны исследователей флоры. Деревья, кустарники и болотные растения, цветы и плоды представлены достаточно широко. Они заполняют передний и дальний план шпалеры, служат фоном для животных и обогащают бордюры. Творчество фламандских мастеров картонщиков на несколько десятилетий предшествовало фламандскому типу цветочного натюрморта, достигшего своего расцвета в первой половине XVII в. [9, с. 114].

Многие из растений и цветов, изображенных на «Охоте», ботанически верны: большинство из них – подробные рисунки отдельных видов, которые достаточно реалистичны, чтобы их можно было сразу идентифицировать; ряд других представляют собой несколько стилизованные изображения, соответствующие узнаваемой условности.

Травянистый покров у ног охотников хорошо развит и богат разными видами. Похоже, знание ботаники было обязательным навыком художников того времени. Интересно, что практически каждое растение имело свой смысл (рис. 3).

В левом нижнем углу шпалеры изображена примула. Цветки наклонены в одну сторону и расположены на верхушке опущенного тоненького стебелька. В распутившемся цветке – лепестки, раздвоенные на концах. Этот ранний цветок, который со времен средневековья «приносил май», был известен под различными названиями, включая первоцвет и коровник. Название происходит от латинского слова *primus* («первый») и объясняется тем, что многие виды первоцвета цветут ранней весной, одними из первых, иногда еще до того, как полностью сойдет снег. *Primula veris* была известна на староанглийском как *primerose* – «первая

роза». В народе примулу называли «коровник», т. е. «коровий навоз», возможно, потому, что растение росло на лугах и пастбищах, где пасся крупный рогатый скот. Такое объяснение напрямую связано с изображением охоты на быка. Именно в том месте, которое показано на шпалере, паслись дикие быки.

Исследователь Джеффри Григсон в своем сборнике о растениях отметил, что очень трудно отличить, какой из двух видов примулы упоминается в ранних источниках: примула весенняя (*Primula veris*) или примула обыкновенная (*Primula vulgaris*) [7, с. 124]. В XVIII веке Карл Линней считал, что эти два растения являются формами одного и того же вида. Растение изображено достаточно высоким, что не характерно для примулы. На произведениях искусства преувеличенный размер или особое расположение являлись признаком того, что этому растению следует уделить особое внимание.



Рис. 3. Атрибуция растений на шпалере

Колючие ветви с розоватыми бутонами, цветами и черными ягодами стелются под копытами лошади. Это ежевика (лат. *rubus fruticosus*), которая по мере созревания обычно становится черной. В средневековом искусстве колючие растения часто ассоциировались с неправильностью действий или грехом. Изображение черной ежевики также должно было вызвать представление об опасности, связанной со смертью [10]. На шпалере мы видим, что успели созреть только несколько ягод. Охота

действительно считалась опасным занятием, так как для охотника существовала вероятность быть травмированным.

Калужницу болотную (лат. *Caltha*) с крупными желтыми цветами иногда называли курослепом и широко использовали в магии [1, с. 89]. По средневековой традиции, именно цветы калужницы являлись символом беспечности, так как были ядовиты. Ее считали символом недоброжелательности и даже безумия. Действительно, мы видим, как разгоряченные охотники в кульминационный момент проявляют беспечность. При определении растения мы в первую очередь обратили внимание на почковидную форму листовых пластинок. Цветы расположены на длинных цветоносах. Как и в природе, калужница имеет пять или семь лепестков, что лишней раз характеризует ткачей как мастеров, глубоко изучивших вопросы ботаники.

Незабудка (лат. *Myosotis scorpioides*) – средневековый символ любви и памяти. Этимологических и иконографических свидетельств средневекового значения незабудки много, но больше всего известна легенда о тонущем немецком рыцаре, который бросил своей возлюбленной незабудки, умоляя вспоминать о нем. В данном случае с изображенным быком незабудка используется как символ стойкости. Именно это качество цветка подчеркивали немецкие поэты XV ст. [6].

Центральное место среди растений на поляне занимает пиретрум (лат. *Tanacetum parthenium*). Современные ботаники относят растение к семейству астровых. Но первоначально пиретрум был известен как *Chrysanthemum parthenium* – так он указан в ранних источниках (рис. 4).



Рис. 4. Пиретрум. Фрагмент

Пиретрум – считался строго лекарственным растением. Средневековое название указывает на его эффективность в борьбе с лихорадкой, и отмечено как жаропонижающее [5]. Фрэнк Андерсон, специалист по средневековым травникам, указал, что использование

разных названий в средневековых источниках вызывало некоторую путаницу [4]. Возможно, репутация пиетрума как целебного растения, лечащего раны, объясняет его присутствие в непосредственной близости от охотников, которые могли быть поранены быком.

В Средние века верили, что листья наперстянки исцеляют от многих заболеваний и помогают при травмах (рис. 5). Наперстянка (лат. *Digitális*) ядовита и может быть вредна или даже смертельна для человека. Наперстянка оставила заметный след в европейском фольклоре. Народные названия растения в разных странах Европы звучат по-разному: «перчатки ведьмы», «колокольчики мертвеца», «наперстки мертвеца», «красные пальчики». В немецком травнике Леона Фукса (1543) это растение называлось «дигиталис». Так оно называется и по сей день. Красивые цветки наперстянки похожи на наперстки или шапочки. В Германии существовало поверье, что они служат шапочками для эльфов, во Франции растение называли перчаткой Девы Марии, в Ирландии – ведьминым наперстком.



Рис. 5. Наперстянка. Фрагмент

Немецкая легенда рассказывает нам о происхождении наперстянки из наперстков, отнятых злой мачехой у сиротки, которой они достались от матери. Мачеха тайком зарыла их в саду, и следующей весной на этом месте выросли невиданные цветы, в которых сиротка узнала наперстки своей матери. Но как напоминание о том, что они выросли из чувства ненависти, злой гений влил в них страшный яд. В переводе с английского название растения «foxglove» означает два слова слитых воедино: лиса и перчатка. Согласно этой легенде, люди истребляли лис для того, чтобы изготавливать из пушистых хвостов амулеты. И тогда было создано растение с колокольчиками – наперстянка. Колокольчики звенели каждый раз, как только охотники приближались.

Маргаритка (лат. *Béllis perennis*) являлась стандартным растением, которое часто изображалось на шпалерах XVI в. Распознать ее удалось благодаря розовой окраске, которая иногда появляется на тыльной стороне и кончиках лепестков. Упоминание о цветке, как о «солнце», засвидетельствовано в начале XV в. Маргаритка имела и лекарственные свойства. На раны от мечей и копий накладывали повязки, смоченные соком маргаритки, поскольку он останавливал кровотечения. В Средние века считали, что с тем, кто не успел ступить ногой на первую маргаритку, которую увидел весной, произойдет несчастье – маргаритки «покроют» его прежде, чем закончится год. «Покроют» – намек на то, что эти цветы часто высаживали на могилах. А тот, кто найдет первые маргаритки весной, будет пользоваться покровительством духа любви.

Позади охотников (слева направо) изображены плодовые деревья. Это мушмула (лат. *Mespilus*). Плоды мушмулы не собирают, пока не опадут листья. Собранные плоды кладут на солому и хранят в прохладном темном месте в течение нескольких недель, пока они не станут мягкими и сладкими. Подобно яблокам, грушам и айве мушмула относится к семейству Розовых. Как и многие средневековые растения, мушмула обладает значительными лечебными свойствами. Поэтому для людей того времени мушмула являлась символом крепкого здоровья и долголетия. Ведь живет дерево несколько сотен лет.

Изображение падуба (лат. *Ilex aquifolium*) и плюща (лат. *Hedera helix*) на шпалере свидетельствуют о соперничестве между женским и мужским началом. В XV веке существовала церемония состязаний между мальчиками, несущими ветви падуба, и девочками, несущими ветви плюща. Падуб, приносящий свет и тепло, должен был возобладать над плющом, символизирующим тьму и холод зимы. Использование этих растений в сюжете шпалеры неслучайно, ведь на охоте среди мужчин присутствует женщина. Оба растения были наделены необычайной силой. Падуб родом из южной Европы, был отмечен римским историком Плинием, как дерево, которое способно защищать от колдовства, молнии и яда. Плющ был посвящен Вакху, и считалось, что он предотвращает опьянение и наделяет способностью пророчествовать [3]. Позже падуб и плющ были полностью христианизированы. Плющ отождествлялся с Богородицей, а красные ягоды падуба – с кровью Христа.

Справа на шпалере изображено дерево с крупными плодами. Это персик. Персиковое дерево появилось в Европе вместе с войском Александра Македонского. Первоначально фрукт называли «персидское яблоко». В средние века персик был наделен свойствами, дарящими бессмертие. Считалось, что прикосновение к нему способно вылечить болезни.

На широком бордюре шпалеры изображены восемь сюжетных сцен с фигурами персонификаций. Между ними – двадцать две растительные

композиции с цветами и плодами. Персонафикации можно узнать по атрибутам. В верхних углах шпалеры находится аллегория Храбрости в виде воина, вооруженного мечом и щитом. В нижних углах – персонафикация Мира, держащая в правой руке оливковую ветвь. На двух вертикальных бордюрах изображена аллегория Любовь с детьми. В центре нижнего и верхнего бордюров – персонафикация Благоразумия с зеркалом и змеей. Такие сложные бордюры с изображением аллегорий плодов и цветов встречаются на шпалерах, вытканых в конце XVI – начале XVII в. в мастерских города Ауденарде [2, с. 317]. Дело в том, что эти небольшие сюжетные композиции были единожды разработаны картоньерами Ауденарде как декор для шпалерных бордюров, а затем многократно копировались с картонов на шпалеры разного содержания.

Вазы с букетами цветов и фруктов представляют собой дары природы, изображенные в «канделябровом стиле». В нижнем и верхнем бордюрах по сторонам от аллегии Благорозумия изображены яблочные букеты. Яблоко как символ означает радость, мудрость и роскошь. Будучи круглым, оно представляет целостность и единство и противопоставляется гранату, состоящему из многих зернышек. По сторонам от яблочных букетов симметрично расположены два букета с цветами персика. Затем два букета с плодами инжира и граната. Гранат и инжир рассматривались как символы плодородия и надежды на вечную жизнь. Завершением в горизонтальных бордюрах являются букеты с персиком – символом бессмертия.

В XVI в. символика цветов позволяла художникам обогащать смысл шпалер. Решив изобразить цветок, они в первую очередь связывали его с символом. Среди идентифицированных растений фон заполняют распространенные виды. Это садовые, лесные и полевые растения, и нет сомнения, что ткачи, которые создавали шпалеру, также хорошо знали их.

Сама тема охоты также была полна символизма, например, часто она ассоциировались с Христом, или могла рассматриваться как поиски христианина истины и спасения. В светском понимании охотник, преследующий свою добычу, часто ассоциировался как символ борьбы рыцаря за благосклонность своей дамы. И хотя в большинстве сюжетов на шпалерах цветам и растениям определена второстепенная роль, каждое растение транслирует невербальное послание.

Список использованной литературы

1. Астахова, В. Г. Загадки ядовитых растений / В. Г. Астахова. – М.: Лесная промышленность, 1977. – 175 с.
2. Бернацкая, К. А., Ковалевич, Н. А. Сюжетная атрибуция фламандской шпалеры конца XVI века «Охота» из собрания Музея «Замковый комплекс «Мир» / К. А. Бернацкая, Н. А. Ковалевич // Проблемы атрибуции памятников декоративно-прикладного искусства XVI–XX веков: материалы V научно-практической конференции, 25–27 октября 2017 г. // Труды ГИМ. – М, 2019. – С. 313–323.

3. Грив, М. Современный травяной сбор [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.botanical.com/botanical/mgmh/a/apric050.html>. – Дата доступа: 18.03.2022.
4. Пиретрум [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://blog.metmuseum.org/cloistersgardens/tag/chrysanthemum>. – Дата доступа: 20.03.2022.
5. Средневековый сад [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.oldcook.com>. – Дата доступа: 26.03.2022.
6. Anderson, Frank J. Herbals through 1500. The Illustrated Bartsch. Vol. 90. New York: Abaris, 1984. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://blog.metmuseum.org/cloistersgardens/2013/05>. – Дата доступа: 28.03.2022.
7. Grigson, G. Englishman's Flora / G. Grigson. – Edinburgh: Published by Paladin, 1975. – 544 p.
8. Le journal La feuille de choux [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.cite-tapisserie.fr/sites/default/files/documents/jeunes/2018-2019-fiche-verdures_a_feuilles_de_choux.pdf. – Дата доступа: 28.03.2022.
9. Hennel-Bernasikowa, M. Arrasy króla Zygmunta Augusta / M. Hennel-Bernasikowa. – Krakow, 2013. – 144 s.
10. Old Age Drives the Staghttps [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/170008299>. – Дата доступа: 23.03.2022.

Колосовская Ольга

ФАЯНСОВАЯ ПОСУДА В СОБРАНИИ МУЗЕЯ «ЗАМКОВЫЙ КОМПЛЕКС «МИР»

В коллекции Музея «Замковый комплекс «Мир» находится немало интересных образцов фаянсовой посуды, атрибуция которых осуществляется не только на основе клейм, но и благодаря характерным росписям с декоративными мотивами, образами и сюжетами, присущим конкретным фаянсовым производствам.

Так, в феврале 2016 г. фонды музея пополнились группой фаянсовых тарелок, датирующихся концом XIX в. Это пять предметов, на которых отражен важный поворот в истории международных отношений Российской империи.

Правление императора Александра III (1881–1894) ознаменовалось заключением нового военно-политического союза: преодолев разногласия середины века, найдя многочисленные общие интересы не только в сфере политики, но и в области экономики, Россия и Франция подписали с 1891 г. целый ряд соглашений. Заключение этого союза, позднее приведшего к сложению Антанты, вызвало волну воодушевления как в империи, так и в республике. В 1886 г. на похоронах генерала Питье губернатор Парижа генерал Ф. Сосье, упоминая Крымскую войну, заявил, что это была «рыцарская война, где не было побежденных – только победители». Эти слова, широко распространенные прессой двух стран, вызвали подъем дружеских чувств к бывшим противникам.

Одним из выражений этого энтузиазма стало поднесение московским сахарозаводчиком И. Харитоненко генералу Ф. Сосье серебряной братины как символа братских чувств. А в 1891 г. в ознаменование официального закрепления новой политики российский император встречал в Кронштадте французскую эскадру, в составе которой находился броненосец «Маренго». Ответный визит российских моряков в крупнейший военный порт Франции, Тулон, состоялся в 1893 г. С этого времени города стали побратимами, а военный союз двух держав был продемонстрирован всему миру [1, с. 4].

Тема дружественного союза Франции и России оставила особый след в изделиях из керамики и фарфора. В память об этом событии были исполнены подносные блюда и тарелки, сувенирные кружки, миниатюрные чашечки, стопы, пепельницы и др. Французская мануфактура «Сарренгемин» в одноименном городе Лотарингии раньше других стала предлагать своим покупателям изделия с портретами популярных деятелей политики и культуры. При создании этой серии определился новый стиль декора: портрет помещался в центре, окруженный изображениями самых знаменательных событий их жизни.

Идеологический подтекст этих изделий порой нуждался в дополнительных истолкованиях: надписях и комментариях, которыми сопровождалась все рисунки. По замыслу производителя, эти тарелки были снабжены развернутыми подписями с указанием точных дат и мест. Они не могли удивить мастерством исполнения и сложностью технологии, но несли особое содержание, вкладываемое в каждое изделие [6, с. 31]. Примером служат изготовленные в конце XIX в. парные тарелки в память о визите императора Николая II и императрицы Александры Федоровны во Францию 5–10 октября (23–27 сентября по старому стилю) 1896 г. В собрании Музея «Замокский комплекс «Мир» хранится одна из них.

На зеркале фаянсовой тарелки (КП-1497) в овале помещено погрудное изображение императора Николая II, выполненное по фотографии известного мастера-фотографа А. Пасетти (рис. 1). Над ним в картуше помещены щиты с русским и французским гербами. Между ними находится рисунок братины, преподнесенной в 1886 г. генералу Ф. Сосье. Ниже на полотне ленты: MOSCOU 1886 – PARIS 1893 – TOULON 1893. По обеим сторонам от портрета изображены важные события, произошедшие до 1896 г. Слева – сцена встречи адмирала А. А. Жерве и императора Александра III в 1891 г., когда французская эскадра в составе четырех броненосцев, двух крейсеров и двух миноносцев прибыла в Кронштадт, морской аванпост Санкт-Петербурга. Делегация во главе с адмиралом А. А. Жерве находилась в Кронштадте с 23 июля по 7 августа 1891 г. Справа – эпизод пребывания русской эскадры в Тулоне в 1893 г., а также тексты на французском языке с датами. В нижней части тарелки в медальонах представлены погрудные изображения контр-адмирала, командира русской эскадры Ф. К. Авелана и генерала Драгомирова. Тарелка была выполнена на французской фаянсовой мануфактуре «Саррегемин» в 90-е годы XIX в., о чем свидетельствует коричневая надглазурная марка Sarreguemines с перекрывающимися ее буквами U&C. Марка данного типа использовалась упомянутым заводом с 1875 по 1900 г.



Рис. 1. Декоративная тарелка с портретом Николая II. Франция, 1890-е.
Мануфактура «Саррегемин»

Как уже было сказано, во второй половине XIX в. во Франции невиданный размах приобрело изготовление декоративных фаянсовых тарелок. Подтверждением тому является продукция еще одной лотарингской мануфактуры. Расположенное в Люневилле предприятие «Келлер и Герен», используя рисунки бельгийского художника-карикатуриста Ж. Р. Дранера (1833–1926), в начале 1890-х гг. исполнило необычную серию тарелок [6, с. 52]. Одним из прототипов для создания рисунков этой серии стала автотипия Э. Гоппе, на которой среди прочих зарисовок франко-русских торжеств изображены обнимающиеся русский и французский моряки: как простые граждане, так и высшее чиновничество в момент дружеского, сердечного обращения. Эти изделия выделяются из всех сувенирных подарков, поскольку на них с мягким юмором, как бы подтрунивая над незатейливыми развлечениями, увлечениями и даже обыкновенными человеческими слабостями, изображены бывалые служаки обоих государств.

Из данной серии Музей «Замковый комплекс «Мир» имеет четыре экземпляра (КП-1493, КП-1494, КП-1495, КП-1496). Это тарелки под названиями: «Генералы», «Донской казак и стрелок» с надписью «Угощайся, товарищ, пока подождем других», «Таким войскам, как мы, гарсон, надо подносить большие рюмки, а не наперстки», «Инфантерия из Тифлиса бравитурет франко-русским альянсом как смесь коньяка с тминной водкой, икрой и сардинами» (рис. 2).



Рис. 2. Тарелки декоративные. Франция, 1890-е. Мануфактура «Келлер и Герен»

В 2017 г. во время археологических работ, которые проводились на месте бывшего дворца кн. Святополк-Мирских в г. п. Мир Кореличского района Гродненской области были найдены фрагменты фаянсовой тарелки английского производства.

Английский фаянс во всем своем разнообразии появился в России еще в эпоху царствования императрицы Екатерины II. Высокий художественный уровень и относительная дешевизна способствовали его распространению среди российского дворянства, а после разделов Речи Посполитой и присоединения белорусских земель к Российской империи и на данной территории. Эти изделия были признаны эталоном «изделий повседневности», сочетающим в себе качество, практичность и изысканность.

С середины XIX в. русские торговые дома заключали контракты (получали патент на привилегированную торговлю определенными товарами) с английскими заводами по поставке фаянсовых изделий [4, с. 38]. Так, найденная тарелка в конце XIX в. была приобретена владельцами имения «Замирье» в торговом доме В. Kayander&Co, находившемся в Одессе [2, с. 14]. На это указывает надпись кобальтом под клеймом с особым знаком. Сохранившееся клеймо синего цвета содержит в себе название производства – это T. C. Brown-Westhead, Moore&Co, где делали высококачественную фарфоровую и фаянсовую посуду в Англии с 1862 по 1904 г. Изображение льва и единорога, держащих щит, является знаком королевской гарантии. Его могли ставить только те компании, которые на протяжении как минимум пяти лет поставляли изделия на королевский двор Великобритании. Такой знак указанная компания стала наносить на свою продукцию с 1890 г.

Интересен тот факт, что Музей «Замковый комплекс «Мир» несколькими годами ранее приобрел у частного лица восемь фаянсовых тарелок, изготовленных той же компанией T. C. Brown-Westhead, Moore & Co. Но реализация этих изделий осуществлялась во 2-й половине XIX в. в известном магазине Эмиля Буржуа в Париже. Об этом свидетельствует подглазурная марка синего цвета.

Известный на всю Францию магазин Эмиля Буржуа на ул. Друо, 21 в Париже (Le Grand Dépôt Emile Bourgeois au 21 rue Drouot), а его филиал – в Марселе (33, rue Saint-Fereol) был открыт в 1862 г. и торговал исключительно элитным фарфором и фаянсом. От лучших производителей в этот магазин отбирались лучшие изделия. Именно здесь появился первый каталог, по которому можно было заказать столовые сервизы или что-то другое, уникальное в своем роде. Вероятнее всего, указанные тарелки являлись частью сервиза, принадлежавшего знатному роду. На такую мысль наводит монограмма LAM, увенчанная княжеской короной, украшающая зеркало изделий.

В коллекции «Предметы быта» хранится фаянсовое блюдо (КП-1986) английского производства с патентным знаком – изображением Королевского герба Великобритании¹. На оборотной стороне его имеется марка подглазурная в виде саркофага с надписью ACROPOLIS, а под ней название мануфактуры: J.M&S (рис. 3). John Meir & Son – это семья Меир, занимавшаяся изготовлением глиняной посуды. С 1812 по 1836 г. хозяином мануфактуры являлся Джон Меир. С 1837 по 1897 г. управлял ею совместно с сыном, что собственно и указано в названии. Изделие было произведено по патенту на экспорт в г. Тунсталле, в графстве Стаффордшир в Англии. Отличительной особенностью данного вида посуды является декор. Растительный орнамент полностью покрывает борт изделия, на зеркале его помещено изображение древнего города. Растительный орнамент полностью покрывает борт изделия, на зеркале его помещено изображение древнего города.



Рис. 3. Блюдо. Англия, XIX в. Мануфактура «J.M&S»

Десять единиц фаянсовой посуды, произведенной в конце XIX – начале XX в. в Германии, были переданы Национальным художественным музеем Республики Беларусь в 2011 г. Это столовый сервиз (рис. 4) и сосуд

¹ Гербовый щит украшен лентой, на которой девиз ордена Подвязки *Honi soit qui mal y pense* (франц. «Пусть стыдится подумавший плохо об этом»). С двух сторон щит поддерживают коронованный лев (символ Англии) и единорог (символ Шотландии). В самом низу девиз монарха в Великобритании: *DIEU ET MON DROIT* (франц. «Бог и мое право»). Гербовый щит разделен на четыре четверти. В 1-й и 3-й четверти помещен герб Англии – три льва или леопарда. Во 2-й четверти помещен герб Шотландии – лев, а в 4-й четверти – герб Ирландии – ирландская арфа. Щит венчает корона.

для хранения молока (рис. 5). Сервиз состоит из девяти предметов: супницы с крышкой, бульонницы, соусницы, двух блюд и четырех тарелок. На всех предметах сервиза изображен однотипный рисунок синего цвета на белом фоне, на доньшке имеется подглазурная марка синего цвета Villeroy&Bosch и клеймо в тесте. Марка свидетельствует о времени производства сервиза – конец XIX – начало XX в.



Рис. 4. Сервиз столовый. Германия, конец XIX – начало XX вв. Завод «Villeroy&Bosch»

Villeroy&Bosch – всемирно известная немецкая марка предприятия, выпускающего чайные и столовые сервизы, детскую посуду, посуду из фаянса, стекла, хрусталя, эмалированную посуду и посуду из нержавеющей стали. История производства столовых наборов этой компании уходит своими корнями в 1748 г. Тогда во французской Лотарингии Франсуа Бохом (Francois Boch) была основана небольшая мануфактура по производству керамической посуды. В 1836 г. уже солидно разросшееся и завоевавшее признание на рынке предприятие «Жан-Франсуа Бох и сыновья» объединилось с фабрикой Николаса Виллероя (Nicolas Villeroy), специализировавшейся на производстве фаянса. История существования компании Villeroy&Bosch насчитывает более 260 лет. За это время были

запущены заводы более чем в 23 странах мира, открыты фирменные магазины в 125 государствах Европы, Азии и Америки, приобретен титул именитого производителя элитной посуды из фарфора и керамики. С Российской империей это предприятие было тесно связано со второй половины XIX в. С этого времени и до начала Первой мировой войны изделия компании во всем своем разнообразии пользовались постоянным спросом благодаря удачному сочетанию качества и цены. Продукция ее была высоко оценена членами Императорского дома, давшего предприятию звание поставщика императорского двора [7].

Сосуд для хранения молока был выполнен на мануфактуре Waechtersbacher Keramik, основанной в городе Шлирбах (земля Гессен) в 1832 г. Важным годом для этой компании стал 1840 г., когда изделия начали украшать художественной росписью, а с 1897 г. использовали метод подглазурной цветной печати. Так, к концу XIX в. производство Вехтерсбах под руководством М. Рослера достигло пика своей популярности. Продукция этой компании отличается яркими цветовыми решениями, жизнерадостными рисунками и необычными формами [8]. Подтверждением тому является вышеупомянутый молочник, имеющий квадратное основание, декорированный изображениями растений в сочных, ярких цветах.

В 2018 г. собрание музея пополнилось изделием майоликовой мануфактуры в Неборове – декоративным кувшином на подставке (КП-1937). Основал производство в 1881 г. князь Михаил Петр Радзивилл. Руководил Станислав Тиле, который в 1886 г. взял мануфактуру в аренду. Среди мануфактур Варшавской губернии неборовская выделялась отменным качеством изделий и их изысканным оформлением (в 1884 г. здесь работало 20 живописцев), рассчитанным на самый изыскательный вкус. Формы и декоративные мотивы неборовской продукции поначалу напоминали образцы старинных европейских центров майолики – Урбино, Фаэнцы, Невера, Дельфта и др. Позже, вняв критике Болеслава Пруса, князь обратил взоры своих мастеров на национальные мотивы, родные пейзажи и патриотические сюжеты, заимствованные из отечественной истории [3, с. 72]. Продукция мануфактуры до 1885 г. обозначалась маркой «MRP» (Михаил Петр Радзивилл), увенчанной княжеской короной. Позднее предметы маркировали от руки поверх глазури синей монограммой «MR» под короной [5, с. 63] (рис. 6) и меткой Станислава Тиле – «ST».



Рис. 5. Молочник. Германия, г. Шлирбах (земля Гессен), начало XX в. Мануфактурв «Waechtersbacher Keramik»



Рис. 6. Кувшин с подставкой. Польша, г. Неборов, конец XIX в.

Таким образом, в Музее «Замковый комплекс «Мир» в коллекции «Предметы быта» хранятся достойные образцы фаянсовой посуды зарубежных производств. Каждый из них имеет свои отличительные особенности, выраженные в форме, декоре, марках. Собирались эти предметы для формирования и пополнения экспозиционных залов музея, для отражения духовной и материальной культуры людей, в частности владельцев Мирского замка и их окружения, живших в XIX – начале XX вв. на территории Российской империи.

Список использованной литературы

1. Будрина, Л. А. История в зеркале фаянса / Л. А. Будрина // Изометрия. – 2016. – № 9. – С. 4.
2. Каласоўская, В. У. Князі выбіралі лепшае / В. У. Каласоўская // Культура. – 2017. – С. 14.
3. Корусь, Е. Фарфор и фаянс Царства Польского / Е. Корусь // Антиквар. Журнал об искусстве и коллекционировании. – 2013. – № 9. – С. 72.
4. Тарлыгина, Д. Английский фаянс в России в XVIII–XIX веках / Д. Тарлыгина // Третьяковская галерея. – 2016. – №2. – С. 28.
5. Троцкий, Н. Фарфор и фаянс. Справочник для коллекционеров / Н. Троцкий // Ленинград: жизнь искусства. – 1924. – С. 63.
6. Хмельницкая, Е. С. «Керамическая хроника» франко-русского альянса / Е. С. Хмельницкая, В. Цайслер. – Санкт-Петербург: Чистый лист, 2010. – 109 с.
7. VILLEROY&BOCH – история бренда [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.brandpedia.ru/brand-1217.html>. – Дата доступа: 04.03.2022.
8. Waechtersbach (Вехтерсбах) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://shopopoisk.ru/waechtersbach>. – Дата доступа: 10.03.2022.

Кот Светлана

**ХУДОЖНИК НА ВОЙНЕ.
ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ 1943–1945 гг. В СОБРАНИИ
ВИТЕБСКОГО ОБЛАСТНОГО КРАЕВЕДЧЕСКОГО МУЗЕЯ**

Коллекция художественных произведений, созданных в годы Великой Отечественной войны и хранящихся в Витебском областном краеведческом музее (далее – ВОКМ), охватывает период с 1943 по 1945 г.

Витебский областной краеведческий музей, как и большинство музеев Республики Беларусь, в годы Великой Отечественной войны лишился огромного количества музейных предметов, хотя в начале войны значительную часть собрания удалось эвакуировать. После освобождения Витебска от немецко-фашистских захватчиков 26 июня 1944 г. Витебский исторический музей (сейчас – Витебский областной краеведческий музей) был одним из первых восстановивших свою деятельность учреждений. Приказ, возвещающий о начале его работы, был подписан 3 июля 1944 г. исполняющим обязанности директора Н. В. Кочетовым [1].

Перед сотрудниками стояли следующие задачи: реэвакуация музейных предметов из Саратова; возврат предметов, вывезенных в Ригу; учет и систематизация предметов, находившихся в годы оккупации в Витебске; подготовка музея к открытию и сбор материала для первой послевоенной экспозиции (выставки) [2]. Согласно первому послевоенному плану работы учреждения, в нем предполагалось открыть следующие отделы: 1) историческое прошлое Витебщины, 2) советский Витебск, 3) Витебская область в годы Великой Отечественной войны [3]. Военный отдел начали готовить к открытию первым. Он должен был состоять из трех самостоятельных разделов: «Витебская область под гнетом оккупантов», «Партизанское движение в Витебской области», «Освобождение и восстановление Витебской области» [2]. Комплектование музейного собрания новыми предметами для этих разделов началось уже в августе 1944 г.

Первая выставка, приуроченная годовщине освобождения Беларуси от немецко-фашистских захватчиков, была открыта для посещения в начале июля 1945 г. Экспозиция разместилась на 2-м этаже ратуши. Как и планировалось, она состояла из трех отделов: «Оккупация», «Партизанское движение», «Освобождение и восстановление». Всего на выставке было представлено более 560 предметов, сопровождавшихся информационными плакатами, текстовой информацией [4]. Как писала пресса, материалы первого отдела выставки «воспроизводят мрачные дни немецкой оккупации», демонстрируют «издевательства немцев над мирным населением» [5].

Кроме фотодокументальной информации, были представлены живописные и графические работы художников М. А. Гоборева, А. А. Ткаченка, В. И. Кухарева и других. Использование художественных произведений в экспозиции выставки было необходимо по причине того, что искусство, созданное во время войны и после Победы, всегда вызывало в зрителе, ищущем жизненную правду истории, глубокий духовный отклик.

За художественное оформление отвечал художник музея Анатолий Алексеевич Ткаченко (1922–1994)¹. Сразу после освобождения, в 1944 г., он сделал в основном гуашевые и акварельные сюжетные зарисовки Витебска: «Виселица» (н/в 93), «Подвалы СД в Витебске» (КП-11102), «Гетто» (КП-11103), «Зарисовка разрушений фабрики им. К. Цеткин» (КП-11104) (рис. 1), «Срочное донесение немецких оккупантов» (н/в 92), которые сохранились в коллекции музея. С документальной точностью выполнены изображения подвала СД и руин города, что позволяет думать о натуральных зарисовках. В коллекции «Графика», также находятся два рисунка карандашом «Портрет Героя Советского Союза командира 1-й Белорусской бригады (Витебская область) М. Ф. Шмырева» (КП-11113) и «Портрет командира бригады Бирюлина (Витебская область)» (КП-11119), выполненные в 1945 г. также по заказу для музея.



Рис. 1. Ткаченко А. А. Зарисовка разрушений фабрики им. К. Цеткин в Витебске. 1944.
Бумага, акварель, уголь. 24x30. ВОКМ

¹ Ткаченко Анатолий Алексеевич (1922–1994). Член Белорусского Союза художников с 1967 года. Учился в Витебском художественном техникуме (1937–1941) у А. П. Мозолева и В. К. Дзежица. После войны некоторое время жил в Витебске, работал художником краеведческого музея. Сразу после освобождения города сделал рисунки подвалов тюрьмы СД, территории гетто. В 1945 году по заказу для музея писал портреты Героев Советского Союза, в том числе М. Ф. Шмырева – командира 1-й Белорусской партизанской бригады, сюжетные картины на военную тематику («Каратели», «Портрет партизанки Паши Василенко»). Участник многих художественных выставок. Работал в станковой живописи, графике. Жил в Минске.

Ряд сохранившихся сюжетных композиций 1945 г., представленных на выставке, продолжают акварельные зарисовки Мозолева Александра Петровича (1910–1970)²: «Бой с карателями» (н/в 217), «В минуты отдыха» (н/в 245), «Минирование железной дороги» (н/в 215) (рис. 2), «Партизаны в лесу» (н/в 218), «В засаде» (н/в 216), а также карандашные рисунки «Лида Березкина» (н/в 95), «Портрет П. М. Машерова» (КП-11118).



Рис. 2. Мозолев А. П. Минирование железной дороги. 1945.
Бумага, акварель, тушь. 25x30. ВОКМ

Основой для перечисленных композиций зачастую становились не чистые листы, а бланки для документов, ранее использованная бумага. Так, например, на оборотной стороне зарисовки «В засаде» можно прочитать текст военного призывного плаката. Отсутствие материалов и художественных средств ни в коей мере не стали преградой для создания экспозиционного материала, ставшего со временем художественными произведениями военного периода.

Отдельным блоком в фонде собрания можно рассматривать графические произведения, созданные в тяжелый период военных испытаний, с их помощью пролистать страницы героической борьбы против немецких захватчиков на Витебщине. Нельзя недооценивать роль художников, не только принимавших участие непосредственно в боевых

² Мозолев Александр Петрович (1910–1970). Член Белорусского Союза художников с 1940 года. Участник Великой Отечественной войны. До войны учился в Витебском художественном техникуме, затем преподавал в нем. Окончил Институт живописи, скульптуры и архитектуры Всесоюзной Академии художеств в Ленинграде (1938). В 1945 году в составе группы витебских художников по заказу музея писал портреты Героев Советского Союза, в том числе П. М. Машерова и В. Е. Лобанка, делал рисунки и зарисовки на военную тематику. Работал в станковой живописи в жанрах тематической картины, пейзажа, портрета, графике. Участник многочисленных художественных выставок с 1940 года. С 1948 года жил в Минске. Преподавал в Минском художественном училище, Белорусском театральном-художественном институте.

операциях, но и оставивших художественное наследие как живое документальное свидетельство героики, патриотизма, борьбы и Победы. Художники – партизаны, фронтовики своими произведениями подчеркивали, что величие героизма проявлялось не только на поле боя, в ратном подвиге, но и в терпеливом преодолении невзгод и тягот. Они создали образ человека, который воспринимался в героическом аспекте независимо от масштаба его подвига.

Военные годы прочно связали судьбы профессиональных художников Николая Ипполитовича Обрыньбы³ и Николая Тимофеевича Гутиева⁴. В самом начале войны они были мобилизованы на фронт. Оба, попав в окружение, оказались в плену, затем в концлагерях на территории Витебщины, где и состоялось их знакомство. Совершив побег, вместе пришли в партизанскую бригаду «Дубова». В составе бригады активно участвовали в боевых операциях. В то же время внесли большой вклад в Победу в качестве художников, создав партизанскую картинную галерею в бригаде, наладив работу партизанской типографии. По их эскизам и рисункам в типографии печатались агитационные плакаты и листовки, которые с помощью специально изготовленного воздушного «змея» забрасывались во вражеские гарнизоны, распространялись среди местного населения. Партизанские разведчики и связные успешно пользовались документами и печатями, безупречно изготовленными художниками по немецким образцам.

Значимость творчества художников во время войны можно описать фрагментом из воспоминаний Н. И. Обрыньбы, где он вспоминает момент в

³ Обрыньба Николай Ипполитович (1913–1993). Заслуженный художник РСФСР. Родился в поселке Епифань Тульской области. Учился в Харьковском, затем в Киевском художественных институтах. В 1940 году перевелся в Московский художественный институт, который окончил накануне войны. С началом войны вступил в Московское ополчение. Попав в окружение, был взят в плен, бежал к партизанам. В 1942–1944 гг. находился в партизанской бригаде «Дубова», действовавшей в Лепельско-Чашникской зоне. Был разведчиком, участвовал в боевых операциях. Продолжая работать художником, фиксировал на бумаге и холстах партизанские будни, боевые эпизоды, зверства оккупантов. Создал ряд портретных образов боевых командиров и товарищей-партизан, значимые сюжетные живописные полотна. Награжден орденом «Знак Почета», медалями «За победу над Германией в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.», «Партизану Отечественной войны» 1-й степени и другими. Автор книги воспоминаний «Судьба ополченца». Картины художника находятся в Третьяковской галерее, Львовской картинной галерее, Белорусском государственном музее истории Великой Отечественной войны, в частных коллекциях в России и за рубежом.

⁴ Гутиев Николай Тимофеевич (1912–2007). Заслуженный деятель искусств Беларуси, член Союза художников Республики Беларусь. Родился в Ростове-на-Дону, учился в художественном училище, затем Московском полиграфическом институте. В 1944–1977 гг. работал в издательстве «Беларусь». В 1962–1977 гг. преподавал в Белорусском театрально-художественном институте. Жизненные и творческие позиции Н. Т. Гутиева определились в годы Великой Отечественной войны. Он сражался на фронте, познал горечь окружения и плена. Летом 1942 года вместе с группой заключенных бежал из концлагеря под Полоцком в партизанскую бригаду «Дубова», которая действовала в Лепельско-Чашникской зоне. Был пулеметчиком, разведчиком, участвовал во всех боевых операциях. По их «горячим» следам делал зарисовки карандашом, акварелью, тушью, эскизы сатирических агитационных плакатов, резал клише на линолеуме для тиражирования плакатов и листовок. Был награжден орденом Отечественной войны 2-й степени, медалью «Партизану Отечественной войны» 1-й степени, многими другими наградами. В послевоенные годы художник проявил себя в жанре книжной иллюстрации. Главной в творчестве Н. Т. Гутиева оставалась партизанская тема. Известны серии линогравюр «Беларусь – край партизанский», «Партизанские будни», акварельные композиции. Самобытны его портреты героев-партизан, сюжетные картины, тонко передают красоту белорусской природы лирические пейзажи.

плену, когда один их пленных ему сказал, предлагая снег в качестве воды: «...Ты рисуй, мы подохнем тут все, а твои рисунки, может, останутся, и будут знать, что мы не изменники. Меня (Н. И. Обрыньбу) его слова потрясают, мне чего-то делается стыдно и больно, но я раздумывать не могу, мучительно сухие губы дотрагиваются до ложки, и тает во рту холодная влага, а из глаз капаят мокрые капли. То, чего не смогли сделать все ужасы, сделал глоток воды, протянутый этим парнем. Глоток за всех, за их мучения и стыд. Стало жалко всех и себя, захотелось что-то сделать для всех, что-то изменить... Может, в эту минуту я ощутил все, что со мной происходит, ощутил свою ответственность за все и навсегда. Это мгновение пройдет со мной по жизни, слова этого парня будут звучать как наказ: «Ты рисуй!» Бывают в жизни человека секунды, минуты, когда он вдруг осмысливает свою жизнь, все, что творится вокруг, становится ясным, и понятно делается назначение твое. Слова этого парня как бы вернули мне сознание и человеческое достоинство, я вышел из состояния животного, и уже после этого вселится уверенность, что уйду из плена, как только наберусь сил. Как будто можно уйти. Но это будет жить во мне» [6].

Из военных произведений Н. И. Обрыньбы в собрании музея представлены акварельные погрудные портреты 1943 г. «Артиллерист Сергей Маркин» (КП-17377/1) (рис. 3), «Портрет Сергея Марковича» (КП-17377/2), а также парный портрет в полный рост «Комбриг Дубровский и Лобанок» (КП-17377/3), на оборотной стороне которого изображена фигура партизана с автоматом в руках. Рисунки были приобретены у автора в 1974 г. по рекомендации заседания Государственной экспертной комиссии МК БССР.



Рис. 3. Обрыньба Н. И. Артиллерист Сергей Маркин. 1943.
Бумага, карандаш, акварель. 18x25. ВОКМ

Творчество Гутиева представлено печатной графикой сатирических плакатов 1943 г., которые были переданы в фонд музея Лепельским райкомом партии в 1948 г. Особое внимание следует уделить двум подготовительным рисункам для сатирического плаката «Вперед на Берлин» (КП-9362) (рис. 4), а также «Когда попытка бывает пыткой» (КП-9373), выполнен к неудачному наступлению немцев в районе дуги Орловско-Курской, о чем свидетельствует надпись на лицевой стороне рисунка.



Рис. 4. Гутиев Н. Т. Вперед на Берлин. Бумага, тушь, гаушь. 24x30. ВОКМ

Также в коллекции «Графика» хранится многофигурная акварельная сюжетная зарисовка «Ушачский партизанский аэродром» 1944 г. (КП-17378/2) (рис. 5). На этом изображении запечатлен момент перед полетом командира Лепельской партизанской бригады имени И. В. Сталина, командующего Полоцко-Лепельским партизанским соединением В. Е. Лобанка на разведку на опасный участок обороны. На переднем плане стоит В. Е. Лобанок с сослуживцами, на втором – два бойца передают ящик с гранатами на борт самолета. Партизаны изображены в опрятной, чистой зимней одежде, на ноги обуты сапоги, валенки. Рисунок кажется идеализированным по сравнению с общепринятым мнением о том, как выглядели партизаны.

Об этом в одном из интервью высказывался Н. Т. Гутиев. «Меня всегда возмущает, когда партизан рисуют эдакими неотесанными, грязными, заросшими. Так изображать их могут люди, понятия не имевшие об этом движении. В нашем отряде все были подтянутые, аккуратные, никакой расхлябанности. И это были люди высокого интеллекта, особенно наш

командир Лобанок. Никогда не ходили на задания на «авось», сначала все тщательно продумывалось. Поэтому и удавалось избегать больших жертв. В отряде была своя мини-электростанция, так что в моей землянке горела лампочка в 300 ватт. Действовала радиоточка. В типографии было специальное оборудование, на котором набирались тексты листовок. Мы имели даже свой самолет (его нашли сбитым и починили), аэродром. Причем Лобанок оборудовал его прожекторами, что было очень удобно и намного безопаснее, чем жечь костры. Ночью по сигналу ракеты прожектора включались, освещали аэродром, нужный самолет приземлялся – и снова крошечная тьма...» [].



Рис. 5. Гутиев Н. Т. Ушачский партизанский аэродром. 1944. Бумага, акварель. 29x42. ВОКМ

Графика военных лет представлена в собрании музея рисунками В. С. Рогалья⁵. Художник, участник боев за освобождение Витебска в июне 1944 г. в составе 17-й гвардейской стрелковой дивизии 39-й армии 3-го Белорусского фронта, награжденной за освобождение Витебска орденом Суворова II ст., создал портреты многих своих фронтовых сослуживцев. В освобожденном Витебске в июне 1944 г. была организована выставка его работ. Некоторые из тех произведений художник подарил Витебскому

⁵ Рогаль Виталий Сергеевич (1915–2004). 19 ноября 1941 г. он был призван в ряды Советской армии рядовым бойцом Забайкальского военного округа и отправлен служить в Цугольский дацан (Читинская область). Военное время не было периодом творческого бездействия для Рогалья: за 1941–1946 гг. он написал крупные картины, создал серию карикатур, которые участвовали во всех выставках иркутских художников, межобластных и фронтовых, одних только экспозиций на передовой было 11. Излюбленным жанром в годы войны Рогалья стал портрет, а техникой – графика. Фронтовые газеты не обходили вниманием успехи художника. Его новые работы – портреты героев-бойцов – часто печатались в газетах «На боевом посту», «Красная звезда», «Красноармеец». Закончил свой боевой путь Виталий Сергеевич в Порт-Артуре в 1946 г.

музею уже после проведения выставки в 1967 г., о чем свидетельствует дарственный адрес (КП-15323).

Большую популярность художник получил благодаря своим объемным графическим циклам периода ВОВ: «Портреты героев боев за Витебск», «Портреты героев боев за Восточную Пруссию», «Фронтные будни». Военное творчество В. С. Рогалья является одним из самых известных собраний данной тематики. За годы войны им были созданы тысячи графических работ в разной технике (тушь, акварель, карандаш, жидкий деготь).

Комплекс рисунков В. С. Рогалья 1944 г. можно разделить на два блока: натурные пейзажные зарисовки, представляющие разгромленную немецкую технику, обстановку после боев «По дороге на Витебск» (КП-015328/04), «Наши трофеи» (КП-015328/03), особенно ценно то, что все рисунки датированы и указаны места их выполнения – «Возле села Вороны» (КП-015328/01) (рис. 6) и др. В тексте дарственного адреса В. С. Рогаль написал: *«Село Вороны в истории битвы за Витебск имеет не забываемое значение, 93 дня упорных тяжелых боев забываемы, многие мои друзья навечно остались возле высоты 222.9»*. Боль и потери, успех и воля к победе являются осязаемыми даже в пейзажных рисунках художника. И только один рисунок из этой серии «Концерт на передовой» (КП-015328/07) показывает военные будни вне боевых сражений, позволяющий прочувствовать жажду жизни и повод для радостных мгновений.



Рис. 6. Рогаль В. С. Возле села Вороны. Витебский р-н. 1944. Бумага; карандаш. 20x28. ВОКМ

Второй блок включает галерею портретов героев боев за освобождение Витебска, состоящую из 17 рисунков карандашом, сангиной и акварелью. В ходе подготовки выставки «Великая Отечественная война в портретах ее участников», проходившей в Художественном музее г. Витебска в 2014 г., удалось частично определить воинские звания портретируемых, а также их роль в освобождении Витебска и не только.

Примером доступной на данный момент информации могут служить следующие рисунки карандашом. «Портрет Бобошко Константина Матвеевича» (КП-015329/17). К. М. Бобошко (28.05.1918 – 26.11.1994), командир батареи 26-го артиллерийского полка 17-й гвардейской стрелковой дивизии, гвардии капитан. Участник Великой Отечественной войны с июля 1941 г. Сражался на Калининском и 1-м Прибалтийском фронтах. Дважды вступал в единоборство с немецкими танками на небольших расстояниях в бою 4 июня 1942 г. за деревню Пушкари и 8 декабря 1942 г. за деревню Романенки Смоленского района. Заменяя выбывших наводчиков орудий, лично подбил 7 танков противника. В наступательных боях за город Духовщина Смоленской области в 1943 г. уничтожил одно 37-миллиметровое, два 75-миллиметровых орудия, 3 минометных батареи, 14 пулеметных точек и 320 гитлеровцев. В бою за высоту у д. Плющево 14 августа 1943 г., рискуя жизнью, К. Бобошко под огнем противника уничтожил два пулемета, и советская пехота заняла плющевские высоты. За умелое руководство подразделением, личное мужество и отвагу, проявленные в боях с врагом, гвардии капитану К. М. Бобошко 4 июня 1944 г. присвоено звание Героя Советского Союза.

«Портрет Грекова Владимира Александровича» (КП-015329/13). В. А. Греков (род. 23.07.1912) – уроженец Луганской губернии. В Красной армии с 1936 г. Участник Великой Отечественной войны с 1942 г. Участвовал в обороне Сталинграда, в освобождении городов Духовщина, Смоленск, Витебск, Каунас, во взятии Кенигсберга, в разгроме японских войск в Солуни, Порт-Артуре. Политрук, старший батальонный комиссар В. Греков всегда был на переднем крае боев, личным примером поднимал бойцов в атаки. С 1943 г. В. Греков – подполковник, комиссар 124-й Краснознаменной отдельной стрелковой бригады. К концу войны с Японией – полковник, заместитель начальника политотдела 39-й армии. Был награжден пятью орденами Красного Знамени, орденом Отечественной войны I ст., двумя орденами Отечественной войны II ст., тремя орденами Красной Звезды, орденом Трудового Красного Знамени, орденом «За службу Родине в Вооруженных силах» III ст.

Источником о подвигах и заслугах портретируемых являются заметки самого художника. Из надписи на обороте рисунка «Портрет Анцыбора Петра Алексеевича» (КП-015329/02): «В 1943 году за отличные действия в бою получил медаль «За отвагу». 7 сентября 1943 года за уничтожение из миномета пулеметной точки, которая мешала продвижению советской

пехоты, награжден медалью «За боевые заслуги». За восстановление под огнем противника 25 порывов связи, что позволило предупредить контратаку противника, получил орден Славы. В 1944 году в бою за высоту уничтожил пулемет противника, который мешал продвижению нашей пехоты, в рукопашном бою уничтожил четверых солдат противника. За героизм, проявленный в боях за освобождение Витебска, удостоен ордена «Отечественной войны II ст.». Во время уличных боев уничтожил 50 гитлеровцев и 19 взял в плен, подорвал передовую автомашину атаковавшего противника, чем внес панику и вынудил фашистов отступить».

«Портрет Ф. Парфивина» (КП-015329/01), на обороте рисунка надпись: «разведчик, привел 5 «языков», награжден орденом “Красная Звезда”». «Портрет Н. С. Титова» (КП-015329/04), на обороте рисунка надпись: «уничтожил 23 немца, сжег 2 автомашины. Кавалер ордена Славы III степени».

«Портрет И. П. Никитина» (КП-015329/05), на обороте рисунка надпись: «награжден орденом Красного Знамени за уничтожение 55 фрицев будучи пулеметчиком, орден Красной Звезды за высоту 222». «Портрет Карелина» (КП-015329/07), на обороте рисунка надпись: «награжден Красной Звездой за Витебск, уничтожил 10 автомашин с грузом, 3 орудия, 1 танк, около 80 фрицев. Представлен к награде орденом Ленина за отражение контратаки. При форсировании реки уничтожил фердинанд (немецкий танк), другой выведен из строя. Грамота ЦК ВЛКСМ как лучшему наводчику».

Среди портретов присутствуют и женские образы: «Портрет Ивановой» (КП-015329/15), на лицевой стороне рисунка надпись: «отличилась в боях под Витебском, вынесла 50 раненых бойцов, 6 офицеров, участвовала в отражении контратаки противника, заменяла подносчика снарядов». Все рисунки, за исключением «Портрета Зюськовой Любови Исаковны» (КП-015329/16), который выполнен акварелью, нарисованы графическим карандашом, датированы 1944 г., имеют плохую сохранность в силу разных причин – бумага пожелтела, однако рисунки В. С. Роголя являются уникальным экспозиционным материалом для выставок военной и краеведческой тематики.

Примером профессионального творчества в годы ВОВ могут служить рисунки В. И. Клипеля⁶, созданные в 1943–1944 гг. Названия рисунков «Разрушенная немцами деревня в центральной полосе» (НВ-9233/4), «В окопе» (НВ-9233/6), «Санитарная повозка во время остановки санроты в

⁶Клипел Владимир Иванович (1917–2011). Участник Великой Отечественной войны. Начальник разведки дивизии 39-й Армии, освобождавшей Витебск и область. До войны – студент-художник. Автор рисунков и зарисовок из фронтовой жизни (1943–1944), в том числе на Витебщине. После войны жил в Хабаровске. Написал и издал книгу «Медвежий вал» (1962), посвященную освобождению Витебщины. Переписывался с известным витебским коллекционером И. Д. Галькевичем (в фонде музея хранится одно из писем и фото В. И. Клипеля).

лесу» (НВ-9233/5) (рис. 6) и др. свидетельствуют о том, что объектами для рисования художника на войне становились совершенно незначительные события, строения, мимолетные впечатления. По сути, каждый рисунок как отпечаток событий существования человека в военных условиях, который не может без творчества, не способен существовать без него. Вдохновляясь сюжетами окружающей действительности, художнику, не только В. И. Клипелю, удастся создать эмоциональное настроение разрухи, бедствий и тяжелой реальности.

Среди рисунков 1944 г. В. И. Клипеля представлены и портретные образы. Многофигурная сюжетная зарисовка тушью «Саперы разминируют окрестность вокруг взорванного немцами моста в д. Дрюково на шоссе Лиозно – Витебск в марте 1944 г.» (КП-11087) (рис. 7), вполне могла стать эскизом для живописного полотна, посвященного подвигу простого солдата. На первом плане идет сапер, в одной руке держит собаку на поводке, во второй – миноискатель, за ним изображены саперы, нашедшие мины. Рисунок дополняет разрушенный деревенский дом вдалеке. Зарисовка позволяет полностью погрузиться в военные события на Витебщине весной 1944 г. Некоторые из рисунков В. И. Клипеля выполнены на оборотной стороне аэрофотоснимков.

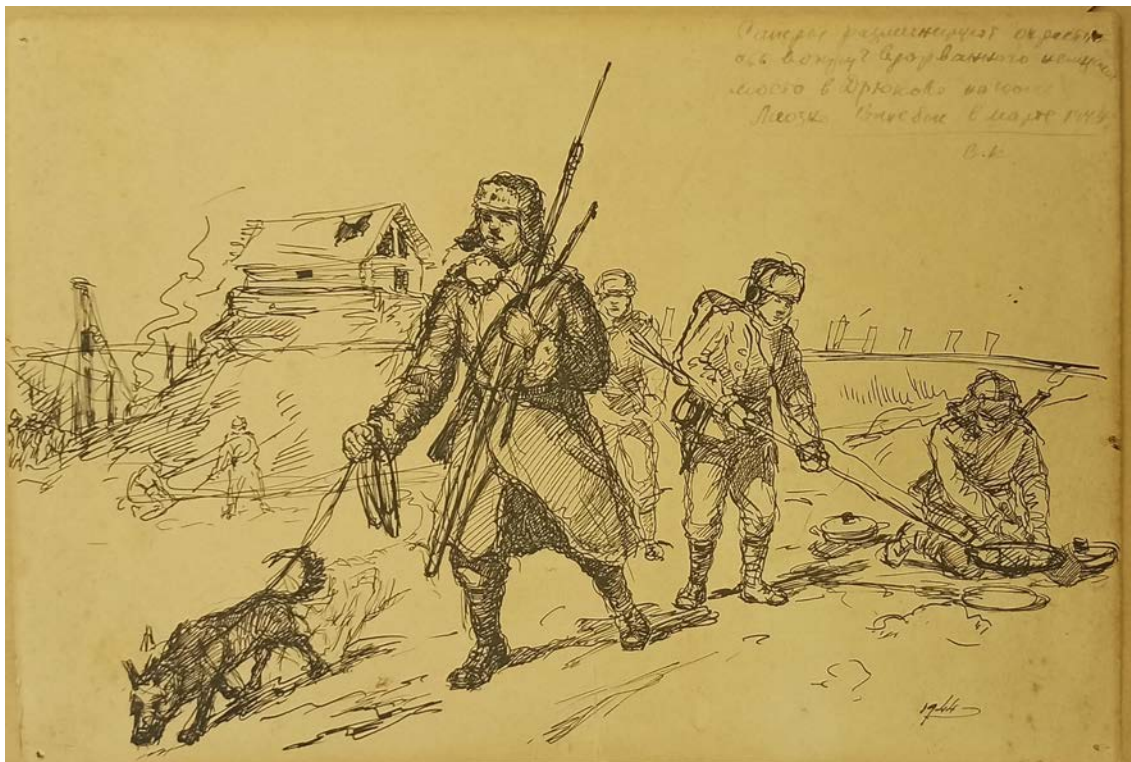


Рис. 7. Клипель В. И. Саперы разминируют окрестность вокруг взорванного немцами моста в д. Дрюково на шоссе Лиозно–Витебск в марте 1944 г. Витебский район. 1944 г. Бумага, перо, тушь. 18x28. ВОКМ

Основой для исследования стали графические работы, рисунки, сюжетные зарисовки, портреты, сатирические плакаты и карикатуры фронтовых и партизанских художников. Эти произведения выполнены в период 1943–1945 гг. художниками, находившимися на фронте и в партизанских отрядах на Витебщине, участвовавших в освобождении города и области.

Список использованной литературы

1. Приказ № 1 по Витебскому государственному историческому музею от 3 июля 1944 года // Научный архив ВОКМ. – Ф. 1353.
2. Победа – одна на всех: материалы II Международной научно-практической конференции, Витебск, 23–24 апреля 2020 г. / Витеб. гос. ун-т; редкол.: И. В. Николаева и А. Н. Дулов (отв. ред.) [и др.]. – Витебск: ВГУ имени П. М. Машерова, 2020. – С. 160–164.
3. Государственный архив Витебской области (ГАВО). – Ф. 1947. – Оп. 3. – Д. 3.
4. Научный архив ВОКМ. – Ф. 1066/4-6.
5. Научный архив Витебского областного краеведческого музея (ВОКМ). – Ф. 43/1. – С. 4.
6. Обрыньба, Н.И. Судьба ополченца / Н.И.Обрыньба. – М.: Яуза, Эксмо, 2005. – 600 с.

Матюшонок Алексей

ИЗВЕСТНЫЙ И «НЕИЗВЕСТНЫЙ» ТАДЕУШ НАРТОВСКИЙ

В коллекции Национального художественного музея Республики Беларусь хранится пейзаж «Льдина на Висле» 1928 года польского художника Тадеуша Нартовского (1892–1971) (бумага, наклеенная на картон, карандаш, акварель, гуашь, 45,6x89,1) (рис. 1). Работа поступила в музей в 1948 году из Белорусского государственного музея истории Великой Отечественной войны (по описи БГМИВОВ 1948 – инв. № 2408). Ранее в 1939 (?) – 1941 годах находилась в собрании Государственной картинной галереи (инв. № Ж-1029). К сожалению, более раннюю историю бытования произведения проследить не представляется возможным.

В настоящее время имя Тадеуша Нартовского практически не известно современному зрителю, но в межвоенный период в Польше он был одним из самых известных и востребованных художников-акварелистов. Путешественник, педагог, живописец Нартовский прославился своим бесчисленными пейзажами, портретами и миниатюрами, а также активным участием во множестве выставок в довоенной Варшаве и других городах Второй Речи Посполитой.



Рис. 1. Нартовский Т. (1892–1971). «Льдина на Висле». 1928.
Бумага, наклеенная на картон, карандаш, акварель, гуашь. 45,6x89,1. ЗГ-613.
Национальный художественный музей Республики Беларусь

К большому сожалению, творчество художника в Беларуси неизвестно, но хранящийся в коллекции Национального художественного музея Республики Беларусь пейзаж Т. Нартовского является поводом для изучения его биографии и творчества.

Тадеуш Нартовский родился 18 июля 1892 года в Зарембах Костельных (около Ломжи) в семье Юзефа (1858–1936) и Ванды Смолинской (1861–1930) (рис. 2). Когда ему исполнилось 10 лет, семья переехала в Варшаву. Будущий художник учился в Варшавской школе рисования у профессора Феликса Слупского (1868–1950). Позже продолжил учебу в Школе изящных искусств у Юлиана Фалата (1853–1929), Конрада Кжыжановского (1872–1922), Казимира Стабровского (1869–1929) и Фердинанда Рушица (1870–1936). После окончания учебы, в 1921–1925 годах Нартовский преподавал в частной Школе изящных искусств им. Войцеха Герсона [7, с. 461].

В 1924 году Тадеуш Нартовский осуществил первую творческую поездку в Италию, где пробыл 8 месяцев. Результатом этого путешествия стали около 80 акварелей, которые художник представил на выставках в «Захэнте». В дальнейшем он выезжал в Англию, Францию, Испанию, Югославию, Германию, Венгрию и Марокко.



Рис. 2. Бенедикт Ежи Дорис. Портрет Тадеуша Нартовского. 1932. Фотография. Национальная библиотека Польши. инв. нр: F.93335/II

В период межвоенного двадцатилетия Тадеуш Нартовский являлся действительным активным членом комитета Общества поощрения изящных искусств «Захэнта» в Варшаве. Согласно каталогам выставок Общества поощрения изящных искусств, художник постоянно участвовал в выставках, начиная с 1912 года и вплоть до начала Второй мировой войны. Вот основные выставки, на которых он экспонировал свои произведения:

- Первая выставка миниатюр (1912);

- Ежегодный салон, – выставка, традиционно проходящая в «Захэнте» в декабре/январе (1916, 1918, 1924, 1925, 1926, 1927, 1928, 1929, 1933, 1936 и 1937);
- выставки Объединения художников живописцев Pro Arte, проходившие в «Захэнте» в марте (1926, 1927, 1928, 1929, 1930);
- выставка «Польский портрет» (1925);
- выставка Объединения польских художников (май 1927);
- выставки «Объединения акварелистов» (1928, 1937, 1939 (февраль-март));
- выставка «Религиозное и церковное искусство» (июнь-август 1932);
- выставка Школы изобразительных искусств им. В.Герсона в 1933 году (здесь были представлены работы учеников и педагогов – Адама Грабовского, Люциана Ягодзинского, Тадеуша Нартовского и директора школы Феликса Слуского) [6],
- выставка «Польша и ее население» (1934);
- выставка «Польское искусство», состоявшаяся в 1935 году в Прусской академии искусств в Берлине [5],
- Юбилейный Салон Общества поощрения изящных искусств в Варшаве 1860–1935 (1935);
- выставка в Обществе поощрения изящных искусств в Варшаве (1936) (*“выставлена большая коллекция как всегда превосходных акварелей Тадеуша Нартовского”*) [8, с. 8].



Рис. 3. Участники открытия выставки в «Захэнте». 1932 год. На фото: Директор Общества поощрения изящных искусств в Варшаве «Захэнта» Станислав Радецкий-Окулич, Председатель общества Станислав Бжезинский, зам. министра промышленности и торговли Мечислав Соколовский, художник Збигнев Ярош Гоствицкий, художник Богуслав Северин, художник Тадеуш Нартовский. Фотография. Источник: nac.gov.pl

Персональные выставки акварелей Тадеуша Нартовского в «Захэнте» состоялись в 1926, 1927 (ноябрь), 1929, 1930, 1931 (ноябрь), 1933 (февраль), 1934 (февраль), 1935 (март), 1936 (май-июнь), 1938 (апрель-май) и 1939 годах. В 1937 году в «Захэнте» состоялась выставка цикла работ «Югославия». Помимо этого, персональная выставка художника прошла в 1928 году в Салоне искусства Станислава Куликовского на Краковском предместье, 7 в Варшаве [3, с. 16].

Во время Второй мировой войны Тадеуш Нартовский жил в Варшаве. Он выставлял свои акварели в антикварном салоне «Кринолин» (ул. Мазовецка, 2), собственником которой были Зофия Хоментовска (1902–1991) и ее сводная сестра Людвика Богурска [1, с. 26]. Изгнанный немецкими оккупантами, он потерял все свое имущество. Начиная с 1912 года Нартовский написал около 3 тысяч акварелей, многие из которых погибли при пожарах в Варшаве. По окончании войны художник около года жил в Кракове, позже переехав во Вроцлав. С 1947 года Нартовский жил и работал в Щецине, где его творчество пользовалось большой популярностью.

В послевоенные годы выставочная деятельность художника была менее активной. Он принял участие в таких экспозициях, как

- «Художественная выставка» (Краков–Вроцлав, 1945);
- «Осенняя выставка» (Щецин, 1954);
- выставка группы «Захэнта» (Варшава, 1956);
- «Весенняя и осенняя выставка живописи, графики и скульптуры» (Щецин, 1958);
- Выставка, посвященная 15-летию освобождения Щецина (Щецин, 1960);
- I и II Фестиваль польской современной живописи (Щецин, 1962, 1964);
- выставка «XX-летие ПНР в пластическом творчестве» (Щецин, 1964–1965);
- выставка «Дары для школ на 1000-летие Щецина» (Щецин, 1965);
- Ретроспективная выставка пластики Щецинской земли (Щецин, 1965);
- выставка «Щецинская пластика и архитектура» (Росток, 1965–1970).

Тадеуш Нартовский был членом секции живописи Союза польских художников (Związek Polskich Artystów Plastyków). Умер художник в 1971 году, похоронен на Центральном кладбище в Щецине [2, с. 232].

Творчество Т. Нартовского было отмечено наградами Общества поощрения изобразительных искусств «Захэнта»: 1925 – почетный диплом, 1927 – бронзовая медаль, 1933 – золотая медаль, 1933 и 1936 – серебряная

медаль. В 1927 году художник был удостоен награды издательства «Варшавский курьер».

Самое большое собрание произведений Тадеуша Нартовского хранится в Национальном музее Щецина. Еще при жизни художник передал в дар музею практически полное содержание своей мастерской – в основном акварели и рисунки, которые были созданы после 1945 года (1219 произведений). Второй по количеству и качеству является коллекция Национального музея в Варшаве. Среди акварелей и рисунков мастера в собрании находится любопытный объект. Это папка с 47 графическими работами польских художников – членов Общества поощрения изящных искусств в Варшаве (Захэнта), подаренных известному польскому композитору, пианисту и государственному деятелю Игнацию Яну Падеревскому (1860–1941) в 1931 году. В этой папке под номером 26 числится работа Тадеуша Нартовского «Деревенский дом в Закопане».

Произведения художника хранятся также в собрании Национальной галереи «Захэнты», Пинакотеке Поморской библиотеки им. Станислава Сташица в Щецине, Западно-Поморском воеводском управлении в Щецине. О высокой популярности художника в свое время говорит и такой факт, что Министерство иностранных дел Республики Польша покупало произведения Нартовского для дипломатических представительств, а одно из них «Лазенки» было подарено в 1958 году Президенту США Дуайту Эйзенхауэру и до сих пор экспонируется в Конгрессе США.

Пейзаж «Льдина на Висле» из коллекции Национального художественного музея Республики Беларусь упоминается в Каталоге выставки Общества поощрения изящных искусств № 31 за 1928 год [4, с. 21].

Подлинность авторства произведения художника не вызывает сомнения. Сравнительный анализ работ подобного периода соответствует стилистике мастера. Авторская сигнатура тоже не вызывает сомнения: характерная форма буквы N есть на большинстве произведений художника. Таким образом, в коллекции музея находится редкий пример довоенного творчества Тадеуша Нартовского.

Мы надеемся, что этим сообщением нам удалось привлечь внимание к Тадеушу Нартовскому, выдающемуся художнику-акварелисту, произведения которого ценятся за рисунок и тонкую цветовую модуляцию.

Список использованной литературы

1. Jaworska, J. Polska sztuka walcząca 1939–1945 / Janina Jaworska. – Warszawa, 1985. – 261 s.
2. Obecność. Almanach. Okręg Szczeciński 1945–2011. – Szczecin, 2012. – 359 s.
3. Przegląd Artystyczny. – 1928. – №2. – S. 16.
4. Przewodnik po wystawie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie : Salon 1928. – 1928. – №31. – 58 s.

5. Repozytorium Cyfrowe Instytutów Naukowych [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://rcin.org.pl/dlibra/doccontent?id=127407>. – Дата доступа: 25.11.2021.
6. Sztuki Piękne, R. 9 Warszawa. – 1933. – №1. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.sbc.org.pl/dlibra/show-content/publication/edition/8506?id=8506>. – Дата доступа: 06.12.2021.
7. Vollmer, H. Allgemeines Lexikon Der Bildenden Künstler Zwanzigstes Jahrhundert. – Leipzig, 1999. – Band 3: K-P. – 640 s.
8. Z wystaw w Zachęcie // Przegląd Artystyczny. – 1936. – №5. – S. 8.

Моніч Дзмітрый

**“АДСТУПЛЕННЕ ВОЙСКА НАПАЛЕОНА ПРАЗ ВІЛЬНЮ
Ў 1812 ГОДЗЕ” ЯНА ДАМЕЛЯ:
ВАРЫЯНТЫ ЖЫВАПІСНАЙ І ГРАФІЧНАЙ ПРЭЗЕНТАЦЫІ**

Уваход французскіх войскаў на землі былога Вялікага Княства Літоўскага, як і ўся ваенная кампанія 1812 года імператара Напалеона, успрымаліся мясцовым грамадствам неадназначна. Пагроза вайны не сталася прычынай аб’яднання ўсяго насельніцтва, а наадварот падзяліла яго на два лагеры – прыхільнікі Напалеона і Аляксандра I. У народнай памяці яшчэ жывымі былі трагічныя ўспаміны пра падзелы Рэчы Паспалітай і спробы адваявання незалежнасці падчас паўстання пад кіраўніцтвам Тадэвуша Касцюшкі і яго крывавае падаўленне. І вось праз 17 год новую цьмяную надзею на свабоду дае французскі імператар, які пераможна крочыць са сваімі войскамі па Еўропе і абяцае аднаўленне Рэчы Паспалітай у межах 1772 года.

У чэрвені 1812 года віленскае грамадства вітала Напалеона Банапарта ў горадзе, а брыгадны генерал Людвік Пац нават арганізаваў бал для вялікага гасця ў сваім палацы. Даследчык мастацтва Эдвард Раставецкі згадваў, што дэкарацыі для ўпрыгожвання залаў падчас урачыстага прыёму ствараў Ян Дамель [4, с. 134]. На сённяшні дзень гэта, бадай што, адзіны вядомы нам факт, які дазваляе меркаваць, што мастак хутчэй стаяў на баку прыхільнікаў “вызваленчага войска”. Аднак ці падтрымліваў Дамель Напалеона адкрыта і якая ўвогуле была яго пазіцыя адносна ваеннай кампаніі французскага імператара, нам невядома. Зыходзячы з апісання мастацкай спадчыны Яна Дамеля ў разнастайных крыніцах, можна зрабіць выснову, што тэма вайны 1812 года і ўсё, што было з ёй звязана, займала не проста значнае, а асаблівае месца ў творчасці майстра. Сярод самых ранніх і найбольш поўных пералікаў творчай спадчыны мастака, якія спарадкавалі Адам Шэмеш [6] і Эдвард Раставецкі [4], можна сустрэць наступныя творы згаданай тэматыкі:

“Цар Аляксандр I падпісвае ў Вільні амністыю 1812 года”¹.

“Смерць князя Юзафа Панятоўскага”².

“Спячы Напалеон у бівачу пад Аўстэрліцам”³.

“Адступленне французў праз Вільню”⁴.

Альбомы накідаў, дзе ў большасці прадстаўлены паадзінкавыя фігуры і групы жаўнераў французскай арміі, а таксама розныя ваенныя сцэны¹.

¹ Захоўваецца ў Дзяржаўным музеі-запаведніку “Паўлаўск”, Расійская Федэрацыя (КП-3188, ЦХ-2992-III). 1824. Палатно, алей. 276,2x179.

² Месцазнаходжанне невядома, да Другой сусветнай вайны палатно захоўвалася на віле паморскага ваяводы ў Торуне, Польшча [2, с. 54].

³ Месцазнаходжанне невядома.

⁴ Акварэльны малюнак, які пазней паўтарыў сам Ян Дамель, французскія гравёры і мастак Гансеўскі.

“Пераход Напалеона праз Бярэзіну”².

Аналізуючы творчасць Яна Дамеля, можна вылучыць тры асноўныя накірункі, у якіх ён працаваў: партрэты, рэлігійныя палотны і гістарычная тэматыка. Творчы выбар мастака быў абумоўлены менавіта запатрабаванасцю гэтых жанраў сярод грамадства. Ян Дамель працаваў настаўнікам малявання ў віленскай гімназіі, зарабляў няшмат і ніколі не жывіў у дастатку. Асноўнай крыніцай яго прыбытку з’яўляліся замовы ад святароў і мясцовай арыстакратыі. Гістарычныя сюжэты і батальныя сцэны карысталіся попытам сярод беларускай шляхты, бо нагадвалі пра былыя часы незалежнасці Рэчы Паспалітай і вялікія перамогі слаўных продкаў. Такія карціны не проста ўпрыгожвалі шматлікія палацы і сядзібы, але таксама з’яўляліся своеасаблівай маніфестацыяй пратэсту дзяржаўнай уладзе. У XIX стагоддзі ва ўмовах татальнага дыктату расійскай адміністрацыі, жорсткага падаўлення ўсялякага іншадумства мастацтва стала ледзьве не апошняй магчымасцю для выказвання і захавання гістарычнай памяці.

Перамога войскаў Вялікага Княства Літоўскага і Каралеўства Польскага над крыжакамі пад Грунвальдам³, трыумф еўрапейскіх хрысціянскіх войскаў, якія ўзначаліла Рэч Паспалітая, над туркамі пад Венай⁴, вайна Рэчы Паспалітай са Шведскай імперыяй у 1655–1660 гадах, вядомая, як “шведскі патоп”⁵, вызваленчае паўстанне 1794 года пад кіраўніцтвам Тадэвуша Касцюшкі⁶ – гэта гістарычныя падзеі, якімі ганарыліся і якія натхнялі на стварэнне шматлікіх палотнаў і гравюр. З вайной 1812 года ўсё было інакш: надзеі прыхільнікаў Напалеона на перамогу над Расійскай імперыяй не спраўдзіліся, сам імператар і яго войска вымушаны былі адступаць з вялікімі стратамі. Тыя, хто ваяваў на баку французаў, пацярпелі паражэнне і мелі два варыянты: прысягнуць на вернасць Аляксандру I і з удзячнасцю прыняць амністыю або вымушана эміграваць і страціць маёмасць. Нягледзячы на такі зыход ваеннай кампаніі, баявыя дзеянні 1812 года не былі забыты ў беларускім грамадстве і мастацтве.

¹ Альбомы накідаў захоўваюцца ў Нацыянальным музеі ў Варшаве, Польшча (Rys.Pol.1758/1-74 MNW; Rys.Pol.5985/1-40 MNW; Rys.Pol.5986/1-62 MNW; Rys.Pol.5987/1-71 MNW; Rys.Pol.8944/1-103 MNW).

² Палатно так і не было створана, працу спыніла заўчасная смерць мастака, захаваліся толькі некаторыя накіды алоўкам.

³ Палатно Яна Дамеля “Смерць магістра крыжакоў Ульрых фон Юнгінгена ў бітве пад Грунвальдам” знаходзілася ў Антонія Ратынскага [6, с. 181], сёння месцазнаходжанне невядома.

⁴ Палатно Яна Дамеля “Сустрэча Яна III з імператарам Леапольдам пад Венай”. 1818. Палатно, алей. 145x213,5. Захоўваецца ў Акружным музеі ў Торуні, Польшча (MT/M/232/N). Аўтарскі паўтор захоўваецца ў Нацыянальным музеі ў Варшаве (MP 4569). Пасля 1818. Палатно, алей. 138x214. Карціна “Бітва пад Венай” захоўваецца ў Люблінскім музеі (S/Mal/484/ML). 1-я пал. XIX ст. Палатно, алей. 76x107.

⁵ Палатно Яна Дамеля “Чарнецкі пераходзіць праз раку Піліцу” знаходзілася ў Аляксандра Горвата [6, с. 181], месцазнаходжанне невядома.

⁶ Палатно Яна Дамеля “Павел I вызваляе Тадэвуша Касцюшку з вязніцы”. 1824. Палатно, алей. 251,5x177,8. Захоўваецца ў Фондзе Тадэвуша Касцюшкі ў Нью-Ёрку, Злучаныя Штаты Амерыкі. Партрэт Тадэвуша Касцюшкі. Пасля 1800. Палатно, алей. 61,5x50,5. Захоўваецца ў Нацыянальным музеі ў Варшаве (MP 3124).

У адрозненні ад бітваў XV–XVIII стагоддзяў, пра якія Ян Дамель мог даведвацца з кніг і аповедаў, напалеонаўская эпопея разгортвалася непасрэдна перад ім. Ваенныя падзеі сталі для яго чымсьці вельмі асабістым і захаваліся ў памяці на ўсё жыццё. Сучаснікі згадвалі, што Дамель перажыў ліхую зіму 1812 года ў Вільні, сам адчуваў голад, холад і на ўласныя вочы бачыў трагедыю людзей навокал [1, с. 11]. Усё гэта пакінула моцны глыбокі след у яго душы і пасля поўнага пераасэнсавання было адлюстравана ў творчасці. Усе вядомыя нам сёння творы Яна Дамеля, якія прысвечаны вайне 1812 года, паказваюць, што мастак не займаў пазіцыю ўслаўлення або прыніжэння ніводнага з бакоў. Ён узяў на сябе ролю дакументаліста, а яго творы сталі сведкамі гістарычных падзей для наступных пакаленняў.

Ваенная кампанія 1812 года ў творчасці Дамеля – гэта асобы і баталіі. Выявы французскага і расійскага імператараў на палотнах мастака з’яўляюцца нібыта прадмовай і пасляслоўем рашаючай бітвы: перамога Напалеона пад Аўстэрліцам у 1805 годзе і падпісанне Аляксандрам I акта памілавання ворагаў у 1812 годзе. На жаль, па прычыне невядомага месцазнаходжання карціны “Спячы Напалеон у біваку пад Аўстэрліцам” і адсутнасці яе выявы, мы не можам параўнаць партрэты двух імператараў, манеру іх напісання і асаблівасці дэталізацыі. Аднак трэба звярнуць увагу на тое, што і Напалеон, і Аляксандр I не прадстаўлены пераможцамі, замест моманту трыумфу Дамель паказвае іх чалавечнасць, калі адзін спіць у ваенным лагеры, а другі аказвае жэст міласці – падпісвае амністыю ворагам. Яшчэ дзве назвы палотнаў, выяў якіх няма, – “Смерць князя Юзафа Панятоўскага” і “Пераход Напалеона праз Бярэзіну” – адсылаюць нас не проста да знакавых падзей ваеннай кампаніі, а скіроўваюць увагу на драму чалавечага жыцця. Пераход французскага войска праз Бярэзіну ўвогуле павінен быў стаць справай усяго жыцця мастака. Дамель задумваў яго, як маштабнае палатно са шматфігурнай кампазіцыяй, дзе ўвасобяцца ўсе яго ўспаміны і вобразы вайны, але заўчасная смерць усё перакрэсліла [6, с. 185].



Мал. 1. Вяртанне французскіх войскаў. 1812–1820. Папера, акварэль. 46,2x63,3. Львоўская нацыянальная навуковая бібліятэка Украіны імя Васіля Стэфаніка (інв. № 40752)

Твор, які праславіў мастака і стаў сінонімам яго творчасці, – “Адступленне войска Напалеона праз Вільню ў 1812 годзе” – з’яўляецца, бадай што, самым вядомым сюжэтам у беларускім мастацтве на тэму вайны 1812 года. Гэтая шматфігурная і да нюансаў прапрацаваная кампазіцыя не мае ніводнай лішняй дэталі, уся прастора дасканальна прадумана і запоўнена. Ян Дамель быў сведкам трыумфальнага ўваходу французскага войска ў Вільню летам і на свае ж вочы бачыў яго правальны адыход зімой. Само жыццё дало мастаку сюжэт і вобразы, нічога не трэба было выдумваць. Пасля ўцёкаў з Масквы знясіленая доўгачасовым маршам, аслабленая хваробамі, марозам і недахопам ежы армія Напалеона дайшла да Вільні. У горадзе яны планавалі трымаць абарону, але замест рэарганізацыі войска кіраўнікам трэба было змагацца з дэмаралізацыяй жаўнераў і рабаўніцтвам у мясцовых жыхароў. У такой сітуацыі было прынята рашэнне працягнуць адступленне ў накірунку Кёнігсберга [7, с. 226].

10 снежня 1812 года доўгая калона змучаных французскіх жаўнераў пацягнулася праз увесь горад. Яшчэ паўгода таму на Ратушнай плошчы ў Вільні іх віталі як вызваліцеляў, а сёння былыя трыумфатары валакліся і азіраліся, засцерагаючыся раптоўнай атакі. Вершнікі і пяхота, захутаныя ў футра, жаночыя палярыны і літургічныя тканіны, пераступаюць праз трупы людзей і коней, у разгубленасці паглядаюць адзін на аднаго, у вачах чытаецца страх. Вокны навакольных дамоў наглуха зачынены, на плошчы няма мясцовых жыхароў, чакаць дапамогі няма адкуль – жаўнеры пакінуты сам-насам без ежы і цяпла на зімовых вуліцах Вільні.

Вядома, што Ян Дамель усё, нават дробязі, маляваў з натуры, таму пры знаёмстве з яго творамі ў глядача не з’яўляецца пачуцця тэатральнасці. Кожная паадзінкавая фігура і групы майстрам натуральна ўпісаны ў агульную карціну і дапаўняюць адна адну, нельга сказаць, што хтосьці або штосьці тут непатрэбныя [6, с. 179].

На сённяшні дзень вядома аб існаванні некалькіх графічных і адной жывапіснай версіі згаданага сюжэта Яна Дамеля¹. Першая акварэль была створана найверагодней адразу пасля таго, як мастак стаў сведкам праходу разбітага знясіленага французскага войска праз горад. Адам Шэмеш у сваіх успамінах зазначыў, што гэты малюнак знаходзіўся ва ўласнасці Рудольфа Пісанкі ў Вільні [6, с. 172]. Менавіта гэты твор Дамеля быў абраны для ілюстрацыі панарамы Вільні і важных гістарычных падзей, звязаных з горадам у літаграфічнай серыі пад назвай “Віленскі альбом”. Унізе малюнка змешчаны надпіс на польскай мове: *Oryginał wykonany z natury przez*

¹ “Вяртанне французскіх войскаў”. 1812–1820. Папера, акварэль. 46,2x63,3. Львоўская нацыянальная навуковая бібліятэка Украіны імя Васіля Стэфаніка (інв. № 40752). “Вяртанне французскіх войскаў у 1812 г. на Ратушнай плошчы ў Вільні”. 1845–1846. Папера, літаграфія. Віленскі альбом. “Напалеон вяртаецца з Масквы”. Папера, акварэль, асадка, 24,7x63,5. Нацыянальны мастацкі музей імя М. К. Чурлёніса ў Каўнасе, Літва (Gng-43). “Вяртанне арміі Напалеона”. Каля 1890–1920. Палатно, алей. 76x101. Нацыянальны музей у Варшаве, Польшча (MP 2118).

J.Damela z tego wykonana została litografia do Alb[umu] Wileń[skiego] Ofiaruie Wydawca do Zakładu O[ssolińskich] ¹.



Мал. 2. Вяртанне французкіх войскаў у 1812 г. на Ратушняй плошчы ў Вільні. 1845–1846. Папера, літаграфія (здымак з сайта polona.pl)

У 1845–1846 гадах на падставе гэтага акварэльнага малюнка ў Парыжы Луі П'ер Альфонс Бішэбуа і Віктар Вінцэнт Адам выканалі літаграфію для “Віленскага альбома”² Яна Казіміра Вільчынскага [5, с. 6]. Выява была падпісана як “Плошча ля ратушы. Адступленне французскіх войскаў у 1812 годзе ў Вільні” і разам з гравюрай “Вастрабрамская вуліца” адкрывала першую серыю альбома. Літаграфія адрозніваецца ад акварэлі сваёй дэталізацыяй: майстры Бішэбуа і Адам скурпулёзна прапісалі твары жаўнераў, нават тых, хто знаходзіўся ў другім і трэцім радах, на першым плане з’явілася раскіданая зброя і элементы абмундзіравання, якіх не было на малюнку Дамеля. Увага гравёраў да дэталей заўважна і ў дыме з комінаў, і ў анатамічнай прапрацоўцы фігур жаўнераў і коней, і ў самых дробных элементах мундзіраў. Арыгінальны малюнак Дамеля Вільчынскі перадаў у Музей князёў Любамірскіх у Львове³, пасля Другой сусветнай вайны ён

¹ Арыгінал выкананы з натуры Я. Дамелем з гэтага была выканана літаграфія для Вілен[скага] Альб[ома] Выдавец ахвярае Інстытуту А[салінскіх].

² Серыя I, сшытак 1, дошка 2.

³ Інвентар гравюр Музея князёў Любамірскіх, № 11942(5388).

захоўваецца ў Львоўскай нацыянальнай навуковай бібліятэцы Украіны імя Васіля Стэфаніка.



Мал. 3. Напалеон вяртаецца з Масквы. Папера, акварэль, асадка, 24,7x63,5. Нацыянальны мастацкі музей імя М. К. Чурлёніса ў Каўнасе, Літва (Gng-43)

Дзякуючы дырэктару Мастацкага музея М. К. Чурлёніса (сёння мае статус нацыянальны) ў Каўнасе Паўлюсу Галаўне напрыканцы 1920-х гадоў стала вядома аб існаванні яшчэ адной графічнай выявы Яна Дамеля на гэту тэму [3, с. 313]. Малюнак быў набыты ў адным з антыкварных салонаў і перададзены пазней у фонды музея, дзе захоўваецца і сёння. “Каўнаскі” варыянт дакладна паўтарае першую акварэль у самых дробных дэталях. Галоўным адрозненнем з’яўляецца адсутнасць архітэктуры: на малюнку няма выявы ратушы і жылых дамоў.

У калекцыі Нацыянальнага музея ў Варшаве захоўваецца палатно пад назвай “Адступленне напалеонаўскай арміі”. Карціна паўтарае менавіта акварэль Яна Дамеля, а не распаўсюджаную і вядомую гравюру “Віленскага альбома”. Розніца жывапіснага твора ад графічнага назіраецца ў меншай дэталізацыі. Мастак, што рабіў копію з малюнка Дамеля, зменшыў колькасць фігур першага і другога плана, не прапісаў твары жаўнераў і даволі павярхоўна замаляваў архітэктуру, але разам з тым у правым ніжнім куце палатна ён дапоўніў кампазіцыю выявай вершніка. На адвароце на палатне ёсць надпіс атрамантам на польскай мове: *Malował we Swisloczy Gonsiewski z natury*¹. Электронны каталог Нацыянальнага музея ў Варшаве пазначае, што мастак з такім прозвішчам працаваў у 1890–1920 гады, такім

¹ Маляваў у Свіслачы Гансеўскі з натуры.

чынам копію можна аднесці да канца XIX – пачатку XX стагоддзя. У калекцыю музея твор патрапіў у 1930 годзе са збораў Эдварда Непроса (Варшава, Польшча) [7, с. 226].



Мал. 4. Вяртанне арміі Напалеона. Каля 1890–1920. Палатно, алей. 76x101.
Нацыянальны музей у Варшаве, Польшча (MP 2118)

Французская вайсковая кампанія пачатку XIX стагоддзя і вайна 1812 года змянілі еўрапейскі кантынент. Лёсавызначальныя падзеі напалеонаўскай эпохі сталі адной з цэнтральных тэм у мастацтве. Шматлікія творы еўрапейскіх, рускіх і беларускіх мастакоў першай паловы XIX стагоддзя ўсхвалялі вайсковы геній французскага або расійскага імператара, іх генералаў і войска агулам. За выявай трыумфу і перамогі складана разгледзець сапраўдныя пачуцці і эмоцыі творцаў, што яны перажылі, ці бачылі яны вайну на свае вочы. Ян Дамель быў сведкам баявых дзеянняў, на сабе ён адчуў усю несправядлівасць і бязлітаснасць вайны, таму вайна 1812 года для яго – гэта не слава і гонар, а трагедыя чалавецтва агулам і аднаго чалавека асобна.

Спіс выкарыстанай літаратуры

1. Kraszewski, J. I. Album Wileńskie J. K. Wilczyńskiego obywatela powiatu Wiłkomierskiego. (Wyjątek z Athenaeum na rok 1849, Tomu 6 go). – Wilno, 1850. – 22 s.
2. Kroplewska-Gajewska, A. Galeria malarstwa i rzeźby polskiej od końca XVIII do początku XXI wieku w Muzeum Okręgowym w Toruniu : katalog. – Toruń, 2018. – 477 s.
3. Lorentz, S. Materjały do życiorysu i twórczości Jana Damela / S. Lorentz // Prace i materjały sprawozdawcze Sekcji Historji Sztuki. – Wilno, 1935. – Tom II. Zeszyt 1–4. – S. 310–318.
4. Rastawiecki, E. Słownik malarzów polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających. – Warszawa, 1850. – T. 1. – 334 s.

5. Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. – Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich. Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1975. – Tom II D-G. – 532 s.

6. Szemesz, A. Wspomnienia o Damelu / A. Szemesz // Athenaeum. – 1842. – T. 2. – S. 169–185.

7. W kręgu wileńskiego klasycyzmu / katalog wystawy przygotowany pod kierunkiem Elżbiety Charazińskiej i Ryszarda Bobrowa; [aut. Katalogu Rasa Adomaitienė et al.]. – Warszawa: Muzeum Narodowe, 2000. – 573 s.

Нечаева Галина

РАННИЕ РУКОПИСИ И ИКОНЫ ВЕТКИ. «БЛАГОВЕЩЕНИЕ» В КОНТЕКСТЕ РОКОКО

Феномен рокайльных икон Ветки и контекст их порождения – знаковые факторы для понимания специфики этого стиля, вплоть до утверждения самобытности и самоидентификации уникальной традиции, сформировавшейся в первой половине XVIII в. как «древнеправославный компонент» в культуре ВКЛ. Ряд памятников представлен в музейных изданиях начиная с 2002 г. [2; 6; 7]. Мы обращались к теме неоднократно, обнаруживая все более убедительные контексты в создании подобных ветковских произведений, а также системное мышление в основе развития их иконографии. Таков «Покров», самая ранняя икона XVIII в. с оригинальной ветковской иконографией, из первой ветковской слободы Романовой [9]. В этом же ряду – особый ветковский извод «Спаса Нерукотворного» с тремя клеймами происхождения образа [11]. Пространство ветковской иконы XVIII в. «Архангел Михаил – Воевода» оказалось диалоговым текстом, в котором взаимодействуют принципы иконной перспективы и деформация пространства в стиле рококо [9]. Все более закономерно проступает структура языка и обнаруживаются семиотические параметры визуальных текстов ветковских произведений. К анализу памятников иконописи мы впервые привлекли материалы ранних ветковско-стародубских рукописей: тексты и рисунки иконописных подлинников, манускрипты с живописным декором и миниатюрами [10; 11; 12]. Среди иллюминированных рукописей наибольшее впечатление производят «Праздники певчие» 1794 г. с 12 миниатюрами годовых праздников из Ветковско-Стародубского собрания Научной библиотеки МГУ (ВСС № 359). Архитектурный стиль рококо представлен здесь в своеобразном варианте, обнаруживая, на наш взгляд, белорусский контекст культуры.

Сегодня мы приведем новые материалы данного рукописного памятника XVIII в. и рассмотрим ранние ветковские иконы с темами богородичных праздников. Образным центром в этом кругу представляется сюжет «Благовещения». Наша цель – представить процесс порождения соотносимых текстов во взаимосвязи и цельности для подлинного понимания стиля традиции.

В традиционной русской иконописи XVIII в. принято использование западных гравюр в качестве источников новых решений канонических сюжетов. Оно рассматривается как продолжение традиции XVII в. Большой интерьер, прямая перспектива, куда помещаются иконописно решенные фигуры, – одно из направлений в живоподобной линии развития иконы Нового времени. В ведущем барочном характере такого взаимодействия

исследователем только намечается тема рококо, «наиболее проявившее себя в колорите – светлом, построенном на сочетании нежных переливчатых тонов» [3, с. 11]. Активные процессы характеризуют столичную икону. Такова икона Ивана Александрова «Сретение» 1721 г. [3, с. 320; ил. с. 57] (рис. 1). Принцип взаимодействия двух систем живописи в иконе Александрова происходит на основе стилистики гравюры. Сухая, почти жёсткая контаминация гравюрной схемы и канонической трактовки фигур, приблизившейся к гравюре, необходима для уравнивания глубины пространства при всей его иллюзорной перспективности. Например, излюбленной западной цитатой становятся колонны и своды на нервюрах [3, с. 320; ил. с. 31].



Рис. 1. Александров И. Сретение. 1721. 26,2x22,2. Инв. ИК-57.
Национальный музей в Варшаве

Рассмотрим процесс для старообрядческой иконописи Ветки.

Миниатюра рукописи 1794 г. «Введение во храм» (рис. 2) представляет сюжет, безусловно, с гравюрными ассоциациями, но изложенный непосредственно и мягко, заинтересованным пером и кистью, на языке и в традиции книжной миниатюры, в старообрядчестве не прерывавшейся. Заинтересованность в психологии, живом движении и этничность типажей близки другим миниатюрам этого круга памятников [10, с. 30].

В пространственном построении автор-книжник продолжает применять приметы реальной архитектуры рококо. Мы видим стукковый

декор внутренних наличников и лепной декор фронтона. Нервюры сводов напоминают не только о гравюре, но и о чертах ещё одного стиля XVIII в., а именно неоготики. Возможно, так переживается и непрерывный готический компонент развития белорусского искусства, характерный для XVI–XVII вв. и обнаруженный нами в декоре непосредственных памятников ветковской культуры: белорусских рукописей XVII в. из собрания Ветковского музея (ВМСБТ) и ВСС МГУ [12, с. 201– 203].



Рис. 2. Введение во храм. Миниатюра рукописной книги «Праздники певчие». 1794.
Ветковско-Стародубское собрание Отдела редкой книги и рукописей
Научной библиотеки МГУ. № 359

Рассматривая композицию миниатюры, мы бесспорно обнаруживаем, что принцип единства места и времени, характерный, например, для классицистического театра и модели мира в прямой перспективе, здесь нарушается целенаправленно. Привлечен «светский стиль», однако он непринужденно используется в миниатюре в иконной системе пространственных построений и более того, в создании модели пространства-времени, т. е. хронотопа визуального текста.

Следуя традициям иконописи, в эту новую единую пространственную среду, иллюзионистически целостную, вмещается последовательность событий – в ее повествовательном и символическом представлении. Это «Благовещение Анне», бывшее в Назарете – и собственно встреча процессии – дев, Иоакима, Анны, самого ребенка Марии – священником

Захарией в Иерусалимском храме. В то же время композиция, как и в древности, представляет единое пространство символических значений. Эта модель священного пространства-времени, иеротопия, воплощает в живописи догматический, литургический и исторический аспекты почитания Богородицы.

Икона ветковской школы XVIII в. «Благовещение» (рис. 3), несомненно, сформирована в этом пространственном символизме ветковского стиля. Круглое по глубине, вернее, параболическое, замкнутое к «горизонту» и открытое к зрителю пространство композиции имеет архетипом схему византийского и древнерусского представления события с актуализацией точки центра, со всей полнотой символики Боговоплощения. Вместе с тем иеротопия [4] сквозит в реальных впечатлениях Нового времени, причём пространственно преобразованных. Еще один памятник, появившийся в «аукционной Ветке», это икона «Благовещение» XIX в., написанная по образцу более ранней (рис. 4). Автор ее застал прототип в лучшем состоянии, чем мы видим сегодня. Однако чувствуется формализация и угасание энергии, когда ритм становится декоративной и нарядной рябью поверхности, а глубинные смыслы тонут.



Рис. 3. Благовещение. XVIII в. Икона ветковской школы с единым центром композиции.
Форум icon-art.info

Стилистически близка «Благовещению» XVIII в. икона «Сретение» (ВМСБТ КП 893) (рис. 5). Это один из наиболее «пространственных» текстов иконописи Ветки.



Рис. 4. Благовещение. XIX в. Икона ветковской школы. Аукцион Мешок



Рис. 5. Сретение. XVIII в. Икона ветковской школы. КП-893. ВМСБТ

Каким бы «мгновенным снимком» ни казался единовременный срез пространства в культуре прямой перспективы, предложенной Новым Временем, в модели мира иконы должен быть представлен и метафизический образ контакта миров и сущностей, и замкнутый образ пространства-времени, где эти контакты возможны и выявлены. Прямой перспективе, известной с древности, но актуализированной в ренессансной картине мира, в иконе соответствуют и продолжают действовать принципы иных пространственных построений, в т. ч. и обратная перспектива.

Как соединить непротиворечиво эти принципы, в т. ч. и расчет на суммирование ряда впечатлений художника и зрителя, представленных в виде длящейся и разворачивающейся суммы этих впечатлений?

Рассмотрим композиции «Введение во храм» в рукописи 1794 г. (рис. 2) и ветковской иконы XVIII в. «Сретение» (рис. 5) как реализацию данной концепции. Итак, первый план с фронтоном и колоннами, срезанными рамкой слева, справа и снизу, предполагает введение зрителя в число сопричастующих священному событию. Пол помещения также обрезан и переходит в пространство зрителя, он виден «под ногами». Так или иначе, первый план представляет фрейм-рамку событий и своеобразно замкнут по краю. Внутри этого открытого нам пространства – повествовательные темы. Можно прочесть текст как модель оригинального хронотопа (пространства-времени). Мы видим «мягкое» взаимодействие планов глубины. Многоосные в плане сообщающиеся залы предстают как локусы отдельных событий. Взаимодействуют «кулисы» Средневековья и сквозные пространства с видами европейских городов. Ощущается и этника, репортажность, характерная для традиции белорусских и украинских произведений.

Передний план архитектурного стаффажа во всех ветковских произведениях этого типа действительно строится в виде сцены. Это рокайльный фронтон, поддерживаемый двумя фланкирующими колоннами. Они одновременно – часть интерьера. Однако в символической топологии есть подобная древняя схема, например, новгородская схема «Покрова». Возвращаясь к эстетике и риторике своего времени, композиция XVIII в. театрализуется евангельские и апокрифические события, но и здесь продолжает древнюю традицию храмового действия. Далее икона превращается в пространственную икону [4, с. 5], ибо уже не является отдельным изображением и только моленным образом. Срезанные рамками-полями иконы, колонны видны только частью и оказываются частью ещё одного пространства – пространства зрителя. Это достижение картинного способа представления «части мира». Однако возобновляется диалог, знакомый нам по иконам демократической посадской культуры уже в XIV–XV вв., прежде всего, Новгорода и других городов-республик: в «срезанных» частях изображений, в выступах их на поля и т. д. уже

происходило общение со зрителем. Диалогические и риторические задачи искусства чётко чувствовались и в демократической культуре ВКЛ. Вот и теперь архетип «чужих городов» продолжен в готических абрисах городского пейзажа, видимого сквозь арки и балконы, а архетип дивной архитектуры продлён в иноземных импульсах райской модели града, здесь рококо. Однако это среда и собственных впечатлений от городов четырёх держав, по которым проходили пути самих ветковчан, и собственного их опыта в строительстве этих городов, дворцов и храмов [7, с. 56 – 62].

Тема круглого пространства поддерживается рядом приёмов. Мотив центрального круглого зала становится одним из них. Глубокие планы слева и справа обнимают зрителя, располагаясь по сторонам. Парабола глубины по горизонтали имеет вертикальную пару: параболу верха и низа. Метафорически можно уподобить такую модель пространства образу чаши, открытой к зрителю. В этом качестве мы имеем возможность оглядеться внутри помещения. Принципы прямой перспективы преодолены. Для обзора требуется движение глаз и повороты головы. Так обустраивается визуальная метафора и символика духовного соприсутствия. Ещё одна, на наш взгляд, важнейшая психологическая формула ветковской иконописи – это формула свободы. В игру пространств и смыслов вступают элементы архитектуры и пейзажа, взаимодействие внутренней и внешней среды. Таковы выходы интерьера наружу – пейзажи и арки с видимым пейзажем, причём они открываются как персонажам, так и соприсутствующему зрителю. Этот «сквозняк пространства» и динамизм действий, этничность переживаний, живое использование языка иконы и открытость её системы к диалогу с искусством Нового времени создают в ранних иконах Ветки хронотоп свободы и выбора.

Мир с точкой символического центра в главном событии – завоевание византийской системы. На этом архетипе построено «Благовещение» всех веков, включая иконы Рублёва и гравюры Пискаatora. Пространственная система иконы предлагает «срез мира» XVII в., а затем и Ветка делает символическое пространство-время объёмным.

Однако не менее древний архетип – цепь событий в едином пространстве-времени.

Среди способов формирования такого целостного пространства, вмещающего событийные фреймы-сценарии, в XVII в. были заявлены «нутровые палаты», «прозрачные домики, видимые снаружи и изнутри» [5, с. 28, 45]. К приёмам создания единого хронотопа относится и сам пейзаж, названный современными исследователями «мягким пейзажем» [1, с. 99]. Это принципы скорее кино, чем театра, которые были открыты заново в иконе культурой модерна и нашей современности.

Этот «длящийся способ» представлен в ветковской культуре и становится главным. В сюжете «Благовещения» он имеет древние византийские источники. Например, в миниатюре XII в. мы видим и

летающего архангела, и идущего к Марии (миниатюра Евангелия апракос. Вторая четверть XII века, Государственный исторический музей. Однако затем, вплоть до середины XVII в., цепь событий в едином пространстве в иконах «Благовещения» не известна.

Рассмотрим композиции «Благовещения» в миниатюре рукописи 1794 г. (рис. 6) и на иконе конца XVIII в., представленной на форуме (рис. 7). Они убеждают в актуальности данной символической и моделирующей мысли для культуры Ветки и главного сюжета «Благовещения».



Рис. 6. Благовещение. Миниатюра рукописной книги «Праздники певчие». 1794. Ветковско-Стародубское собрание Отдела редкой книги и рукописей Научной библиотеки МГУ. № 359



Рис. 7. Благовещение. XVIII в. Икона ветковской школы с поэтапным построением композиции. Форум icon-art.info

Во-первых, в них есть древний символический приём вмещения события «прошлого-провозвестного» в концентрический контекст события «настоящего-символического». Это в наших памятниках эпизод Благовещения Анне во «Введении во храм» (рис. 2) и «Благовещения у колодца» в собственно «Благовещении» (рис. 6, 7).

Однако время разворачивается и линейно: последовательные «кадры» в движении архангела Гавриила складываются в делящее повествование о Благовещении в наших примерах «второго типа». Какова история? «Два кадра Гавриила», как мы уже отметили, появляются в византийской миниатюре XII в. Возможные прототипы «кадров» представлены во фресках. В основе – акафистная традиция. Таковы «4 благовещения» 1502 г. в росписи Дионисия, в Рождественском соборе Ферапонтова монастыря. Как известно, тема акафиста переживала всплеск поиска новых выразительных средств в барочной культуре XVII–XVIII вв. По два сюжета, иногда разнесённые пространственно по разным местам, представляют фрески XVII в. костромской и ярославской традиций. Одна из ярчайших – роспись сводов работы Гурия Никитина в ярославском храме Ильи-пророка 1682 г. Здесь мы видим и небесное «поручение Гавриилу», и «Благовещение у колодца» в центре, и две фазы движения Архангела на первом плане. Первое появление этого хода развития сюжета в научном анализе иконописи не зафиксировано. Однако он представлен в ярославском «Благовещении» на 4-частной иконе в 1650 г., следовательно, взят как уже сформированная композиция [1, с. 112; ил. 56]. Икона хранится в собрании ярославского художественного музея [Инв.: ЯМЗ 41448, ИК 342]. «Линейные кадры» сюжета выведены здесь на первый план и сопоставлены в одной глубине. Это даёт возможность представить дальнейшую работу по освоению и замыканию в круг глубокого пространства в ветковских иконах. Этот линейный ряд развёрнут в серию вариантов в памятниках XVIII – XIX вв. Из ранних соответствий следует назвать «Благовещение» начала XVIII в., икону в Калуге. Она характеризуется как произведение в стиле барокко, «замечательный памятник Петровского периода» [14, с. 15]. Затем, в 3-й четверти и в конце XVIII в., в Калуге «находятся в разработке» и создаются новые иконы этой иконографической схемы. Связь Калуги с идейным центром в Ветке конца XVII – первой половины XVIII в. исторически зафиксирована. Однако памятники ранней Ветки сегодня почти не сохранились, т. к. уже до 1764 г. «Ветка двукратное разорение претерпе...». В ранних рукописях региона Ветки – Стародубья в декоре икон и окладов XVIII в. изысканные элементы рококо есть, но требуют особого рассмотрения. Икона 1809 г. в ярком пострококо дискутируется на форуме как Ветка/Калуга. Это свидетельствует о продолжении и развитии собственного стиля, т. к. светское возвращение к этому стилю (неорококо) после 1770-х в. происходит в Европе только в 1830-е гг.

Среди наследия византийской культуры, актуальной для древнерусского искусства, можно обнаружить семиотически значимые элементы сферической перспективы – стремления представить мир завершающимся, обнимающим зрителя.

Однако вопрос о целостности пространства для миростроительной энергии старообрядческой Ветки приобретал и характер её собственной самоидентификации. Язык символов актуализировался с новой силой.

Можно ли предположить символическое значение у пространственного образа с применением сферической перспективы?

Уже в «Троице» Андрея Рублева образом-ключом, объединяющим все смыслы, выступает пространственно выявленный контур чаши, незримо присутствующий между силуэтами ангелов. Это как бы самый внутренний, сущностный срез мира. Архетип чаши как сопричастия – древнейшая форма и образ мира и его восприятия. Собственно, сосуд – всегда модель круглого и замкнутого в культурную форму мира и модель диалога «на тему» сопричастников. Собственно, и образ евхаристической и жертвенной чаши Андрея Рублёва, и образ юноши-поэта Михаила Лермонтова работают с этим архетипом:

Мы пьём из чаши бытия
С закрытыми глазами,
Златые омочив края
Своими же слезами...

В древней иконе пространство может ритмически реализовываться на плоскости доски, это как бы срез и разрез мира. В Новое время пространство активно работает с глубиной и осмыслением её богатого символического прочтения. В новом прочтении этому образу мира-чаши ближе всего сферическая перспектива. Она как принцип предполагает нахождение зрителя вблизи и внутри с возможностью оглядеться и совершать направленность зрения, взгляда, повороты головы, самого тела. Мир оказывается видимым над головой, под ногами, по сторонам – и замыкающимся в глубине, в круглящемся горизонте, что заимствовано из иконописи в искусстве XX в. К. С. Петровым-Водкиным и заново открыто в возможностях широкоугольной оптики и космического восприятия Земли. Иногда такую перспективу называют перцептивной, т. е. учитывающей перцепцию, живое поведение и подвижное восприятие пространства. Каждый из этих физиологических аспектов семантичен и может выступать в символическом коде и языке визуальных метафор. Таким образом можно представить пространство ветковской иконы как реализацию образа-символа чаши. «Златые края» композиции – это её первый план, представляющий рамку-фрейм для вмещения «контента» и являющийся средством связи и установления диалога со зрителем.

Вернёмся к этому архетипу. Мы замечаем, как круглится горизонт, видимый в проёмах арок: он обнимает нас по глубине. Во «Введении»

балкон слева буквально под левой рукой. Далее мы углубляемся взглядом к сцене Благовещения Анне, заглядывая в дальний зал, проходим влево, вдоль ракурса стены, и попадаем в алтарь. Захария – уже справа от нас. Своды – над нами. Плитки пола – под нами. Сферическая перспектива – сумма нашего обзора внутри смоделированного пространства. Непротиворечив, объединён с помощью оптических иллюзий и многоосный план пространства. Система сквозных круглых залов и арок объединяется в общую среду. Однако мир не фатально замкнут. Повсеместно – арки, входы, выходы, балконы, просветы.

Защищённость окружающего пространства и в то же время связь и открытость внутреннего и внешнего – формула свободы Ветки. Архитектурные элементы в этом смысле также наследуют сквозное пространство древних икон, где каждое из строений вступало в символический диалог с соседним объектом, выступая персонифицированным героем-символом, не заслоняя и не замыкая представленных событий в их возможности разворачиваться в нескольких дискурсах, включая и пребывание в вечности золотого света-фона. Этот золотой фон-свет семиотически утверждается как значимый в «золотых окнах» большой архитектуры и предпочтении золотого фона-света для большинства ветковских композиций.

Архетипическая Чаша, однако, имеет семантическое соответствие в ещё одном символе, визуально объединяющем мир в эстетике и риторике Нового времени. Это вогнутое зеркало – оптическая иллюзия символического единства и взаимоотражения миров. В сюжете «Спаса Нерукотворного с тремя клеймами чудес» мы обнаружили актуальность этой мысли для Ветки. В сюжетах «Праздников» мы можем это предположить и в дальнейшем исследовать.

Список использованной литературы

1. Брюсова, В. Г. Русская живопись 17 века / В. Г. Брюсова. – М.: Искусство, 1984. – 419 с.
2. Живая вера. Ветка / сост. Г. Г. Нечаева, О. Д. Баженова; авт. текста Г. Г. Нечаева – Минск: Белорусская энциклопедия им. П. Бровки, 2012. – 472 с.: ил. С. 174–177.
3. Комашко, Н. И. Русская икона XVIII века / Н. И. Комашко. – М.: Агей Томеш, 2006. — 340 с.: ил. И. Алекс Срет Кат. № 28, стр. 320, илл. с. 57.
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,[2] с. С. 27 – 62.
6. Нечаева, Г. Г. Ветковская икона / Г. Г. Нечаева. – Минск: Четыре четверти, 2002. – 272 с.: ил.
7. Нечаева, Г. Г. Иконопись старообрядческих слобод / Г. Г. Нечаева // Голоса ушедших деревень / Г. Нечаева [и др.]; под общ. ред Г. Г. Нечаевой. – Минск: Изд-во

Белорусская Наука. – 2008. – 342 с.: ил. С. 46–129. С. 56–62.

8. Нячаева, Г. Р. Два «Пакравы» з Веткаўшчыны: [пра іконы «Пакроў» з выселеных вёсак Барба і Барталамееўка] / Г. Р. Нячаева // Ч. “Мастацтва”. – 2007. – № 2. – С. 52 – 55; Нячаева Г. Р. Веткаўскі іканапіс і развіццё старажытнай іканаграфіі “Пакроў” у стылі ракако / Г. Р. Нячаева // Ч. “Роднае слова”. 2016. – № 1. – С. 78–81; Нячаева Г. Р. Веткаўскі іканапіс і развіццё старажытнай іканаграфіі “Пакроў” у стылі ракако / Г. Р. Нячаева // Ч. “Роднае слова”. 2016. – № 2. – С. 68–72.

9. Нечаева, Г. Г. Архангел Михаил-воевода. Особенности ветковской иконографии / Г. Г. Нечаева // Аладовские чтения – 2021: материалы Международной научно-практической конференции (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. С. 114–126.

10. Нечаева, Г. Г. Новые материалы о Жировичской иконе Богоматери в старообрядческих рукописях конца XVII – начала XVIII в. // Матэрыялы XVI Міжнародных кнігазнаўчых чытаньняў, прымеркаваных да 500-годдзя заснавання Жыровіцкага манастыра і бібліятэкі, Мінск, 15 мая 2020 г. / Нацыянальная бібліятэка Беларусі; [складальнікі: Т. А. Сапега, А. А. Суша, К. В. Суша]. – 2-е выданне. – Мінск, 2020. – 297.

11. Нечаева, Г. Г. Риторика барокко в письменных памятниках и в иконописи Ветки: «Спас Нерукотворный» / Г. Г. Нечаева // II Международные Паскевичские чтения в Гомеле. Материалы научно-практической конференции (23–24 сентября 2021 г.). – Минск: ИВЦ Минфина, 2021. – 273 с.

12. Нечаева, Г. Г. «Союзом любви связуемы апостолы»: ветковская иконография и орнамент в местных рукописях XVII – начала XVIII в. Г. Г. Нечаева // Матэрыялы XVII міжнародных кнігазнаўчых чытаньняў. – Мінск, 22–23 красавіка 2021 г. НБ Беларусі. – С. 201–208.

13. Нечаева, Т., Чернов М. «Писанъ в Калуги...». Калужские иконы XVIII–XIX веков / Т. Нечаева, М. Чернов // Антиквариат: предметы искусства и коллекционирования. М., 2010 (ноябрь). – С. 14–66.

14. Словарь русских иконописцев XI–XVII вв. / ред.-сост. И. А. Кочетков. – М.: Индрик, 2003. – С. 36.

Попко Ольга

**«ПАДЕНИЕ РАДЗИВИЛЛОВСКОЙ МАФИИ»:
БЕЛОРУССКАЯ ТЕМА В ЭРМИТАЖНЫХ АЛЬБОМАХ
РИСУНКОВ 1830-Х ГГ.**

В 1832 г. на европейском курорте Бад-Эмс умерла от туберкулеза 22-летняя графиня Стефания Витгенштейн (1809–1832), которая происходила из семьи князей Радзивиллов и была наследницей большей части огромных владений своего отца кн. Доминика Радзивилла (1787–1813). До 1900 г. ее муж граф (с 1834 г. – князь) Лев Петрович (1799–1866) и их дети кн. Петр Львович (1831–1887) и кн. Мария Львовна (1829–1897) (в браке кн. Гогенлоэ-Шиллингсфюрст) владели сотнями имений, где размещались шедевры архитектуры Беларуси и Польши: Мирский, Бяльский (Бяло-Подлясский) и Любчанский замки, частный город Слуцк с его богатой историей, имение Налибоки и т. д. На их землях продолжали действовать заложенные еще князьями Радзивиллами знаменитые мануфактуры, производившие слуцкие пояса, налибокское и уречское стекло. Огромное наследство позволило членам этой семьи жить на широкую ногу, а также собрать богатую коллекцию живописи, скульптуры и декоративно-прикладного искусства.

В этом собрании было несколько альбомов рисунков, которые имеют четкую жанровую профилизацию. Их начали заполнять почти одновременно в конце 1820-х гг., и точно также забросили в 1840-е гг., когда мода прошла. Точное их количество не известно, но некоторые сохранилось в коллекциях ее потомков – кн. Александра Витгенштейна и кн. Константина Гогенлоэ.

Собрания салонных альбомов рисунков князей Витгенштейнов в XX в. было разделено и сейчас хранится в различных музеях, а также находится в руках некоторых потомков представителей этого рода. Нами выявлено шесть таких альбомов, а также отдельные циклы работ, существовавших вне альбомов и принадлежавших авторству художников В. С. Садовникова, Ж. А. Гюдена, Я. К. Каневского и В. Дмоховского.

Принято считать, что самыми старыми из них являются два альбома, которые в 2016 г. попали в фонды Государственного Эрмитажа, ранее принадлежали главе рода кн. Александру Витгенштейну. По мнению специалистов этого музея, оба альбома происходят из собрания фельдмаршала кн. П. Х. Витгенштейна. По нашему мнению, владельцем альбома изначально был его старший сын граф Лев Петрович. В альбомах собраны рисунки, созданные рукой различных как известных (А. Орловского, Я. К. Каневского), малоизвестных (Д. Боджи, И. К. Дорнер, Якшина), так и неизвестных художников [12, с. 10–12].

Альбомы представляют собой не только произведения искусства, но и исторические источники, которые отражают окружение князя, его знакомых, друзей и близких. Большая часть произведений из этих альбомов относятся к бытовому жанру и портрету. Полностью постранично изображения из альбомов в фондах Эрмитажа выложены на сайте этого музея в разделе «Коллекции» и некоторые из них размещены на сайте Госкаталога музейного фонда Российской Федерации.

Альбомы четко различаются по формату и жанрам. Альбом квадратного формата, помещенный в переплет из зеленой кожи с тонким орнаментальным золоченым тиснением по периметру, содержит исключительно портреты¹. Прямоугольный альбом очень похож на него внешне: переплет также из зеленой кожи, близкое по характеру с орнаментальное золоченое тиснение, но присутствуют тиснения без позолоты².

В этих альбомах нами были выявлены некоторые произведения, имеющие отношение к именам на территории современной Беларуси, а также к людям, там работавшим. Наша публикация посвящена анализу и атрибуции этих рисунков.

Карандашный портрет пожилого военного в профиль назван сотрудниками Государственного Эрмитажа портретом неизвестного и датирован 1830-ми гг. [10]. Между тем рисунок дважды подписан. На самом рисунке справа внизу подпись по-польски Morawski, а чуть ниже на паспарту эта фамилия повторена уже на французском языке Ste. Morauski (граф Моравский). По нашему мнению, перед нами последний прижизненный портрет деда кн. Стефании Радзивилл – Кароля (Карла Игнатьевича) Моравского (1767–1841).

Став вдовцом, кн. Лев Петрович с детьми много путешествовал по Европе, наездами бывал в Санкт-Петербурге. Лето 1839 г. семья кн. Витгенштейнов провела в белорусских имениях. В качестве основного места проживания было выбрано имение Заушье под Несвижем, где проживал Кароль Моравский, прадед его детей – десятилетней на тот момент кн. Марии и восьмилетнего кн. Петра. Мы считаем, что эти летние месяцы 1839 г. сыграли очень важную роль в формировании отношения князей Витгенштейнов к радзивилловскому наследию. Это наиболее продолжительный период времени, проведенный князьями Витгенштейнами в окрестностях Несвижа в те годы.

Кароль Моравский был сыном Теофилии Радзивилл (1738–1818) – младшей и любимой сестры кн. Кароля Станислава Пана Коханку (1734–

¹ Альбом квадратного формата в переплете зеленой кожи с орнаментальным золоченым тиснением. 1812–1833 гг. Зеленая кожа, золоченое тиснение, бумага, акварель, карандаш, итальянский карандаш, тушь пером, литография. 41x41x2,5 см. ГЭ. КПГЭ.2016-85572.

² Альбом прямоугольного формата в переплете зеленой кожи с орнаментальным золоченым тиснением. 1812–1833 гг. Зеленая кожа, золоченое тиснение, бумага, акварель, карандаш, итальянский карандаш, тушь пером. 39,5x26,5x4 см. ГЭ. КПГЭ.2016-85615.

1790). В 1839 г. Моравскому было 72 года. За его плечами осталась долгая и очень насыщенная жизнь. Названный в честь своего знаменитого дяди, он был одним из последних свидетелей славного прошлого Речи Посполитой. В годы своей юности он очень беспокоил родителей бесшабашным образом жизни. В момент смерти Пана Коханку Моравскому было 23 года, на его глазах прошли последние годы жизни знаменитого владельца Несвижа. Этот человек мог рассказать о родителях кн. Стефании – кн. Доминике и кн. Теофилии, своей единственной дочери, умершей на его руках. К сожалению, свою внучку кн. Стефанию он видел редко и то в детстве. Мы считаем, что общение с Каролом Моравским должно было подтолкнуть кн. Льва Петровича к мысли о необходимости сохранять радзивилловское наследие.

Портрет Кароля Моравского из эрмитажного альбома выполнен грифельным карандашом и черной акварелью. В правой руке генерал сжимает эфес шпаги. Известен лишь один портрет К. Моравского кисти белорусского художника Я. Дамеля, написанный им в 1824 г., который хранится в Кракове и может помочь с идентификацией личности на рисунке из эрмитажного альбома. На портрете Я. Дамеля Моравский изображен молодым и бравым офицером в парадной форме с очень запоминающимся узким разрезом глаз, которым он был обязан своей матери Теофилии (ее портрет в молодости хранится во Львове). На карандашном портрете пожилого военного мы видим этот специфический разрез глаз, который может служить доказательством правильности нашей атрибуции. Автором этого портрета мог быть кто-то из виленских и местных белорусских художников, например, слуцкий художник И. Х. Гессе, который посетил Заушье в 1839 г. Портрет мог быть создан и летом 1829 г., когда кн. Стефания вместе с мужем единственный раз в жизни посетила родных.

В альбомах представлено два портрета Антония Кожуховского авторства польского художника Яна Ксаверия Каневского (1805–1867). А. Кожуховский – одна из ключевых фигур в судебных тяжбах князей Витгенштейнов с князьями Радзивиллами по разделу наследства кн. Доминика. По долгу службы А. Кожуховский постоянно жил в Санкт-Петербурге и, очевидно, был хорошо знаком со всем окружением Льва Петровича. А. Кожуховский указывается в воспоминаниях А. О. Смирновой-Россет еще до свадьбы кн. Стефании, она называла его «Кожухонка» [11, с. 321].

К сожалению, биографических данных этого человека³ выявить не удалось несмотря на то, что он долгое время занимал должность поверенного в делах графини Стефании и графа Льва и им подписывались тысячи документов. Антоний Кожуховский причастен к составлению конвенции 1829 г. («Соглашения о конечном обозначении ординации

³ В «Польском биографическом словаре» нет статьи, посвященной этому человеку.

князей Радзивиллов») с князьями Радзивиллами, подписанной в апреле 1829 г. в королевском замке Познани, где кн. Антоний Генрик Радзивилл занимал пост наместника прусского короля в Великом герцогстве Познаньском. Из этого документа стало известно, что отчество А. Кожуховского было Янович, а сам он был обывателем Подольской губернии, действовал на основе доверенности, полученной в ноябре 1828 г. [15, с. 11]. С учетом того, каким колоссальным было наследие кн. Доминика, влияние человека, причастного к его разделу, должно было быть огромным. Внешний облик его до публикации на сайте Государственного Эрмитажа рисунков из квадратного альбома не был известен. Как мы видим, он был вхож в дом кн. Витгенштейнов и даже дважды был портретирован.

Карандашный портрет А. Кожуховского авторства Я. К. Каневского [7] представляет молодого интеллигентного человека, брови которого чуть нахмурены, что придает лицу скромное и вопрошающее выражение. Фон лишь немного со штриховкой. Изображение А. Кожуховского отмечено легким намеком на профессию – модель сидит у письменного стола, как будто застигнутая приходом посетителя. В этом портрете есть некоторая нарочитость и элемент позирования: Антоний опирается щекой на левую руку (поза размышления), а правая, держащая перо, находится на листе бумаги. Атрибуты профессии в этом портрете не очевидны, есть только соотнесение его с умственной деятельностью. Фактически так можно было изобразить поэта, писателя, учителя, врача, даже любого дворянина – в то время написание многочисленных писем и ведение дневников было обычным делом, каждодневной рутинной.

Акварельный портрет А. Кожуховского [8] был написан Каневским спустя три года после первого – в 1833 г. Между моделью на двух разных портретах нет большого сходства – черты лица на акварельном мельче, нос тольще. Однако и на нем присутствует выражение озабоченности, которое оставило след – небольшую вертикальную морщину между бровями на лбу. Художник изящно исполнил щеголеватый костюм Антония – черный атласный жилет, более матовый черный сюртук и такого же цвета атласный галстук на шее, закрывающий воротник рубашки. Немного оживляет и уравнивает костюм выглядывающая из-под жилета на груди белоснежная рубашка с двумя крупными замысловатыми, возможно, позолоченными пуговицами.

А. Кожуховский должен был быть прекрасно обеспечен: известно, что кн. Лев Петрович хорошо платил юристам и на более низких должностях, чем была у Кожуховского. Его работа предполагала многочисленные путешествия, длительные пребывания в европейских столицах, где решались вопросы по наследству. Можно предположить, что он был хорошо образован, знал европейские языки и имел широкий кругозор. Художник и его модель были соотечественниками. Вдали от родины, в Санкт-

Петербурге, эти два говорящих по-польски человека должны были чувствовать некую общность, а возможно, и взаимную симпатию.

В Петербурге А. Кожуховский общался со своими соотечественниками, среди которых был и знаменитый польский поэт, выходец из белорусского города Новогрудка Адам Мицкевич (1798–1855). Обратимся к дневнику Н. Малиновского, соученика А. Мицкевича по Виленскому университету, в котором под 25 декабря 1827 г. он написал: «Когда я был вчера у Кожуховского, сказала мне его жена, что завтра ожидают Мицкевича на обед; поэтому я пошел сразу к нему (Мицкевичу), чтобы его пригласить... Съели обед в компании знаменитого поэта...» [14, с. 61].

В альбомах встречается несколько работ немецкого художника Иоганна Конрада Дорнера (1809–1866), выпускника мюнхенской школы живописи, приехавшего на территорию Российской империи в 1835 г. и осевшего сначала в Митаве (сейчас Елгава, Латвия), а с 1839 г. – в Вильно [13, с. 93]. И. К. Дорнер мог познакомиться с князьями Витгенштейнами в первый свой год пребывания в старой столице ВКЛ, так как именно с этого времени в связи с покупкой имения Верки княжеская семья бывала там регулярно. Об этом периоде в жизни художника известно очень мало, выявленные произведения единичны.

В Санкт-Петербург И. К. Дорнер попал не позднее 1843 г., где довольно быстро стал популярным портретистом и начал создавать портреты членов императорской семьи. И. К. Дорнер – автор карандашного портрета А. Долгорукова [6] из квадратного альбома. Неизвестно о взаимоотношениях семьи с Алексеем Владимировичем Долгоруковым (1813/?/-1869/?/), который сам по себе был очень оригинальной личностью своего времени, известным публицистом, автором стихов, книг по истории своего рода, а также он был замешан в нескольких громких скандалах в светском обществе, связанных как с его увлечением месмеризмом⁴, так и браком с купеческой дочерью, а потом и двоеженством [3].

Второй рисунок И. К. Дорнера в альбоме Витгенштейна назван сотрудниками Эрмитажа «Портретом А. Калова». Выскажем сомнение в правильности прочтения этой фамилии. Большая часть подписей под портретами в альбоме содержит лишь фамилию изображенного с добавлением титула (барон, граф, маркиз) и указание m-r, m-me. Инициалы имени встречаются крайне редко и всегда содержат точку. По нашему мнению, подпись к этому рисунку следует читать: M-r Okolov. Сотрудник с такой фамилией работал в Главном управлении имениями князей Витгенштейнов, которое в то время находилось в Несвиже. Согласно «Штатному расписанию Несвижской ординации за 1842 г.» на должности заместителя и помощника управляющего Адольфа Добровольского

⁴ Идеи немецкого врача эпохи Просвещения Франца Месмера о наличии у животных природного магнетизма, который позволяет им устанавливать телепатическую связь друг с другом.

находился Леонард Околов с месячным окладом 125 руб. в месяц (1500 руб. в год) [1, с. 55]. Это был второй человек в иерархии управления ординацией. Вполне возможно, что эта работа также выполнена в виленский период творчества художника И. К. Дорнера, который совершенно неизвестен.

Поясной портрет Околова представляет нам человека средних лет, серьезного, даже несколько грустного, в сюртуке, жилете, рубашке и шейном платке. Складывается ощущение, что модель не интересна художнику. Перед нами нечто довольно стандартное, как фотография в личном деле отдела кадров, которая нужна лишь для того, что отличать одного работника от другого. Мастерство Дорнера неоспоримо, даже для «личного дела» он не мог сделать рисунок некачественно [4].

Для получившего отличное профессиональное образование представителя столь популярной в то время мюнхенской школы живописи, творившего в академической манере, продвинутого в столице империи было делом лишь времени и трудолюбия. Талант его проявился в одном из грандиознейших архитектурных проектов Петербурга за всю его историю. В 1846 г. Дорнер получил заказ на написание 12 икон для Исакиевского собора. Эти произведения пережили войны и революции и до наших дней занимают свое место за алтарем. Через год после завершения работы над иконами для Исакиевского собора, в 1853 г., Дорнер вместе с семьей покинул Россию, жил в Италии и Германии, продолжая плодотворно работать [2, с. 4–9].

Графические и живописные портреты И. К. Дорнера известны немного меньше, чем его произведения на религиозную тематику, хотя он должен был быть талантливым мастером именно парадного портрета. Об этом свидетельствует два из немногих дошедших произведений в собрании Русского музея в Санкт-Петербурге: «Портрет Генриетты Бодиско», жены русского посланника в США Александра Бодиско (1844) и «Портрет молодой дамы с диадемой» (1838), а также живописный «Портрет Е. С. Жадимеровской» (1846) из собрания Государственного Эрмитажа [5].

Владение имениями в разных частях Российской империи накладывало на владельца обязанность постоянных поездок по стране, которые порой были сопряжены с опасностью: состояние дорог было плачевным особенно весной и осенью. О том, что поездки могут быть не только опасны, но и комичны, напоминает любительская работа неизвестного автора, названная сотрудниками Эрмитажа «Карикатурной сценой» [9], несмотря на то, что внизу на рисунке оставлена подпись на французском языке, которая в переводе означает «Падение радзивилловской мафии»⁵, что могло вполне сойти за название. Не исключено, что эта история произошла лишь в воображении художника:

⁵ Diconfitura de la mafie Radziwill.

мы видим редкий лесок с жидкими кустиками и неясными силуэтами деревьев справа и слева. В этом лесу перевернутые сани, из которых выпали двое мужчин в теплой одежде: пальто с меховыми воротниками и шапках. Потерявший свой головной убор возница расстроено схватился за голову, как бы проверяя наличие шапки, при этом он умудрился не упустить поводья упряжки, в которую запряжены три северных оленя (художник тщательно изобразил характерные для этой породы животных рога).

Подпись прямо говорит нам о том, что события разворачиваются в белорусских имениях, доставшихся графу Льву Петровичу от первой жены, а северные олени должны были косвенно отразить отношения к этим далеким от цивилизации, по мнению художника, краям. Что стало поводом для создания рисунка, какое именно событие заставило радзивилловскую мафию «пасть», можно только предположить, соотнеся с фактами многолетних судебных тяжб за наследство кн. Доминика Радзивилла между кн. Львом Петровичем и представителями рода князей Радзивиллов. Возможно, речь идет о заключении Познаньской конвенции 1828 г., или о начале аренды Несвижской ординации, или о каком-то ином событии.

Рисунок совершенно любительский, даже детский, но отличается хорошим настроением, действительно комическим сюжетом и продуманностью деталей, которые создают общую картину происходящего. Правая нога возницы застряла в снегу, художник изобразил лишь небольшой фрагмент носка ботинка, а белый снег формирует сам белый лист бумаги. Как обычно, проверкой на прочность для любителей является изображение животных, их движения и анатомии: тройка северных оленей – не самое удачное место в рисунке. Однако в целом есть ощущение пространства и движения. К недочетам этой работы следует отнести несоответствие эмоций на лицах участников сценки самому событию: передать эмоцию художник не смог.

В витгенштейновских альбомах из собрания Государственного Эрмитажа нами выявлено пять рисунков, выполненных карандашом и акварелью, которые имеют отношение к белорусским имениям. Эти работы являются не только прекрасными примерами графики конца 1820 – 1830-х гг., но также стали историческими источниками и доказательством высокого уровня любительского рисования в аристократических и дворянских кругах того времени.

Список использованной литературы

1. Баженова, О. Д. Несвижская ординация согласно штатному расписанию 1842 г. / О. Д. Баженова // Acta Anniversaria: зборнік навук. прац / уклад. З. Л. Яцкевіч; рэдкал.: Ю. М. Бохан (гал. рэд.) [і інш.]; Мін-ва культуры Рэсп. Беларусь, Нац. гіст.-культурны музей-запаведнік “Нясвіж”. – Том 2. – Нясвіж: НГКМЗ “Нясвіж”, 2016. – С. 42–58.

2. Буров, Н. Немецкий художник в русском соборе / Н. Буров // Мир музея. – 2014. – № 6. – С. 4–9.
3. Долгоруков, Алексей Владимирович [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Долгоруков,_Алексей_Владимирович. – Дата доступа: 30.01.2022.
4. Дорнер, Иоганн Конрад. Портрет А. Калова. 1830-е гг. Бумага, карандаш. 34x26 см. ГЭ. КПГЭ.2016-85614 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://collections.hermitage.ru/entity/ОБЪЕКТ/4631826?query=A.%20Калов%20&index=0>. – Дата доступа: 29.03.2022.
5. Дорнер, Иоганн Конрад. Портрет Е.С. Жадимеровской [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+Paintings/168388/>. – Дата доступа: 26.01.2022.
6. Дорнер, Иоганн Конрад. Портрет кн. А. Долгорукова [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://collections.hermitage.ru/entity/ОБЪЕКТ/4631740?page=2&query=Витгенштейн%20&category=2668&index=88>. – Дата доступа: 07.01.2021.
7. Каневский, Ян Ксаверий. Портрет Кажуховского 1830 г. Бумага, итальянский карандаш. 25x20 см. ГЭ. КПГЭ.2016-85612 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://collections.hermitage.ru/entity/ОБЪЕКТ/4631839?query=кажуховского&index=0>. – Дата доступа: 20.03.2022/
8. Каневский, Ян Ксаверий. Портрет Кажуховского 1833 г. Картон, акварель, лак. 21,2x16,2 см. ГЭ. КПГЭ.2016-85610 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://collections.hermitage.ru/entity/ОБЪЕКТ/4631838?query=кажуховского&index=1>. – Дата доступа: 20.03.2022.
9. Неизвестный художник. Карикатурная сцена [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://collections.hermitage.ru/entity/ОБЪЕКТ/4646912?page=6&query=Витгенштейн&index=255>. – Дата доступа: 13.02.2022 г.
10. Неизвестный художник. Портрет неизвестного. 1830-е гг. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://collections.hermitage.ru/entity/ОБЪЕКТ/4631737?page=2&query=Витгенштейн%20&index=91>. – Дата доступа: 15.01.2022.
11. Смирнова-Россет А. О. Воспоминания. Письма. Сост., вступ. ст. и прим. Ю. Н. Любченкова / А. О. Смирнова-Россет. – М.: Правда, 1990. – 544 с.
12. Файбисович, В. Альбомы Витгенштейнов / В. Файбисович // Родина. – 2016. – № 8. – С. 10–12.
13. D. T. Dorner, Johann Conrad. Saur allgemeines Künstlerlexikon: die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker / [begründet und mitherausgegeben von Günter Meißner]. Bd. 29: Donny-Du. – München – Leipzig: Saur, 2001. – S. 93.
14. Dziennik Mikołaja Malinowskiego. Z rękopisu Biblioteki ordynacji Krasińskich wydał, z oryginału łańciskiego przełożył, wstępem i objaśnieniami opatrzył Dr. Manfred Kridl. – Wilno: Nakładem Tow. Udz. “Kurjer Litewski”, 1914. – 131 s.
15. Konwencya między Jaśnie Oświeconym xiążęciem Antonim Radziwiłłem, Xiążęciem na Nieświeżu i Ołyce, Hrabiąna Mirze, Namiestnikiem Królewskim w Wielkiem Xięstwie Poznańskiem wielu orderów Kawalerem a Jaśnie Wielmożnemi Ludwikiem i Stefanią z Xiążąt Radziwiłłów Hrabiami Wittgenstein. Convention entre Son Altesse Serenissime la Prince Antoine Radziwill, Prince de Nieśwież et d’Ołyka, Comte de Mir, Lieutenant du Roi au Grand Duché de Posen, Chevalier de plusieurs Orderes et Leurs Excellences le Comte Louis Wiigenstein et la Contesse Stephanie Wittgenstein, nee Princesse Radziwiłł. – Warszawa: Glücksberg, 1829. – 12 s.

Прокопьева Светлана

МОРИС ДЕ БЕК И ЕГО ИЛЛЮСТРАЦИИ В КОЛЛЕКЦИИ НАЦИОНАЛЬНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ

В 1990 г. у частного владельца (В. А. Омеляненко) из г. Минска в коллекцию музея было приобретено три графических произведения, исполненных в технике цветного офорта. При поступлении они были атрибутированы как иллюстрации неизвестного западноевропейского художника к «Маугли» (надо полагать, имелась ввиду «Книга джунглей» или «Вторая книга джунглей» известного английского писателя Редьярда Киплинга (1865–1936) и записаны в Книгу поступлений как «Пантера» (ЗГ-253) (рис. 1), «Спящий тигр» (ЗГ-254) (рис. 2) и «Сидящий тигр» (ЗГ-255) (рис. 3).

На двух из трех офортов на изображении имеется монограмма «МВ». Работая со справочной литературой над научным каталогом европейской печатной графики из коллекции Национального художественного музея Республики Беларусь, в «Словаре монограмм. Международном указателе монограмм художников с 1850 года» Франца Гольдштейна [1, р. 89] мы обнаружили идентичную монограмму, которая в указанном издании была расшифрована как монограмма Мориса Белкуе (Maurice Belque), живописца, работавшего в Голландии в 1931 г.

В 2014 г. решением атрибуционного совета музея (№ 46 от 11.03.2014 г.) были приняты новые атрибуции. На основании имеющихся данных автор гравюр был обозначен как «Белкуе Морис (?)». Монограммист МВ (первая половина XX века). Голландская школа». Были внесены корректировки и в названия офортов. Так, оттиск «Спящий тигр» был переименован в «Спящий гепард», а «Сидящий тигр» – в «Лежащий тигр».

Глобальный процесс оцифровки изданий, хранящихся в библиотеках по всему миру, и их доступность в электронных библиотеках значительно расширили границы возможностей работы по изучению и атрибуции произведений искусства, сделав неизвестное еще вчера достижимым сегодня. В настоящий момент мы не только можем «вернуть» имя автора данных гравюр, но и озвучить историю их создания, связав с конкретными литературными произведениями.

Имеющаяся на гравюрах монограмма принадлежит французскому живописцу, гравюру, графику, книжному иллюстратору Морису Жоберу де Беку, более известному как Морис де Бек (Maurice de Bègue), а также под псевдонимами Морис де Аттис (Maurice de Attys) или Морис д'Аттис (Maurice d'Attys).

Художник родился 7 апреля 1878 г. в городе Сомюр (департамент Мэн и Луара). Художественное образование получил в Париже в Школе изящных

искусств. К сожалению, неизвестно, у кого конкретно и в какие годы он там учился, но уточнено, что одновременно в течение нескольких лет де Бек посещал уроки анатомии Матиаса-Мари Дюваля (1844–1907) – французского гистолога, физиолога, анатома, педагога, профессора анатомии Парижского университета, который до 1899 г. преподавал среди прочих предметов анатомию для художников в Школе изящных искусств.

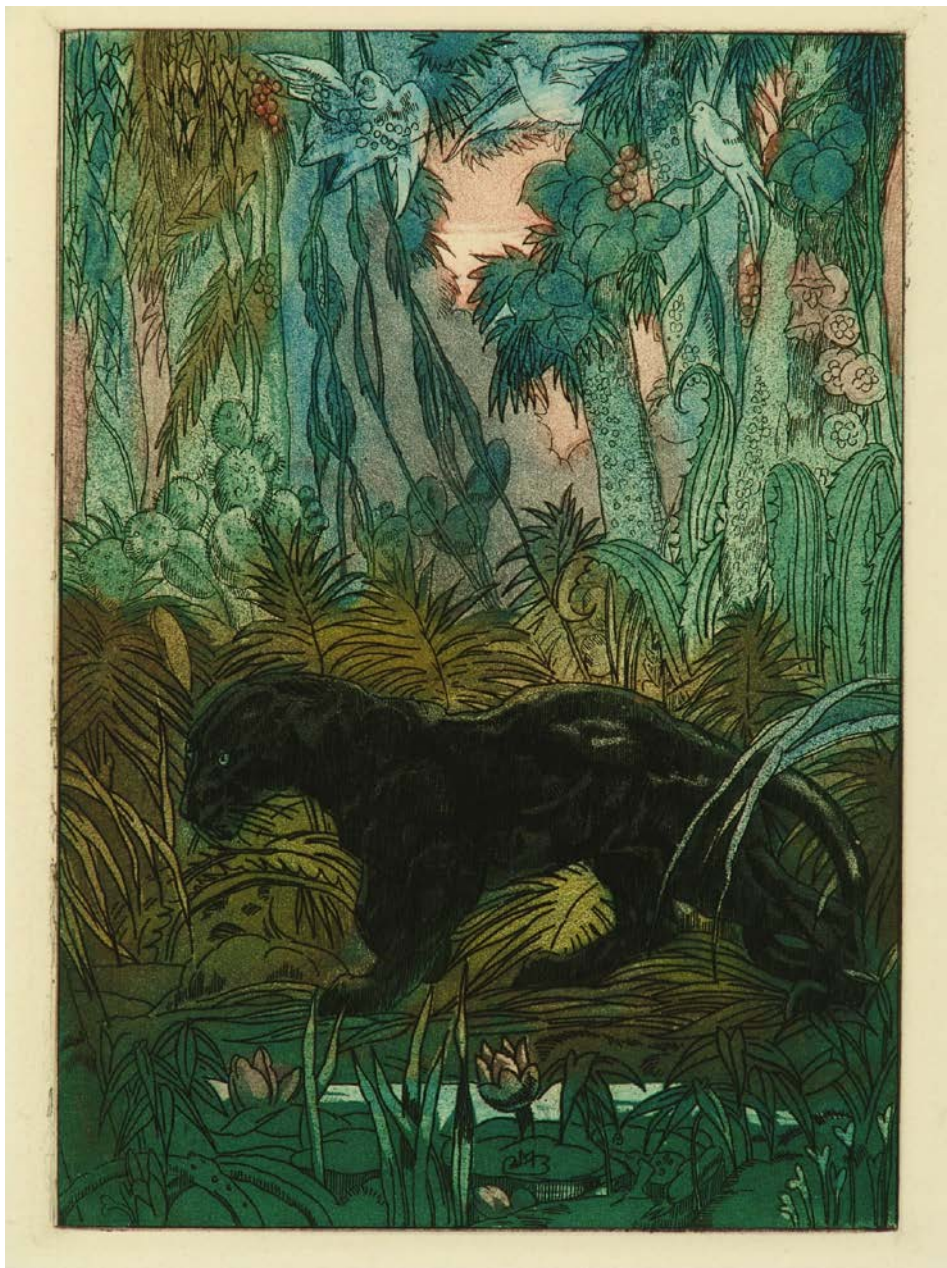


Рис. 1. Морис Жобер де Бек (1878–1938). Французская школа. Черная пантера. Иллюстрация к стихотворению «Черная пантера» Шарля Мари Рене Леконта де Лиля (1818–1894). Лист из издания «Шесть варварских стихов» (Six poèmes barbares). 1925. Бумага, цветной офорт. Л. 34,6×26,4; Д. 20,5×14,8; И. 19,8×13,9. ЗГ-253. Национальный художественный музей Республики Беларусь

В целом о жизни и творчестве де Бека информация крайне скудна. Безусловно, этот мастер еще ждет своего исследователя. Однако известно, что де Бек долгое время жил и работал в Париже.

Во время Первой мировой войны Морис де Бек находился в заключении в Германии в городе Вецлар (район Лан-Дилль) в лагере XVIII Армейского корпуса с более чем 15 000 военнопленными из России. В основном это были пленные украинцы, которым были предложены лучшие, чем обычно, условия с целью вербовки как возможных будущих союзников против России [2]. Вероятно, в Вецларе у де Бека была возможность заниматься творчеством, сохранился ряд акварельных работ, созданных в 1915–1916 гг. и представляющих сцены лагерной жизни. Среди них жанровые композиции «Дезинфекция» (бумага, тушь, акварель, 23,5×33 см) и «Польские евреи в лагере в Вецларе» (бумага, тушь, акварель, 23,5×33 см), выставленные на торги аукционного дома Ader (Париж) 18 марта 2022 г., – живые, не лишённые юмора и гротеска зарисовки. К этому же периоду относятся и два акварельных портрета: «Мужской портрет» из коллекции лондонской галереи *Day & Faber* (бумага, акварель, 55,3×37 см) [3] и фигурировавший на торгах в художественной галерее *Aquarelle* в Биле (Швейцария) – «Голова солдата» (бумага, акварель, 30,3×43,8 см) [4]. Оба рисунка датированы 1916 г. и представляют зарисовки с натуры, обнаруживая умение художника передавать как внешнюю индивидуальность человека, так и его внутреннее состояние, а также демонстрируя его сочную, но «графическую» живописную манеру.

Находясь среди украинских пленных, де Бек воспользовался возможностью выучить их язык и собрать старинные сказания и легенды, которые в дальнейшем легли в основу изданной им в 1922 г. книги «Русские сказки, собранные и иллюстрированные Морисом де Беком» (*Legendes Russes. Recueillies Et Decorees Par Maurice De Becque*. Paris: Éditions de l'Abeille d'Or, 1922). Это семидесяти шести страничное издание включало три сказки – «Украинская сказка» (*Conte d'Ukraine*), «Сказка о зеленой ящерице, серой белке и орле» (*Histoire du Lézard vert, de l'Ecureuil gris et de l'Aigle*) и «Руслан и Черномор» (*Rousslânn et Tchernomor*) – и было богато иллюстрировано в лучших традициях именно русской книжной иллюстрации начала XX века. Для «Русских сказок» де Бек исполнил одиннадцать межстраничных иллюстраций в цвете и многочисленные виньетки. Чуть ранее, около 1920 г., в типографии-издательстве Бернара Сирвена (1813 – после 1876), осуществлявшего свою деятельность в Тулузе и Париже, была опубликована шестнадцатистраничная книга Мориса де Бека «Роковые сапоги. Украинская сказка» (*Les Bottes Fatales. Conte d'Ukraine*. Toulouse/Paris: B. Sirven, [ca. 1920]) с полностраничными цветными литографиями по рисункам художника.

Рисунок из лондонской коллекции содержит дарственную надпись, адресованную Жоржу Селестину Крэ (1875–1935) – парижскому издателю и

книготорговцу, основателю в 1913 г. издательства *Crès & Cie*, переименованного в 1918 г. в *Éditions G. Crès et Cie*.

С Жоржем Крэ, который двумя годами ранее открыл книжный магазин и начал издавать иллюстрированные книги, де Бек познакомился в 1910 г., а работать для его издательства начал в 1914 г. Вероятно, первым совместным изданием стал сборник «Запахи Парижа» (*Les odeurs de Paris*) Луи Вейо (1813–1883), опубликованный Крэ в 1914 г. тиражом 1 650 экземпляров и иллюстрированный орнаментами, гравированными Жанной-Флорой Дете (1888–1932) по рисункам Мориса де Бека. В 1916 г. в издательстве Крэ были опубликованы «Мысли» (*Pensées*) – двухтомное собрание идей французского ученого и философа Блеза Паскаля (1623–1662), иллюстрированное гравюрами на дереве Ж.-Ф. Дете по рисункам Мориса де Бека (тираж 1 605 экз.). В следующем, 1917 г. с иллюстрациями де Бека и фронтисписом Луи Жу (1881–1968) вышли «Лица святых» (*Physionomies de saints*) Эрнеста Элло (1828–1885) тиражом 1 500 экз.

Морис де Бек продолжал работать с Жоржем Крэ длительное время, проиллюстрировав более двадцати книг. Наиболее плодотворной была первая половина 1920-х гг., когда в издательстве были опубликованы такие произведения, как:

- «Господин де Трупье и другие необычайные истории» (*Monsieur d'Outremort et autres histoires singulières*) – сборник новелл французского писателя, одного из самобытных предшественников современной научной фантастики Мориса Ренара (1875–1939), с обложкой, украшенной гравюрой де Бека;

- «Сконструированный человек» (*L'Homme truqué*) (1921) и «Неподвижное путешествие» (*Le Voyage immobile*) (1922) М. Ренара, опубликованные Крэ с обложками де Бека.

В 1922 г. в издательстве Крэ вышли в свет:

- «Нума Руместан: парижские нравы» (*Numa Roumestan: mœurs parisiennes*) Альфонса Доде (1840–1897) с ксилографиями Пьера Гусмана (1862–1941) (фронтиспис), Поля Бодье (1881–1962), Луи Жу, Бернара Нодена (1876–1946), Пьера-Эжена Вайберта (1875–1937) и Мориса де Бека;

- двухтомник «Пармская обитель» (*La Chartreuse de Parme*) Стендаля (1783–1842) с гравюрами Жоржа Обера (1866–1961) по рисункам Мориса де Бека (тираж 1 975 экз.);

- «Книга милосердия и смерти» (*Le Livre de la pitié et de la mort*) Пьера Лоти (Луи Мари-Жюльен Вио, 1850–1923), включавшая 50 цветных ксилографий Жоржа Обера по рисункам Мориса де Бека (тираж 1 960 экз.);

- «Буйные силы» (*Les Forces tumultueuses*) бельгийского поэта и драматурга Эмиля Верхарна (1855–1916) с гравюрами Пьера Гандона (1899–1990) (портрет писателя), Поля Эмиля Колена (1867–1949), Поля Бодье, Пьера-Эжена Вайберта и Мориса де Бека (тираж 1 955 экз.);

- «Одинокое сердце» (*Le coeur solitaire*) Шарля Герена (1873–1907) с ксилографиями Поля Эмиля Колена (фронтиспис), Поля Бодье (портрет писателя), Пьера-Эжена Вайберта и Мориса де Бека (тираж 1 960 экз.);

- «Свет погас» (*La Lumière qui faillit*) Редьярда Киплинга (1865–1936) в новом переводе Роберта д'Юмьера (1868–1915) с фронтисписом Жана-Габриэля Дарагне (1886–1950), 16-ю заставками, 15-ю концовками и одной миниатюрой, выполненными в технике гравюры на дереве Полем Бодье, Пьером-Эженом Вайбертом и Морисом де Беком (тираж 1 950 экз.);

- сборник стихов «Цветы зла» (*Les Fleurs du mal*) Шарля Бодлера (1821–1867), опубликованный ограниченным тиражом в 150 экземпляров с 12-ю офортами Мориса де Бека (в 1923 г. Крэ осуществит переиздание «Цветов зла» под редакцией французского библиографа Адольфа ван Бевера (1771–1927) тиражом 840 экз.);

- «Письма из Малайзии» (*Lettres de Malaisie*) – роман Адама Поля (1862–1920), иллюстрируя который де Бек выступил уже не только как автор рисунков, но и ксилограф (тираж 1 950 экз.).

В следующем 1923 г. издательство Жоржа Крэ опубликовало:

- «Мизантроп» (*Le Misanthrope*) Мольера (1622–1673) с иллюстрациями Франсуа Александра Альфреда Жерардина (Альфред Жерардин, 1841–1905) и Мориса де Бека, гравированными в ксилографии Полем Бодье и Жоржем Обером (тираж 1 930 экз.);

- «Бархатный путь: новые диссоциации идей» (*Le chemin de velours: nouvelles dissociations d'idées*) французского писателя, эссеиста и художественного критика Реми де Гурмона (1858–1915) с фронтисписом, гравированным Полем де Пидолем (1882–1954) и многочисленными заставками и концовками, исполненными в ксилографии Полем Бодье, Морисом де Беком и Жаном-Габриэлем Дарагне;

- «Одиночество» (*Solitudes*) французского романиста Эдуарда Эстонье (1862–1942) с его портретом, гравированным Жоржем Обером, и иллюстрациями Поля Эмиля Колена, Поля Бодье, Пьера-Эжена Вайберта и Мориса де Бека (тираж 1 760 экз.);

- «Беседы с последующими посмертными стихами» (*Entrevues suivies de poèmes posthumes*) бельгийского поэта, новеллиста и драматурга Шарля Ван Лерберга (1861–1907) с цветным фронтисписом, выполненным в технике гравюры на дереве Пьером-Эженом Вайбертом, и иллюстрациями Поля Бодье и Мориса де Бека (тираж 1 950 экз.);

- «Битва» (*La Bataille*) лауреата Гонкуровской премии Клода Фаррера (1876–1957) с гравюрами де Бека по собственным рисункам (тираж 1 955 экз.).

В 1924 г. в издательстве Крэ увидели свет:

- «Другие жизни, другие миры» (*Les autres vies et les autres mondes*) французского писателя бельгийского происхождения Жозефа Анри Рони-

старшего (1856–1940), где де Бек выступил как в роли рисовальщика, так и гравера (тираж 1 955 экз.);

- «Азиатские новеллы» (*Nouvelles asiatiques*) Жозефа Артюра де Гобинó (1816–1882) – французского аристократа, писателя и социолога, иллюстрируя которые вслед за увлеченным автором-ориенталистом де Бек в своих 7 полноцветных межстраничных и 40 двухцветных ксилографиях (заставки, концовки, буквицы) передает *couleur locale*, погружаясь в особую атмосферу Персии (тираж 570 экз.);

- наконец, «Басни» (*Fables mises en vers*) Жана де Лафонтена (1621–1695), изданные в двух томах тиражом 1 965 экземпляров, с гравюрами Мориса де Бека, в которых художник открывает талант анималиста.

В 1925 г. де Бек совместно с Пьером Гандоном (фронтиспис, портрет писателя), Полем Бодье и Пьером-Эженом Вайбертом исполнил иллюстрации к «Сельским и Божественным играм» (*Les Jeux rustiques et divins*) Анри де Ренье (1864–1936), изданным Крэ тиражом 1 950 экземпляров.

В 1920-е гг. художник нередко использует псевдоним Морис д'Аттис или Морис де Аттис, подписывая таким образом прежде всего иллюстрации эротического содержания, как, например, к труду французского писателя конца XVI – начала XVII века Франсуа Бероальда де Вервиля (1556–1626) «Способ выйти в люди», или «Способ добиться успеха» (*Le moyen de parvenir*). Для этого издания, опубликованного тиражом всего 330 экземпляров в Женеве в частном порядке (*aux dépens de quelques Amateurs*) в 1921 г., де Бек исполнил 26 межстраничных иллюстраций, виньетки и инициалы. Помимо 12 офортов-иллюстраций к «Цветам зла» Ш. Бодлера, опубликованным Крэ в 1922 г., около 1920 г. Морис де Бек исполнил 6 гравюр акватинтой к *Les Pièces Condamnées* – «осужденным» стихам поэта, признанным цензурой «непристойными» («Лесбос», «Проклятые женщины», «Лета», «Той, кто слишком весела», «Драгоценности», «Метаморфозы вампира»), которые решением суда были удалены из сборника «Цветы зла». Для этой серии (*Les pièces condamnées, six compositions dessinées et gravées, à l'aqua tinta par Maurice D'Attys*), вышедшей тиражом всего 52 экземпляра, художник также использовал псевдоним Морис д'Аттис.

В 1920-е гг. Морис де Бек сотрудничает с различными издательствами, иллюстрируя преимущественно цветными гравюрами на дереве произведения как французских, так и иностранных авторов.

На протяжении нескольких лет художник работает по заказам парижского издательства «Золотая Лампа» (*Éditions de la Lampe d'Or*). В 1921 г. в серии «Самые красивые легенды мира» (*Les plus belles légendes du monde*) здесь выходят «Бретонские легенды» (*Légendes bretonnes décorées par Maurice de Vecque*) с предисловием бретонского писателя, поэта и

драматурга Адриена де Карне (1854–1943). Иллюстрации де Бека для этого издания, исполненные в технике цветной ксилографии, отличаются привязанностью к традиционным канонам визуализации бретонского фольклора и обнаруживают преодоление образа, переработанного в стиле ар-нуво, что было чрезвычайно характерно для межвоенного периода. 12 полностраничных иллюстраций, 10 внутри текста (включая две на обложке) и множество орнаментальных полос вверху и внизу страниц придают изданию особую декоративность. В следующем году «Бретонские легенды» будут переизданы на бретонском языке в *E Ti Wenanen Aour* (Лион-Париж).

В издательстве «Золотая Лампа» в 1923 г. выходит ограниченным тиражом 330 экземпляров «Сатира на женщин» (*Satire sur les femmes*) римского поэта-сатирика, писателя и оратора Ювенала (Децим Юний Ювенал, между 50 и 60 – после 127), иллюстрированная 30 оригинальными цветными офортами Мориса де Бека, в числе которых фронтиспис, 5 межстраничных и 24 иллюстрации в тексте.

В 1924 г. под знаком издательства «Золотая Лампа» в типографии Боделя тиражом всего 420 экземпляров была опубликована книга «Любовь господина Никола» (*Quelques amours de monsieur Nicolas*) Никола Ретифа де ла Бретонна (1734–1806) – одного из самых популярных и плодовитых писателей Франции XVIII века. Для этого издания Морис де Бек исполнил 32 цветных офорта, включая портрет писателя в качестве фронтисписа, 9 заголовков с орнаментированными инициалами, 8 больших иллюстраций в тексте, 2 заставки, 10 концовок и обложки.

В следующем году «Золотая Лампа» издаст «Персидские письма» (*Lettres persanes*) – сатирический роман Шарля Луи де Монтескье (1689–1755), для которого художник исполняет фронтиспис и 20 ксилографий, напечатанных в двух тонах (тираж 1 330 экз.).

Среди работ Мориса де Бека первой половины 1920-х гг. следует отметить иллюстрации к роману «Приятное удовольствие» (*Le bon Plaisir*) французского поэта и писателя, члена Французской академии Анри Франсуа Жозефа де Ренье (1864–1936), опубликованному в 1922 г. в парижском издательстве *Collection Marpon et Cie* с ксилографиями Поля Бодье по рисункам де Бека (7 иллюстраций вне текста, включая портрет на фронтисписе и 32 иллюстрации в тексте, тираж 1 100 экз.).

В первой половине 1920-х гг. де Бек работал и с издательством *Garnier Frères*. Здесь в 1922 г. был опубликован сборник стихов «Сад любви» (*Le jardin d'Amour*) Огюста Пьера Гарнье (1885–1966), а в 1924 г. его же поэма «Морской вечер» (*Le Soir marin*), для которых Морис де Бек исполняет ксилографии по собственным рисункам.

В 1927 г. в парижском издательстве Шарля Леблана (?–1940) и Луи Траутманна (?–1942) *Leblanc et Trautmann Editeurs* была опубликована «Песня Дамсана» («Легенда о Раде XVI века (малайо-полинезийское племя

Дарлак), переданная устной традицией, собранная и переведенная на французский язык Леопольдом Сабатье» (*La Chanson de Damsan: Légende Radé du XVIe Siècle (Tribu Malaïo-Polynésienne du Darlac) transmise par la tradition orale, recueillie et transcrite en français par Léopold Sabatier*) с предисловиями генерал-губернатора Французского Индокитая Пьера Паскье (1877–1934) и французского журналиста и писателя Ролана Доржелеса (Ролан Лекавеле, 1885–1973). Леопольд Сабатье (1877–1936) был французским колониальным администратором в провинции Дарлак (ныне провинция Даклак) и инспектором по административным делам в стране Мой. Для его сочинения де Бек выполнил 15 офортов, опираясь, вероятно, на фотографии, – столь разительно отличаются эти иллюстрации от всего того, что художник делал до или после.

Местом действия автобиографического романа «Свадьба Лоти» (также известная как «Женитьба Лоти, Параху или Таити», *Le Mariage de Loti*, 1880) Пьера Лоти – французского офицера флота и писателя, известного колониальными романами из жизни экзотических стран – стала Французская Полинезия. Именно эта книга пробудила интерес к Полинезии Поля Гогена (1848–1903). Роман был переиздан в 1927 г. в парижском издательстве *Librairie Lemerrier* с иллюстрациями Мориса де Бека тиражом всего 285 экземпляров. Художник исполнил 33 (в том числе 20 полностраничных) акварели, которые были гравированы Жаном Соде (работал в 1890–1925 гг.) в технике трафаретной печати пошуар. Как отмечали литературные критики, одной из самых сильных сторон Лоти как писателя был цвет, который он привносил в свои описания и экзотические темы, и иллюстрации де Бека отражают это мастерство, создавая яркий и ароматный образ таитянского мира.

В 1928 г. парижский книготорговец-издатель М.-П. Тремуа (М.Р. Trémois) начал публикацию многотомного издания «Галерея великих куртизанок» (*La Galerie des grandes courtisanes*, 1928–1931), посвященного «ужасным» женщинам в мировой истории, чье обаяние и ум стали легендами. Каждый том, вышедший тиражом 1 000 экземпляров, был своеобразным «портретом» легендарной куртизанки, созданным такими современными писателями, как Жан Кассу (1897–1986), Жан-Луи Водуайе (1883–1963), Жозеф Дельтель (1894–1978) и др., и проиллюстрированный современными художниками, среди которых были Цугухару Фудзита (1886–1968), Чарльз Эмиль Эгли (1877–1937), Мари Лорансен (1883–1956). Первый том был посвящен Аспасии (ок. 470 г. до н. э. – после 400 г. до н. э.) – древнегреческой гетере, возлюбленной Перикла (ок. 494/493–429 гг. до н. э.), чей «образ» был создан французским романистом, драматургом, публицистом и писателем, членом Французской академии Абелем Эрманом (1862–1950) и проиллюстрирован изящными рисунками Мориса де Бека.

Среди парижских издательств, по заказам которых работал в 1920-е гг. Морис де Бек, одним из крупных было издательство Симона Кра (?–

1940). Бывший секретарь семьи Ротшильдов, Кра в 1903 г. открыл магазин *Librairie de l'Ancien temps* («Книжный магазин старых времен») на улице Виктория, позже переместив его на улицу Бланш, 6. В 1919 г. Кра основал *Éditions du Sagittaire* («Стрелец»), просуществовавшее до 1979 г. Именно в издательстве Кра 15 октября 1924 г. был опубликован первый сюрреалистический манифест Андре Бретона (1896–1966).

В издательстве Симона Кра 1924–1925 гг. были изданы «Книга джунглей» (*Le Livre de la Jungle*, 1924) и «Вторая книга джунглей» (*Le Deuxième Livre de la Jungle*, 1925) – сборники рассказов английского писателя Редьярда Киплинга. Для этого красочного издания Морис де Бек исполнил 110 цветных офортов и ксилографий, в том числе 2 фронтисписа, 30 полностраничных иллюстрации, 60 – в тексте, 15 концовок, повторяющуюся заглавную виньетку и 2 гравюры для обложек. Тираж издания был ограничен 300-ми экземплярами.

В работе над иллюстрациями к «Книгам джунглей» в полную меру раскрылся талант де Бека как художника-анималиста. Глубоко увлеченный изображением мира животных Морис де Бек был одним из членов основанного в 1912 г. Общества художников-анималистов, где особенно сблизился с Полем Жувом (1878–1973), одним из талантливейших анималистов Франции, чья эстетика была ему чрезвычайно близка. Для углубления своих знаний об обычаях и повадках животных де Бек посетил Антверпенский зоопарк – один из старейших зоологических садов в Европе, где мог и наблюдать за различными представителями экзотической фауны, доселе ему неизвестными. Сделанные во время этой поездки многочисленные зарисовки легли в основу будущих иллюстраций к «Книгам джунглей».



Рис. 2. Морис Жобер де Бек (1878–1938). Французская школа. Спящий гепард. Иллюстрация к стихотворению «Сон ягуара» Шарля Мари Рене Леконта де Лиля (1818–1894). Лист из издания «Шесть варварских стихов» (*Six roèmes barbares*). 1925. Бумага, цветной офорт. Л. 34,6×26,4; Д. 20,5×14,9; И. 19,9×14. ЗГ-254. Национальный художественный музей Республики Беларусь

Когда Симон Кра подарил Редьярду Киплингу первую гравюру Мориса де Бека с изображением слона, великий английский писатель произнес: «Вы нашли отличного иллюстратора, не потеряйте его» [5]. Иллюстрации к «Книгам джунглей» – работа зрелого и опытного художника, выработавшего свой особый индивидуальный стиль.

Помимо книжных иллюстраций де Бек работает над иллюстрированием и периодических изданий. Так, на протяжении нескольких лет его иллюстрации публикуются в *La Petite Illustration* – еженедельном французском литературном журнале, существовавшем с

1913 по 1939 г. и являвшимся приложением к *L'Illustration*. В июле 1928 г. (№№ 390-391/174-175) в серии «Роман» был опубликован «Последний полет жаворонка» (*Le dernier vol de l'alouette*) Альберта дю Буа (1872–1940), 8 и 15 октября 1932 г. (№№ 595-596/275-276) – его же роман «Корсика» (*Corsica*), 29 октября 1932 г. (№ 599/278) – «Наши соседи по стране. Новеллы» (*Nos voisins de campagne. Nouvelle*) Магд-Абриль (Ламан Мадлен, ?–?), 21 октября 1933 г. (№ 646/299) – новелла «Полковник» (*Coronel. Nouvelle*) Адольфо Коста ду Рельса (1891–1980), 4 мая 1935 г. (№ 722/339) – «Улыбка Царя Иудейского (Приключения Сафоса Меламбриса)» (*Le sourire du roi des Juifs (Les aventures de Saphos Mélambris)*) дю Буа, в октябре того же года (№ 744/354) – «Серый попугай» (*Le perroquet gris*) Базиля Кэри (?–?), 29 февраля 1936 г. (№ 762/358) – рассказ «Радуга луны» (*Nouvelle L'arc-en-ciel de lune*) Андре Арманди (1882–1958) – все с иллюстрациями Мориса де Бека.

В 1920 г. художник принимал участие в оформлении как минимум одного (январь) выпуска альманаха «Чтения для всех» (*Lectures pour tous*), известна его обложка второго номера журнала с изображением странствующего торговца. Имя Мориса де Бека упоминается и в качестве иллюстратора к публикациям французского еженедельного журнала *L'Illustration*. В номере 4507 за 20 июля 1929 г. была опубликована статья «Сагунто» (*Sagonte*) Жана Кампа (1891–1968), проиллюстрированная 8-ю акварелями художника, в номере 4742 за 20 января 1934 г. – статья «Маяки» (*Phares*) Луи Ришара-Муне (?–?) с 11-ю акварелями де Бека, а в номере 4944 за 4 декабря 1937 г. – «Бранвен» (*Branwène*) сказка Луи Гишара (1893–1979) с 5-ю цветными композициями художника.

Вероятно, в 1920-е гг. Морис де Бек открывает собственную печатную мастерскую (?), т. к. именно с середины 1920-х гг. появляются книги, в которых художник выступает не только как иллюстратор, но и как издатель (*Chez Maurice de Becque, Peintre-Graveur, 27, Avenue De Suffren (VII^e ARR.)*).

22 августа 1925 г. де Беком был издан альбом «Шесть варварских стихов» (*Six poèmes barbares*) известного французского поэта, главы Парнасской школы Шарля Мари Рене Леконта де Лиля (1818–1894). «Варварские стихи», созданные де Лилем в 1862–1878 гг., принесли поэту славу непревзойденного стихотворца-анималиста Франции. Из более восьмидесяти стихотворений, объединенных в этот сборник, Морис де Бек выбирает лишь шесть – «Слоны» (*Les Éléphants*), «Дремота кондора» (*Le Sommeil du Condor*), «Черная пантера» (*La Panthère noire*), «Джунгли» (*Les Jungles*), «Быки» (*Les Taureaux*) и «Сон ягуара» (*Le Rêve du jaguar*). Гравюры к «Варварским стихам» выполнены в той же стилистике, что и иллюстрации к «Книгам джунглей». Это даже дает возможность предположить, что они могли быть подготовлены для иллюстрирования Киплинга, но не вошли в издание. Гравюры словно продолжают цикл экзотических видов джунглей, их удивительных фауны и флоры. «Шесть варварских стихов»

проиллюстрированы 6-ю полностраничными цветными оформками, 7-ю заставками и 6-ю концовками. Тираж издания составлял всего 220 экземпляров: первый экземпляр был отпечатан на старой японской бумаге (*Japan Ancient*) и включал тройную серию гравюр, следующие 9 экземпляров были отпечатаны на японской «императорской» бумаге (*Imperial Japan*) и дополнялись двойной серией гравюр. Экземпляры с 11-го по 60-й были напечатаны на японской бумаге с комплектами гравюр черного цвета с ремарками, за ними следовали сорок экземпляров на бумаге *Madagascar* с серией гравюр в черном цвете с ремарками, и самая большая часть (100 экземпляров) была отпечатана на высокосортной веленовой бумаге *Lafuma*; кроме того, было напечатано 20 экземпляров не для продажи, пронумерованных римскими цифрами. Именно из этого издания происходят и три офорта, ныне хранящиеся в коллекции музея. Это иллюстрации к стихам «Черная пантера», «Джунгли» и «Сон ягуара». Они принадлежат к одному из ста экземпляров, напечатанных на бумаге *Lafuma* (с 101-го по 200-й).

Надо отметить, что де Бек продолжил иллюстрировать Леконта де Лиля, – в 1927–1928 гг. парижским издателем, известным своими публикациями парнасских поэтов Альфонсом Лемерром (1838–1912) было издано «Полное собрание стихов» де Лиля в четырех томах (*Poésies complètes. Texte définitif avec Notes et Variantes. 4 volumes. Paris: Librairie Alphonse Lemerre, 1927–1928*) с иллюстрациями Мориса де Бека.

В 1926 г. де Бек издает тиражом 232 экземпляра книгу «Греция и Сицилия» (*La Grèce et la Sicile*) – первую часть сборника сонетов «Трофеи» (*Les Trophées, 1893*) французского поэта кубинского происхождения Жозе Мария де Эредиа (1842–1905). Стихотворения поэта поразили его современников совершенством формы, красочностью описаний и изяществом языка. Эти особенности стиля де Эредиа и атмосферу парнасской поэзии конца XIX века Морис де Бек прекрасно передал в своем великолепно иллюстрированном произведении, объединившем 102 цветных офорта, включая фронтиспис, страницу посвящения, 20 полностраничных цветных офортных вклейки (17,8×12,5 см), 40 заставок (12,5×7,5 см), 40 концовок разного размера (в основном примерно 4×4 см), гравюру обложки, декоративную рамку и декоративный заголовок.

В серии офортных (1928) к роману знаменитого испанского писателя Висенте Бласко Ибаньеса (1867–1928) «Куртизанка Сонника» (*Sonnica la courtisane*) воплотились самые яркие черты творческой манеры художника. В этой зрелой работе отточенность техники и внимание к передаче деталей не мешает де Беку создать серию романтически приподнятых образов персонажей романа. В то же время в офортной сюите к этой книге художник отошел от романтико-героической патетики писателя, исполнив ряд иллюстраций откровенного содержания. Историческое повествование о куртизанке времен Римской империи де Бек проиллюстрирован 60-ю

цветными офортами, включая фронтиспис, заглавную виньетку, 17 полностраничных иллюстраций и 41 – в тексте. Тираж издания был ограничен 270-ю пронумерованными экземплярами.



Рис. 3. Морис Жобер де Бек (1878–1938). Французская школа. Лежащий тигр. Иллюстрация к стихотворению «Джунгли» Шарля Мари Рене Леконта де Лиля (1818–1894). Лист из издания «Шесть варварских стихов» (Six poèmes barbares). 1925. Бумага, цветной офорт. Л. 34,6×26,5; Д. 20,6×14,7; И. 19,8×14. ЗГ-255. Национальный художественный музей Республики Беларусь

«Подлинный роман о Лисе» (*Le Roman de Renart*) Луи Ришара-Муне был опубликован де Бекон в 1930 г. у в двух томах тиражом 200 экземпляров. Достигнув полной зрелости своего искусства, художник демонстрирует в этом издании всю выразительность вкуса своего времени к книжной иллюстрации. 40 цветных офортов, исполненных де Бекон, пленяют глубиной передачи характера животных и гармонией оформления.

В следующем году художник опубликует тиражом всего 38 экземпляров «Зов предков» (*L'Appel de la Forêt*) Джека Лондона, подготовив для этого издания 32 цветных офорта. Вероятно, это последнее обращение к искусству иллюстрации в творческой биографии художника. Более поздних примеров оформления де Бекон книжных изданий нам обнаружить не удалось за исключением посмертных переизданий. В числе последних стоит упомянуть книгу «Иной свет, или Государства и империи Луны. Государства и империи Солнца. История птиц» (*L'Autre Monde. Les Etats et Empires de la Lune. Les Etats et Empires du Soleil. Histoire des Oiseaux*) французского драматурга, философа, поэта и писателя Эркюля Савиньена Сирано де Бержерака (1619–1655), опубликованную в 1944 г. издательством Мулен д'Овернь в Клермон-Ферран (*Editions des Moulins d'Auvergne, Clermont-Ferrand, 1944 (Imprimerie X. Perroux et Fils in Mâcon)*) с 15 офортами Мориса де Бека.

Вошедший в историю искусства, прежде всего, как талантливый иллюстратор Морис де Бек проявил себя и как театральный художник. В Национальной библиотеке Франции в Париже хранятся альбомы с эскизами костюмов к таким спектаклям, как «Манон», «Ромео и Джульетта», «Саламбо», «Саломея», «Кармен», а также к неидентифицированным постановкам, созданным преимущественно в первой четверти XX века, среди авторов которых числится и Морис де Бек. В Галерее изящных искусств Леона Вильницкого в Вене [5] и на неустановленном аукционе [6] были выставлены на торги акварели художника – театральные эскизы к знаменитой пьесе на русскую тематику «Михаил Строгов» по мотивам приключенческого романа Жюль Верна (1828–1905) для парижского Театра Шатле, созданные им в 1900-х гг., что свидетельствует о стойком интересе де Бека к театру в ранний период творчества.

В 1932 г. художник с семьей покидает Париж и поселяется в Бретани в коммуне Плугану департамента Финистер. Безусловно, де Бек и ранее бывал в Бретани, сохранился его рисунок 1925 г. «Бретонская Голгофа» (картон, акварель, тушь, размер листа 24×32 см, размер изображения 20×28,5 см) и живописное полотно «Бретань. Финистер. Фермы Бель-Эйр. Дибен» 1929 г. (холст, масло, 46×55 см). В 1930-е гг. де Бек много сил отдавал живописи. Новые места вдохновили его на создание серии пейзажей, в частности, запечатлевших маяки Бретани на мысе Сен-Мэтью,

Стифф на острове Уэсан, Ар-Мен на береговом рифе острова Сен, Жюман на скале у острова Уэсан, Креак на Уэсане и других, частично репродуцированных в качестве иллюстраций уже упоминавшейся нами статьи «Маяки» Луи Ришара-Муне в *L'illustration*. В 1930-е гг. художник посещал поселок ловцов сардин Дуарненёв в Бретани, где тогда располагалась колония художников разных школ и направлений. Им было создано немало жанровых зарисовок и портретов рыбаков, таких как «Бретонский рыбак» (бумага, акварель, 70×52 см), «Бретонские рыбаки» (бумага, акварель, тушь, 24×33 см), «Бретань. Выезд на рыбную ловлю» (бумага, гуашь, тушь, 31×25 см), «Бретань. Моряки на причале» (бумага, акварель, тушь, 11×14,5 см) и другие.

Пейзаж всегда занимал немалое место в творчестве художника. Мы встречаем бесчисленные ландшафтные композиции среди созданных им иллюстраций, но и в целом в творческом наследии де Бека сохранилось немало видов мест, которые он посетил. Среди наиболее ранних из известных – акварель 1912 г. (размер в раме 51×37,5 см), фигурировавшая на интернет-торгах [7], или живописное полотно «Свет на озере» 1917 г. (холст, масло, 43×55 см), а также серия пейзажей французских курортных городков Сент-Максима, Сен-Тропе и Сен-Рафаэля (1925) или испанского Сагунто (1927). Помимо живописных известны и «чистые» пейзажи, выполненные де Бекком в гравюре, в частности, серия видов архитектурных средневековых памятников Франции: «Собор Святой Сесилии в Альби», «Монастырь Святого Трофима в Арле», «Вильнёв-ле-Авиньон» – цветные литографии, напечатанные в типографии Энгельмана в Париже.

Согласно справочной литературе, Морис де Бек был членом и активным участником выставок Общества осенних салонов в Париже. Учитывая крайнюю ограниченность ресурсов, нам удалось обнаружить упоминание об участии художника в экспозициях только 1922 и 1923 г., где он экспонировал свои иллюстрации в секции «Книга» (*Livre*): 8 офортов для «Цветов зла» и 6 гравюр и фронтиспис для «Азиатских новелл» (1922) и 4 цветные ксилографии для «Морского вечера» и 6 – для «Басен Лафонтена», а также 6 гравюр акватинтой для «Сатиры на женщин» и «Любови господина Никола» (1923).

Безусловно, де Бек принимал участие в различных выставках на протяжении своей творческой карьеры. Так, одной из ранних упоминается выставка 1919 г., экспонировавшаяся с 14 марта по 14 апреля на Елисейских полях, 63 в Париже [8]. Как следует из названия выставочного каталога, на ней были представлены «этюды русских военнопленных в Германии, пейзажи Швейцарии, пейзажи и виды Арьежа». К сожалению, сам каталог этой выставки нам обнаружить не удалось. Нам встретилось и упоминание об экспонировании серии «Маяки Бретани» на выставках в Бресте, Морле и Париже [9], однако информация о времени и месте проведения этих выставок, увы, осталась недоступной.

Морис де Бек скончался 28 февраля 1938 г. в Плугану в Бретани. За свою короткую творческую жизнь художник оформил и проиллюстрировал десятки книг, проделав колоссальный путь от скромных, обобщенных и ранних ксилографий к высокопрофессиональным, отличающимся большим вниманием к деталям и глубиной погружения в суть иллюстрируемого литературного произведения, цветным гравюрам позднего периода. Де Бек был всесторонним мастером, оставившим свой след и в гравюре, и в живописи, проявив себя как чуткий анималист, тонкий пейзажист и, конечно, мастер жанровой композиции.

Список использованной литературы

1. Goldstein, F. Monogramm Lexikon Internationales Verzeichnis der Monogramme bildender Künstler seit 1850. – Berlin, 1964. – P. 89.
2. Else-Lasker-Schüler-Stiftung, Wuppertal: Ukrainische Soldaten in Wetzlar [Electronic resource]. – 2022. – Режим доступа: <http://www.exil-club.de/groups/MigrationWetzlar/ukraine.htm>. – Дата доступа: 07.04.2022.
3. Maurice de Becque. Portrait of a man // DAY & FABER master drawings [Electronic resource]. – 2022. – Режим доступа: <https://www.dayfaber.com/object/793459/18362/portrait-of-a-man>. – Дата доступа: 07.04.2022.
4. Maurice Jaubert de Becque – Tête de soldat Wetzlar 1915 // Artmarket.com [Electronic resource]. – 2022. – Режим доступа: <https://www.artprice.com/marketplace/2349956/maurice-jaubert-becque-de/drawing-watercolor/...> – Дата доступа: 07.04.2022.
5. Maurice Jaubert de Becque – Illustrateur. Ente aux enchères publiques: vendredi 18 mars 2022. Catalogue. – Paris, ADER, Société de Ventes Volontaires, 2022.
6. Maurice Jaubert de Becque (1878 – Paris – 1938). Original Art Nouveau costume design for the Russian play «Michel Strogoff», Theater Chatelet, Paris // Alte Kunst – Leon Wilnitsky [Electronic resource]. – 2022. – Режим доступа: http://www.altekunst-wienna.com/frontend/scripts/index.php?groupId=0&productId=2331&setMainAreaTemplatePath=mainarea_productdetail.html&query. – Дата доступа: 07.04.2022.
7. Projets de costumes pour la pièce Michel Strogoff, Théâtre du Châtelet 3 works par Maurice de Becque // Artnet.fr [Electronic resource]. – 2022. – Режим доступа: <http://www.artnet.fr/artistes/maurice-de-becque/projets-de-costumes-pour-la-pièce-michel-strogoff-l-FuL9JR79aF7fV3b9oybA2>. – Дата доступа: 07.04.2022.
8. Rare Aquarelle Originale Signée Datée Maurice De Becque 1912 // PicClick FR [Electronic resource]. – 2022. – Режим доступа: <https://picclick.fr/Rare-Aquarelle-Originale-Sign%C3%A9e-Dat%C3%A9e-Maurice-De-Becque-154329212644.html>. – Дата доступа: 07.04.2022.
9. Exposition Maurice de Becque: études de prisonniers russes en Allemagne, paysages de Suisse, paysages et types de l'Ariège: du 14 mars au 14 avril 1919. Paris: 63, avenue des Champs-Élysées. Catalogue. – Paris, 1919.
10. Maurice Jaubert de Becque, Illustrateur // ADER – Maison de Ventes [Electronic resource]. – 2022. – Режим доступа: <https://www.ader-paris.fr/actualite/84425>. – Дата доступа: 07.04.2022.

Ржеутская Светлана

**СТАНКОВЫЙ ЭСТАМП 1930–1980-Х ГГ. КОЛЛЕКЦИЙ БЕЛОРУССКОЙ И
РУССКОЙ ГРАФИКИ НА ВЫСТАВКЕ «МАСТЕРА ЛИНОГРАВЮРЫ» (ИЗ
СОБРАНИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ РЕСПУБЛИКИ
БЕЛАРУСЬ)**

Выставка станковых эстампов выдающихся мастеров, чьи работы выполнены не в классической ксилографии (гравюре на дереве, известной в странах Дальнего Востока уже в начале VIII века нашей эры), а в достаточно новой технике линогравюры (изобретена чуть более 100 лет назад), – это замечательный способ познакомить зрителя с еще одной частью богатого собрания музея, возможность шире представить разнообразие техник и материалов мира изобразительного искусства.

В коллекциях Национального художественного музея Республики Беларусь бережно хранятся сотни линогравюр авторов из разных стран. Среди них – как отдельные листы, серии и альбомы, книжные иллюстрации, так и уникальное собрание гравированных линолеумных досок. Для экспозиции выставки «Мастера линогравюры» (2022) были отобраны около 40 работ в жанрах видовой гравюры, натюрморта, интерьера и бытовом жанре лучших мастеров белорусской школы графики (А. Н. Тычина, С. П. Герус, Е. Г. Лось, В. М. Ткачук, В. С. Садин, Б. Б. Цитович, В. А. Провидохин); эстампы русских художников, чьи имена – это творческая вершина становления и развития цветной гравюры XX века (И. Н. Павлов, В. С. Бибииков, И. А. Соколов, В. А. Фаворский, Э. Б. Бернштейн, О. А. Дмитриев, А. И. Иглин и др.) и литовской школы гравюры (С. И. Розинас), а также линолеумная доска для печати и гравировальные инструменты. Временные границы создания работ, представленных зрителю, это несколько десятилетий XX века (1930–1980-е), соответствуют периодам зарождения, расцвета и угасания популярности линогравюрного эстампа в прошлом столетии. Некоторые из графических листов были приобретены недавно и экспонировались впервые.

Среди различных видов изобразительного искусства эстамп или гравюра обладают наибольшими возможностями широкого распространения. Техника эстампа позволяет воспроизводить десятки и сотни оттисков, сохраняющих всю свежесть авторского оригинала. Гравюры Альбрехта Дюрера, офорты Рембрандта Харменса ван Рейна, серии гравюр Уильяма Хогарта, офорты Франсиско Гойи, литографии Оноре Домье, эстампы Василия Васильевича Матэ, Ивана Ивановича Шишкина, Валентина Александровича Серова и многих других мастеров вошли в историю мирового искусства наряду с самыми известными произведениями живописи и скульптуры.

Широкому распространению гравюры на линолеуме своим творчеством способствовали многие известные авторы – Анри Матисс, Мауриц Корнелис Эшер, Борис Кустодиев и другие, но особый интерес представляют линогравюры испанского и французского художника-живописца, скульптора и графика Пабло Пикассо (1881–1973). Линогравюрой Пикассо начал заниматься в 1958 году, а в 1960-е годы она стала одним из основных видов графики, в которой работал мастер и которая, отчасти, заменила ему живопись [8]. Представляется интересным, что мягкую, пластичную форму матрицы с награвированным рисунком художник использовал не только для печати на бумаге, но и для создания керамических произведений. В музее, в зале западноевропейского искусства XVI–XX вв., представлены блюда, рельефные рисунки которых получились особым способом оттиска на пласте свежей глины. Эти изображения вырезаны рукой Пабло Пикассо – одного из самых известных художников XX века.

Стоит отметить, что создание произведения печатной графики – не самый доступный способ творчества. В отличие от рисунка карандашом, для которого нужны собственно карандаш и бумага, художнику-граверу для линогравюрных эстампов необходима основа для гравировки будущей печатной формы – специальный линолеум. На основу наносится изображение, каждая линия которого вырезается с двух сторон, а пространство между линиями удаляется. При этом выпуклые (не вырезанные) области рисунка представляют собой изображение, перевернутое зеркально.

Для гравировки (вырезания) основы применяются специальные ножи и V-образные резцы (штихели). Для создания эстампа (отпечатка с матрицы) нужны инструменты, наносящие краску на готовую форму (для каждого цвета гравюры нужно вырезать отдельную матрицу), и специальный печатный станок или пресс, прижимающие бумагу равномерно и сильно для получения качественного изображения (оттиска, эстампа).

Популярность и особенность техники изготовления гравюры на линолеуме заключается в использовании мягкого, податливого штихелю материала, из которого можно изготовить форму для печати графических листов разных размеров. Поверхность гравированного линолеума покрывается (закатывается) типографской краской, акрилом или гуашью с помощью резинового валика, называемого брайером, а затем отпечатывается на бумаге или ткани. То, что печать может быть выполнена и на печатном станке, и вручную с помощью деревянной ложки (она нужна, чтобы с усилием прижать лист к форме с краской и получить отпечаток), делает творческий процесс возможным и доступным каждому вне графических мастерских.

Настоящим первопроходцем техники линогравюры был русский и советский художник-график и живописец Иван Николаевич Павлов (1872–1951). Работы Павлова «Мой домик» (1944, рис. 1), «Звенигород. Левый берег Москвы-реки» (1949) и другие были представлены в экспозиции выставки. Народный художник РСФСР (1943), лауреат Сталинской премии второй степени в 1947 году И. Н. Павлов был включен в число действительных членов первого состава Академии художеств СССР. Старейший русский график оставил огромное наследие. Его произведения насчитываются тысячами, и они исполнены с тем огромным мастерством, без которого не может существовать подлинное искусство. Художник в совершенстве владел приемами передачи архитектурного пейзажа. В его домике на Якиманке в Москве, в знаменитом павловском «теремке», в 1920-е годы возникла своеобразная колония художников-единомышленников, любившая гравюру [2]. В жарких спорах и товарищеских беседах с друзьями по искусству сформировалось мировоззрение многих знаменитых в дальнейшем графиков. Граверы, объединившиеся вокруг И. Н. Павлова, первостепенной своей задачей считали нести в массы станковую гравюру-картину, которая должна была приобщить к изобразительному искусству самые широкие массы народа и вместе с тем быть подлинным произведением искусства.

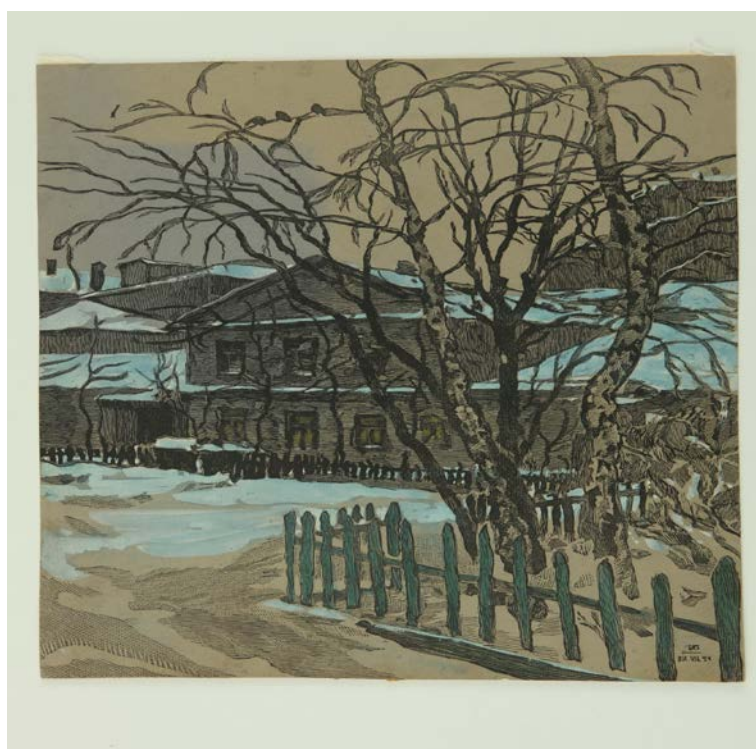


Рис. 1. Павлов И. Н. Мой домик. 1944. Бумага, линогравюра цветная. КП-03452.

Национальный художественный музей Республики Беларусь

В 1909 году Павлов первым применил линогравюру для печати обложек и иллюстраций в детских книгах. Именно с его легкой руки этот

материал стал очень популярен в полиграфии. Мастер преподавал в Строгановском художественно-промышленном училище в 1907–1914 гг., в Художественной школе при типолитографии товарищества И. Д. Сытина (с 1915) и в Свободных художественных мастерских – ВХУТЕМАС (с 1917 по 1922 год). Большая творческая и педагогическая деятельность Ивана Николаевича Павлова способствовала расцвету гравюры. Он подготовил десятки новых, увлеченных линогравюрой художников. Работы его учеников И. А. Соколова (1890–1968), М. В. Маторина (1901–1976), В. С. Бибикова (1903–1973) хранятся в коллекции русской графики и были также представлены в экспозиции.

Русский график Илья Алексеевич Соколов обладал особенным даром, находясь среди привычных вещей и привычной обстановки, уметь передать увиденное удивительно точно и обстоятельно [1, с. 3]. Настолько обстоятельно, неторопливо и откровенно, что это создавало поэтичную картину жизни, согретую спокойной благожелательностью художника. Соколов – автор чаще мажорных, ярких произведений. Если букет – то большой, пышный, как «Букет» (1936) (цветная линогравюра в 8 досок). Художник много работал в гуаши и именно гуашевые работы часто переводил в большие эстампы. И если ранние его работы невелики, то цветные станковые линогравюры зрелого периода представляют собой крупноформатные листы с подробно вылепленными штрихом предметами. Напечатаны они, как правило, с нескольких досок. В их цвете, разложенном на тона, как в живописи, художник стремится передать в подробностях тончайшую цветовую гамму, будь это прозрачность весеннего неба или сочные краски цветов в букете.

Искусствовед, специалист в области советской и русской графики М. З. Холодовская (1898–1989) писала об эстампе, представленном на выставке: «Одной из наиболее ранних и в то же время наиболее удавшихся художнику пейзажных гравюр является линогравюра «Кузьминки. Осень» (1937, рис. 2). Сюжет прост: красивый мостик отражается в воде, покрытой золотыми бликами осыпавшихся осенних листьев. Соколов сумел найти выразительные средства для передачи тихой прелести осеннего дня, удачно оттененной той особой поэтической ноткой, которую вносят в картину природы прекрасные произведения архитектуры или скульптуры» [5]. Работа стала классическим образцом пейзажа в линогравюре. Благородное сочетание оливково-зеленых и охристо-багряных тонов осени переносят нас в мир тихой грусти, сожаления по короткому празднику пурпурных и золотых одежд, в которые ненадолго нарядился старинный парк. Редкие желтые листочки лип – будто горсть золотых монет, щедро брошенная чьей-то рукой. Еще один порыв ветра – и окончено осеннее ликование красок. Невольно на память приходят пушкинские строки: «Унылая пора, очей очарованье...». И мотив старого горбатого мостика,

отраженного в воде, звучит заключительным аккордом в этой мелодичной «осенней песне»... [1, с. 10].

Есть такое высказывание: «Когда гремят пушки, музы молчат». Творческий опыт художников, как правило, опровергает старинный афоризм. Три редких линогравюры Владимира Фаворского из серии «Самарканд» (1942–1943) – «Верблюжий базар», «Ослики» (рис. 3), «Караван. Разговор о порохе» – шедевры коллекции русской графики музея, стали украшением выставки. Владимир Андреевич Фаворский (1886–1964) – российский, советский график, иллюстратор, ксилограф, искусствовед, сценограф, педагог, академик АХ СССР, народный художник СССР, лауреат Ленинской премии.



Рис. 2. Соколов И. А. Осень (Кузьминки). 1937. Бумага, линогравюра цветная. КП-08759. Национальный художественный музей Республики Беларусь

Серия «Самарканд» создавалась не в идиллически мирной обстановке. Эстампы серии были выполнены выдающимся мастером в Узбекистане, в одном из древнейших городов мира, в эвакуации во время Великой Отечественной войны. В своей книге «Моя жизнь и люди, которых я знал» А. Д. Чегодаев (1905–1994), доктор искусствоведения, профессор, художественный критик, который жил в это тяжелое время рядом с Владимиром Андреевичем, вспоминает: «Напряженная, упорная, каждодневная творческая работа была для Владимира Андреевича защитой от тоски и тревоги. Он успел сделать за не очень долгое пребывание в Самарканде множество разнообразных художественных произведений – рисунков, акварелей, линогравюр. <...> Из этих новых творений особенно выделяется вырезанная на линолеуме и ставшая одной

из самых прославленных работ Фаворского гравюра «Ослики», изображающая стайку кротко и покорно бредущих осликов, несущих на себе наездников и поклажу – и по контрасту с ними, внизу ленту фриза, срисованного с фриза, окружающего верхнюю часть глиняного кувшина, обломок которого был найден Фаворским на дотимуровском городище Афросиаб, где в кружках дано несколько раз повторяющееся изображение вставшего на дыбы и дико ревущего священного осла древней богини – грозного предка нынешних мирных осликов» [9].

Сам Фаворский отмечал следующее уникальное обстоятельство появления представленных произведений: «Во время войны мы эвакуировались в Самарканд. Я утром преподавал, а потом шел в город рисовать. Все рисовал, что там было. Ходил на базар и рисовал. В результате получились линолеумы, серия линолеумов. Там, в Самарканде, климат не позволял делать деревянные гравюры. Они расклеивались. И поэтому я перешел на линолеум первый раз, собственно, за всю жизнь» [7, с. 161]. Хочется отметить необычную для художника манеру исполнения гравюр самаркандской серии. Графическое истолкование образов наполняется психологизмом. Обычно динамичная среда работ Фаворского в данных произведениях приобретает иную, скорее живописную пластику, становится не резкой, а плавной, текучей, изображение заполняет пространство прямоугольной формы. График намеренно лишает некоторых персонажей и предметы в гравюрах падающих теней, таким образом представляя зрителю ослепительно яркий солнечный свет Самарканда. В гравюрах нет пластической четкости планов пейзажа, они словно растворяются в солнечной среде, но глубина пространства вполне осязаема за счет реальных отношений героев и их действий.

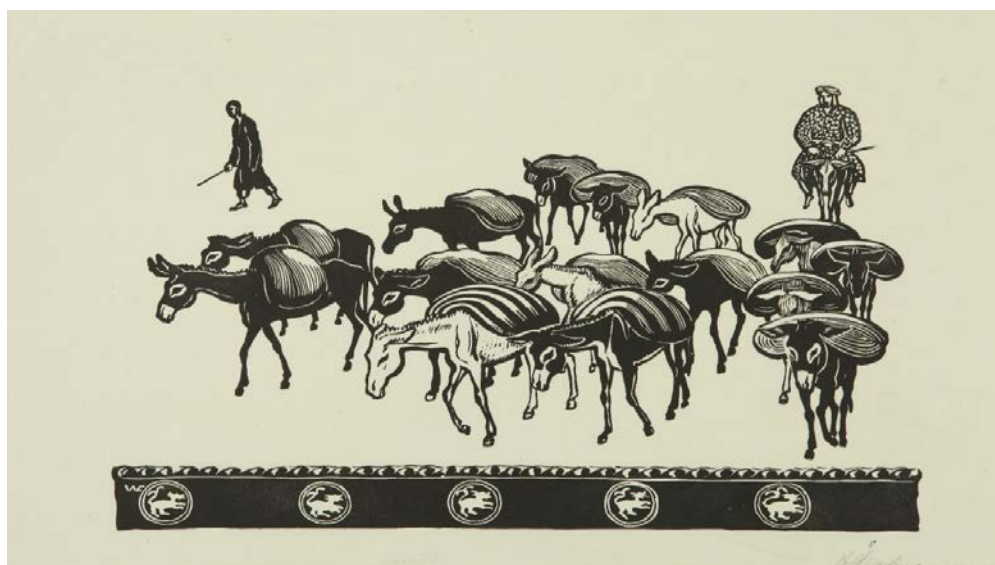


Рис. 3. Фаворский В. А. Лист из серии «Самарканд». 1942–1944. Ослики. 1943. Бумага, линогравюра. КП-08779. Национальный художественный музей Республики Беларусь

Один из крупнейших мастеров белорусского эстампа и вдохновенный создатель школы белорусской графики XX столетия – Анатолий Николаевич Тычина (1897–1986). Его творчество, своеобразное и узнаваемое, сохраняет и несет в себе лучшие традиции русского и западного искусства. Художник с его любовью к жизни и тонким восприятием красочности мира создал подлинно замечательные произведения в цвете. Главную тему своего творчества – летопись белорусской столицы – он начал еще в 1922 году. Анатолий Николаевич был очарован своим любимым городом, чутко улавливал его состояния, писал и рисовал в разное время и в любую пору года, посвятил ему множество работ.

Новым звучанием наполнены линогравюрные эстампы-картины послевоенной части серии «Минск». Восстановление разрушенных фашистами городов и, в первую очередь, Минска становится одной из главных национальных идей: столица Беларуси, город-герой – пример социалистического строительства для всего СССР [6, с. 9]. На лирических и светлых пейзажах Анатолия Тычины представлены улицы и скверы, берега Свислочи, где воспета радость новой мирной жизни, начало большого культурного подъема города Минска (рис. 4). Наиболее известны его такие станковые цветные линогравюры-картины, как «Над рекой Свислочь» (1954), «Новые дома на Привокзальной площади» (1952), «Главный вход на стадион «Динамо» (1952) – подлинно замечательные произведения, которые удивляют своим тонким восприятием и виртуозной передачей цветов и оттенков, свойственных новому, современному Минску.

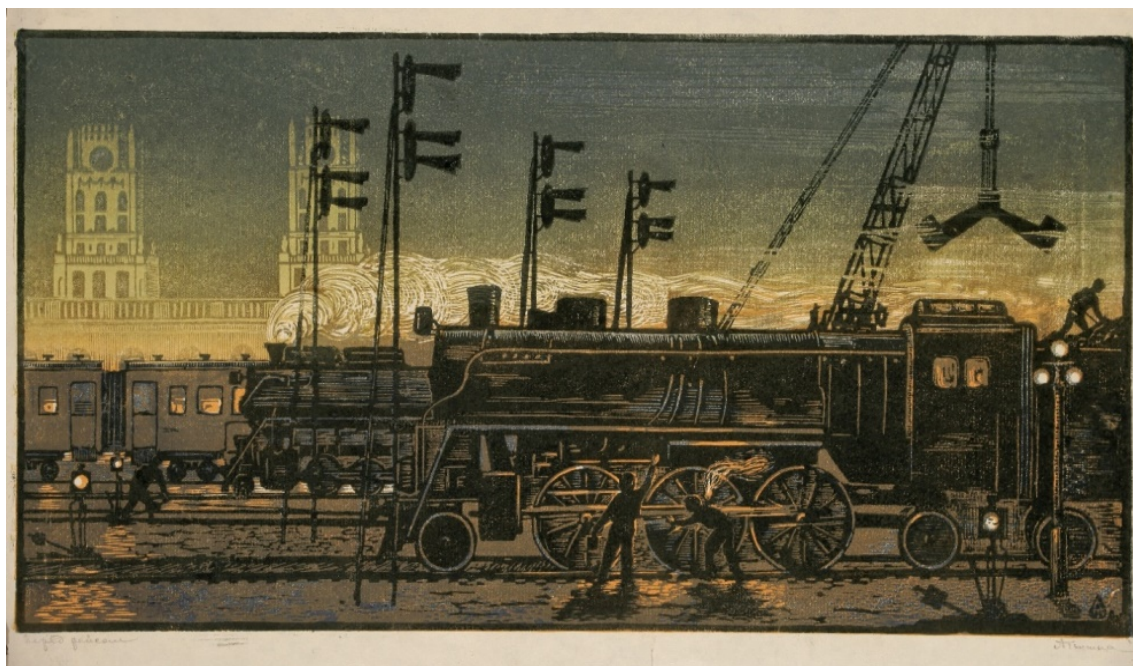


Рис. 4. Тычина А. Н. Перед рейсом. 1963. Бумага, линогравюра цветная. КП-09441. Национальный художественный музей Республики Беларусь

Уютные уголки столичного города, любимые многими минчанами, новостройки, старинные парки вдохновляли лучших белорусских графиков Семена Петровича Геруса (1925–1998) и Василия Митрофановича Ткачука (1926–2005). Выполненные ими листы также были представлены в большом разделе экспозиции, посвященном видам Минска.

Полные романтического настроения цветные гравюры Самуэлиса Розинаса (1926–2006) из альбома «Вильнюс» (1957) – не просто образы литовской столицы, красивого старинного города больших исторических событий, а продолжение цикла цветных гравюр и рисунков «Места в Вильнюсе, где жил Адам Мицкевич». Это – больше лирико-романтические работы, где художник создал облик города, в котором жил и творил великий поэт романтизма [4, с. 79].

Творческое наследие Владимира Андреевича Провидохина (1945 г. р.) занимает особую нишу в белорусском искусстве эстампа. Его произведения хранятся в музеях Беларуси, России, США, а также частных коллекциях России, Израиля, Швейцарии, Франции, Германии. Более 40 лет художник создает уникальные эстампы в технике цветной линогравюры с одной доски. При гравировании каждого цвета часть работы безвозвратно срезается штихелем мастера. О себе Владимир Андреевич пишет так: «Я до сих пор открываю сам себя (казалось бы...), как новую Землю, и понимаю, что внутри меня еще Океан Тайны...» [3]. В изображении волны и противостоящих ей каменных гор мастер видит вечные символы жизни, движения и преобразований.

Безусловно, представленные на выставке эстампы из коллекций Национального художественного музея Республики Беларусь дают представление не только об основных чертах и направлениях развития станковой линогравюры 1930–1980-х годов XX века, но и о том высоком уровне культуры гравирования, который существовал в это время и на который во многом равняются и современные художественные школы не только России и Беларуси, но и других стран. Выставка «Мастера линогравюры» предоставила уникальную возможность зрителю насладиться настоящими шедеврами лучших художников-графиков, хранящихся в коллекциях музея, и расширить представление о способах создания художественных произведений.

Список использованной литературы

1. Илья Соколов / авт. текста В. Г. Азаркович. – М.: Советский художник, 1966. – 13 с.
2. Павлов, И. Н. Жизнь русского гравера / И. Н. Павлов /авт. вст. ст. М. П. Сокольникова. – М.: Издательство академии художеств СССР, 1963. – 302 с.
3. Персональная выставка Владимира Провидохина «AB INITIO» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://polotsk.old.museum.by/node/53016>. – Дата доступа: 10.05.2022.

4. Розинас С. Каталог художественной выставки / авт. вст. ст. и сост. П. Гудинас. – Вильнюс: Худож. музей Литовской ССР, 1969. – 204 с.
5. Русский пейзаж [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://russkiy-peyzazh.ru/khudozhniki/sokolov-ilya-alekseevich/grafika/osen.-kuzminki>. – Дата доступа: 10.05.2022.
6. Тычына, А. М. Мой Мінск / А. М. Тычына. – Мінск: Белпрынт, 2008. – 64 с.
7. Фаворский, В. А. Об искусстве, о книге, о гравюре / сост. и вступ. ст. Е. С. Левитина. – М.: Книга, 1986. – 240 с.
8. Фомичева, И. С. Керамика Пикассо / И. С. Фомичева [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.picasso-pablo.ru/library/picasso-i-okrestnosti11.html>. – Дата доступа: 10.05.2022.
9. Чегодаев, А. Д. Моя жизнь и люди, которых я знал [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://biography.wikireading.ru/225958>. – Дата доступа: 10.05.2022.

Селютина Алла

НАЦИОНАЛЬНЫЙ КОЛОРИТ В СОВЕТСКОЙ ЖИВОПИСИ 1950-1980-Х ГОДОВ ИЗ СОБРАНИЯ БЕЛГОРОДСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ

Белгородский государственный художественный музей (далее – БГХМ) был образован в 1983 году. Его основу составил дар вдовы уроженца Белгорода, львовского художника Михаила Добронравова – 245 работ, а также передача Белгородского регионального отделения Союза художников порядка 400 произведений разных видов искусства. Затем в течение 1980–1990-х годов состоялось несколько передач приказами Министерства культуры СССР из Республиканского центра художественных выставок и пропаганды изобразительного искусства «Росизопропаганда» и Всесоюзного художественно-производственного объединения имени Е. В. Вучетича. Неизменно собрание пополняли работы белгородских художников. На сегодняшний день собрание БГХМ насчитывает более 6000 произведений отечественного искусства XX–XXI веков, львиную долю которых составляет изобразительное искусство второй половины прошлого века. Собрание музея достаточно емко отражает процессы, происходившие в официальном советском искусстве в течение второй половины XX столетия, в том числе и его многонациональный состав. Количество работ художников бывших советских республик значительно увеличилось в результате последней крупной передачи, которая состоялась в 2019–2020 годах из Международной конфедерации Союзов художников.

Коллекция Союза художников СССР, одной из крупнейших творческих организаций советского времени, складывалась на протяжении второй половины XX века. Она представляет широкую панораму искусства этого периода, позволяет не только проследить его развитие во временной перспективе, но демонстрирует художественные традиции разных городов и регионов страны. Отличительной особенностью коллекции СХ СССР является многонациональный состав авторов коллекции, отражающий развитие искусства всех республик бывшего Советского Союза.

В БГХМ было передано 783 предмета второй половины XX века. Отбор в собрание шел по нескольким направлениям, но главная цель – по возможности заполнить его лакуны и расширить авторские коллекции. Учитывая многонациональный состав собрания Конфедерации, в БГХМ поступило достаточное количество произведений ведущих художников бывших союзных республик, среди них Т. Яблонская, С. Чуйков, Г. Кроллис, С. Красаускас, В. Мельниченко, А. Рыбачук, Н. Глущенко, О. Зардарян, А. Папикян, С. Курбанов и другие. Таким образом значительно расширилась часть собрания, иллюстрирующая художественные школы Армении, Таджикистана, бывших республик Прибалтики, Украины, Киргизии.

Союз Советских Социалистических Республик своим названием подчеркивал многонациональный состав равноправных народов, сосуществующих во взаимном уважении друг к другу. Достаточно рано советское правительство осознало, какую большую роль может сыграть искусство в пропаганде главных государственных идей. В изобразительном искусстве эта идея воплощалась, прежде всего, в развитии национальных художественных школ.

Исторически сложилось так, что центрами художественного образования первоначально стали Ленинград и Москва, где находились главные высшие учебные заведения. Русская живописная реалистическая художественная традиция стала основой для многих национальных школ.

На начальном этапе формирование национальных художественных школ шло в рамках официального творческого метода социалистического реализма. В середине 1950-х годов, после смерти И. В. Сталина, в изобразительном искусстве начался период ослабления идеологического контроля. Он продлился недолго, но этот «оттепельный» воздух, словно катализатор, запустил необратимые художественные процессы в разных областях творческой деятельности всех союзных республик. Все национальные художественные школы, получившие основы социалистического реализма, стали развиваться, базируясь на своих национальных традициях, а также обращаясь к мировому художественному процессу, приобретая новые черты и особенности. Таким образом, несмотря на единую содержательную базу, каждая школа развивала свои цветовые, формальные живописно-пластические традиции. Период 1960–1980-х годов можно рассматривать как время сформированных национальных школ.

В собрании БГХМ хранятся произведения представителей разных национальных художественных школ, образованных в бывших союзных республиках, которые и стали предметом данного исследования. Музейное собрание знакомит с произведениями официального искусства, которые транслировали основные идеи государства и иллюстрировали идею многонациональности и дружбы народов СССР.

Наиболее многочисленна коллекция произведений украинских художников. Изобразительное искусство Украины представлено достаточно последовательно и позволяет не только проиллюстрировать разные школы, но и проследить преемственность поколений.

Уроженец Белгородчины Михаил Николаевич Добронравов (1904–1979) закончил Харьковский художественный институт и большую часть жизни провел во Львове. Работая над большими произведениями, создал портретную галерею украинцев в национальных костюмах (рис. 1). Подготовительные этюды отличает ясный, чистый цвет, легкость исполнения. Работы Добронравова несут все признаки творческого метода соцреализма – оптимистичность, абсолютную идейную убежденность,

которые воплощены в многофигурных сложносочиненных и очень динамичных композициях. К сожалению, в музейном собрании по большей части хранятся подготовительные этюды и эскизы к сюжетным работам.

Николай Петрович Глущенко (1901–1977) – художник с удивительной историей жизни. Он родился в Новомосковске, но детство его прошло в селе Борисовка Курской губернии. В Борисовке, которая являлась центром иконописного промысла, мальчик получил первые художественные впечатления.



Рис. 1. Добронравов М. Н. Девушка. Этюд к картине «Праздник песни». 1951.
Картон, масло. БГХМ

В 1918 году попал в Польшу, а оттуда в Германию, пешком дошел до Берлина, где волею судьбы стал учиться живописи сначала в частной студии, а затем в 1920–1924 годах в Берлинской высшей школе изобразительного искусства. Там же, в Берлине, состоялась встреча художника с писателем и кинорежиссером А. Довженко, который тогда работал в консульстве УССР и впоследствии помог Глущенко получить советский паспорт. С середины 20-х годов Николай Глущенко занимал должность главного художника торгово-промышленных выставок СССР за

рубежом. В 1936 году переехал в Москву, а в середине 1940-х годов поселился в Киеве, где и жил до последних дней.

Глущенко, сформировавшийся как художник в Европе, был далек от эстетики соцреализма. В 1940–1950-е годы он пытался соответствовать требованиям советских критиков, но уже в 1960-х вернулся к импрессионистической живописи. Работы 1970-х годов отличает острая экспрессия, яркие, открытые цвета, обобщенные формы. Цветовой строй и пластический язык его работ этого периода близок фовистам. В последние годы жизни художник активно работал в техниках акварели и монотипии.

Пейзажи, натюрморты, ню в интерьере – таковы тематические предпочтения художника. В собрании БГХМ один живописный пейзаж Николая Глущенко «Осенний разлив» (1967). Он относится к периоду «возвращения» художника к импрессионистической манере. Две акварели «Украинские цветы» (1970) и женская фигура в интерьере «В мастерской» (1970) презентуют позднее творчество с обращением к открытым цветам и свободной трактовке формы, характерным для фовистов.

Андрей Андреевич Коцка (1911–1987) – яркий представитель второго поколения закарпатской школы живописи, последователь Адальберта Эрдели. Он получил образование сначала в Ужгороде, а позже в Риме.

Тематически ряд Коцки неширок – портреты современников, портреты-обобщения (как правило, женские), а также пейзажи-панорамы, в которых художник разрабатывает мотив процессии. Горы, дома, фигуры людей в его панорамах словно собраны в хороводы, это впечатление усиливают смягченные округлые формы, написанные широкими мазками. Все пребывает в едином ритме и почти музыкальной гармонии («На Верховине», 1968). Художник часто писал темперой и даже маслом работал тонко «напротирку», что придавало работам поэтичность и возвышенность.

Андрей Коцка создал целую портретную галерею женских образов. Как правило, это фронтальные, крупные во весь холст фигуры девушек и женщин в традиционной одежде. Монументализированно и обобщенно представляет художник своих героинь. В этих работах для него важна типичность, принадлежность к определенной группе, поэтому эти портреты называются «Верховинки» (1961) (рис. 2), «Мать с детьми» (1939) и т. п. В своих героинях он подчеркивает своеобразную яркую красоту горянок, любит их статными фигурами, мягкими очертаниями большеглазых темнобровых лиц, озаренных спокойными улыбками. В собрании музея творчество Андрея Коцки представлено 5 работами (три живописные и две крупноформатные акварели), отражающими главные темы его творчества.



Рис. 2. Коцка А. А. Верховинки. 1961. Холст, масло. БГХМ

Отсутствие ярко выраженной идейности и приверженность формальным задачам доставили художнику немало проблем в официальной выставочной жизни. Что, впрочем, практически не повлияло на его творчество.

Киевскую школу живописи в собрании БГХМ представляет несколько поколений художников. Творчество Татьяны Ниловны Яблонской (1917–2005) в музейном собрании представлено семью живописными и тремя графическими работами. В постоянном поиске новых выразительных средств художница обращалась к различным истокам: в 1940–1950-е годы – к соцреализму, в 1960-е – к народному искусству, откуда в ее работах появились декоративность и упрощение формы, в 1970-е она творчески переосмысливает достижения раннего Возрождения, в 1980-е увлекается импрессионистическими поисками.

Большая часть работ из белгородского собрания относится к 1980-м годам, к так называемому импрессионистическому периоду Татьяны Яблонской. Это тонкие по состоянию пейзажи с вибрирующей живописью, динамичным мазком и игрой валеров («Под липами», «В апреле», «Ранняя весна»), в которых художника интересует не сюжет, а цветовые метаморфозы. В 2020 году из Международной конфедерации Союзов художников поступила картина «Старики» (рис. 3). Эта работа создана в 1960-е годы во время увлечения Яблонской декоративностью западноукраинского искусства, когда она переживала творческое влияние закарпатской живописной школы. При этом колорит близок к работам художников сурового стиля.



Рис. 3. Яблонская Т. Н. Старики. 1968. Холст, масло. БГХМ

Народный художник УССР (1967) Виктор Васильевич Шаталин (1926–2003) – представитель реалистической школы живописи, мастер жанровой картины на революционную и военно-патриотическую тематику, пейзажист. Во время Великой Отечественной войны 16-летним подростком он ушел на фронт, стал «сыном полка» Первого Украинского фронта. После окончания Киевского государственного художественного института (КГХИ) преподавал в нем, с 1977 года руководил мастерской станковой живописи.

Пейзажи «Лошадки» и «Седневский собор», пополнившие собрание БГХМ из коллекции Конфедерации, относятся к зрелому периоду творчества художника, который характеризуется сдержанным, почти монохромным колоритом, статичной композицией. В г. Седнев Черниговской области с 1964 года находился Дом творчества и отдыха «Седнев» Союза художников Украины. Есть большая вероятность, что данные пейзажи были созданы там.

Гуйда Михаил Евгеньевич (1955 г. р.), народный художник Украины (2001), также выпускник КГХИ – ученик В. Шаталина. После стажировки в Ленинградском институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Репина под руководством В. Орешникова продолжил работу в КГХИ в мастерской В. Шаталина в качестве ассистента.

В творчестве прослеживается несколько тем, которые художник разрабатывает параллельно. Тема исторического прошлого страны и семьи; эстетизированное, романтически окрашенное изображение жизни села; женские образы как портреты, так и собирательные.

Для живописи М. Е. Гуйды характерен сдержанный колорит с богатой нюансировкой различных оттенков серого, сложным цветосочетанием с яркими вкраплениями неоновых цветов, мастерское использование фактуры живописи как выразительного средства.

В собрании БГХМ хранится два живописных произведения М. Е. Гуйды. Работа «Весна» – один из авторских повторов данной композиции. Гуйду, так же, как и А. Коцку интересует типичность ситуации. Пожилая женщина с куличом и крашенками рядом с цветущим деревом и колодцем в его картине выглядит не просто собирательным образом, но символом простоты и земной сути. В его произведениях собственно живопись и эстетическое начало всегда доминируют.

Композиция «Бархатный сезон» относится к серии с таким же названием, в которой художник создает ощущение замершей жизни курортного города, тишины, наступающей в период бархатного сезона. Непременными действующими лицами этих полотен являются женщины, гуляющие в парках, на фоне обобщенно трактованных кипарисов или сидящие в кафе и в причудливых интерьерах.

Живописные произведения художников других союзных республик носят скорее единичный характер, что не всегда позволяет проследить процессы развития национальных школ, но тем не менее презентует особенности в разработке тем, колористические предпочтения.

Латышская живописная школа в собрании БГХМ представлена произведениями Яна Яновича Осиса (1926–1991) «На берегу Балтийского моря» (рис. 4) и Яниса Андриса Осиса (1943 г. р.) «Первые редакторы газеты «Циня» Стучка П., Данишевский К., Розиньш Ф.» Романтика моря и людей, связанных с ним – одна из ведущих тем в творчестве Яна Яновича Осиса.



Рис. 4. Осис Я. Я. На берегу Балтийского моря.1984. Холст, масло. БГХМ

Фигуры рыбаков выглядят величественными рядом с хрупкими девушками. Сдержанный цветовой строй передает внутреннюю сосредоточенность персонажей картины. Цветовой аскетизм в принципе характерен для живописцев прибалтийских республик, а самоуглубленность каждого персонажа, которые все вместе, но каждый сам по себе – одна из характерных черт искусства конца 1970 – начала 1980-х годов.

Янис Андрис Осис работал как монументалист, что нашло отражение и в его станковом произведении «Первые редакторы газеты «Циня» Стучка П., Данишевский К., Розиньш Ф.», выполненном в сухой, живописной манере, практически монохромно с ярким цветовым пятном красной драпировки. «Циня» («Борьба») – газета социал-демократической (впоследствии коммунистической) партии, созданная в 1904 году, поэтому красный цвет в картине несет смысловую нагрузку. В творческом арсенале художника значительное место занимают портреты латышской интеллигенции. Петр Стучка, Карл Данишевский, Фридрих Розиньш – профессиональные революционеры, активные участники Революции 1905 года.

Армянские живописцы Альберт Степанович Папикян (1926–1997) и Юрий Суренович Григорян (1946 г. р.) связали свою судьбу с Москвой, став первый народным, а второй заслуженным художниками России. Но несмотря на это в своем творчестве они следовали национальным традициям. Из семи живописных полотен Папикяна в собрании БГХМ четыре посвящено Армении. Особенно величественный образ с мощными горами и просторными долинами предстает на пейзаже «У подножия Великана». Ритм, звонкое цветовое решение, отсутствие мелких деталей и бытовых подробностей – все это невольно напоминает работы М. Сарьяна.

Юрий Григорян («Ожидание») скупым, практически языком символов рассказывает о стоическом характере армянской женщины, для которой ожидание (замужества, мужа с работы или войны, ребенка и т. д.) – образ жизни. И только яркие, открытые красные и желтые всполохи говорят о той буре чувств, которая скрыта за внешним спокойствием. «Я получаю огромное удовольствие и когда рисую армянских женщин в национальной одежде. В ней главенствуют три цвета: красный, синий и желтый. Эти цвета окрашивают всю историю Армении. Их я чаще всего и использовал» – говорит Ю. С. Григорян [1]. В полной мере эти слова относятся к работе из коллекции музея.

Еще одна крупная фигура в искусстве Армении – Оганес Мкртичевич Зардарян (1918–1992). Народный художник Армянской ССР, постоянный участник всесоюзных и международных выставок, чья работа «Весна» (1956) стала не только гимном природе, но и юности человеческой. Белгородский музей является обладателем трех живописных произведений, поступивших из коллекции Конфедерации. Пейзаж

«Дыхание весны» (рис. 5), написанный в 1961 году, продолжает живописный рассказ о торжестве жизни. Этюдный мотив цветущего дерева, написанный широко, стремительно и на достаточно форматном холсте (120x13) создает мощный эффект всеобъемлющей весны.



Рис. 5. Зардарян О. М. Дыхание весны. 1961. Холст, масло. БГХМ

Зардарян жил и работал в Бюракане – местечке недалеко от Еревана, где расположена астрофизическая обсерватория. Он написал галерею портретов ученых-физиков, научных сотрудников и космонавтов. «Мастер Бюраканской обсерватории Арам Аствацатурян» (1976) и «Герой социалистического труда, академик Виктор Амазаспович Амбарцумян» (1977) относятся к данному ряду произведений. Оба портрета отличаются насыщенным цветом, сложными колористическими сочетаниями глубоких плотных тонов. Необычная поза как будто завернутого в кокон Арама Аствацатуряна, сложный ракурс, в котором изображен ученый, с одной стороны придает портрету динамизм, с другой олицетворяет собранность и крайнюю степень сосредоточенности.

Джемал Георгиевич Мирзашвили (1934 г.р.) – представитель грузинской живописной школы, больше известен как художник кино. Количество станковых произведений, доступных для широкой публики, невелико. Но по тем нескольким работам, которые позволяет увидеть Госкаталог РФ, можно говорить об авторском почерке, в котором ведущую роль играет колорит. Сюжетная композиция «Винный базар» (1969) (рис. 6) создает житейские, крепко связанные со своей землей и традицией образы. Плотный цвет, замешанный на красно-коричневых оттенках, объединяет и землю, и красное вино, и смуглые лица. Еще одной чертой, характерной для работ Мирзашвили, является панорамная композиция, которая рождает ощущение стоп-кадра – художник словно приглашает зрителя понаблюдать за людьми со стороны.



Рис. 6. Мирзашвили Д. Г. Винный базар. 1969. Холст, масло. БГХМ

Среди переданных из Конфедерации работ хочется назвать картину основоположника киргизской художественной школы, народного художника СССР Семена Афанасьевича Чуйкова (1902–1980) «Ребята из нашего микрорайона» (1979). Будучи русским по происхождению, Чуйков создал поэтический живописный образ новой Киргизии, стремящейся к преобразованиям. «Ребята из нашего микрорайона» – позднее произведение. Несмотря на камерный размер, оно содержит все основные черты творчества художника. На фоне горного пейзажа, написанного чуткой кистью с тонкими нюансами воздушной перспективы, виднеются строения нового микрорайона. А на переднем плане – загорающие и купающиеся мальчишки. Ненавязчиво художник показывает красоту и величие природы, изменения, которые вносит в нее человек, и вечные ценности – юность, чистоту, начало жизни.

Творчество народного художника СССР Сухроба Усмановича Курбанова из Таджикистана не было ранее представлено в собрании БГХМ. Из Конфедерации поступили три живописных полотна «Диалог» (1984), «Молодой созидатель» (1981) и «Хлеб соль» – правая часть триптиха «Цвети и пой, мой Таджикистан» (1985). Курбанов много работал как монументалист по украшению интерьеров общественных зданий. Его изобразительный язык графичен с ломким суховатым рисунком и классической композицией. Старое и новое, современность, вырастающая из традиций – это главные темы творчества Сухроба Курбанова. Наиболее показательна картина «Диалог» (рис. 7), в которой художник размышляет о диалоге поколений, культур и эпох. Его картина – это сюита высоких символов и идеалов.



Рис. 7. Курбанов С. У. Диалог. 1984. Холст, масло. БГХМ

Собрание Белгородского художественного музея обладает небольшой показательной коллекцией, демонстрирующей искусство народов СССР. За рамками данной статьи остался целый блок произведений, созданных в творческих поездках, а также демонстрирующих многонациональный состав РСФСР. Несмотря на то, что в советский период активно развивалась так называемая социалистическая культура с набором рекомендуемых для разработки тем, художники разных национальностей по-своему интерпретировали эти темы, используя национальные традиции с учетом своих цветовых, композиционных предпочтений, особенностей менталитета. Таким образом, говоря о живописи советского периода при тематическом тождестве, следует отметить стилистическое разнообразие, богатство живописно-пластических и активную разработку новых композиционных приемов. Каждая национальная школа сформировала свои эстетические особенности, в рамках которых воспитывались поколения художников.

Список использованной литературы

1. Олюнина, В. Ноу-хау Юрия Григоряна. Цвета и оттенки безмолвия... [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.armmuseum.ru/news-blog/2017/7/26/--4>. – Дата доступа: 31.03.2022.

Сініла Анатоль

“СТРАЧАНЫЯ” КАРЦІНЫ З ДАВАЕННЫХ ЗБОРАЎ МІНСКІХ МУЗЕЯЎ. НОВЫЯ ЗНАХОДКІ

Падчас Вялікай Айчыннай вайны тэрыторыя Беларусі была цалкам акупавана фашысцкімі войскамі. У выніку гэтага калекцыі музеяў былі знішчаны або разрабаваны. Асноўную частку мастацкіх твораў і гістарычных прадметаў вывезлі ў Германію пры адступленні ў 1944 г. Толькі з Гістарычнага музея ў Мінску адправілі не менш за чатыры вагоны культурных каштоўнасцей [12, с. 8].

Пасля заканчэння вайны большую частку выяўленых музейных прадметаў з СССР у розных сховішчах на тэрыторыі Германіі прадстаўнікі адміністрацыі саюзных войск перавезлі ў Берлін і перадалі савецкаму боку. Далей у сілу шэрага прычын – памылковасць пры пагрузцы скрынь у вагоны ў Берліне, адсутнасць нумароў ці іх няправільнае прачытанне, перадача рэдкіх і каштоўных твораў цэнтральным музеям – вельмі часта прадметы траплялі не па месцы свайго першапачатковага захоўвання.

Выяўленыя творы, як правіла, вярталі ў музеі, адкуль іх вывезлі ў перыяд вайны. На жаль, пазнейшыя перадачы таксама не пазбеглі памылак. Сярод карцін з даваенных калекцый Беларускага дзяржаўнага музея (БДМ, пазней Беларускага дзяржаўнага гістарычнага музея, БДГМ) і Дзяржаўнай карціннай галерэі БССР (ДКГ), вярнутых у 1957 г. з Дырэкцыі мастацкіх выставак і панарам г. Масква (ДМВП) у Дзяржаўны мастацкі музей БССР (ДММ), было два творы аўтарства А. Г. Венецыянава: “Малады паляўнічы”, “Партрэт дзяўчыны” [1]. Гэтыя партрэты належалі Дзяржаўнаму Рускаму музею і з’яўляліся экспанатамі перасоўнай выстаўкі “Основные этапы развития русской живописи”. Карціны былі вывезены ў Германію з Алупкінскага музея ў Крыме [2].

У выніку гэтых памылак многія прадметы, якія захаваліся ў вайну і трапілі ў фонды іншых музеяў, да сённяшняга дня лічацца страчанымі. Шэраг карцін і абразоў з даваенных беларускіх збораў знайшліся ў музеях Расіі.

У фондах Наўгародскага дзяржаўнага аб’яднанага музея-запаведніка (НДАМЗ) былі выяўлены партрэт, карціна і два абразы [13, с. 17–21]. У зборах Дзяржаўнага музейна-выставачнага цэнтра “РОСИЗО” адшукаліся пяць карцін з беларускіх збораў. Яшчэ адна карціна “Пейзаж з Сівілай і слухачамі сярод руін” італьянскага мастака Джавані Паола Паніні (Giovanni Paolo Pannini) (1691–1765) цяпер знаходзіцца ў Дзяржаўным музеі-запаведніку “Паўлаўск” (г. Паўлаўск, Пушкінскі раён Санкт-Пецярбурга). Пацвярджэннем таго, што гаворка ідзе менавіта пра той жа самы твор, які зараз у Паўлаўску, з’яўляюцца дадзеныя рэстытуцыйнай карткі: школа

Паніні, вельмі блізкія памеры карціны і нарэшце фотаздымак, на якім адлюстравана карціна [20].

Колькасць беларускіх твораў, якія апынуліся пасля вайны ў Ноўгарадзе, не заканчваецца на 35 помніках, перададзеных у ДММ БССР у 1964 г., або 4 творах, што захоўваюцца ў зборах НДАМЗ. Паводле дадзеных вопісу маёмасці, атрыманай Ноўгарадам у 1948 г. з Германіі, да беларускіх можна аднесці як мінімум 46 прадметаў. Пераважна гэтыя абразы, хаця сустракаюцца і карціны. Напрыклад, у вопісе згаданы творы жывапісу “Спасіцель у цярновым вянку, якому падае вадку мужчына” з ранейшых збораў ДКГ, іканапісу “Спасіцель у цярновым вянку”, “Прасвятая Багародзіца – спарыцельніца хлябоў”, “Свяціцелі”, “Святы ў епіскапскім уборы з кнігай”, “Пакроў”, “Каранаванне Багародзіцы” [8]. Іх лёс застаецца не высветленым дагэтуль. Паводле інфармацыі Юліі Барысаўны Камаровай, захавальніка фонда старажытнарускага жывапісу Наўгародскага музея-запаведніка, на дадзены момант гэтыя абразы ў зборах не выяўлены. Што сталася з помнікамі, сказаць складана, магчыма, іх перадалі ў іншы музей. Далейшая праца з уліковымі дакументамі музеяў, найперш у Ноўгарадзе, верагодна, дапаможа адказаць на пытанне: куды трапілі беларускія абразы ў пасляваенны час.

Дзяржаўны музейна-выставачны цэнтр “РОСИЗО”, г. Масква.

На сёння ў фондах музея “РОСИЗО” г. Масквы выяўлена пяць карцін з даваенных беларускіх збораў. У “РОСИЗО” яны паступілі з Архіва мастацкіх твораў г. Загорска (цяпер Сергіеў Пасад), куды трапілі ў 1971 годзе з Усесаюзнага мастацка-вытворчага камбіната імя Вучэціча. Камбінат імя Вучэціча быў створаны на аснове калекцыі ДМВП, дзе знаходзіліся ў тым ліку і творы з беларускіх музеяў, вярнутыя з Германіі. Каляровыя выявы ўсіх карцін размешчаны на сайце Дзяржаўнага каталога Музейнага фонду Расійскай Федэрацыі.

1. Невядомы мастак. Партрэт старой. І палова XIX ст. Палатно, алей. 63×47. КП-9959, АФЖ-370.

На партрэце адлюстравана старая ў сіняй сукенцы з белымі карункамі на манжэце і каўняры. На шыі завязана сіняя стужка, на галаве белы чапец з карункавымі краямі і нашытымі сінімі тонкімі стужкамі. На плечы накінута светла-карычневая хуста, упрыгожаная кветкавымі матывамі, з доўгімі махрамі. Жанчына стаіць каля стала, на якім сядзіць белы сабачка. Левай рукою старая прытрымлівае хусту, правую палажыла на сабачку [11].

Падчас рэстаўрацыі твор быў здубліраваны на новае палатно і на адваротны бок перанесены не ўсе ранейшыя пазначэнні з аўтарскага палатна. Доказам паходжання карціны з беларускага музея з’яўляецца рэстытуцыйная картка МЦЗП. У Мюнхене твор атрымаў нумар 14542/96 і назву Portrait of an old woman with a dog (Партрэт старой жанчыны з сабакам). Акрамя таго, партрэт быў сфатаграфаваны перад адпраўкай у Берлін і перадачай савецкаму боку. Параўнанне архіўнага фотаздымка з

творам у зборах “РОСИЗО” пераконвае, што гэта адзін і той жа партрэт [19]. Асабліва каштоўнымі з’яўляюцца старыя музейныя нумары, запісанныя ў рэстытуцыйную картку МЦЗП і страчаныя сённы. Па іх удалося адшукаць запіс пра твор у даваеннай інвентарнай кнізе БДГМ. Паходжанне і дата паступлення не ўказаны. Верагодна, гэта адна з карцін, якая засталася ад збораў Мінскага абласнога музея, адкрытага 20 студзеня 1919 г. У БДМ паступіла каля 1920 г., інв. № I-214 (1693), пры пераінвентарызацыі 1934 г. № 2270. Пасля адкрыцця ДКГ БССР перададзена ў яе зборы [4, с. 159].

2. Невядомы мастак. Нясенне крыжа. XIX ст. (?). Палатно, алей. 72×53. КП-9960, АФЖ-365.

На палатне на фоне пейзажа адлюстраваны Хрыстос з німбама над галавой у чырвоным і сінім адзенні, які нясе крыж. Асновай сюжэта паслужылі евангельскія тэксты Новага завету, у якіх апісваўся шлях Ісуса Хрыста на Галгофу.

Карціна мае вялікія страты жывапіснага слоя, таму разгледзець дэталі вельмі складана [6]. На адваротным баку захавалася шмат розных нумароў, у тым ліку МЦЗП – сінім алоўкам 14542/52 і вывазны чырвоным алоўкам – 1325, пастаўлены перад адпраўкай у Германію з Мінска. Даваенныя нумары БДМ ці ДКГ на адвароце адсутнічаюць. З-за дрэннага стану захаванасці карціну маглі не ўносіць у інвентарныя кнігі, але яе паходжанне са збораў у Мінску з’яўляецца бяспрэчным.

3. Жаброўскі Баляслаў Вацлавіч. Партрэт Аляксандра Пятровіча Энгельгарта. 1889. Палатно, алей. 85×63. КП-9961, АФЖ-368.

Партрэт раней лічыўся выявай невядомага генерала [10]. Асобу на партрэце вызначыла Дар’я Шчарбакова, якая рэстаўрыравала ў 2013 г. гэты твор з фондаў музея “РОСИЗО”. Яна ўстанавіла, што невядомы – Аляксандр Пятровіч Энгельгарт (15.04.1836–05.08.1907). Таксама даследчыца высветліла імя мастака – аўтара партрэта: Жаброўскі Баляслаў Вацлавіч [7]. Даследчык Аляксандр Кібоўскі таксама вызначыў імя невядомага генерала [5, с. 406–407].

У МЦЗП партрэт атрымаў № 14542/153, акрамя таго, у рэстытуцыйнай картцы пазначаны нумары: даваенны інвентарны і вывазны чырвоным алоўкам, якія захоўваліся на адваротным баку партрэта да рэстаўрацыі. Партрэт паступіў у БДМ у 1924 г. з музея ў Мсціслаўі, куды трапіў разам з іншымі творами з маэнтка Пячорская Буда Мсціслаўскага павета Магілёўскай губерні [16, с. 226–227].

4. Урублеўскі Ігнацій (1858–1953) (?). Партрэт Іосіфа Ельскага. 1880-я гг. Палатно, алей. 75,5×62,5. КП-9962, АФЖ-367.

На партрэце адлюстраваны мужчына з кротка падстрыжанымі цёмнымі валасамі і вусамі. Абрануты ў рыцарскую кірасу з жоўтым крыжам пасярэдзіне, паверх якой накінута чырвоная дэлія, падбітая футрам, зашпіленая брошкай з каштоўным каменем. У левым верхнім куце размешчаны герб “Пелеш” – пад каронай на чырвоным шчыце два

перакрываючы срэбныя мячы. Колер поля шчыта на партрэце залаты, насамрэч ён мусіў бы быць чырвоным [9].

На адвароце партрэта захавалася шмат інфармацыі – надпісы, інвентарныя нумары I-228 (1707), 2440 і папяровая наклеяка БДМ. Амаль увесь адваротны бок палатна займае надпіс буйнымі літарамі па-польску: Jozef Jelski // Starosta Mozyrski // Ojciec Wladyslawa // Wojewody Brzeskiego. Іосіф Ельскі нарадзіўся каля 1650 г., займаў пасаду стольніка мазырскага, і звесткі пра старасту з’яўляюцца памылковымі. Узяў шлюб з Канстанцыяй Лазовай, ад якога нарадзіўся сын Уладыслаў Войцех. Партрэт Уладыслава Войцеха Ельскага, старасты пінскага, захоўваецца ў зборах НГМ РБ [3, с. 60–61, іл. 44].

Ніжэй асноўнага тэксту чытаецца слова коржа, якое азначае, што перад намі капійны твор з арыгінальнага партрэта. У даваенных інвентарных кнігах БДМ занатавана пяць партрэтаў прадстаўнікоў сям’і Ельскіх [14, с. 192–202]. Аднак хутчэй за ўсё ў зборы музея з розных маэнткаў, якія належалі Ельскім, паступіла нашмат болей твораў, у тым ліку і партрэтаў.

Аўтарам амаль усіх партрэтаў Ельскіх са збораў БДМ з’яўляецца мастак Ігнацій Урублеўскі. Ён нарадзіўся 26 жніўня 1858 г. у маэнтку Голні на Гарадзеншчыне, быў старэйшым сынам Яна Урублеўскага і Сафіі з Ельскіх, дачкі Міхала Ельскага і Клацільды з Манюшак. Такім чынам, І. Урублеўскі быў сваяком Ельскіх, партрэты якіх ствараў да 1930-х гг. Акрамя напісання партрэтаў І. Урублеўскі распрацоўваў архітэктурныя праекты, напрыклад, будынак мастацкага музея ў Мінску (1919), асновай якога павінны былі стаць калекцыі Вільгельма Ельскага (1867–1919) [15, с. 28]. Партрэт Іосіфа Ельскага па манеры выканання вельмі падобны да партрэта Станіслава Ельскага аўтарства І. Урублеўскага, створанага ў 1889 г. [12, с. 82. № 410]. Верагодна, мастак пісаў выявы Ельскіх не толькі з натуры, але і займаўся капіраваннем ранейшых партрэтаў для папаўнення сямейнай галерэі.

У зборы БДМ партрэт Іосіфа Ельскага паступіў з аднаго з маэнткаў Ельскіх на Міншчыне.

5. Марчэла Бачарэлі (1731–1818). Зняцце з крыжа. Эскіз. Кан. XVIII – пач. XIX ст. Палатно, алей. 74×40. КП-9963, АФЖ-373.

Шматфігурная прамавугольная кампазіцыя з закругленым верхам. У цэнтры – вялікі драўляны чатырохканцовы крыж, з якога некалькі чалавек здымаюць цела Хрыста, выдзеленае больш светлымі фарбамі. Справа ўнізе Багародзіца, якая страціла прытомнасць. Багародзіцу падтрымлівае іншы персанаж. Злева фігура старога, што сядзіць. Падзея адбываецца на фоне цёмна-шэрага неба. Для карціны ўласцівы драматызм, напружанасць і экспрэсія [17].

Паходжанне са збораў БДМ пацвярджаецца захаванымі на адвароце даваенымі інвентарнымі нумарамі і папяровай наклеякай з надпісам: “Беларускі Дзяржаўны музей. Снятие с креста. Худ. Графф. I-129(945)”. Карціна паступіла ў зборы БДМ у 1920 г. і знаходзілася раней у калекцыі

Мінскага абласнога музея. Супрацоўнікі музея назвалі аўтарам твора мастака Антона Графа. Асновай для такога меркавання паслужыў польскамоўны надпіс на адвароце палатна, зроблены чорнай фарбай: Zbiór Fr. Hr. Lubieńskiego. pr. Graff. Kupiono z galeryi Zielińskiego. 1870 (Збор Фр.[анцішка] Лубеньскага. Пр. Графф. Набыта з галерэі Зеліньскага).

Антон Граф (1736–1813) – нямецкі мастак швейцарскага паходжання, выдатны партрэтyst. Прыдворны жывапісец і выкладчык Дрэздэнскай акадэміі мастацтваў. А. Граф вядомы найперш як аўтар шматлікіх партрэтаў і пейзажаў, таму нягледзячы на надпіс узнікла сумненне ў правільнасці вызначэння аўтара эскіза “Зняцце з крыжа”.

У калекцыі НММ знаходзіцца карціна “Дабравесце” мастака Шымана Чаховіча (1689–1775) з даваеннага збору БДМ. На адвароце палатна захаваны аналагічны польскамоўны надпіс пра паходжанне твора з калекцыі графа Францішка Лубеньскага і набыццё з галерэі Зеліньскага ў 1870 г., а таксама ўказанне аўтарства – Чаховіч. Больш таго, інвентарныя нумары, прысвоеныя абедзвюм карцінам пры паступленні ў БДМ, суседнія 945 і 946 [4, с. 168, с. 174].

Томаш Зеліньскі нарадзіўся ў Кракаве 28 сакавіка 1802 г. у сям’і Якуба і Ядвігі Зеліньскіх. Быў выдатным калекцыянерам, мецэнатам, асабіста ведаў многіх мастакоў. У сваім палацы ў Кельцах Томаш Зеліньскі сабраў вялікую колькасць твораў жывапісу, графікі, дэкаратыўнага мастацтва, у тым ліку сусветна вядомых майстроў. Памёр 18 чэрвеня 1858 г. у Кельцах. Пасля смерці Томаша Зеліньскага яго зборы паступова былі прададзены і разышліся па музеях і прыватных калекцыях. Менавіта так карціны “Зняцце з крыжа” і “Дабравесце” ў 1870 г. апынуліся ў зборы Францішка Лубеньскага (1834–1891). Якім чынам гэтыя творы апынуліся ў зборах Мінскага абласнога музея, а потым у БДМ, сказаць складана. Магчыма, яны трапілі ў Мінск праз Гутэн-Чапскіх, пародненых з Лубеньскімі. Эмерык Гутэн-Чапскі таксама сабраў калекцыю твораў мастацтва, нумізматыкі, якая захоўвалася ў маёнтку Станькава (цяпер в. Станькава, Дзяржынскі раён Мінскай вобл.).

Польская даследчыца Ірэна Якімовіч у сваім артыкуле грунтоўна апісала біяграфію Томаша Зеліньскага і змест яго калекцыі. Каштоўным дадаткам да артыкула з’яўляецца надрукаваны каталог галерэі Томаша Зеліньскага паводле рукапіснага арыгінала, складзенага Яцэнтам Саховічам у 1859 г. Каталог знаходзіцца ў Нацыянальным музеі ў Варшаве.

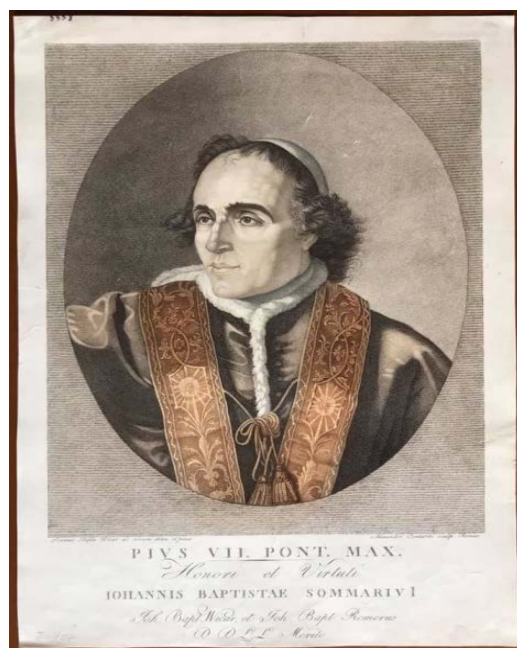
У каталозе пазначаны абедзве карціны з пазнейшых збораў БДМ. Твор “Дабравесце” Шымана Чаховіча запісаны пад № 12, памеры 96×52,8 [23, с. 318]. Цалкам супадаюць і сюжэт, і памеры. Што датычыць “Зняцця з крыжа”, то ў галерэі Т. Зеліньскага было тры карціны з такім сюжэтам: першая – аўтарства Палідора Кальдара да Караваджа, другая – невядомага мастака французскай школы і трэцяя – эскіз Марчэла Бачарэлі [23, с. 356. № 212]. Памеры апошняга твора адрозніваюцца ад памераў карціны з “РОСИЗО”.

Нягледзячы на гэта, параўнанне з іншымі малюнкамі М. Бачарэлі дазваляе назваць мастака аўтарам эскіза з даваенных збораў БДМ. Напрыклад, эскіз да карціны “Святы Ісідор” вельмі падобны манерай жывапісу, некаторай пастознасцю фарб, выцягнутымі прапорцыямі фігур [21].

М. Бачарэлі навучаўся жывапісу ў Рыме. Быў прыдворным мастаком пры двары караля Рэчы Паспалітай Станіслава Аўгуста Панятоўскага. Атрымаў ганаровае званне прафесара Каралеўскага ўніверсітэта Польшчы, з’яўляўся ганаровым сябрам Акадэміі вытанчаных мастацтваў у Дрэздэне, Берліне і Вене.

Такім чынам, у артыкуле разглядаецца лёс дзевяці твораў, якія захоўваліся ў даваенных зборах Беларускага дзяржаўнага музея або Дзяржаўнай карціннай галерэі БССР. У шэрагу выпадкаў удакладняюцца аўтарства і дамузейнае месцазнаходжанне. Пасля вайны ў выніку рэстытуцыі з Германіі гэтыя карціны і абразы апынуліся ў музеях Расіі. Дадзеныя звесткі дазваляюць выкрасліць апісанья творы з ліку страчаных, а таксама ўводзяць іх у шырокі зварот.

Творы з даваенных беларускіх калекцый могуць быць выяўлены як на тэрыторыі былога СССР, так і за мяжой. Вось толькі два прыклады. Нядаўна на аўкцыёне ў Германіі расійскім калекцыянерам Сяргеем Падстаніцкім была набыта гравюра “Партрэт папы рымскага Пія VII”, аўтарства Алессандра Кантардзі, на якой захаваліся пячатка і інвентарныя нумары БДМ (мал. 1). Таму можна ўпэўнена сцвярджаць, што дадзены твор знаходзіўся ў калекцыі БДМ у Мінску і быў вывезены ў Германію падчас Другой сусветнай вайны.



Мал. 1. Алессандра Кантардзі. Партрэт папы рымскага Пія VII. Паводле арыгінала Жана-Баціста Вікара (Jean-Baptiste Wicar) (1762–1834). I чвэрць XIX ст. Папера. Прыватная калекцыя

У 2001 г. на аўкцыёне Sotheby's у Лондане прадалі карціну “Аголеная купальшчыца: партрэт княгіні Кацярыны Міхайлаўны Далгарукай” аўтарства Ц. Нефа. Памеры 80x55. Партрэт змешчаны ў шыкоўную пазалочаную раму з разным сакавітым раслінным арнамантам (мал. 2) [22]. У зборах БДМ знаходзілася карціна “Купальшчыца”. Ц. Нефа, датаваная 1874 г. Памеры 79x63. Паступіла ў Мінск з музейных фондаў у Маскве. Перададзеная пасля адкрыцця ў ДКГ БССР [4, с. 185]. Паводле акта № 78 ад 2 лютага 1923 г. са сховішча Дзяржаўнага музейнага фонду прадстаўніку Мінскага абласнога музея С. Некрашэвічу было выдадзена два малюнкi і 13 карцін. Карціне “Купальшчыца” Ц. Нефа ў Дзяржаўным музейным фондзе прысвоілі № 633, а паступіла яна пасля нацыяналізацыі з калекцыі Льва Канстанцінавіча Зубалава. Канечне, на аснове дакументаў нельга сцвярджаць, што гаворка ідзе менавіта пра адзін і той жа твор. Дадатковым аргументам на карысць версіі, што на аўкцыёне Sotheby's прадавалася карціна, знікшая з ДКГ БССР у часы Вялікай Айчыннай вайны, з'яўляюцца фотаздымкі мастацкага аддзела БДМ. На фотаздымку, змешчаным у часопісе “Наш Край”, карціна “Купальшчыца” Ц. Нефа лёгка пазнаецца ў верхнім радзе – першая злева ад кафляной печы (мал. 3). Больш таго, палатно змешчана ў падобную раму з разным раслінным арнамантам [18, с. 15].



Мал. 2. Цімафей Андрэевіч Неф (1805–1876). Аголеная купальшчыца: партрэт княгіні Кацярыны Міхайлаўны Далгарукай. 1874 (?). Палатно, алей. 80x55.

Прыватная калекцыя



Мал. 3. Мастацкі адзел Беларускага дзяржаўнага музея. Фота 1927 г.
Наш край. 1927. № 1. С. 15.

Бясспрэчна, далейшыя пошукі зніклых у віхуры вайны прадметаў з беларускіх музеяў дазваляць зрабіць яшчэ не адно адкрыццё.

Аўтар выказвае шчырую падзяку Юліі Мікалаеўне Каламыцавай, намесніку генеральнага дырэктара па ўлікова-захавальніцкай рабоце, галоўнага захавальніка НДАМЗ за дазвол выкарыстаць у публікацыі інфармацыю з дакументаў уліку; Наталлі Віктараўне Бакланавай, захавальніку Архіўна-мастацкага фонду “РОСИЗО” за інфармацыю аб паступленні і старыя нумары на адваротах карцін; калекцыянеру Сяргею Падстаніцкаму за дазвол апублікаваць фотаздымак гравюры з даваенных фондаў БДМ; Медзе Шахбіевай, даследчыку біяграфіі і творчасці мастака П. Захарава за інфармацыю з акта перадач твораў са сховішча Дзяржаўнага музейнага фонду ў Мінскі абласны музей.

Спіс выкарыстанай літаратуры

1. Акт № 117 от 21.08.1957 г. на поступление в ГХМ БССР экспонатов от Дирекции художественных выставок и панорам, г. Москва // Архіў сектара ўліку НММ РБ
2. Государственный Русский музей [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: <http://lostart.ru/catalog/ru/tom3p2/2683/2834/> Том 3. Часть 2. Государственный Русский музей. – Дата доступу 01. 06. 2020.
3. Гістарычны партрэт Вялікага княства Літоўскага XVI—XVIII стагоддзяў. Каталог выставы (май 2002 – май 2003). – Мінск, 2003.
4. Інвентарная кніга Беларускага Дзяржаўнага гістарычнага музея г. Менска № 1 (інв. № 1–3058) // Архіў НГМ РБ.
5. Кибовский А. В. 500 неизвестных. / А.В. Кибовский ; ред.: С. А. Попов. – Издательство: Фонд «Русские витязи», 2019.
6. Несение креста [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=5546333>. – Дата доступу: 07.12.2021.

7. Неизвестный художник. Портрет генерала. Конец 19 в. [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: <https://daratalvar.livejournal.com/760.html>. – Дата доступу: 24.03.2020.
8. Попредметно-инвентаризационная опись полученного имущества Новгородского музея из Германии, январь 1948 г. / Отдел фондов Новгородского государственного объединенного музея-заповедника.
9. Портрет Бельского И. [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=5546331>. – Дата доступу: 07.12.2021.
10. Портрет генерала [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=5546304>. – Дата доступу: 07.12.2021.
11. Портрет старушки [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=5546313>. – Дата доступу: 07.12.2021.
12. Сініла, А. М. Зборы мінскіх музеяў у Карпатэцы ўласнасці мастацкіх аб'ектаў (1945–1952) Мюнхенскага цэнтральнага зборнага пункту / А. М. Сініла. – Мір: Музей «Замкавы комплекс “Мір”», 2019.
13. Сініла, А. М. Лёс мастацкіх твораў з даваенных збораў беларускіх музеяў / А. М. Сініла // Беларускі гістарычны часопіс. – 2022. – № 1.
14. Сініла, А. М. Партрэты Ельскіх і Манюшак са збору Беларускага дзяржаўнага музея, гісторыя паходжання і лёс / А. М. Сініла // Acta Anniversaria: зборнік навуковых прац Нацыянальнага гісторыка-культурнага музея-заповедніка “Нясвіж”. – 2018. – Т. 4.
15. Сініла, А. М. Партрэты Ельскіх і Манюшак са збораў Беларускага дзяржаўнага музея: гісторыя паходжання і далейшы лёс / А. М. Сініла // Беларускі гістарычны часопіс. – 2019. – № 8.
16. Синило, А. Н. Портреты семейной галереи Энгельгардтов из имения Печерская Буда. История и атрибуция / А. Н. Синило // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного и декоративно-прикладного искусства: материалы XIX научной конференции 26–28 ноября 2014 г. – М.: Объединение Магnum Арс, 2015.
17. Снятие с креста [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=5546286>. – Дата доступу: 07.12.2021.
18. Харламповіч, П. Пяцігодзьдзе Беларускага дзяржаўнага музэю / П. Харламповіч // Наш край. – 1927. – № 1.
19. Datenbank zum “Central Collecting Point München” [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: https://www.dhm.de/datenbank/ccp/dhm_ccp.php?seite=6&fld_1=14542%2F96&fld_3=&auswahl=6&fld_4=&fld_4a=&fld_5=&fld_6=&fld_7=&fld_8=&fld_9=&fld_10=&suchen=Suchen. – Дата доступу: 07.12.2021.
20. Datenbank zum “Central Collecting Point München” [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: https://www.dhm.de/datenbank/ccp/dhm_ccp.php?seite=6&fld_1=15419%2F4&fld_3=&auswahl=6&fld_4=&fld_4a=&fld_5=&fld_6=&fld_7=&fld_8=&fld_9=&fld_10=&suchen=Suchen. – Дата доступу: 07.12.2021.
21. Saint Isidore [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Paintings_by_Marcello_Bacciarelli#/media/File:Marcello_Bacciarelli_-_Saint_Isidore_ploughing_sketch_-_MP_3048_MNW_National_Museum_in_Warsaw. – Дата доступу: 07.12.2021.
22. Sotheby’s [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: <https://russianauctions.ru/lot/12596>. – Дата доступу: 07.12.2021.
23. Jakimowicz I., Tomasz Zieliński, kolekcjoner i mecenas. – Warszawa-Kraków-Wrocław, 1973.

Сысоева Любовь

**ОСОБЕННОСТИ БАРОЧНОЙ ФОРМЫ
В ИКОНОПИСИ БЕЛАРУСИ XVIII – 1-ОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА
(ПО ПРОИЗВЕДЕНИЯМ ИЗ ФОНДА НАЦИОНАЛЬНОГО
ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ)**

С конца XVI – до начала XVIII века иконопись Беларуси развивалась под влиянием европейского барокко, своеобразие которого обусловлено слиянием типично западных черт и местных национальных традиций. Вместе с этим белорусское искусство XVII–XVIII веков развивалось в тесной взаимосвязи с искусством Балкан, России и стран Центральной Европы. Эти разносторонние художественные связи придали ему неповторимые оттенки.

Эволюция формы для национальной церковной живописи в эпоху барокко выразилась в поиске художественных приемов органичного введения в икону элементов пространства и объема при сохранении ее основных композиционных построений. Новые тенденции проявились и в усилении эмоционального звучания религиозных сцен, в конкретизации места действия и образов персонажей, приближении их к народному типуажу, что привело к изменению средств их художественной выразительности.

В белорусской иконописи данного периода проявляются такие стилевые особенности барочной формы, как живописность, асимметрия, доминирование многофигурных композиций и сложного орнамента, декоративная насыщенность. В то же время такие черты западноевропейского барокко, как экзальтация, пафосность, мистицизм, почти не прослеживаются. Колористическая гамма, по сравнению с ренессансной, становится более сдержанной, она в большей степени соответствует натуре. Цвет в деталях перестает выполнять доминантную символическую функцию, становится средством передачи фактурных качеств реальных предметов; во многих произведениях XVIII в. колорит остается главным средством эмоционального воздействия. Характерной особенностью иконописи всего XVIII в. является также ее ярко выраженная, более разнообразная и органичная, чем в XVII в., связь с народной эстетикой [2, с. 163].

Распространенные в европейской барочной культуре жанровая живопись, пейзаж и натюрморт в разной степени присутствуют в религиозных сюжетах белорусских мастеров. Так, в иконе «Поклонение волхвов» (1723–1728) из д. Бастеновичи Мстиславского района Могилевской области сочетаются пейзажный живописный и декоративный лепной фоны, монументальные фигуры святых и стремление к достоверности в изображении города. Автор умело

применяет эстетику барокко в перспективных построениях, контрастных сопоставлениях форм, цветовом решении. Данный памятник подтверждает то, что белорусские изографы не только были знакомы с западноевропейским искусством, но и обращались к нему при создании собственных произведений. Так, изображенный на упомянутой белорусской иконе город (Вифлеем) в точности соответствует городу, представленному на гравюре, посвященной «Поклонению волхвов» Евангелия Наталиса, 1593 г. и исполненной Иеронимом Вириксом по рисунку Мартена де Воса.

Лепной орнамент, используемый бастеновичским мастером, получил широкое распространение в темперной живописи XVIII в. На отдельных произведениях этого периода орнаментация фона выполнена не резьбой, а наклепками тонких гибких линий, точек, завитков, из которых образуется достаточно пышный растительный орнамент из закрученных стеблей с мелкими густыми листьями. Такой орнамент присутствует в значительной части произведений того времени, как, например, в иконе «Богоматерь Одигитрия Снежная»¹ XVIII в. (поступила из Брагинского района Гомельской области). Неизвестный мастер использовал при создании произведения технику левкасной лепки, гравировки и позолоты. Так изображены словно чеканные металлические короны Младенца и Богоматери, восьмиконечная звезда и кайма на Ее мафории. Лепной по левкасу барочный растительный орнамент украшает фон иконы. Некоторые его элементы, дополненные цветочными мотивами, повторяются и в декоре одежд Марии. Иконографический тип Богоматери Одигитрии Снежной, популярный в европейском искусстве, в XVII–XIX вв. распространился и в Беларуси. До наших дней в белорусских храмах сохранилось более 40 произведений данной иконографии [5, с. 24].

Для белорусской иконописи XVIII в. характерно стремление к синтезу искусств: дополнение живописи чеканными металлическими, деревянными резными или гипсовыми окладами, декоративными тканями. Высокий рельефный фон иконы «Христос Вседержитель» XVIII в. из д. Лысково Пружанского района Брестской области выполнен под влиянием золоченых чеканных окладов, рисунок орнамента имеет аналоги в произведениях декоративно-прикладного искусства первой половины XVIII века. В это время изменилась технология живописи – левкас стал более тонким, резные фоны уступили место лепным, чаще

¹ В базилике Санта Мария Маджоре в Риме самой почитаемой святыней является икона Богоматери, называемая «Спасение римского народа» (Salus Populi Romani). Традиционно эту икону связывают с чудом снега. С нее сделано множество списков под названием «Икона Девы Марии Снежной» (Santa Maria ad Nives). Предание рассказывает, что фундаторы не могли выбрать место для храма Богоматери и просили Ее изъяснить свою волю. Вскоре Дева Мария явилась во сне одновременно обоим фундаторам и сказала, что укажет место постройки. И вот на Эсквилинском холме выпал снег, который точно обрисовал план будущей святыни. Чудо это произошло летом, 5 августа 352 г.

применяли прописи маслом, а к концу столетия эта техника превалировала в целом ряде произведений [3, с. 170].

Образ Христа Вседержителя с державой редко встречается в белорусской иконописи. От строгих фронтальных изображений Христа XVI–XVII вв., ориентированных на византийские образцы, образ отличается свободным расположением фигуры, легким естественным наклоном головы. Влияние западной иконографии прослеживается в психологической трактовке облика Христа и в цветовом решении одежд.

Примером синтеза живописи, рельефа и резьбы с использованием барочных декоративных форм является икона «Богородица Жировичская» 1751 г. из Николаевской церкви в Малорите Брестской области. Здесь изображение как бы закрыто золотым чеканным окладом. Написано только личное и обнаженные фигуры ангелов. Все остальное выполнено с помощью рельефа по левкасу, покрытому позолотой. В центре композиции – монументальная фигура Богородицы с Младенцем на правой руке; ее золоченый мафорий почти сливается с таким же фоном, украшенным растительным орнаментом. Короткий посеребренный хитон Младенца не закрывает ножки. В ликах соединяется реализм живой природы и идеальный иконописный образ [1, с. 16]. Два ангела на серебристых облачках держат над головой Марии большую корону.

В самом верху – лента с латинской надписью: VERA EFFIGIES MIRACVLOSISS MARIAE ZIROVICINSIS (Истинный образ чудотворной Марии Жировичской). Внизу – белая полоса с кириллической донаторской надписью: СЕЙ ОЛТАРЪ ИСПРАВИЛИ РАБИ БОЖІИ ВАСІЛІЙ КЛЕНКОВСКІ И ІЯКОВЪ НАЗРУКЪ ЗА ОТПУЩЕНІЕ ГРЕХОВ СВОИХЪ И РОДИТЕЛЕЙ СВОИХЪ Р.Б. (1751) МЦА ФЕВРУАРИЯ ...ДНЯ.

Характерные для бытового жанра элементы активно проникают в композиционную структуру произведений XVIII века. Стремление раскрыть красоту в повседневности составляет одну из особенностей иконописи Беларуси. Для целого ряда белорусских икон XVIII в. характерно преобладание простонародного типажа, теплота эмоционального содержания. Для них свойственно обращение к иконописным традициям XVII века в технике и стилистике. Некоторые из них выделяются высоким мастерством исполнения, где определенный демократизм образа сочетается с анатомической точностью, профессионализмом рисунка, стремлением к реалистическому раскрытию содержания. Из Пречистенской церкви с. Дивин Кобринского района Брестской области происходит икона «Рождество Богородицы». Судя по стилистическим признакам и характеру резьбы рамы, икона написана уже достаточно известным на Брестчине и Волыни художником Томашем Михальским [1, табл. 15]. Композицию разделяет пополам горизонтальная полоса с надписью «РОЖДЕСТВО ПРСТОЙ БЦЫ». Вверху слева представлена праведная Анна, служанка подносит ей угощение. Свободное

окно фона заполнено позолоченным гравированным по левкасу орнаментом из розеток и закрученных побегов аканта. Пол расчерчен ромбами в перспективе, благодаря чему ощущается глубина пространства. В нижней части композиции представлено несколько девушек: одна из них наливает воду и проверяет «на тепло», другая опускает Младенца в деревянную лохань. Слева – разожженный камин, служанка согревает над ним пеленки для Марии. Фактически, это картина, посвященная крестьянскому быту, наполненная бытовыми деталями и подробностями. Вдоль нижнего края кириллическая надпись с именами фундаторов и датой «СИЮ ИКОНУ СООРУЖИЛИ ... РБ ИОАНН ЮХИМЧУК ИЛЯШ ДАВИДЮК Р.Б. (1755).

Народные типажи, индивидуальность образов характерны и для «Рождества Богоматери» (XVIII в.) из церкви д. Рухча Столинского района Брестской области. В XVIII веке белорусские иконописцы представляли иконографию «Рождества Богоматери» достаточно свободно, насыщая композицию бытовыми деталями. На данной иконе за спиной Иоакима изображен разожженный камин (подобный можно видеть только на иконе из с. Дивин Брестской области) С этнографической точностью выписаны колыбель, скамьи, кувшин, головной убор одной из служанок. Народные типажи персонажей привлекают внимание индивидуальностью характеров. Таким образом, сохранив общий канонический сюжет, иконописец проявил творческую самостоятельность в деталях. Верхние углы иконы заполнены резным по левкасу позолоченным растительным орнаментом барочного стиля.

В собрании Национального художественного музея Республики Беларусь представлена икона «Святитель Николай Чудотворец» 1751 г. (г. Молодечно Минской области). Святитель изображен на фоне пейзажа в архиерейском облачении. Декоративность иконы усиливает орнаментика омофора и цветочные мотивы саккоса. Противопоставление построек и растений, изображённых в деталях на первом плане, с далеким видом города создают иллюзию глубины пространства.

В верхней части иконы на позолоченном с растительным орнаментом фоне, в розовато-голубых облаках представлены изображения Иисуса Христа и Богоматери, образы которых напоминают о «Никейском чуде», произошедшем в 325 году.

В изображении святых в этот период доминируют портретность, реалистичность. Примером этого может служить икона «Архангел Михаил» (середина XVIII века, церковь Св. Козьмы и Дамиана, села Городок Климовичского района Могилевской области). Архангел изображен в воинском облачении с мечом в правой руке. Он одет в панцирь поверх голубой рубашки, украшенной позолоченными цветами, на плечи накинут красный плащ. Полное юношеское лицо и мощное тело далеки от иконного стиля византийских и древнерусских образов, подчеркивавшего

его бестелесную природу. Здесь представлен, скорее, идеал красоты барочной эпохи, которая именно таким видела облик воина, архистратига небесных сил и защитника христианской веры.

Красные поля иконы украшены расписным растительным орнаментом и позолоченными деревянными «камнями». Надпись на полях, частично сохранившаяся, говорит о том, что икона была вложена в храм человеком по имени Яков.

Барочная взволнованность, динамика рисунка, пластическая цельность и выразительность характерны для иконы «Христос на престоле. Великий архиерей» (середины XVIII в., Николаевская кладбищенская церковь г. Пинска Брестской области). Пышность декора, сочетание красного и золотого орнамента саккоса, вставки эмалей на золоченой митре, богатая рельефная фактура и причудливый рисунок престола, сияние фона, образованное параллельными золотыми линиями на темной основе, – все это создает необычайно эмоциональный образ.

Приверженность эстетике барокко отражает икона «Вознесение» 1808 года мастера Фомы Силинича (Преображенская церковь с. Барань Оршанского района Витебской области). Традиционный фон с резным растительным орнаментом (крупные сочные спирали побегов) объединен с клубящимися молочно-голубыми облаками. Для памятника характерен высокий профессиональный уровень [4, с. 102]. Изысканный колорит удачно передает соотношения ярких и приглушенных тонов. Можно говорить о влиянии стиля рококо в цветовом решении, особенно верхней части композиции. Объемность и динамика в изображении фигур апостолов, театральная нарочитость поз, необычайная выразительность жестов, разворотов фигур, голов свидетельствуют о влиянии искусства барокко.

В белорусской иконописи XVIII века под воздействием барочного мировосприятия и западной изобразительной риторики возникают новые композиции. Так, сюжет «Христос Недреманное Око» получил распространение в XVIII–XIX вв. вместе с другими символическими композициями как, например, «Христос Виноградарь», «Пеликан», которые были призваны раскрыть христианский догмат искупительной жертвы. Название объяснялось тем, что, согласно византийскому канону, Младенец Христос изображался спящим на кресте среди орудий страстей с раскрытыми глазами, как бы созерцая во сне предназначенные Ему страдания. На иконе «Недреманное Око» середины XIX в. из церкви в д. Острогляды Брагинского района Гомельской области Христос представлен в юном возрасте спящим на кресте, в прозрачной одежде, перетянутой на поясе шнуром. Правая рука согнута в локте, левая – у груди. Под Христом красное покрывало, которое окутывает Его ножки. Крест с Иисусом окружают орудия Страстей: копье и трость с губкою; плети, которыми избивали Спасителя; терновый венец; молоток и гвозди

— орудия казни; клещи — инструмент, примененный при снятии с креста; сосуд с уксусом и желчью («Тут стоял сосуд, полный уксуса» — Ин. 19:29); развязанный кошель с рассыпавшимися серебряниками — вознаграждение Иуды. Справа изображена колонна, к которой был привязан Христос во время мучений. На ней – петух – символ отречения Петра. Здесь же, у ног Христа, надпись кириллицей в три строки: «Сего ради снидох с н [ебесе], да сотворю волю пославшаго Ма Ъца» (Ин. 6:38). Над Спасителем – ангелы: слева – по одному; справа – по трое. Завершают композицию изображения благословляющего Саваофа и Бога Духа Святого в виде голубя. Композиция иконы, характер изображения персонажей, одежд, демонстрируют устойчивость барочных традиций на белорусских землях.

Таким образом, воздействие барокко в иконописи Беларуси XVIII – 1-й половины XIX века, прежде всего, отразилось в композиционных решениях – многофигурных и динамичных, колористическом построении с контрастным сочетанием тонов, монументальности форм, экспрессивности, живописности, эмоциональности образов, пышной декоративности орнаментики, пластической цельности и выразительности произведений. Слияние принципов барокко с национальной народной традицией определило своеобразие белорусской церковной живописи.

Барочная стилистика в белорусской сакральной культуре сохранялась и в первые десятилетия XIX века, когда в русской иконописи уже господствовал классицизм.

Список использованной литературы

1. Алтарны жывапіс Беларусі XVIII–XIX стст.: каталог выставы. – Мінск, 2009. – 33 с.
2. Іканапіс Заходняга Палесся XVI–XIX стст. / рэд. кал. В. Ф. Шматаў, Э. І. Вецер, М. П. Мельнікаў [і інш.]. – Мінск: Беларуская навука, 2002. – 349 с.
3. Праваславная ікона Расіі, Украіны, Беларусі: [к 1020-летію Крещенія Русі] / М-во культуры і масавых камунікацый РФ [і др.]. – Москва; Кіев; Мінск: Беларуская Праваславная Царква, 2008. – 208 с.
4. Пуцко, В. Абраз “Узнясення” з сяла Барань (Аб некаторых аспектах развіцця познейняцкага іканапісу) / В. Пуцко // Віцебскі сшытак. – 1997. – № 3. – С. 102.
5. Ярашэвіч, А. А. “Маці Божая Снежная” ў Беларусі / А. А. Ярашэвіч. – Мінск, Выдавецтва «Pro Christo», 2003. – 82 с.

Чавус Станіслаў

ДЗВЕРЫ ВІЦЕБСКОЙ ЦАРКВЫ СВЯТОГА ЮРЫЯ Ў ЗБОРЫ НАЦЫЯНАЛЬНАГА МАСТАЦКАГА МУЗЕЯ РЭСПУБЛІКІ БЕЛАРУСЬ: ДАСЛЕДАВАННЕ ПОМНІКА

У зборы Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь захоўваюцца парныя дэкаратыўныя разьбяныя панэлі, якія паходзяць з драўлянай могілкавай царквы св. Юрыя (св. Георгія) у г. Віцебску, якая не захавалася (мал. 1). Доўгі час яны былі атрыбутаваныя як Царскія вароты (НММ РБ. КП-2126, ДБС-110). Ужо на Першай Усебеларускай мастацкай выстаўцы ў 1925–1926 гг. яны дэманстраваліся ў якасці “аўтарных дзвярэй” (г. зн. Царскіх варот) [13, с. 27]. Адпаведнае вызначэнне падаецца таксама ў шэрагу грунтоўных мастацтвазнаўчых публікацый. Разам з тым вядомы даследчык беларускага мастацтва Міхаіл Сяргеевіч Кацар вызначаў помнік як “одностворчатую дверь” [6, с. 197].



Мал. 1. Створкі дзвярэй Юр’еўскай (Георгіеўскай) царквы г. Віцебска.
Нацыянальны мастацкі музей Рэспублікі Беларусь

Тэма функцыянальнага прызначэння дадзенага помніка ўздымалася намі пачынаючы з 2018 г. Мы звярнулі ўвагу на падрабязнае апісанне старой могілкавай Юр’еўскай царквы, якое маецца ў нарысе Аляксандра

Семянтоўскага, змешчаным у памятнай кніжцы Віцебскай губерні за 1865 г. Адзін з фрагментаў гэтага апісання непасрэдна датычыцца яе ўваходных дзвярэй. Згодна з ім, дзверы былі двухстворкавыя, мелі паўкруглае завяршэнне, на іх змяшчаліся выявы св. Мікалая, св. Сімяона Стоўпніка і чатырох Евангелістаў [9, с.168]. Акрамя таго, намі былі вывучаны візуальныя крыніцы: малюнак Юр'еўскай царквы, зроблены мастаком Петрашэвічам у 1866 г. (мал. 2), а таксама бліжэйшы аналаг – фотаздымак заходніх уваходных дзвярэй Троіцкай царквы Маркава манастыра ў Віцебску, апублікаваны ў працы Андрэя Міхайлавіча Паўлінава “Деревянные церкви в г. Витебскѣ” (мал. 3) [7, с. 23–26].



Мал. 2. Юр'еўская царква ў Віцебску на малюнку 1866 г.
Бібліятэка Віленскага ўніверсітэта

На падставе скрупулёзнага вывучэння захаваных канструктыўных элементаў і кампазіцыйных асаблівасцей твора, а таксама параўнання іх са звесткамі, прыведзенымі ў названых вышэй крыніцах, мы сцвердзіліся ў меркаванні, што наяўны ў музеі помнік уяўляе сабой фрагментарна захаваныя створкі ўваходных дзвярэй (альбо дэкаратыўныя панэлі, якімі былі ўпрыгожаны створкі ўваходных дзвярэй) царквы. На карысць гэтага сведчаць наступныя аргументы: матэрыялам вырабу панэлей з'яўляецца дуб, што ўласціва для экстрэмерных частак пабудовы; панэлі (створкі дзвярэй) першапачаткова былі абасоблены; элементы дэкару і фігуры святых маюць шматлікія страты, праз якія ў агульнай кампазіцыі твора адчуваецца незавершанасць; наяўнасць арыгінальных элементаў

мацавання ў верхніх кутах і іх канфігурацыя гавораць не толькі пра існаванне ў мінулым накладных элементаў разьбы, але таксама пра размяшчэнне створака і першапачаткова паўкруглую форму завяршэння верхняй часткі дзвярэй [12, с. 656–661].



Мал. 3. Заходнія дзверы Троіцкай царквы Маркава манастыра ў Віцебску.
Ілюстрацыя да артыкула А. М. Паўлінава “Деревянные церкви в г. Витебске”, 1893 г.

Выказаную намі гіпотэзу адносна функцыянальнага прызначэння і выгляду помніка цалкам пацвярджае візуальная крыніца, выяўленая ў зборы Нацыянальнага гістарычнага музея Рэспублікі Беларусь (мал. 4) [1]. У дадзенай установе маюцца фотаздымкі, што трапілі з Беларускага музея імя Івана Луцкевіча ў Вільні. На шэрагу з іх можна пабачыць віды г. Віцебска, яго забудову і архітэктурныя помнікі. Адзін з фотаздымкаў, датаваны 1866 г., фіксуе дзверы Юр’еўскай царквы ў блізім да першапачатковага выгляду (Інв №: 11092/21). На ім добра бачна, што дзверы сапраўды двухстворкавыя, маюць арачную форму, з левага боку змешчана створка з выявай зверху св. Мікалая, ніжэй – св. евангелістаў Мацвея і Марка, з правага боку – з выявай св. Сімяона, св. евангелістаў Яна і Лукі. Палі кожнай створкі дзвярэй адасоблены тонкімі драўлянымі

планкамі і ўпрыгожаны накладным разьбяным раслінным арнамантам; цэнтральнае поле таксама мае накладную паўкалону, дэкарыраваную арнамантам у выглядзе расліннай гірлянды. Фотаздымак падпісаны наступным чынам: “Ръзныя дзвери кладбищенской церкви Св. Юрья, на Елагахъ, въ Витебскѣ, въ которую когда Кунцевичъ затворилъ всѣ храмы народъ ходилъ за городъ молиться”.



Мал. 4. Дзверы Юр'еўскай царквы г. Віцебска, 1866 г.
Нацыянальны гістарычны музей Рэспублікі Беларусь

Няма сумневу ў тым, што на прадстаўленым здымку выяўлены менавіта тыя разьбяныя панэлі, якія сёння захоўваюцца ў зборы Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь. Сённяшні фрагментарны характар іх захаванасці дае магчымасць меркаваць, якім быў далейшы лёс помніка. Верагодна, дзверы былі перафарматаваныя падчас перабудовы царквы ў 1876 г. Тады яны маглі быць апілаваныя, створкі зменены месцамі такім чынам, што цэнтральны слуп стаў выконваць ролю

бакавых палёў, уся канструкцыя была сабрана ў адзіны шчыт, які зверху і знізу быў замацаваны гарызантальнымі дошкамі, прыбітымі вялікай колькасцю цвікоў. Атрыманы прастакутны шчыт памерам 178x98 см, набыўшы свой сучасны выгляд (за выключэннем таго, што сённыя створкі дзвярэй абасоблены), відавочна яшчэ некаторы час выконваў функцыю дзвярэй. Пра гэта сведчаць сляды завесаў на правым вонкавым полі, якое да перафарматавання было цэнтральным. Магчыма, менавіта таму М. С. Кацар у сваім аглядзе мастацтва Беларусі XIV–XVII стст. называў помнік менавіта “одностворчатой дверью” [6, с. 197].

Наяўная фотафіксацыя дзвярэй Юр’еўскай царквы ў пачатковым выглядзе актуалізуе пытанне датавання помніка. Нагадаем, што сённыя датаванні вызначана паводле блізкай аналогіі - разьбяных заходніх дзвярэй Троіцкай царквы Маркава манастыра ў Віцебску, у верхняй частцы якіх меліся клеймы з лацінскім і кірылічным надпісамі з пазначэннем дакладнага часу пабудовы царквы – 8 мая 1690 г.; ніжэй, у клеймах з выявай герба “Агінец”, былі змешчаны ініцыялы фундатара – Шымана (Сімяона) Караля Агінскага, мечніка Вялікага Княства Літоўскага, падкаморага віцебскага [2, с. 45].

Па меркаванні Надзеі Фёдараўны Высоцкай, “характер плоскостной резьбы [дзвярэй Юр’еўскай царквы] аналогічны вратам 1690 г. из Троицкой церкви Маркова монастыря г. Витебска...” [3, с. 104]. Магчымае сённае візуальнае параўнанне двух названых помнікаў сапраўды выяўляе тоеснасць усіх асноўных элементаў: паўкруглая форма, характэрны раслінны арнамент з кветкамі, у які ўплецены фігуры святых (у выпадку дзвярэй Маркава манастыра – толькі Тэтраморф), накладная ажурная разьба па контуры, цэнтральны слуп, упрыгожаны расліннай гірляндай. Разам з тым немагчыма не заўважыць стылістычную розніцу ў выкананні амаль усіх адзначаных элементаў. Чым тлумачацца дадзеныя акалічнасць? Магчыма, існаваннем у Віцебску пэўнай лакальнай традыцыі (тым больш мы ведаем, што паўднёвыя дзверы Троіцкай царквы Маркава манастыра таксама былі разьбянымі і мелі выявы херувімаў), а магчыма, адзін унікальны помнік стаў узорам для стварэння другога. Так ці інакш, зроблены яны відавочна рознымі майстрамі, на розным мастацкім узроўні, а таму магчымы адрозненні і ў іх датаванні.

Інтрыгуючымі з’яўляюцца прамыя і ўскосныя адзнакі старажытнасці, якія заўважалі папярэднія даследчыкі помніка, які нас цікавіць. Так, паводле Аляксандра Семянтоўскага дзверы Юр’еўскай царквы вызначаюцца “следами глубокой старины”. У подпісе да апублікаванага фотаздымка помніка (1866) згадваюцца акалічнасці, якія звязваюць яго бытаванне з дзейнасцю полацкага архіепіскапа Ісафата Кунцэвіча, забітага ў Віцебску ў 1623 г. У каталогу Аддзела старажытнага мастацтва Першай Усебеларускай выстаўкі Міколы Шчакаціхіна твор датаваны XVII ст. і публікуецца першым у раздзеле “дэкарацыйнае разьбярства” пры тым, што

спіс экспанатаў падаецца па храналогіі. Таго ж датавання прытрымліваецца і згаданы вышэй даследчык М. С. Кацар, называючы дзверы “в высшей степени своеобразным памятником белорусской резьбы”, а савецкі рэстаўратар і мастацтвазнаўца Мікалай Мікалаевіч Памярэнцаў увогуле адносіць час іх стварэння да канца XVI ст., адзначаючы рысы, характэрныя для еўрапейскай скульптуры пераходнага перыяду ад готыкі да рэнесансу (сярод іншага, менавіта да гэтых рыс аўтар адносіць шырокае выкарыстанне расліннага арнаменту) [8, с. 168].

Са свайго боку, не адмаўляючы архаічнага выгляду твора, прапануем больш уважліва прыгледзецца да яго дэталей, каб вызначыць імаверны час яго стварэння. Звернем увагу на тое, што ў сярэднявечным беларускім выяўленчым мастацтве існавала адрозненне ў размеркаванні фігур Тэтраморфу паміж евангелістамі ў параўнанні з мастацтвам Новага часу. Так, сімвалам евангеліста Марка ў старажытны перыяд быў Арал, а сімвалам евангеліста Яна – Леў. Мяркуючы па наяўных помніках, дадзеная схема захоўвалася ў беларускім мастацтве на працягу ўсяго XVI ст. Прыкладам могуць служыць ілюстрацыі рукапіснага Жыровіцкага Евангелля XVI ст., што захоўваецца ў Бібліятэцы Літоўскай акадэміі навук імя Урублеўскіх (LMAVB, F19-32), альбо Евангелля, выдадзенага ў 1590 г. у віленскай друкарні Мамонічаў са збору Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь (НММРБ, КП-18961). Размеркаванне сімвалаў евангелістаў змяняецца пад уплывам заходнееўрапейскага мастацтва, і на помніках пластыкі XVII ст. мы бачым ужо іншую адпаведнасць – льва як сімвала евангеліста Марка, а арла як сімвала евангеліста Яна. Менавіта такая “новая” схема выкарыстана на дзвярах з віцебскай Юр’еўскай царквы. Таму, прымаючы ва ўвагу таксама рэгіён паходжання помніка, аднясенне яго да XVI ст. выглядае малаверагодным.

Яскравай адметнасцю дзвярэй Юр’еўскай царквы з’яўляецца тое, што надпісам з імёнамі святых, змешчаным у бандэрольках, уласціва дасканалая каліграфія і шырокае выкарыстанне грэчаскіх літар (за выключэннем подпісу да выявы св. Мікалая), характэрных для помнікаў XVII ст. Тэксты раскрытых кніг у руках евангелістаў першапачаткова таксама былі рэльефнымі і вызначаліся тымі ж характарыстыкамі. Аднак пры больш уважлівым вывучэнні высвятляецца, што надпісы ўтрымліваюць некаторыя памылкі ў напісанні імёнаў святых: “МАРКА” замест “МАРКО”; “ЛОУКІ” замест “ЛОУКА”; “ІОНЪ” замест “ІОАНЪ” (таксама напісанне літары “Ъ” больш нагадвае лацінскае “Z”). Таму, магчыма, у дадзеным выпадку палеаграфічныя асаблівасці сведчаць пра дату стварэння пратографаў, а не самога помніка.

Далей звернемся да іконаграфіі барэльефных выяў святых. Найбольш характэрныя з іх – выявы св. Мікалая і св. Сімяона. Н. Ф. Высоцкая сцвярджае, што іконаграфічная схема св. Сімяона Стоўпніка на разглядаемым помніку запазычана з гравюры кнігі “Проповеди слова

божьего на праздники всего лета..”, выдадзенай у друкарні Кіева-Пячэрскай лаўры ў 1674 г. (мал. 5), а выява Міколы створана не без уплыву адпаведнай гравюры з гэтай кнігі (мал. 6) [3, с. 105]. Гаворка тут вядзецца пра кнігу Лазара Барановіча, арыгінальная назва якой гучыць як “Трубы словес проповедных на нарочитыя дни праздников”. Сярод наяўных у ёй выяў святых сапраўды маюцца св. Сімяон Стоўпнік і св. Мікалай Цудатворца, якія, аднак, маюць істотныя адрозненні ад выяў на дзвярах царквы [5, с. 89].

Св. Сімяон у абодвух выпадках паказаны традыцыйна: у выглядзе паўфігуры ў манаскім адзенні на вежы-слупе. У той жа час на гравюры, змешчанай у кнізе, адрозніваецца форма вежы, адсутнічае яе дэталіроўка, прысутная на барэльефнай выяве на разглядаемым помніку (муроўка, дзверы, байніцы); акрамя таго, правая рука святога выяўлена ў бласлаўляючым жэсце, у левай змешчаны скрутак, у той час як на дзвярах у руках святога нічога няма, яго раскрытыя далоні прыціснуты да грудзей; маюцца адрозненні і ў дэталях адзення.



Мал. 5. Святы Сімяон Стоўпнік. Дрэварыт з кнігі Лазара Барановіча “Трубы словес проповедных на нарочитыя дни праздников”, друкарня Кіева-Пячэрскай лаўры, 1674 г.



Мал. 6. Свяціцель Мікалай. Дрэварыт з кнігі Лазара Барановіча “Трубы словес проповедных на нарочитыя дни праздников”, друкарня Кіева-Пячэрскай лаўры, 1674 г.

Святы Мікалай Цудатворца выяўлены на гравюры ў фелоні і амафоры, без галаўнога ўбору, у левай руцэ трымае закрытае Евангелле, правая складзена ў жэст іменаслоўнага благаслаўлення. Выява дапоўнена фігурамі Хрыста і Маці Божай, якія перадаюць св. Мікалаю Евангелле і амафор. Менавіта гэтыя элементы падкрэсліваюць яго свяціцельскі статус. Дадзеная іканаграфія святога ўласціва для візантыйскага і старажытнарускага мастацтва. Такі ж вобраз мы бачым і на захаваных помніках беларускага іканапісу XVII ст. Напрыклад, на абразях другой паловы XVII ст. з Мікольскай царквы ў г. Магілёве (асвечана ў 1672 г.), канца XVII ст. з в. Свір Столінскага раёна Брэсцкай вобласці, Брэсцкага раёна і інш. Выява св. Мікалая, змешчаная на дзвярах Юр’еўскай царквы, мае прынцыповае адрозненне ў характары адзення: святы апрануты ў сакас замест фелоні, на галаве – мітра. Такі вобраз уласцівы для позняй іканаграфіі святога. У беларускім іканапісе ён шырока распаўсюджваецца ў XVIII ст. (мал. 7). Менавіта такая іканаграфія святога была прадстаўлена і на абразе “Перанясенне мошчаў св. Мікалая ў Бар”, створаным у Віцебску ў XVIII ст. [10, с. 263]. Такім чынам, мы не можам пагадзіцца з прапанаваным вызначэннем праатографа. Пра тое, што для стварэння выявы св. Мікалая на дзвярах Юр’еўскай царквы была выкарыстана больш позняя іконаграфічная крыніца, ускосна сведчыць і згаданы вышэй факт адрознення палеаграфічных рыс надпісу з іменем святога.



Мал. 7. Свяціцель Мікалай. Абраз з Маладзечна, 1751 г.
Нацыянальны мастацкі музей Рэспублікі Беларусь

Адзначым таксама, што элементы расліннага арнаменту, выкарыстаныя ў якасці дэкору дзвярэй Юр'еўскай царквы, маюць блізкія аналогіі ў пластыцы XVIII ст. з віцебскага рэгіёна (мал. 8).



Мал. 8. Абраз Маці Божай у разьбяной раме XVIII ст. з капліцы св. Пятра і Паўла ў Друі.
Фотаздымак Яна Булгака, 1929 г. Інстытут мастацтва Польскай акадэміі навук

Агульнае ж кампазіцыйнае вырашэнне разглядаемага помніка, выкарыстанне дэкору ў выглядзе цэнтральнага слупа, дэкараванага раслінным арнаментом і закручаных парасткаў, якія ад яго разыходзяцца, размяшчэнне постацяў святых (асабліва - змяшчэнне сімвалаў евангелістаў Марка і Лукі ў кветках на канцах парасткаў), на наш погляд, звязана з кампазіцыйнай “Дрэва Ясеева”. У арыгінале названая іконаграфічная схема ўяўляе сабой ляжачую фігуру Ясея, з грудзей якога вырастае дрэва – сімвалічная выява радавода Ісуса Хрыста, – на канцах галін якога, часта ў кветках, выяўляюцца постаці ці паўпостаці цароў Давіда, Саламона і іншых Яго продкаў. Такая кампазіцыя сустракаецца ўжо ў Псалтыры, выдадзеным Францыскам Скарынам у Празе ў 1517 г., а таксама ў шэрагу беларускіх і ўкраінскіх выданняў XVII ст. Аднак у пластыцы нашага рэгіёна яна сустракаецца толькі з канца XVII ст. [11, с. 31].

У наступным стагоддзі дэкаратыўная разьба, стылізаваная пад выяву дрэва, шырока выкарыстоўваецца ў аздабленні царскіх варот іканастасаў. Кампазіцыйна блізкімі да нашага помніка з’яўляюцца срэбныя Царскія вароты Барысаглебскага сабора г. Чарнігава, датаваныя пачаткам XVIII ст. [11, с. 204]. У ніжняй частцы на іх выяўлены ляжачыя фігуры прарока Маісея і цара Давіда (узгадаем скульптуры Маісея і Давіда XVIII ст., якія паходзяць з Маркава манастыра г. Віцебска, а сёння захоўваюцца ў зборы НММ РБ. КП-1972; ДБС-4), а на канцах галін “дрэва” змешчаны традыцыйныя выявы “дабравешчання” і чатырох евангелістаў, а таксама выявы святых Барыса і Глеба, у гонар якіх быў асвечаны сабор.

Такім чынам, дзякуючы знойдзенаму ў зборы Нацыянальнага гістарычнага музея Рэспублікі Беларусь фотаздымку, пытанні адносна функцыянальнага прызначэння і першапачатковага выгляду разглядаемага помніка можна лічыць канчаткова вырашанымі. Прааналізаваныя ў артыкуле адметнасці дзвярэй Юр’еўскай царквы даюць падставу меркаваць, што яны былі створаны не раней за дзверы Троіцкай царквы Маркава манастыра. Найбольш верагодны час выканання твора – канец XVII – першая палова XVIII ст. У будучым магчыма ўдакладніць датаванне пры дапамозе дэндрахраналагічнага даследавання (на жаль, правядзенне яго не прадставілася нам магчымым). Асобнае пытанне выклікае спалучэнне выяў святых Мікалая Цудатворцы і Сімяона Стоўпніка, якія ў беларускай навуцы лічацца патронамі заказчыкаў брамы [4, с. 187]. Як бачна з прыведзеных аналагаў – уваходных дзвярэй Троіцкай царквы Маркава манастыра ў Віцебску і Царскіх варот Барысаглебскага сабора ў Чарнігаве, – у адпаведнай кампазіцыйнай схеме выяўляюцца не патроны фундатараў, а святыя, у гонар якіх асвечана царква. Чаму на дзвярах Юр’еўскай царквы не знайшлося месца выяве св. Юрыя пакуль застаецца незразумелым.

Спіс выкарыстанай літаратуры

1. Акт выдачы № 1312 от Белгосмузея истории Великой Отечественной войны орггруппе историко-краеведческого музея от 3 апреля 1964 г. / Архіў Нацыянальнага гістарычнага музея Рэспублікі Беларусь.
2. Василевскій, С. Витебскій Марковъ Свято-Троицкій мужескій монастырь / Іеромонахъ Сергій (Василевскій) // Памятная книжка Витебской губерні на 1865 годъ – Санкт-Петербург: Тіпографія К. Вульфа, 1865. – С. 3–72.
3. Высоцкая, Н. Ф. Скульптура и резьба Беларуси XII–XVIII вв. Каталог. – Минск: Беларуская Энцыклапедыя, 1998. – 223 с.
4. Гісторыя беларускага мастацтва: У 6 т. Том 2: Другая палова XVI ст. – канец XVIII ст. / Рэдкал.: С. В. Марцэлеў [і інш.]; рэд. тома Я. М. Сахута. – Мінск: Навука і тэхніка, 1988. – 384 с.
5. Запаско, Я. П. Пам’яткі книжковаго мистецтва: каталог стародруків, виданих на Україні. Кн. 1.: 1574-1700. / Я. П. Запаско, Я. Д. Ісаєвич. – Львів: Вища школа, 1981. – 131 с.
6. Кацер, М. С., Макаревич, В. М. Искусство Белоруссии 14–17 веков / М. Кацер, В. Макаревич. // Всеобщая история искусств: в 6 т. Том 2.: Искусство средних веков, кн. 1 – Москва: Искусство, 1960 – С. 194–198.
7. Павлинов, А. М. Деревянные церкви в г. Витебскъ / А. М. Павлинов // Труды Девятого Археологического съезда въ Вильнѣ 1893: [в 2 т.]. Т. 1 – Москва: Тіпографія Э. Лиснера и Ю. Романа – С. 19–26.
8. Померанцев, Н. Н. и др. Белорусская ССР. Архитектура и изобразительное искусство 14-18 вв. / Н. Н. Померанцев, Е. Д. Квитницкая, М. С. Кацер // Искусство стран и народов мира: архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство: краткая художественная энциклопедия. Т. 1: Австралия-Египет. – Москва: Советская энциклопедия, 1962. – С. 163–170.
9. Сементовский, А. Витебскъ. Статистическій очеркъ / А. М. Сементовский // Памятная книжка Витебской губерні на 1865 годъ – Санкт-Петербург: Тіпографія К. Вульфа, 1865. – С. 93–274.
10. Флікоп-Світа, Г. А. Іканастасы і алтары грэка-каталіцкіх храмаў Беларусі XVII – першай трэці XIX ст./ Г. А. Флікоп-Світа – Мінск: “Беларуская навука”, 2021 – 346 с.
11. Царскі врата українських іконостасів. Альбом./ Упорядник Юрій Юркевич. – Львів: Інститут колекціонерства українських мистецьких пам’яток при НТШ, 2012. – 386 с.
12. Чавус, С. Э. Помнік драўлянай пластыкі канца XVII стагоддзя са збору Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь. Удакладненне атрыбуцыі. / С. Э. Чавус // Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў: зборнік навуковых артыкулаў. Выпуск 3. – Мінск: Права і эканоміка, 2022. – С. 656–661.
13. Шчэкацін, М. 1-я Усебеларуская выстаўка: Каталёг аддзелу старажытнага мастацтва. – Менск, 1926. – 29 с.

Ши Летао

ЖЕНЩИНЫ-ХУДОЖНИЦЫ В БЕЛОРУССКОМ ИСКУССТВЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Тема творчества женщин-художниц сегодня является предметом пристального интереса как искусствознания, так и различных гендерных исследований, об этом стало необходимо говорить, как с точки зрения просто реставрирования истории женского искусства, о которой мы практически ничего не знаем, так и с позиции феминизма.

Действительно, из всех преобразований, которые изобразительное искусство претерпело за последние тридцать или около того лет, самое, возможно, значительное произошло вследствие основательного пересмотра дискурса женского. Это обусловлено активной ролью женщин в истории искусства XX века, когда собственно формируется тип профессиональной женщины-художницы. Их имена все чаще встречаются среди различных художественных объединений. Всецело мужской мир изобразительного искусства, существовавший до XX века, пошатнулся. Как пишет американский искусствовед Линда Нохлин: «женщина становится не только подругой или женой художника, музой, моделью или натурщицей, но полноправным членом художественного сообщества» [3, с. 15]. Этому признанию женщин-художниц содействовали рост социального и образовательного равноправия.

Белорусское искусство первой половины XX века неоднократно являлось предметом специальных исследований. Однако комплексного исследования творчества художниц, как любителей, так и профессионалов не было, и в качестве самостоятельной темы эта проблема не рассматривалась. Изучая данную тему, я столкнулась с тем фактом, что в постоянной экспозиции Национального художественного музея Республики Беларусь в зале «Белорусское искусство первой половины XX века» я увидела только две работы женщин-художниц. Я задала себе вопрос: «а были ли еще белорусские женщины-художницы или женщины-художницы, работавшие на территории Беларуси»? Поэтому цель данного доклада состоит в «инвентаризации» творчества белорусских женщин-художниц первой половины XX века.

Несмотря на многотрудную судьбу белорусского художественного наследия, связанного с трагедией Великой Отечественной войны, история белорусского искусства сохранила для нас как имена, так и произведения женщин-художниц. К сожалению, до наших дней дошло совсем немного произведений, в некоторых случаях только имена художниц и названия работ в каталогах и статьях о выставках.

Витебская школа, УНОВИС подарили истории искусства имена мирового значения – материки и архипелаги авангарда – Марка Шагала,

Казимира Малевича, Лазаря Лисицкого, а также множество имен женщин-художниц, не столь громких, но не менее значительных своим вкладом в создании нового языка искусства.

Вера Ермолаева, Евгения Магарил, Нина Коган, Елена Кабищер-Якерсон, Эмма Гурович – можно сказать «амазонки белорусского авангарда». Среди них следует, прежде всего, остановиться на личности Веры Ермолаевой (1893–1937) – преподавателе витебского народного художественного училища, впоследствии ректора художественного практического института, которая была звездой первой величины в Витебском ренессансе.

Ермолаева приехала в Витебск молодой уже состоявшейся художницей авангардного круга. Она училась живописи в частной студии М. Бернштейна, преподавание в которой было свободно от академического догматизма, некоторое время жила за границей. Поэтому активно включилась в процесс глубокой разработки принципов супрематизма Казимира Малевича и их практического применения в различных сферах художественного творчества [2, с. 24].

В. Ермолаева была одним из инициаторов создания УНОВИСа (авангардного объединения Утвердителей нового искусства). Специальностью Ермолаевой считался кубизм, принципы которого она могла растолковать не только теоретически, но и объяснить с карандашом в руке. Сохранились рисунки, в которых она строит изображения в системе Леже, Пикассо, Дерена или Брака. Изучение кубизма было своего рода базой всей педагогической системы Малевича.

Она занималась также и теоретическими вопросами современного искусства. В альманахе УНОВИС № 1 Вера Ермолаева поместила статью об изучении кубизма. Исследование современного искусства выразилось в чтении нескольких публичных докладов: «Система кубизма», «Предкубистические состояния в живописи Пикассо, Брака, Малевича», «Значение стадии геометризма в живописи», «Система живописи кубизма и сезанизма».

Под руководством Веры Ермолаевой в Витебске осуществилась третья постановка оперы «Победа над Солнцем». Декорации и костюмы создавались по ее эскизам. Кроме того, художница сыграла значительную роль в формировании Витебского музея современного искусства. Музей открылся в июне 1920 г. в здании ВНХУ. Вместе с Шагалом и Малевичем Ермолаева входила в состав закупочной комиссии. Это был один из крупнейших провинциальных музеев современного искусства того времени (насчитывал произведения около 120 мастеров различных течений современной живописи).

К сожалению, в 1937 году Вера Ермолаева была арестована и и приговорена к высшей мере наказания – расстрелу. При аресте у нее из ленинградской квартиры забрали значительную часть авторских работ. Те,

которые уцелели по каким-то иным адресам, уничтожила блокада. На настоящий момент работ художницы крайне мало. Практически не осталось ранних живописных произведений.

Верой Ермолаевой был подписан диплом об окончании Витебского художественно-практического института еще одной представительницы витебской художественной среды – Евгении Марковны Магарил (1902–1987), которая впоследствии переехала в Петроград, и вся ее творческая жизнь была связана уже с этим городом. В 1995 году благодаря дару коллекция музея пополнилась несколькими ее литографиями (рис. 1).

В годы ученичества Евгения Магарил соприкасалась с М. Шагалом, К. Богуславской, К. Малевичем, Л. Лисицким. Входила также в художественное объединение УНОВИС. Однако Магарил не принадлежит к типу художников, интересных главным образом своими учителями. Ей удалось сохранить органичную для ее художнической натуры непосредственность даже под воздействием мощного силового поля тогдашних художественных авторитетов. В своем собственном творчестве далека от распространенных в этой среде объективизированных методов анализа и построения искусства. Импульсивная эмоциональность, непосредственность чисто живописных решений ей, несомненно, ближе. Большинство произведений Магарил погибло в блокаду. В большей степени, чем живопись, сохранилось графическое творчество Е. Магарил довоенного периода.

В ее графических произведениях нет внешнего лоска, художница вносит свою живописно-экспрессивную ноту, естественность образов достигается благодаря чуткой реакции на характер натуры – рисунок то скрупулезно прилежен и подробен, то подвижен, почти импровизационен.



Рис. 1. Магарил Е. На сенокосе. Цветная литография. 42,5x56. КП-024527.
Национальный художественный музей Республики Беларусь

В Минской художественной среде также были женщины-художницы. Почти легендой для города стала художница-пейзажистка и филантроп Пальмира Мрачковская, запечатленная на пастельном портрете Янкеля Кругера (рис. 2). Ее собственный большой дом на углу улиц Захарьевской и Белоцерковной стал своеобразным салоном-студией, «для многих художников отдыхом» (Г. С. Виер). Здесь устраивались репетиции любительских спектаклей и «живых картин», которые сама художница старательно режиссировала и собственноручно оформляла. В 1900-е годы она часто субсидировала и предоставляла помещение для частной школы Я. Кругера. В 1920-е годы организовала художественную студию для детей пролетариев. В первые дни войны дом Мрачковской со всеми картинами сгорел, художница же, по устным воспоминаниям ее ученика Кулаковского, была перевезена красноармейцами в деревню, где и умерла.

О характере полученного ею художественного образования сведений нет, возможно, это была художественная школа в Кракове, где она выставила свои работы в 1899 году. Она начала выставлять свои работы в Минске с 1916 года, принимала участие и в выставках 1920-х. К сожалению, ни одной ее работы до наших дней не дошло.



Рис. 2. Кругер Я. Портрет Пальмиры Мрачковской. 1914. Цветная бумага, пастель. 63х48. КП-000296. Национальный художественный музей Республики Беларусь

Практически ничего не известно об Александре Голубкиной (1900–?), чья работа «На текстильной фабрике» украшает постоянную экспозицию Национального художественного музея Республики Беларусь (рис. 3).

Чуть больше сведений сохранилось о Людмиле Здановской (1908–1942 (?)), которая в своей единственной сохранившейся до наших дней работе «Выступление стахановки» воплотила романтический образ советской женщины-ударницы и одновременно женщины-агитатора (рис. 4). Окончив Витебский художественный техникум в 1928 г., в начале 1930-х она возглавила художественный отдел строительства Дома правительства, участвует в выставках. К сожалению, едва успев начаться творческий и жизненный путь Людмилы Здановской оборвался. Художнице было всего лишь тридцать четыре года когда ее не стало. Предположительно она погибла от рук немецко-фашистских захватчиков в оккупированном Минске в 1942 году. Вероятно образ сильной и безкомпромиссной стахановки, смотрящей на нас с полотна художницы был не только результатом авторской рефлексии, но и жизненной позицией Людмилы Здановской [1, с. 25].

Сложно анализировать творчество художницы исходя из единственной сохранившейся работы, но видимо оно всецело развивалось в контексте эстетики социалистического реализма. Ее стахановка – это классический иконографический тип «Венеры советской – эмансипированной женщины-товарища, пропагандиста, комсомолки, партийного работника, который стал одним из самых распространенных с первых лет советской власти.



Рис. 3. Голубкина А. На текстильной фабрике. 1927. Холст, масло. 65x38. КП-009342. Национальный художественный музей Республики Беларусь

То же самое можно сказать и о стилистическом решении полотна, рожденного риторикой «большого стиля». В качестве символического элемента используется «революционный» красный цвет, важнейшими элементами портрета становятся настольная лампа с зеленым абажуром (без сомнения наиболее яркий символ советской эпохи) и скульптура вождя. Таким образом, вырабатывается общая манера, некий единый эстетический канон. Для этого стиля характерна монументальность композиции, торжественность события репрезентативность и идеализация.

Есть предположения, что моделью для «Выступления стахановки» стала сама автор. Однако ввиду весьма скурых сведений о творчестве и жизни Людмилы Здановской утверждать, что это ее автопортрет вряд ли правильно. Скорее перед нами классический пример характерного типа, когда индивидуальные черты растворялись в усредненных, шаблонных, становясь все более и более анонимными.



Рис. 4. Здановская Л. Выступление стахановки. 1940. Холст, масло. 120x104. КП-009326.
Национальный художественный музей Республики Беларусь

Рассмотрев творчество данных художниц, следует отметить что их творчество развивалось в контексте общей историко-художественной ситуации. Анализируя их искусство невозможно определить какую-нибудь особенную перспективу, которую дает женский взгляд, скорректировать

диоптрии «женской оптики». Нет обобщающих качеств «женственности», которые объединили бы художниц стилистически, как караваджистов или экспрессионистов, нет тонкой субстанции «женственности», которая связывала бы между собой произведения Евгении Магарил и Веры Ермолаевой.

Вместе с тем, актуализация изучения женского искусства связана больше не со спецификой женского дискурса, а с тем, что творчество женщин-художниц незаслуженно находилось на вторых ролях, и на данном этапе требует определенной «инвентаризации».

Рамки статьи позволяют лишь прикоснуться к новому материалу. Используя полученные биографические и другие данные, предстоит большая работа воссоздания в нашем искусствоведческом поле еще очень неясной истории женского художественного творчества.

Список использованной литературы

1. Изофатова, Е. В. Венера Советская: миф и реальность / Е. В. Изофатова // *Алеся*. – 2016. – №3. – С. 23–25.
2. Ковтун, Е. Ф. Вера Михайловна Ермолаева / Е. Ф. Ковтун // *Творчество*. – 1989. – №6. – С. 24.
3. Нохлин, Л. Почему не было великих женщин-художниц? Гендерная теория и искусство. Антология: 1970–2000 / под ред. Л. М. Бредихиной, К. Дипуэлл. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2005. – С. 15–46.

Секция 2.
МУЗЕЙ И ПОСЕТИТЕЛЬ: СТРАТЕГИИ КОММУНИКАЦИИ

Безносик Юлия

**СЫГРАЕМ В ШАХМАТЫ И «МЕЛЬНИЦУ». СТОЛ XIX В.
В ЭКСПОЗИЦИИ МУЗЕЯ «ЗАМКОВЫЙ КОМПЛЕКС «МИР»**

В залах музея «Замковый комплекс «Мир» экспонируется 19 столов европейского производства, которые датируются временем с XVIII по XX в. 2 из них – часть мебельных гарнитуров. Эти предметы были переданы нашему музею Национальным художественным музеем Республики Беларусь (с 1987 по 2011 г. Мирский замок являлся его филиалом), либо приобретены у частных лиц.

Объект нашего изучения – стол конца XIX в. (КП-000101, Инт-00028) (рис. 1), поступивший в музей в 2011 г. На откидной столешнице в технике маркетри (деревянные вставки) сделаны центральное шахматное 64-клеточное (8×8) поле и два боковых квадратных поля для игры в классическую «мельницу» (у каждого игрока по 9 шашек), три парные звезды и полоса по всему диаметру. Маркетри четко образует границы с игровыми досками и геометрическими узорами (рис. 2). Одна точеная ножка на трех опорах украшена резьбой.



Рис. 1. Стол конца XIX в. в экспозиции «Кабинет князя М. Н. Святополк-Мирского». Музей «Замковый комплекс «Мир»



Рис. 2. Откидная столешница стола конца XIX в. в экспозиции «Кабинет князя М. Н. Святополк-Мирского». Музей «Замковый комплекс «Мир»

Если шахматы – всем хорошо известная игра, то на игре «мельница» автор остановится подробнее. Археологами были обнаружены старинные доски для этой игры на территории Египта, Греции, Индии, Италии, Цейлона и других стран. Есть несколько версий, откуда пошло название: по одной – поле с симметричными квадратами и перекрестьями напоминает крылья ветряной мельницы, по другой – от старонемецкого *mühle* («ряд»), по третьей – от искаженного латинского *merellus* – «фишки». Похожа эта игра по своим правилам на крестики-нолики – построение трех фишек в ряд. Разница состоит в том, что фишки в игре «мельница» можно передвигать.

Игра состоит из трех этапов: первый этап – на пустую доску игроки по очереди выставляют по одной фишке на перекрестье и в углы, стараясь выставить три фишки в ряд, если игроку это удалось, он может забрать любую фишку противника, которая после этого в игру не возвращается; второй этап – фишки уже расставлены и начинают перемещаться, ходить игрокам можно только по линиям на соседний перекресток, при этом цель та же, что и на первом этапе – убрать фишку противника; третий этап – у игрока остаются всего три фишки, он получает право переносить фишку на любое перекрестье, независимо от начерченных линий, а его соперник при этом ходит по обычным правилам, пока у него тоже не останется три фишки. Примечание: в варианте с 11-ю или 12-ю фишками третий этап начинается, когда остается четыре фишки. Общие правила: ходы обязательны, если они возможны; если игрок одним ходом строит сразу две «мельницы», он снимает две фишки соперника; проигрывает тот игрок, у кого осталось только две фишки или все фишки заперты – в обоих случаях он не может построить «мельницу» [3].

В нашем случае, как писалось выше, представлено поле для игры в классическую «мельницу» (9 фишек). Есть еще другие варианты полей: паутинка или расширенная «мельница», «мельница»-сетка, «мельница»-улитка (12 фишек), пятиугольная «мельница» (13 фишек), шестиугольная «мельница» (13 фишек) (рис. 3) [2].

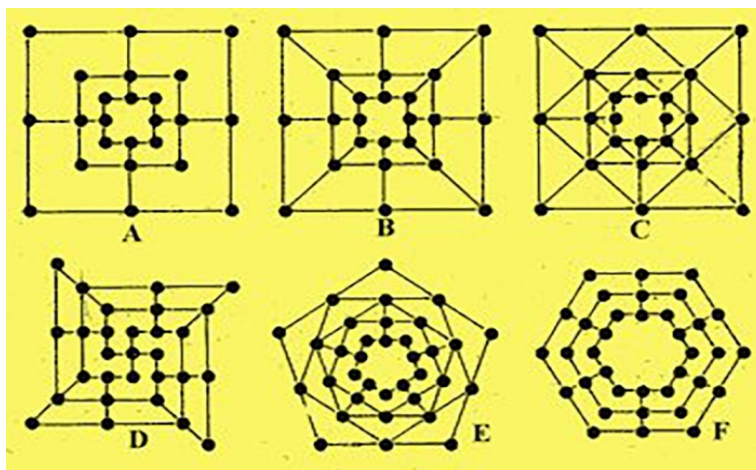


Рис. 3. Варианты полей для игры «мельница».

Рассматриваемый стол (его размеры: высота – 66 см, диаметр – 79,6 см) находится в экспозиционном зале «Кабинет князя М. Н. Святополк-Мирского» музея «Замковый комплекс «Мир». Михаил Николаевич Святополк-Мирский (1870–1938) имел большую библиотеку. Среди книг было много разноязычной литературы по шахматам. Местные жители вспоминают, что князь Михаил хорошо играл в шахматы (рис. 4). У него даже был железный стол, на котором была нарисованная шахматная доска, а на доске стояли большие фигуры [4, с. 66]. С внешней стороны западной стены Мирского замка была обустроена столярная мастерская, где изготавливали шахматные столы с выдвигаемыми ящичками для фигур со стороны игроков [3, с. 14; 5, с. 147].



Рис. 4. Князь Михаил Святополк-Мирский за игрой в шахматы.

Стол, представленный в данном экспозиционном зале, изготовлен в городе Бриенц кантона Берн округа Интерлакен в Швейцарии.

Искусство резьбы по дереву в Швейцарии является традицией на протяжении многих веков. Оно появилось в XVII в. и давно стала ремеслом в религиозных и светских культурных центрах. Во время голода 1816 г. мастер по дереву Кристиан Фишер из города Бриенц, который находится на берегу одноименного озера, начал украшать изделия резьбой по дереву и продавать их приезжим. Чтобы удовлетворить растущий спрос, он вскоре начал обучать этому искусству местных жителей. В 1851 г. резьба по дереву Бриенца получила международное признание на Лондонской выставке. В 1884 г. была основана Школа резьбы по дереву Бриенца, а в 1928 г. она стала учебным заведением и официальной учебной мастерской кантона Берн и является единственным местом в Швейцарии, где люди могут изучать искусство традиционной резьбы по дереву (орнамент, фигуры животных и людей). Поскольку исторические и практические знания о резьбе по дереву находятся под угрозой утраты из-за смены поколений, в 1990 г. была создана «Ассоциация коллекции и выставки резьбы по дереву Бриенца», а в 2009 г. был основан «Швейцарский музей резьбы по дереву» [5].

Данный стол выполнен в стиле Луи-Филиппа. Для этого стиля характерно преобладание простых и четких линий. Столы с круглыми или овальными столешницами. Комфорт и удобство приходят на смену напыщенной парадности. В моду входит простая мебель, не перегруженная излишними деталями. Основной материал для изготовления – дерево. Отказ от декоративной резьбы и орнамента. На их смену приходит блестящая гладкая полировка и инкрустация (маркетри) из светлого дерева. Ножки с продольной резьбой, напоминающей перевернутую букву «С», и желоба для воды [6].

В процессе изучения стола выяснилось, что мебель данного типа встречается в ряде аукционов и интернет-магазинов, а также в каталогах и частных коллекциях. Прослеживается идентичность формы и оформления (техника исполнения и расположения игровых полей, звезд, полосы по всему диаметру стола, точеной ножки с опорами).

Стол, представленный в экспозиции музея «Замковый комплекс «Мир», выполняет декоративную функцию в создании интерьера экспозиционного зала. Шахматные и мельничные поля, выполненные в технике маркетри, настолько красиво выглядели, что использовались не только для игры, но и сами по себе являлись изысканным украшением того помещения, где находился данный стол [1, с. 15].

Таким образом, изучение стола конца XIX в. из экспозиции «Кабинет князя М. Н. Святополк-Мирского» музея «Замковый комплекс «Мир» помогло дополнить информационную базу по данному музейному предмету: предназначение стола (не только для игры в шахматы, но и для

игры в «мельницу»), место производства и стиль (город Бриенц кантона Берн округа Интерлакен в Швейцарии, стиль Луи-Филиппа), найти аналоги данного стола.

Музей «Замковый комплекс «Мир» активно пополняет коллекцию «Предметы интерьера» разнообразной мебелью XVI–XX вв., которая дает возможность посетителю погрузиться во времена владельцев Мирского замка. Стол конца XIX в. – достойный пример мебели города Бриенца и стиля Луи-Филиппа, вобравший в себя красоту, практичность и удобство.

Список использованной литературы

1. Бязносік, Ю. С. Шахматны стол як вытанчанае дэкаратыўнае ўпрагажэнне / Ю. С. Бязносік // Літаратура і мастацтва. – 2020. – № 14. – С. 15.
2. Мельница (Nine-men-morrice) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.greengame.ru/cgi-bin/gamerule.cgi?l-checkers=Nine-men-morrice>. – Дата доступа: 18.03.2022.
3. Навіцкая, В. Мэбля для князя / В. Навіцкая // Культура. – 2013. – № 8. – С. 14.
4. Настольные игры древности: «Мельница» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://enigmatic-past.livejournal.com/105615.html>. – Дата доступа: 17.03.2022.
5. Новицкая, О. В. Восстановительные работы в Мирском замке при князе Михаиле Святополк-Мирском в 1920–1930-е гг. // О. В. Новицкая // Краязнаўчыя запіскі. Выпуск 10. – Гродна: ЮрСаПрынт, 2016. – С. 142–150.
6. Раманава, І., Махоўская, І. Мір: Гісторыя мястэчка: што расказалі яго жыхары / І. Раманава, І. Махоўская. – Вільня: Еўрапейскі Гуманітарны Універсітэт, 2009. – 248 с.
7. Традиционные ремесла: глазами художников и экспертов. Обычаи и традиции [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.myswitzerland.com/ru/planning/about-switzerland/custom-and-tradition/traditional-crafts-by-artists-and-experts/>. – Дата доступа: 19.03.2022.
8. Энциклопедия мебели. Луи-Филипп [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.paoli.ru/svedeniya/infopaoli/id61>. – Дата доступа: 16.03.2022.
9. 3501*Kommode im Barock-Stil, Italien, 17./19. Jh. Nussbaum, zusammengestellt. Front mit seitlichen Karyatidenschnitzereien [Electronic resource]. – 2022. – Mode of access: <https://docplayer.org/46830177-3501-kommode-im-barock-stil-italien-17-19-jh-nussbaum-zusammengestellt-front-mit-seitlichen-karyatidenschnitzereien.html>. – Date of access: 19.03.2022.
10. Möbel, Uhren, Spiegel Rahmen, Leuchter. Auktion Donnerstag, 11. Juni 2009. 9 Uhr. [Electronic resource]. – 2022. – Mode of access: <https://docplayer.org/55774411-Moebel-uhren-spiegel-rahmen-leuchter.html>. – Date of access: 18.03.2022.
11. Willkommen bei Bruno Blaser, Ihrem Antikschreiner [Electronic resource]. – 2015. – Mode of access: <https://antik-blaser.ch/beistell-ziertische>. – Date of access: 18.03.2022.

Гужалоўскі Аляксандр

НОВЫЯ МУЗЕІ, АДКРЫТЫЯ Ў 2021 ГОДЗЕ

У 2020 г. наведванне музеяў свету ў сувязі з каранціннымі абмежаваннямі скарацілася на ашаламляльныя 77 %. Спынілася рэалізацыя шэрага важных музейных праектаў, выставачны абмен і асабістыя кантакты паміж музейнымі работнікамі. У 2021 г. сітуацыя паволі пачала выпраўляцца, што засведчыў мінулагадні слоган Міжнароднага дня музеяў – “Будучыня музеяў – узнаўленне і пераўвасабленне”. Каментуючы гэты слоган, Міжнародны савет музеяў адзначыў, што пандэмія прынесла не толькі крызісныя з’явы, але таксама стварыла новыя магчымасці. Яскравым прыкладам апошняга можа быць актыўнае засваенне музеямі новых інфармацыйна-камунікацыйных тэхналогій [8]. Гэта засведчыла праведзенае ў 200 музеях свету сацыялагічнае апытанне, падчас якога рэспандэнты распавядалі пра засваенні імі новых лічбавых фарматаў працы – анлайн-тураў, віртуальных экспазіцый, сацыяльных сетак, падкастаў, стрымаў [9]. 6 мая 2021 г. у Цэнтры імя Б. М. Ельцына ў Екацярынбургу адбылася анлайн-цырымонія ўручэння прэміі лепшаму музею Еўропы, якім стаў Цэнтр біялагічнай разнастайнасці “Натураліс” у Лейдэне. Такім чынам быў адзначаны яго ўнёсак у экалагічную бяспеку [5]. Разам з тым 2021 год засведчыў, што музейная дзейнасць узнаўляецца не толькі ў віртуальнай прасторы.

У студзені 2021 г. у самым сэрцы Парыжа, у квартале паміж Луўрам і Цэнтрам Пампіду, у гістарычным будынку біржы адкрыўся новы прыватны музей сучаснага мастацтва пад назвай “Калекцыя Піно”. Адкрыццю музея папярэднічала рэканструкцыя будынка паводле праекта японскага архітэктара Тадао Андо, у выніку якой з’явіўся 10-метровы цыліндр. Ён стаў галоўнай экспазіцыйнай залай музея.

У пачатку 1970-х гг. Франсуа Піно ўпершыню зацікавіўся мастацтвам школы Понт-Авен. У 1972 г. ён набыў карціну Поля Серузье “Ферма ў Брэтані” (1891), якая, па яго словах, стала “талісманам” калекцыі, што толькі зараджалася. Адкрыццё мастакоў групы “Набі” прывяло яго да кубізму і авангарда ХХ ст., а затым да абстракцыянізму, мінімалізму і іншых сучасных відаў мастацтва. У калекцыі Ф. Піно з’явіліся творы жывапісу, скульптуры, фатаграфіі, інсталяцыі, відэаарт. Шчыра захоплены мастацтвам свайго часу Ф. Піно ўсталяваў сяброўскія кантакты з мастакамі, чые творы збіраў на працягу многіх гадоў. У выніку з’явілася калекцыя сучаснага мастацтва, якая налічвала больш за 10 тыс. адзінак.

Прадпрымальніцкі поспех Ф. Піно не саступаў яго калекцыянерскаму таленту. Ён нарадзіўся ў 1936 г. у невялікай вёсцы ў Брэтані. У 16 гадоў Ф. Піно пакінуў школу і пачаў працаваць спачатку на сямейнай лесапільні, а ў 1962 г. стварыў уласную кампанію па гандлі драўніны. З цягам часу яна

стала одной з найбуйнейшых у Францыі. Бліжэй к канцу стагоддзя Ф. Піно змяніў спецыялізацыю і распачаў гандаль прадметамі раскошы. Цяпер яго кампанія Kering з'яўляецца адным з сусветных лідэраў у індустрыі раскошы, а Піно – адным з найбагацейшых людзей Францыі.

Калекцыя Ф. Піно аб'ядноўвае творы мастакоў некалькіх пакаленняў, прызнаных і малавядомых, якія належаць да самых розных культур. Склад калекцыі адлюстроўвае светапогляд калекцыянера, яго разуменне сучасных палітычных, сацыяльных, расавых і гендэрных праблем. Лепшыя артэфакты калекцыі Ф. Піно не раз дэманстраваліся публіцы на выставах, што праводзіліся ў Францыі і за мяжой [3].

ГЭС-2 – гэта старэйшая “трамвайная” электрастанцыя ў Маскве, якая займала комплекс будынкаў на Балотнай набярэжнай у раёне Якіманка. Яна забяспечвала энергіяй асобныя аб'екты сталічнай гарадской інфраструктуры з 1907 г., але ў 2006 г. была закрыта ў сувязі з фізічным і маральным зносам і вялікім коштам электраэнергіі.

У 2009 г. будынак ГЭС-2 атрымаў статус аб'екта культурнай спадчыны рэгіянальнага значэння, а праз шэсць гадоў кіраўнік Дэпартамента культуры Масквы Сяргей Капкоў прапанаваў выкупіць пабудову прадпрымальніку і мецэнату Леаніду Міхельсону, які шукаў будынак для маскоўскай выставачнай пляцоўкі свайго фонду сучаснага мастацтва VAC. У 2014–2015 гг. Міхельсон і яго бізнес-партнёр Леанід Сіманоўскі, якім належала група кампаній “Новатэк”, набылі будынак ГЭС-2 за 1,7 млрд рублёў. У верасні 2015 г. фонд VAC правёў у памяшканнях электрастанцыі выставу сучаснага мастацтва “Пашырэнне прасторы” і абвясціў аб планах рэканструкцыі будынка для адкрыцця Музея сучаснага мастацтва па праекце архітэктурнага бюро Рэнцо Піяна, аўтара Нацыянальнага цэнтра мастацтва і культуры імя Ж. Пампіду. Канцэпцыя музейнага комплексу была ўхвалена Архітэктурным саветам Масквы і навукова-метадычным саветам Дэпартамента культурнай спадчыны і атрымала падтрымку мэра Масквы Сяргея Собяніна. Праект быў таксама цёпла сустрэты расійскім арт-асяроддзем.

Праект рэканструкцыі прадугледжваў аднаўленне першапачатковага знешняга гістарычнага аблічча Трамвайнай электрастанцыі і пераасэнсаванне яе ўнутранай прасторы. Аўтар праекта звярнуўся да прынцыпаў энергаэфектыўнай і ўстойлівай архітэктуры – выкарыстанне сонечных батарэй, забор чыстага паветра праз надбудаваныя 70-метровыя трубы і збор дажджавой вады. Дах машыннай залы было вырашана вырабіць са шкла, каб забяспечыць натуральнае асвятленне ў светлы час сутак. Неф асноўнага будынка архітэктар выкарыстаў як вялікую выставачную прастору плошчай 1300 м², памяшканні меншых памераў – як асобныя выставачныя залы. У будынку, акрамя выставачных залаў, было запланавана размясціць офісныя пакоі, бібліятэку і кнігарню, кафетэрыі і аўдыторыю на 350 месцаў. Побач з будынкам меркавалася высадзіць

бязозавы гай з 600 дрэў і размясціць аб'екты паблік-арта. Агульная плошча музейнага цэнтра разам з падземнай паркоўкай складае 30, 7 тысяч м². Мяркуецца, што яго будзе наведваць 750 тыс. чалавек у год.

Дэмантаж абсталявання электрастанцыі пачаўся ў першай палове 2016 г. Пасля яго завяршэння ў лютым 2017 г. фонд VAC рэалізаваў у вызваленых памяшканнях праект “Геаметрыя сучаснасці” – серыю музычных перформансаў і інсталяцый, лекцый і адкрытых майстэрняў па саўнд-арце, якія раскрывалі гісторыю развіцця электроннай музыкі ў Расіі. У рамках праекта была праведзена выстава адной карціны — палатна Васілія Кандзінскага “Рэзкі і мяккі” (1932).

17 жніўня 2021 г. кіраўніцтва фонду VAC абвясціла аб уводзе комплексу ГЭС-2 у эксплуатацыю. Была адкрыта для публічнага доступу адрамантаваная набярэжная і спуск да Водаадводнага канала, на адкрытай тэрыторыі ГЭС-2 сталі праводзіцца заняткі ёгай і экскурсіі па гісторыі месца, адкрылася пякарня. Арт-прастора пачала запаўняцца першымі аб'ектамі мастацтва: перад уваходным комплексам ГЭС-2 устанавілі скульптуру швейцарскага мастака Урса Фішара “Вялікая гліна № 4”, якая выклікала неадназначныя водгукі і хвалю крытыкі, а на арт-алеі – працу “Прастора святла” італьянца Джузэпэ Пеноне [2].

У Шанхаі на беразе ракі Хуанпу, у фэшэнебельным раёне Бунд адкрыўся Музей мастацтваў Пудун. Музей размясціўся ў 6-павярховым будынку плошчай 40 тыс. кв. метраў, узведзеным коштам у 200 млн долараў паводле праекта вядомага французскага архітэктара Жана Нувеля. Музейны будынак ужо прызнаны сапраўдным шэдэўрам мінімалізму, ён дапоўніў шэраг гучных праектаў Ж. Нувеля, такіх як Луўр Абу-Дабі і Нацыянальны музей Катар. Прыбярэжны ўчастак плошчай амаль чатыры гектары, размешчаны побач са знакамітымі хмарачосамі, гарадскія ўлады наўмысна шмат гадоў не забудоўвалі, каб там пасля з'явілася важная культурная ўстанова. Трэба адзначыць, што Музей мастацтваў Пудун адразу прыцягнуў увагу аматараў прыгожага не толькі архітэктурай, але таксама двума гучнымі выставачнымі праектамі, рэалізаванымі сумесна з Галерэяй Тэйт і Фондам Хуана Міро. У першым выпадку размова ідзе пра выставу “Святло”, на якой можна было даведацца пра асэнсаванне святла і цемры больш чым у 100 творах брытанскага мастацтва, выкананых на працягу пяці апошніх стагоддзяў. У другім – пра выставу “Хуан Міро: жанчыны, птушкі і зоркі”, куратары якой звярнулі ўвагу найперш на эклектычны характар творчасці знакамітага іспанскага мастака. Акрамя выстаў заходняга мастацтва музей дае магчымасць пазнаёміцца з творчасцю старажытных і сучасных кітайскіх мастакоў [1].

У кастрычніку 2021 г. у сталіцы Нарвегіі Осла ў 13-павярховым будынку, спраектаваным іспанскім архітэктурным бюро Estudio Herrero, адбылося доўгачаканае адкрыццё новага музея, прысвечанага творчасці нарвежскага мастака Эдварда Мунка. Верхняя частка будынка крыху

нахілена наперад – у бок гістарычнага цэнтра Осла, што, згодна з ідэяй аўтараў праекта, сімвалізуе прывітальны жэст, запрашэнне наведаць музей. Назваць новы музей вырашылі проста – Мунк. Гісторыя яго стварэння ўжо са стадыі эскізнага праектавання суправаджалася драматычнымі падзеямі і вялікімі праблемамі з лагістыкай. У выніку ўсіх перыпетый з’явіўся найбуйнейшы ў свеце музей у гонар аднаго мастака. Ён абышоўся нарвежскаму падаткаплацельшчыку ў 260 млн долараў.

З 1963 г. калекцыя (27 тыс. адзінак захоўвання), у аснову якой былі пакладзены карціны, завешчаныя гораду бяздзетным Мункам, захоўвалася ў невялікім будынку ў адным з жылых раёнаў Осла. У 2004 г. адтуль былі выкрадзены дзве найкаштоўнейшыя карціны – “Крык” (1910) і “Мадонна” (1894), што стала стымулам не толькі для ўзмацнення мер бяспекі, але таксама для праектавання новага будынка. Новы музей плошчай 26 тыс. кв метраў, узведзены побач са знакамітым оперным тэатрам, па экспазіцыйнай плошчы ў пяць разоў пераўзыходзіць стары. “Сёння мы святкуем пачатак новага жыцця Мунка”, – заявіў на цырымоніі адкрыцця кароль Нарвегіі Харальд V.

Творы Мунка ў экспазіцыі размешчаны паводле тэматычнага прынцыпу. Так, экспазіцыя ўключае раздзелы “Бясконцасць”, дзе дадзена панарама асноўных тэм і матываў творчасці мастака; “Манументальнасць”, куды ўключаны велізарныя палотны “Даследчыкі” і “Сонца”; а таксама 11-метровыя фрэскі. Раздзел “Цені” даследуе ўласна жыццё мастака, у прыватнасці яго апошнія гады, праведзеныя ў прыгарадзе Осла. Акрамя жывапісных работ у экспазіцыі прадстаўлены лічбавыя экспанаты, а таксама асабістыя рэчы Мунка – ад мэблі да мастацкіх матэрыялаў і нават недакуркаў. Яны дапамагаюць паглыбіцца ў паўсядзённасць, што атачала мастака і спрыяла яго творчасці. Маштаб новага музейнага будынку дазваляе прадэманстраваць прадметы калекцыі ў розных, нечаканых кантэкстах. Першай часовай выставай стала “Адзінота душы”, дзе ў завочны дыялог з Мункам уступіла сучасная брытанская мастачка Трэйсі Эмін. Прэм’ера праекта адбылася ў Каралеўскай акадэміі мастацтваў у Лондане, а цяпер ён займае два паверхі ў Музеі Мунка [4].

5 студзеня 2002 г. прэзідэнт Егіпта Хосні Мубарак заклаў першы камень на месцы будоўлі Вялікага егіпецкага музея, якая распачалася ў двух кіламетрах ад пірамід Гізы. Найбольш вялікі ў свеце археалагічны музей будаваўся на плошчы 50 га па праекце ірландскага архітэктурнага бюро “Хенеган і Пенг”. Гэты праект, дзе ўдзельнічала 1557 архітэктараў з 82 краін свету, перамог на конкурсе. Планавае заканчэнне будаўніцтва музея, першапачаткова прызначанае на 2012 г., некалькі разоў пераносілася з-за палітычных і тэхніка-эканамічных праблем. Адпаведна ўзрастаў кошт прац, які ў выніку дасягнуў мільярда долараў.

У аснову архітэктурнага праекта быў пакладзены трохкутнік Сярпінскага – роўнабаковы трохкутнік, падзелены на меншыя па памерах

такія ж трохкутнікі, у якіх размясціліся экспазіцыйныя залы. Такім чынам і вонкава, і ўнутры формы Вялікага егіпецкага музея перагукаюцца з бачнымі з яго пірамідамі Гізы. Усе лініі будынка, нібыта сонечныя прамяні, сыходзяцца ў адной кропцы, што таксама адсылае наведвальнікаў да старажытнаегіпецкай міфалогіі. Паўночны фасад музея звернуты да піраміды Хеопса, паўднёвы – да піраміды Мікерына, перад уваходам закладзены сад. На тэрыторыі музея таксама размесцяцца дзіцячы музей, рэстаўрацыйныя лабараторыі, адукацыйны і канферэнц-цэнтры.

У фондах новага музея каля 100 тыс. экспанатаў, у тым ліку поўная калекцыя Тутанхамона (4 549 адзінак), знойдзеная Говардам Картэрам у 1922 г., сонечны човен фараона Хуфу і інш. У асноўным гэта прадметы з фондаў Каірскага археалагічнага музея, але маюцца таксама рэчы з музеяў і прыватных калекцый Луксора, Эль-Фаюма, Александрыі. У 2006 г. у атрыуме ўсталявалі статую фараона Рамзеса II, узрост якой налічвае больш за 3 тыс. гадоў. Праекціроўшчыкамі прадугледжана выкарыстанне ў экспазіцыі, плошчай у 24 тыс. кв. метраў, новых тэхналогій. У прыватнасці, старажытнаегіпецкая цывілізацыя будзе паказана з дапамогай віртуальнай рэальнасці. Чакаецца, што музей будзе прымаць штогод каля 5 млн наведвальнікаў, што ў сваю чаргу створыць 60 тыс. новых працоўных месцаў. Стварэнне Вялікага егіпецкага музея справакавала рэстытуцыйныя дыскусіі паміж генеральным сакратаром Вышэйшага савета па старажытнасцях Егіпта Захі Хаваса і дырэктарамі буйнейшых заходзеўрапейскіх музеяў, дзе захоўваецца Разецкі камень, бюст Неферціці, дэндэрскі задзяк [6].

20 ліпеня 2021 г. на Музейнай выспе ў Берліне з'явіўся музей пад назвай “Форум Гумбальтаў”. Названая ў гонар вучоных-асветнікаў братоў Аляксандра і Вільгельма фон Гумбальтаў новая музейная ўстанова размясцілася ў рэканструяваным палацы прускіх каралёў (палац быў знесены ўладамі ГДР і ўзноўлены паводле праекта італьянскага архітэктара Франка Стэла). Выкарыстанне ў назве слова “форум” замест слова “музей” адлюстроўвае адыход ад традыцыйнай мадэлі “музей-храм”, дзе гаспадарамі былі захавальнікі і куратары ў бок мадэлі “музея-храма”, дзе гаспадарамі з'яўляюцца наведвальнікі. Падобныя погляды падзяляў савет дырэктараў-стваральнікаў, які складаўся з дырэктара Брытанскага музея Ніла МакГрэнара, дырэктара Фонда прускай культурнай спадчыны Германа Парзінгера і мастацтвазнаўцы Хорста Брэдкамп. Гэта самы дарагі культурны праект Еўропы мінулага года, які ацэньваецца ў 700 тыс. долараў.

Аснову фондавага збору музея склалі калекцыі, перададзеныя з Этналагічнага музея і Музея азіяцкага мастацтва ў Берліне. Змест гэтых калекцый вызначыў характар стацыянарнай экспазіцыі, прысвечанай культурам неўрапейскіх народаў. Акрамя залаў, дзе прадстаўлены творы мастацтва і прадметы матэрыяльнай культуры неўрапейскіх народаў, ёсць

зала, присвечаная братам Гумбальтам, а таксама зала пад назвай “Глабальны Берлін”, дзе распавядаецца пра палітычныя, эканамічныя і культурныя сувязі нямецкай сталіцы з іншымі гарадамі свету. Стацыянарную экспазіцыю Форума Гумбальтаў дапаўняюць выставачныя залы, дзе абмяркоўваюцца такія тэмы, як экалогія, талерантнасць, рэлігія. На іх базе плануецца штогод праводзіць да тысячы разнастайных мерапрыемстваў, у тым ліку канцэрты, прагляды кінафільмаў, фестывалі нацыянальных культур. У гэтых мерапрыемствах будзе удзельнічаць разам каля 3 млн чалавек у год.

Зварот стваральнікаў новага музея да нееўрапейскага мастацтва ўзняў пытанні каланіяльнага мінулага Германіі, рабаўніцтва і рэстытуцыі культурнай спадчыны. Грамадскія актывісты крытыкавалі адсутнасць правенанса ў анатацыях да сотняў выстаўленых прадметаў, якія былі гвалтоўна вывезены нямецкімі каланізатарамі з краін Азіі, Амерыкі, Афрыкі. Аб’ектам крытыкі сталі таксама месцазнаходжанне Форума ў палацы прускіх каралёў-каланізатараў, яго назва ў гонар Гумбальтаў, якія падтрымлівалі зносіны з іспанскімі каланізатарамі, а таксама кошт праекта [7].

Акрамя вышэйзгаданых, у жніўні 2021 г. у Рыміні адкрыўся Музей Федэрыка Феліні, у верасні 2021 г. у Лос-Анджэлесе – Музей кіно, у лістападзе 2021 г. у Ганконгу – Музей сучаснага мастацтва.

Такім чынам, вынікі 2021 года даюць спадзяванні на хуткае вяртанне музейнай сферы да яе нармальнага дапандэмічнага функцыянавання.

Спіс выкарыстанай літаратуры

1. Божко, О. Музей искусств Пудун (MAP) по проекту Жана Нувеля в Шанхае / О. Божко // Interior + Design: [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: <https://www.interior.ru/architecture/12770-muzei-iskusstv-pudun-map-po-proektu-zhana-nuvelya-v-shanhae.html>. – Дата доступу: 1.03.2022.
2. ГЭС-2: [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: <https://v-a-c.org/ges2>. – Дата доступу: 1.03.2022.
3. Сидельникова, М. Новый музей Коллекции Пино в Париже / М. Сидельникова // Blueprint. 2021. 25 мая: [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: <https://theblueprint.ru/culture/art/la-bourse-de-commerce>. – Дата доступу: 1.03.2022.
4. Хаус, К. Музей Эдварда Мунка в Осло обрел новое здание и другое наименование / К. Хаус // The Art Newspaper Russia. 2021. 25 окт: [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: <https://www.theartnewspaper.ru/authors/Kristian-Khaus/>. – Дата доступу: 1.03.2022.
5. ЕМУА. Official website: [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: <https://www.europeanforum.museum/en/news/the-winners-of-the-emya-twenty-and-twentyone-are-announced/>. – Дата доступу: 1.03.2022.
6. Grand Egyptian Museum. Official website: [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: <https://grandegyptianmuseum.org/>. – Дата доступу: 1.03.2022.
7. Humboldt Forum. Official website: [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: <https://www.humboldtforum.org/de/>. – Дата доступу: 1.03.2022.

8. ICOM. Official website: [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: <https://imd.icom.museum/past-editions/the-future-of-museums/>. – Дата доступу: 1.03.2022.

9. Museum Innovation Barometer – 2021: [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: <https://museumbooster.com/wp-content/uploads/2021/08/Museum-Innovation-Barometer-2021.pdf>. – Дата доступу: 1.03.2022.

Кривенькая Елена

РЕСПУБЛИКАНСКИЙ ПРОЕКТ «ОКОЛО НУЛЯ»: ОПЫТ ЭКСПОНИРОВАНИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МУЗЕЕ Г. ВИТЕБСКА

Республиканский проект «Около нуля» объединил известных художников Беларуси, работающих в графике, живописи, текстиле, керамике и фотографии. Впервые он был показан во Дворце искусств в Минске в 2021 году. В свою очередь в Витебске состоялся второй расширенный вариант экспозиции.

Куратор проекта Екатерина Мясникова (Полоцк) ранее успешно реализовала на площадках Витебского областного краеведческого музея другие проекты – «Беларускі Арт-алфавіт», «У пошуках Атлантыды», поэтому ее идея нового проекта «Около нуля» получила поддержку.

Участниками проекта в Витебске стали Басалыга Андрей (Минск), Баранковская Светлана (Витебск), Батюкова Марина (Минск), Гурина Елена (Витебск), Елизаров Олег (Полоцк), Кабанов Андрей (Минск), Карашкевич Инга (Минск), Ласка Татьяна (Заславль), Маклецова Татьяна (Витебск), Мясникова Екатерина (Полоцк), Никишина Ольга (Минск), Ревяков Андрей (Минск), Сумарева-Копач Дарья (Минск), Сумарева Екатерина (Минск), Устинович Олег (Минск), Фалей Антонина (Витебск), Фалей Геннадий (Витебск), Чепелева Елена (Минск), Шоба Валентина (Гродно), Шилко Виктор (Витебск).

Пространство выставочного зала, в котором экспонировался республиканский проект «Около нуля», хорошо соотносилось с идеей проекта: сводчатые потолки, колонны, разграничивающие экспозицию на смысловые блоки, развеска предметов с возможностью кругового осмотра и восприятием на просвет.

Куратор проекта Е. Мясникова проявила себя и как организатор, давший идею и вектор движения, и как участник. В экспозиции была представлена ее графическая работа «Пастухи Луны», а также она была моделью для фотографа Кабанова Андрея.

Доминантами витебского варианта экспозиции проекта были текстильные работы Светланы Баранковской и Татьяны Маклецовой. Их совместная работа «Белый шум», представленная в экспозиции, имела большой резонанс среди мастеров современного белорусского текстиля. Текстильные куклы Светланы Баранковской были частью инсталляции, встречающей посетителей музея на входе в зал. Автор очень наглядно передавала мысль о том, что все люди разные, хотя имеют друг с другом общие контуры. И люди одиноки, даже если являются частью того или иного множества.

В подавляющем большинстве работы участников проекта были черно-белые, поддерживающие идею ноля как границы света и темноты, границы ахроматического и хроматического зрительного восприятия.

Между идеей проекта, возникшей в 2020 году, и его практической реализацией прошел примерно год, и этот факт тоже сыграл свою роль. За это время ушел из жизни участник проекта Олег Устинович, а в память о нем остальные участники сделали рисунки-энсо. Фотографии этих рисунков были представлены вместе с работами Олега Устиновича как единый смысловой блок.

Проект был задуман и реализован как проект-медитация, мантрами которой являются четыре слогана, выделенные в афише как направляющие оси координат:

«КАЛЯ НУЛЯ» / «ОКОЛО НУЛЯ» – горизонталь,
ABOUT ZERO / AB OVO – вертикаль (рис. 1).



Рис. 1. Афиша Республиканского проекта «Около Нуля»

Графический знак проекта был разработан Андреем Басалыгой. В нем нашел отражение исторический путь, который прошел графический знак понятия «ноль» и веер его значений.

Художественный проект «Около Нуля» представляет собой философское размышление участников – известных белорусских

художников (всего 20 авторов) – на темы жизни и смерти, о том, что находится на линии перехода, на границе между мирами.

Проект в своем названии задает несколько интерпретаций, связанных с языковым и смысловым различием понятия «Ноль / Нуль»:

– «Около Нуля» – здесь речь идет о начале и завершении, об амплитуде кривой, метафорически отображающей динамику человеческой жизни;

– About Zero – в английском языке это понятие носит оттенок игры, азарта. В данном проекте это тема удачи, риска, границы;

– Ab Ovo – в буквальном переводе «из яйца»; римское выражение, означающее «вновь, сначала». «Начнем с самого начала, от истоков...»;

– «Каля Нуля» – выражение, описывающее состояние погоды, понятное любому жителю Беларуси: еще сыро, но еще чуть-чуть и будет холодно...

Участники проекта – известные белорусские художники, каждый по-своему интерпретируют Ноль / Нуль в различных его значениях в художественном произведении:

Ноль (нуль) – как физическая величина явлений, которые мы можем наблюдать в природе: это и процент освещенности, и градус, при котором замерзает вода в лужах, и количество снега, выпавшего зимой.

Ноль (нуль) – как семечко, являющееся символом возрождения, аккумуляция жизненной силы, возвращающей к жизни.

Ноль (нуль) – как граница миров, серая полоска между бытием и небытием.

Ноль (нуль) – как объект, как форма, как часть алфавита и различных знаковых систем.

Ноль (нуль) – как минимализм: минимум объектов, минимум цвета.

Ноль (нуль) – как лаконичность, чистота и бесконечность.

«Каждый из нас уникален. И каждый в своей жизни сталкивается с Нулем во всем многообразии его обликов. Этот проект – попытка собрать все оттенки, значения и силуэты одного из самых противоречивых символов, нашедшие своё воплощение в живописи, графике, скульптуре, текстиле, керамике и фотографии. Здесь возможно все... Даже деление на Ноль», –отмечает Е. Мясникова.

Первый СИМВОЛ для обозначения НУЛЯ обнаружен в индийском манускрипте «Бакхшали» от 876 г. н. э., он имеет вид жирной точки или закрашенного кружка, названного впоследствии śūnya-binduḥ «ТОЧКА ПУСТОТЫ».

ТОЧКУ можно рассматривать как нульмерный объект. Точка плоскости с одной нулевой координатой лежит на соответствующей координатной оси. Обе нулевые координаты задают точку, именуемую началом координат. Точка трехмерного пространства с одной нулевой координатой лежит на соответствующей координатной плоскости. Точка

трехмерного пространства тоже называется началом координат, если все ее координаты нулевые. Аналогичные утверждения верны для пространства любой размерности. На окружности расположения 0° и 360° совпадают.

Цифра 0 отсутствовала в римской, греческой и китайской системах обозначения чисел. Без этой цифры обходились, придавая некоторым символам значения крупных чисел. Например, число 100 в греческой системе счисления обозначалось буквой Ρ, в римской – буквой С, в китайской – иероглифом 百. Пустая раковина – один из знаков нуля в системе счисления майя. Любопытно, что тем же знаком математики майя обозначали и бесконечность, так как он означал не «ноль» в европейском понимании слова, а «начало», «причину». Счет дней месяца в календаре майя начинался с нулевого дня, который назывался Ахау.

В Европе долгое время Ноль считался условным символом и не признавался числом; даже в XVII веке Валлис писал: «Ноль не есть число». В арифметических трудах отрицательное число истолковывалось как долг, а ноль – как ситуация полного разорения. Полному уравниванию его в правах с другими числами особенно способствовали труды Леонарда Эйлера.

От индийцев через арабов, называвших цифру 0 *şifr* (отсюда слова «цифра», «шифр», и итал. *zero* – ноль), она попала в Западную Европу. В Вене хранится рукописная арифметика XV века, приобретенная в Константинополе (Стамбуле), в которой употребляются греческие числовые знаки вместе с обозначением нуля точкой. В латинских переводах арабских трактатов XII века **ЗНАК НУЛЯ (0) НАЗЫВАЕТСЯ КРУЖКОМ – CIRCULUS**. В оказавшем очень большое влияние на преподавание арифметики в западных странах руководстве Сакробоско, написанном в 1250 году и перепечатывавшемся в очень многих странах, ноль называется *thêta vel thesa vel circulus vel cifra vel figura nihili* – тэта, или тека, или кружок, или цифра, или знак ничего. Термин **NULLA FIGURA – «НИКАКОЙ ЗНАК»** появляется в рукописных латинских переводах и обработках арабских трудов с XII века.

С начала XVI века слово «ноль» входит в повсеместное употребление в Германии и в других странах сначала как слово чужое и в латинской грамматической форме, но постепенно оно принимает форму, свойственную данному национальному языку.

Леонтий Магницкий (Россия) в своей «Арифметике» называет знак 0 «цифрой или ничем» (первая страница текста); на второй странице в таблице, в которой каждой цифре дается название, 0 называется «низачто». В конце XVIII века во втором русском издании «Сокращения первых оснований математики» Х. Вольфа (1791) ноль еще называется цифрой. В математических рукописях XVII века, употребляющих индийские цифры, 0 называется «оном» вследствие сходства с буквой O.

При работе с компьютером из-за опасности спутать цифру 0 с латинской или русской буквой O, что может вызвать серьезные

последствия, одно время действовала рекомендация – нуль перечеркивать. Иногда поступали наоборот: при программировании на ЭВМ «Минск-32» перечеркивали букву О, а не нуль. В начале эпохи персональных компьютеров в текстовом режиме работы дисплея и на многих матричных принтерах нуль также выводился в перечеркнутом виде (некоторые принтеры имели встроенные переключатели для включения и отключения режима перечеркивания нуля). На дисплеях IBM 3270 цифра 0 изображалась с точкой в центре. Визуальное различие цифры 0 от буквы О остается важным требованием к моноширинным шрифтам. В пропорциональных шрифтах буква О заметно шире нуля, так что перечеркивание обычно не требуется, но надежнее использовать взамен сходные по виду значки скандинавской буквы (Ø), пустого множества (∅) или диаметра (∅).

Слово «НУЛЬ» ввел в русский язык Петр I. В кириллической системе исчисление велось с единицы. Древнерусские математики называли «ноль» – «оном» или «ничто». У слова «ноль» шведские и немецкие корни. Из немецкого языка к нам попал «нуль» (null), а из шведского – «ноль» (noll). У обоих вариантов общий предок. Они произошли от лат. nullus – «ничто».

Большой толковый словарь Кузнецова (2009) приводит обе формы слова «ноль, нуль» как равнозначные, хотя имеется некоторое различие в употреблении. В частности, форма «нуль» чаще используется в терминологии, особенно в косвенных падежах, она же берется как основа для образования прилагательного «нулевой» – соответственно, форма «ноль» чаще употребляется в именительном падеже.

Произведения, вошедшие в экспозицию Художественного музея г. Витебска, представляют собой философские размышления на темы «Жизни и Смерти», «Границы между мирами». Всех авторов вдохновило богатство интерпретаций смыслового наполнения «Ноль» и «Нуль» в зависимости от языка и культуры.

Привлекательной для участников проекта оказалась идея балансирования на линии перехода ABOUT ZERO – это тема удачи, риска.

AB OVO – римское выражение в буквальном переводе «Из яйца». Это начало и конец. Ноль имеет тот же символизм, что и круг. Изображенный в виде пустого круга, ноль указывает как на отсутствие смерти, так и на абсолютную жизнь, находящуюся внутри круга. Когда он изображается в виде эллипса, его стороны символизируют восхождение и нисхождение, разворачивание и свертывание. Перед единицей есть только пустота, или небытие, мысль, абсолютное таинство, непостижимый Абсолют.

Знак 0 – это исток всех чисел, и он недаром обозначается кругом, это предел бесконечно малых и бесконечно больших величин. Ноль – сам себя замыкающий круг мира. Ноль – потенциал, еще не подвергшийся дифференциации, то есть непостижимый материал всех величин мира. Он обозначает полноту абсолютного Единства, а также олицетворяет Космическое Яйцо, первичного андрогина, полноту. Так что с одной

стороны, ноль символизирует пустоту, ничто, смерть, несуществование, неявленное, отсутствие качества и количества, тайну, но с другой стороны, ноль – это также и вечность, беспредельность, абсолютность действительности, всеобщность, потенция, порождающий промежуток времени.

Для Пифагора ноль – совершенная форма, монада, исток и простор для всего. В Каббале ноль – безграничность, беспредельный свет, единое. В исламе – это символ сущности Божества. В буддизме ноль – пустота и безвещественность. В даосизме ноль символизирует пустоту и небытие (Дао – прародитель единицы).

Таким образом, участники проекта организовали зрителям вариант «игры в бисер» или увлекательное путешествие по истории смыслов и графем НОЛЯ / НУЛЯ.

Лапицкий Артем

ЭКСКУРСИОННЫЕ ФОРМАТЫ В КОНТЕКСТЕ КОНЦЕПЦИИ ПОСТМУЗЕЯ

Процессы, происходящие в обществе последние 20 лет, довольно тесно связаны с быстрым развитием интернет-пространства, информационно-коммуникационных технологий, социальных сетей. В разной степени их влияние на себе ощутили все сферы общественной жизни. Трансформации коснулись музейного пространства и коммуникации музеев с посетителями. Концепция публичного музея как просветительского учреждения, сформулированная в XIX веке, в XXI столетии в силу воздействия вышеперечисленных факторов, а также пройденного в XX веке опыта постепенно трансформируется в то, что сегодня именуется в ряде музеологических исследований и рассуждений понятием «постмузей» (или новый музей). Концептуальные положения, описывающие постмузей, проявляются в работе большинства музеев, существующих сегодня. Это касается поведения музея в относительно новых экономических условиях, его взаимодействия с интернет-средой, выстраивания новых и трансформации уже существующих средств коммуникации с современным посетителем, понимания миссии музея в меняющемся мире.

Черты, описанные в концепции постмузея, присутствуют и в коммуникации, которую Национальный художественный музей Республики Беларусь выстраивает с посетителем. В рамках статьи предлагается очертить круг характеристик, свойственных для концепции нового музея, и рассмотреть существующие форматы экскурсий в Национальном художественном музее Республики Беларусь, которые появились в связи с требованиями времени и посетителя.

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» [1, 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 музеолога 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... Институтция, которая сегодня приходит на смену музею как дидактическому учреждению, получила в музеологической литературе название «постмузей» (post-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...» [1, с. 45].

Термин «постмузей» (или «новый музей» как его еще называют) был изобретен британским музеологом Эйлин Хубер-Гринхилл для обозначения новой институтции, которая в нашем столетии приходит на смену публичному просветительному учреждению, возникшему в XIX веке. Постмузей – это концепция, описывающая современное состояние уже существующих и создающихся музеев, или же определяющая те положения, которые могут быть характерны для музеев и их деятельности в будущем. Сейчас мы находимся в той точке исторического развития, с позиции которой сложно сказать, насколько точна окажется концепция «нового музея» в быстроменяющемся мире, но кажется, что ряд позиций, описанных данной концепцией, уже присутствует в работе довольно большого количества музеев, в том числе и Национального художественного музея Республики Беларусь. Интересно, что основные положения концепции затрагивают с большей деятельностью музея, связанную с выстраиванием диалога с посетителем.

1. Музей в эпоху постмодерна. Продолжающиеся со второй половины XX века и до сих пор глобальные перемены, связанные с небывалым прежде увеличением объема информации, развитием цифровых технологий и массовой коммуникации, сформировали исторический период возникновения информационного общества. Этот период и описывает понятие «постмодерн» [2]: «В общем виде речь идет о своеобразном «духе времени», выражающем установки и представления современности. Философия постмодерна отрицает возможность описания мира как единого целого, она чужда существованию общих идей, также как и сложившихся прежде научных иерархий и классификаций. Само знание, особенно гуманитарное, понимается постмодерном как исторически условное и зависимое от контекста» [1, с. 184–187].

Постмодерн стремится привить музею представление «о недетерминированности, фрагментированности, гибридности, неканоничности и сконструированности любого знания» [4]. «Принципы постмодерна ограничивают привилегированное право музея быть единственным верным интерпретатором своих коллекций, наделять их смыслами, идентифицировать предметы и представлять официальную точку зрения на события прошлого. Новый музей более не учебник по

естественной истории или овеществленная история искусств, его рассказ о прошлом уже не крупномасштабное полотно («большой нарратив»), а серия отдельных зарисовок, эпизодов, ракурсов... Объективность знания, неперенный императив публичного музея, в новом музее заменяется неизбежной субъективностью» [1, с. 184–187].

2. Коммерциализация деятельности. Сокращение бюджетных дотаций, с которыми сталкиваются музеи во всем мире, повлияло на их поведение. Сегодня музеи оказались включенными в так называемые культурные индустрии, где каждое учреждение культуры, досуга, просвещения в целях увеличения своих доходов борется за внимание посетителя. «В XIX веке музей рассматривался как источник просвещения и средство нравственного воспитания, – отмечает английский историк Роберт Хьюисон, – потому был бесплатным. Теперь музеи – коммерческие предприятия, которые должны содержать себя сами, а, следовательно, получать плату с посетителей» [3].

Подобно другим организациям, заинтересованным в извлечении дохода из своей деятельности, новому музею очень важно нравиться посетителям, потому что от этого зависит весомая статья его доходов. А чем выше доход музея, тем качественнее он может организовывать свою деятельность: заработанные средства можно потратить на приобретение новых экспонатов и работу с ними (изучение, реставрация), на научно-техническую базу, на крупные выставочные проекты, на повышение уровня оплаты труда, рекламную деятельность, специальные проекты и т. д. Собственно этим во многом и объясняется пристальный интерес нового музея к аудитории. Но в погоне за посетителем музею важно сохранить преимущества перед конкурентами в рамках культурной индустрии: сохранение научного подхода, работа с культурной памятью и аутентичными предметами, акцент на просветительскую деятельность.

Удержание баланса между наукой и образованием с одной стороны и умением понравиться посетителю с другой – вызов, который музею бросает современность. В противном случае границы между музеем, концертной площадкой, развлекательным центром могут стираться. При таком исходе дел музей потеряет не только свое «лицо» и миссию, но и проиграет своим конкурентам по культурной индустрии.

3. Постмузей заявляет стать более открытым и демократичным, чем это было в прошлом, полностью пересмотрев отношения с публикой. В связи с необходимостью получения дохода от своей деятельности, большой **упор в работе современных музеев делается на коммуникацию со зрителем.** Зинаида Бонами отмечает, что «на самом деле постмузей ничего особенного сам не изобретает. Действуя в иной культурной парадигме, он скорее извлекает дивиденды из попавшего в его руки «наследства», стремясь соответствовать стандартам своего времени» [1, с. 194]. В современном мире, где цифровых продуктов становится все больше, музей

имеет возможность привлекать зрителя аутентичностью и материальностью своих коллекций. А чтобы найти своего зрителя, музей все активнее использует инструменты коммуникации, разработанные в различных сферах. Отличие «постмузея» от музея предыдущих двух столетий в том, что у современного есть возможность использовать широкий спектр существующих коммуникационных инструментов: от традиционных предоставляемых услуг до технологий маркетинга, пиара, блогинга.

«Постмузей» нацелен на резкое повышение эффективности общения, а значит на получение статуса медиа, или средства массовой коммуникации. Одной из возможностей для нового музея если не стать полноценным медиа, то, по крайней мере, максимально приблизиться к массовой аудитории, становится внедрение в главные каналы массовой коммуникации: прессу, телевидение, Интернет, функция которых – создавать, поддерживать и запускать в оборот публичные образы... Новый музей берет у журналистики уроки, в частности, умение находить актуальные темы, эффектные заголовки, необычные сюжеты... Связь музея со средствами массовой информации способствует его общественной популярности» [1, с. 188–192]. И сегодня действительно практически у всех музеев есть веб-сайт (с частично оцифрованной коллекцией), социальные сети, партнерские проекты с разнообразными СМИ, блогерами, лидерами мнений, торговыми брендами, т.е. все то, что помогает выстроить лояльность посетителя.

4. Выставочная деятельность. Возникновение новых технических возможностей презентации музейных предметов, необходимость привлечения новых посетителей и удержание внимания постоянных зрителей, а также большой объем произведений, доступных для демонстрации, приводят к тому, что сегодня музеи больше прежнего уделяют внимание временным выставочным проектам.

Если в публичном музее XIX–XX вв. с его приверженностью «большим нарративам» главенствовала постоянная экспозиция, а временные выставки считались чем-то вроде вспомогательного средства, в новом музее иерархия стала меняться, что, безусловно, выглядит как настоящая революция по отношению к устоявшейся традиции. Если говорить о тенденции, то суть современных музейных выставок составляют прежде всего новые техники показа, благодаря которым привлекаются многочисленные зрители».

Зритель любит глазами, поэтому «постмузей все чаще отдает предпочтение выставкам как инсталляциям, созданным с помощью архитекторов, дизайнеров, а также с использованием полного арсенала сценографических приемов, включая планировку пространства, форму и цвет экспозиционного оборудования, специальный свет, звук и мультимедийные средства, превращающие их в настоящий спектакль.

Выставки становятся важной составной частью имиджа не только самого музея, но и того места, где он расположен. Как и постоянная экспозиция, это – органически присущая музею форма репрезентации и доказательство того, что музей не является автономным хранилищем или своего рода «холодильником» для артефактов, изъятых из культурного обращения. Однако никогда прежде выставочная деятельность музеев не достигала такой интенсивности и масштабности, как в нынешнее время, которое можно было бы назвать подлинной эрой выставок.

Наивысшим достижением современной индустрии выставок, ориентированных на кассовый успех, является жанр блокбастера. Речь идет, как правило, о проектах, в составе которых находятся произведения, признанные современной визуальной культурой «иконами» [1, с. 194–197].

5. Открытость. Становящиеся общепринятыми принципы инклюзивности в обществе, увеличение информационного потока и скорости его создания, вследствие чего клиповость восприятия, высокий уровень конкуренции за потребителя культурного продукта формируют нового посетителя и новое поведение музея. Если музей стремится удержать свои позиции по привлечению аудитории, ему необходимо считаться с существующими особенностями эпохи. Вследствие этого сегодня музеи стараются быть более доступными как с точки зрения пространства, так и с позиции своей коммуникации.

Кроме внешней коммуникации посредством инструментов социальных сетей и рекламы, которые направлены на то, чтобы заинтересовать человека прийти в музей, большое значение играет и коммуникация внутри музейного пространства через предоставляемые услуги и существующую инфраструктуру. «В новом музее предметная коммуникация все чаще отходит на второй план и все более служит лишь фоном для разнообразия других коммуникативных практик. Иными словами, люди приходят в музей совсем не обязательно для того, чтобы увидеть экспонаты. Музеи становятся местом «для удовлетворения потребностей публики поддерживать контакты, участвовать, создавать» [5].

«Новый музей позиционирует себя как место досуга, развлечения, приятного времяпрепровождения, как пространство, где можно общаться, слушать музыку, смотреть кино и вкусно поесть...» [1, с. 189]. В погоне за посетителем у постмузея есть риск потерять свою уникальность, связанную с научной и образовательной стороной. Поэтому сегодня работа просветительских отделов музеев направлена на адаптацию существующих музейных программ и экскурсий к современным реалиям коммуникации, а также на разработку новых экскурсий. В качестве компромисса для обозначения современных форм музейной работы с публикой можно использовать понятие «эдютейнмент» (education + entertainment), т. е. буквально – образование через развлечение. И сегодня большая часть

экскурсий и музейных программ, созданных за последние годы в Национальном художественном музее Республики Беларусь, опирается именно на принцип эдьютейнмента.

На данный момент (май 2022 года) в Национальном художественном музее Республики Беларусь доступно к заказу 18 экскурсий. Такое количество позволяет делать разбивку экскурсий по возрасту аудитории и уровню погруженности в тематику коллекций музея. Все актуальные экскурсии в Национальном художественном музее Республики Беларусь можно разделить на 2 основные категории: ознакомительные и тематические.

6. Ознакомительные. Это экскурсии в классическом их понимании. Если обратить внимание на этимологию слова экскурсия, то происходит оно от латинского слова *curre*, что означает «бегать, бежать» и приставки *ex*, что означает «из-, от-, вы-». Т. е. буквально экскурсия – это «выбегание, отбегание». И действительно, стандартная ознакомительная экскурсия «обегаёт» всю коллекцию, не акцентируя большого внимания на конкретных экспонатах. К категории ознакомительной экскурсии можно причислить **обзорную музейную экскурсию**. При этом из опыта работы видно, что запрос участника экскурсии зачастую выходит за рамки «просто знакомства с коллекцией». Находясь в перманентном информационном потоке ярких и впечатляющих новостей, креативных форматов в сфере микроблогинга, богатой и разнообразной электронной визуальной культуры, посетитель ждет и от музея ярких впечатлений как в экспозиции, так и в рассказе экскурсовода. Чтобы соблюсти баланс между обзором как можно большей части коллекции и необычных историях об экспонатах и художниках, сотрудники вынуждены сокращать свой экскурсионный ряд, а выделенное время отводить на яркие акценты в повествовании.

На основе такого баланса работает экскурсия «Самые-самые». По данным экскурсионного журнала Национального художественного музея Республики Беларусь за период апрель 2021 – апрель 2022, эта экскурсия продемонстрировала свою востребованность и стала самой заказываемой в музее. Результаты сравнительного анализа обзорной экскурсии и экскурсии «Самые-самые» представлены в Таблице 1.

Временной промежуток	Обзорная экскурсия (процент экскурсии от общего числа)	Экскурсия «Самые-самые» (процент экскурсии от общего числа)
2 квартал 2021	14%	16%
3 квартал 2021	33%	47%
4 квартал 2021	35%	34%
1 квартал 2022	12%	49%

Таблица 1. Сравнение количества заказанных (в процентном соотношении от общего количества) экскурсий «Обзорная» и «Самые-самые» за период апрель 2021 – апрель 2022

Экскурсия «Самые-самые» является наиболее универсальной и пластичной экскурсией, которую сегодня предлагает музей. За основу экскурсионного маршрута берется от 5 до 10 произведений, которые по замыслу научного сотрудника обладают какими-то очень яркими чертами, например, «самая большая картина в музее», «самый модный экспонат», «самое загадочное произведение» и т. д. У участника экскурсии есть возможность через конкретный музейный предмет познакомиться со спецификой той или иной части коллекции.

Поскольку экскурсионный ряд не очень большой, есть возможность уделить больше времени интересным фактам из жизни музейного предмета, что из опыта очень тепло воспринимается публикой и повышает лояльность аудитории как к произведению, так и к музею в целом. При этом набор произведений в маршруте может быть, как в рамках всего музея, так и в рамках определенной коллекции. Это выручает в ситуациях, когда в музее проводятся одновременно несколько экскурсий и есть необходимость развести группы по разным залам. Маршрут в процессе экскурсии может корректироваться в зависимости от обстоятельств (поведение группы, мероприятия в музее, другие экскурсионные группы).

Каждый сотрудник разрабатывает свой набор произведений, что дает маневры для творческого подхода при подготовке экскурсии. Отсутствие конкретных переходов между экспонатами позволяют при необходимости заканчивать экскурсию в любой момент, без опасений, что связность повествования будет нарушена. Важной чертой экскурсии является возможность ее адаптации для участников любого возраста. В качестве недостатка можно выделить фрагментарный подход к коллекции и небольшой экскурсионный ряд. Пластичность, универсальность, фрагментарность делают экскурсию «Самые-самые» одной из наиболее органичных в рамках концепции постмузея.

Большинство классических публичных музеев ориентируются на разновозрастную аудиторию. Среди разных категорий посетителей дети и подростки стабильно занимают значительную часть. Детская аудитория является одной из основных, на которую в просветительской работе музеев делает ставку. Это связано с общеобразовательным процессом, в рамках которого детские и подростковые школьные группы посещают музеи, а также с интересом родителей познакомить детей с музеем. Чтобы для ребенка и подростка посещение музея не стало своего рода психологической травмой, после которой сформируется четкий стереотип, что музей – это скучно, задача музеев – организовать процесс коммуникации с данной аудиторией максимально комфортным. С позиции экскурсии – это, сохраняя образовательный ракурс, разбавить его игровыми и развлекательными элементами, через которые можно передать информацию, т. е. используя принцип эдьютейнмента.

Одной из наиболее популярных на сегодняшний день инновационной музейной стратегией, которая соответствует принципу эдьютейнмента, является интерактивность. Идея **интерактивной экскурсии** – посредством вспомогательных методик, предметов, технологий, с одной стороны, разнообразить показ и дополнить рассказ, с другой стороны, вовлечь участника в процесс повествования. Интерактивность предполагает активное взаимодействие не только с аудиальной и визуальной сенсорными системами, но также с осязанием, обонянием, движением. Чаще всего интерактивность используется в детских экскурсиях с целью завладеть разными приемами, вниманием ребенка, обучить и развлечь. Интерактивный формат используется как в ознакомительных, так и в тематических экскурсиях.

Ознакомительной интерактивной экскурсией является **экскурсия «Как устроен музей»**. Ее задача – познакомить участников с основополагающими принципами работы музея, его миссией, спецификой работы. В экскурсии используется много наглядных предметов (от халата и перчаток до прибора измерения влажности воздуха), а также игровых моментов, помогающих шире раскрыть тему и сделать это нескучно для самых юных посетителей.

К категории ознакомительных и интерактивных можно отнести и **экскурсию «Маленький эксперт»**. Данная экскурсия – яркий пример тому, как традиционная детская экскурсия «Виды и жанры» была адаптирована под интерактивный формат. Идея как в «Видах и жанрах», так и в «Маленьком эксперте» – познакомить детей с коллекцией музея, показать разные виды и жанры изобразительного искусства, научить ребят их определять и отличать.

В рамках экскурсии «Виды и жанры» на примере экспонатов участники узнают довольно большой массив новой для них информации и зачастую под конец экскурсии дети чувствуют усталость и желание сменить обстановку. В результате не вся информация ими усваивается. Чтобы это исправить, была разработана интерактивная экскурсия «Маленький эксперт», цели которой такие же, что и в «Видах и жанрах», а вот акценты в повествовании расставлены немного иначе: дети «примеряют» на себя роль экспертов в изобразительном искусстве и через вопрос-ответ учатся рассматривать предметы изобразительного искусства, узнавать специфику видов и жанров изобразительного искусства, а также особенности конкретного произведения.

Чтобы освоение новой информации происходило продуктивнее, в экскурсию «Маленький эксперт» были добавлены игровые элементы: 2 музейные игры на внимательность (поиск произведений по фрагментам; поиск отличий между репродукциями, которые раздаются участникам, и оригинальными произведениями). Игра в экспозиции, с одной стороны, разгружает повествование, происходит смена деятельности, подключается

фактор активного движения, с другой стороны, поиск в играх связан с чувством легкого азарта, что дает положительную эмоцию, через которую в сознании ребенка лучше закрепляется полученная ранее информация.

По опыту работы отметим, что дети после экскурсии «Маленький эксперт» сохраняют свою бодрость, у них повышается лояльность к музею, они лучше помнят полученную информацию. В итоге оказалось, что после запуска экскурсии «Маленький эксперт» экскурсию «Виды и жанры» практически перестали заказывать. На примере этой ситуации мы увидели, как в сфере музейного экскурсионного дела меняется поведение посетителя и его потребности.

Второй основной категорией музейных экскурсий являются **тематические**. Их цель – глубже раскрыть конкретную тему или коллекцию. На данный момент существует 6 традиционных тематических экскурсий по музейным коллекциям и неподдающееся к подсчету количество экскурсий, которые готовятся сотрудниками для временных выставочных проектов (к ним же можно отнести и кураторские экскурсии). Эта категория дает больше возможностей сотрудникам, проводящим и разрабатывающим экскурсии, использовать творческий подход с точки зрения выбора темы, экскурсионного ряда, повествования и показа. Новшества в данных экскурсиях связаны как с форматом, так и с характером повествования, что напрямую зависит от харизмы экскурсовода, сферы его интересов и коммуникационных навыков.

Одной из разновидностей тематических экскурсий, существующих в Национальном художественном музее Республики Беларусь, можно назвать **культурологические или историко-культурные**. Это экскурсии, где центром рассказа становится не конкретное произведение, а сюжет, персонаж или эпоха, которые это произведение представляют. Интерес вызывает не столько художественные особенности творческого почерка мастера, его биография, сколько те явления, о которых прямо или косвенно повествует музейный предмет. Произведение изобразительного искусства здесь становится поводом для дискуссии, а не предметом. К таким экскурсиям можно отнести «**Мифы Древней Греции и Рима**», «**Сказки Востока**», «**Женский портрет**».

Целевой аудиторией подобных экскурсий становятся зачастую те посетители, которые уже знакомы с коллекцией и бывали на музейных мероприятиях и экскурсиях. Ввиду разнообразия коллекции возможностей придумывать новые экскурсии, относящиеся к данной категории, довольно много. В мире, где в силу глобальности и доступности информации посетителю стало удобнее интересоваться разными культурными кодами, экскурсии с ярко выраженным культурологическим началом могут стать чрезвычайно интересны, так как с точки зрения подхода к подаче информации акцент смещен на те факты и явления, которые зачастую посетителю при взгляде на произведение неясны: не все знакомы с

мифологией разных народов, мало кто знает истории из жизни моделей портретов, повседневную жизнь предыдущих эпох, историю костюма, цвета, жестов, язык предметов и т. д.

Схожей по подходу к разработке являются **экскурсии междисциплинарные**. Экскурсии данного характера сочетают информацию из истории изобразительного искусства и других дисциплин, сфер знания. Например, это может быть психология, культура повседневности, теория и история музыки, география и т. д. Ярким примером такого типа экскурсии, проводимой в Национальном художественном музее Республики Беларусь, является **экскурсия «Пять языков любви»**. На экскурсии участникам предлагают рассмотреть несколько произведений из коллекции музея, иллюстрирующих пять «языков любви», описанных в одноименной книге психолога Гэри Чепмена. Фрагментарность и нелинейность повествования, синтетический характер подачи материала на стыке разных дисциплин делает междисциплинарные экскурсии явлением довольно органичным в рамках концепции постмузея и перспективным в условиях эпохи постмодерна.

Интерактивные экскурсии, о которых уже упоминалось выше, существуют не только ознакомительного характера, но и тематические. К ним можно отнести такие экскурсии, как **«Игра в натюрморт»** и **«Какого цвета зима?»**. Через постоянную интеграцию в повествование игровых моментов, вспомогательных мультимедийных устройств, диалога с участниками тема экскурсии раскрывается динамичнее и многогранней. Участники экскурсии чувствуют себя сопричастными теме, активнее взаимодействуют между собой и с сотрудником музея, ощущают музей как дружественное пространство.

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. 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, связанные с произведениями искусства, о которых можно будет узнать во второй части экскурсии в музее. В результате порог музея переступает не случайный посетитель, который мог до этого и не знать, как связан Минск и коллекция Национального художественного музея, 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. 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 взаимосвязи истории, культуры и повседневной жизни. Это ведет к повышению лояльности посетителя к музею.

Скорость развития цифровых технологий, упрощение доступа к информации и ее количество оказывают серьезное воздействие на характер посещения музея. Находясь в условиях необходимости покрывать все больше своих текущих расходов самостоятельно и сталкиваясь с избалованным современной визуальной культурой и доступностью информации зрителем, музей, стремясь понравиться новому посетителю, из классического просветительского учреждения трансформировался в институцию, именуемую постмузеем.

Концепция постмузея предполагает как никогда ранее активную, открытую и толерантную к разным мнениям коммуникацию со зрителем на всех доступных музею уровнях: от рекламы и социальных сетей до разнообразных форм услуг и образовательного контента. Музейная экскурсия, являясь важнейшим инструментом музейной коммуникации, сохранив образовательное ядро, в XXI веке обрела новые форматы, позволяющие показать посетителю музейный предмет с новых ракурсов. Форматы интерактивной, историко-культурной, междисциплинарной, комбинированной экскурсии, разработанные в Национальном художественном музее Республики Беларусь, отражают изменившийся подход в подаче классического образовательного материала в современной форме.

Список использованной литературы

1. Бонами, З. А. Как читать и понимать музей. Философия музея / З. А. Бонами. – Москва: Издательство АСТ, 2018. – 224 с.
2. Иноземцев, В. Л. Постмодерн. Постсовременность / В. Л. Иноземцев // Новая философская энциклопедия: в 4 т. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/page/about>. – Дата доступа: 18.05.2022.
3. Hewison, R. The Heritage Industry. Britain in the Climate of Decline / R. Hewison. – L.: Methuen, 1987. – 129 p.
4. Hooper-Greenhill, E. Museums and the Shaping of Knowledge / E. Hooper-Greenhill. – L.; NY.: Routledge, 1992. – 171 p.
5. Rappola, T. Designing for the Museum Visitor Experience / T. Rappola. – L., N. Y.: Routledge, 2012. – 35 p.

Лисов Геннадий

ЭКСПОЗИЦИОННО-ВЫСТАВОЧНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ КАК ОСНОВА МУЗЕЙНОЙ КОММУНИКАЦИИ (НА ПРИМЕРЕ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ УЧРЕЖДЕНИЯ «НАЦИОНАЛЬНЫЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ»)

За последние десятилетия экспозиционно-выставочная деятельность как часть музейной работы прочно утвердилась в качестве самостоятельного направления. Актуальные выставочные проекты предельно креативны и зачастую провоцируют зрителя на активную позицию по отношению к увиденному, включают музейного посетителя в творческий процесс, приглашают к сотрудничеству.

Начиная с последней трети прошлого века экспозиционно-выставочная деятельность в музее проявляется в стремлении обновить старые экспозиции, внедрить новые интерактивные формы взаимодействия с посетителем, применить разнообразные научные технологии и художественные приемы для организации экспозиционной среды, что в перспективе будет оказывать влияние на восприятие музея как особого коммуникативного центра, способного удовлетворить информационные потребности современного человека. Вследствие этого невозможно обойти вниманием один из самых важных для музееведения механизмов музейной коммуникации.

Актуальность выбранной темы продиктована необходимостью отражения в уже сформированных музейных экспозициях сложных трансформационных процессов, которые происходят с современным миром. Музей должен поддерживать статус правдивого транслятора исторической памяти последующим поколениям. Поэтому современный музей, бесспорно, должен отражать в своем содержании и деятельности кардинальные социальные и идеологические изменения в обществе и культуре.

Экспозиция является основной формой музейной коммуникации, образовательные и воспитательные цели которой осуществляются путем демонстрации музейных предметов, организованных, объясненных и размещенных в соответствии с разработанной научной концепцией и современными принципами архитектурно-художественных решений. Музейные предметы, организованные в определенном логическом построении, служат для раскрытия тех или иных тем. При отборе музейных предметов для экспозиции проводится их дополнительное изучение. Это необходимо для того, чтобы определить возможность экспонатов передавать информацию и воздействовать на посетителей музея эмоционально. Через пространство экспозиции, музей как

коммуникативная система способствует процессу общения посетителя с музейными экспонатами.

Анализ экспозиционно-выставочной деятельности художественного музея выявил ее формирование по направлениям: юбилейные, тематические выставки из музейного фонда, персональные выставки художников (часто включающие работы из собрания музея и мастерской художника), выставки из собраний других музеев, совместные выставочные проекты с другими музеями и частные, принадлежащие коллекционерам.

Экспозиционное пространство Национального художественного музея Республики Беларусь сегодня представлено 21 выставочным залом и галереей. Залы постоянной экспозиции белорусского и зарубежного искусства расположены в Главном корпусе по ул. Ленина, 20. В конце 2021 года был введен в эксплуатацию новый Выставочный корпус по адресу ул. К. Маркса, 24, в котором используется современное экспозиционно-выставочное оборудование и подвесные системы.

В качестве экспозиционно-выставочного оборудования в музее выступают вертикальные, горизонтальные, настенные витрины, подставки под скульптуру и экспозиционно-выставочные стенды.

Вертикальные, горизонтальные и настенные витрины, в зависимости от назначения, отличаются внешним видом, размерами и материалом. В залах постоянной экспозиции «Русское искусство XVIII – начала XX вв.» используются витрины старого образца с деревянным основанием (рис. 1). Залы постоянных экспозиций «Белорусское искусство XII – начала XXI вв.», «Искусство стран Европы XVI–XX вв.» и «Искусство стран Востока XVI–XX вв.» оборудованы витринами и тумбами с металлическим основанием (рис. 2, 3), а также экспозиционно-выставочными стендами (рис. 4, 5).

Для залов Выставочного корпуса все экспозиционно-выставочное оборудование было изготовлено под заказ и выполнено из самых современных материалов. Витрины (рис. 6), подставки под скульптуру со стеклянными колпаками (рис. 7), экспозиционно-выставочные стенды и пристенные экспозиционно-выставочные стенды (рис. 8, 9) выполнены из износостойкого материала, пригодного для многократного перекрашивания, имеют металлическую внутреннюю конструкцию и регулируемые опоры скрытого типа. Эксплуатируемая нагрузка на верхний полк и конструкцию предусматривает не менее 100 кг. Остекление выполнено из прозрачного, осветленного, каленого стекла толщиной 6 мм с еврокромкой с применением УФ-склейки. Также установлена светодиодная подсветка под стеклом по верхнему периметру с равномерной засветкой без эффекта точек.

Помимо витрин, подставок, экспозиционно-выставочных стендов, важную роль в организации музейного пространства отводится и подвесным системам. Сегодня самым удобным способом является

рельсовая подвесная система (рис. 9). Она очень проста в установке. Состоит из металлического рельса (крепится к стене), крючка для картин, металлического троса (металлической штанги) или лески, что позволяет легко изменять развеску экспонатов. Рельсовая система также используется и на экспозиционно-выставочных стендах (рис. 10), объединив которые, можно организовать пространство как отдельный выставочный зал.

В выставочных залах для оптимального баланса между демонстрацией произведений искусства и их сохранением в условиях сменяющихся друг друга выставок и потребности в нетрудоемком обслуживании и энергоэффективности используются осветительные системы. К ним относятся общее и точечное освещение. Для точечного освещения используют диммируемые светодиодные светильники, которые крепятся на шинопроводы (рис. 10, 11). Современные светильники имеют изменяемый луч, аксессуары для изменения формы луча и встроенный регулятор яркости света или систему DALI, функции Variable Spot (изменяемое световое пятно от 7 до 55°) и Framing Projector (обрамляющий прожектор), отсутствие вредного для ценных экспонатов УФ- или ИК-излучения и минимальное бликование. Все эти характеристики обеспечивают максимальную гибкость для удовлетворения потребностей в проведении выставок и организации освещения как в настоящее время, так и в будущем.

Грамотная организация выставочного пространства и сочетание произведений искусства с экспозиционно-выставочным оборудованием, подвесными и осветительными системами, световым проектированием способны вызвать у музейного посетителя эмоциональное восхищение, которое останется у него до следующего посещения музея.



Рис. 1. Витрина и подставки под скульптуру старого образца в постоянной экспозиции «Русское искусство XVIII – начала XX вв.»



Рис. 2, 3. Настенные, горизонтальные и вертикальные витрины в постоянной экспозиции «Белорусское искусство XII – начала XXI вв.», «Искусство стран Европы XVI–XX вв.»



Рис. 4, 5. Экспозиционно-выставочные стенды в постоянной экспозиции «Белорусское искусство XII – начала XXI вв.»

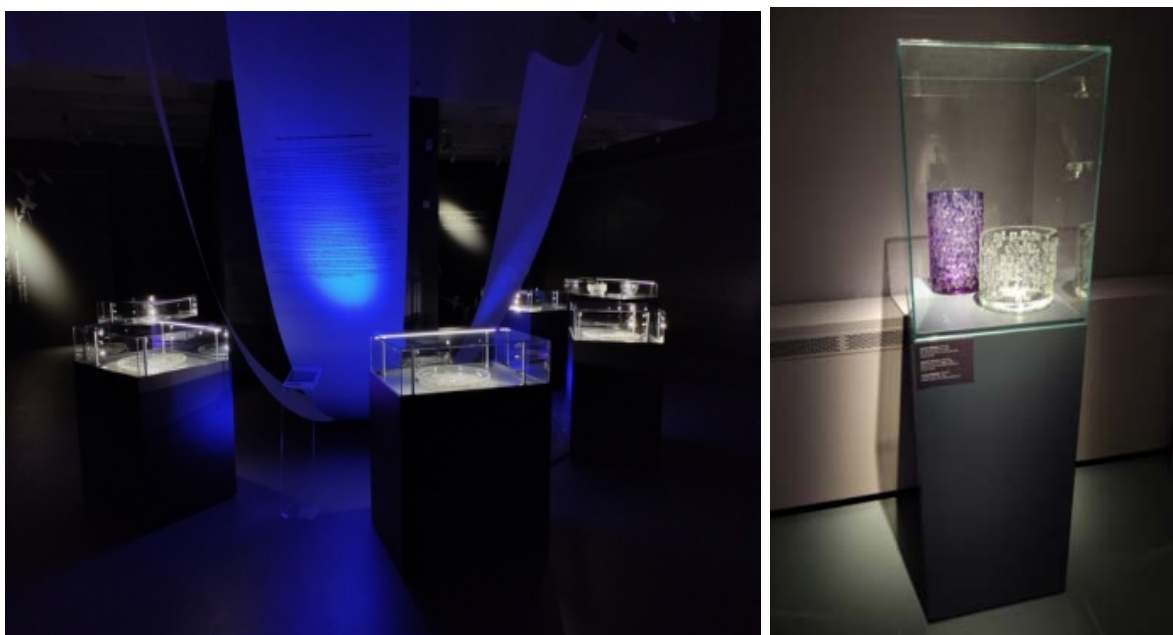


Рис. 6, 7. Горизонтальные и вертикальные витрины с подсветкой в Выставочном корпусе (ул. К. Маркса, 24)



Рис. 8, 9. Экспозиционно-выставочные стенды с подвесной системой в Выставочном корпусе (ул. К. Маркса, 24)



Рис. 10, 11. Трековая система подсветки, расположенная на потолке в Выставочном корпусе (ул. К. Маркса, 24)

Мазалеўскі Вячаслаў

**МОЛАДЗЕВЫ КУЛЬТУРНА-АДУКАЦЫЙНЫ ПРАЕКТ “ІНТЭЛЕКТУАЛЬНАЯ
ГУЛЬНЯ “КУБАК СТАРОГА ЗАМКА” НАЦЫЯНАЛЬНАГА ГІСТОРЫКА-
КУЛЬТУРНАГА МУЗЕЯ-ЗАПАВЕДНІКА “НЯСВІЖ” ЯК СРОДАК
ПАПУЛЯРЫЗАЦЫІ АБ’ЕКТА СУСВЕТНАЙ СПАДЧЫНЫ ЮНЕСКА
“АРХІТЭКТУРНЫ, ЖЫЛЫ І КУЛЬТУРНЫ КОМПЛЕКС РОДУ
РАДЗІВІЛАЎ У Г. НЯСВІЖЫ”**

Адной з асноўных задач Нацыянальнага гісторыка-культурнага музея-запаведніка “Нясвіж” з’яўляецца работа па папулярызацыі аб’екта Сусветнай спадчыны ЮНЕСКА “Архітэктурны, жылы і культурны комплекс роду Радзівілаў у г. Нясвіжы”.

Для дасягнення гэтай мэты ўзнікла неабходнасць забеспячэння аптымальных магчымасцей для рознабаковага развіцця і фарміравання інтэлектуальнага патэнцыялу дзяцей, што вылілася ў правядзенне на базе Нацыянальнага гісторыка-культурнага музея-запаведніка “Нясвіж” інтэлектуальных спаборніцтваў.

Інтэлектуальныя гульні з’яўляюцца адначасова і мадэллю рэалізацыі інавацыйнай адукацыйнай практыкі музея, якая стварае ўмовы для фарміравання магчымасцей музейнай камунікацыі. Унутры гэтай сферы фарміруюцца заснаваныя на адпаведных праграмах і тэхналогіях навучальныя прадметы, разлічаныя на засваенне школьным настаўнікам у творчым супрацоўніцтве з музейным педагогам з мэтай выхавання маральна развітой асобы [3, с. 170].

Дыяпазон інтэлектуальных гульняў незвычайна шырокі, але сутнасць іх адна: пры вырашэнні пастаўленых задач адбываецца акт развіцця і творчасці, патрабуюцца асаблівыя якасці розуму, такія як назіральнасць, уменне супастаўляць і аналізаваць, камбінаваць, знаходзіць сувязі і заканамернасці. Інтэлектуальная гульня вучыць прымаць складаныя, часта нестандартныя рашэнні, дапамагае разабрацца ў задачах калектыву, фарміруе прафесійныя навыкі, хуткасць асабістай і калектывнай рэакцыі [1, с. 63].

Традыцыйна ў сярэдзіне лютага нясвіжскі замак расчыняе свае дзверы перад таленавітай моладзю рэспублікі. Дарэчы, правілы спаборніцтваў ні разу не мяняліся. Гульня складаецца з трох тураў: інтэлект-буквара, 5x5 і крыжаванкі, па выніку якіх у суме вызначаецца пераможца.



Мал. 1. Тур I. Інтэлектуальны буквар.
Інтэлектуальная гульня “Кубак Старога замка – 2019”

Падчас правядзення тура “Інтэлектуальны буквар” дзецям неабходна знайсці адказ на пытанне, які пачынаецца з той ці іншай літары алфавіту.

Другі тур “5x5” складаецца з пяці тэматычных катэгорый, якія ў сваю чаргу ўключаюць пяць рознаўзроўневых пытанняў кожны. У трэцім туры, у “Крыжаванцы”, удзельнікі гульні за пэўны час павінны разгадаць крыжаванку.



Мал. 2. Тур III. “Крыжаванка”. Інтэлектуальная гульня “Кубак Старога замка – 2020”

Упершыню эрудыты сабраліся для выяўлення мацнейшага на “Кубку Старога замка” ў рамках акцыі “Нясвіж – культурная сталіца Беларусі”. Інтэлектуальная гульня ўвайшла ў лік мерапрыемстваў, што былі падрыхтаваны супрацоўнікамі музея для папулярызацыі выставачнага праекта “Каралеўскія скарбы: еўрапейскія шэдэўры 1600–1800 гг.”, які

праходзіў у сценах Нацыянальнага гісторыка-культурнага музея-запаведніка “Нясвіж” з 16 жніўня па 4 лістапада 2012 г. і стаў самай значнай і яркай музейнай падзеяй года ў культурным жыцці Беларусі. Экспанаты для выставы былі прадастаўлены лонданскім музеем Вікторыі і Альберта, таму тэмай першай гульні стала Англія.



Мал. 3. Музыкальная пауза. Інтэлектуальная гульня “Кубак Старога замка – 2019”

“Кубак Старога замка”, што прайшоў у 2013 г., увайшоў у лік мерапрыемстваў, якія музей-запаведнік праводзіў сумесна з аддзелам адукацыі, спорту і турызму Нясвіжскага райвыканкама Мінскай вобласці. На гэты раз тэмай інтэлектуальных спаборніцтваў стала Вялікае Княства Літоўскае – усходнееўрапейская дзяржава, якая існавала з сярэдзіны XIII ст. па 1795 г., а сама гульня прайшла на беларускай мове.



Мал. 4. Падчас гульні. Інтэлектуальная гульня “Кубак Старога замка – 2020”

У 2014 г. інтэлектуальная гульня ўвайшла ў пералік мерапрыемстваў, якія падрыхтаваў музей да 100-годдзя пачатку Першай сусветнай вайны – адным з самых шырокамаштабных узброеных канфліктаў у гісторыі чалавецтва. З 2014 г. “Кубак Старога замка” стаў праводзіцца выхаванцамі клуба аматараў гісторыі і культуры “Клію” (з 15 кастрычніка 2015 г. клуб ЮНЕСКА) складзены з ліку навучэнцаў УА “Нясвіжскі дзяржаўны каледж імя Якуба Коласа”. Тэмай гульні стала Першая сусветная вайна.

“Кубак Старога замка” ў 2015 г. праводзіўся па тэме “Помнікі Сусветнай спадчыны ЮНЕСКА”, у 2016 і 2019 гг. – “Беларусь”, у 2017 г. – “Мастацтва”, у 2018 г. – “Вядомыя беларусы”, а ў 2020 г. – “Помнікі архітэктуры і прыроды Нясвіжа”.



Мал. 5. Каманда “Фенікс” ДУА “Сярэдняя школа № 3 г. Нясвіжа” – пераможца інтэлектуальнай гульні “Кубак Старога замка – 2019”

З 2012 г. два разы запар “Кубак Старога замка” выйграла каманда інтэлектуалаў ДУА “Нясвіжская гімназія”. У 2014 і 2015 гг. ва ўпартай барацьбе галоўны приз даставаўся камандзе “Ветразь” ДУА “Сярэдняя школа № 4 г. Нясвіжа”, у 2016 г. камандзе “Эрудыты” ДУА “Сярэдняя школа № 1 г. п. Гарадзея”, у 2017 г. камандзе “Самі з вусамі” ДУА “Сярэдняя школа № 2 імя Цішкі Гартнага” г. Капыля, у 2018 г. зноў перамога за камандай “Легас” ДУА “Нясвіжская гімназія”, у 2019 г. поспех у каманды “Фенікс” ДУА “Сярэдняя школа № 3 г. Нясвіжа”, а ў 2020 г. гульня была праведзена паміж выхаванцамі клуба ЮНЕСКА “Клію”; ці будзе новы пераможца ў гэтым годзе – пакажа час.

Інтэлектуальная гульня “Кубак Старога замка” ў 2022 г. пройдзе на рускай мове; тэма гульні, як і ў пазамінулым годзе, – “Помнікі архітэктуры і

прыроды Нясвіжа”. Яна адбудзецца 20 кастрычніка ўжо традыцыйна ў Тэатральнай зале сектара па навукова-экспедыцыйнай рабоце “Палацавы ансамбль”.



Мал. 6. Падчас гульні. Інтэлектуальная гульня “Кубак Старога замка – 2020”

Інтэлектуальная гульня “Кубак Старога замка” ў гасцей нашага музея-запаведніка карыстаецца вялікай папулярнасцю, дзеці з задавальненнем у ёй прымаюць удзел для таго, каб праверыць свае веды па гісторыі і культуры.

Значэнне інтэлектуальнай гульні “Кубак Старога замка” цяжка пераацаніць, бо яна дапамагае дзецям паслядоўна вырашаць задачу паляпшэння сваіх здольнасцей, павышэння веры ва ўласную кампетэнтнасць і надае аптымізму ў дачыненні да сваіх інтэлектуальных магчымасцей; садзейнічае засваенню навыкаў інтэлектуальнай самарэгуляцыі ў працэсе выкарыстання інтэлектуальных гульняў у адукацыйнай практыцы. Сёння ўжо не падвяргаецца сумневу той факт, што інтэлектуальная гульня як сацыякультурны феномен па сіле ўздзеяння з’яўляецца адным з самых магутных сродкаў, якія фарміруюць і ўдасканальваюць не толькі разумовае развіццё, але і камунікатыўныя ўменні і навыкі, сацыяльныя, сацыяльна-псіхалагічныя і асабістыя якасці чалавека, што ў канчатковым выніку спрыяе папулярнасці аб’екта Сусветнай спадчыны ЮНЕСКА “Архітэктурны, жылы і культурны комплекс роду Радзівілаў у г. Нясвіжы”.

Такім чынам, інтэлектуальная гульня “Кубак Старога замка”, распрацаваная на прынцыпах міждысцыплінарнасці, сістэмнасці і пераемнасці, стала не толькі мадэллю рэалізацыі сістэмы ўзаемадзеяння музея і адукацыі на ўсіх яе ўзроўнях, але і асновай для інавацыйнай практыкі адукацыйнай дзейнасці музея [2, с. 96].

Спис використаних джерел

1. Ванслова, Е. Г. Музейный всеобуч: научно-практические рекомендации / Е. Г. Ванслова. – М.: НИИК, 1989.
2. Музейная педагогика. Междисциплинарные диалоги: первая тетрадь. – СПб.: СпецЛит, 1998.
3. Столяров, Б. А. Концепция педагогического взаимодействия художественного музея и системы образования / Б. А. Столяров, А. Г. Бойко // Художественный музей в образовательном процессе. – СПб.: СпецЛит, 1998.

Папроцкая Анастасия

PUBLIC RELATIONS КАК СТРАТЕГИЯ ПРОДВИЖЕНИЯ МУЗЕЯ XXI ВЕКА

В современном пространстве культурной институции в результате взаимодействия музея с аудиторией рождаются новые формы коммуникации, требующие комплексного подхода в их реализации. Функционирование процессов коммуникации осуществляется во всех направлениях музейной деятельности и определяется стратегиями, разработка которых позволяет наметить и спрогнозировать перспективы развития учреждения культуры. Актуальность исследования состоит в том, что в современном культурном пространстве особенно важными для эффективного развития музея являются повышение статуса и престижа организации, формирование положительного имиджа музея, установление активной коммуникации с широкой общественностью и вовлечение аудитории в культурное взаимодействие с помощью различных инструментов продвижения [2]. Для формирования сильного и известного бренда музею целесообразно внедрять в свою деятельность технологии Public Relations (связи с общественностью) [5]. Целью исследования является анализ связей с общественностью как стратегии продвижения музейного учреждения. Материалом для данного исследования послужил опыт работы известных музеев мира, в частности, рассмотрен опыт в области Public Relations Художественного музея города Витебска (филиала Витебского областного краеведческого музея). Использован комплекс методов, среди которых центральное место занимают сравнительно-сопоставительный, социологический, аналитический, междисциплинарный подходы.

Результаты и их обсуждение. Современным культурным сообществом музей рассматривается как социокультурный феномен, отражающий ключевые смыслы эпохи [4]. Вспомним определение музея, представленное ИКОМ (Международный совет музеев): музей – постоянное *некоммерческое учреждение*, призванное служить обществу и способствовать его развитию, доступное широкой публике, занимающееся приобретением, хранением, использованием, популяризацией и экспонированием свидетельств о человеке и его среде обитания в целях изучения, образования, а также для удовлетворения духовных потребностей [8]. Для выполнения целей, вытекающих из представленного определения, музей в XXI веке должен реализовываться как максимально открытое для публики пространство.

Основой для достижения максимальной эффективности деятельности музея является *стратегия* – комплекс действий тактического характера, направленных на определенный вектор развития

музея, четко спланированных и способствующих достижению поставленных целей [7]. Стратегия разрабатывается в соответствии с миссией музея и оценивается с позиции перспектив развития музейной структуры. Разработка точной стратегии становится главной задачей музейного планирования. Стратегия выступает той тонкой нитью, которая связывает реальное с желаемым. Все стратегии музеев на современном этапе направлены на удержание внимания публики, то есть своей целевой аудитории [8].

Важную роль сейчас играет гармонизация отношений и достижение взаимопонимания между организацией культуры и ориентированной на нее целевой аудиторией. Сегодня *PR или связи с общественностью* – это специальная область деятельности, способствующая достижению организацией высокой общественной значимости посредством выстраивания и использования эффективной системы коммуникации. Информационное сопровождение музейной деятельности знакомит целевую аудиторию с культурными артефактами, хранимыми учреждением культуры [5]. Этих целей музей достигает в результате последовательно разработанной PR-стратегии, которая транслирует сильные стороны музейного учреждения и его продукта.

PR-стратегия представляет собой структурированные действия, направленные на продвижение проекта (либо продукта) музея на рынке посредством работы с целевой аудиторией, то есть долгосрочный развернутый план использования информации для управления общественным мнением [5]. Одной из задач Public Relations является поиск эффективно работающих каналов связи с целевой аудиторией музея. А поскольку обычно такая аудитория разграничивается сегментами, необходимо задействовать различные PR-инструменты [3].

Основными *инструментами* Public Relations в музейной деятельности являются: СМИ, деловые коммуникации, специальные мероприятия, мероприятия социальной и благотворительной направленности [5]. Данные инструменты продвижения мы рассмотрим в представленном исследовании на примере Художественного музея Витебска.

Музей обладает всем спектром возможностей и ресурсов, которые целесообразно использовать для его активного продвижения: уникальной коллекцией, старинным красивейшим зданием XIX века в стиле позднего классицизма, удобным расположением в центре города. Высокий статус площадки Художественного музея делает его привлекательным для многих творческих инициатив: выставиться здесь считается престижным и знаковым для художников, скульпторов и других представителей творческих профессий (рис. 1).

Одним из инструментов продвижения Художественного музея являются *средства массовой информации (СМИ)*. Музей сотрудничает с такими СМИ, как газеты «Вечерний Витебск», «Витебские вести»,

«Витьбичи», с новостным интернет-порталом «Белта». Представленные СМИ размещают информацию о мероприятиях музея, публикации и статьи об открывшихся выставках, анонсируют предстоящие музейные события. Например, одним из последних актуальных проектов Художественного музея с газетой «Витебские вести» является рубрика «История одной картины», в которой сотрудники музея рассказывают о шедеврах, хранящихся в фонде музея.

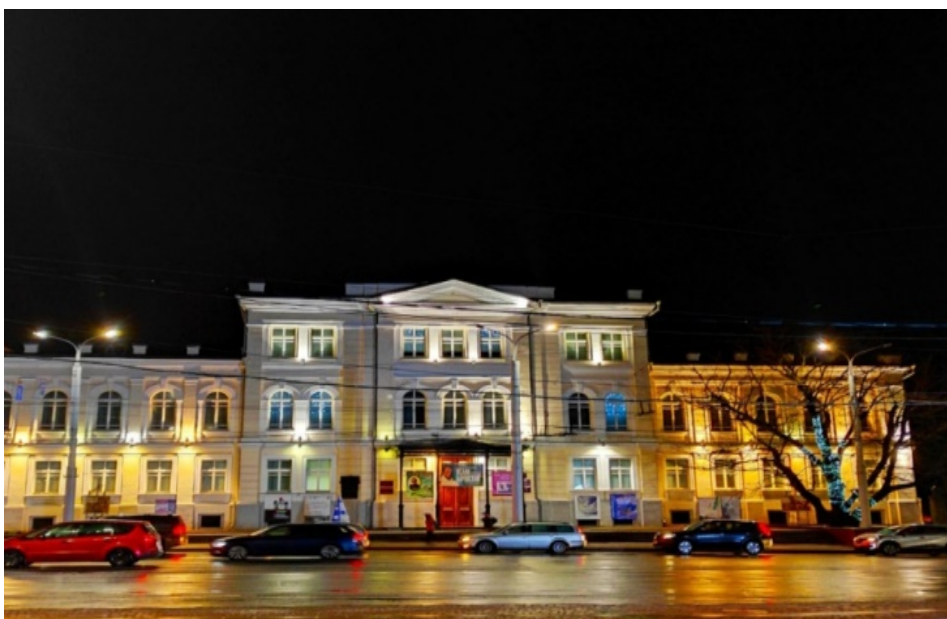


Рис. 1. Художественный музей г. Витебска. Фотография 2022 г.

Кроме привычных для нас встреч с прессой накануне старта выставок и экскурсионных маршрутов музея в июле 2019 года и июле 2021 года на площадке Художественного музея в рамках фестиваля «Славянский базар в Витебске» проводились пресс-подходы Государственного секретаря Союзного государства Г. А. Рапоты и сменившего его Д. Ф. Мезенцева. В данных пресс-подходах принимала участие пресса со всей Республики Беларусь и стран, аккредитованных на информационное освещение «Славянского базара в Витебске».

Примером взаимодействия со СМИ являются PR-мероприятия Художественного музея на телевидении. К ним можно отнести участие сотрудников музея в телепередачах на канале «Витебск»: «ВремяArt», «Вечерний Витебск» и другие. Данные программы направлены на популяризацию истории, искусства и культуры региона. Реклама на телевидении обладает существенным преимуществом: широкий охват аудитории и сочетание зрительного и звукового воздействия на зрителя.

Инструментом Public Relations является сотрудничество Художественного музея с иными организациями: учреждениями образования, музеями, частными художественными центрами, театрами,

филармонией. Список таких учреждений достаточно широк. На уровне партнерства уже многие годы музей сотрудничает с Витебским государственным университетом имени П. М. Машерова. Проводятся конференции с участием сотрудников музея, студенты университета зачастую выступают волонтерами во многих начинаниях музея. Взамен Художественный музей приглашает студенчество на свои мероприятия, например, посетить акцию «Ночь музеев».

Студенты Витебского государственного технологического университета совместно с преподавателями проводят на площадке музея модные дефиле дизайнерской одежды, таким образом получая престижную рекламную площадку (рис. 2). Также посредством сотрудничества при участии Союзного государства в музее были организованы выставки «Ростовская финифть», «Корона Российской империи», «Золотая хохлома – душа России», «Торжок – живая традиция золотого шитья». Уникальный проект был реализован Витебским областным краеведческим музеем совместно с АО «Хохломская роспись» (г. Семенов, Россия) летом 2021 года, сейчас каждый посетитель может приобрести подлинную хохлому с сертификатом качества в киоске музея (рис. 3).



Рис. 2. Дефиле студентов Витебского государственного технологического университета



Рис. 3. Выставка «Золотая хохлома – душа России»

Художественный музей реализует и социальные, и благотворительные проекты. Например, в мае 2019 года к Международному дню защиты детей была организована выставка работ воспитанников Богусhevского детского дома «Как прекрасен этот мир». В

рамках выставки музей провел благотворительную акцию «Дари добро детям». Принять участие в акции мог каждый неравнодушный посетитель: нужно было всего лишь принести детям подарки художественной направленности – карандаши, краски, альбомы (рис. 4). Количеству откликнувшихся посетителей сотрудники музея были приятно удивлены. Данная благотворительная акция была широко освещена СМИ, что стало еще одним из осуществленных музеем PR-поводов.



Рис. 4. Благотворительная акция «Дари добро детям»

Обширными по своей тематике в Художественном музее являются *специальные мероприятия*, которые проводятся для повышения значимости деятельности музея и формирования лояльности к нему со стороны аудитории [1]. Подобные информационные поводы создают пространство для налаживания неформальных связей с посетителем. Ярчайшим событием в жизни музея и города является Международная акция «Ночь музеев» – событие, объединяющее музеи мира и позволяющее сделать искусство чуть ближе зрителю. Как и многие музеи мира, Художественный музей всегда активно участвует в акции. Для привлечения посетителя в музей сотрудниками готовится обширная программа, тематика которой на протяжении многих лет значительно варьировалась: конкурсы исторической и художественной направленности, театрализованные представления, мастер-классы, балы и вечера танцев, литературные встречи, интерактивные зоны для детей, перформансы и презентации.

Специальными мероприятиями являются литературные встречи в музее, представленные объединением «Литкофейник» и Республиканским общественным объединением «Беллитсоюз «Полоцкая ветвь». Подобные мероприятия проводятся для привлечения в музей самых разных сегментов аудитории: в данном случае – это поклонники поэзии,

литературы, многие из которых в перспективе становятся постоянными посетителями учреждения.

Полюбившимися посетителю Художественного музея стали спектакли иммерсивного театра «Роздум». Талантливые дети не раз участвовали в музейных акциях и праздниках, представляя зрителю искусство театра. Уникальность этого мероприятия заключается в том, что он «вовлекающий» – в спектакле используются эффекты погружения, присутствия. Например, иммерсивный спектакль «Мастер и Маргарита – недописанный роман» по мотивам романа М. А. Булгакова (4 мая 2019). Такое специальное мероприятие, с точки зрения PR, расширяет диапазон предлагаемых услуг музея и привлекает в музей посетителя иного сегмента.

Одним из самых эффективных инструментов на современном этапе является *продвижение музея в сети Internet*. Музей развивает коммуникацию с потенциальной аудиторией на официальных страницах «ВКонтакте» и Instagram. На странице музея «ВКонтакте» ежемесячно ведутся рубрики: «Поэзия живописи», «Великие об искусстве» и другие [9]. Это расширяет содержание музейной страницы и делает ее доступной для аудитории с различными интересами и уровнем подготовленности к восприятию художественного произведения. С успехом и вниманием публики проходят конкурсы, проводимые через генератор случайных чисел. В конкурсе могут участвовать пользователи из разных стран мира, их диапазон музей не ограничивает. Например, в июне 2020 года музей высылал открытку акварелью победителю в Республику Хакасия в город Абакан, взамен получив колоритные фото открытки на фоне архитектурных достопримечательностей Абакана [9]. Таким образом, мы разнообразим авторское наполнение группы и привлечем внимание к музею еще более широкой публики.

Конечно же, музейный мир изменил 2020-й год и пандемия коронавируса. После долгих месяцев карантина стало абсолютно очевидным, что музеи, которые продолжали вести активную работу в интернет-пространстве, открывая выставки и экспозиции для виртуального просмотра и работая с потенциальной аудиторией, стали все более востребованными для аудитории [6]. Именно 2020-й год оказался для Художественного музея, несмотря на многочисленные сложности, наиболее продуктивным в сегменте работы с онлайн-технологиями. Знаковым для Художественного музея стал авторский проект «Шедевры художественного музея онлайн» [9]. Проект представлял собой короткие (3-5минутные) ролики об экспонатах Художественного музея. Зрителю было представлено 10 онлайн-экскурсий, которые транслировались по воскресеньям. Короткий и непродолжительный формат роликов выбран для акцентирования внимания зрителя на интересных экспонатах с целью увлечь слушателя, но в тоже время вызвать желание прийти в музей и

узнать о данном предмете больше. В течение нескольких дней данная тема онлайн-экскурсий Художественного музея имела широкий резонанс и была освещена многими государственными каналами нашей страны: репортаж на ТК «Беларусь-1» в программе «Панорама», ТК «МИР» в программе «Новости», ТК «Беларусь 4» в программе «Новости региона», ТК «Витебск» в программе «Время Art». Было отмечено, что данный проект имеет важное социальное значение для населения страны.

В то время, когда музей полностью окунулся в сферу онлайн, снова появляются новые рубрики на его официальных страницах: «art1945», показывающая картины на тему Великой Победы, и «проARTтехники» (рис. 5), знакомящая с искусством по картинам витебских художников [9]. Рубрики пользовались популярностью и стали востребованными у зрителя – набирали сотни просмотров. Музеем был осуществлен не столь долгосрочный онлайн-проект, но привлекательный своим замыслом: «Ночная экскурсия онлайн «Негромко об искусстве» [9] в рамках акции «Ночь музеев» (рис. 6). Аудитории музея в интернете выпала уникальная возможность прослушать экскурсии о шедеврах русской живописи ночью, когда музейные залы закрыты от посторонних глаз и находятся в полумраке. Идея проведения ночной экскурсии хороша с точки зрения Public Relations: человеку по природе своей свойственно интересоваться всем неизведанным, скрытым от широкой публики, и именно сейчас посетитель может заглянуть в музей, когда экспозиция покрыта дымкой таинственности и загадки.



Рис. 5. Рубрика «#proARTтехники»

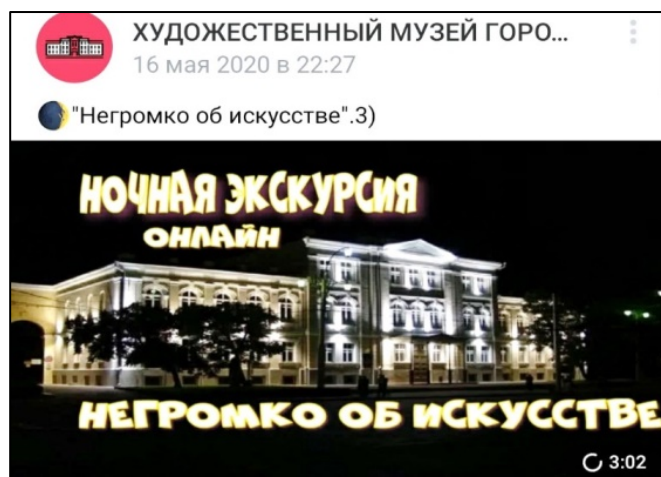


Рис. 6. Проект «Негромко об искусстве»

Стоит упомянуть и о любимейшей многим музейщикам мира Международной акции «Селфи в музее» [9]. В 2020-м году «Музейная неделя» определяла темы фотографий, которые нужно было представить в интернете под хештегами: «Единение», «Герои», «КультураНаКарантине», «Вместе», «МузейныеМгновения», «Климат», «Технологии», «Мечты». Художественный музей не первый год участвует в «Музейной неделе»: это дает возможность существенно разнообразить контент страницы в социальной сети, творчески показать музейные праздники и будни и акцентировать внимание аудитории на выбранной теме. В рубрике «Герои» в 2020-м году сотрудники музея демонстрировали фото под названием «Спасибо медикам» (рис. 7). Приятным удивлением было увидеть эту фотографию через несколько дней в республиканской газете «Культура».



Рис. 7. Акция «Музейная неделя»

Нужно учесть и *проблемы*, с которыми сталкивается музей в сфере продвижения средствами Public Relations (связи с общественностью). Музейная сфера в большинстве своем, несмотря на попытки внедрения интерактивных технологий в экспозиции, по-прежнему остается достаточно консервативной. И далеко не все музеи смогли мгновенно подстроиться под новые реалии в условиях пандемии коронавируса и предоставить своим посетителям программы онлайн.

Сфере музеев и культуры в целом достаточно сложно выжить самостоятельно, без поддержки государственного и частного секторов. В помощи нуждаются все без исключения музеи – от крупнейших художественных собраний до небольших частных коллекций. Характер и объем поддержки у музеев разного уровня сильно отличается: это зависит от принципов формирования его бюджета и особенностей законодательства в области музеев конкретно взятой страны.

Еще одной проблемой даже крупных музеев является зачастую *довольно сложная и не мобильная система построения планов выставок*: многие проекты в период пандемии не открылись по расписанию из-за логистического кризиса и срыва договоров на отправку экспонатов. Обычно музеи планируют выставки и проекты на несколько лет вперед, и теперь стало очевидным, что музейное планирование в сфере экспозиционно-выставочной деятельности должно быть построено на основе более динамичной и способной к быстрому изменению системе.

Можно вспомнить определение ИКОМ, в котором сказано, что музей – это некоммерческая организация. Но реалии нам диктуют свои правила. Поэтому сейчас музейные сотрудники решают задачи не только исследовательского, научного, экспозиционного характера, но и пытаются адаптироваться в продвижении музея средствами маркетинга. В этой связи обозначим еще одну проблему – *отсутствие во многих музеях, особенно региональных, отделов маркетинга и Public Relations*.

Музейные структуры зачастую не имеют в штате специалистов в области SMM-продвижения, а ведь сейчас именно Интернет является одним из главных источников информации. При грамотном продвижении в сети Интернет (таргетинг или прочие инструменты) музейная структура может выйти на совершенно новый уровень. Отсутствие узких специалистов в области маркетинга и Public Relations является значительной проблемой в деятельности современного музея. Имея в штате музея по меньшей мере нескольких специалистов данной сферы, можно было бы выгодно увеличить лояльность аудитории к музею, что качественно бы отразилось на его имидже.

Не всегда верный анализ проведенных проектов или вовсе его отсутствие является еще одной проблемой в продвижении музея. Для многих культурных институций характерно проведение выставки без предварительного расчета затрат, анализа планируемой целевой

аудитории и в последствии без подведения итогов и выявления эффективности проекта. Музей не всегда анализирует основополагающие вопросы маркетинга (в чем уникальность продукта, для кого он). Без точно выстроенных ответов на эти вопросы не получится сформулировать цель стратегии продвижения и определить задачи и инструменты Public Relations. Без предварительно спланированной стратегии продвижения предугадать эффективность проекта становится невозможным. Что и является еще одной проблемой музея – *не разработана единая стратегия продвижения музея средствами Public Relations и рекламы*. Чем более подробно составлена стратегия музея, тем более эффективными будут шаги к ее достижению. Важно, чтобы с данным документом были ознакомлены все сотрудники учреждения. Это способствует пониманию целей, куда движется музей, и создает определенный пункт корпоративной культуры учреждения.

Музей как коммуникационная система находится в постоянном взаимодействии с аудиторией, совершенствуя методы и инструменты, реализуемые в этом диалоге. Уникальность музеев в современных реалиях становится определяющим фактором успеха. Одной из наиболее эффективных стратегий продвижения музея XXI века выступает PR-стратегия, направленная на формирование сильного и известного бренда музея и вовлечения аудитории в культурное взаимодействие с ним.

Список использованной литературы

1. Дукельский, В. Ю. Музеи в мире культурных проектов / В. Ю. Дукельский // Музеи. Маркетинг. Менеджмент / В. Ю. Дукельский; под ред. С. Кози, Н. Никишин, С. Фокс. – М., 2000.
2. Калиберда, Е. Г. Связи с общественностью: вводный курс / Е. Г. Калиберда. – М.: Логос, 2003.
3. Колупаева, А. С. Стратегия и тактика музейного менеджмента / А. С. Колупаева // Справочник руководителя учреждения культуры. – 2002. – № 10. – С. 27.
4. Косова, И. М. Культурное наследие и современный музей / И. М. Косова // Музей и нематериальное культурное наследие. – 2003. – № 6.
5. Папроцкая, А. Ю. Public Relations в деятельности культурной институции / А. Ю. Папроцкая // Наука – образованию, производству, экономике: материалы 74-й регион. науч.-практ. конф. преподавателей, научных сотрудников и аспирантов, Витебск, 18 февраля 2022 г./ ВГУ им. П. М. Машерова. – Витебск, 2022.
6. Папроцкая, А. Ю. Музеи в период пандемии: перспективные тенденции развития / А. Ю. Папроцкая // Наука – образованию, производству, экономике: материалы 73-й регион. науч.-практ. конф. преподавателей, научных сотрудников и аспирантов, Витебск, 11 марта 2021 г./ ВГУ им. П. М. Машерова. – Витебск, 2021. – С. 169–171.
7. Папроцкая, А. Ю. Стратегии развития музея XXI века как социокультурного феномена / А. Ю. Папроцкая // Охрана и популяризация культурного наследия: мировой и отечественный опыт: материалы междунар. науч.-практ. конф., Витебск, 22–23 октября 2021 г./ ВГУ им. П. М. Машерова. – Витебск, 2021. – С. 140–143.
8. Устав Международного совета музеев (ИКОМ): принят на 16-й Генеральной Ассамблее ИКОМ 5 сентября 1989 года. – Нидерланды, 1989. – 10 с.
9. Художественный музей города Витебска [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://vk.com/pen1854>. – Дата доступа: 25.03. 2022.

Трафімчык Настасся

**МІЖДЫСЦЫПЛІНАРНЫ ПАДЫХОД ПРЫ РАСПРАЦОЎЦЫ
НОВЫХ ТЭМАТЫЧНЫХ ЭКСКУРСІЙ І ІНТЭРАКТЫЎНЫХ ПРАГРАМ НА
ПАСТАЯННАЙ ЭКСПАЗІЦЫІ НАЦЫЯНАЛЬНАГА МАСТАЦКАГА МУЗЕЯ
РЭСПУБЛІКІ БЕЛАРУСЬ**

Сучасныя музеі сутыкаюцца з цэлым шэрагам выклікаў, якія прымушаюць іх апэратыўна рэагаваць на змены, што адбываюцца ў свеце і ўнутры музейнай прасторы.

Традыцыйная музейная экспазіцыя больш не задавальняе запыты наведвальнікаў музея, якія прыходзяць у культурныя ўстановы часцей за ўсё для таго, каб атрымаць яркія ўражанні, аднак у музейных залах нярэдка адчуваюць пэўны эмацыйны дэфіцыт. Сухасць, акадэмізм асветніцкай мадэлі экспанавання адварочвае шырокага гледача ад музея. Акрамя таго, сучасны наведвальнік не жадае выступаць у якасці пасіўнага гледача, слухача, а разлічвае на актыўнае ўключэнне ў працэс экскурсіі, музейна-педагагічнай праграмы ў розных формах. Таму музеі арганізуюць інтэрактыўныя праекты, выставы, якія прывабліваюць шырокае кола аўдыторыі.

Адна з самых шматлікіх катэгорый наведвальнікаў музея – гэта школьнікі. Менавіта на іх разлічаны асноўныя мерапрыемствы, для іх часцей рыхтуюцца адмысловыя праграмы. Найбольш распаўсюджаны, звыклы спосаб знаёмства з музейнай экспазіцыяй – экскурсіі – ужо даўно не зацікаўлівае школьнікаў у дастатковай меры. Каб трымаць увагу дзяцей, аднаго паказу і аповеду недастаткова. Як мінімум патрэбны мінімальныя веды ў галіне дзіцячай псіхалогіі і педагогікі. А ў залежнасці ад скіраванасці музейнай праграмы кола выкарыстоўваемых дысцыплін можа істотным чынам пашырацца.

Пры правядзенні асветніцкай работы ў Нацыянальным мастацкім музеі Рэспублікі Беларусь, вядома, немагчыма абаярацца выключна на мастацтвазнаўства. Бо і мастацтва не існуе само па сабе, яго трэба ўспрымаць у кантэксце часу, яно заўсёды адлюстроўвае эпоху і змяняецца пад уплывам цэлага шэрага фактараў – сацыяльных, палітычных, эканамічных, рэлігійных. Міждысцыплінарны падыход пры падрыхтоўцы новых музейных экскурсій і праграм дапамагае згладзіць супярэчнасці ў засваенні ідэй з розных галін ведаў і дае магчымасць прадставіць наведвальніку больш поўную карціну па пэўнай тэме.

Па завяршэнні калядна-навагодняга музейнага сезона 2020–2021 гг. выявілася істотная праблема: у музеі бракуе адмысловых праграм на беларускай мове, якія б звярталіся ў першую чаргу да прадметаў з калекцыі нацыянальнага мастацтва. Пры гэтым попыт на падобную форму работы відавочна ёсць. З мэтай задаволіць патрэбы музейнай аўдыторыі ў зімовым

сезоне 2021–2022 гг. паўстала беларускамоўная праграма **“Каляднымі сцэжкамі”**. У якасці мэтавай аўдыторыі былі выбраны вучні малодшага школьнага ўзросту. Праграма разлічана на групу колькасцю да 12 чалавек.

Галоўная ідэя палягала ў тым, каб на аснове прадметаў з пастаяннай экспазіцыі (залы старажытнабеларускага мастацтва і партрэтнага мастацтва XVI–XIX стст.), а таксама з фонду дэкаратыўна-прыкладнага народнага мастацтва пазнаёміць наведвальнікаў з гісторыяй святкавання Каляд і Новага году на Беларусі, актывізаваць пазнавальную і творчую дзейнасць слухачоў. Да ліку задач, якія планавалася вырашыць, былі аднесены:

- пазнаёміць з прадметамі з музейных калекцый;
- развіваць ва ўдзельнікаў назіральнасць і ўвагу да мастацкага твора;
- спрыяць фарміраванню мастацкага густу, мастацкага мыслення;
- выхоўваць цікавасць да айчыннай гісторыі.

Формай правядзення быў абраны інтэрактыўны падыход, бо менавіта ў яго межах магчыма не проста данесці патрэбную інфармацыю да слухачоў, але і матываваць іх удзельнічаць у дыялогу, ролевай гульні і тым самым паглыбіць веды, больш эфектыўна замацаваць іх.

Тэхнічнае абсталяванне – калядная зорка, маскі калядоўшчыкаў, карткі з новымі для дзяцей словамі, якія адносяцца да вывучаемай тэмы (“каляды”, “куцця”, “верашчака” і інш.), паштоўкі з выявамі гістарычных партрэтаў, выявы страў святочнага стала, шкатулка з загадкамі, штучная ёлка, выявы ёлачных цацак, пластылін, зубачысткі, партатыўная usb-калонка.

Праграма ўключае ў сябе некалькі інфармацыйных блокаў, якія дынамічна перацякаюць адзін у другі. Ад самага пачатку група пагружаецца ў калядную атмасферу, пераходзячы з вестыбюля музея ў сяродкрыжжа пад гукі адпаведна падабранага музычнага суправаджэння, а затым – пераапрапаючыся ў калядоўшчыкаў і развучваючы калядную песню. Праз гульнявую форму ўдзельнікам намнога прасцей успрыняць інфармацыю пра беларускія зімовыя традыцыі.

У зале старажытнабеларускага мастацтва група знаёміцца з іконай Басценавіцкага майстра XVIII ст. “Пакланенне вешчуноў”, каля якой навуковы супрацоўнік расказвае пра хрысціянскія традыцыі свята Божага нараджэння, разам з удзельнікамі праграмы дэтальна разглядае абраз, дае кароткую інфармацыю пра традыцыі іканапісу, распавядае пра дары, якія прынеслі вешчуны.

Наступны блок – расповед пра традыцыі святкавання Каляд і Новага года ў шляхецка-магнацкіх колах Беларусі. Для гэтага група пераходзіць у залу партрэтнага жывапісу XVI–XIX стст. З гістарычных крыніц вядома, што прадстаўнікі шляхты не хадзілі калядаваць (гэта была традыцыя сялянскай культуры), але сярод магнатэрыі былі распаўсюджаны касцюміраваныя

балі. Удзельнікам праграмы прапануецца ўявіць сябе магнатамі-гасцямі Радзівілаўскага замка. Для гэтага групе раздаюцца карткі-паштоўкі з выявамі партрэтаў з княжаскай калекцыі, на кожнай з якіх размешчана кароткая інфармацыя ад першай асобы пра чалавека, адлюстраванага на партрэце. Удзельнікі павінны знайсці ў партрэтнай галерэі выяву таго, хто размешчаны на іх картцы, прачытаць звесткі пра асобу, а затым каротка прадставіць астатнім свайго героя падчас умоўнага шляхецкага застолля. Для яго правядзення ў зале партрэтнага жывапісу XVI–XIX стст. ставіцца стол, накрыты белым абрусам, на якім выкладаюцца выявамі ўніз фотаздымкі страў святочнага стала прадстаўнікоў магнацкага саслоўя. Адкрываючы па чарзе карткі-карцінкі, удзельнікі спрабуюць здагадацца, што за страва перад імі, а навуковы супрацоўнік расказвае пра асаблівасці святкавання і частавання ў магнацка-шляхецкім асяродку.

Пасля “святочнай вячэры” можна і пагуляць, бо шляхта нярэдка бавіла час за гульнямі. У межах праграмы дзецям прапануецца адгадаць загадку, звязаную з зімова-каляднай тэматыкай, хутка прамовіць языкаломку і інш.

Але, канечне, традыцыі святкавання, якія ўдзельнікі “Калядных сцежак” вивучаюць падчас праграмы, далёка не заўсёды ім блізкія і знаёмыя. Для абсалютнай большасці зімовыя святы звязаны ў першую чаргу з навагодняй ёлкай і прыходам Дзеда Мароза. Для таго, каб расказаць, якім чынам гэтая традыцыя замацавалася ў нашай культуры, навуковы супрацоўнік пераводзіць групу ў наступную залу (мастацтва Беларусі XIX – пачатку XX ст.), дзе гасцям прапануецца ўпрыгожыць святочную ялінку. Удзельнікі ўпрыгожваюць дрэўца фотавыявамі ёлачных цацак, якія былі распаўсюджаны ў канцы XIX – пачатку XX ст. (напрыклад, анёл, пернікі-казулі, цукеркі), і тымі, што сталі папулярнымі ўжо ў XX ст. (Дзед Мароз і Снягурка, электрычныя лямпачкі і інш.), адначасова стараючыся вызначыць, якія цацкі адносяцца да сучасных, а якія – да старадаўніх.

Завяршальным этапам становіцца падвядзенне вынікаў падарожжа па “Калядных сцежках”, кароткае паўтарэнне тых ведаў, якія былі атрыманы ў межах праграмы. Для гэтага супрацоўнік музея выкладае перад ўдзельнікамі карткі са словамі, на якія звярталася ўвага падчас маршруту і якія былі новымі для наведвальнікаў, узгадвае разам з групай значэнні гэтых слоў. На шэрагу картак асобным колерам вылучаны пэўныя літары, з якіх можна лёгка скласці слова – ПАВУК. Гэта прыводзіць да пытання, якім чынам павук звязаны з тэмай праграмы і ці няма тут нейкай памылкі. Самыя ўважлівыя, як правіла, звяртаюць увагу на саламянага павука, які на час правядзення праграмы размяшчаецца ў зале мастацтва Беларусі XIX – пачатку XX ст. Пасля кароткага інфармацыйнага блока аб саламяным павуку і яго ролі ў каляднай традыцыі ўдзельнікам праграмы прапануецца зрабіць свайго павука, праўда, з пластыліну і зубачыстак, а затым альбо ўпрыгожыць ім ялінку ў музеі, альбо забраць у якасці сувеніра дадому.

Такім чынам, у межах адной праграмы, прысвечанай калядна-навагоднім традыцыям Беларусі, задзейнічаны веды з цэлага шэрага дысцыплін: мастацтвазнаўства, гісторыі, этнаграфіі, фалькларыстыкі, рэлігіязнаўства, філалогіі. Падобнае спалучэнне не толькі далучае дзяцей да свету мастацтва (бо праграма “Калядных сцежак” у першую чаргу грунтуецца на прадметах з калекцыі Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь), але і знаёміць з гісторыяй і культурай краіны, фарміруе цікавасць і павагу да свайго мінулага і роднай мовы.

На наступны год плануецца зрабіць падобную праграму і для дарослай аўдыторыі, бо, як паказала практыка, яны не менш за дзяцей зацікаўлены ў падобных занятках.

Менавіта для дарослай аўдыторыі ў 2022 г. была распрацавана інтэрактыўная экскурсія *“Пяць моў кахання”*, прымеркаваная спачатку да Дня ўсіх закаханых, але, улічваючы цікавасць тэмы, унесена ў выніку ў агульны спіс тэматычных экскурсій, даступных круглы год.

З мэтай прыцягнення новых наведвальнікаў, падтрымкі цікавасці да ўстановаў Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь штогод прапануе свае варыянты тэматычных мерапрыемстваў да розных свят, многія з якіх не так даўно ўвайшлі ў нашу паўсядзённасць, аднак карыстаюцца любоўю публікі. Сярод такіх свят – Дзень Святога Валянціна, ці Дзень усіх закаханых, які традыцыйна адзначаецца 14 лютага. Ужо каторы год Мастацкі арганізоўвае пэўныя актыўнасці на сваіх пляцоўках, большасць з якіх, аднак, найчасцей была разлічана на самастойнае ўзаемадзеянне з матэрыяламі: гэта былі любоўныя лісты мастакоў альбо герояў іх работ, з якімі мог азнаёміцца любы жадаючы (муляжы лістоў размяшчаліся непасрэдна каля карцін), аўдыёгісторыі кахання, разлічаныя на самастойнае праслухоўванне, рамантычны квэст па музеі “Гісторыі кахання ў жывапісе”. У 2021 г. да свята быў арганізаваны public-talk з вядомым псіхолагам Паўлам Зыгмантовічам, дзе фактычна ўпершыню рэалізавалася ідэя сумяшчэння мастацтва і псіхалогіі. Падчас размовы з мастацтвазнаўцам Юліяй Лісай, вядучым навуковым супрацоўнікам Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь, абмяркоўвалася гісторыя кахання Марыі Андрэевай (яе партрэт работы Ільі Рэпіна знаходзіцца ў пастаяннай экспазіцыі) і Максіма Горкага. Такім чынам, праз прызму мастацтва аналізаваўся пэўны жыццёвы вопыт.

Пры гэтым, аднак, было заўважана, што не хапае такіх форм работы, якія б прадугледжвалі непасрэдны кантакт наведвальнікаў з музейным спецыялістам. Таму было прынята рашэнне стварыць экскурсію, прысвечаную тэматыцы Дня ўсіх закаханых, якая б звяртала ўвагу на работы з музейных калекцый.

Экскурсія “Пяць моў кахання” бярэ за аснову аднайменную кнігу амерыканскага даследчыка Гэры Чэпмена, прысвечаную спосабам праяўлення кахання і таму, як навучыцца ўзаемаразуменню паміж самымі

блізкімі людзьмі [1]. У пастаяннай экспазіцыі Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь прадстаўлена багата твораў, прысвечаных каханню. Але мы вырашылі аб'яднаць іх не проста з пункту гледжання сюжэта, а прадставіць іх у якасці ілюстрацый моў кахання, спосабаў, пры дапамозе якіх людзі выражаюць свае пачуцці. У экскурсіі задзейнічана 7 твораў – жывапіс, скульптура, графіка з розных музейных калекцый: рускага мастацтва, заходнееўрапейскага мастацтва, беларускага мастацтва XX ст. Падчас экскурсіі група разам з навуковым супрацоўнікам разважае пра закаханасць, шлюб і пра тыя мовы кахання, якія выдзяляе Гэры Чэпмен: кампліменты, дапамога, падарункі, фізічны кантакт і час, праведзены разам. Праходзячы праз розныя залы, аглядаючы работы, многія з якіх досыць рэдка трапляюць у маршрут звычайнай аглядавай экскурсіі, наведвальнікі знаёмяцца з гісторыяй твораў, біяграфіяй мастакоў, а таксама атрымліваюць інфармацыю з галіны псіхалогіі. Практыка паказала, што для многіх гэтая тэма зусім незнаёмая, а таму надзвычай цікавая. Напрыканцы экскурсіі кожны ўдзельнік атрымлівае своеасаблівую памятку з кароткім апісаннем моў кахання і спосабамі ўзаемадзеяння з людзьмі, якія выкарыстоўваюць тую ці іншую мову.

Такім чынам, інтэрактыўная экскурсія “Пяць моў кахання”, грунтуючыся на мастацтвазнаўчым матэрыяле, актыўна задзейнічае веды з галіны псіхалогіі, што павышае цікавасць да тэмы і дазваляе істотным чынам пашырыць музейную аўдыторыю. У цэлым жа інтэрактыўныя праграмы і экскурсіі, заснаваныя на міждысцыплінарным падыходзе, закліканы як прывабіць новых наведвальнікаў у музей, так і прадставіць пастаянным гасцям цікавыя формы работы, прадэманстраваць незвычайны ракурс музейных прадметаў, зацікавіць гісторыяй і культурай.

Спіс выкарыстанай літаратуры

1. Чепмен, Г. Пять языков любви. Как выразить любовь вашему спутнику / Г. Чепмен. – Изд. 20-е. – Санкт-Петербург : Библия для всех, 2015. – 180 с.

СТЕНДОВЫЕ ДОКЛАДЫ

Гобозова Екатерина

НИКОЛАЙ ЯРОШЕНКО – БЫТОПИСАТЕЛЬ КАВКАЗА. ЭТНОГРАФИЧЕСКИЕ ЭТЮДЫ ХУДОЖНИКА В СОБРАНИИ МУЗЕЯ- ЗАПОВЕДНИКА Н. А. ЯРОШЕНКО В ГОРОДЕ КИСЛОВОДСКЕ

Активное освоение Северного Кавказа началось во второй половине XIX столетия, после присоединения региона к Российской Империи. В этот период лучшие умы России приезжали сюда, движимые гуманистическими, исследовательскими и просветительскими идеями. В числе этих людей был офицер, военный инженер, художник, представитель передвижничества Николай Александрович Ярошенко. Впервые он посетил Кавказ в 1874 году во время свадебного путешествия. Позже, в 1885 году, им и его супругой в Кисловодске была приобретена усадьба, ставшая впоследствии очагом культуры для интеллигенции, приезжавшей «на воды».

В историю русского изобразительного искусства Николай Ярошенко вошел в первую очередь как мастер пейзажной и портретной живописи. Его кисти принадлежат сотни этюдов и картин с видами Кавказа и Закавказья, Италии и стран Востока, куда он отправился в путешествие в 1897 году. Николаем Ярошенко была создана целая галерея портретов современников, представителей передовой интеллигенции: ученых, врачей, театралов, художников (соратников по Товариществу передвижных художественных выставок), меценатов и т. д. Среди них есть и поистине выдающиеся имена: русская драматическая актриса П. А. Стрепетова (1884); писатель, редактор журнала «Отечественные записки» М. Е. Салтыков-Щедрин (1886); ученый-химик Д. И. Менделеев (1886); художник Н. Н. Ге (1890) и многие другие. Особое место в творчестве Ярошенко занимают емкие, наполненные глубоким психологизмом портреты студентов, курсисток, революционеров, рабочего люда – крестьян и заводских рабочих. Из их числа – «Кочегар» (1878) и «Студент» (1881) из собрания Государственной Третьяковской галереи. Таким Николай Ярошенко известен широкому кругу исследователей и любителей искусства. Однако у его незаурядного таланта есть и другие грани: художник-этнограф, художник-бытописатель и общественный деятель.

Николай Ярошенко исходил и изъездил почти весь Северный Кавказ «во всех направлениях» [1, с. 67], как вспоминала его супруга Мария Павловна. Он бывал в Теберде и Архызе, в Дарьяльском ущелье, на Военно-Осетинской, Военно-Грузинской и Военно-Абхазской дорогах, поднимался на плато Бермамыт, пробирался через Клухорский и Марухский перевалы.

Им были изведаны территории современных Карачаево-Черкессии, Кабардино-Балкарии, Осетии, Дагестана, Азербайджана и Грузии. Пешком или верхом, в сопровождении проводников из числа местных жителей художник со свойственной ему любознательностью и инженерной точностью постигал и изучал Кавказ.

Он бывал в аулах, где наблюдал изнутри жизнь, быт и нравы горцев. Художника занимал их костюм, столь причудливый для иногороднего глаза. Целая галерея образов кавказских жителей предстает на этюдах Ярошенко: конные и пешие горцы в черкесках, крестьяне и кавказская беднота, представители знати и мусульманского духовенства, молоденькие горянки в изящных костюмах. Весь Кавказ в своей многоликости и броской восточной пестроте. При этом горцы в произведениях Ярошенко лишены идеализации и нарочитой привлекательности. Их образы не стилизованные и не приукрашенные, как на изображениях князя Григория Гагарина и других художников первой половины XIX века. На этюдах Ярошенко кавказцы предстают такими, какими их видел художник во время поездок по городам и аулам Северного Кавказа и Закавказья.

Этнографические этюды Ярошенко находятся в собраниях различных музеев России, а также стран СНГ. Несколько из них представлены в постоянной экспозиции Мемориального музея-усадьбы художника в городе Кисловодске: «Бакинец» (1886), «Горец Дагестана» (1894), «Горец верхом» (1890-е). Все перечисленные этюды написаны с натуры и довольно небольшие по формату. В них Ярошенко проявил себя как внимательный этнограф и путешественник, тонкий колорист, мастер светотеневых градаций. Эти произведения являются свидетельством того, с какой наблюдательностью и живым интересом художник относился ко всему увиденному на Кавказе, как стремился запечатлеть не только местные виды, но и типажи кавказских жителей.

«Бакинец» (рис. 1) был написан во время одного из путешествий в город Баку, куда в 1886 году Ярошенко ездил вместе со своим другом ученым Дмитрием Менделеевым. Сложный по цветовым нюансам и игре светотени этюд емко и правдиво передает этническое своеобразие и особенности национального характера бакинца. На серебристо-сером фоне изображен мужчина средних лет, вероятно, торговец или мелкий ремесленник. Одет в пыльно-синий, выцветший на солнце тулуп с отделкой из овчины, нижнюю светлую суконную рубаху и меховую шапку. Лицо его смуглое, опаленное зноем, с большими черными глазами, густыми бровями и черной бородой, с сухими впалыми щеками и заостренным носом.



Рис. 1. Бакинец. Этюд. 1886. Картон, масло.
Музей-усадьба художника Н. А. Ярошенко

Не менее интересен этюд «Горец Дагестана» 1894 года (рис. 2). Также на условном серебристо-сером фоне художник изображает, судя по головному убору и одежде, представителя мусульманского духовенства. Портрет дан не обобщенно, перед зрителем не собирательный образ, а конкретный человек с индивидуальными, типическими чертами: смуглый, с небольшой бородкой, прямым носом, чуть прищуренными глазами. Костюм горца по-восточному многоцветен, его головной убор обмотан саржом – белой полотняной материей, свидетельствующей о том, что человек совершил паломничество к мусульманским святыням в Мекку.

В этюде «Горец верхом» (рис. 3), в отличие от «Бакинца» и «Горца Дагестана», изображение человека дано в пейзаже. На низкорослой светло-серой лошади из числа местных аборигенных пород сидит горец, одетый в коричневую суконную черкеску, бурку и башлык, покрывающий голову. Лицо всадника написано схематично. Очевидно, художника больше занимают этнографические детали: костюм и оружие (кинжал у пояса), специфическая посадка на коне.

Во всех рассмотренных произведениях Ярошенко проявил себя как безусловно точный, правдивый и наблюдательный этнограф. Достаточно сопоставить данные этюды с фотоснимками, сделанными на Кавказе Ф. Ордэном, Д. А. Никитиным, Г. И. Раевым в 70–90-е годы XIX века. И живописные, и фотографические изображения с равной подлинностью

свидетельствуют о том, как выглядели кавказские жители, каков был их костюм и быт во второй половине XIX столетия.



Рис. 2. Горец Дагестана (Дагестанец). Этюд. 1894. Холст на картоне, масло.
Музей-усадьба художника Н. А. Ярошенко

В путешествиях по Кавказу Ярошенко нередко сопровождали другие художники. Так, летом 1889 года вместе с Н. Н. Дубовским они посетили Дагестан. Ф. Н. Дубовская, супруга художника, оставила об этой поездке воспоминания, из которых следует, что Ярошенко в отношениях с горцами был крайне деликатен, к чему призывал и других. Он не стремился переубедить, исправить, навязать. Прикасаясь к их патриархальному, самобытному и не всегда понятному для столичного жителя миру, он чувствовал себя в нем «наблюдателем», гостем, но не заносчивым реформатором. «Не вздумайте высказывать какие-либо мнения и взгляды и давать советы, – говорил он Дубовскому. – Не забывайте, что мы только наблюдатели. Здешние люди-орлы не терпят вмешательства в их личную жизнь и обычаи» [1, с. 229].

И все же, будучи человеком образованным, Ярошенко, приехав на Кавказ, сблизился с представителями местной прогрессивной и незаурядной интеллигенции. В круг его друзей и единомышленников входили балкарский князь и общественный деятель Исмаил Урусбиев, его племянник карачаевский поэт, художник и просветитель Ислам Крымшамхалов, осетинский поэт и художник Коста Хетагуров. С этими людьми Ярошенко объединяли общие гуманистические убеждения:

стремление к просвещению, горячее желание делиться собственными талантами и знаниями с другими, умение созидать. Найдя друг в друге единомышленников, они часто проводили время вместе: князя Урусбиев и Крымшамхалов гостили у Ярошенко на усадьбе в Кисловодске, равно как и художник бывал в Урусбиевском ауле (ныне село Верхний Баксан в Кабардино-Балкарской Республике) и Теберде. Многие кавказские этюды были написаны им с натуры именно в этих местах.



Рис. 3. Горец (Горец верхом). Этюд. 1890-е. Картон, масло.
Музей-усадьба художника Н. А. Ярошенко

В поездках в горы на пленэр Ярошенко нередко сопровождал Ислам Крымшамхалов, человек, которому суждено было стать первым карачаевским художником. Сведения о том, когда именно он начал заниматься изобразительным искусством, противоречивы. Но все исследователи, как краеведы, так и биографы, сходятся в едином мнении: главную роль в становлении Крымшамхалова как творческой личности сыграл именно Ярошенко. Одна из родственниц Ислама Ф. А. Крымшамхалова вспоминала: «Упорство Ислама в достижении намеченной цели и дружеское участие в его судьбе художника Ярошенко позволили ему хорошо освоить живопись» [3, с. 100]. Согласно воспоминаниям князя М. К. Абаева, современника Ярошенко и Крымшамхалова, последний по

рекомендации своего друга обучался основам живописи и графики в одной из художественных школ Москвы [4, с. 66]. Таким образом, Ислам Крымшамхалов при непосредственном участии и покровительстве Николая Ярошенко вошел в историю как первый художник карачаевского происхождения, имеющий к тому же профессиональную подготовку. В постоянной экспозиции и фондах Музея-усадьбы Н. А. Ярошенко в Кисловодске находятся его живописные и графические работы (рис. 4).



Рис. 4. Женщина с ребенком. Тушь, бумага. Музей-усадьба художника Н. А. Ярошенко

Если же говорить о самом Ярошенко, то итогом его жизни и творческой деятельности на Кавказе стало созданное им значительное живописное и графическое наследие, посвященное природе этого края и его жителям. Советский искусствовед В. А. Прытков писал: «...по полноте материала, по увлеченности темой Кавказа ни один из русских художников не может сравниться с Ярошенко – подлинным певцом кавказской природы и бытописателем населявших ее народов» [2, с. 164]. Ярошенко проявил себя на Кавказе не только как художник. Здесь раскрылись и иные стороны его личности, иные грани его таланта – наблюдательного этнографа и путешественника, учителя, общественного деятеля, просветителя. Ярошенко вкупе со многими другими передовыми людьми своего времени внес лепту в процесс формирования и становления творческой интеллигенции на Северном Кавказе. Живописное наследие Николая Ярошенко на кавказскую тематику составляет важную часть собрания Музея-усадьбы художника в Кисловодске.

Список использованной литературы

1. Поленова, И. В. Николай Александрович Ярошенко. Письма. Документы. Современники о художнике / И. В. Поленова. – Москва: БуксМарт, 2017. – 296 с.
2. Прытков, В. А. Н. Ярошенко / В. А. Прытков. – Москва: Искусство, 1960. – 320 с.
3. Секлюцкий, В. В. Николай Александрович Ярошенко / В. В. Секлюцкий. – Ставрополь: Книжное издательство, 1963. – 120 с.
4. Хатуев, Р. Т. Ислам-Бий. Заметки о жизни и творчестве И. Х. Крымшамхалова / Р. Т. Хатуев. – Черкесск: ИКО «Аланский Эрмитаж», 2009. – 141 с.

Синчук Иван

**СРЕДНИК НАПРЕСТОЛЬНОГО ЕВАНГЕЛИЯ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII В.
ИЗ СОБРАНИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ
РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ**

1. Описание и сюжет средника

1.1. Средник

Средник напрестольного Евангелия с изображением Богоматери «Прежде Рождества и по Рождестве Дева» в овальном венке. Киев (?), вторая половина XVIII в. Серебро. Огневое частичное золочение, чеканка, гравировка, канфарение. Два отверстия по краям сверху и снизу по вертикальной осевой. 156 г, 750 промилле. 18,7х13 см. КП 17607, БП 452, дм. 28-1. Атрибуционный совет НХМ РБ, протокол № 44 от 13.12.2013 г. (рис. 1).



Рис. 1. Средник напрестольного Евангелия с изображением Богоматери «Прежде Рождества и по Рождестве Дева» в овальном венке

Рассматриваемый предмет описан в книге поступлений как икона «Богоматерь с младенцем», в альбоме Н. Ф. Высоцкой описан как «Слуцкі залатар. Маці Боская з дзіцем. Другая палова XVII ст. Заўвага. Абражок мог быць выкарыстаны як драбніца на пераплёце кнігі». Закуплен 7.8.1980 г. от частного лица, сведения о происхождении отсутствуют.

Предстоит аргументировать изменение датировки, локализации и сюжета.

Представляется перспективным, скорее, не поиск протографов образа Богоматери или родословной иконографии, но сбор сведений по значимым элементам изображения.

Отличительные черты изображения средника:

- относится к общему типу Одигитрия (Οδηγήτρια);
- Богоматерь леворучица;
- изображение прямоличное;
- положение головы Богоматери прямое;
- Богоматерь в короне;
- младенец в варваризованной короне;
- нимб Богоматери гладкий круглый;
- нимб младенца с короткими языками света;
- скипетр держит младенец в правой руке под углом над правым плечом Богоматери;
- Богоматерь сидящая;
- младенец, сидящий на левой руке Богоматери;
- трон отсутствует;
- Богоматерь держит державу снизу на ладони левой руки;
- младенец положил на державу левую руку;
- обруч державы горизонтален;
- буквы греческие – под титлом лигатурная контрактура ΜΡ ΘΥ (Матерь Божия от греч. Μητηρ Θεου) над правым плечом Богоматери, контрактура ΙΣ ΧΣ (Иисус Христос от греч. Ιησους Χριστος) над головой младенца;
- по краю растительный венок;
- поле гладкое.

1.2. Сюжет

Сюжет, определенный ранее как «Маці Боская з дзіцем»¹ (название по сути является калькой с польского *Matka Boża z dzieckiem*), является хорошо известным сюжетом «Прежде Рождества и по Рождестве Дева»². Наибольшее распространение сюжет получил во второй половине XVIII в., тип «Прежде Рождества и по Рождестве Дева» является западным по происхождению. Встречаются варианты названия иконографического типа «Прежде Рождества и по Рождестве Дева», например, «Прежде Рождества, в Рождестве и по Рождестве Дева», «По Рождестве паки Дева, прежде Рождества Дева и в Рождестве Дева» (рис. 2).

По легенде, в Николо-Пешношском монастыре (мужской монастырь Московской областной епархии Русской православной церкви, расположенный в Дмитровском р-не Московской обл. в п. Луговом) неизвестного происхождения икона «Прежде Рождества и по Рождестве дева» с Богоматерью в короне появилась в 1780 г. с одним из послушников

¹ Высоцкая, Н. Ф. Дэкаратыўна-прыкладное мастацтва Беларусі XII–XVIII стагоддзяў. Мн., 1984. № 53.

² Снегорева, С. Земная жизнь Богородицы и описание святых чудотворных Ее икон. М., 2010. С. 485–486.

Николаевского Пешношского монастыря, пропала в 1920-х годах. Икона стала популярной после крушения железнодорожного состава с императорским семейством и Александром III 17 (30) октября 1888 г. с благополучным исходом, совпавшим с днем празднования иконы.

Существенной особенностью иконы является изображение Богоматери и младенца с коронами. Очевидно, что иконография «Прежде Рождества и по Рождестве Дева» сложилась в ее вариантах на основе некоего западного образца.



Рис. 2. Прорись с изображением Богоматери-праворучицы «Прежде Рождества и по Рождестве Дева» XVII в. в частичной овоидальной мандорле со свитком в левой руке и наклоненной державой в правой; тип «Прежде Рождества и по Рождестве Дева» с изображением Богоматери-леворучицы в современной русской иконописи

Описание прориси следующее (рис. 2): «Прежде Рождества Дева. Прорись с иконы XVII в. Поколенный образ сидящей Богоматери вписан в овал. Пречистая изображена в венце в виде царской короны. Голова Богоматери повернута вполборота вправо. На коленях Ее сидит анфас Младенец Иисус в хитоне и гиматии. В деснице Христа изображен царский скипетр, шуйца возложена на шаровидную державу. Богоматерь окружает сияние, лучи которого покрыты ассисткой. В нижней части овала помещен пространный текст из акафиста, начинающийся со слов молитвы: «Богородице Дево, радуйся, благодатная Мария...». По кромке овала сделана надпись: «По Рожестве паки Дева, прежде Р(о)ж(е)ства Дева, и в Р(о)ж(е)стве Дева». Пространство между овалом и полями иконы заполнено барочным орнаментом» [5, с. 286].

Изображение на прориси размещено в ориентированной вертикально овоидальной рамке. Судя по всему, это специально построенный овоид, порядок создания которого описан А. Дюрером в трактате по начертательной геометрии «Руководство к измерению циркулем и линейкой, в плоскостях и целых телах, составленном Альбрехтом Дюрером и напечатанном с соответствующими чертежами в 1525 году на пользу всем любящим искусство» [12].

Образ Богоматери относится к довольно редким сюжетам средников [9, с. 126]. Украинский исследователь А. П. Харченко высказал догадку об оправе евангелий как своеобразной иконе, также высказал соображение о сходстве овального венка средников Евангелий его формы с мандорлой и посчитал возможным трактовать его как кольцо славы [9, с. 125]. Однако мандорла, равно как и нимб, в отличие от медальона имеет сияние (рис. 2), которое легко передается по металлу, чего в случае средников не наблюдается [3; 4]. Более того, некоторые сюжеты не могут передаваться в мандорле, ибо круг лиц, могущих в ней изображаться, весьма узок.

Можно предложить более простое появления овала как формы – оно было предопределено прямоугольным форматом книжного блока. Более того, выявляются и точные зависимости. Например, соотношение сторон листа и осей овала (малой и большой) рамок портретов в радзивилловском альбоме гравюр 1758 г. точно совпадают (равны 0,79)³.

2. Примеры иконографического типа образа Богоматери

2.1. Икона Богоматери Трибунальской (короны, скипетр и держава)

Икона Богоматери Трибунальской (Matka Woża Trybunalska или Matka Rocieszienia) относится к общему типу «Одигитрия». Она написана неизвестным художником итальянской школы темперной техникой на трех склеенных ольховых досках по тонкому белому грунту с темно-серой имприматурой, что типично для цеховой живописи XVI в.

Икона была подарена в 1580 г. созываемому в Петркове-Трибунальском Коронному трибуналу. Украинские земли, ранее бывшие частью Великого Княжества Литовского, вошли в состав Королевства Польского после Люблинской унии 1569 г., создавшей федеративную Речь Посполитую обоих народов (Короны и Литвы). Икона находилась в фарном костеле, во время заседаний Трибунала она переносилась в часовню Трибунала. После второго раздела Речи Посполитой 1792 г. и до 1829 г. икона находилась в архиве Трибунала в ратуше, затем была перенесена в иезуитский костел св. Франциска Ксаверия там же в Петркове-Трибунальском. Судя по прописям лица и теней, сохранности красочного

³ См. факсимиле: Бажэнава В. Д. Радзівілы. Альбом партрэтаў XVIII–XIX стагоддзяў Icones familiae ducalis Radivilianae [Текст] = Радивиллы. Альбом портретов XVIII–XIX веков Icones familiae ducalis Radivilinas = The Radziwills of XVIII – XIX centuries Icones familiae ducalis Radivilianae / В. Д. Бажэнава; пер. з лац. В. Д. Бажэнава. – Мінск, 2010. №1–165. (Энцыклапедыя рарытэтаў).

слоя, имели место поновления XVIII–XIX вв. Икона реставрировалась в 1868, 1890, 1900, 1949 (удален оклад и воты), 1975, 2000 годах (изменен тип короны на первоначальный открытый, по аналогам восстановлены гвоздики в руке Христа), 2006 г. [11; 13].

Иконописец представил Мадонну на престоле с младенцем Иисусом на коленях. У них обоих на головах короны, а Богоматерь носит королевские одежды: алое платье и зеленый плащ, отороченный жемчугом. Младенец держит скипетр в правой руке, а левая рука лежит на яблоке, поддерживаемом его матерью.



Рис. 3. Икона Богоматери Трибунальской второй половины XVI в.; титульный лист трактата Эгидия Римского «О правлении государей» издания 1494 г.; портрет-копия ок. 1600 г. английской королевы Елизаветы I (1558–1603) в коронационных одеждах работы неизвестного художника (National Portrait Gallery – London).

На иконе Богоматери Трибунальской изображение прямоличное при повороте корпуса Богоматери на три четверти влево, а младенца на три четверти вправо, что придает динамичность композиции; изображение подчеркнуто светотенью складок одежд, стекающих по коленям контрастным белым платком, креном державы влево и назад, направленными вправо вдаль по горизонтали взглядами в соответствии с движением наклоненного вперед и вправо жезла в руке младенца.

Положение на иконе скипетра и державы (меча), известное также в светской живописи и гравюре, характерно для XV–XVI вв. (рис. 3).

Надо отметить, что трактат Эгидия Римского «О правлении государей» издания 1494 г. и изданная в следующем 1495 г. «Хроника короля Дона Педро» Педро Лопеса де Аяла содержат гравюру, которая весьма напоминает расположение атрибутов на изображении иконы Богоматери Трибунальской: на троне фронтально (прямолично) изображена сидящая коронованная фигура властителя в длиннополом

запашном одеянии с мечом в правой руке и несколько наклоненной державой на колене, поддерживаемой левой рукой⁴.

2.2. Икона Кодненской Богоматери (короны, скипетр, мандорла фрагментарного типа)

В конце XVIII в. икона Кодненской Богоматери (MARIA MIRACVLOSA CODNENSIS), известная также как образ Грегорианской Богородицы и Богородицы Гваделупской, была выгравирована на меди в Почаеве Теодором Стшельбицким. Гравюра сохранилась в собрании библиотеки ординации Красиньских. В верхней части иконы виден рисунок волнистых облаков. Икона, судя по присущим ей чертам испанской живописи, была приобретена во время путешествия по Испании хорунжим великим литовским, депутатом Трибунала Литовского Николаем Пиетом Сапегой по прозвищу Набожный (1581–1644); икона Девы Марии из Гваделупы (является ее копией) была фундована им же заложенному фарному костелу св. Анны в частновладельческом местечке Кодне (строился в 1629–1636 гг.). Сплошной на всю икону серебряный оклад на ней появился ок. 1662 г. Существует гравюра конца XVIII в. без оклада, она была коронована при папе Иннокентии XIII в 1723 г. и стала третьей коронованной иконой в Речи Посполитой, в 1875 г. была перемещена в Ченстохово; известна гравюра начала XX в. и фотография 1925 г. иконы в окладе (рис. 4), в 1926 г. реставрировалась в Варшаве, вернулась в село Кодень в 1927 г.



Рис. 4. Богоматерь Коденская: без оклада – гравюра конца XVIII в., с окладом – гравюра начала XX в. и фотография 1925 г.

⁴ Aegidius, Romanus. Regimiento de los principes. Sevilla: Meinardus Ungut et Stanislaus Polonus pro Conrado Alemanno et Melchior Gorricio, [20 X 1494]; López de Ayala, Pedro. Crónica del rey Don Pedro y de los reyes Enrique II y Juan I de Castilla [8 X 1495]. – Sevilla: Cromberger, 1495.

Крупных размеров незамкнутый миндалевидный радужный ореол с ожерельем из стилизованных облаков по внешнему краю ореола и с исходящим от образа солнцевидным сиянием на иконе Кодненской Богоматери вокруг голов и верхней части туловища Богоматери с младенцем Иисусом является ни чем иным, как мандорлой фрагментарного типа – небесным «атрибутом», в поэтическом понимании необъятной глубины ничто со всем⁵, в русском православном иконоведении именовавшейся ореолом⁶. На большинстве икон Нового времени с изображением мандорлы границу между миром видимым и невидимым стали показывать изображением облаков [7, с.159]. На гравюре Т. Стшельбицкого изображены концентрические круги гало, на иконе написаны вытянутые вниз овоидальные дуги, в обоих вариантах изображено сияние.

2.3. Иерусалимская икона Богоматери (держава, жест благословления)

Иерусалимская икона Богоматери греческого письма, присланная в благословение богадельне Крестовоздвиженского Иерусалимского монастыря в Домодедовском р-не Митрополитом Московским Филаретом (Дроздовым) в 1860-х годах.



Рис. 5. Икона Богоматери Иерусалимской Гефсиманской русского письма к. XIX в. в окладе в православном храме Успения Богородицы в Гефсимании (Иерусалим) в усыпальнице; Иерусалимская икона в Покровском соборе на острове в Измайлове – копия Иерусалимской иконы Богоматери храма Рождества Христова в Измайлове письма Оружейной палаты Кремля 1649 г.

⁵ Шталь Х. Стихотворение Пауля Целана «Мандорла» в польских и русских переводах // Found in Translation: Transformation, Adaptation and Cross-Cultural Transfer. Belgrad, 2016 = Найдено при переводе: Трансформация, адаптация и межкультурный трансфер. – Белград, 2016. – Р. 54–79.

⁶ Кондаков Н. П. Лицевой иконописный подлинник. Т. 1 [и единств.]: Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа. – СПб., 1905. – С. 78.

Иконографический тип Иерусалимского образа Богородицы – «Одигитрия» (Путеводительница) – поясное изображение Богородицы с Младенцем на правой или левой руке. В соответствии с современными представлениями, характерной чертой этой иконы является положение Христа: Он обращен и фигурой, и лицом к Богородице и, подняв к ней голову, держит на левой руке на коленях свиток, а правой благословляет двуперстным сложением; она, склонив голову и обратившись к нему лицом, смотрит на Него, прижимая одну руку к груди.

Существует несколько различных вариантов Иерусалимской иконы. Наиболее распространены два вида: икона, на полях которой помещены изображения святых апостолов и мучеников, и икона с предстоящими святыми праведными Иоакимом и Анной – родителями Пресвятой Богородицы.

Список иконы Богородицы, находящийся в Измайловском Покровском соборе, был написан в Оружейной палате Московского Кремля в 1679 г. для собора Покрова Пресвятой Богородицы. Короны на нем отсутствуют. Короны на православных иконах – позднее заимствование с западных икон (ср. разновременные иконы на рис. 5).

3. Овал, он же гиперэллипс (кривая Ламе)

Венок как элемент дизайна восходит к античности, используется до наших дней, например, как обрамление в виде круглого венка надгробного бюста 1608 г. Христофора III Николая Радзивилла (1590–1607) в белорусском Несвиже⁷, многочисленных орнаментальных рамках медальонов украинских, белорусских, литовских и польских изразцов XVII–XIX вв., переходящих со временем в шнуровой или с другими простыми рапортными элементами, заполняющими пространство между двумя ограничивающими изображение взаимно параллельными замкнутыми кривыми⁸. Овальный венок широко бытует как декоративный элемент со второй половины XVI до конца XVIII в., его можно встретить как на радзивилловских портретах XVIII в. в серии «в венке»⁹, изразцах с гербом

⁷ Bernatowicz T. Rzeźby Campagni i Franco w Nieświeżu a wczesny barok // Biuletyn Historii Sztuki, 1992. Nr. 4 (54), 1992. – S. 42–46; Matuškaitė M. Išėjusiems atminti: Laidosena ir kapų ženklai LDK. – Vilnius, 2009. – P. 187 (pav. 234); Бажэнава В.Д. Радзівілы. Альбом партрэтаў XVIII–XIX стагоддзяў Icones familiae ducalis Radivilianae [Текст] = Радзивиллы. Альбом портретов XVIII–XIX веков Icones familiae ducalis Radivilinas = The Radziwills of XVIII – XIX centuries Icones familiae ducalis Radivilianae / В. Д. Бажэнава ; пер. з лац. В. Д. Бажэнава. – Мінск, 2010. № 101 (Энцыклапедыя рарытэтаў).

⁸ Штанкіна І. В. Чернігівські кахлі кінця XVI – початку XX століть (генеза, типологія, художньо-стилістичні особливості): дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.06 / Львівська національна академія мистецтв. – Львів, 2007. Рис. 13, 32, 110–111, 113.

⁹ Жывапіс Беларусі XII–XVIII стагоддзяў: Фрэска, абраз, партрэт / Аўт. уступ. тэксту Н. Ф. Высоцкая, скл. Н. Ф. Высоцкая, Т. А. Карповіч. – Мінск, 1980. Табл. 140, 141; Жывапіс барока Беларусі / Аўт.-скл. Н. Ф. Высоцкая. – Мінск, 2003. – С. 94–99, ил. 43–45; Гістарычны партрэт Вялікага Княства Літоўскага XVI–XVIII стагоддзяў. Каталог выставы. / Укл. І. Зварыка; Нац. Музей гісторыі і культуры Беларусі. – Мінск, 2003. – С. 38, 40; Karkucińska W. Zidentyfikowane portrety radziwiłłowskie // Biuletyn Historii Sztuki, 1984. T. XLVI. – S. 423; Petrus J., Karpowicz T. Portrety osobistości dawnej Rzeczypospolitej w zbiorach Mińskich. Katalog wystawy = Портреты знаменитых персонажей Речи Посполитой у Мінскіх зборах. Каталог выставы. // Kraków, 1991. Кат.

Фердинанда III Габсбурга середины XVII в. (рис. 6)¹⁰, так и на элитных золотых медальонах XVI–XVII вв. собрания Монетного кабинета берлинского Музея Боде (Münzkabinett des Bode-Museums), в экспозиции которого находятся медальоны Маркграфа бранденбургского и курфюрста Георга Вильгельма 1640 г.; графа Гогенцоллерн-Зигмаринген Карла II около 1582/83; архиепископа Трира и курфюрста Карла Каспара фон дер Лайена 1652–1676 гг., архиепископа Майнца и курфюрста Дамиана Хартарда фон дер Лайена 1675–1678 гг.



Рис. 6. Изразцовые геральдические медальоны середины XVII в.

Изображение Людовика XIV на удерживаемом в облаках путти овальном диске в интерьере можно видеть на фронтисписе издания «Медали о главных событиях царствования Людовика Великого»¹¹.

Существует ряд икон с изображением основного содержания в овале: например, костромская икона «Богоматерь Умиление» первой трети XVIII в. [6, с. 138].

27, 28, 29; Chrzanowski T. Portret staropolski. [S. l.], 1993. – S. 55; Matuškaitė M. Portretas Lietuvos Didžiojoje Kunigaikštystėje. Vilnius, 2010. – P. 380–381, pav. 282–285.

¹⁰ Podgórski A., Furmanek M., Kulpa S. Zamek wodzisławski i jego gospodarcze zaplecze Za wytworną fasadą: kulisy funkcjonowania rezydencji arystokratycznych: materiały z konferencji naukowej z okazji 70-lecia Muzeum Zamkowego w Pszczynie, Pszczyna, 12-13 maja 2016, 2018. – S.45, ryc.4: b-c.

¹¹ Médailles sur les principaux événements du règne de Louis le Grand, avec des explications historiques. Paris: Imprimerie royale, 1702.



Рис. 7. Погребальный портрет Яна Ежи Приттвича в рамке 1706 г. из музея в Мендзыжечы, фрагмент портрета Екатерины II в венке с полеосными гербами иконописной мастерской Киево-Печерской Лавры начала 1790-х гг.

На многочисленных польских и украинских «труменных» и «эпитафийных» портретах второй половины XVI – XVIII в. во множестве присутствуют овалы, причем некоторые из них – в рамке (рис. 8)¹².

Овал можно начертить, вписав его во вспомогательный ромб. С двух противоположных вершин ромба опускаются прямые к серединам противоположных сторон ромба. Длина этих прямых и есть радиус двух больших пологих дуг, а центр – углы ромба. В точках пересечения вспомогательных построительных прямых окажутся два центра для построения двух оставшихся дуг. Радиус этих дуг равен отрезкам вспомогательных прямых от полученного центра до пересечения их со стороной ромба (рис. 7).

¹² Gdzie Wschód spotyka Zachód: Portrety osobistości dawnej Rzeczypospolitej 1576–1763. Katalog wystawy. Muzeum Narodowy w Warszawie. – Warszawa, 1993. – S. 221 (№324), 224–226 (№ 331–335, 338–339), 228 (№340–342), 232–233 (№ 348–351), 235 (№ 355–357), 251 (№ 404–405), 254–255 (№ 414–416), 256 (№ 417), 261 (№ 429), 263 (№ 431); Chrzanowski T. Portret staropolski. [S. l.], 1993. – S. 112–113, 115; Тананаева С. И. Сарматский портрет: Из эпохи польского портрета эпохи Барокко. – М., 1979. – С. 204 (рис. 74); Іканапіс Беларусі XV–XVIII стагоддзяў: Альбом / Аўт. тэксту і склад. Н. Ф. Высоцкая. – Мінск, 1992. № 87; Жывапіс барока Беларусі / Аўт.-скл. Н. Ф. Высоцкая. – Мінск, 2003. – С. 266 (№ 133); Українській портрет XVI–XVIII століть. Каталог-альбом. – К., 2006. – С. 106 (№ 30); 137 (№ 96), 149 (№ 110), 162 (№ 141), 188 (№ 174), 189 (№ 186), 190–193 (№175–184), 195 (№ 185–187), 239 (254), 251 (№ 274), 258 (№ 293), (№ 310–311), 275 (№ 333).

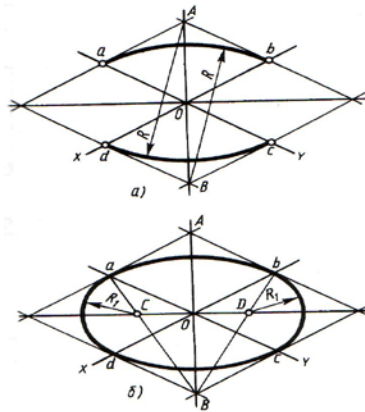


Рис. 8. Одна из схем построения овала

Вариантов построения овала множество; оси, проведенные из точек их вершин, могут иметь различное соотношение. На большей оси есть 2 фокуса, равноудаленные от вершин. Для эллипса действуют особые условия его построения.

Овал – это замкнутая вытянутая геометрическая фигура, обладающая правильной формой и особыми свойствами. У него как минимум 4 точки экстремума, то есть вершин. Овал – более широкое понятие, в объём которого входит эллипс.

Эллипс – это замкнутая плоская кривая, частный случай овала. Самое простое определение эллипса: это фигура, являющаяся отображением окружности в изометрии. У эллипса сумма расстояний от любой точки на кривой эллипса до равноудаленных от вершин фокусов есть величина постоянная, которая равна длине центральной оси.



Рис. 9. Средник с наложенной построительной сеткой гиперэллипса Ламе. Фокус F1 маркирует верх короны, F3 – линию волос, большая ось совпадает с линией симметрии лица Богоматери

Очевидно, что фигура (контур) средника не является двухфокусным эллипсом при любом эксцентриситете, с другой стороны ясно, что контур средника относится к классу эллипсовидных овальных кривых. Скорее, она напоминает овал Кассини, образованный кривой, которую предложил в XVII в. итальянский и французский астроном и инженер Джованни Кассини (1625–1712). Овал Кассини – это геометрическое место точек, произведение расстояний от которых до фокусов постоянно. Однако проверка показала, что контур средника не является овалом Кассини. Неожиданно выяснилось, что фигура средника соответствует четырехфокусному гиперэллипсу. Суперэллипс был открыт французско-русским математиком и инженером Габриэлем Ламе (1795–1870). Работы Ламе в области алгебры чисел привели к появлению семейства так называемых кривых Ламе, которые он описал алгебраическим уравнением. В 1859 г. он издал «Лекции по криволинейным координатам и их различным приложениям» [1, с. 160]. Гиперэллипс, один из возможных в семействе кривых Ламе, образуется кривой при $a \neq b$, $n > 2$, где a и b – большая и меньшая оси эллипса, характеризуется явной «подквадратностью».

Сделанное наблюдение отнюдь не означает, что средник надо датировать XIX в., из него лишь следует, что ремесленники практически умели строить гиперэллипс, как минимум, уже во второй половине XVIII в., не имея понятия о математическом содержании этой формы, и только во второй трети XIX в. французский математик Габриэль Ламе описал его свойства, относящиеся к высшей математике.

4. Именные канонические надписи

Российский искусствовед Н. П. Кондаков явно ошибался, когда писал про иконную бедность «земель вновь присоединенных» и российской провинции: «Надо еще иметь в виду, что более трех четвертей России, то есть Украины, Новороссии вдоль побережья Черного моря, Западной России и Сибири вообще не имели собственной иконописи, и пришлось мириться с иконами из центральной Великой Руси» [14, с. 242].

Греческие буквы в находящих под титлами контрактурах ΙΣ ΧΣ (от греч. ΙΗΣΟΥΣ ΧΡΙΣΤΟΣ) над изображением Христа встречаются среди икон несоизмеримо реже, чем «кириллические» ИС ХС (от греч. ιησους χριστος) в написании имени Иисуса Христа; причем на русских иконах несравненно реже, чем на белорусских; на белорусских реже, чем на украинских, а на украинских не являются редкостью.

Более того, с середины XVII в. появляется правильная кириллическая надпись-калька с греческого никоновской традиции ИИС ХС (Иисус вместо просторечного Исус – с 1653 г.) (рис. 9)¹³, а надписью ИС ХС пользуются в пределах Московского государства и преемницы его Российской империи

¹³ См.: Комашко Н. И. Русская икона XVIII века. – М., 2006.

лишь незамирные иконописцы-староверы, да обитатели далеких от столиц окраин державы. Понятно, что восточно-греческого обряда униатов украинцев и белорусов в пределах Речи Посполитой нововведения не затронули, равно как и православные поместные церкви Центральной Европы¹⁴. Стоит отметить, что в обстоятельном специальном исследовании Н. А. Замятиной «Текстологический анализ русских иконных надписей», выполненном по выборке из 771 иконы, надпись ІС ХС вовсе не упоминается [2].



Рис. 10. Надпись никоновской традиции ІС ХС. Архангельская икона 1760 г. Андрея Пылаева – Царь Царем (также Царь Славы, Царь Царствующих Господь Господствующих, Спас на престоле)

«Кириллическое» греческое начертание контрактур ІС ХС (строчная сигма как прописная) можно видеть на золотом тари Сицилии Роджера II (1105–1154)¹⁵ и его дукале 1140 г. с дуговой латинской легендой у головы Христа Пантократора ІС ХС RG IN AETRN (Jesus Christus regnat in aeternum – Иисус Христос царствует во веки)¹⁶, равно как и на греческих иконах XVI в. (собственно кириллическую надпись ІСЪ ХСЪ можно видеть в XIV в. на иконах среднерусских княжеств, новгородских и псковских, встречается редко в XV– XVI вв.¹⁷).

Автор специального исследования Н. А. Замятина приходит к выводу, что «Вариативность наблюдается в развитии именных обозначений

¹⁴ См., например, валахскую икону «Вознесение» ок. 1680 г. из Национального художественного музея Румынии в Бухаресте (Kondakov N.P. Icons. – New York, 2008. – P. 240 (№ 163).

¹⁵ Stahl Alan M. The Mediterranean Melting Pot: Monetary Crosscurrents of the Twelfth through Fifteenth Centuries // Renaissance Encounters: Greek East and Latin West. – Leiden, 2013. – P. 254 (fig. 10).

¹⁶ Grierson Ph., Travaini L. Medieval European Coinage: Volume 14, South Italy, Sicily, Sardinia: With a Catalogue of the Coins in the Fitzwilliam Museum, Cambridge: South Italy, Sicily and Sardinia. Vol 14. – Cambridge, 1998. – P. 460; Kahnt H. Ducale // Das große Münzlexikon von A bis Z. Regensdorf: Battenberg Verlag, 2005. – S. 107.

¹⁷ Замятина Н. А. Текстологический анализ русских иконных надписей. Дис. канд. филол. наук. – М., 2002. – С. 29.

святых, за исключением греческих монограмм Иисуса Христа и Богородицы», вопреки фактически рассмотренной ею вариативности передачи имени Иисуса Христа в тексте диссертации [2, с. 240].

Например, отмечено греческое начертание букв в именных канонических надписях:

на русских иконах – «Спас Вседержитель» 1720-х гг. иконостаса Рождественской церкви в Нижнем Новгороде; московская «Спас Вседержитель» 1705 г. Ивана Петрова Рефусицкого (никоновский вариант ИИΣ ΧΣ); ярославская Богородица Толгская 1755 г. Онисима Корпина¹⁸;

на белорусских – Спас Вседержитель XVII в. из церкви Сорока мучеников д. Костыки Вилейского р-на Минской обл.; Спас Вседержитель второй половины XVII в. из г. п. Друя Браславского р-на Витебской обл.; Распятие конца XVII в. из кладбищенской каплицы г. Столина Брестской обл.; «Христос – Виноградная лоза» начала XVIII в. из Воскресенской церкви д. Ольгомель Столинского р-на Брестской обл.; Спас Вседержитель 1739 г. из Петропавловской церкви д. Махро Ивановского р-на Брестской обл.; Богородица Жировичская 1751 г. Томаша Михальского из Пречистенской церкви с. Дивин Кобринского р-на Брестской обл.; Троица новозаветная. 1790 г. из церкви Рождества Богородицы д. Черняны Малоритского р-на Брестской обл.; Жировичская Божия Матерь Умиление середины XVIII в. из Успенской церкви д. Бытень Ивацевичского р-на Брестской обл.; Христос Вседержитель середины XVIII в. из Николаевской церкви д. Ремель Столинского р-на Брестской обл.; Деисус середины XVIII в. из церкви Воскресения д. Ольгомель Столинского р-на Брестской обл.¹⁹;

на украинских – черниговская Ильинская Богородица XVIII в., киевское Успение конца XVII – начала XVIII в., львовская Богородица Одигитрия 1680 г. Ивана Рутковича, Христос Вседержитель начала XVIII в. Василя Петрановича жовковской церкви Святой Троицы на Львовщине, Христос Вседержитель начала XVIII в. церкви Святой Параскевы Пятницы во Львове, Жировичской Богородицы Умиление из с. Михнивка Волынской обл., Христос Вседержитель конца XVII в., Спас 1736 г.²⁰;

на болгарских – Христос Вседержитель второй половины XVIII в. из с. Арбанаси, Христос Вседержитель XVIII в. неизвестного происхождения, Богородица с младенцем первой половины XVIII в. тревненской школы из Великотырнова, Богородица с младенцем конца XVIII в. тревненской школы

¹⁸ Русское церковное искусство нового времени. – М., 2004. Ил.4; Комашко Н. И. Русская икона XVIII века. – М., 2006. – С. 53 (№ 21), 152 (№ 122).

¹⁹ Іканапіс Беларусі XV–XVIII стагоддзяў: Альбом / аўт. тэксту і склад. Н. Ф. Высоцкая. – Мінск, 1992. – № 87, 108, 120; Музей старажытнабеларускай культуры. – Мінск, 2004. – С. 35, 44, 47, 50, 63, 75, 144.

²⁰ Шедевры українського іконопису XII–XIX ст. – К., 1999. – С. 96 (№ 41), 194 (№ 91); Степовик Д. Історія української ікони X–XX століть. – К., 1996. – С. 97 (№ 241); 112 (№ 259), 115 (№ 262), 280 (№ 133); Волинська ікона XVI–XVIII ст.: Каталог та альбом. – К.–Луцьк, 1998. – С. 68 (№ 25), 84 (№ 37).

неизвестного происхождения, Богородица Царица начала XX в. тревненской школы неизвестного происхождения²¹.

По сути, сокращения ΙΣ ΧΣ, ΙС ХС, ΙΙС ХС в написании имени Иисуса Христа являются удобными хроноиндикаторами. Кроме того, они в некоторой степени являются и территориальными маркерами. Контрактура прописными греческими ΙΣ ΧΣ тяготеет к украинским землям.

5. Держава и скипетр

Появление державы и скипетра на иконах – явление позднее, например, их практически нет в описывающих ранние христианские памятники основательных работах Н. П. Кондакова «Иконография Богоматери» и «Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа» (исключения рис. 9, 75 – образ «Отечество» и архангел со скипетром)²². Можно полагать, что живописные держава и скипетр появились на иконах вследствие установившегося обыкновения короновать Богоматерь.

Накрененная влево держава встречается реже по сравнению с расположенной строго вертикально, но тем не менее наблюдается как в светской, так и церковной живописи (например, эстонская Богоматерь Одигитрия 1686 г.²³, пензенская трубчевская Богоматерь 1765 г.²⁴, российская Богоматерь «Всех скорбящих радость» конца XVII в.)²⁵

В типе Одигитрии с характерными западными королевскими атрибутами Мария держит высокий скипетр в правой руке, а Иисус – державное яблоко, увенчанное крестом (символ владычества над Царством Небесным)²⁶.

²¹ Гергова И., Гатев Й., Ванев И. Христианско изкуство в Националния археологически музей София: Каталог. – София, 2012. – С. 144 (рис. П.66), 166 (рис. П.106), 534 (рис. П.55), 539 (рис. П.136), 548 (рис. П.248).

²² Кондаков Н. П. Лицевой иконописный подлинник. Т. I [и единств.]: Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа. – СПб., 1905. Кондаков Н.П.: Иконография Богоматери. Связи греческой и русской иконописи с итальянской живописью раннего Возрождения. – СПб., 1910; Кондаков Н. П. Иконография Богоматери. Т. I. Пг., 1914; Кондаков Н. П. Иконография Богоматери. Т. II. Пг., 1915.

²³ Eesti ikoonikunst : kataloog = Искусство иконы Эстонии : каталог = Estonian icon painting : catalogue. – Tallinn, 2011. – Lk. 57–58.

²⁴ Комова М. А. Иконное наследие Орловского края XVIII–XIX вв. – М., 2012. – № 24.

²⁵ «О Тебе радуется». Русские иконы Богоматери XVI – начала XX века. Каталог выставки из фондов Музея имени Андрея Рублева. – М., 1995. – № 24.

²⁶ Por.: Kruk M.P. Ikony-obrazy w świątyniach rzymsko-katolickich dawnej Rzeczypospolitej. – Kraków, 2011. – S. 258.



Рис. 11. Икона Богоматери Навжаньской рубежа XVI–XVII вв. с серебряными шатами 1767 г. из костела Св. Екатерины Александрийской (Kruk M.P., 2011 Tabl. LI, il. 23)

В выборке икон с изображением коронованной Богоматери по дореволюционному сочинению С. Снегиревой «Земная жизнь Пресвятой Богородицы и описание святых чудотворных ея икон» оказалась всего 61 позиция (см. прилож. 1), из них без младенца 6, типа Эммануил 4, с младенцем 51 (из них ростовые 2, еще в 2 случаях стоит рядом). Во всей выборке на 61 икону с коронованной Богородицей пришлось 32 изображения коронованного младенца. Среди 51 иконы с Богородицей с младенцем оказались все 32 учтенных изображения коронованного младенца, что говорит о тесной связи этих вариантов изображений. Среди изображений с Богородицей с младенцем иконы обратного перевода не выделялись, как не влияющие на распределение отслеживаемых признаков, и учитывались в общей статистике, хотя преобладает вариант леворучицы.

В малой выборке количеством в 51 икону «Богородица с младенцем» скипетр встречен в 10 случаях, держава – в 11. Лишь однажды скипетр оказался не у Богоматери в руках, что может быть объяснено оплошностью мастера – по сути, жезл никто не держит и он проходит поверх запястья правой руки младенца (икона «Шестоковская»). Более того, в большой выборке есть икона «Целительница», где выступает в сюжете Богоматерь без младенца, но с жезлом, что позволяет заключить, что жезл является атрибутом Богоматери. Джеймс Холл в «Словаре сюжетов и символов в искусстве» пишет: «Мистическая литература XII–XIII веков обычно именуется Царицей Небесной (лат. – Regina Coeli), в подобной трактовке искусство изображало коронованную Деву Марию, восседающую на троне и

держащую державу или скипетр (чаще Мария с Младенцем)» [10, с. 187]. Следует признать, что в некоторых вариантах типа Одигидрии представлены атрибуты Богоматери типа Царицы Небесной.

Держава без жезла встречается в 4 случаях, жезл без державы выступает в 3, и в 6 случаях они представлены на одной иконе. Такая статистика говорит об их слабой связи. В немногочисленных случаях датировки икон XVII в. (7 икон) жезл и держава отсутствуют.

В малой выборке к территориям Речи Посполитой с православным и униатским населением относятся 18 икон (причем большая часть из них украинского происхождения), вне пределов восточнославянского ареала еще 8 икон, что в сумме составляет 26 икон. Обращает на себя внимание икона «Испанская» с Богородицей на троне, подобно изображениям книжной графики Испании конца XV в. и российским иконам XVIII в. (см. рис. 3, 9). Учитывая, что остальные иконы в большинстве случаев не имеют прямого указания на происхождение или являются копиями с происходящих из «польских» земель, то иконы с искомыми атрибутами составят существенно больше половины всей выборки. Это наблюдение говорит в пользу происхождения средника на греко-католических территориях.

На среднике рассматриваемого произведения скипетр лежит поверх раскрытой ладони правой руки младенца, подобно изображению на окладе «Шестоковской» иконы. Существенно, что «Шестоковская» икона написана на холсте [8, с. 163]. Во время появления иконы, т. е. во второй половине XVIII в., в Российской империи у верующих православной конфессии основным материалом иконного щита было дерево. На обоих артефактах держава расположена без наклона, вертикально.

6. Средники окладов Евангелий Киево-Печерской лавры

При изучении средников окладов напрестольных Евангелий по выборке собрания музея-заповедника «Киево-Печерская лавра» из 209 единиц (см. прилож. 2) выяснилось, что:

- 1) на некоторых из них присутствуют богородичные сюжеты;
- 2) почти пятая часть Евангелий имеют средник с обрамлением в виде венка;
- 3) несколько средников имеют венки без обрамления;
- 4) большая часть средников с овальным венком относится ко второй половине XVIII в.

Из вышеизложенного следует, что рассматриваемый предмет, определенный ранее как икона, изначально является дробницей.

Средник, судя по выявленным аналогам, относится к киевской работе. По совокупности датировок использования овального венка и типа Богородицы «Прежде Рождества и по Рождестве Дева» средник датируется второй половиной XVIII в. (см. прилож. 2).

7. Заключение

Чеканный по пластине серебряного сплава предмет культовой мелкой пластики с изображением Богоматери с младенцем в венке является дробницей на сюжет «Прежде Рождества и по Рождестве Дева». Средник датируется второй половиной XVIII в. и относится к работам киевских мастеров.

Список использованной литературы

1. Воронина, М. М. Габриэль Ламе. 1795–1870: Французский учёный – математик, механик, инженер. – Л., 1987. – 196 с.
2. Замятина, Н. А. Текстологический анализ русских иконных надписей. Дис. ... канд. филол. наук / Н. А. Замятина. – М., 2002. – 407 с.
3. Кутковой, В. О мандорле [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://azbyka.ru/o-mandorle>. – Дата доступа: 12.04.2022.
4. Кутковой, В. О нимбах [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://azbyka.ru/o-nimbah>. – Дата доступа: 12.04.2022.
5. Маркелов, Г. В. Книга иконных образцов. 500 подлинных прорисей и переводов с русских икон XV–XIX веков : в 2 т. Т. 1. – СПб., 2001. – 614 с.
6. Очерки истории русской иконы от Крещения Руси до наших дней. – М., 2011. – 658 с.
7. Раушенбах, Б. В. Пространственные построения в живописи / Б. В. Раушенбах. – М., 1980. – 288 с.
8. Снеессорева, С. Земная жизнь Богородицы и описание святых чудотворных Ее икон. – М., 2010. – 460 с.
9. Харченко, А. Синтез образів у оправі на престольної Євангелії / А. Харченко // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: Збірка наукових праць. – 2008. – № 5. – С. 125–126.
10. Холл, Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве / пер. с англ. А. Е. Майкапара. – М., 1996. – 656 с.
11. Anna Grzejda. Kościół św. Franciszka Ksawerego. Praca licencjacka z Historii Sztuki Sakralnej [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://mbtrybunalska.pl/sanktuarium/articles.php?id=mgr_2.5. – Дата доступа: 01.05.2022.
12. Dürer A. Underweysung der mit dem zirckel un[d] richtscheyt in Linien ebenen vnnd gantzen corporen durch messung Albrecht Dürer zusammen getzoge[n], und zu nutz alle[n] kunstlieb habenden mit zugehörigen figuren in Truck gebracht im jar. MDXXV. [S. l.], 1525. S. [Bv v].
13. Historia obrazu Matki Bożej Trybunalskiej [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.mbtrybunalska.pl/sanktuarium/articles.php?id=hist_obraz. – Дата доступа: 01.05.2022.
14. Kondakov, N.P. Icons. – New York, 2008. – P. 242.

Приложение 1. Встречаемость на иконах с изображением Богоматери корон, скипетра и державы (по: Снегирева С. Земная жизнь Богородицы и описание святых чудотворных Ее икон. – М., 2010)

№	Стр.	Наименование	Корона Богоматерь	Корона младенец	Скипетр	Держава
1	163	Шестоковская	1	1	1	1
2	165	Споручница грешных	1	1	0	0
3	167	Споручница грешных	1	1	0	0
4	174	Молдавская	1	0	0	0
5	187	Неувядаемый цвет	1	1	1	1
6	188	Византийская	1	1	0	1
7	189	Испанская	1	1	0	1
8	191	Белыничская	1	1	1	1
9	192	Виленская	1	1	0	0
10	193	Тамбовская	1	1	0	0
11	194	Ильинская-Черниговская	1	1	0	0
12	196	Кипяжская	1	0	0	0
13	196	Кипрская	1	0	0	0
14	204	Византийская	1	1	1	1
15	215	Любечская	1	1	0	0
16	218	Теребинская	1	0	0	0
17	219	Ярославская-Печерская	1	0	0	0
18	240	Никейская	1	0	0	0
19	244	Цесарская-Боровская	1	1	0	1
20	257	Тихвинская	1	1	0	0
21	281	Балькинская	1	0	0	0
22	287	Пожайская	1	1	0	0
23	289	Галатская	1	1	1	1
24	294	Казанская	1	0	0	0
25	297	Казанская-Тобольская	1	0	0	0
26	299	Каплуновская-Казанская	1	0	0	0
27	310	Казанская-Вышенская	1	1	0	0
28	311	Казанская-Высочинская	1	0	0	0
29	333	Святогорская	1	0	0	0
30	345	Супрасльская	1	1	0	0
31	393	Фалковичская	1	1	1	1
32	422	Гефсиманская-Черниговская	1	1	0	0
33	425	Писидийская	1	0	0	0
34	440	Почаевская	1	1	0	0
35	449	Леснинская	1	1	0	0

36	450	Лорецкая	1	0	0	0
37	453	Призри на смирение	1	0	1	1
38	465	Браиловская	1	0	0	0
39	466	Барская	1	1	0	0
40	480	Руденская	1	1	0	0
41	480	Ерманская	1	0	1	0
42	485	Прежде Рождества и по Рождестве Дева	1	1	0	0
43	490	Греческая-Андроникова	1	0	0	0
44	492	Всех скорбящих Радость в Москве	1	0	0	0
45	495	Всех скорбящих Радость Лаврская	1	0	0	0
46	504	Всех скорбящих Радость в Вологде	1	1	1	0
47	507	Васильковская	1	0	0	0
48	512	Численская	1	0	0	1
49	512	Озерянская	1	1	0	0
50	527	Знамения Царскосельская	1	0	0	0
51	547	Новодворская	1	1	0	0
52	551	Виленская-Остробрамская	1	0	0	0
53	568	Благодатное Небо	1	1	0	0
54	570	Целительница	1	0	1	0
55	574	Молдавская-румынская	1	0	0	0
56	575	Иерусалимская	1	1	1	0
57	577	Избавление от бед страждущих	1	0	0	0
58	580	Дубенская	1	1	0	0
59	581	Блаженно чрево, носившее тя, и сосцы, тебя питавшие (Лк. 11, 27)	1	0	0	0
60	595	Ладинская	1	1	0	0
61	601	Владимирская	1	0	0	0
		Всего	61	32	11	11

Приложение 2. Оклады напрестольных Евангелий с венком собрания музея-заповедника Киево-Печерская лавра (по: Напрестольні Євангелії XVI–XVIII ст. у зібранні Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника: Каталог. Київ, 2005)

Стр.	№	Год издания	Город	Типография	Соответствие	Время оклада	Венок	Обрамление
24, илл.	14	1707	Киев	Лавра	+	1713	1	1
25, илл.	16	1707	Киев	Лавра	+	сер. XVIII в.	1	1
28, илл.	21	1733	Киев	Лавра	+	1735–1758	1	1
29	22	1733	Киев	Лавра	+	XVIII в.	1	1
30	25	1733	Киев	Лавра	позже		1	1
32	28	1733	Киев	Лавра	позже		1	1
33	31	1733	Киев	Лавра	+	XVIII в.	1	1
34	35	1746	Киев	Лавра	позже	XVIII в.	1	1
36	37	1746	Киев	Лавра	позже	XVIII в.	1	1
37	41	1746	Киев	Лавра	позже	XVIII в.	0	0
45	58	1746	Киев	Лавра	позже	1701	1	1
51	68	1773	Киев	Лавра	позже	к. XVIII в.–н. XIX в.	1	1
52	70	1773	Киев	Лавра	позже	1778	1	1
57	78	1664	Львов	Братство	позже	XVIII в.	1	1
75	106	1681	Москва	Печатный двор	+		0	0
75	107	1681	Москва	Печатный двор	позже	1682+ XVIII в. доски	1	0
82	119	1716	Москва	Печатный двор	+	1727	1	1
89	127	1735	Москва	Синодальная	+	XVIII в.	1	1
90	128	1735	Москва	Синодальная	+	XVIII в.	1	1
90	129	1735	Москва	Синодальная	позже	1735–1758	1	1
91	131	1735	Москва	Синодальная	позже	1751 (1735– 1758)	1	1
92	132	1735	Москва	Синодальная	позже	XVIII в.	1	1
92	137	1742	Москва	Синодальная	позже	сер. XVIII в. (1761)	1	1
96	140	1748	Москва	Синодальная	+	XVIII в.	1	1
97	141	1748	Москва	Синодальная	+	сер. XVIII в.	1	1
99	144	1748	Москва	Синодальная	+	сер. XVIII в.	1	1

111	166	1763	Москва	Синодальная	позже	XVIII в.	1	1
111	167	1763	Москва	Синодальная	позже	XVIII в.	1	1
113	169	1763	Москва	Синодальная	позже	к. XVIII в.	1	1
117	178	1771	Москва	Синодальная	позже	?	1	1
119	181	1775	Москва	Синодальная	позже	XVIII в.	1	1
121	185	1779	Москва	Синодальная	позже	сер. XVIII в.	1	1
128	198	1791	Москва	Синодальная	+	к. XVIII в.	1	1

**«МИНСК ТЫЧИНА ВЫРАЗИЛ В СВОЕМ ТВОРЧЕСТВЕ ЦЕЛИКОМ».
К 125-ЛЕТИЮ АНАТОЛИЯ ТЫЧИНЫ (1897–1986)**

*Памяти Людмилы Дмитриевны Наливайко (1940–2021),
исследователя творчества мастера*

В 2022 году удачно совпали две юбилейные даты – 955-летний юбилей основания Минска и 125-летие со дня рождения выдающегося белорусского графика Анатолия Тычины. Ко дню города в Национальном художественном музее Республики Беларусь запланирована большая юбилейная выставка – «Чарующий Минск. Графика Анатолия Тычины». Выставки мастера проходили в Художественном с завидным постоянством каждые пять-десять лет, ибо его наследие в музее одно из самых полных и многочисленных, а произведения обаятельны и востребованы посетителем. Но эта выставка, пожалуй, будет самой жанрово разнообразной: кроме его серии «Мой Минск», будут показаны и рисунки довоенного Минска и Гомеля, графика на революционную тематику, полесские гуаши 1941 года, серия «По рекам Беларуси» 1960-х, экслибрисы и эскизы обложек белорусской периодики 1920– 1930-х годов.

В коллекции Национального художественного музея Республики Беларусь хранится более 600 произведений мастера: 371 – тиражной графики, 156 – оригинальной, 4 живописных полотна и около сотни произведений – в архиве музея. Произведения Анатолия Тычины находятся также в Белорусском государственном музее истории Великой Отечественной войны, Национальном историческом музее Республики Беларусь, Государственном музее истории белорусской литературы, Государственных литературных музеях Янки Купалы и Якуба Коласа, Музее истории города Минска, Белорусском государственном архиве-музее литературы и искусства, многих частных коллекциях, в собрании его дочери Аллы Анатольевны Филипповой. Но лишь одна его живописная картина – «Старый Минск. Козьмодемьяновская улица» (1930) – находится в постоянной экспозиции Национального художественного музея Республики Беларусь и широкому зрителю его творчество, по сути, неизвестно, а изданные книги и альбомы давно стали библиографической редкостью¹. При организации выставки были изучены государственные и семейный архивы, что позволило уточнить некоторые детали биографии и особенности творческого пути художника, расширив диапазон его творчества.

¹ О художнике в советское время были изданы две монографии – П. Герасимовича (Мінск: Беларускае дзяржаўнае выдавецтва, 1961) и В. Бойко (Мінск: Беларусь, 1978).

Анатолий Николаевич Тычина родился на территории современной Литвы, в местечке Грузджяй Шауляйского уезда Ковенской губернии Российской империи в 1897 году. Путь Тычины в Беларусь начался в Ковно, где сын мелкопоместного шляхтича¹, волостного писаря, окончил гимназию, продолжился в Пензе, где в художественную школу на казенный счет определил его устроитель Сельскохозяйственной выставки Юго-Западного края в Шауляе Н. Зубов, увидев его подростковые рисунки и копии с классических произведений русских художников. А. Тычина впоследствии с гордостью отмечал, что рисунки его, 14-летнего подростка, соседствовали с композициями М. К. Чюрлениса. В Пензу в 1912 году вместе с сыном-подростком поехала и его мать Мария Флориановна. В Пензенском художественном училище Тычина некоторое время учился у русского живописца И. Горюшкина-Сорокопудова (1873–1954), затем переехал в Омск к родственникам матери, где в художественно-промышленном техникуме им. М. Врубеля завершил профессиональное образование, получив диплом графика.

Годы ученичества Анатолий Тычина впоследствии вспоминал в переписке с омскими музейщиками (туда в 1980-е были переданы несколько ранних его работ) как очень плодотворные. Особенное влияние на него оказал педагог, ученик И. Репина, А. Климентьев (1875–1946), друг М. Добужинского, прошедший европейскую школу в Париже, Ашбэ в Мюнхене и Берлине, а впоследствии открывшем школу в Харбине. Впервые Тычина выставился в 1919 году на выставке в Омске, организованной Обществом художников и любителей искусств Степного края. Его картина «Закат на Иртыше» (1920) показывает неизбежный для всех молодых художников период увлечения импрессионизмом². Юноша освоился в Омске, стал театральным декоратором и вполне мог бы остаться там и считаться русским художником, но мать стремилась на родину, в Ковно, где ждал ее младший сын Иосиф³.

¹ Анатолий Тычина по отцу Николаю, умершему от воспаления легких в 1898 году (повозка, на которой они с чиновником ехали по судебному иску о разделе земельной собственности, провалилась под лед), был потомственным шляхтичем, проживавшем с 1890 года в местечке Грузджяй Шауляйского уезда Ковенской губернии Российской империи. Дед художника по отцовской линии Федор Тычина, волостной писарь Волынской губернии, подтвердил свое шляхетское происхождение в начале XIX века. «Волынские» Тычины пользовались гербом «Левард». Его внук Анатолий Николаевич Тычина тоже был утвержден в дворянстве при рождении, но в юности вынужден был тщательно скрывать свое происхождение. По материнской линии Тычина принадлежал к католическому роду Мацкевичей, осевших в Курляндии и Литве. Бабушка по матери Эмилия Мацкевич, жена Флориана Андреевича Мацкевича, мещанка города Ковно, была неграмотной, занималась домашним хозяйством и растила 4 детей. Мать художника Мария Флориановна уже была обучена грамоте, а после смерти мужа содержала чайную недалеко от костела в Иодишках, где венчалась. Незамужняя сестра матери Флориана Флориановна всю жизнь прожила вместе со старшей сестрой и умерла в 1928 году (обе похоронены на Кальварийском кладбище). Константин, дядя художника, был настройщиком инструментов в полковом оркестре г. Могилева.

² Тычина А. Н. Закат на Иртыше. 1920. Картон, масло. 35x43. Национальный художественный музей Республики Беларусь. КП-011987.

³ После смерти мужа Мария Флориановна в 1900 году вторично вышла замуж в Ковно за литовца Микутовича, родив сына Иосифа (1900–1938), который остался жить с отцом в Литве, когда в 1911 году со старшим сыном Анатолием мать отправилась в Пензу, чтобы учить сына. Вынужденный разрыв семейных связей стал драмой

Когда семья Тычины после окончания Гражданской войны получила возможность вернуться из Сибири на родину в 1922 году, граница была уже закрыта. «Судьба распорядилась так, что он остался в БССР, стал белорусским художником, полюбил Минск и считал Беларусь своей родиной», – говорит его дочь Алла Анатольевна Тычина-Филиппова. Хотя в Литву ездил часто и на склоне лет в 1980-е по просьбе земляков передал туда часть своих произведений¹.

Первые рисунки, сделанные в Беларуси, – произведения начала 1920-х годов в изысканной стилистике «Мира искусства», где старинный Гомельский парк Румянцевых-Паскевичей в утонченных акварелях Анатолия Тычины предстает этаким «белорусским Версалем» (рис. 1). Фантазийная серия «Мотивы садово-парковой архитектуры» (1921–1923) инспирирована впечатлениями от усадебного парка, экспонировалась при жизни художника единственный раз.



Рис. 1. Тычина А. Н. Гомель. Бывший дворец князя Паскевича. 1923. Бумага тонированная, карандаш цветной. 22,5x34,5. КП-011994.

«Чистое искусство», которому Тычину обучали в Омском художественно-промышленном техникуме им. М. Врубеля в 1919–1920-х

для семьи Тычины. Братья увиделись единственный раз в 1930-е годы в Минске. Тычина, сознавая всю опасность, переписывался со сводным братом, хранил семейные документы и в целости и сохранности передал их дочери в 1960-е годы. Сейчас эти документы принадлежат архиву Национального художественного музея Республики Беларусь (далее – НХМ РБ).

¹ В библиотеке села Груздзяй Шауляйского района 26 апреля 1993 года была открыта Картинная галерея Анатолия Тычины. Все экспонаты из него впоследствии были переданы в музей соседнего артистического села Найсяй Шауляйского района (в 40 км от родного села Тычины).

годах, сменяется «прикладным», которым, особенно полиграфическим, он владел не менее блестяще. Производственные рисунки периода индустриализации 1930-х отлично сочетаются с разнообразным по приемам графическим оформлением белорусских журналов середины 1920–30-х годов, создав ему репутацию плодовитого оригинального и профессионального графика, мастера шрифтовых композиций, блестящего иллюстратора так называемой «молодняковской периодики». Тычина, вдохновляясь современной ему петроградской журнальной графикой (он собрал блистательную коллекцию книг и журналов этого периода), фактически создал узнаваемый графический стиль журнала молодых белорусских поэтов «Маладняк» – лаконично-плакатный, основанный на 2-3 цветах или черно-белых контрастах с авангардными шрифтами.

Новыми для исследователей явились его разработки 1930–1931 годов «стандартизированных» книжных обложек для серии книг в духе супрематизма – последний всплеск влияния витебских супрематистов на искусство графики в БССР¹. Недаром в 1933 году именно Тычину как наиболее профессионального графика выбрало Белорусское государственное издательство в качестве иллюстратора будущей книги Янки Купалы «Над рекой Орессой» и отправило собирать материал на Полесье в сельхозкоммуну имени Белорусского военного округа на ст. Уречье (там на осушенных болотах демобилизованные бойцы Чонгарской и Самарской дивизий создали образцовый совхоз²). Анатолий Тычина оставил об этой поездке и знакомстве с Янкой Купалой интересные воспоминания [7, с. 181–183]. Купала благожелательно оценил черно-белые иллюстрации, отметив их способность поддерживать текст зрительно, доступность и правдивость в отражении жизни коммунаров этого времени, и выразил надежду, что когда-нибудь иллюстрации в книгах будут цветными, яркими³ (рис. 2). С этого момента завязалась дружба с поэтом, которая продлилась до 1940 года, когда художник в числе других сопровождал Купалу в командировках в Белосток, Несвиж и Лиду [8, с. 37]. В середине 1940-х именно Тычине поручила вдова поэта Владислава Луцевич оформление первого временного музея Янки Купалы в Доме профсоюзов, а впоследствии, в конце 1940-х он стал иллюстратором многих поэм и собрания сочинений Купалы, для которого выполнил обложку и шмуцтитул.

¹ БГАМЛИ. Ф. 101. Оп. 1. Д. 26. Л. 2–5.

² Начало мелиорации началось в 1926 году, когда в Любанском районе Минской области высадили десант демобилизованных красноармейцев Белорусского военного округа. Объединившись в коммуну, они за два года прорыли в бескрайнем Мариинском болоте пять основных магистралей глубиной 3-4 метра и протяженностью более 20 километров каждая. В глухом уголке Полесья появились кирпичный завод, лесопилка, мельница, маслобойня, десятикилометровая узкоколейка, электростанция.

³ В 1945 году художник исполнил запомнившиеся ему тогда, в 1933 году, пожелания Купалы и создал цветные иллюстрации гуашью к этой поэме, вышедшей из печати в начале 1950-х³.



Рис. 2. Тычина А. Н. Обложка книги «Над рекой Орессой». 1949.
Бумага, гуашь. 19x13,5. КП-021787.

В 1934 году Анатолий Тычина стал одним из организаторов Первой выставки книжного оформления БССР, приуроченной к 10-летию Белорусского государственного издательства и первому съезду писателей СССР, на которой была представлена 41 работа художника! И хотя эта выставка вызвала массу критических замечаний и обвинений в низком уровне и дилетантизме иллюстраций для журнальной графики, особенно детской, нельзя не признать расцвет книжной иллюстрации в начале 1930-х, появления множества мастеров со своим собственным стилем и узнаваемым почерком [4, с. 75, 155, 158]. И Тычина был первым среди них, именно он определял лицо белорусской графики довоенного периода. Каждый год с 1934 до 1937, когда пост художественного редактора издательства занимал оригинальный белорусский график Борис Малкин (1908–1972), А. Тычина оформлял от двух до четырех книжных обложек, а в 1936 году работал исключительно как книжный график над шестью изданиями одновременно. Не зря именно в этом году он пишет большую живописную картину «Производственное совещание в типографии», эскизы которой, исполненные гуашью, сохранились в коллекции Национального художественного музея Республики Беларусь¹. На ней

¹ Имеются два эскиза разного размера этой композиции: в архиве музея «Митинг в типографии». 1940. Бумага, гуашь, тушь, перо. 31,5x22,5 (Архив НХМ РБ. Ф. 6. Оп. 1. Д. 37) и в коллекции оригинальной графики музея «Производственное совещание». 1936. Бумага, гуашь. 51x40,4. КП-016752. В монографии П. Н. Герасимовича 1961 года воспроизведен третий, более разработанный и завершённый вариант этой композиции («Производственное совещание в типографии»). Эскиз. Бумага, гуашь. 77x68) с большим количеством персонажей и фигурой женщины, а не мужчины на верхней ступеньке лестницы. Местонахождение живописной картины 1936 года на эту же тему (размером 150x100) с указанием принадлежности к коллекции НХМ РБ не известно.

запечатлен момент голосования типографских рабочих, весьма причудливо и живописно собравшихся у типографской машины вокруг оратора-женщины на верхней ступени высокой лестницы.

Как Тычине удавалось, работая преподавателем рисования и черчения в двух школах¹, одновременно быть оформителем Музея каторги и ссылки, (впоследствии Музея Революции), вместе с сотрудниками Инбелкульта ездить в этнографические экспедиции, составляя этнографические карточки-зарисовки, создать 102 иллюстрации к книге А. Шлюбского «Набойка», участвовать во всех Всебелорусских выставках множеством произведений, рисовать обложки для двух первых их каталогов, с 1939 года работать на киностудии «Советская Беларусь» при Госкино, с 1927 года быть хранителем уникальной коллекции экслибрисов Общества библиофилов Инбелкульта, увлекшись ими настолько, что страсть к их созданию, коллекционированию и пропаганде на многочисленных выставках пронес через всю жизнь?² В 1927 году он участвует в книжной выставке в Лейпциге и Ленинграде, в Минске выходит его книга «Экслибрисы Тычины» с предисловием А. Шлюбского.

Чрезвычайная работоспособность художника объяснялась не только его неистощимой энергией, но и необходимостью выплатить банковский кредит, который он взял для строительства собственного дома в Минске для своей семьи с просторной верандой и мастерской на чердаке в Борисовском (Студенческом) переулке в Залинейном районе («панский дом», называли его соседи за ухоженность и высокий цоколь). Там художник развел сад с редкими деревьями и цветами, туда в 1936 году привел жену – юную студентку-актрису Зинаиду Ковалевскую (1914–2012), с которой его познакомила Владислава Луцевич, жена Купалы, «тетя Владя». Несмотря на 17-летнюю разницу в возрасте, пара прожила в мире и взаимном уважении полвека до конца своих дней. В этот дом, в котором семья художника жила до 1974 года, любили приходить друзья-художники – Аркадий Астапович, Михаил Станюта, Михаил Филиппович, Николай Михолап, Владимир Кудревич, Валентин Тиханович, поэт Михась Чарот, писатель, тогда учитель географии Янка Мавр. После войны в доме Тычины на несколько дней останавливался Сергей Смирнов, автор знаменитой книги о героях Брестской крепости. «Мы дружили все вместе – художники, писатели, композиторы, искусствоведы, историки [...]. В тесном взаимном контакте жила наша мысль, создавались художественные и литературные

¹ А. Тычина в 1927 году написал интересную программу для школ по рисованию, включавшую в себя простейшие упражнения по разминке рук и моторике пальцев, знакомство с орнаментом и аппликацией и постепенное рисование – от геометрических фигур до портретов с натуры. Архив НХМ РБ. Ф.6. Оп. 1. Д. 36.

² «Книжный знак должен стать неотъемлемой потребностью каждого книголюбца, каждой библиотеки. Например, в прибалтийских республиках книжным знаком пользуются не только в частных библиотеках, но и в библиотеках многих общественных организаций. Это хороший пример для нас. Может, стоит подумать и нашим издательствам о выпуске массовым тиражом типовых экслибрисов, а книжным магазинам... наладить торговлю книжными знаками. Неплохо было бы, если бы в библиотеках во время выставок книг одновременно продавались бы книжные знаки и литература о них...» – писал художник [6, с. 124].

произведения, делались научные открытия» – говорил А. Тычина в последнем интервью 1986 года корреспонденту журнала «Беларусь» [8, с. 37].



Рис. 3. Тычина А. Н. Автопортрет. 1943. Бумага, карандаш, тушь. 23x27. КП-021800.

В 1930-е годы Анатолий Тычина расширил диапазон своего творчества, создав несколько живописных произведений, кроме упомянутого выше «Производственного совещания в типографии» (1936, холст, масло, 150x100), картину «Парашютисты» (1937, холст, масло 120x100). Но особенно популярностью пользовалась тогда его композиция «Укладка шоссе» (1931, бумага, гуашь, 60x35)¹.

У Анатолия Тычины была счастливая судьба: его и его родных не затронули ни две мировые войны (он был комиссован по зрению), ни репрессии белорусской интеллигенции 1930-х. Художник сумел пережить конец 1930-х, хотя «чемоданчик с предметами первой необходимости всегда был собран и стоял наготове», рассказывала впоследствии его жена Зинаида Семеновна.

И все же испытаний в жизни было немало: сложившийся в 1920-е дружеский круг с начала следующего десятилетия трагически покидали друзья, соратники, коллеги. Но главным испытанием была война. На второй день войны, 23 июня, он зарыл в саду все ценные вещи, документы и фотографии, тщательно их подписав. Жена с дочерью были эвакуированы вместе с работниками Госрадио, Тычина задержался, устраивая у знакомой художницы (Надежды Головченко?) больную мать, которую привез к ней

¹ Местонахождение этих произведений, отмеченных в книге П. Н. Герасимовича 1961 года как собственность Государственного художественного музея БССР (сейчас – Национальный художественный музей Республики Беларусь), в настоящее время не установлено.

на тележке. Решил идти к дяде Константину Мацкевичу в Могилев. «24 июня слился с потоком беженцев и, не дойдя 8 км до Днепра, между Могилевом и Быховым, в районе дер. Буда, был отрезан немецкими десантными частями, и дальше уйти не удалось... Спустя месяц вынужден был вернуться в Минск, где и прожил до 3 июля 1944 года, до дня освобождения Минска», – писал он в автобиографии. В архиве музея есть и документальное описание этого дня в письме 1942 года художника Владимира Кудревича Зинаиде Тычине¹.

Тычина в оккупации избегал участия в художественных выставках, зарабатывал писанием копий с картин русских художников, натюрмортов, которые продавал через магазин. Бывало, голодал, временами питался в бесплатной столовой, жил летом с огорода. В своем доме, где его уплотнили, поселив еще одну семью, которая работала на молокозаводе, принимал на ночлег и кормил, выдавая за родственниц девушек – связных подпольщиков, делал по их просьбе зарисовки (по воспоминаниям дочери, после войны десять конных партизан приехали благодарить его за храбрость). Но в анкетах всегда писал, что в подполье участия не принимал, ибо не сражался с оружием в руках.

Сам факт нахождения в оккупированном Минске поставил на нем, как и на других художниках, невидимое клеймо бывшего «нацдема». Нет, его работы выставляли, покупали, издавали книги, но первоначально не включили в список художников, достойных войти в белорусскую энциклопедию, не было речи и о заграничных поездках², не давали ни наград, ни почетного звания заслуженного деятеля искусств, о котором ходатайствовал Союз художников. Так и не был издан при жизни мастера альбом его линогравюр «Минск», об издании которого в барановичской типографии ратовал в 1972 году директор Минского художественно-производственного комбината³.

Анатолий Тычина с достоинством переносил отношение некоторых коллег, предлагавших даже лишать пенсии художников, живших в оккупации. Как и до войны, он усиленно работал: оформлял музей Янки Купалы, рисовал разрушенный Минск (серия «Раны моего города»),

¹ Вот как описывал в письме к З. С. Тычине от 12 января 1942 года эту ситуацию друг художника Владимир Кудревич: «Я думаю, что он по какой-то случайности остался в Минске... [...] Я уже вам писал в первом письме, что-то он перед самым нашим уходом прибежал ко мне. Я его не узнал. Чуть дыша, сел на крыльцо, попросил воды и потом сказал: “Что делать, Володя, везу на коляске свою мать и со мной мать жены... Дом, если не сгорел, то уже горит. Хочу кому-либо поручить наблюдать за мамашей”. С нашего двора уходили все, и это дело мы устроили в соседнем дворе, отвезли ее туда. Потом договорились идти все вместе. Когда мы вышли из дома Толя присоединился к нам, и мы пошли до дома, где осталась его мать и ваша. Он сказал: “Зайду еще раз попрощаться, а вы идите, я догоню и, если можно, подождите у переезда по Могилевскому шоссе. Мы ждали больше часа, но стало темнеть, и мы тронулись двигаться дальше без Толи”. Архив НХМ РБ. Ф.6. Оп. 1. Д. 266. Л. 1–2.

² Хотя именно по эскизам Тычины в 1956 году был оформлен белорусский раздел выставки по народному просвещению на XIX Международной конференции в Женеве.

³ Архив НХМ РБ. Ф. 6. Оп. 1. Д. 133. Альбом «Анатолий Мікалаевіч Тычына. Мой Мінск» (Мінск, «Белпринт») с предисловием кандидата искусствоведения Л. Д. Наливайко был издан в 2008 году.

систематизировал и исследовал свою огромную коллекцию экслибрисов, продолжая главную довоенную тему своего творчества – графический портрет Минска.

Первые его работы, посвященные белорусской столице, появились в начале 1920-х годов. Это городские зарисовки и жанровые сценки карандашом, акварелью, тушью. Тычина с интересом вглядывается в незнакомый ему еще город, исследуя его уличную жизнь, характерных персонажей, наиболее примечательные здания, романтические места вплоть до еврейских кладбищ в ночные часы. Художник рисует заинтересовавший его мотив в упор, с натуры, но любит и виды сверху. Сейчас эти рисунки обрели статус краеведческого раритета и бесценного документа для археологов и реставраторов, ведь не все здания Минска (тогда Менска) попали на фотографии. Анатолию Тычине, как и Мееру Аксельроду, удалось передать атмосферу довоенного Минска с деревянными заборами, маленькими двориками, нагромождением стихийных построек. Молодого Тычину отличает острая наблюдательность: его интересует все, вплоть до вывесок и одежды прохожих.

«Город, его строения, контрасты особенно притягивают к себе Тычину как художника. Отсюда – его уважение к творчеству Добужинского и Лукомского. Минск Тычина выразил в своем творчестве целиком. Архитектура, фабрики, заводы, быт – все нашло свое место... Тычина дает чрезвычайно полное изображение и закованного в зданиях города, особенно тех мест, где идет работа», – писал краевед Николай Касперович в 1927 году, отмечая его «влюбленность в ночной город, в «лампы на минских заводах», в город, в который вошла «электрика» [3, с. 13]. Через несколько лет по заказу Комитета по делам искусств при Совнаркоме БССР он стремится оформить все это в серию парадного Минска, создав в 1940 году три линогравюры, ставшие уже классическими, – «Советская улица», «Библиотека им. Ленина», «Округовой Дом Красной Армии им. К. Ворошилова», зафиксировав новый Минск с новой советской архитектурой. Это протосюита той серии, которая возникнет в 1950-е годы и принесет ему заслуженную славу.

Конец 1930-х открывает поэтическую сюиту линогравюр, посвященную Минску – предвоенному и периода послевоенного восстановления. Тычина полюбил линогравюру за простоту исполнения. «В Париже линолеум уже давно вытеснил обрезную гравюру, и только застарелые эстеты презируют этот новый гибкий материал», – писал о линогравюре первопроходец в этой области в советской графике декан графического отделения ВХУТЕМАСа Николай Шевердяев [2]. Ее уже давно использовали Матисс и Пикассо.

Линогравюра стала популярной в СССР, ею занимались и многие белорусские графики – Аркадий Астапович, Павел Гутковский и др. Но

Тычину интересовала более сложная в исполнении цветная линогравюра, оттиски которой печатались с нескольких досок. Тычина стал в ней пионером. Однако хорошей печатной базы в Минске не было. Помог случай. Оформляя белорусский павильон на ВДНХ в Москве в 1939 году, Тычина познакомился с ведущими графиками Москвы – Вадимом Фалилеевым (1879–1950), создателем графической мастерской Пролеткульта (1919), деканом графического факультета ВХУТЭМАСа (1920–1921), и его учеником, народным художником РСФСР Ильей Соколовым (1890–1968), – и учился, консультируясь у них, месяцами работая в подмосковном Доме творчества графиков «Челюснинская», где была лучшая в те годы в СССР печатная база. Там и были отпечатаны три линогравюры минского цикла. «К цвету меня привел Вадим Фалилеев. Технически же меня оснастил Илья Соколов», – говорил впоследствии Анатолий Тычина [1, с. 19]. Но, пожалуй, только два мастера – Анатолий Тычина и Павел Гутковский достигли в ней эстетической завершенности.

На протяжении полувека А. Тычина изображал Минск, создав графическую хронику его преобразований. Безусловный шедевр после долгих композиционных поисков появляется уже в 1946 году – цветная линогравюра «Разрушенный город», изображающая панораму руин Школьной улицы. Это и образ и документ: на стене разрушенного дома хорошо читается надпись: «Мама, мы живы, ищи нас у бабушки. Жорик». Такие послания минчане оставляли родным на стенах разбомблённых фашистами домов. Текст, органично введенный в изображение, придал ему оттенок реальной личной человеческой истории.

Послевоенное активное строительство разрушенного войной Минска не могло не вдохновить мастера. Эта серия, как и довоенная, создавалась по заказу Комитета по делам искусств при СНК в 1945–1950-х годах, но исполнив оговоренное количество в 15 линогравюр, мастер впоследствии дополнял ее самостоятельно, по зову сердца.

Тычина стал виртуозом белорусской цветной линогравюры. Посещая после войны московские и ленинградские музеи, он восхищался мастерством старых японских графиков, всегда держал их репродукции перед глазами. Как репортер он начал вести хронику реконструкции столицы и фактически создал своеобразный графический «омаж» новому «чарующему» советскому Минску 1950-х, сменившемуся в 1960-е годы образом сурового индустриального «рабочего Минска» Мая Данцига, а в 2000-е – авангардным образом «Города-Солнца» Артура Клинова.

Анатолия Тычину привлекают дворцы, центральные улицы, общественные здания – словом, парадный облик центра Минска, его главного проспекта. Он выбирает знаковые новые здания – въездные дома-башни города, Сталинский проспект (рис. 4), Дворец профсоюзов или Дом

офицеров и вокзал, отреставрированные после войны¹. Но художник изображает их в присущей ему неброской манере с пластичными силуэтами и сдержанным колоритом. Тычина предварительно использует натурные фотографии (он был хорошим фотографом), но выбирает для съемки непривычный ракурс, неожиданные композиционные срезы, панорамные виды или, напротив, низкую точку зрения, «глазами прохожего», в отличие от довоенных листов, где он особенно любил виды сверху. «Лучший вид на город», его графический шедевр – созерцательный и умиротворенный лист «Над рекою Свислочь» (1954), пронизанный тишиной и радостью мирной жизни, вдохновленный аналогичным мотивом линогравюры московского графика Ильи Соколова «Кремль вечером» 1953 года (рис. 5). Чтобы добиться эффекта мягкости и дымки закатного неба или легкой ряби на воде на Свислочи, мастер проводит множество экспериментов с оттенками краски, буквально «колдуя» над валерами.



Рис. 4. Тычина А. Н. Проспект имени Сталина. 1956.
Бумага, цветная линогравюра. 42х31. КП-002447/2.

¹ Интересно, что гипсовая пластика 1950-х, даже любимые минчанами белые вазоны, ограждающие вместе с балюстрадами Парк им. Горького вдоль Свислочи, а также брутальная архитектура Государственного цирка и нового здания Картинной галереи не заинтересовали мастера, у которого были собственные пристрастия в архитектуре.

В 1950-е Тычина создает образ образцового социалистического города, «города-Феникса», восставшего из пепла и руин. В городских пейзажах, созданных мастером, всегда светит солнце, цветут яркие цветы, беззаботно гуляют и отдыхают люди. Главное в его линогравюрах – особый теплый свет, озаряющий город, играющий на цветной штукатурке фасадов новых домов и создающий неповторимую романтическую атмосферу Минска. Зимние и ночные виды города встречаются нечасто, хотя Тычина и увлечен эффектами искусственного света, светящимися окнами вокзалов. Обаяние его работ в жизнерадостности и теплоте, личном взгляде на каждый уголок Минска, часто связанный с событиями из его жизни. Хотя московские критики в начале 1960-х указывали Тычине на излишний фотографизм и «холодную парадность» некоторых его работ, тысячи горожан – строителей города, живших еще в деревянных бараках и землянках, – признали и полюбили этот образ идеального города будущего, писали восторженные отзывы на выставках [5, с. 271].

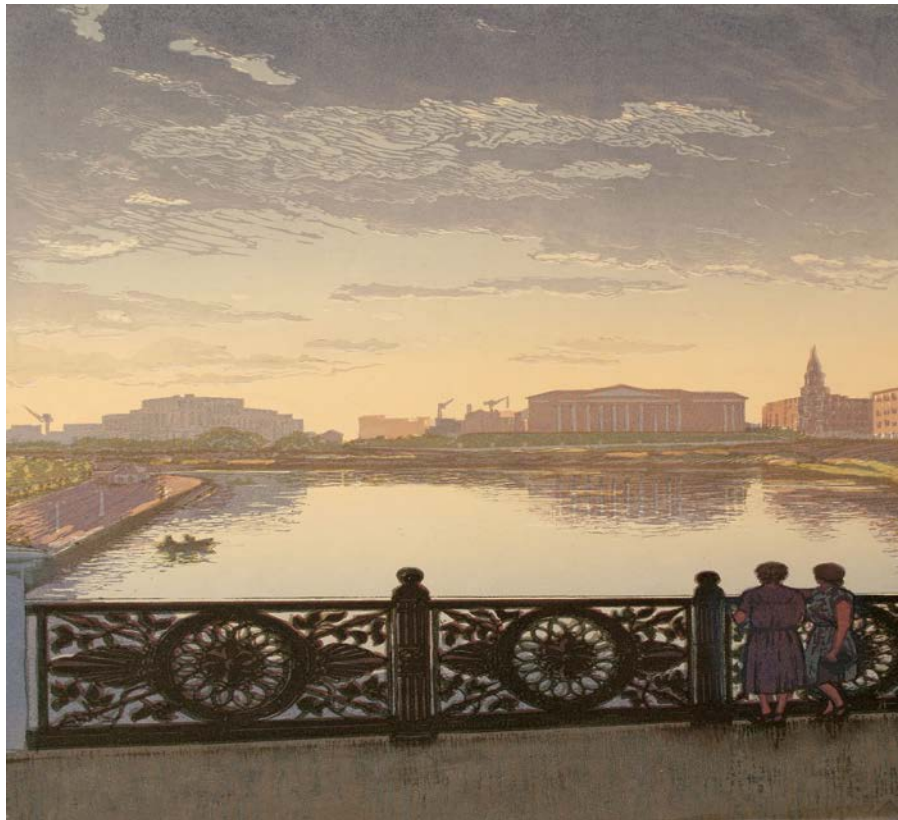


Рис. 5. Тычина А. Н. Над рекой Свислочью. 1954.
Бумага, цветная линогравюра. 41x30. КП-002173.

Каждый лист минской серии Анатолия Тычины отпечатан с нескольких досок, обычно с двух до четырех, максимум шести. Однако график постепенно отказался от печати с многих досок, добиваясь большего лаконизма и выразительности тоновых растяжек. Ему удалось сполна почувствовать и использовать специфику цветной линогравюры –

декоративность цветной печати, лаконизм ее художественного языка, красочный, сочный художественный штрих, получаемый благодаря мягкости материала, быстроту исполнения, возможность использовать большой размер листа, корректировать и варьировать «состояния» и высокую тиражность именно этой техники, позволяющей получать свыше 500 оттисков хорошего качества.

Серия «Мой Минск» была показана на ответственной декадной белорусской выставке в Москве 1955 года, многих зарубежных выставках, имела большой успех. Она стала визитной карточкой мастера, образцовым творением социалистического реализма 1950-х, отражающего его приподнятую дворцовую триумфальную эстетику. За этот цикл мастер получил единственную награду в своей жизни – Грамоту Верховного совета БССР. Без этой серии невозможно представить искусство советской Беларуси XX века.

В 1946 году мастер продолжает заниматься пейзажной линогравюрой, создает листы «Доярки», «Цветущий сад. Весна», «Осень», «Зима», «Ветер», часть которых использовалась для оформления книг, например, «Усход сонца. Вершы аб прыродзе» Якуба Коласа, выданных Белорусским государственным издательством в 1948 году.

Вторая по значимости и эстетической выразительности многоплановая серия линогравюр, имеющая несколько вариантов названий «Водные просторы БССР», «Водный транспорт БССР», «Реки Беларуси», менее известна любителям графики. Она тоже сделана по заказу для отражения труда речников. В 1958–1964 годы Тычина получает творческую командировку в Пинск, Брест и Гомель на судоремонтные заводы. Задачей художника была художественная героизация труда белорусских речников и ремонтников. Вначале, судя по публикациям, график задумал сделать листы черно-белыми, печатать с одной доски, но в последние дни изменил решение. Бесчисленны его эксперименты с цветом в одной композиции. В зависимости от оттенков цвета эстампы кардинально меняются, приобретают иное настроение.

Речные порты, причалы, плотогоны, шлюзы, речные судоходные суда, мощные краны, буксиры – все это завораживает его воображение, но странным образом не превращается в скучную «производственную» тему. Одним из первых Тычина стремится эстетизировать, показать особенную лаконичную рациональную красоту и ясную структуру механизмов – подъемных кранов, лебедок, создать своеобразный «пейзаж машин», гармонизируя его с пейзажем природным. Человеческие фигуры, которые он не слишком любил изображать, играют роль необходимого стаффажа¹. Героями его графики стали Сож, Буг, Днепр, Пина и Оресса. Течение рек, ход или ремонт речных кораблей, старенькие баржи, люди, работающие на них,

¹ «Обычно человек, его фигура даются мне тяжело. Я стараюсь больше раскрывать его величие через созданное его трудом», – говорил он журналисту Владимиру Бойко [1, с. 22].

отлаженный ритм их труда органично сочетаются с контурной графикой брутальных механизмов, но речные пейзажи на заднем плане побеждают их своей привольной и переливчатой красотой.

В этой серии мастер много экспериментирует со светом, наслаждаясь эффектами перевоплощений своих листов, подобно импрессионистам, любившим писать одни и те же мотивы в разное время дня с различными эффектами освещения. Композиции его работ разнообразны – с высоты птичьего полета («Плоты»), что позволяет охватить большие пространства, с самого плавсредства («Шлюзы»), что делает зрителя непосредственным участником путешествия.

В конце 1970-х годов пожилой художник увлекся спортивной темой – стал ездить на конную базу в Ратомку, изображая спортсменов-жокеев, и на Комсомольское озеро, наблюдая за тренировками байдарочников. В связи с ухудшением зрения он перешел к пастели и акварели, в которых раскрывалась текучесть линий и мягкость, особенно в кавалькадах грациозных всадниц, напоминающих аналогичные серии Эдгара Дега. Впечатлил его и размах авиаремонтного завода, в акварельных листах он словно возвращается к своей производственной серии 1920-х годов.

Тычина как художник прожил яркую, многогранную творческую жизнь, успел проявить себя в различных видах, жанрах и изобразительных техниках, от многочисленных цветочных натюрмортов, написанных маслом для украшения своего дома и подарков друзьям, портретов пастелью и агитационных плакатов до конфетных оберток. В 1960-е годы пробовал себя в промышленном дизайне, рисуя эскизы оберток для конфет для белорусских кондитерских фабрик «Коммунарка» и «Спартак»¹. Как художник, воспитанный в 1920-е годы, он серьезно относился к принципу «Искусство в массы», ответственно подходя к любому заданию, заказу, не деля их на низкие и высокие, будь то почтовая марка к 10-летию Октября с космической символикой – устремленной в космос пятиконечной звездой, плакаты-призывы «Охраняйте посевы картофеля от колорадского жука!» (1950)², «Все на карнавал!» (с возможностью вырезать маску совы) 1953 года до эскизов пригласительных билетов на различные мероприятия или новогоднего оформления входа в Парк им. Горького, директором которого после войны работала его жена.

Наследие Анатолия Тычины огромно и впечатляюще разнообразно. Оно достойно издания отдельного альбома-монографии. Жаль, однако, что художник опубликовал только фрагменты своих воспоминаний, а не издал полноценную книгу, как мэтры своего поколения народные художники Заир Азгур и Виктор Громыко или позже – художники Евгений Тиханович и скульптор Ольга Дедок. «В его жизни за 89 лет было встречено столько выдающихся людей своего времени, и, имея до старости ясную память и

¹ БГАМЛИ. Ф. 101. Оп. 1. Д. 26. Л. 2, 5.

² Архив НХМ РБ. Ф. 6. Оп. 1. Д. 229.

хороший литературный слог, он мог бы столько рассказать о довоенных двадцатых-тридцатых, но все же предпочитал молчать», – говорила исследователь его творчества кандидат искусствоведения Людмила Наливайко (1940–2021). По сути, его творчество – это история Беларуси в графике от возникновения БССР в составе СССР до первых лет перестройки. В этом плане Тычина – уникальный белорусский художник, истинный иллюстратор времени.

Список использованной литературы

1. Анато́ль Мікалаевіч Тычына / Саюз мастакоў БССР; [аўтар тэксту У. Бойка]. – Мінск: Беларусь, 1978. – 31 с.
2. Изучение основ линогравюры в школе. Библиофонд [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://www.bibliofond.ru/view.aspx?id=696822>. – Дата доступа: 20.05.2022.
3. Каспяровіч, М. Чырвоны сейбіт. Літаратурна-мастацкі дадатак да часопіса “Беларуская вёска”. – 1927. – № 3. – С. 13.
4. Кацар, М. С. Нарысы па гісторыі выяўленчага мастацтва Савецкай Беларусі / М. С. Кацар. – Мінск: Дзяржаўнае выдавецтва БССР, 1960. – 181 с.
5. Орлова, М. А. Искусство советской Белоруссии. Очерки / М. А. Орлова. – М.: Совет. искусство, 1960. – 328 с.
6. Тычына, А. М. Кніжныя знакі / А. М. Тычына // Маладосць. – 1961. – №5. – С. 124.
7. Тычына, А. М. Незабыўныя сустрэчы / А. М. Тычына // Маладосць. – 1978. – №5. – С. 181–183.
8. Тычына, А. М. Радуюся нашаму мастацтву / А. М. Тычына // Беларусь. – 1987. – №3. – С. 37.

УЧАСТНИКИ КОНФЕРЕНЦИИ

Абрамчук Аляксей Уладзіміравіч, загадчык навукова-фондавага аддзела Беларускага дзяржаўнага музея народнай архітэктуры і побыту (Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

Анейко Светлана Ивановна, заместитель генерального директора Национального художественного музея Республики Беларусь по научной и просветительской работе (Республика Беларусь, г. Минск)

Безносик Юлия Сергеевна, научный сотрудник отдела по научной работе Музея «Замковый комплекс «Мир» (Республика Беларусь, г. п. Мир)

Благутин Геннадий Романович, старший научный сотрудник Бобруйского художественного музея (Республика Беларусь, г. Бобруйск)

Василевская Алла Геннадьевна, ведущий научный сотрудник научно-фондового отдела Национального художественного музея Республики Беларусь (Республика Беларусь, г. Минск)

Гефтер Ладмила Михайловна, научный сотрудник Музея Марка Шагала в Витебске (Республика Беларусь, г. Витебск)

Гобозова Екатерина Ивановна, методист по научно-просветительной деятельности Музейно-выставочного комплекса «Моя страна. Моя история» (Российская Федерация, г. Пятигорск)

Гончаренко Наталья Михайловна, кандидат искусствоведения, заведующий сектором графики отдела хранения и экспозиционно-выставочной работы Белгородского государственного художественного музея (Российская Федерация, г. Белгород)

Гужалоўскі Аляксандр Аляксандравіч, доктар гістарычных навук, прафесар Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта (Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

Жукова Оксана Николаевна, заведующий отделом научно-просветительской работы Музея истории города Минска (Республика Беларусь, г. Минск)

Ковалевич Наталья Александровна, научный сотрудник отдела 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)

Кот Светлана Васильевна, магистр искусств, заведующий отделом научно-фондовой работы Витебского областного краеведческого музея (Республика Беларусь, г. Витебск)

Кривенькая Елена Семеновна, старший научный сотрудник филиала «Художественный музей» Витебского областного краеведческого музея (Республика Беларусь, г. Витебск)

Лапицкий Артем Андреевич, научный сотрудник отдела научно-просветительской работы Национального художественного музея Республики Беларусь (Республика Беларусь, г. Минск)

Лисов Геннадий Александрович, научный сотрудник выставочного отдела Национального художественного музея Республики Беларусь (Республика Беларусь, г. Минск)

Матюшонок Алексей Евгеньевич, научный сотрудник выставочного отдела Национального художественного музея Республики Беларусь (Республика Беларусь, г. Минск)

Мазалеўскі Вячаслаў Іванавіч, вядучы спецыяліст па музейна-педагагічнай дзейнасці Нацыянальнага гісторыка-культурнага музея-запаведніка «Нясвіж» (Рэспубліка Беларусь, г. Нясвіж)

Моніч Дзмітрый Аляксеевіч, вядучы навуковы супрацоўнік аддзела старажытнабеларускага мастацтва Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь (Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

Нечаева Галина Григорьевна, заместитель директора по научной работе Ветковского музея старообрядчества и белорусских традиций им. Ф.Г. Шклярова (Республика Беларусь, г. Ветка)

Папроцкая Анастасия Юрьевна, магистр искусствоведения, искусствовед Витебского областного краеведческого музея (Республика Беларусь, г. Витебск)

Попко Ольга Николаевна, кандидат исторических наук, доцент, доцент кафедры кадровой политики и психологии управления Академии управления при Президенте Республике Беларусь (Республика Беларусь, г. Минск)

Прокопьева Светлана Ивановна, заведующий отделом зарубежного искусства Национального художественного музея Республики Беларусь (Республика Беларусь, г. Минск)

Ржеутская Светлана Ивановна, научный сотрудник научно-фондового отдела Национального художественного музея Республики Беларусь (Республика Беларусь, г. Минск)

Селютина Алла Александровна, ученый секретарь – заведующий отделом развития Белгородского государственного художественного музея (Российская Федерация, г. Белгород).

Сініла Анатоль Мікалаевіч, незалежны даследчык (Рэспубліка Беларусь, аг. Багушэвічы).

Синчук Иван Иванович, независимый исследователь (Республика Беларусь, г. Минск).

Солодкий Дмитрий Александрович, старший научный сотрудник отдела белорусского искусства XX–XXI вв. Национального художественного музея Республики Беларусь (Республика Беларусь, г. Минск)

Трафімчык Настасся Валянцінаўна, вядучы навуковы супрацоўнік аддзела навукова-асветніцкай работы Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь (Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

Усова Надежда Михайловна, ведущий научный сотрудник отдела научно-просветительской работы Национального художественного музея Республики Беларусь (Республика Беларусь, г. Минск)

Чавус Станіслаў Эдуардавіч, старшы навуковы супрацоўнік аддзела старажытнабеларускага мастацтва Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь (Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

Ши Летао, аспирант Белорусского государственного университета культуры и искусств (Республика Беларусь, г. Минск)

Научное издание

**АЛАДОВСКИЕ ЧТЕНИЯ – 2022,
посвященные 100-летию со дня рождения
народного художника Беларуси М. А. Савицкого**

Материалы Международной научно-практической конференции
(Минск, 26 мая 2022 года)

На белорусском и русском языках

Корректоры: А. В. Капыльская, Н. А. Круталевич
Верстка Т. М. Колмаковой

Подписано в печать 6.12.2022. Формат 60×84^{1/16}.
Гарнитура «Cambria». Бумага офсетная. Цифровая печать.
Усл. печ. л. 19.1. Уч.-изд. л. 14,9.
Тираж 55 экз. Заказ 100.

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, 22А, 220005, г. Минск.