



ДЕКАБРЬСКИЕ ДИАЛОГИ

МАТЕРИАЛЫ НАУЧНОЙ
КОНФЕРЕНЦИИ ПАМЯТИ
Ф. В. МЕЛЕХИНА

Министерство культуры Омской области
Омский областной музей изобразительных искусств имени М. А. Врубеля
Омский государственный университет имени Ф. М. Достоевского
Омская лаборатория археологии, этнографии и музееведения Института
археологии и этнографии Сибирского отделения Российской академии наук
Ассоциация искусствоведов (АИС)

ДЕКАБРЬСКИЕ ДИАЛОГИ

Выпуск 24

Материалы XXIV Всероссийской
(с международным участием)
научной конференции
памяти Ф. В. Мелёхина
17–18 декабря 2020 года

УДК 73/76(063)

ББК 85.101я43

Д28

Директор ООМИИ им. М. А. Врубеля	Ф. М. Бурега
Заместитель директора по научной деятельности	И. Л. Симонова
Научный редактор	И. Л. Симонова
Научный консультант	И. Г. Девятъярова
Редактор	О. Г. Даниленко
Ответственный за выпуск	А. Г. Лубышева
Дизайн	А. В. Бегун
Стайлинг	А. Г. Лубышева, Н. С. Меновщикова
Верстка	А. Г. Лубышева
Компьютерный набор	авторы статей
Цифровая обработка иллюстративного материала	А. Г. Лубышева Н. С. Меновщикова
Фотографии	М. М. Фрумгарц, из архивов авторов статей
Корректор	О. Г. Даниленко

Д28

Декабрьские диалоги. Вып. 24: материалы XXIV Всероссийской (с международным участием) науч. конф. памяти Ф. В. Мелёхина, 17–18 декабря 2020 года / М-во культуры Ом. обл.; ООМИИ им. М. А. Врубеля; науч. ред. И. Л. Симонова. — Омск: Омскбланкиздат, 2021. — 254 с.: ил.

ISBN 978-5-8042-0756-5

УДК 73/76(063)

ББК 85.101я43

Печатается по решению Ученого совета ООМИИ им. М. А. Врубеля



Оригинал-макет подготовлен в редакционно-издательском отделе
ООМИИ им. М. А. Врубеля

ISBN 978-5-8042-0756-5

© ООМИИ им. М. А. Врубеля, 2021

XXIV Всероссийская (с международным участием) научная конференция «Декабрьские диалоги», посвященная памяти первого директора музея Ф. В. Мелёхина, состоявшаяся 17–18 декабря 2020 г. в Омском областном музее изобразительных искусств имени М. А. Врубеля, объединила свыше 60 представителей музеев, университетов, библиотек, архивов Воронежа, Екатеринбурга, Краснодара, Москвы, Нижнего Тагила, Новосибирска, Омска, Санкт-Петербурга, Тюмени, Ханты-Мансийска и Нур-Султана (Республика Казахстан).

Традиционно были озвучены результаты научных изысканий, связанных с исследованиями в области теории и истории искусств и архитектуры, музейного дела, художественной культуры Омска и Сибири, археологии и этнологии в музейной деятельности, истории музея, комплектования, хранения, изучения и реставрации музейных предметов и коллекций, медиа и информационных технологий в музее. Включенные в состав настоящего сборника, они позволили раскрыть новые страницы в культуре Омска и Сибири, представили результаты атрибуционной работы, обозначили основные проблемы и наметили точки роста в условиях стремительно меняющейся жизни общества.

В рамках работы конференции состоялся круглый стол «Наследие и роль Худпрома в культуре Омска и Сибири», приуроченный к 100-летию со дня основания Сибирского Художественно-промышленного техникума имени М. А. Врубеля (1920–1930). Исследования, посвященные наследию Худпрома, его отделениям, учителям и ученикам, концептуальным подходам к художественному образованию, вошедшие в настоящий сборник самостоятельным тематическим блоком, не только остаются актуальными в настоящее время, но и представляют большой интерес в изучении важного для Сибири феномена в сфере художественного образования.

Сборник, несомненно, будет интересен как представителям музейного сообщества, так и широкому кругу читателей.

И. Л. Симонова,
заместитель директора по научной деятельности
ООМИИ им. М. А. Врубеля

С 1996 г. Омский областной музей изобразительных искусств имени М. А. Врубеля проводит творческий конкурс на соискание премии имени Ф. В. Мелёхина среди сотрудников.

XXV конкурс 2020 г.

Решением Ученого совета от 28 декабря 2020 г. премия присуждена

- старшему научному сотруднику, хранителю фонда советской и современной живописи **Людмиле Константиновне Богомоловой** (свидетельство № 52) за создание каталога «Живопись XX–XXI веков»;
- старшему научному сотруднику, хранителю фонда советской и современной графики **Светлане Владимировне Изотенко** (свидетельство № 53), главному научному сотруднику, хранителю фонда русской живописи **Ирине Григорьевне Девятьяровой** (свидетельство № 54), старшему научному сотруднику **Наталье Владимировне Муратовой** (свидетельство № 55), старшему научному сотруднику, хранителю фонда документов **Елене Владимировне Ярцевой** (свидетельство № 56), заведующей редакционно-издательским отделом **Светлане Александровне Машановой** (свидетельство № 57), старшему научному сотруднику, хранителю фонда скульптуры **Евгению Владимировичу Груздову** (свидетельство № 58), специалисту экспозиционно-выставочного отдела **Татьяне Павловне Нечаевой** (свидетельство № 59), специалисту экспозиционно-выставочного отдела **Алисе Ильдаровне Султановой** (свидетельство № 60) за подготовку и реализацию выставочного проекта «Худпром-100», посвященного 100-летию юбилею Сибирского художественно-промышленного техникума имени М. А. Врубеля (1920–1930);
- заведующей отделом информационных систем **Елене Владимировне Сенициной** (свидетельство № 61) за обработку, монтаж и трансляцию видеоматериалов и звуковых роликов о работе музея на различных интернет-площадках, дизайнеру **Анастасии Геннадьевне Лубышевой** (свидетельство № 62) за художественное оформление, обработку и монтаж видеоматериалов, системному администратору **Николаю Александровичу Мягкову** (свидетельство № 63) за операторскую работу и подготовку видеофильма «НеСпящий музей», заведующей отделом просвещения и музейной педагогики **Юлии Борисовне Лопаткиной** (свидетельство № 64) за подготовку и проведение цикла видеопередач для детей «Музейная няня», методисту музейно-образовательной деятельности **Ольге Сергеевне Гайдук** (свидетельство № 65) за подготовку и проведение серии онлайн-мастер-классов для детей и взрослых, методисту музейно-образовательной деятельности **Екатерине Игоревне Кудряшовой** (свидетельство № 66) за подготовку и проведение серии видеоэкскурсий по выставке «Пути-дороги», экскурсоводу **Наталье Валерьевне Брандт** (свидетельство № 67), методисту музейно-образовательной деятельности **Ларисе Александровне Андреевой** (свидетельство № 68), экскурсоводу **Ольге Андреевне Мартынюк** (свидетельство № 69) за подготовку видеоэкскурсии по выставке «Сжимаемая рукоять меча...», менеджеру **Екатерине Алексеевне Калашиковой** (свидетельство № 70) за осуществление съемки видеосюжетов о выставочных проектах музея и продвижение музея в новой социальной сети TikTok.



АРХЕОЛОГИЯ
И ЭТНОГРАФИЯ:
ИССЛЕДОВАНИЯ,
КОЛЛЕКЦИИ,
МУЗЕЙНАЯ
ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

Археология в деятельности Западно-Сибирского отдела Императорского Русского географического общества — Омского отделения Всероссийской общественной организации «Русское Географическое общество» (1877–2020)

Б. А. Конилов

Омск, ОмПО «Радиозавод им. А. С. Попова» (РЕЛЕРО),
ООО ВОО РГО

© Б. А. Конилов, 2021

В статье оценивается роль, которую сыграла археология в научной и музейной деятельности Западно-Сибирского отдела Императорского — ныне Омского областного отделения — Русского географического общества (далее — Отдела) от его основания в 1877 г. до наших дней.

Предложенная тема не обойдена исследователями, уделившими особое внимание периоду от создания в 1894 г. Археологической комиссии до археологических изысканий в 1920–1930-е гг. ученого и краеведа П. Л. Драверта (1872–1945)¹. Однако до сих пор нет анализа археологических мероприятий за всю историю Отдела. Автором опубликована обзорная научно-популярная статья в юбилейных «Известиях» Отдела, но в силу особенностей жанра в ней не удалось отразить все важные свершения². Цель статьи — частично исправить положение.

Археология заняла в практической жизни Отдела с первых же лет приметное место и, прежде всего, благодаря экспедиционным результатам, полученным тремя его иногородними членами: И. Я. Слобцовым (1844–1907), А. В. Адриановым (1854–1920) и Н. М. Ядринцевым (1842–1892). В 1878 г. И. Я. Слобцов доставил в Омск каменные изваяния и орудия труда из тогдашней Акмолинской области, которые легли в основу музея при Отделе, из которого в 1921 г. вырос Западно-Сибирский Краевой музей (ныне — ОГИК музей)³. А. В. Адрианов провел научные раскопки памятников раннего железного века на юге нынешнего Красноярского края⁴, а Н. М. Ядринцев прославил Россию, Сибирь и Отдел открытием древнемонгольской столицы XIII в. Каракорума и древнетюркской рунической письменности в Монголии⁵. Одна ремарка. В некоторых современных изданиях просматривается стремление приписать археологические заслуги Н. М. Ядринцева организационным усилиям ВСОИРГО (Иркутск). С этим согласиться нельзя. Н. М. Ядринцев был и членом Отдела, и поддерживал с Омском постоянные научные контакты. В 1902 г. в докладе председателя Отдела Ф. И. Шидловского на торжественном заседании, посвященном 25-летию со дня его основания, прозвучало: «Ядринцев и другие... в первые десятилетия существования отдела проникли из Омска (подчеркнуто мною. — Б. К.) по всем направлениям — в Кашгарию, Джунгарию, Монголию и Китай»⁶.

И в дальнейшем Отдел способствовал организации экспедиций, которые обследовали и фиксировали главным образом курганные могильники, каменные изваяния и писаницы на Алтае, в Казахстане и Центральной Азии.

В 1893 г. член Отдела А. П. Плахов провел **первые** в истории омской археологии **научные раскопки памятника** — курганного могильника у д. Николаевка (ныне — северная окраина Омска). Об их результатах

¹ Жук А. В. Археологическая комиссия Западно-Сибирского отдела Русского Географического общества // История. Природа. Экономика. Омск, 2002. С. 16–17; Федотова И. В. Коллекция музея ЗСОИРГО в фонде археологии ОГИК музея // Вестник Омского университета. Серия: исторические науки. Омск, 2017. № 3. С. 199–205.

² Конилов Б. А. Археология в истории Западносибирского/Омского отделов Русского Географического общества // Известия Омского регионального отделения ВОО «Русское географическое общество». Вып. 23. Омск, 2020. С. 104–109.

³ Отчет ЗСОИРГО за 1878 г. // Записки ЗСОИРГО. Омск, 1879. С. 18–20.

⁴ Это памятники тагарской и таштыкской культур — классика современной отечественной археологии.

⁵ Ядринцев Н. М. Путешествия на верховья Орхона, к развалинам Каракорума // Известия РГО. Т. 24. Вып. 4. СПб., 1890. С. 1–6.

⁶ Торжественное заседание членов Западно-Сибирского отдела Императорского Русского географического общества 26. X. 1902. Омск, 1904. С. 5.

⁷ Комиссия ведала выдачей Открытых Листов на право производства археологических работ.

⁸ Плахов А. П. О результатах раскопок в 1893 году восьми курганов в окрестностях Омска // Отчет о деятельности ЗСОИРГО за 1897. Омск, 1898. С. 14.

⁹ Записки ЗСОИРГО. Протоколы заседания. Омск, 1894. Кн. 17. Вып. 3. С. 1.

¹⁰ Археология Омска. Иллюстрированная энциклопедия. Омск, 2016. С. 136–137.

¹¹ Тихонов И. Л. История российской археологии: формирование организационной структуры и деятельность научных центров в Санкт-Петербурге, XVIII — первая четверть XX вв. // Автореф. дисс. на соискание ученой степени доктора исторических наук. СПб., 2013. С. 24.

¹² Археология Омска. Иллюстрированная энциклопедия... С. 118–119.

¹³ Там же. С. 152–153.

¹⁴ Известия Омского отдела Географического общества Союза ССР. Вып. 3. Омск, 1960. С. 3–23.

он доложил на заседании Отдела в 1897 г. Необходимо подчеркнуть: раскопки велись по согласованию с Императорской Археологической комиссией (Санкт-Петербург)⁷, с соблюдением тогдашних требований к методике раскопок: руководителем работ составлялись чертежи, велся полевой дневник, в который заносились важные детали погребального обряда (ориентация умерших людей головой, длина и поза скелета человека, положение вещей при скелете и в насыпи и т.п.)⁸.

Знаковым событием стало создание в Омске в 1894 г. Археологической комиссии. Предложение об этом было внесено Главному начальнику Степного края М. А. Таубе членом Отдела А. В. Селивановым (1851–1915), разработавшим и Положение для нее. Именно этого представителя культурной элиты провинциальной России, приехавшего на службу в Омск в 1893 г. со значительным багажом знаний в области европейской археологии, следует считать, вместе с А. П. Плаховым, **основателем омской археологии**, а дату утверждения М. А. Таубе Положения — **15 мая 1894 г.** — днем ее рождения⁹.

Последующая деятельность комиссии, хотя и с перерывами, продолжалась до 1919 г. и была направлена на обследование тогдашнего Степного края и Центральной Азии, пополнением археологического собрания музея, подготовкой А. П. Плаховым каталога и «Записок» Отдела исключительно по археологической тематике¹⁰. К сожалению, два последних начинания не завершились результатами, однако как профессиональные деяния они заслуживают высокой оценки.

Итак, первые десятилетия научной и музейной жизни Отдела были плодотворными и в части археологических занятий. Современный историк археологии И. Л. Тихонов высоко оценил деятельность Отдела того времени¹¹.

В 1918 г. врач и краевед С. А. Ковлер (1882–1960) открыл в левобережной части города «Омскую стоянку». Материалы сборов поступили в музей при Отделе, став отправными в формировании самой крупной на сегодняшний день археологической коллекции ОГИК музея.

Этот период завершается изысканиями в 1920–1930-е гг. П. Л. Драверта в окрестностях Омска и на севере Омской области, а также в Казахстане: им были открыты новые памятники, пополнилась коллекция музея, предпринята удачная этническая трактовка материалов стоянки Лежанка вблизи Омска¹².

С начала 1930-х гг. археология разделяет судьбу Отдела, практически остановившего свою деятельность. Только с его возрождением в 1948 г. археология заявляет о себе, но теперь немногими эпизодами. Перечислим наиболее значимые.

В сентябре 1949 г. перед членами Отдела и Ученого Совета ООКМ с докладом о результатах изучения памятников Западной Сибири выступил научный сотрудник ИИМК АН СССР (ныне — ИА РАН) В. Н. Чернецов (1905–1970)¹³.

Рубежным становится 1960 г. В «Известиях» опубликована статья А. Ф. Палашенкова (1876–1971) «Материалы к археологической карте Омска»¹⁴. В ней впервые воедино сведены данные о примерно 50 памятниках, расположенных в черте тогдашнего Омска. По сути, статья — **первая публичная археологическая карта города**, которых тогда не было в прочих сибирских городах — Новосибирске, Красноярске, Иркутске, Томске и Кемерове, хотя в них и работали научные коллективы археологов.

Далее. С конца 1930-х по конец 1960-х гг. А. Ф. Палашенков проводил сбор сведений об археологических памятниках Омской и отчасти Тюменской областей. К 1969 г. им была подготовлена рукопись «Памятники древней истории Среднего Прииртышья», содержащая данные о более

чем 500 памятниках археологии. При жизни автора она не была издана. По инициативе профессора В. И. Матющенко (1928–2005) рукопись была частями опубликована в семи университетских и академических сборниках. Последняя часть вышла в 2002 г.¹⁵

В 1963 г. в «Известиях» вышла статья А. Ф. Палашенкова и С. Р. Лаптева (1891–1967) «Поездки по Омской области в 1957–1962 гг.», в которой излагались результаты осмотра ими сотен памятников археологии¹⁶. И в том же номере помещена статья А. Ф. Палашенкова «Ляпинская крепость», рассказывающая об итогах изучения русской крепости первой половины XVIII в. вблизи с. Саранпауль Тюменской области¹⁷.

Следующее событие — это выход фундаментального труда «Земля, на которой мы живем. Природа и природопользование Омского Прииртышья», подготовленного коллективом омских исследователей. Издание было приурочено к 125-летию Отдела. В него помимо прочих разделов помещен очерк, посвященный древнему и средневековому прошлому омской земли (авторы, члены Отдела — В. И. Матющенко и Б. А. Кони́ков)¹⁸. Здесь впервые изложены основные этапы освоения и способы адаптации древнего и средневекового населения Омского Прииртышья к местным природным условиям.

В 2012 г. под маркой Отдела издана монография, содержащая научное обоснование создания в северных районах Омской области национально-природно-культурного парка¹⁹. В ее подготовке участвовали, помимо специалистов других научных направлений, члены Отдела И. Е. Скандяков и Б. А. Кони́ков.

В наши дни мы наблюдаем возвращение археологии в структуру РГО как полноценной соучастницы комплексного изучения страны. Первые результаты уже можно увидеть на примере организации Отделом крупных археологических экспедиций под руководством членов Отдела М. А. Корусенко и К. Н. Тихомирова.

Таким образом, при многих сдерживающих обстоятельствах (скудные финансы, идеологический диктат и т.п.), археология практически всегда присутствовала в жизни Отдела, а ее вклад как представительницы региональной общественной организации в научное познание и музейную жизнь был значительным.

В заключение необходимо отметить, что омские археологи работают в разных учреждениях и потому разобщены. Отдел же имеет условия для того, чтобы стать центром координации археологических изысканий и обмена научной информацией. Кроме того, он располагает реальными возможностями для выхода археологии на мультидисциплинарную стратегию исследования памятников. Ее редкое использование — уязвимая позиция местной археологии.

¹⁵ Палашенков А. Ф. Материалы к археологической карте Омской области // Новое в археологии Среднего Прииртышья. Омск, 2002. С. 138–161.

¹⁶ Известия Омского отдела Географического общества Союза ССР. Вып. 5. Омск, 1963. С. 192.

¹⁷ Там же. С. 153–160.

¹⁸ Земля, на которой мы живем. Природа и природопользование Омского Прииртышья. Омск, 2002. С. 60–75.

¹⁹ Научное обоснование создания национального парка в Омской области. Монография / Отв. ред. И. А. Вяткин, В. Н. Демешко. Омск, 2012. С. 94–102, 205–212.

Формирование коллекции культового литья Омского государственного историко-краеведческого музея (1878–1950-е)

Ю. В. Тюменцева
Омск, ОГИК музей

© Ю. В. Тюменцева, 2021

¹ Вибе П. П. 120 лет Омского государственного историко-краеведческого музея: хроника основных событий // Известия ОГИК музея. Омск, 1998. № 6. С. 12.

² Положение о ЗСОИРГО // Записки ЗСОИРГО. Кн. I. Омск, 1879. С. 1–2.

³ Семенов В. Ф. Очерк пятидесятилетней деятельности Западно-Сибирского отдела Государственного Русского географического общества // Издание Зап.-Сиб. отдела Государственного Русского географического общества. Т. 39. Омск, 1927. С. 60.

⁴ Конилов Б. А. К истории формирования археологического фонда Омского государственного историко-краеведческого музея // Известия ОГИК музея. Омск, 1998. № 6. С. 81–100.

Учрежденный 8 июня 1878 г. при Западно-Сибирском отделе Императорского Русского географического общества (ЗСОИРГО) музей минералогических, естественно-исторических, этнографических и археологических предметов положил начало формированию археологической коллекции¹. Одной из задач отдела было обследование края в археологическом отношении². Однако отсутствие профессионалов и даже любителей-археологов стало причиной того, что археологическая коллекция пополнялась спорадически и не была оформлена в археологическую экспозицию. Профессор ботаники В. Ф. Семенов, являясь председателем ЗСОИРГО, свидетельствовал об отсутствии крупной научно-исследовательской работы в крае при обилии археологического материала³. Тем не менее, при таком недостатке профессиональных кадров пополнение археологической коллекции музея все же происходило, в основном за счет любителей-краеведов и редко — профессиональных археологов (В. П. Левашова, Е. Н. Липеровская, В. Н. Чернецов, В. И. Матюшенко). До 1950–1960-х гг. оно осуществлялось посредством раскопок курганов (А. П. Плахов, А. Е. Новоселов), шурфовки и проведения спасательных работ на разрушающихся памятниках (Е. Н. Липеровская, В. П. Левашова), обследования и сбора подъемного материала (С. А. Ковлер, П. Л. Драверт, А. Ф. Палашенков, Р. С. Лаптев, В. Н. Чернецов), а также поступлений от частных лиц⁴. С 1950–1960-х гг. пополнение археологических коллекций стало осуществляться не только за счет любителей-краеведов, но и в результате научных раскопок на территории Омского Прииртышья. Активная археолого-розыскная деятельность на начальном этапе функционирования музея привела к открытию великолепных памятников прошлого на территории города и за его пределами (Омская стоянка, Большой Лог и т.п.) и поступлению в фонды самого разнообразного археологического материала. Из этих находок выделяются предметы так называемого культового литья, которые вызывают неподдельный интерес как у рядовых посетителей, так и у специалистов, но до сих пор они оставались без внимания. Разнообразие их форм, функциональных и технологических характеристик не позволяет в рамках нашей статьи охватить целиком историю формирования коллекции культового литья. Поэтому мы постараемся осветить начальный этап ее комплектования в историко-краеведческом музее (до 1950–1960-х гг.) и обозначить те предметы, которые сохранились в фонде археологии.

Традиционно термином «культовое литье» обозначаются отлитые из металлов и их сплавов предметы культового назначения. Но понятие это достаточно условно, ведь среди зооморфных, орнитоморфных и других бронзовых изделий, без четкой атрибуции или их привязки к мифологическому персонажу можно выделить как культовые изделия, так и украшения, и часто различия между ними не всегда очевидны. Поэтому в нашей работе предлагаем использовать понятие «художественная металлопластика». Так, Ю. П. Чемякин вполне закономерно рассуждает, что ранние культовые изделия без специальных деталей крепления

к костюму (ушек, петелек), часто плохого качества, так же могли использоваться в культовых целях, как и предметы типологически близкие, но снабженные приспособлениями для крепления⁵. Они одновременно могли являться и украшениями, и нести в себе дополнительную смысловую нагрузку. Поэтому и в нашей работе такое разделение не принципиально. Основное внимание позволим себе сосредоточить на бронзовой художественной пластике, хранящейся в фондах ОГИК музея, как находках единичного, не массового производства, о чем свидетельствует не только набор профессиональных навыков, требуемых для их создания, но и уникальность их исполнения.

Первые изделия бронзовой художественной пластики стали поступать в фонды археологии ЗСОИРГО в 1912 г. из раскопок курганов Змеиногорского уезда Томской губернии от А. Е. Новоселова. Здесь была собрана коллекция украшений, из которой происходит 12 бронзовых фигурных бляшек/накладок эпохи Средневековья⁶ (ОМК-9662). С изнаночной стороны бляхи оформлены заостренными шпеньками со следами кожаного крепления (возможно, являлись частью поясного гарнитура) (рис. 1).

Из случайных сборов исследователей ЗСОИРГО различных годов образовалась обширная коллекция предметов ОМК-4490, включающая в себя бронзовые изделия-накладки разных конфигураций эпохи Средневековья (рис. 2). Атрибуция этих изделий по-прежнему остается открытой.

Обращает на себя внимание находка, связанная с обследованием П. Л. Дравертом многослойного памятника «Омская стоянка», расположенного на левом берегу Иртыша. Среди многочисленных материалов, происходящих с территории памятника, предметы металлопластики практически не встречаются⁷. Для нас представляет интерес найденная в 1923 г. и переданная в ЗСКМ бронзовая полая подвеска (ОМК-4545/48) (рис. 3).

До наших дней сохранилось и бронзовое изделие в форме колеса эпохи раннего железного века, найденное в яме близ пивоваренного завода им. Юргенсона (Омск) археологом-любителем и краеведом С. А. Ковлером (ОМК-4489/49). Вероятно, оно было передано в ЗСКМ в начале 1920-х гг. (рис. 4).

Целая вежа в истории пополнения коллекции культового литья связана с деятельностью ученого-краеведа А. Ф. Палашенкова, обследовавшего почти всю территорию Омского Прииртышья⁸. В 1954 г. в Омский областной краеведческий музей были переданы фигурки из так называемого Мурлинского клада, первоначально хранившегося в Тарском музее. Клад был найден в 1937 г. крестьянином Х. Башировым в 1 км от устья Мурлинки, у деревни Киргап Тарского района Омской области⁹. В числе прочих находок в кладе было несколько предметов культового литья различных сюжетов, позже некоторые из них были утрачены. На сегодняшний день в постоянной экспозиции ОГИК музея «Археология Омского Прииртышья» представлено пять бронзовых изображений культового литья, датированных ранним железным веком. Остановимся на них подробнее.

Первые два являются антропо-зооморфными фигурами, сочетающими в себе облик птицы с вписанной в него человеческой личиной (ОМК-6310/1, 2). Это фигуры с плоским туловищем, раскинутыми и в то же время опущенными крыльями и детализированной головой, выполненной в рельефе¹⁰.

Первая птичья фигурка (8 × 5,6 × 0,3 см) в средней части содержит изображение человеческого лица с длинным прямым носом, глазами и ртом (рис. 5). Все детали проработаны в виде канавок или небольших углублений. На оборотной стороне есть две петельки, на левом крыле

⁵ Чемякин Ю. П., Кузьминых С. В. Металлические орнотоморфные изображения эпохи раннего железа Восточной Европы и Урала // У истоков археологии Волго-Камья (к 150-летию открытия Ананьинского могильника). Археология Евразийских степей. Вып. 8. Елабуга, 2009. С. 217.

⁶ Федотова И. В. Коллекции музея Западно-Сибирского отдела Императорского Русского географического общества в фонде археологии ОГИК музея // Вестник Омского университета. Серия «Исторические науки». Омск, 2017. № 3 (15). С. 203.

⁷ Омская стоянка. Альбом. Омск, 2013. С. 238. Ил. 488.

⁸ Конилов Б. А. Указ. соч. С. 90–91.

⁹ Чернецов В. Н. Бронза устьеполуйского времени // Материалы и исследования по археологии СССР. М., 1953. № 35. С. 150–151; Фонд археологии Омского государственного историко-краеведческого музея: Каталог / Сост. Б. А. Конилов, под ред. Т. М. Назарцевой. Омск, 2003. С. 54–55.

¹⁰ Чернецов В. Н. Указ. соч. С. 153. Табл. XII — 2;

небольшое круглое отверстие. В. Н. Чернецов указывает, что таких фигурок было найдено две, и даже приводит рисунок второй «птички», стилистически повторяющей первую¹¹, но, по всей вероятности, она была утрачена.

¹¹ Там же. С. 153–154. Табл. XII — 2, 3.

Второе дошедшее до нас изображение из «Мурлинского клада» схематично передает птицу, охватывающую распростертыми крыльями две человеческие фигуры. Рельефно изображены глаза, брови, прямой нос, рот, на туловищах людей показаны ребра (9 × 5,7 × 0,3 см)¹² (рис. 6).

¹² Там же. С. 154. Табл. XII — 1.

Третье и четвертое изображения являются зооморфными (ОМК-6310/4,5)¹³. Третья фигурка — плоское профильное изображение животного (лося?), выполненное в технике литья (длина — 7,2 см). На крупной морде выделены зрачки, ноздри и широкий рот. Хорошо видны гипертрофированные рога (рис. 7). Четвертая фигурка — также литое плоское профильное изображение животного (волка?) (длина — 7,6 см). На проработанной морде зверя отчетливо прослеживаются оскаленные зубы (рис. 8). Обращаясь к зооморфным фигуркам, В. Н. Чернецов указывает на их близость с находками, происходящими из Нарымского Приобья, не только на основании схожести изображений, но и по технологическим признакам¹⁴.

¹³ Там же. С. 156. Табл. XII — 4, 5.

¹⁴ Там же. С. 156.

Пятое изображение (ОМК-6310/3) представляет собой антропоморфную фигурку (высота — 7,8 см) плоского литья с выполненной в рельефе несоразмерно большой головой и проработанными чертами лица: глаза, нос, рот, надбровные дуги, головной убор (?) в виде семи вертикальных рубчиков (рис. 9). Туловище обозначено контуром, руки выражены слабо¹⁵.

¹⁵ Там же. Табл. XII — 6.

Бронзовое антропо-зооморфное изображение (ОМК-4476/86) эпохи железного века происходит из сборов А. Ф. Палашенкова 1939 г. со стоянки «Змиев Сор» («Соровый мыс»), расположенной в 7 км к югу от г. Березово, на левом берегу Северной Сосьвы (Тюменская область)¹⁶. Может быть атрибутировано как культовая подвеска в виде хищной птицы (орла?) (14 × 6,5 см). Лицевая сторона выпуклая, изнаночная — вогнутая. Четко выделены голова, клюв, туловище, крылья и хвост. Голова отделена от туловища четырьмя дугообразными выпуклыми линиями. На шее выделены глаза (?) человека (?), на брюшке — ротообразное сквозное отверстие. На крыльях — шипы, имитирующие оперение птицы. Над хвостом — сквозное подпрямоугольное отверстие, по предположению В. Н. Чернецова, «...служившее, видимо, для насаживания птицы на шест, как это можно наблюдать по этнографическим материалам у многих народностей Сибири, в частности, у ненцев, селькупов и обских угров»¹⁷. Хвост состоит из трех «перьев» (рис. 10).

¹⁶ Там же. С. 154. Табл. XI — 5.

¹⁷ Там же. С. 154.

В 1939 г. сотрудниками Омского областного краеведческого музея А. Ф. Палашенковым и Д. П. Сальниковым было произведено обследование и сбор материала со стоянки «Колхозное поле-2» (по В. Н. Чернецову, это поселение на берегу озера Макар-Висинг-Тур, в среднем течении реки Ляпин), расположенной недалеко от села Саранпауль Березовского района (сейчас — ХМАО)¹⁸. В результате в музей поступило две находки, выполненные на плоской бронзовой литой пластине. Одна изображает голову рогатого животного (лось?) (4 × 3,3 × 0,2, ОМК-4478/1) (рис. 11), другая — человеческую личину (7,6 × 4,9 × 0,15, ОМК-4478/2) (рис. 12).

¹⁸ Там же. С. 148–149. Табл. IX — 3, 4; Фонд археологии... С. 72, 76.

В 1949 г. на территории Омска, в затоне на правом берегу Иртыша на глубине 70 см от поверхности учеником школы № 15 Анатолием Арцыбасовым было найдено антропоморфное изображение¹⁹ (ОМК-5559). Это бронзовая фигурка плоского литья (16 × 5,1 см), выполненная достаточно небрежно (рис. 13). На туловище нанесено восемь резных линий (в два ряда), имитирующих ребра, что стилистически сближает изображение с фигуркой из «Мурлинского клада». Туловище

¹⁹ Фонд археологии... С. 48. Рис. 25.

венчает ромбовидной формы голова на короткой шее. В правой руке — несколько изогнутое копьё с выделенным наконечником, в левой — лук.

На основе анализа сохранившихся в фонде археологии находок культового литья можно сделать некоторые выводы. Во-первых, наблюдается спорадичность их поступления в фонд, вызванная, как нам кажется, нерегулярным характером исследования памятников. В основном, это случайные находки, сделанные при осмотре местонахождения, но их выявление и фиксация поставили в то время вопрос о проведении более тщательного обследования памятников и об их сохранении. Во-вторых, нами было выяснено, что некоторые предметы бронзовой металлопластики, уже будучи описанными в научных публикациях, были утрачены из фонда археологии музея (как, например, бронзовая бляха в виде всадника из кургана у д. Имшегал²⁰ и некоторые предметы из «Мурлинского клада»). В-третьих, остаются невыясненными обстоятельства поступления в музей целого ряда предметов бронзовой металлопластики из сборов ЗСОИРГО, что ограничивает возможности их изучения. В связи с этим представляется важной дальнейшая работа по выявлению предметов художественной металлопластики в фонде археологии ОГИК музея с целью их дальнейшего исследования.

²⁰ Конилов Б. А. Указ. соч. С. 86.

Рис. 1. Бляха фигурная. X–XIII вв.
Из раскопок курганов. Змеиногорский уезд.
Томская губерния.
Бронза, литьё. 3,6 × 2,5 × 0,6. В двух проекциях.
ОГИК музей



Рис. 2. Бляха-накладка. I тыс. н.э.
Случайная находка. Западная Сибирь.
Бронза, литьё. 1,5 × 1,5 × 0,7. В двух проекциях.
ОГИК музей



Рис. 3. Полая подвеска. XI–XIII вв. (слева).
«Омская стоянка». Омск.
Бронза, литьё. 3,1 × 1,9 × 1,5. В двух проекциях.
ОГИК музей



Рис. 4. Подвеска. VI–IV вв. до н.э. (справа).
Случайная находка. Окрестности Омска.
Бронза, литьё. Диаметр — 4 см.
В двух проекциях.
ОГИК музей



Рис. 5. Орнито-антропоморфное литьё. III–II вв. до н.э.
«Мурлинский клад». Д. Киргап. Тарский район.
Омская область.
Бронза, литьё. 8 × 5,6 × 0,3.
ОГИК музей



Рис. 6. Орнито-антропоморфное литье. III–II вв. до н.э.
«Мурлинский клад». Д. Киргап.
Тарский район. Омская область.
Бронза, литьё. 9 × 5,7 × 0,3.
ОГИК музей



Рис. 7. Зооморфное литье. III–II вв. до н.э.
«Мурлинский клад». Д. Киргап.
Тарский район. Омская область.
Бронза, литьё. Длина — 7,2 см.
ОГИК музей



Рис. 8. Зооморфное литье. III–II вв. до н.э.
«Мурлинский клад». Д. Киргап.
Тарский район. Омская область.
Бронза, литьё. Длина — 7,6 см.
ОГИК музей

Рис. 9. Антропоморфное литье.
III–II вв. до н.э. (слева).
«Мурлинский клад». Д. Киргап.
Тарский район. Омская область.
Бронза, литьё. Высота — 7,8 см.
ОГИК музей



Рис. 10. Орнито-антропоморфное литье.
VI–IV вв. до н.э. (справа).
Стоянка «Змиев Сор». Соров мыс на левом берегу
р. Северная Сосьва. Березовский район. ХМАО.
Бронза, литьё. 14 × 6,5.
ОГИК музей



Рис. 11. Зооморфное литье. V–X вв. н.э.
Стоянка «Колхозное поле-2».
Березовский район. ХМАО.
Бронза, литьё. 4 × 3,3 × 0,2.
ОГИК музей

Рис. 12. Атропоморфное литье. V–X вв. н.э. (слева)
Стоянка «Колхозное поле-2».
Березовский район, ХМАО.
Бронза, литьё. 7,6 × 4,9 × 0,15.
ОГИК музей



Рис. 13. Атропоморфное литье. Середина I тыс.
до н.э. — первая половина I тыс. н.э. (справа).
Случайная находка. Затон на берегу р. Иртыш. Омск.
Бронза, литьё. 16 × 5,1.
ОГИК музей

Археологические исследования Омского государственного музея-заповедника «Старина Сибирская» в восточных и южных регионах Большереченского района Омской области летом 2020 года

К. Н. Тихомиров

Омская обл., р.п. Большеречье, ОГИКМЗ «Старина Сибирская»; Омск, ОЛАЭМ ИАЭТ СО РАН

© К. Н. Тихомиров, 2021

С давних пор значительную роль в истории Омской области и Западной Сибири играли западносибирские татары. Однако до сих пор их прошлое во многом остается неизвестным. В большей степени это относится к отдаленным от долины Иртыша районам, которые были заселены, судя по архивным данным, как минимум с конца XVIII в. Основной целью исследований летом 2020 г. стали объекты археологического наследия XVIII — первой половины XX в., выявленные на левобережье Иртыша, как в прибрежной части, так и в глубине Иртышско-Ошского междуречья, связанные с этническими предками современных татар.

Летом 2020 г. отряд Омского государственного историко-краеведческого музея-заповедника «Старина Сибирская» (р.п. Большеречье), совместно с экспедицией Омской лаборатории археологии, этнографии и музееведения Института археологии и этнографии Сибирского отделения Российской академии наук под руководством К. Н. Тихомирова продолжил археологическое изучение восточных и южных регионов Большереченского района Омской области. В основном это были территории четырех сельских поселений: Чебаклинского, Уленкульского, Могильно-Посельского и Шипицинского.

Первые два имеют схожие природные условия — они расположены на большом расстоянии от долины Иртыша. Местность вокруг них заболочена, изобилует непроточными озерами разного размера. В Уленкульском сельском поселении течет небольшая р. Нюхаловка — левый приток Иртыша. Земли Могильно-Посельского и Шипицинского поселений расположены значительно ближе к бровке первой надпойменной левобережной террасы Иртыша и также включают большое количество озер в его пойме.

Важным результатом работ стало обнаружение и обследование одиночного кургана Каракуль I, расположенного в 1,2 км к северо-востоку от окраины д. Каракуль Уленкульского сельского поселения на юго-восточной окраине современного кладбища. В настоящее время насыпь кургана в центре разрушена недавней грабительской ямой. Во время опроса жителей соседней деревни удалось выяснить, что в этом районе несколько лет незаконно проводил раскопки «любитель старины» из р.п. Большеречье. Однажды местные жители наблюдали за его незаконными раскопками, проводившимися в течение нескольких дней.

Этот же «черный археолог» передал в дар одному из сельчан часть найденных им предметов. Автору любезно позволили ознакомиться с ними.

Ценность этой коллекции, несмотря на незаконность ее получения, высока, так как в настоящее время практически нет сведений об истории населения левобережья Иртыша в период позднего Средневековья — Нового

времени и предметов материальной культуры, свидетельствующих о ней. Тем более они отсутствуют для Иртышско-Ошского междуречья. Поэтому публикация материалов данного периода чрезвычайно важна.

Коллекция состоит из 39 предметов, в основном из бронзы и меди, предположительно, полученных при ограблении могил. В нее входят: обломок бронзового пластинчатого браслета, фрагмент полой объемной фигуры рыбы из бронзы, 10 подвесок, деталь серьги, два целых перстня, каст и щиток от таких же изделий, три кольца, три накладки на головки рукоятей ножей, четыре пуговицы-подвески (на ножке), плоская крупная пуговица с растительным орнаментом и петелькой, три детали пояса, три круглые ажурные нашивки, железное кольцо, бронзовый наперсток, изделие из медной двухкопеечной монеты 1797 г., отчеканенной на Сузунском монетном дворе, две плоские нашивки, которые могут быть пуговицами.

Наиболее интересными предметами в коллекции следует признать следующие.

1. Пластинчатый браслет (фрагмент) с тремя зигзагообразными валиками, идущими вдоль фрагмента между четырех прямых, и мордой медведя с передними лапами в «жертвенной позе» с одной стороны (вторая обломана). Он выполнен из цветного металла (бронза?).

Подобные изделия широко известны на территории Западной Сибири. Ближайшими аналогами являются браслеты из южнотаежной части Среднего Прииртышья, известные в материалах усть-ишимской культуры¹. Имеются они и на сопредельных территориях. Указанные изделия традиционно датируются IX–XII вв.

2. Полая фигура рыбы. Выполнена из бронзы. Полая, смятая с боков. Сохранилась частично. Тело — вытянутое, без головы, покрытое крупной чешуей, со спинным, хвостовым, анальным и жировым плавниками. Наибольшее количество видовых признаков сближает фигуру с рыбами из семейства лососевых.

Металлические плоские и объемные фигурки рыб известны на территории Западной Сибири в Сургутском Приобье², Нижнем Прииртышье, у северных хантов³. Однако они не похожи ни манерой, ни технологией изготовления.

3. Изделие из монеты. В коллекции имеется плоское изделие, выточенное из медной монеты номиналом две копейки, отчеканенной в 1797 г. на Сузунском монетном дворе. Изделие выполнено путем стачивания частей. В результате получилась плоская фигура, похожая на силуэт рыбы из семейства карповых (золотой карась?). Гурт практически не сохранился.

4. Тыльные накладки на головки рукоятей ножей. В коллекции они представлены тремя видами: 1) каплевидная с растительным орнаментом, сужающаяся книзу; 2) круглая накладка, также выполненная из бронзы, поверхность изделия украшена по краю псевдовитым и рубчатый кантами, в центре есть круглая площадка; 3) круглая накладка из «белой бронзы», на лицевой стороне — пять кругов, выполненных из рубчатого канта, внутри них, в центре — бутон из припаянных колец.

Подобные накладки крепились на торец рукояти ножа и фиксировали ее на хвостовике, который, проходя через них, загибался или расклепывался. Использовался как при всадном, так и при накладном типе монтажа рукояти. Ближайшими аналогами являются ножи из могильников Окунево IV⁴, Окунево VII⁵, Бергамак II в Муромцевском районе Омской области.

5. Перстни и кольца. Одним из наиболее интересных предметов является перстень из бронзы со следами позолоты с круглым кастом (оправой для камня) и вставками из цветного стекла (одна круглая серого цвета

¹ Конилов Б. А. Омское Прииртышье в раннем и развитом Средневековье. Омск, 2007. С. 459, рис. 303. С. 434, рис. 225, 2.

² Сургутский художественный музей. Открытое хранение. СреднеОбье в бронзе и металле. IX–XIV вв. Археологические коллекции из собрания Сургутского художественного музея. Сургут, 2009. С. 44–45.

³ Бауло А. В. Домашние (семейные) святилища северных хантов // Археология, этнография и антропология Евразии. 2004. № 1. С. 92, рис. 4.

⁴ Могильников В. А. Поздне-средневековые материалы из комплекса памятников у дер. Окунево в Тарском Прииртышье // Вестник археологии, антропологии и этнографии. Вып. 1. Тюмень, 1997. С. 54, рис. 4, 16.

⁵ Матющенко В. И. Могильник на Татарском увале у д. Окунево (Ом VII). Раскопки 1998, 1999 годов. Омск, 2003. Вклейка после с. 64, рис. 23, 2; рис. 88, 1.

сохранилась). В центре располагалась крупная круглая вставка (утрачена), остальные, более мелкие, по кругу вокруг нее. Территориально ближайшим аналогом (не позолоченным) такого перстня является изделие с Кыштовского могильника в Новосибирской области, расположенного на правом берегу Тары⁶. Известен подобный перстень и в материалах этнографических сборов у северных манси⁷, и в коллекциях с территории Обдорского Севера.

Среди описываемых предметов имеются перстень с круглым щитком, на котором изображен крест сложной формы, обломок перстня с кастом из белого металла (серебро?), с овальной вставкой из красного стекла, восьмигранный щиток от перстня из белого металла и пластинчатые кольца (3 экз.). Подобные перстни широко распространены в материалах исследования могильников коренного населения Западной Сибири XVII–XVIII вв. Наиболее близкими комплексами, на которых обнаружены подобные изделия, являются могильники в Тарском районе⁸ и по р. Тара в Муромцевском⁹ и Кыштовском районах¹⁰ Омской и Новосибирской областей.

Большинство предметов, представленных в собрании, чаще всего находят в памятниках коренного населения Западной Сибири XVI–XIX вв. Однако здесь присутствует пластинчатый браслет IX–XII вв., что показывает особенности формирования коллекции и не влияет на датировку в целом. Таким образом, можно предположить, что большинство артефактов в ней датируются XVI — концом XVIII в.

При проведении работ учеными также был изучен район между д. Большемурулы и с. Шипицино и участок сглаженной левобережной террасы Иртыша. На западном берегу оз. Могулинское было проведено обследование месторасположения брошенной д. Могулинка, существовавшей с конца XVIII до середины XX в. В результате была собрана небольшая коллекция станковой керамики, кусков кирпича и т. д.

В Чебаклинском сельском поселении, в районе д. Аубактан и Яланкуль были обследованы современное кладбище этих населенных пунктов и места расположения брошенной д. Куртайлы и ее кладбища, существовавшего с конца XVIII и до начала XX в.

Таким образом, полученные данные создают базу, которую можно использовать для исследования истории групп западносибирских татар, расселенных на левобережье Иртыша. Полученная коллекция металлических предметов из грабительских раскопок чрезвычайно важна, несмотря на то, что при ее сборе был причинен невосполнимый ущерб памятникам ранней истории населения этих регионов. Фотофиксация этого собрания позволяет получить представление о культуре населения лесостепного Ошско-Иртышского междуречья в XI — первой половине XIX века.

⁶ Молодин В. И. Кыштовский могильник. Новосибирск, 1979. С. 88.

⁷ Сальникова И. В. Классификация перстней из этнографических сборов у северных манси // Проблемы археологии, этнографии, антропологии Сибири и сопредельных территорий. Т. XXII. Новосибирск, 2016. С. 541, рис. 2, 16.

⁸ Тихомиров К. Н. Сеитово IV — новый могильник предков тарских татар XVII–XVIII вв. в Среднем Прииртышье // Вестник археологии, антропологии и этнографии. 2019. № 2 (45). С. 60, рис. 1, 10, 11, 13.

⁹ Матющенко В. И., Полеводов А. В. Комплекс археологических памятников на Татарском увале у деревни Окунево. Новосибирск, 1994. С. 186, рис. 67, 2; Татауров С. Ф., Тихонов С. С. Могильник Бергамак II // Этнографо-археологические комплексы: Проблемы культуры и социума. Т. 1. Культура тарских татар. Новосибирск, 1996. С. 70, рис. 5, 5.

¹⁰ Молодин В. И. Указ. соч. С. 177, табл. XLV, 3, 4.



КУЛЬТУРА ОМСКА,
СИБИРИ
И УРАЛА

Семья Кругликовых и художественная культура Омска 1860-х — 1870-х годов

М. А. Белокрыс

Омск, ОмГУ им. Ф. М. Достоевского

© М. А. Белокрыс, 2021

Старый Омск часто называют военно-чиновничьим городом, вкладывая в это определение негативный смысл. Между тем культурная конфигурация города формируется не столько профессиональным статусом его жителей, сколько их духовным богатством и знаниями, желанием делиться этим с окружающими людьми. В этом плане в центре настоящей статьи — история семьи Кругликовых, внесшей определенный вклад в формирование художественной культуры Омска второй половины XIX в. В ее основе — материалы Омского исторического архива, монографии, редкие периодические издания, тезисы доклада Г. А. Севостьяновой, первой обратившей внимание на произведения художницы Е. С. Кругликовой в собрании Омского областного музея изобразительных искусств¹.

Об отце художницы, Сергее Николаевиче Кругликове (1832–1910) (рис. 1), сведения скупы — кадровый военный, специального художественного образования не имел, но неплохо владел карандашом и кистью. Столь лапидарная характеристика не дает возможности представить образ этого по-своему замечательного человека. Согласно послужному списку, происходил он из дворянской семьи Тульской губернии, представители которой реализовали себя по преимуществу в военной профессии. Одновременно все они отличались интересом к музыке, живописи, искусству вырезного силуэта. Учился Кругликов в Санкт-Петербурге, в привилегированной военной школе гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров (Николаевское кавалерийское училище). Программа обучения там была обширна и включала, помимо общеобразовательных и специальных военных предметов, танцы, пение, гимнастику. В школе любили музыку, литературу, действовал прекрасный церковный хор, многие юнкера брали уроки игры на различных инструментах. Некоторые выпускники впоследствии оставляли военную службу и профессионально занимались искусством. Среди них, например, были выдающийся русский композитор М. П. Мусоргский; видный музыкальный деятель, композитор, ставший в 1870-х гг. директором Петербургской консерватории, М. П. Азанчевский; певец, композитор, автор статей о духовной музыке Н. И. Компанейский и ряд других.

После окончания школы в 1851 г. Кругликов служил в Преображенском полку, в 1853 г. направлен в Николаевскую академию Генерального штаба «для образования в высших военных науках». Из академии в августе 1855 г. командирован в родное кавалерийское училище ротным командиром. Есть основания предполагать, что здесь он близко познакомился с М. П. Мусоргским — юнкером выпускного класса. В январе 1859 г. Кругликов получил повышение — назначен помощником инспектора классов училища. В 1865 г. произведен в полковники и в июле 1866 г. направлен инспектором классов в Полтавскую военную гимназию. Прослужив там немногим более года, в июле 1867 г. назначен офицером для особых поручений в Главное управление военно-учебных заведений. В начале 1868 г. послан в Омск для ознакомления с делами недавно образованной на базе кадетского корпуса Сибирской военной гимназии².

¹ Памятники истории и культуры Сибири. Тезисы докладов и сообщений Всероссийской научно-методической конференции. Омск, 1995. С. 195–197.

² ГИАОО. Ф. 19. Оп. 1. Д. 978. Л. 2–4 об.

Прибыв в Омск в феврале 1868 г., Кругликов был назначен инспектором классов гимназии (заведующим учебной частью). В 1874 г., после кончины директора гимназии К. А. Линдена, исполнял его обязанности. Человек эрудированный, поклонник искусства, он многое делал для эстетического воспитания гимназистов, привнося в учебный процесс дух столичной военной школы (рис. 2). В гимназии действовали церковный и светский хоры, «щеголяющие прекрасными голосами», духовой оркестр, здесь обучали игре на музыкальных инструментах, поощрялись театральные интересы гимназистов. Выпускники 1870-х гг. вспоминали, что гимназия «до страсти» любила петь³. Воспитанников с легкой руки начальства направляли за казенный счет на концерты казачьего оркестра, скрипача А. М. Редрова, приезжих гастролеров — пианиста Шимановского, певицы Д. М. Леоновой и других. Отбирали для этого чаще гимназистов из числа певчих и оркестрантов. Были гимназисты и среди первых посетителей театральных представлений в здании театра, построенного в Городской роще в 1874 г. Вот только один из подписанных полковником Кругликовым приказов по гимназии: «№ 43. Апрель 1 дня 1875 г. Согласно решению комитета воспитателей в заседании сего 31 марта, предлагаю воспитателю <...> Ольденборгеру повести завтра вечером 35 воспитанников в концерт, даваемый казачьим оркестром в зале клуба. Прошу <...> назначить в упомянутое число лучших воспитанников и преимущественно певчих или занимающихся музыкой. Смотрителю дома предлагаю уплатить за места на хорах, взятые для воспитанников, десять рублей»⁴. Исследователи истории Сибирского кадетского корпуса считали, что в 1870-е гг. «честь организации учебного дела по новым расширенным программам» принадлежала инспектору классов полковнику С. Н. Кругликову⁵.

В Омск С. Н. Кругликов приехал с семьей — женой Ольгой Юльевой (1836–1922), сыном Николаем и дочерью — трехлетней Елизаветой, будущей известной художницей. О. Ю. Кругликова (рис. 3) была также личностью незаурядной. Ее отец, военный инженер Ю. Ф. Нейман (1813–1890), окончил две академии: Инженерную и Генерального штаба. С 1841 г. преподавал в Школе гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров математику и топографию, работал инспектором классов. Дослужился до звания генерал-лейтенанта (1881). Образование Ольга Юльевна получила в Смольном институте благородных девиц. Обучалась пению, рисованию, игре на фортепиано у выдающегося педагога и композитора, придворного пианиста императрицы Александры Федоровны — А. Л. Гензельта. Выйдя замуж за С. Н. Кругликова, разделила его судьбу, путешествуя с ним по городам России. В Омске, будучи превосходной пианисткой, оказала ощутимое влияние на формирование музыкальной ауры города. Была близка к Омскому обществу любителей музыки, выступала в организуемых им концертах, аккомпанировала приезжим и местным музыкантам. Известен факт ее публичного выступления в 1870 г. со скрипачом из казачьего оркестра А. Ф. Кононовым, оцененного генерал-губернатором Хрущовым как «отличное»⁶. Стала деятельной сотрудницей комитета Благотворительного общества, есть основание предполагать, что способствовала она пробуждению в Омске музыкально-критической мысли. В частности, в местной газете выявлена рецензия на концерт Омского отделения ИРМО, подписанная прозрачным инициалом «К»⁷. Занималась она и педагогической практикой. По крайней мере известно, что обучала она игре на фортепиано своих дочерей.

В квартире Кругликовых, находившейся, предположительно, в здании военной гимназии, образовался культурный салон (рис. 4). Здесь

³ Павлов И. В. Воспоминания о Сибирской военной гимназии // Военный мир. 1913. № 6/7. С. 45–47.

⁴ ГИАОО. Ф. 19. Оп. 1. Д. 174. Л. 39 об.

⁵ Первый Сибирский Императора Александра I Кадетский корпус. Шанхай, 1940. С. 50.

⁶ Ремнев А. В. Генерал-губернатор Западной Сибири А. П. Хрущов и его омский дневник // Известия Омского государственного историко-краеведческого музея. Омск, 1994. № 3. С. 85.

⁷ К. Концерт Омского отделения Императорского музыкального общества // Акмолинские областные ведомости. 1877. 30 апреля.

устраиались домашние спектакли, концерты, литературные беседы, маскарады. Его охотно посещала местная военная и чиновничья аристократия, находили теплый прием приезжавшие в город с концертами артисты-гастролеры. Думается, что именно атмосфера домашнего салона весьма существенно повлияла на формирование художественных интересов детей. Племянница художницы Е. С. Кругликовой, Н. С. Сошальская, так характеризовала духовную составляющую квартиры семейства Кругликовых: «Время от времени происходило здесь необыкновенное: то приходили люди в диковинных костюмах, размахивали руками, долго и громко говорили, то пела скрипка, звучало пение. Шли репетиции к домашним спектаклям и концертам. Душой и организатором их была мать художницы, Ольга Юльевна Кругликова. Прекрасная музыкантша, она исполняла все фортепьянные партии. Музыки в доме было много, музыки хорошей, настоящей. Было время, когда девочка колебалась: что выбрать? Музыку? Живопись? Остановилась на втором. Судьбу решил А. А. Агин своими иллюстрациями к „Мертвым душам“. Открылся новый мир. Все это происходило в Омске, а было ей около семи-восьми лет от роду»⁸. К этой цитате добавим, что музыкальные впечатления подростка Елизаветы обогащались и в годы ее учебы в Омской женской гимназии, начальница которой М. Ф. Буланже, сама незаурядная пианистка-любительница, всячески поощряла занятия искусством. В гимназии базировалось Омское общество любителей музыки, проходили репетиции, устраивались концерты. Звучала камерная инструментальная музыка, гимназистки с увлечением пели в хоре.

Помимо Николая и Елизаветы, в Омске у четы Кругликовых родились еще три девочки — Ольга (1869), Мария (1871) и Наталья (1874) (рис. 5). Полученные в семье прививки искусства не пропали для детей даром. Старший сын Николай (1861–1920) в 1878 г. окончил Омскую военную гимназию, затем — Институт путей сообщения. С 1888 г. проводил изыскания по строительству Забайкальской и Кругобайкальской железной дороги, работал на Дальнем Востоке. С 1900 г. осел в Петербурге, служил начальником отдела в Правлении Общества Китайско-Восточной железной дороги. Интересовался музыкой, театром, мелодекламацией (рис. 6, 7). В 1909 г. стал одним из учредителей «Художественного общества Интимного театра», способствовал возникновению популярного литературно-художественного кабаре «Бродячая собака». По свидетельству поэта, переводчика и мемуариста Б. К. Лившица, «Собака» имела собственный гимн на слова и музыку М. Кузмина. Второй его куплет посвящен Н. С. Кругликову:

Мы не строим строгой мины,
 Всякий пить и петь готов:
 Есть певицы, балерины
 И артисты всех сортов.
 Пантомимы и картины
 Исполняет без причины
*General de (3 раза) Krouglikoff*⁹.

Елизавета (рис. 8) вначале намеревалась избрать профессию музыканта. Но затем, как известно, окончила Московское училище живописи, ваяния и зодчества. С 1895 г. жила и работала в Париже (рис. 9). «Кругликова, — писал искусствовед, библиофил и коллекционер С. П. Фортинский, — относилась с интересом ко всем видам искусства. Унаследовав от матери, ученицы Гензельта, любовь к музыке, она с увлечением играла на рояле и не пропускала ни одного интересного концерта в Париже. Она увлекалась и театром, была частой посетительницей дягилевского балета в Париже в 1906–1909 годах»¹⁰. Ее мастерскую, ставшую

⁸ Сошальская Н. С. О Е. С. Кругликовой // Тороповские страницы: сборник статей и воспоминаний. Вып. 3. Род Кругликовых. Ч. 2. Ярославль, 2013. С. 29.

⁹ Лившиц Б. К. Полутораглазый стрелец. Стихотворения. Переводы. Воспоминания. Л., 1989. С. 511.

¹⁰ Фортинский С. П. Биографический очерк // Тороповские страницы: сборник статей и воспоминаний. Вып. 3. Род Кругликовых. Ч. 2. Ярославль, 2013. С. 22.

центром притяжения приезжавших во Францию русских, посещали поэты, музыканты, художники, танцовщики, писатели. Заглядывали к ней и земляки — художник из Кяхты А. А. Лушников, учившийся у известного французского художника-реалиста Ф. Кормона (рис. 10). Из трех младших дочерей четы Кругликовых наиболее яркие художественные способности проявила Мария, ставшая художником по костюмам для кукольного театра.

В октябре 1880 г. полковник С. Н. Кругликов высочайшим приказом по военному ведомству переведен инспектором классов в Полоцкую военную гимназию и навсегда покинул Омск¹¹. Но на примере замечательной семьи Кругликовых отчетливо видно, что просвещенные семьи, независимо от своего статуса, положительно влияли на формирование художественной среды Омска, поддерживали и развивали его культуру.

¹¹ ГИАОО. Ф. 19. Оп. 1. Д. 978. Л. 5 об.



Рис. 1. С. Н. Кругликов. Конец XIX – начало XX в.
Фотография.
Из открытых интернет-источников



Рис. 2. Е. С. Кругликова.
Портрет отца за вечерним чтением о Николае I
в Чегодаеве. 1903.
Бумага, карандаш.
Публикуется по: Тороповские страницы: сборник
статей и воспоминаний. Вып. 3. Род Кругликовых. Ч. 2.
Ярославль, 2013. С. 122



Рис. 3. Е. С. Кругликова.
Портрет матери.
Холст, масло.
Там же. С. 123



Рис. 4. Е. С. Кругликова.
В гостиной Кругликовых. 1910-е.
Силуэт.
Там же. С. 38

Рис. 5. Е. С. Кругликова.
Портрет сестры Натальи. 1912.
Цветная акватинта. 34 × 25.
Там же. С. 109



Рис. 6. Е. С. Кругликова.
Мелодекламация. 1917.
Гравюра мягким лаком. 7 × 11.
Изображены Николай Сергеевич и его мать
Ольга Юльевна.
Там же. С. 78



Рис. 7. Е. С. Кругликова.
Ex libris Н. С. Кругликова.
Там же. С. 82





Рис. 8. Е. С. Кругликова. Фотография. Начало 1890-х.
Из архива Сошалских.
Там же. С. 30



Рис. 9. Е. С. Кругликова.
Автопортрет. Конец 1890-х.
Акварель, белила, черный карандаш. 16 × 12,5.
Там же. С. 28



Рис. 10. А. А. Лушников.
Moi et une modèlle. Парижские впечатления, Кяхта, 1899.
Бумага, карандаш. 19 × 11,5.
Лист из альбома кяхтинской гимназистки
Е. Сергеевой (Е. А. Танской).
Из личного архива М. А. Белокрыса.
Публикуется впервые

Династия тобольских косторезов Янкелевичей

Е. А. Лаврентьев

Москва, АО «НИПИГАЗ»

© Е. А. Лаврентьев, 2021

Последняя треть XIX в. — золотой период тобольской резной кости, когда происходит становление традиции круглой скульптуры и формирование облика народного промысла. В эти годы начал свой творческий путь тобольский косторез Иосиф Янкелевич. Спрос на фигурки и изделия из мамонтового бивня был хорошим, мастерские возникали, жили, закрывались, продавались, мастера обучали ремеслу молодое поколение, жизнь косторезов была наполнена событиями, они пользовались поддержкой городской интеллигенции. К сожалению, этот период остается малоизученным и сведения о мастерах и мастерских того времени зачастую противоречивы и требуют ревизии. С началом XX в. перед страной встали новые проблемы: революционное движение, Первая мировая война, свержение монархии и Гражданская война. Все эти события лишили тобольских мастеров спроса, практически свели на нет развитие косторезного промысла и поставили под угрозу само его существование. В 1910–1920-е гг. большинство косторезов постигла печальная судьба: в лучшем случае они меняли профессию. Многие, к сожалению, не пережили те смутные годы, но Иосифу Янкелевичу удалось справиться со всеми невзгодами.

Нет сведений о том, где и когда родился Иосиф Янкелевич, кто были его родители, как их звали, однако на работе «Макет крестьянского двора», находящейся в собрании Новосибирского государственного краеведческого музея, есть подпись: «Работа И. Л. Янкелевича, Омск»¹.

По установленным фактам биографию костореза условно можно разделить на три этапа: тобольский (до отъезда в Челябинск), омский (1916–1932) и московский (после 1932)². Иосиф Янкелевич, воспитанный в тобольских мастерских и артелях конца XIX в., до конца жизни остался предан классическим тобольским сюжетам и пластическим решениям. Несколько лет, проведенных в Челябинске, невозможно выделить в отдельный период, так как пока что не удалось однозначно идентифицировать ни одной работы, созданной им в эти годы.

Впервые о косторезе Иосифе Янкелевиче упоминает в своей рукописи первый исследователь тобольского косторезного промысла Егор Симонов в 1923 г. Симонов пишет, что Янкелевич перешел к Юлии Ильиничне Мельгуновой сразу с открытием ее «Образцовой сибирской мастерской», то есть в 1893 г., когда она выкупила оборудование мастерской В. С. Филимонова и организовала свое косторезное дело. Симонов не упоминает о биографии Янкелевича до 1893 г., но известно, что Мельгунова наняла лучших тобольских косторезов, что позволяет характеризовать Янкелевича на момент открытия мастерской Мельгуновой как сформировавшегося профессионала³. По всей вероятности, до 1893 г. Иосиф Янкелевич работал в «Сибирской мастерской изделий по мамонтовой кости» Софьи Ивановны и Ивана Ефимовича Овешковых, считающейся первой тобольской косторезной, давшей начало всему промыслу. Учителями Иосифа были сам Иван Ефимович и ссыльный поляк, опытный косторез Игнатий Пляпас⁴. Позже, когда дела у Мельгуновой пошатнулись, Янкелевич организовал собственную мастерскую, просуществовавшую несколько лет.

¹ Янкелевич И. Л. Макет крестьянского двора // Госкаталог. рф. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=4408182> (дата обращения: 1.12.2020).

² Личное дело Янкелевича Я. И. // РГАЛИ. Ф. 2907. Оп. 2. Ед. хр. 960.

³ Симонов Е. Изделия из мамонтовой кости (историко-библиографическая справка): рукопись. Тобольск, 1923. Л. 18 // Научный архив ТИАМЗ.

⁴ Южин Д. Мамонтовая кость // Красная панорама. 1928. № 15. С. 10–11.

У Янкелевича работали Я. Шахов, И. И. Садков и даже «патриарх промысла» П. Г. Терентьев⁵. О тобольском периоде работы Янкелевича нам повествуют несколько фотографий работ мастера из архива НИИХП, изображающих каюра, правящего собачьей упряжкой (рис. 1)⁶.

По неизвестным причинам Иосиф Янкелевич покинул Тобольск, жил и работал в Челябинске, где уже в 1907 г. открыл свою мастерскую⁷, а в 1915 г. у него родился сын Яков⁸. Жена Иосифа была домохозяйкой. В 1916 г. вся семья уехала в Омск, где и жила до 1932 г.⁹ Иосиф продолжал работать по кости, поступил в артель «Экстра», в 1930 г. туда же пришел его подросток сын¹⁰. Егор Симонов упоминал, что «недавно организовано такое (косторезное) производство в омском художественно-промышленном техникуме, в виде особого отделения, где работает 10 человек. Бывший недавно в Омске Луначарский „пришел в восторг от этих вещей“»¹¹. Яков перенял ремесло отца и тоже стал резчиком по кости. Во второй половине 1920-х гг. косторез был вынужден сосредоточиться на утилитарных вещах, чтобы прокормить семью. Несмотря на экспортную направленность артели, существовали проблемы со сбытом художественных изделий, о чем мы узнаем из эмоциональной статьи Д. Южина в журнале «Красная панорама» за 1928 г.¹² Там же мы видим несколько фотографий работ мастера, в совокупности с ранее упомянутым макетом относящихся к омскому периоду творчества, и некоторые детали биографии тобольского художника по кости, записанные, очевидно, со слов самого Иосифа. Несмотря на то, что косторезов в Омске немного (в отличие от Тобольска, где было живое ремесло и мастера много общались друг с другом), Янкелевич не создал принципиально новых работ. Мы видим вполне традиционные для тобольского промысла небольшие круглые скульптуры и крупную макетную работу, единственную, выделяющуюся среди известных произведений, но также, несомненно, созданную в тобольской традиции и исходя из запросов того времени (рис. 2).

В РГАЛИ хранится личное дело Якова Иосифовича Янкелевича, откуда мы узнаем несколько фактов о биографии Янкелевичей в предвоенные годы. В марте 1932 г. семья переехала в Москву, отец и сын пришли работать в артель «Древэлектро» (позднее переименованную в «Культспорт»), которая, как и омская артель «Экстра», входила в систему промкооперации и изготавливала товары на экспорт¹³. Иосиф продолжил создавать круглую скульптуру, несколько изображений мы находим в обзоре журнала «Творчество» за декабрь 1935 г. — это традиционные тобольские работы, какие резались мастерами еще до революции¹⁴. Не возникло ни новых тем, ни художественных приемов, нет изображений работ «на потребу времени» — социалистической, агитационной направленности, хотя, по всей вероятности, такие были: Южин в своей статье, описывая быт омской мастерской Янкелевича, упоминает портсигары и другие утилитарные предметы, которые обычно снабжали памятными или дарственными надписями¹⁵. Дата смерти Иосифа остается пока неизвестной, его сын Яков проработал в артели до 1941 г., далее сведений о его судьбе нет¹⁶.

⁵ Симонов Е. Указ. соч. Л. 21.

⁶ Негатив. Автор: Янкелевич. Скульптурная группа «Поездка на собаках». Кость, резьба. Тобольск. Материалы из коллекции «Фототека НИИХП» // Госкаталог. рф. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=12178891> (дата обращения 1.12.2020); Негатив. Автор: Янкелевич. Скульптурная группа «Поездка на собаках». Кость, резьба. Тобольск. Материалы из коллекции «Фототека НИИХП» // Госкаталог. рф. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=12176702> (дата обращения 1.12.2020).

⁷ Симонов Е. Указ. соч. Л. 21.

⁸⁻¹⁰ Личное дело Янкелевича Я. И.

¹¹ Симонов Е. Указ. соч. Л. 18.

¹² Южин Д. Мамонтова кость. С. 10–11.

¹³ Личное дело Янкелевича Я. И.

¹⁴ Творчество. 1935. № 12. С. 15–17.

¹⁵ Южин Д. Указ. соч.

¹⁶ Личное дело Янкелевича Я. И.



Рис. 1. И. Янкелевич.
Скульптурная группа «Поездка на собаках».
Тобольск.
Бивень мамонта; резьба.
ВМДПНИ.
Фотография. Негатив. 1930-е – 1950-е.
«Фототека НИИХП»



Рис. 2. И. Л. Янкелевич.
Макет крестьянского двора. 1916–1932. Омск.
Кость мамонта; вытачивание, шлифовка
(шлифование, клейка).
34 × 29,5 × 20.
НГКМ.
Фотография. 1930–1950.

Художники Омской Пушкинки: 1920–1940-е годы

Е. И. Каткова

Омск, ОГОНБ им. А. С. Пушкина

© Е. И. Каткова, 2021

В первое десятилетие своей истории (1907–1917) библиотека имени А. С. Пушкина была обычной городской библиотекой со скромным фондом и небольшим числом подписчиков (читателей). Лишь накануне и в период Гражданской войны были предприняты первые шаги по внедрению в ее деятельность передовых на тот момент технологий: десятичной классификации, книжных выставок, руководства чтением и т. п.¹ Все изменилось с установлением советской власти, которая буквально с первых месяцев своего существования активно вовлекла библиотеку во все идеологические кампании (пропаганду советской печати, ликвидацию неграмотности, выборы разного уровня и т. д.). Все это требовало наглядной агитации, лозунгов, плакатов, транспарантов, то есть появилась потребность в художниках-оформителях.

Исследований в этом направлении не проводилось, и в данной работе представлены самые первые результаты по изучению таких источников, как документы Исторического архива Омской области, архивные материалы Омской государственной областной научной библиотеки им. А. С. Пушкина, краеведческий каталог библиотеки, интернет-ресурсы. Пока не обнаружено официальных документов художников (личных дел, автобиографий, заявлений о приеме на работу, приказов об увольнении и т. п.) за 1920-е гг. Однако существуют иные материалы, подтверждающие, что в этот период художники работали в Пушкинке в штате или по договору. Так, на фотографиях первых советских выставок «Сибирская печать за годы революции» (май 1923) и «Сибирская печать с 1919 по 1925 гг.» (май 1925) мы видим профессионально выполненные транспаранты, демонстрирующие разнообразие шрифтов и рисунков. В ноябре 1923 г. была организована «Книжная выставка Октябрьской литературы» из 18 отделов. «Внешне выставка производила благоприятное впечатление. Каждый отдел указывался художественно исполненным плакатом в красках, с изображением того или другого вождя пролетариата <...> или же соответствующего рисунка»². В 10-ю годовщину Октябрьской революции библиотека была «декорирована и иллюминирована» и приняла участие в городском карнавале³. Очевидно, что оформлять такие серьезные мероприятия должны были профессиональные художники. Значительно больше сведений сохранилось за 1930–1940-е гг., хотя и здесь имеются лакуны, которые со временем могут заполниться. На сегодняшний день удалось выявить имена 12 художников и даты их работы в Пушкинке. Приведем о них сведения в хронологическом порядке.

Мамонтов Николай Андреевич (1898–1964), ярчайший представитель омского авангарда начала 1920-х гг. и футуристической литературно-художественной группы «Червонная тройка». В архиве библиотеки сохранилась его записка от 4 апреля 1920 г., из которой следует не только то, что он работал в Пушкинке художником, но и то, в каком бедственном материальном положении он находился⁴.

Уфимцев Виктор Иванович (1899–1964), один из организаторов группы «Червонная тройка» в 1921 г., впоследствии народный художник Узбекской ССР. В его дневнике имеется запись от 4 мая 1920 г.: «поступил в Пушкинскую библиотеку художником. Но это все неинтересно»⁵.

¹ Каткова Е. И. Омская «Пушкинка» в годы Гражданской войны (1918–1919 гг.) // Гражданская война на Востоке России: взгляд сквозь документальное наследие. Омск, 2017. С. 165–170.

² ОГОНБ им. А. С. Пушкина. Бюллетень Пушкинской библиотеки. 1923. № 1. С. 22.

³ Омская окружная Библиотека имени А. С. Пушкина [в 1927 г.]. Машинопись // ОГОНБ им. А. С. Пушкина.

⁴ Девятьярова И. Г. Николай Мамонтов: очерк жизни и творчества художника. 1898–1964. Омск, 1998. С. 17.

⁵ Виктор Иванович Уфимцев. 1899–1964: архив: дневники, фотографии, рисунки, коллажи, живопись. М., 2009. С. 15.

⁶ ГИАОО. Ф. 300. Оп. 2 Д. 508; Спирина И. В. Выпускники Худпрома в Омском музее изобразительных искусств // Декабрьские диалоги. Вып. 4. Омск, 2001. С. 63–67.

⁷ Приказы по библиотеке им. А. С. Пушкина, 1930–1935. Л. 7. Рукопись // ОГОНБ им. А. С. Пушкина; Расчетные ведомости за 1933 г. Л. 7. Рукопись // ОГОНБ им. А. С. Пушкина.

⁸ Антонина Петровна Палли // Первая областная выставка живописи и графики (Омск, 1937): каталог. Омск, 1937. С. 22; Палли Антонина Петровна (1911 г.р.) // Левина Ж. Е. Художники Омска и Омской области, 1928–1937 годы: учеб. пособие. Омск, 2010. С. 73–74.

⁹ Приказы по библиотеке им. А. С. Пушкина, 1936–1941. Л. 15 (об.) — 16. Рукопись // ОГОНБ им. А. С. Пушкина.

¹⁰ Там же. Л. 17–18.

¹¹ Понетаев Христофор Михайлович // Арт-Панорама: картинная галерея. URL: <http://www.artpanorama.su/?category=article&show=subsection&id=1943> (дата обращения: 21.11.2020).

¹² Приказы по библиотеке им. А. С. Пушкина, 1936–1941. Л. 19, 45 // ОГОНБ им. А. С. Пушкина.

¹³ Сибирские огни. 1940. № 2. С. 172.

Горбунова Павла Николаевна (1893–1973), окончила с золотой медалью 1-ю Омскую женскую гимназию. Из-за начавшейся Первой мировой войны вынуждена была прервать обучение в школе Общества поощрения художников (Санкт-Петербург) и вернуться в Омск. Здесь она сдала экстерном экзамен в учительском институте и начала работать: сначала в Семипалатинском училище, затем художником в Омской Пушкинской библиотеке⁶, видимо в 1920-е гг.

Иванов. Проработал в библиотеке чуть более года, с 1 марта 1932 г. по 17 апреля 1933 г. В архивных документах инициалы не указаны⁷.

Палли Антонина Петровна (1911–?). Родилась в Феодосии, в 1935 г. окончила Омский художественный техникум. Трудилась в библиотеке недолго: с 10 декабря 1936 г. по 10 марта 1937 г., и в этом же году впервые выставила свои работы на Первой областной выставке живописи и графики. Это были четыре акварельных рисунка: «Демонстрация», «Берег Черного моря», «Осень в бору», «Голова юноши»⁸. Уволилась она по собственному желанию.

Грачёв М. Проработал на должности художника с 15 мая по 17 июня 1937 г., видимо, не пройдя испытательного срока⁹.

Понетаев Христофор Михайлович (1917–1996). Родился в селе Федоровка Павлодарской области. Работал в Пушкинке с 26 июня по 1 сентября 1937 г. и был уволен «как несправившийся с работой»¹⁰. В этом же году окончил Омское художественное училище. В 1938 г. его призвали в армию. В годы Великой Отечественной войны служил в 19-й отдельной роте аэрофотослужбы 10-й Воздушной армии 2-го Дальневосточного фронта. В период войны с Японией проявил 50 боевых фильмов и отпечатал около 21 000 снимков хорошего и отличного качества, за что был награжден медалью «За боевые заслуги», а также медалями «За победу над Германией», «За Победу над Японией». После войны, в 1951–1954 гг., учился в Таллине — в Государственном художественном институте ЭССР. Долгое время жил и работал в Прибалтике, затем переехал в Подмоскowie. Член Союза художников СССР с 1964 г. Работал в области станковой графики в технике офорта. Участник всесоюзных, республиканских, зональных, областных выставок с 1960 по 1996 г. Основные работы: серия графических листов «Целина», «Мать Кайдара», «Ветеран революции Юсупов», «Чабаны Увалеевы», серия графических листов «По Прибалтике», «Прощай море», «Рыбаки», «Балтийский мотив», «В рыбацком колхозе», «Ветеран гражданской войны П. Я. Соколов», «Защитник Москвы И. М. Морозов»¹¹.

Карпов Василий Ипполитович. Трудился в библиотеке почти пять лет: с 25 сентября 1937 г. по 11 июля 1941 г.¹² Пока неизвестна его биография, но можно с уверенностью сказать, что к выполнению заданий он подходил творчески. Например, 5 марта 1940 г. в Пушкинке открылась большая книжная выставка «П. Ершов и его время», посвященная 125-летию со дня рождения писателя, где демонстрировались редкие издания XIX в. Экспозиция была оформлена по мотивам сказки «Конек-горбунок»¹³. Думается, что В. И. Карпов был молодым человеком, поскольку через два дня после начала Великой Отечественной войны он был призван в армию, однако 5 июля 1941 г. вернулся в библиотеку «до особого распоряжения». Через неделю, 11 июля, он отбыл на военно-учебный сбор. Дальнейшая судьба художника неизвестна, в региональных книгах памяти и объединенных ресурсах Министерства обороны РФ сведений о нем не обнаружено.

Бутин Федор Иванович (1922–?). Работал в библиотеке в первый военный год, с 16 июля по 11 октября 1941 г. В своей автобиографии он писал: «Родился я в 1922 году в дер. Новопокровка Ново-Истокского

района Алтайского края. Родители до 1929 г. занимались сельским хозяйством. В 29-м году их сослали, а я остался у своей тетки. С 1937 г. учусь в Омском художественном училище»¹⁴. Сначала его взяли на временную работу на 4-часовой рабочий день, затем перевели на постоянную. В последнем его библиотечном документе, «Характеристике в райвоенкомат», отмечалось: «К производственной работе относится добросовестно. Всю порученную работу (оформление плакатов, выставок по „отечественной войне“) выполнял хорошо»¹⁵. Однако в региональных книгах памяти сведений о нем не обнаружено. Но удалось найти фотографию могилы художника Федора Ивановича Бутина на сайте «Нижегородский некрополь». Там указаны следующие сведения: «(22 февраля 1922 — 18 мая 1954). Художник. Участник Великой Отечественной войны. Член Горьковской организации Союза художников РСФСР»¹⁶. При полном совпадении имени и года рождения можно предположить, что это одно и то же лицо. Стоит также упомянуть сайт Киевского клуба коллекционеров «Соцреализм», где о Ф. И. Бутине приводятся дополнительные сведения: «Не имел специального художественного образования. Участвовал в выставках с 1945 г. Жил и работал в Сыктывкаре, Республика Коми, до 1948 г.; после в г. Горький (ныне Нижний Новгород). Умер в г. Горький (ныне Нижний Новгород) в 1953»¹⁷. Однако полного доверия к этому ресурсу нет, так как в нем имеются ошибки и неточности, например, неверно указана дата смерти.

Бачинин Николай Иванович (1921–1994). Принят на работу в Пушкинку 1 апреля 1942 г. В автобиографии указал¹⁸, что в 1941 г. ушел с 3-го курса Омского художественного училища и поступил в 4-й класс средней художественной школы при Всероссийской академии художеств. В связи с военными действиями работал в Петрозаводске, эвакуирован в Омск 19 августа 1941 г., до прихода в библиотеку трудился в Омском ТЮЗе художником-исполнителем. Однако уже через месяц, 1 мая 1942 г., он написал заявление: «Прошу освободить меня от работы после месячного испытательного срока, так как работа эта для меня очень трудна, требует совсем других творческих сил, на которые я не способен, причем, работая, я не имею возможности приобрести что-нибудь в столовой или буфете, кроме дневного пайка хлеба»¹⁹. В это время художник получал 400 рублей. Для сравнения: зарплата библиотекаря 5-го (высшего) разряда составляла 275 рублей, директора библиотеки — 500²⁰. Преподававшая в 1930–1940-х гг. в Омском художественном училище И. А. Козлова хорошо помнила Н. И. Бачинина студентом как доброго, очень хорошего человека: «Это был простой русский парень из бедной рабочей семьи. <...> Одна вещь особенно врезалась в память. Это ночной пейзаж „Омка“ [другое название «Ночь на Оми»] (там видна библиотека им. Пушкина на берегу реки Оми и отражение лунного света на реке)»²¹. Вполне возможно, что художник увидел эту красоту в период работы в библиотеке. Затем он учился во Всероссийской Академии художеств (1943–1946). В 1950 г. уехал в Кемерово, с 1954 г. жил в д. Симоново Крапивинского района, природа которой стала основой его дальнейшего творчества²².

Басаргин Михаил Луквич (1925–1996), сын директора библиотеки Е. Г. Хребтовой. Впервые начал работать в Пушкинке 23 мая 1942 г. В апреле 1943 г. его призвали в армию, в характеристике для военкомата было указано: «образование незаконченное среднее. <...> К работе относился хорошо. Дисциплинирован»²³. Он вернулся в библиотеку 15 марта 1946 г. Перед открытием большого читального зала оформлял в декабре 1947 г. вестибюль и лестничную клетку. М. Л. Басаргин уволился 24 марта 1948 г. в связи с переходом на учебу.

¹⁴ Личные дела уволенных в 1941 г. Л. 15. Рукопись // ОГОНБ им. А. С. Пушкина.

¹⁵ Там же. Л. 18.

¹⁶ Нижегородский некрополь. URL: http://niznov-nekropol.ucoz.ru/index/butin_f_i/o-2662 (дата обращения: 24.11.2020).

¹⁷ Соцреализм: Киевский клуб коллекционеров. URL: <http://socrealism.com.ua> (дата обращения: 18.11.2020).

¹⁸ Личные дела уволенных в 1941 г. Л. 23. Рукопись // ОГОНБ им. А. С. Пушкина.

¹⁹ Личные дела уволенных в 1942 г. Л. 22. Рукопись // ОГОНБ им. А. С. Пушкина.

²⁰ Список работников областной библиотеки им. А. С. Пушкина на 1942 г. Рукопись // ОГОНБ им. А. С. Пушкина.

²¹ Бачинин Н. И. Каталог выставки к 65-летию со дня рождения и 43-летию творческой деятельности. Кемерово, 1988. С. 10.

²² Бачинин Николай Иванович // Изобразительное искусство Сибири XVII — начала XXI вв.: слов.-указ. Т. 1. / Авт.-сост. В. Ф. Чирков. Тобольск, 2014. С. 127–128; Бачинин Николай Иванович // Живопись Омска XX–XXI веков: каталог. Омск, 2014. С. 35–36.

²³ Приказы по библиотеке им. А. С. Пушкина, 1942–1947. Л. 28 об. Рукопись // ОГОНБ им. А. С. Пушкина.

²⁴ Личные дела уволенных в 1949 г. Л. 681. Рукопись // ОГОНБ им. А. С. Пушкина.

²⁵ Приказы по библиотеке им. А. С. Пушкина, 1942–1947. Л. 39. Рукопись // ОГОНБ им. А. С. Пушкина.

Ярлыков Анатолий Петрович (1924–?). Проработал он в библиотеке с 3 марта 1948 г. по 16 марта 1949 г. В автобиографии писал, что после окончания средней школы в Омске проучился два курса в Московском художественно-промышленном институте (1940–1942) и был мобилизован. «Служил в составе 3-го Белорусского фронта в должностях военного фельдшера, начальника штаба дивизионного медицинского пункта. Демобилизован 10 янв. 1946 г.»²⁴. Затем трудился инспектором подсобных хозяйств в Омском Облторге и старшим инспектором отдела кадров. Награжден медалями «За боевые заслуги», «За отвагу», «За победу над Германией». Но в библиотеке фронтовик не прижился, он систематически нарушал график выхода на работу, самовольно уходил с работы в рабочее время, ссылаясь на болевшую от ран ногу, не выполнял заданий. Например, сорвал оформление настенного монтажа к 31-й годовщине Октября. После многочисленных строгих выговоров его уволили «как не справляющегося с работой»²⁵.

Подводя итог, заметим, что для большинства творческих ищущих натур Пушкинка была, как выразился В. И. Уфимцев, «малоинтересна», к тому же предъявляла строгие требования по соблюдению трудовой дисциплины. В то же время библиотека дала возможность художникам немного подработать, трудоустроиться молодым выпускникам или еще студентам Омского художественного техникума. Для всех названных художников Пушкинка была незначительным эпизодом в их жизни, но в истории ОГОНБ им. А. С. Пушкина их имена останутся навсегда.

Уральская ювелирная школа. Истоки в работах мастеров свердловского завода «Русские самоцветы» 1950-х годов

С. Е. Винокуров
Екатеринбург, ЕМИИ, УрФУ

© С. Е. Винокуров, 2021

Л. А. Будрина
Екатеринбург, УрФУ

© Л. А. Будрина, 2021

Ювелирное дело на Урале зародилось практически одновременно с началом обработки цветного камня. Известно, что уже в XVIII в. в Екатеринбурге оправлялись в серебро пуговицы. На работу мастеров-ювелиров рубежа XVIII–XIX вв. значительные ограничения накладывала невозможность клеймения собственных вещей. Созданные в Екатеринбурге произведения увозили на апробирование в другие регионы. Этот фактор затрудняет как выявление конкретных произведений уральских мастеров, так и изучение истории ювелирного искусства в дореволюционный период. На сегодняшний день проводимые исследования позволяют познакомиться с отдельными эпизодами творчества уральских ювелиров рубежа XIX–XX столетий¹. Революционные события 1917 г. прервали развитие традиции: на протяжении нескольких десятилетий ассортимент ювелиров ограничивался простейшими кольцами, брошами, запонками, украшенными лаконичными полированными вставками из цветного камня — яшм и родонита.

Возрождение ювелирного дела на Урале связано с послевоенной задачей создания экспортных групп товаров народного потребления. В качестве начала формирования уральской ювелирной школы исследователи отмечают середину 1950-х гг. Отметим, однако, что в подавляющем большинстве свои повествования они начинают с рассмотрения ситуации конца 1950-х гг., непосредственно связанной с началом освоения техники филигранны по заданию, присланному из Москвы².

Настоящая статья посвящена рассмотрению на основании архивных данных ювелирного направления в деятельности свердловского завода № 10 треста «Русские самоцветы» в 1950-е гг. одной из самых важных страниц начального этапа формирования уральской ювелирной школы.

Наследник традиций Екатеринбургской гранильной фабрики свердловский завод треста «Русские самоцветы» к началу 1950-х гг. находился в затруднительном положении. Согласно опубликованным исследованиям и сохранившимся архивным документам, в годы Великой Отечественной войны и первые послевоенные годы одной из основных статей деятельности завода был выпуск стеклорезов, алмазных резцов, а также изготовление простых серебряных колец и брошей со вставками из стекла и искусственных камней и латунных пудрениц. Само название завода в 1941–1957 гг. достаточно красноречиво описывает это положение предприятия: «Завод № 10 алмазных инструментов треста „Русские самоцветы“». Кроме того, в это время остро ощущалась нехватка кадров, большая часть которых в годы войны была отправлена на фронт. Такая ситуация сохранялась вплоть до начала 1950-х гг., когда в заводском штате появились первые выпускники свердловского Художественно-ремесленного училища № 42, созданного в 1945 г.³

¹ Будрина Л. А. Ювелирная мастерская В. И. Липина в Екатеринбурге: забытое наследие уральских ювелиров // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2017. № 28. С. 106.

² Копылова В. И. Ювелирное искусство Урала. Свердловск, 1981. С. 14.

³ Шакинко И. М., Семенов В. Б. Завод «Русские самоцветы». Свердловск, 1976. С. 195–196.

Первые изменения в деятельности завода происходят в начале 1950-х гг., они связаны с расширением ассортимента. Так, в «Техпроинформплане» предприятия на 1952 г. приведены данные, свидетельствующие о ширящемся разнообразии используемых для создания вставок в ювелирные изделия материалов: горный хрусталь, аквамарин, рубин, а также яшмы для овальных, круглых и прямоугольных вставок⁴. Далее, в «Сметной калькуляции на готовые изделия...» за этот же год мы находим сведения о расширении ассортимента изделий из серебра: девять шифров колец, тринадцать шифров брошей, восемь шифров серег, четыре шифра запонок, один шифр браслета. Кроме того, завод выпускал два вида золотых колец и один вид броши из золота⁵.

Документы последующих лет демонстрируют постоянное расширение ассортимента изделий, обусловленное, в том числе, и нормами соцсоревнования. Так, в 1953 г. согласно «Производственной программе» к ранее разработанным типам украшений добавляются кулоны (шифр — КН-12)⁶. Также увеличивается круг материалов для самоцветных вставок. Так, в архивном деле широко представлена переписка директора Колыванского камнерезного завода № 6 им И. И. Ползунова (также входил в трест «Русские самоцветы») с директором свердловского завода о поставке колыванской продукции: яшмовых и кварцитовых круглых, овальных и граненых вставок в броши, пудреницы, запонки⁷.

Интересная информация содержится в коллективном договоре завода № 10 на 1954 г. Среди многочисленных обязательств, взятых на себя администрацией предприятия «по выполнению и перевыполнению государственного плана», указано, что завод обязуется освоить производство шестнадцати новых видов ювелирных изделий, а суммарное количество планирующихся к выпуску предметов — 511 тысяч единиц⁸.

Согласно годовым отчетам, в 1955 г. сотрудниками ювелирного цеха завода был освоен выпуск 14 новых ювелирных изделий, среди которых, судя по указанным шифрам, были броши, серьги, кулоны и браслеты⁹. Для этих изделий гранильным цехом было выпущено несколько сотен тысяч вставок из привычных к этому времени горного хрусталя и корунда, а также впервые встречающегося в списках топаза¹⁰. В это же время из ассортимента уходят предметы со штампованным стеклом, характерные для производства свердловского завода с 1945 года¹¹.

Подобные количественные показатели отражает отчет завода за 1956 г., в котором указан ввод в производство еще 14 новых видов ювелирных изделий¹². В документе об остатках самоцветного сырья указаны, дополнительно к ранее поименованным самоцветам, аметист, алмадин, хризолит, обсидиан, оникс и нефрит¹³.

Характерно, что начиная с 1957 г. в отчетах завода акцент с ювелирного производства значительно смещается на камнерезное. Информация о ювелирном направлении становится скупой и представлена преимущественно цифрами выпускаемой продукции и описанием шифров изделий, среди которых количество новых существенно снизилось по сравнению с первой половиной 1950-х гг.

Это изменение, скорее всего, можно объяснить усилившейся технической базой гранильного и камнерезного цехов, а также расширением штата камнерезного цеха профессиональными художниками и камнерезами — выпускниками училища № 42. Это привело к активизации с 1955 г. ввода новых моделей изделий, дополнивших стандартный ассортиментный ряд, представленный ранее исключительно мраморными письменными приборами¹⁴.

1958 г. ознаменован участием завода во Всемирной выставке в Брюсселе. Характерно, что в отчете за тот же год указано участие изделий только

⁴ ГАСО. Ф. 2211-р. Оп. 1. Д. 41. Завод № 10 треста «Русские самоцветы». Техпроинформплан. 1952 год. Л. 31.

⁵ Там же. Л. 59–60.

⁶ Там же. Д. 47. Завод № 10 треста «Русские самоцветы». Техпроинформплан. 1953 год. Л. 17–18.

⁷ Там же. Л. 33.

⁸ Там же. Д. 51. Завод № 10 треста «Русские самоцветы». Коллективный договор на 1954 год. Л. 1.

⁹ Там же. Д. 57. Завод № 10 треста «Русские самоцветы». Годовой отчет за 1955 год. Л. 27.

¹⁰ Там же. Л. 28.

¹¹ Шакинко И. М., Семенов В. Б. Указ. соч. С. 223.

¹² ГАСО. Ф. 2211-р. Оп. 1. Д. 59. Завод № 10 треста «Русские самоцветы». Годовой отчет за 1956 год. Л. 75.

¹³ Там же. Л. 110–111.

¹⁴ Там же. Д. 57. Завод № 10 треста «Русские самоцветы». Годовой отчет за 1955 год. Л. 29.

камнерезного цеха, отмеченных почетным дипломом¹⁵. Тем не менее И. М. Шакинко и В. Б. Семенов указывают, что вместе с камнерезными предметами были представлены и ювелирные изделия завода, и приводят цитату из диплома: «...за ювелирные изделия и ларцы из малахита» (без указания источника). Можно предположить, что отсутствие упоминания в годовом отчете о подготовке заводом ювелирных предметов связано с тем, что на выставке были представлены серийные изделия¹⁶.

Ярким свидетельством участия завода в этом всемирном смотре является архивная фотография со штампом «Русских самоцветов», хранящаяся в собрании Музея истории камнерезного и ювелирного искусства¹⁷. На ней изображен изящный гарнитур из подвески и пара серег со вставками из демантоидов и ограненного в виде капель горного хрусталя, а также лаконичного кольца с ромбовидной ограненной вставкой также из хрусталя. В описании на фотографии указано авторство произведения, принадлежащее В. У. Комарову.

Изделия свердловского завода № 10 1950-х гг. ввиду серийного характера чрезвычайно редки в музейных собраниях. Некоторое представление о предметах дает альбом изделий треста «Русские самоцветы», опубликованный Внешторгиздатом на рубеже 1950-х — 1960-х гг.¹⁸ (рис. 1–3). Также последние годы винтажные украшения советских предприятий набирают популярность в интернет-сообществах.

Среди представленных в альбоме «Русские самоцветы» образцов продукции треста с помощью указанных в архивных документах шифров можно выявить предметы, изготавливавшиеся в том числе на свердловском заводе. К ним относятся: серебряный браслет под шифром БР-6, запущенный в производство в 1952 г.; серебряная брошь под шифром Б-9 с возможным вариантом вставки из яшмы, родонита или белоречита; броши под шифрами Б-2 и Б-27 с вставками из граненого горного хрусталя или дымчатого кварца; серебряное кольцо под шифром К-3 с вариантами вставок из родонита, яшмы или белоречита; латунные пудреницы под шифрами П-102 и П-103. Перечисленные изделия отличаются предельной лаконичностью форм и линий, подчеркиваемых контрастной (в случае с цветным камнем) или яркой сверкающей вставкой ограненного горного хрусталя или кварца.

Некоторые образцы изделий, воспроизведенных в ассортиментном каталоге треста «Русские самоцветы», удалось выявить в частных и музейных собраниях. Так, кольцо, датируемое коллекционерами 1953 г., укладывается в эстетику производства свердловского завода указанного периода. Красная яшма с многочисленными контрастными белыми прожилками является центральным декоративным элементом типового проекта изделия (шифр К-3). Это же относится к представленной на портале броши 1958 г., точно совпадающей с представленным в альбоме рисунком под шифром Б-27.

Таким образом, несмотря на достаточно формальный подход в производстве ювелирных украшений, 1950-е гг. в истории свердловского завода треста «Русские самоцветы» стали временем накопления опыта в работе с широким кругом материалов, а также расширения спектра технических приемов. Так, в годовых отчетах завода встречаются упоминания о совершенствовании способов огранки горного хрусталя, кварцев и корундов, способов их закрепки, полировки, золочения и т. д.

Новая страница в деятельности завода относится к концу 1950-х гг. и связана с приходом в штат ювелиров-художников. Одним из первых стал выпускник Ленинградского высшего художественно-промышленного училища им. В. И. Мухиной Владимир Ульянович Комаров (1925–1991). Он проработал здесь с 1957 до 1970 г., сначала

¹⁵ Там же. Д. 76. Годовой отчет за 1958 год завода № 10 ГОРУПР-МЕСТПРОМА. Л. 47.

¹⁶ Шакинко И. М., Семенов В. Б. Указ. соч. С. 224.

¹⁷ Ранее была представлена в экспозиции музея.

¹⁸ Русские самоцветы. Камнерезные, янтарные, филигранные, ювелирные изделия. Каталог / Гос. респ. трест «Русские самоцветы». М., 1950-е. С. 76–78.

мастером-ювелиром, а затем художником завода. В собрании Ирбитского государственного музея изобразительных искусств хранятся несколько эскизов В. У. Комарова 1957–1958 гг., демонстрирующих основные черты его творчества, проявившиеся уже на раннем этапе: тяготение к четкости конструкции, лаконичности линий и гармоничным сочетаниям форм. Неизменным в творчестве Комарова будет тяготение к цветному камню и технике скани, заложенным еще в Ленинграде благодаря общению с Ю. И. Паас-Александровой (1927–2002).

Приход В. У. Комарова на завод «Русские самоцветы» совпал с началом активного формирования уральской ювелирной школы, немалую роль в котором сыграли приезжавшие из столицы специалисты, обучавшие первых уральских художников-ювелиров филигранным техникам. Расцвет этого направления пришелся уже на начало 1960-х гг. и развернулся на базе сразу двух предприятий Свердловска — завода № 10 треста «Русские самоцветы» и ювелирно-гранильной фабрики.

Несмотря на унаследованную «камнерезную историю» завода «Русские самоцветы», в 1950-е гг., согласно сохранившимся в Государственном архиве Свердловской области документам, основным направлением производства являлось именно ювелирное, заложившее основы для формирования нового явления в отечественном декоративно-прикладном искусстве.



Рис. 1. Кольцо из ассортимента каталога треста «Русские самоцветы». Внешторгиздат. Рубеж 1950-х — 1960-х. Производственный шифр — К-3



Рис. 2. Брошь из ассортимента каталога треста «Русские самоцветы». Внешторгиздат. Рубеж 1950-х — 1960-х. Производственный шифр — Б-27



Рис. 3. Пудреница из ассортимента каталога треста «Русские самоцветы». Внешторгиздат. Рубеж 1950-х — 1960-х. Производственный шифр — П-103

Начало архитектурной реставрации в Омске

И. Л. Коновалов

Омск, ВООПИК

© И. Л. Коновалов, 2021

Возникнув у истоков цивилизации, реставрация стала наукой только в XIX в., и ее формирование постоянно продолжается вместе с развитием общества, претерпевая взлеты и падения.

В Омске этот процесс начался с большим запозданием. Реставрационный участок был создан только в начале 1981 г. в составе управления «Ремфасад» Ремстройтреста Омского горисполкома, причем подходы к реставрации с тех пор существенно изменились, но не всегда в лучшую сторону. До этого дома, конечно, ремонтировали, но задача что-то сохранить, тем более восстановить, не ставилась. В XIX в. строили основательно, поэтому исторические здания до 1980-х годов кое-как дотерпели. Потом стало приходиться осознание исторической ценности, которое ставило совсем другие задачи.

То, что в Омске этим занялся Ремстройтрест, — не случайно. Именно он выполнял работы по ремонту исторических зданий. Новые задачи требовали новых специалистов. Без них переход на иной качественный уровень был невозможен. Таким специалистом стал Анатолий Иванович Мажуга (1952 г. р.). На вновь созданном реставрационном участке он был бригадиром и ведущим специалистом. При этом назвать узкую реставрационную специальность Мажуги сложно. В первую очередь он реставрировал лепной декор, но мог быть каменщиком, бетонщиком, плотником, столяром и не боялся браться за любые задачи, причем в большинстве профессий он был самоучкой или учился на практике у мастеров.

Сразу после основания перед реставрационным участком были поставлены масштабные задачи. Первыми объектами реставрации в Омске стали дома в квартале улиц 10 лет Октября (ул. Думской), Пушкина и правого берега Оми.

Тогда там были только исторические здания, а на освобожденных участках планировали создать музей деревянного зодчества. Но начать решили с сохранившихся памятников. Это: Городская дума (тогда в здании еще размещалась ОГОНБ им. А. С. Пушкина, ул. Думская, 1), Дом Кабалкиных (в настоящее время — ГОХМ «Либеров-центр», ул. Думская, 3), Дом Кадыша (тогда в нем размещались «Вторчермет» и «Интурист», ул. Думская, 5), Дом Коробейникова (тогда — «Дом природы», ул. Пушкина, 6). Дома разные: Дума — краснокирпичная, дом Кадыша — оштукатурен, с богатой лепниной в стиле модерн, дом Кабалкиных — двухэтажный, рубленый, со скромной резьбой, но зато с бетонным ограждением веранды, балконом, сложным фронтоном, угловым эркером, и, наконец, дом Коробейникова, обшитый тесом и богато украшенный резьбой по дереву.

В первую очередь работы начали с домов, выходящих на ул. Думскую. Дом Коробейникова заканчивали уже в 1982 г.

Городская дума является краснокирпичным вариантом неорусского стиля. В соответствии с традицией она имеет «красное крыльцо». Этот архитектурный элемент является важным композиционным акцентом, поэтому очень насыщен деталями. Он же оказался и самым уязвимым элементом, поскольку наименее защищен от воздействия атмосферы. Для реставрации деталей крыльца понадобилось много разнообразного лекального кирпича. В XIX в. его делали по-разному. Иногда обтачива-

ли уже обожженный, а иногда вырезали из сырца до обжига. Но после 1930-х гг. лицевой профилированный кирпич уже не изготавливали. Анатолий Иванович по своей инициативе возродил изготовление профилированного кирпича в сырце. Мажуга договорился с Кирпичным заводом № 1, взял там отформованный стандартный сырец, вырезал из него нужные профили, сам заложил на обжиг и сам извлек из печи. Момент, когда он привез эти кирпичи на объект, запечатлен на фото в «Омской правде» за 5 января 1982 г. Эти кирпичи безупречно отстояли в кладке уже около 40 лет и простоят еще долго.

На «доме Кабалкиных» Анатолий Иванович сам изготовил опалубку для заливки практически утраченного бетонного монолитного ограждения веранд. Хотя оно выглядит скромно, но от этого его восстановление не менее трудоемко, а облик соответствует стилю модерн и архитектурному замыслу дома. Технологию пришлось возрождать заново. А еще пришлось заменять сгнившие фронтоны и балкон, ремонтировать эркер. Сруб тоже нуждался в ремонте, пришлось протезировать венцы. Конечно, Анатолий Иванович работал не один, но он всегда определял методику и технологию реставрации.

На «доме Кадыша» нужно было восстановить сложную лепнину фасада, которая была существенно повреждена и имела утраты.

А зимой 1981/1982 г. бригада Мажуги занялась воссозданием интерьеров Генерал-губернаторского дворца (ул. Ленина, 23). Они были утрачены еще в начале 1970-х гг., когда тот же Ремстройтрест реконструировал здание. Достоверных сведений о большинстве интерьеров не было, поэтому А. И. Мажуга предложил свой вариант стилизации зала № 8, с которого начались работы. Он сделал его на основе стилистического анализа и анализа пропорций зала. Получилось достоверно, гармонично, соразмерно. Анатолий Иванович показал себя не только талантливым мастером, но и талантливым художником и архитектором. Сделанные им рабочие рисунки и чертежи не дают усомниться в его авторстве этого интерьера.

Забегая вперед, хочу высказать пожелания учеников и последователей Анатолия Ивановича — отметить его авторскую работу установкой памятной таблички именно в этом зале № 8 Генерал-губернаторского дворца.

В 1982 г. была начата реставрация Никольского собора. Параллельно с ней шла реставрация «дома Коробейникова». В Никольском соборе весь декор пришлось воссоздавать или менять по той же трудоемкой технологии, что и в XIX в. Создавались гипсовые отливки на выход, а потом вручную на каждой отливке вырезались поднутрения рельефа.

На «доме Коробейникова» при снятии одной из розеток удалось прочитать на обороте автограф автора: «Михаил Бубнов 1908 г.».

Примерно в то же время велись работы в интерьерах гостиницы «Европа» (ул. Ленина, 22), на фасаде здания бывшего страхового общества «Саламандра» (ул. К. Либкнехта, 3) и др. объектах. Анатолий Иванович везде успевал, организовывал работу, лично выполнял самую сложную.

Деятельность реставрационного участка не всегда была стабильной. Одно время его включали в состав других участков, потом восстанавливали. Когда у участка была работа, соответствующая опыту Анатолия Ивановича, он подключался к ней. В дальнейшем он участвовал в реставрации «дома Штумпфа», где разместился музей К. П. Белова, в реставрации фасада дома по ул. Ленина, 19, интерьера бани Коробейникова (ул. Пушкина, 17) и ряда других объектов, передавая эстафету мастерства своим ученикам и последователям.

О педагогической деятельности А. И. Мажуги нужно сказать отдельно. Еще в 1981 г. в ПТУ № 60, при том же Ремстройтресте, была набрана

группа лепщиков архитектурных деталей. Помимо членов его бригады, которые учились мастерству на практике, из этой группы он воспитал плеяду талантливых учеников. Самыми известными омскими реставраторами стали Анатолий Максимович Бахтияров и Иван Иванович Тютюнник.

Ученики и последователи Мажуги с благодарностью вспоминают своего учителя. Но он достоин и того, чтобы быть известным широкому кругу омичей как первопроходец на нелегком пути архитектурной реставрации в Омске.



НАСЛЕДИЕ И РОЛЬ
ХУДПРОМА
В КУЛЬТУРЕ
ОМСКА И СИБИРИ

Омский Худпром и творческие связи архитектурного авангарда в Западной Сибири

И. И. Атапин

Институт истории СПбГУ

© И. И. Атапин, 2021

Участие сибирских архитекторов в «жизнестроительстве» советского авангарда остается привлекательной, но далеко не в полной мере изученной темой. В этой связи особенно интересны биографии преподавателей Сибирского художественно-промышленного техникума (Худпрома) С. М. Игнатовича, П. И. Русинова и А. С. Огородникова. В 1929 г. они создали омскую группу «современных архитекторов», которая была идейно близка организации конструктивистов — Объединению современных архитекторов (ОСА). Жизненный и творческий путь этих архитекторов, сыгравших заметную роль в развитии архитектурного авангарда в Сибири, исследован к настоящему времени лишь фрагментарно¹, и на нем следует остановиться подробнее.

Как известно, на протяжении 1920-х гг. омский Худпром и Сибирский (Томский) технологический институт (ТТИ—СТИ) являлись центрами регионального архитектурного образования. Выпускники архитектурного отделения Худпрома получали дипломы техников-архитекторов, что ограничивало их «багаж знаний для самостоятельного проектирования»², однако в условиях недостатка архитектурных кадров в Сибири они нередко выступали проектировщиками различных зданий и сооружений.

Преподавание архитектурных дисциплин в Худпроме первоначально основывалось на дореволюционных художественных традициях, большое внимание уделялось изучению исторических стилей. В середине 1920-х гг. ситуация начала меняться: методы стилизации и «синтеза искусств» вытеснялись «аналитическим методом», вводились учебные курсы, схожие с аналогичными во ВХУТЕМАСе. Следует отметить, что в отличие от СТИ, в Худпроме процесс обновления шел «сверху», от преподавателей. Под их влиянием студенты перешли от проектирования в духе символического романтизма к новым направлениям авангарда — рационализму и конструктивизму.

Изменения в методике преподавания горячо поддерживал заведующий архитектурным отделением Худпрома гражданский инженер **Сергей Михайлович Игнатович** (23 июня (5 июля) 1881, Витебская губерния — 1930-е?). В 1900 г. окончил Гатчинский сиротский институт, в 1907 г. — Институт гражданских инженеров в Санкт-Петербурге. Впоследствии работал в Лифляндской и Орловской губерниях, затем в Самаре. С 1915 г. Игнатович находился на действительной военной службе, был производителем работ на строительстве Тоцкого лагеря и порохового завода (Самарская губерния)³. Во время Гражданской войны Игнатович как участник Белого движения уехал с семьей в Сибирь.

В 1920–1923 гг. С. М. Игнатович занимал различные должности в Сибирском округе путей сообщений (СибОПС) в Омске. В ноябре 1923 г. он стал заведующим архитектурным отделением Худпрома, где преподавал в разное время курсы архитектурного проектирования, железобетона и истории архитектуры⁴. С. М. Игнатович совмещал преподавательскую деятельность с участием в художественной жизни Омска. Весной 1927 г. он был избран в правление омского филиала художественного общества «Новая Сибирь» (вместе с художниками В. П. Трофимовым

¹ Девятьярова И. Г. Краткие сведения об инженерах и архитекторах, работавших в Омске или проектировавших для города в XVIII — первой четверти XX в. // Известия Омского государственного историко-краеведческого музея. Омск, 1993. № 2. С. 109–116; Мысливцева Г. Ю. Отражение социокультурных воззрений раннего социализма в практике архитекторов-преподавателей Сибирского художественно-промышленного техникума им. М. А. Врубеля // Территория мечты / Сост. Е. Дорохов и др. Омск, 2014. С. 59–64; Кузеванов В. С. Деятельность омских архитекторов по формированию городского пространства 1930–1950-х годов. Омск, 2014; Духанов С. С. Сибстрин и Худпром: два центра архитектурного образования Западной Сибири в 1920-е годы // Наука, образование и экспериментальное проектирование. Труды МАРХИ. М., 2018. С. 209–212.

² Кузеванов В. С. Указ. соч. С. 17.

³ Игнатович Сергей Михайлович // Энциклопедия Самарской области. Т. 2. Самара, 2010. С. 327.

⁴ ГАНО. Ф. Р-204. Оп. 2. Д. 382. Л. 1.

⁵ «Новая Сибирь» в Омске // Советская Сибирь. 1927. 12 марта.

⁶ Мысливцева Г. Ю. Архитектурное отделение Омского художественно-промышленного техникума им. М. А. Врубеля // Территория мечты. Омск, 2014. С. 57.

⁷ Объединение архитекторов // Рабочий путь. 1929. 31 августа.

⁸ Невзгодин И. В. Конструктивизм в архитектуре Новосибирска. Новосибирск, 2013. С. 160, 300.

⁹ Цит по: Власть и интеллигенция в сибирской провинции (1933–1937 годы) / Сост. С. А. Красильников, Л. И. Пыстина, Л. С. Пашенко. Новосибирск, 2004. С. 41.

¹⁰ Съезды, конференции и совещания социально-классовых, политических, религиозных, национальных организаций в Тобольской губернии (март 1917 — ноябрь 1918 гг.). Томск, 1992. С. 63.

¹¹ ГАНО. Ф. Р-204. Оп. 2. Д. 830. Л. 5. 6.

¹² Вяткин Г. А. Под знаком искусства и труда // Советская Сибирь. 1925. 10 апреля.

¹³ Духанов С. С. Указ. соч. С. 211.

и В. И. Уфимцевым)⁵. В декабре 1928 г. С. М. Игнатович сделал доклад «О новой архитектуре» в Доме работников просвещения⁶. Наконец, 28 августа 1929 г. в Клубе строителей им. Халтурина прошло первое собрание омской группы «современных архитекторов», в ходе которого была выделена организационная тройка — преподаватели Худпрома А. С. Огородников, С. М. Игнатович и П. И. Русинов. Газета «Рабочий путь» писала: «В группу должны войти архитекторы, инженеры, техники и учащиеся, разделяющие идеи конструктивизма. <...> члены группы должны наладить связь со строящими организациями, отстаивая применение конструктивных форм в крупном строительстве»⁷. Игнатовичу в то время было почти 50 лет, но можно смело утверждать, что он вполне искренне воспринял идеи авангардной архитектуры.

С. М. Игнатович оставил свой след в Сибири и как практикующий архитектор. В 1927–1928 гг. по его проекту возвели Клуб железнодорожников им. З. И. Лобкова в Ленинске-Омском в неоклассицистическом стиле. Следующие постройки гражданского инженера были решены уже в конструктивистском ключе. В их числе — жилой дом-комбинат для рабочих обособленного завода (1929–1932) и клиника ветеринарного института (1930–1931) в Омске, спроектированные в соавторстве с П. И. Русиновым.

В начале 1930-х гг., после ликвидации Худпрома, С. М. Игнатович уехал в Новосибирск. Среди осуществленных проектов Игнатовича в этом городе — комплекс Института военных инженеров транспорта (совместно с Д. М. Агеевым, Г. Е. Степанченко, К. И. Митиным, Я. Е. Кузнецовым и Р. Волтерсом (1931–1934); реконструкция здания Госучреждений под Плановый институт (1933–1936)⁸. В Институте военных инженеров транспорта Игнатович продолжил свою преподавательскую деятельность, занимая должность заведующего кафедрой архитектуры. В 1934 г. гражданский инженер был охарактеризован как «классово-чуждый» преподаватель, «бывший п[од]/поручик колчаковской армии, руководивший постройкой военных лагерей колчаковской армии, пороховых погребов и проч.»⁹. Вполне возможно, что во второй половине 1930-х гг. С. М. Игнатович был репрессирован.

Петр Иванович Русинов (1897–1977) был уроженцем г. Тара Тобольской губернии. Его отец, предприниматель И. П. Русинов, в 1917 г. стал тарским уездным комиссаром Временного правительства¹⁰, а спустя 20 лет был расстрелян. Старший брат Петра Русинова, Анатолий (1896–?), тоже стал известным архитектором. Братья Русиновы получили среднее образование в Омском низшем механико-техническом училище, которое окончили в 1914 г. В 1921–1922 гг. П. И. Русинов состоял слушателем строительного отделения вечернего техникума при СибОПСе, после чего перешел в Худпром¹¹. В 1925 г. проекты Анатолия (рабочий клуб) и Петра (изба-читальня) Русиновых были отобраны экспертно-приемочной комиссией для павильона СССР на Международной выставке современных декоративных и промышленных искусств в Париже¹². В том же году П. И. Русинов завершил обучение в Худпроме и остался преподавать в нем, совмещая педагогическую деятельность с работой в строительных организациях. В 1926 г. он разработал учебный курс «Основы архитектуры», который базировался на программе «Основы искусства архитектуры» Н. В. Докучаева — одного из учредителей Ассоциации новых архитекторов (АСНОВА), педагога ВХУТЕМАСа¹³. С этого момента в Худпроме начался переход к «аналитическому методу» изучения проблем архитектурной формы. Как отмечает Г. Ю. Мысливцева, П. И. Русинов и С. М. Игнатович не были строгими приверженцами какой-либо определенной концепции, в их творчестве отражались идеи

и рационалистов (АСНОВА), и конструктивистов (ОСА)¹⁴. Это можно назвать специфической чертой восприятия архитектурного авангарда омскими архитекторами.

В 1927 г. П. И. Русинов получил первую премию в конкурсе за проект омского клуба металлистов¹⁵. Торжественная закладка одного из первых общественных зданий советского Омска состоялась 1 мая 1927 г., строительство завершилось в следующем году. Архитектура двухэтажного клуба была выдержана в формах символического романтизма (здание снесено в 2012 г.). В дальнейшем, как уже упоминалось выше, П. И. Русинов проектировал жилые и общественные здания совместно с С. М. Игнатовичем. Участвовал он и в выставках: так, например, в мае 1929 г. на одной из выставок общества «Новая Сибирь» в Омске были представлены его проекты универмага, Госбанка и Дома культуры¹⁶. Следующее десятилетие не отмечено в творчестве П. И. Русинова значительными работами. В 1940-х гг. он переехал в Украинскую ССР, где участвовал в проектировании зданий в Харькове и Енакиеве, а также в реконструкции разрушенных во время войны построек.

Александр Савватьевич Огородников (18 (31) марта 1903, Новониколаевск Томской губернии — после 1932). Родился в семье Савватия Петровича Огородникова — гласного городской думы и члена совета местного отдела Союза русского народа¹⁷. А. С. Огородников учился в начальной, высше-начальной и сельскохозяйственной школах, а также в вечерней школе взрослых. В 1919–1922 гг. работал рассыльным и табельщиком на Новониколаевской госмельнице № 3, а в 1922 г. поступил на архитектурное отделение инженерно-строительного факультета Томского технологического института¹⁸.

В течение шести летних строительных сезонов А. С. Огородников принимал участие в возведении различных объектов на территории РСФСР и Средней Азии. Так, в сезон 1923 г. он работал чертежником на строительстве мыловаренного завода в Новониколаевске, в 1924 г. — десятником на постройке жилых домов на Экибастузских шахтах (совр. Республика Казахстан). В 1925 г. Огородников руководил тахеометрической съемкой заводов для тульского правления Гозачугплава, а в следующем году работал помощником прораба на строительстве городских бань в Свердловске (ул. Куйбышева, 42; ныне снесены). В 1927 г. руководил постройкой больницы, депо веерного типа и электростанции в Самарканде, занимая должность техника и выполняя расчеты по железобетону. Наконец, в строительный сезон 1928 г. А. С. Огородников работал инженером в управлении Среднеазиатской железной дороги в Ашхабаде¹⁹.

Параллельно с этим А. С. Огородников руководил томской группой ОСА, созданной в 1927 г. после экскурсии студентов СТИ в Ленинград и Москву. Уже летом того же года работы томских студентов были представлены на Первой выставке современной архитектуры РСФСР в Москве. В апреле 1928 г. А. С. Огородников выступил на Первой конференции ОСА с сообщением о положении дел в Томске²⁰. Активные действия томских конструктивистов принесли свои результаты, и к концу 1920-х гг. методы и приемы этого направления получили самое широкое распространение в учебном проектировании на инженерно-строительном факультете СТИ.

После окончания СТИ в марте 1929 г. А. С. Огородников уехал в Омск. Здесь он работал в «Омгосстройтресте» и одновременно преподавал на архитектурном отделении Худпрома. Приезд инициативного инженера-строителя с солидным практическим опытом способствовал официальному оформлению местных конструктивистов: А. С. Огородников вошел в организационную тройку омской группы ОСА. Он про-

¹⁴ Мысливцева Г. Ю. Омские конструктивисты (из истории архитектуры Омска 1920-х годов) // Территория мечты. Омск, 2014. С. 11.

¹⁵ Мысливцева Г. Ю. Отражение социокультурных воззрений... С. 62.

¹⁶ В чем причины неудачи выставки картин? // Рабочий путь. 1929. 24 мая.

¹⁷ ГАНО. Ф. Д-156. Оп. 1. Д. 2716. Л. 37 об. — 38; Новониколаевск — Новосибирск, 1909–1919. 10 лет на службе городу: Новониколаевская Городская Дума в документах и материалах. Новосибирск, 2008. С. 397.

¹⁸ ГАТО. Ф. Р-218. Оп. 8. Д. 30. Л. 4–4 об.

¹⁹ ГИАОО. Ф. Р-294. Оп. 3. Д. 4. Л. 201, 203.

²⁰ Атапин И. И. «Настоящие конструктивисты»: борьба за «новую архитектуру» в Томске в конце 1920-х годов // Баландинские чтения. Т. XII. Новосибирск, 2017. С. 170.

²¹ Извещения // Рабочий путь. 1929. 29 ноября; Новые формы строительства сделать достоянием всех строящих организаций // Рабочий путь. 1930. 16 января; Огородников А. Организуется выставка // Рабочий путь. 1930. 3 апреля.

²² ГИАОО. Ф. Р-2. Оп. 1. Д. 105. Л. 1.

²³ Цит по: Духанов С. С. Новые архивные документы о борьбе архитектора А. Д. Крячкова за «сибирскую архитектуру» на рубеже 1920–1930-х гг. // Баландинские чтения. Т. X. Ч. 2. Новосибирск, 2015. С. 156.

²⁴ Омский конструктивизм. Забытое наследие. URL: <http://togdazine.ru/project/constructivismomsk/> (дата обращения: 13.04.2021).

должил свою разностороннюю деятельность: читал публичные доклады и лекции (одна из тем — «Современные течения в архитектуре»), устраивал строительные выставки, отстаивал возведение домов-коммун, применение плоских крыш и угловых окон²¹. Принципы конструктивизма последовательно проведены в неосуществленном проекте каланчи Третьей омской пожарной части, который был выполнен в 1930 г. выпускником Худпрома А. П. Николаевским и завизирован А. С. Огородниковым (а возможно, и составлен при его участии)²². В феврале 1931 г. Западно-Сибирское краевое бюро инженерно-технических секций предложило ввести в состав жюри конкурса на здание Крайисполкома в Новосибирске «ударника инж[енера]-архитектора Огородникова»²³.

Огородникову принадлежит авторство второго учебного корпуса Сибирского института сельского хозяйства (ул. Сibaковская, 4), возведенного в первой половине 1930-х гг.²⁴. Свободная асимметричная композиция, широкие окна, гладкие стены, вертикальное остекление лестничных клеток — характерные признаки конструктивистской архитектуры. Уже вскоре после окончания строительства здание получило лаконичный декор. К сожалению, дальнейший жизненный и творческий путь А. С. Огородникова (после 1931–1932 гг.) остается неизвестным, следы архитектора теряются.

Изучение биографий трех преподавателей Худпрома позволяет точнее определить, что происходило в архитектуре Сибири в межвоенный период. Парадоксально, но люди, стоявшие практически у истоков архитектурного авангарда в Сибири, остались «на периферии» истории архитектуры региона. Между тем творческие судьбы С. М. Игнатовича, П. И. Русинова и А. С. Огородникова интересны как с историко-архитектурной точки зрения, так и с сугубо социальной (ведь все трое были «непролетарского» происхождения). По проектам С. М. Игнатовича, П. И. Русинова и А. С. Огородникова были возведены значимые объекты в двух крупнейших городах Сибири — Омске и Новосибирске. Помимо этого, архитекторы активно участвовали в художественной жизни региона — не только в омской группе ОСА, но и в обществе «Новая Сибирь». Они также использовали новаторские подходы в своей педагогической деятельности в Худпроме. Сравнительно недолгий период (1920-е — начало 1930-х) стал временем их максимальной самореализации. Эти энергичные поиски — свидетельство устойчивых творческих связей, охвативших сибирские города в годы расцвета советского авангарда.

Студенческие работы Омского художественно-промышленного техникума имени М. А. Врубеля. Архитектурное отделение

С. С. Духанов

Москва, НИИТИАГ (Филиал ФГБУ «ЦНИИП Минстроя России»)*

© С. С. Духанов, 2021

С. В. Изотенко

Омск, ООМПИИ им. М. А. Врубеля

© С. В. Изотенко, 2021

В фондах Омского областного музея изобразительных искусств имени М. А. Врубеля хранится большая коллекция студенческих работ Архитектурного отделения Сибирского художественно-промышленного техникума (Худпрома) имени М. А. Врубеля (более 200 графических листов). В 1920–1930 гг. Худпром, наряду с Томским технологическим институтом (ТТИ), был одним из ведущих центров архитектурно-художественного образования Урало-Сибирского региона. Учебные работы студентов Архитектурного отделения являются одним из важнейших документальных свидетельств о вкладе омской архитектурной школы в формирование профессиональных кадров и развитие архитектурно-художественной мысли в восточных районах нашей страны. Чтобы понять историко-культурное значение этой коллекции, достаточно упомянуть о том, что из фонда учебных работ студентов-архитекторов ТТИ 1920–1930 гг. до наших дней дошло лишь 5–6 оригиналов и менее 20 фотокопий, которые ныне хранятся в Музее истории архитектуры Сибири (МИАС) имени С. Н. Баландина в Новосибирске.

До сих пор коллекция учебных работ Архитектурного отделения Худпрома оставалась известна лишь очень узкому кругу специалистов. Цель настоящей статьи — ввести в научный оборот предварительные результаты изучения этого собрания. Мы поставили перед собой следующие задачи: выделить и охарактеризовать наиболее значимые группы работ, а также выявить наличие связей учебного проектирования Худпрома с идеями архитектурного авангарда и Омском 1920–1930 гг.

1. Общая характеристика коллекции

Коллекция студенческих работ Архитектурного отделения Сибирского художественно-промышленного техникума (Худпрома) имени М. А. Врубеля поступила в собрание ООМПИИ в 1989–1991 гг. Более 200 графических листов были переданы в дар музею наследниками С. А. Пахотина (1893–1964), заведующего музеем Худпрома и его бесценного хранителя. Собрание архитектурной графики в основе своей представляет «ценный фонд» наиболее успешных ученических работ, который формировался в техникуме как методический. Об этом свидетельствуют встречающиеся надписи на некоторых листах: «ц. ф.» (ценный фонд) и преподавательские оценки «I похвала», «II похвала». После расформирования техникума коллекция долгие годы хранилась частным образом у С. А. Пахотина, благодаря чему осталась в удовлетворительном состоянии сохранности до сегодняшнего времени. Период создания работ — 1921–1931 гг. Уникальный свидетель эпохи глобальных общественных перемен, архитектурная графика омского Худпрома разнообразна по своему составу. Скромные ученические наброски

* Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований (РФФИ) в рамках проведения научного исследования по теме «ВХУТЕМАС в образах мировой культуры XX–XXI вв.: Наследие и современность» (проект № 19–012–00193 А).

архитектурных композиций соседствуют с грандиозными, почти профессиональными проектами монументов, небоскребов, рабочих клубов, автостанций и городских площадей. Среди авторов графических листов встречаются имена впоследствии известных, состоявшихся в своей профессии архитекторов: П. И. Русинова (1897–1977) и А. И. Русинова (1896–1938?), В. Н. Варакина (1901–1980), В. А. Касаткина (1908–1992), Е. А. Степанова (1910–1985) и др.

Из свидетельств современников и архивных документов известно, что высокий уровень художественно-графической подготовки был отличительной чертой Худпрома. Так, заведующий техникумом М. И. Стрельников, выступая с докладом на заседании комиссии при Омском губернском отделе профессионального образования (губпрофобре) 26 июня 1923 г. по вопросу о сохранении архитектурного отделения, особенно подчеркивал этот момент: «Архитектурное отделение должно дать своим слушателям не только общетехническую подготовку, но, что особенно важно, подготовку художественную. Слушатели архитектурного отделения именно и ценят эту художественную сторону подготовки [в Худпроме], которую они не могут получить ни в каком другом учебном заведении Сибири»¹. О роли художественной подготовки в Худпроме красноречиво свидетельствовал тот факт, что на «архитектурном отделении имеются слушатели, перешедшие сюда из Томского технологического института ради возможностей художественной подготовки»².

Учебные работы Архитектурного отделения из коллекции ООМИИ им. М. А. Врубеля наглядно подтверждают, что студенты Худпрома действительно великолепно владели техниками акварели и отмывки, архитектурным рисунком и чертежом (рис. 1–6).

На подавляющем большинстве проектов есть надписи, штампы и подписи, которые недвусмысленно свидетельствуют о том, что эти работы выполнялись в рамках учебного процесса. Как правило, на листе написаны название предмета, номер и тема задания, стоит виза преподавателя с датой, в подписи автора-студента указан номер курса и принадлежность к архитектурному отделению, кроме того, на таких работах проставлены штампы Худпрома и архива его преемника — Омского строительного техникума.

Среди представленных в коллекции обращают на себя внимание проекты, которые разрабатывались для практических целей и не были связаны с учебой. Об этом говорят специфические оформление, состав проекций и компоновка таких листов, отсутствие отсылок к Худпрому и наличие подписей городских утверждающих инстанций: заведующего Омским губернским отделом коммунального хозяйства (Губкоммунотделом), архитектора Омского отдела местного хозяйства (Местхоза) и т. п. Таковы, например, чертеж торговых помещений Центрального базара, вычерченный техником И. Курепиным и датированный 7 января 1924 г.³, и проект отхожего места на Казачьем базаре, выполненный техником А. И. Русиновым⁴. Последний проект не имеет даты, но, судя по размерам в саженьях, он был разработан до 1926 г. Остается неизвестным, использовались ли эти работы в рамках учебного процесса (как наглядные пособия и т. п.) или попали в коллекцию позднее, в процессе хранения, до того, как коллекция поступила в ООМИИ им. М. А. Врубеля.

С точки зрения методов выполнения и принадлежности к предметам учебные проекты можно разделить на следующие большие группы:

1) По методу стилизации выполнялись задания по предметам «Изучение стилей» и «Композиция», они датированы 1923–1926 гг. На большинстве работ по предмету «Изучение стилей» стоят визы преподававшего этот курс художника Е. А. Клодта (1867–1935). Художественное значение

¹ АНО. Ф. Р-1053. Оп. 1. Д. 590. Л. 69.

² Там же.

³ ООМИИ им. М. А. Врубеля. Коллекция студенческих работ Художественно-промышленного техникума им. М. А. Врубеля. № 8189.

⁴ Там же. № 8042.

их очевидно даже для непрофессионала: они отличаются красочностью и филигранностью исполнения.

2) Работы по предмету «Основы архитектуры» датированы 1926–1930 гг., они выполнялись на основе аналитического метода изучения архитектурной формы. Этот курс вел архитектор П. И. Русинов. Судя по характеру заданий (наличие объемных композиций по воображению), в 1926–1930 гг. с «Основами архитектуры» были тесно связаны предметы «Черчение» и «Теория теней», которые также преподавал П. И. Русинов.

3) Проекты зданий и сооружений по предмету «Проектирование». В эту же группу учебных работ можно отнести и дипломные проекты зданий (квалификационные задания), выполнявшиеся на IV курсе. Один из наиболее ранних листов этой группы (судя по составу помещений — клуб) датирован 1921 г.⁵

4) Задания по смежным инженерным дисциплинам («Конструкция» и др.), которые выполнялись преимущественно в технике технического черчения тушью или карандашом с тонировкой цветной акварелью.

Искусствовед Г. Ю. Мысливцева показала, что на протяжении 1920-х гг. методы проектирования в Худпроме не оставались неизменными. До середины 1920-х гг. ведущую роль играл метод стилизации. С 1926/27 учебного года, после внедрения новой программы по предмету «Основы архитектуры», его место занял аналитический метод изучения архитектурной формы⁶.

Различия обоих методов наглядно отражены в учебных работах Худпрома⁷ (рис. 1–6), в том числе выполненных одними и теми же студентами⁸ (рис. 5–6). Графические листы с применением метода стилизации по предметам «Изучение стилей» и «Композиция» (проекты кресел, каминов и т. д.), отличаются виртуозностью рисунка, красочностью и реализмом. Как правило, здесь использовались лишь ортогональные проекции — виды спереди и сбоку. Студенты стремились передать отличительные черты того или иного исторического стиля (барокко, рококо и т. д.) — его художественный образ, цветовой строй, характер рисунка декоративных деталей и орнамента⁹ (рис. 1, 2, 5).

Совершенно иной подход к изображению имеют работы по предмету «Основы архитектуры»¹⁰ (рис. 3, 4, 6). С точки зрения техники исполнения они основывались не на рисунке, а на черчении, как правило тушью, и отмывке. Большинство из них монохромные. В отличие от многодельных работ по стилизации, здесь отсутствовали декоративные детали и применялись предельно простые формы. При выполнении ряда заданий студенты строили перспективы. Очевидно, что одной из основных задач при выполнении таких работ было выявление геометрических и физико-механических свойств архитектурных форм и пространств при помощи линий и плоскостей.

Программа для «Основ архитектуры» была составлена молодым преподавателем и выпускником Худпрома, архитектором П. И. Русиновым. За основу он взял программу профессора Н. В. Докучаева (1891–1944) для московского Вхутемаса, которая была рекомендована Государственным ученым советом Наркомпроса РСФСР для художественно-промышленных учебных заведений¹¹.

Н. В. Докучаев принадлежал к школе рационализма, одному из ведущих течений советского архитектурного авангарда. Он активно поддерживал и популяризировал идеи лидера этого течения — архитектора Н. А. Ладовского (1881–1941), прежде всего его аналитический метод преподавания, на основе которого и разработал свою программу. Новаторство метода Ладовского заключалось в том, что он ставил цель развить у студента с самых первых дней его пребывания в архитектурной

⁵ Там же. № 8058, № 8236.

⁶ Мысливцева Г. Ю. Территория мечты: сборник трудов Г. Ю. Мысливцевой. Омск, 2014. С. 50–52.

⁷ ООММИ им. М. А. Врубеля. Коллекция студенческих работ... № 8124, № 8064, № 8054, № 8062, № 8052.

⁸ Там же. № 8062, № 8052.

⁹ Там же. № 8124, № 8064, № 8062.

¹⁰ Там же. № 8054, № 8052.

¹¹ Мысливцева Г. Ю. Указ. соч. С. 11, 51–52.

школе объемно-пространственное мышление. Архитектурное пространство и закономерности его восприятия человеком занимали центральное место в концепции Ладовского. Чтобы развивать у будущих архитекторов пространственное воображение, Ладовский ввел во Вхутемасе новый метод преподавания — от абстрактного (методов и закономерностей) к конкретному (приемам и деталям) и новый метод проектирования — макетный (в глине)¹².

2. Связь учебного проектирования с идеями авангарда

Тесная связь учебного проектирования на Архитектурном отделении Худпрома с идеями авангарда отражена в учебных заданиях, которые выполнялись под руководством архитектора П. И. Русинова.

Показательно задание № 2 по предмету «Черчение», выполненное студентом I курса Архитектурного отделения Худпрома В. Русиновым и датированное 20 ноября 1929 г.¹³ (рис. 7). Объект, который представлен на листе (объемная композиция по воображению), весьма необычен для такого утилитарного по задачам предмета, как черчение. Своим характером, пропорциями, наличием основания и подставки композиция напоминает выполнявшиеся в глине макеты Вхутемаса — Вхутеина 1920-х гг. — отвлеченные задания на выявление массы и веса¹⁴ (рис. 8). Как непосредственно создавались графические работы в Худпроме (вычерчивали ли студенты собственные объемные композиции, были ли при этом макеты из глины и т. д.), в настоящее время неизвестно. Однако, исходя из компоновки листа и состава проекций, можно предполагать, что процесс делился по меньшей мере на два этапа: вначале вычерчивались ортогональные проекции (два «фасада» и вид сверху), необходимые для построения аксонометрии, а затем строилась аксонометрия, которая и была итогом работы. Представляют интерес сведения С. О. Хан-Магомедова о выполнении учебных заданий во Вхутемасе 1920-х гг.: «Процесс работы (над отвлеченными заданиями в первую очередь) был такой: предварительные эскизы на бумаге, затем основная работа в глине (с использованием картона, бумаги и т. д.), наконец, окончательный вариант макета обмерялся, и по нему выполнялись чертежи»¹⁵.

О возможном влиянии учебных заданий Вхутемаса на будущую архитектурную практику студентов Худпрома свидетельствует главный фасад клуба «Металлист» в Омске, запроектированный архитектором П. И. Русиновым в 1926 г. (рис. 9). С точки зрения композиционно-пластических принципов он более всего напоминает отвлеченные задания Вхутемаса на выразительность фронтальной плоскости (с использованием ритма и контраста таких свойств, как форма, величина, светотень, фактура, цвет и т. д.)¹⁶: здесь аналогичная «игра» выступающих и западающих плоскостей и ребер (рис. 10).

В коллекции студенческих работ Архитектурного отделения Худпрома есть ряд необычных по характеру, имеющих некоторые общие черты. На всех представлена перспектива (как правило, вид сверху) большого открытого пространства, которое заполнено однотипными элементами (параллелепипедами, вырезанными из спортивных журналов фигурками людей, «турниками» и т. п.), расставленными на разном удалении от зрителя¹⁷ (рис. 11). Своеобразную точку отсчета композиции задает высокая мачта¹⁸ или высотное сооружение¹⁹. На большинстве работ присутствует широкая, заполненная квадратной сеткой полоса («дорога»), нацеленная либо на точку схода перспективы, либо на высотный элемент. На одной из них показана не только «дорога», но и графически выявлена вся поверхность земли — расчерчена прямоугольной сеткой²⁰.

¹² Хан-Магомедов С. О. Архитектура советского авангарда: В 2 кн. Кн. 1. М., 1996. С. 237, 240, 242, 244, 248.

¹³ ООМПИИ им. М. А. Врубеля. Коллекция студенческих работ... № 8180.

¹⁴ Хан-Магомедов С. О. Указ. соч. С. 268, 269; От ВХУТЕМАСа к МАРХИ. 1920–1936. Архитектурные проекты из собрания Музея МАРХИ. М., 2005. С. 85.

¹⁵ Хан-Магомедов С. О. Указ. соч. С. 242.

¹⁶ Там же. С. 262, 265.

¹⁷ ООМПИИ им. М. А. Врубеля. Коллекция студенческих работ... № 8098, № 8049, № 8051, № 8068.

¹⁸ Там же. № 8098, № 8049.

¹⁹ Там же. № 8051.

²⁰ Там же. № 8049.

На этих листах не указаны название предмета, номер или тема задания. Судя по подписям, они выполнялись студентами II–III курсов Архитектурного отделения. На одной из датированных стоит виза П. И. Русина от 30 марта 1930 г.²¹, на второй — виза другого преподавателя с датой 5 января 1931 г.²² Таким образом, подобные задания практиковались в последние годы существования Худпрома и затем перешли к его преемнику — Омскому строительному техникуму.

²¹ Там же. № 8098.²² Там же. № 8051.

Об эволюции этого задания в последующие годы может свидетельствовать работа, имеющая название «Перспективная сетка» и датированная 1937 г.²³ Это тоже композиция по воображению. В ее основу также положена полоса, расчерченная на квадраты и уходящая в точку схода. Однако, если на листах 1930–1931 гг. квадратная сетка была лишь одним из элементов выявления пространства (горизонтальной плоскости), то в задании 1937 г. она превращена в технический инструмент построения перспективы. В левом верхнем углу изображен «генплан»: тщательно пронумерованная сетка, на которую нанесены контуры зданий и улиц. В центре представлена перспектива с пронумерованной сеткой и построенными объемами зданий.

²³ Там же. № 8227.

Во Вхутемасе в начале 1920-х гг. было учебное задание, сходное по характеру с этими заданиями Худпрома 1930–1931 гг.: отвлеченное задание на выявление динамики, ритма, отношений и пропорций на горизонтальной плоскости. По сути, как подчеркивает С. О. Хан-Магомедов, это было задание на выявление пространства²⁴. Во Вхутемасе оно выполнялось только в макете (рис. 12) и состояло в следующем. Давалась горизонтальная плоскость с определенными пропорциями (например, в два квадрата). Было необходимо визуально выявить пространственные размеры территории — размещая различные параллелепипеды, используя ритм и другие композиционные приемы. Во вводной беседе Ладовский так объяснял задачу: «Вы идете по территории и видите линию горизонта, но понять, близко она и далеко и сколько уже пройдено (расстояние между началом и концом пути), трудно, так как нет членений ни в пространстве, ни на поверхности <...>. Понять, далеко или близко расположена та или иная часть пространства, можно, только выявив членение (улица, площадь, зал, дорога). Без членения физического пространства оптически его не почувствуешь. Дома на улице не просто безразлично поставлены, а зрительно направляют и организуют движение человека»²⁵.

²⁴ Архитектура: Работы Архитектурного факультета Вхутемаса: 1920–1927. М., 1927. С. 5; Хан-Магомедов С. О. Указ. соч. С. 253, 256.²⁵ Хан-Магомедов С. О. Указ. соч. С. 256.

Соответственно, можно предполагать, что отмеченные выше необычные работы Худпрома выполнялись аналогичным образом (но только на бумаге) — пространство членилось стандартизированными элементами с целью выявления его геометрических и пространственных характеристик.

Учебное задание студентки I курса Архитектурного отделения Худпрома Я. И. Пляското по предмету «Основы архитектуры», выполненное примерно в 1929–1930 гг.²⁶ (рис. 13), дает представление о широте взглядов студентов-архитекторов и их интересе к идеям авангарда. На проекте, который в среде искусствоведов получил условное название «Небоскреб», нет даты, визы преподавателя, не указаны название или номер задания. Другие аналогичные по своему объемно-пространственному решению работы в коллекции студенческих работ Худпрома не выявлены.

²⁶ ООМИИ им. М. А. Врубеля. Коллекция студенческих работ... № 8198.

При отсутствии параллелей в Худпроме «Небоскреб» обнаруживает определенное сходство с учебными заданиями Вхутемаса 1924–1925 гг. на выявление динамики, ритма, отношений и пропорций по вертикали, выполнявшихся под руководством архитектора Н. А. Ладовского, — как с отвлеченными (из трех параллелепипедов), так и с производственными («Небоскреб для учреждений ВСНХ»)²⁷ (рис. 14). Здесь похожие, сильно

²⁷ Архитектура: Работы Архитектурного факультета Вхутемаса... С. 4, 10, 12; Хан-Магомедов С. О. Указ. соч. С. 254–255.

вытянутые по вертикали пропорции, остроракурсная постановка, позволяющая эффектно раскрыть композицию. К «Небоскребу» Я. И. Пляското вполне применимы слова Н. А. Ладовского, которые приводит С. О. Хан-Магомедов: «Выразительность высоты является основной проблемой небоскреба <...>. Высота должна трактоваться лишь как смелое движение кверху, как преодоление тяжести»²⁸.

²⁸ Хан-Магомедов С. О. Указ. соч. С. 257.

Вместе с тем «Небоскреб» имеет и ряд отличий. Его плоскости совершенно гладкие, тогда как в отвлеченных заданиях Вхутемаса они заполнены множеством деталей, а в производственных — разнообразными витражами, которые Ладовский считал важнейшим элементом архитектуры небоскреба²⁹. Исполненные Я. И. Пляското необычные детали («антенны», кольца, полые цилиндры и т. д.) также отсутствуют в доступных работах Вхутемаса соответствующей тематики. Как показало изучение публикаций 1920-х — начала 1930-х гг., эти элементы были отличительной чертой творчества другого выдающегося архитектора-авангардиста того времени — Я. Г. Чернихова (1889–1951). Название опубликованной им в 1930 г. книги («Основы современной архитектуры») ³⁰ почти идентично названию предмета, по которому Я. И. Пляското выполнила свой «Небоскреб». Я. Г. Черников называл свои композиции «архитектурными фантазиями»³¹. Показательно, что Г. Ю. Мысливцева, определяя «жанр» учебных работ Худпрома конца 1920-х гг., использовала этот же термин³².

²⁹ Там же.

³⁰ Черников Я. Г. Основы современной архитектуры: Экспериментально-исследовательские работы. Л., 1930.

³¹ Там же. С. 78, 81. Л. 2, 5.

³² Мысливцева Г. Ю. Указ. соч. С. 57.

Проект студентки Я. И. Пляското отличается от композиций Я. Г. Чернихова своим монохромным цветовым решением, но похож на них принципами организации и конкретными приемами (рис. 15). Как и у Я. Г. Чернихова, «Небоскреб» строится на сочетании множества элементов, при этом все они подчинены одной оси, что придает композиции цельность и острый динамизм. Как и Я. Г. Черников, Я. И. Пляското использует узкие параллелепипеды и активно включает в объемную композицию плоскости и группы разнообразных по форме линий (прямых, кругов и т. д.). Как и в ряде работ Я. Г. Чернихова, в основании «Небоскреба» расположен массивный, как бы заваливающийся в перспективу, плоский цилиндр³³.

³³ Черников Я. Г. Указ. соч. С. 87, 88, 90, 91, 92, 94, 105, 106, 115, 118, 119.

Судя по сохранившимся проектам, в конце 1920-х гг. на I курсе Архитектурного отделения Худпрома по предмету «Проектирование» было учебное задание № 6 на тему «Лестница для сада». Одно из таких заданий, выполненное студентом Т. Г. Заикиным и подписанное преподавателем П. И. Русиновым 3 мая 1928 г.³⁴ (рис. 16), с точки зрения принципов формообразования обнаруживает несомненное сходство с одним из наиболее знаковых проектов советского архитектурного авангарда. Речь идет о лестнице в санатории имени Г. К. Орджоникидзе в Кисловодске, запроектированной одним из лидеров конструктивизма — архитектором И. И. Леонидовым (1902–1959) в конце 1930-х гг. (рис. 17).

³⁴ ООММИ им. М. А. Врубеля. Коллекция студенческих работ... № 8084.

Сходна ландшафтная ситуация — расположение объекта на крутом склоне. Кроме того, проекты Заикина и Леонидова имеют и другую общую черту, которую отметил при изучении проекта Леонидова С. О. Хан-Магомедов: стремление организовать на основе утилитарного по функции сооружения общественно-культурное пространство — летний театр со сценой³⁵. И это еще одна отсылка к советскому авангарду, для которого на первом месте была общественная составляющая архитектуры.

³⁵ Александров П. А., Хан-Магомедов С. О. Иван Леонидов. М., 1971. С. 97.

Представленный в обоих проектах принцип формообразования, когда копия сегмента поверхности вращения поворачивается на 180° по вертикали и дополняет свой оригинал, предельно прост технически и позволяет формировать сложное пространство. Историки советской архитектуры

С. О. Хан-Магомедов, О. Ю. Швецова, Н. Ю. Васильев и Е. Б. Овсянникова, изучавшие лестницу И. И. Леонидова, называют этот принцип зеркальным отражением и проводят параллель с формальными упражнениями студентов Вхутемаса–Вхутеина³⁶.

Прием зеркального отражения широко представлен в творчестве крупнейшего советского архитектора-авангардиста К. С. Мельникова³⁷, который был сторонником АСНОВА и принципиально отвергал идеи конструктивизма³⁸. С идеями АСНОВА связаны и формальные упражнения Вхутемаса–Вхутеина — они выполнялись по методу архитектора Н. А. Ладовского, последовательного оппонента конструктивистов и лидера второго ведущего направления советского архитектурного авангарда — так называемого рационализма, представленного объединениями АСНОВА и АРУ. Можно предполагать, что обращение И. И. Леонидова к идеям Н. А. Ладовского в тот период, когда советская архитектура перешла к освоению исторического наследия и противоречия между конструктивистами и рационалистами уже потеряли свою былую остроту, свидетельствовало о его стремлении сохранить связь с авангардом. Для нас же здесь важно, что сходство принципов построения формы в учебной работе Худпрома и проекте И. И. Леонидова не было случайным и закономерно определялось общими рационалистическими корнями.

3. Связь учебного проектирования с Омском

Изучение студенческих работ показывает, что учебное проектирование на старших курсах было тесно связано с нуждами практического строительства и застройкой Омска.

Судя по названиям, содержащим характерное уточнение («...в г. Омске»), целый ряд учебных проектов изначально был нацелен на Омск и разрабатывался для конкретных градостроительных ситуаций. Тематика проектов отвечала наиболее животрепещущим архитектурно-градостроительным проблемам развития города. В качестве примера можно привести «Эскизный проект памятника Ленину в г. Омске» студента А. И. Попова, датированный 5 апреля 1924 г.³⁹ (рис. 18), и «Крытый рынок для Центрального базара в г. Омске» студента П. И. Русинова, датированный 27 июля 1925 г.⁴⁰ (рис. 19).

Оба проекта имеют ряд общих черт. Прежде всего, это высокий уровень владения графическим мастерством — в чертеже, отмывке, передаче формы и фактуры материалов. О профессиональной зрелости авторов свидетельствует большое внимание к вопросам крупной архитектурной формы и объемно-планировочной композиции в целом — умение выделить главное. Не менее показательно стремление создать яркий, запоминающийся градостроительный акцент (ориентир) в застройке города. Кроме того, и это немаловажно для Сибири 1920-х гг., оба проекта отличаются своим реализмом (по кубатуре, формам, конструкциям и простоте отделки) — возможностью их практического осуществления.

О том, что интерес учащихся Худпрома к архитектурному облику Омска имел не только учебную, но и практическую направленность, свидетельствует участие студентов в ряде архитектурных конкурсов. До сих пор был хорошо известен лишь один такой случай — получивший 1-ю премию конкурсный проект клуба для завода «Металлист» 1927 г. (под девизом «Молот»), автором которого был выпускник Худпрома, молодой архитектор П. И. Русинов⁴¹. Однако в письме к наркому просвещения А. В. Луначарскому от Сибирского отдела народного образования, датированном 11 июня 1924 г., упоминается и другой подобный факт: «О хорошей постановке учебного дела в техникуме и о его связи с жизнью достаточно характерно говорит тот факт, что на конкурсе, объявлен-

³⁶ Там же. С. 97–99; Швецова О. Ю., Васильев Н. Ю., Овсянникова Е. Б. Парковая лестница в Кисловодске И. И. Леонидова. О ее чертеже и истории строительства // *Architecture and Modern Information Technologies (AMIT)*. 2020. № 3 (52). С. 51–52.

³⁷ Хан-Магомедов С. О. Константин Мельников. М., 1990. С. 29, 90–93, 103, 209–212, 252–253, 269, 271.

³⁸ Там же. С. 25–26, 277, 285.

³⁹ ООМПИ им. М. А. Врубеля. Коллекция студенческих работ... № 8065.

⁴⁰ Там же. № 8071.

⁴¹ Мысливцева Г. Ю. Указ. соч. С. 57–58, 62.

ном Омским отделением Промбанка, на проект постройки 3-х этажного здания в Омске, — в котором принимали участие известные инженеры, архитекторы и техники, — был принят проект студента 3-го курса техникума и получил 1-ю премию»⁴².

⁴² ГАНО. Ф. Р-1053. Оп. 1. Д. 590. Л. 171.

С исполненным в графике «Крытым рынком для Центрального базара в г. Омске» П. И. Русинова 1925 г., несомненно, связан еще один интересный проект этого архитектора, от которого в коллекции студенческих работ Худпрома сохранилось два большеформатных листа.

⁴³ ООМПИИ им. М. А. Врубеля. Коллекция студенческих работ... № 8070.

Один из них имеет заглавие «Эскиз к проекту Центрального базара с крытым рынком в гор. Омске. Первый вариант»⁴³ (рис. 20). На листе нет дат, но, судя по метрической системе размеров, он был разработан не ранее 1925 г. На этом листе почти в точности повторены фасады и план, которые были представлены П. И. Русиновым в проекте «Крытого рынка для Центрального базара в г. Омске» в июле 1925 г. (рис. 19). Кроме того, в «Эскизе к проекту» показан поперечный разрез и появляется еще одна, принципиально новая и чрезвычайно важная проекция — «План площади». Ее анализ свидетельствует, что перед нами крупная градостроительная работа П. И. Русинова — проект перепланировки и застройки Базарной площади. Можно предполагать, что он был создан позднее проекта «Крытого рынка». Сравнение подписей на обоих листах позволяет предполагать, что «Эскиз к проекту» не был чисто учебным. Дело в том, что проект «Крытого рынка» подписан: «Архитект. отд. Худпромтехникума. Студ. II курса Петр Русинов», на нем стоят характерные штампы Худпрома («Врубелевский Х-П-Т» и «1924–1925 уч. г.») и виза преподавателя, видимо, С. М. Игнатовича, с датой — 27 июля 1925 г. То есть, этот лист явно связан с Худпромом и создавался в рамках учебы. Напротив, на градостроительном проекте какие-либо подписи и штампы, связанные с Худпромом, отсутствуют. Он подписан просто «Петр Русинов» (без указания его положения — студента или техника), а выше стоит подпись заведующего подотделом благоустройства, которая свидетельствует о том, что проект мог предназначаться для практической реализации.

⁴⁴ Там же. № 8069.

Второй лист имеет заглавие «Центральный базар в гор. Омске. Перспектива площади. Композиция»⁴⁴ (рис. 21). Лист не имеет подписей и дат. На нем изображена панорама (вид сверху) того объемно-планировочного решения Базарной площади, план которого представлен на «Эскизе к проекту».

Проект перепланировки Центрального базара в Омске архитектора П. И. Русинова — яркое свидетельство профессионального интереса наиболее талантливых студентов и выпускников Архитектурного отделения Худпрома к исторически сложившейся застройке и планировке Омска 1920-х гг. П. И. Русинов известен как сторонник архитектурного авангарда и идей Ассоциации новых архитекторов (АСНОВА). Тем примечательнее то уважение, с которым он подошел к «старому» Омску. Русинов не стремился «поломать» существующую планировку и противопоставить дореволюционной застройке новый объем крытого рынка. Напротив, для проекта очевидно стремление к градостроительной преемственности. П. И. Русинов вписывает новый объект в более крупный и важный градостроительный контекст — он подчиняет ось нового здания главным композиционным осям бывшего Торгового корпуса и Драматического театра и этим формирует в центральной части Омска крупный градостроительный ансамбль на основе существующей ценной исторической застройки. Из «хирургических» мероприятий, предложенных П. И. Русиновым, можно отметить лишь срезанный с целью организации удобного прямого движения с улицы Гусарова на улицы Герцена и Ленина северо-западный угол Базарной площади.

О тесной связи учебного проектирования Худпрома с архитектурно-художественной жизнью Омска 1920-х — начала 1930-х гг. свидетельствует и учебный проект временной трибуны по предмету «Основы архитектуры»⁴⁵ (рис. 22). Неизвестны тема этого задания и выполнивший его студент (работа не подписана). О дате можно судить предположительно — по шрифтовой композиции на транспаранте и рее-затяжке: «1 мая 1928 г.».

⁴⁵ Там же. № 8047.

Созданная для праздничных митингов и демонстраций легкая конструкция-мачта с алыми «парусами» рождает причудливые ассоциации — от башни Владимира Татлина (1885–1953) до «Воздушных фрегат» писателя-омича Леонида Мартынова (1905–1980). Трактовка архитектурно-художественного образа трибуны как мостика корабля, словно устремленного в неведомые морские дали, с трапом, высокими мачтами, реями и паутиной растяжек, несомненно, отсылает к морской тематике Омска — его восприятию современниками как морского города. В 1920-х гг. Омск был местом зимовки кораблей Северной морской экспедиции, в городе функционировал Морской техникум. В романтическую эпоху 1920-х гг. архитекторы, вырываясь за привычные устои градостроительства, заставляли «летать» не только дома, но и целые города. Бурные социальные сдвиги в обществе отражались в архитектурных формах, словно фиксируя саму идею непрерывного движения. Здесь уместно вспомнить пафосные строчки из поэм Владимира Маяковского: «Приставил крыло и колеса да вместе с домом взял и понесся» (Летающий пролетарий. 1925) или «Эй, губернии, снимайтесь с якорей!» (150 000 000. 1921).

Вероятно, представленный в коллекции проект трибуны так и остался на бумаге. Однако подобного типа временные сооружения присутствовали в омской городской среде. В Омском государственном краеведческом музее (ОГИКМ) хранится небольшая серия фотографий, датированных 7 ноября 1927 г. и 1 мая 1929 г., на которых зафиксирована реально построенная в Омске трибуна на площади III Интернационала⁴⁶. В наиболее полном виде объект представлен на фотографии от 7 ноября 1927 г.⁴⁷ (рис. 23). Сложная, асимметричная, объемно-пространственная композиция трибуны, а также высокий уровень проработки ее деталей, в том числе конструктивных элементов из дерева, стенда и рельефной шрифтовой композиции на кубическом основании, свидетельствуют о том, что ее автором, несомненно, был профессиональный архитектор, имевший основательную инженерную и художественную подготовку.

⁴⁶ ОГИКМ. ОМК-16006/2, ОМК-16006/8, ОМК-16006/30.

⁴⁷ Там же. ОМК-16006/2.

Обе трибуны близки не только хронологически, между ними есть и типологическое сходство. Обе представляют собой временные каркасные сооружения с асимметричной объемной композицией, ярким цветовым решением, высокими мачтами, тросами-растяжками, транспарантами, флажками и т. д. В учебном проекте почти дословно повторена конструктивная схема вертикальных элементов построенной трибуны: две разновысокие мачты (причем левая выше правой), которые связаны горизонтальными затяжками, обеспечивающими жесткость конструкции. Отличие учебного проекта — использование дефицитного металла, благодаря которому сооружение получало легкость и динамичность.

Выявленные на настоящий момент архивные документы и публикации 1920-х гг. не содержат свидетельств об авторстве построенной трибуны и ее возможной связи с Худпромом. Однако из других документов известно, что преподаватели и студенты Худпрома принимали самое активное участие в создании объектов временной архитектуры для революционных мероприятий в Омске.

Так, в отчете инспекторского обследования Худпрома, проведенном 15–16 мая 1924 г., говорилось о «немаловажной общественно-политической роли», которую техникум играл в культурно-

просветительной жизни Омска. Силами техникума был оформлен красный уголок Кавалерийских красных курсов (написаны плакаты, оборудована сцена и т. д.), реализовано «оборудование в художественном отношении Дома Крестьянина в военном городке»⁴⁸. А «студенты-архитекторы имеют загруженность в работе по созданию проектов зданий, памятников и т. д.»⁴⁹.

⁴⁸ ГАНО. Ф. Р-1053. Оп. 1. Д. 590. Л. 120 об.—121.

⁴⁹ Там же. Л. 120 об.

В приложении к годовому статистическому отчету техникума за 1925/1926 учебный год, датированном 20 января 1927 г., сообщалось, что студенты Худпрома оформляли праздничные мероприятия («устраивали вечера») в клубах завода «Красный Пахарь» и Доме Крестьянина: делали там росписи и декорации⁵⁰.

⁵⁰ ГАНО. Ф. Р-61. Оп. 1. Д. 87. Л. 25.

Подводя итоги, следует отметить, что учебное проектирование на Архитектурном отделении Худпрома 1920–1930 гг. было ярким самобытным явлением, заслуживающим не меньшего внимания исследователей — историков, архитекторов, искусствоведов, — чем реальное проектирование и осуществленная застройка.

Поскольку, во-первых, учебное проектирование Худпрома не было застылым явлением, а было тесно связано с потребностями жизни и отличалось динамизмом, в течение 1920–1930 гг. оно активно развивалось: разрабатывались новые учебные программы, вводились новые методы обучения, менялось соотношение отдельных предметов. Все эти изменения отражены в учебных проектах, с точки зрения графики решавших композиционно-художественные и объемно-пространственные задачи. Тем и интересны работы студентов Худпрома: это один из важнейших источников развития архитектурно-художественной мысли в Сибири того времени.

Во-вторых, как показано на примере отдельных заданий и работ, учебное проектирование Худпрома было тесно связано с идеями архитектурного авангарда. При этом, несмотря на очевидное влияние Вхутемаса в основных подходах (роль пространства, формы и т. д.), учебные задания не были слепым копированием столичного опыта. Эти отличия и представляют несомненный интерес для дальнейших исследований с целью выявления специфики Худпрома. При этом, на наш взгляд, внимания заслуживают не только отдельные предметы, задания и проекты, но и студенты-архитекторы. Ведь их учебные работы отражают не только начальный этап формирования архитектора, но и роль идей авангарда в их будущей профессиональной деятельности.

В-третьих, учебное проектирование Худпрома было тесно связано с Омском и его архитектурно-художественной жизнью. Рассмотренные работы демонстрируют родство с архитектурной практикой Омска 1920–1930 гг.: с точки зрения тематики и решавшихся профессиональных задач они соответствовали реальным проектам и были осуществимы. Выполняя их, студенты-архитекторы изучали местную специфику и готовились к настоящей профессиональной деятельности. И в этом отношении взгляд студентов-худпромцев на архитектурный облик будущего Омска не менее ценен для исследователя, чем реализованные



Рис. 1. А. И. Попов.
Задание: «Камин». Предмет: «Композиция». Худпром.
1923–1924 (?).
Бумага, тушь, акварель, бронзовая краска. 38 × 53,5.
ООМПИ им. М. А. Врубеля



Рис. 2. А. И. Попов. Задание: «Кресло в стиле рококо».
Предмет: «Изучение стилей». Худпром. 3 мая 1924.
Бумага, акварель. 53 × 35,2.
ООМПИ им. М. А. Врубеля



Рис. 3. В. В. Попов. Задание №1 (I курс). Предмет:
«Основы архитектуры». Худпром. 17 июля 1928.
Бумага, тушь, чернила. 51 × 64.
ООМПИ им. М. А. Врубеля



Рис. 4. П. И. Лантратов. Задание №2 (II курс). Предмет:
«Основы архитектуры». Худпром. 1926–1927 (?).
Бумага, тушь. 46 × 63.
ООМПИ им. М. А. Врубеля

Рис. 5. И. И. Марасанов. Задание: «Итальянский ренессанс» (I курс). Предмет: «Изучение стилей». Худпром. 31 марта 1926.
Бумага, акварель. 38 × 32.
ООМПИ им. М. А. Врубеля



Рис. 6. И. И. Марасанов. Задание: «Выставка» (?) (II курс). Предмет: «Основы архитектуры». Худпром. 1927.
Бумага, тушь, чернила 43,8 × 67.
ООМПИ им. М. А. Врубеля



Рис. 7. В. Русинов. Задание № 2 (I курс). Предмет: «Черчение». Худпром. 20 ноября 1929.
Бумага, тушь. 45,7 × 61,3.
ООМПИ им. М. А. Врубеля

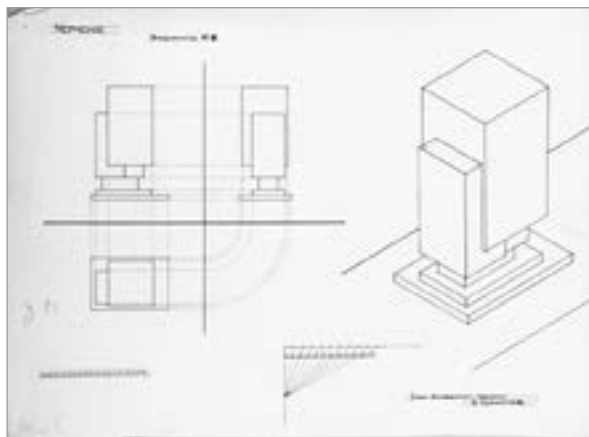




Рис. 8. Вхутеин. Выставка учебных работ (макетов) по дисциплине «Пространство». Задание на тему «Выявление и выражение массы и веса».

Фотография 1927–1928.

Публикуется по: От ВХУТЕМАСа к МАРХИ. 1920–1936. Архитектурные проекты из собрания Музея МАРХИ. М., 2005. С. 85.



Рис. 9. Омск. Рабочий клуб «Металлист».

Автор: арх. П. И. Русинов (1926).

Фотография. 1928–1930.

ОГИК музей

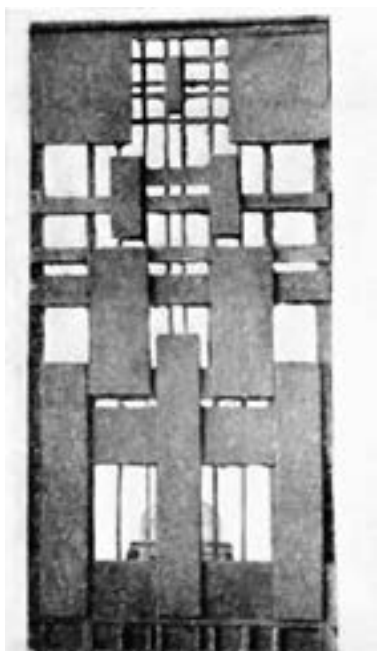


Рис. 10. Вхутемас. Отвлеченное задание на выявление фронтальной плоскости. 1926/1927 учебный год (I курс). Публикуется по: Архитектура: Работы Архитектурного факультета Вхутемаса: 1920–1927. М., 1927. С. 6.



Рис. 11 (слева). П. Юдин. Предмет: «Основы архитектуры» (?). Худпром. 30 марта 1930. Бумага, гуашь, графитный карандаш. 35,5 × 52,4. ООМПИ им. М. А. Врубеля

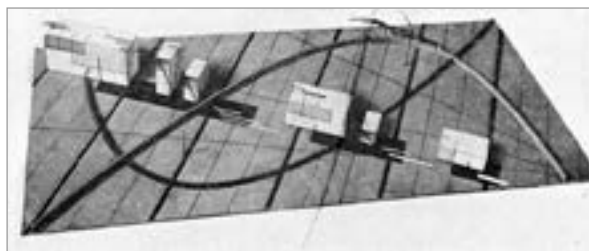


Рис. 12 (справа). Вхутемас. Архитектурное задание (макет) на выявление динамики, ритма, отношений и пропорций на плоскости. 1923. Публикуется по: Архитектура... С. 5.

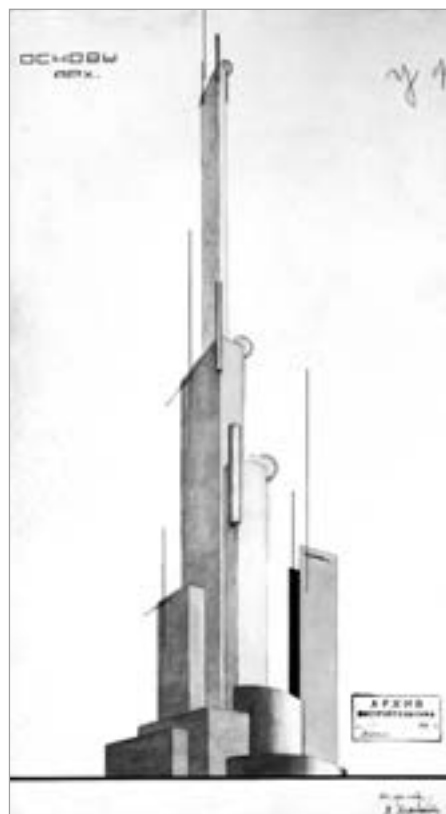


Рис. 13. Я. И. Пляското. Предмет: «Основы архитектуры». Худпром. 1929–1930. Бумага, акварель, тушь. 50 × 28,4. ООМПИ им. М. А. Врубеля

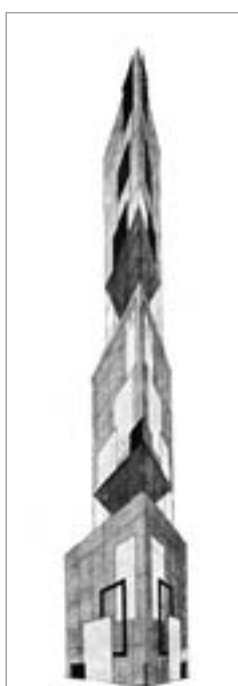


Рис. 14. Вхутемас. Учебные задания на выявление динамики, ритма, отношений и пропорций по вертикали. 1924–1925. Публикуется по: Архитектура... С. 4, 12.

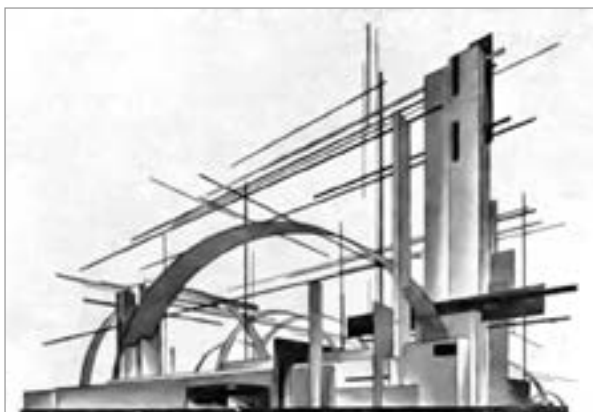


Рис. 15. Я. Г. Черников. Композиция № 145 на тему «Радио-клуб-музей». Б/д.
Публикуется по: Черников Я. Г. Основы современной архитектуры: Экспериментально-исследовательские работы. Л., 1930. С. 92.

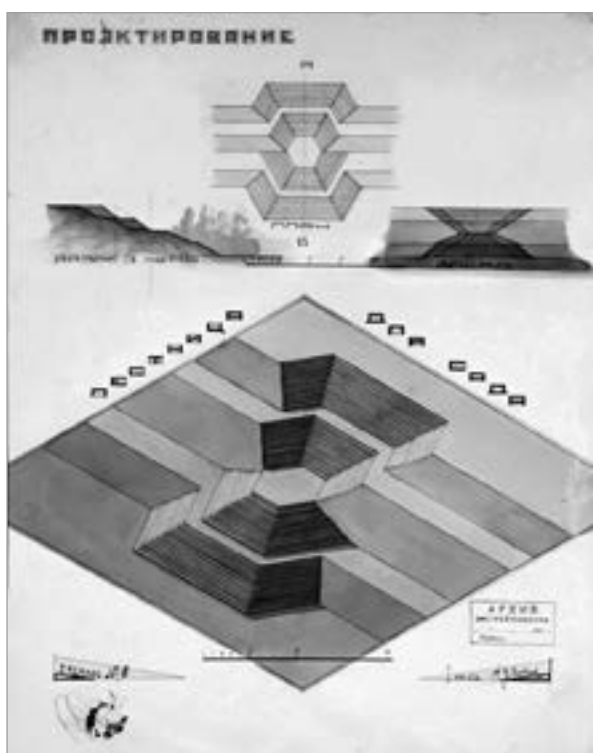


Рис. 16. Т. Г. Заикин. Задание № 6 («Лестница для сада») (I курс). Предмет: «Проектирование». Худпром. 3 мая 1928.
Бумага, тушь, акварель. 50 × 38.
ООМПИ им. М. А. Врубеля



Рис. 17. Парковая лестница в санатории им. Г. К. Орджоникидзе, Кисловодск.
Автор: арх. И. И. Леонидов. АПМ № 3 НКТП СССР, 1937–1938.
Фотография. 1940-е — 1960-е.
Из открытых интернет-источников

Рис. 18. А. И. Попов. Эскизный проект памятника Ленину в Омске. Худпром. 5 апреля 1924.
Бумага, акварель, графитный карандаш. 40 × 46,5.
ООМИИ им. М. А. Врубеля.



Рис. 19. П. И. Русинов. Проект крытого рынка для Центрального базара г. Омске. Худпром. 27 июля 1925.
Бумага, акварель. 65 × 99.
ООМИИ им. М. А. Врубеля

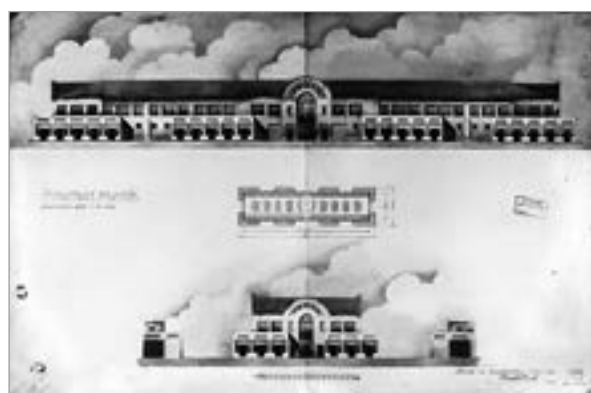


Рис. 20. П. И. Русинов. Омск. Эскиз к проекту Центрального базара с крытым рынком в Омске. 1925 (?).
Бумага, акварель, графитный карандаш. 63 × 89.
ООМИИ им. М. А. Врубеля

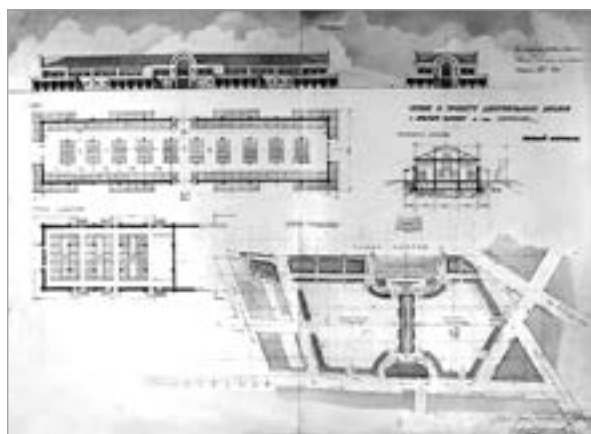


Рис. 21. П. И. Русинов. Омск. Эскиз к проекту Центрального базара с крытым рынком в Омске.
Перспектива площади. 1925 (?).
Бумага, акварель. 45 × 70.
ООМИИ им. М. А. Врубеля



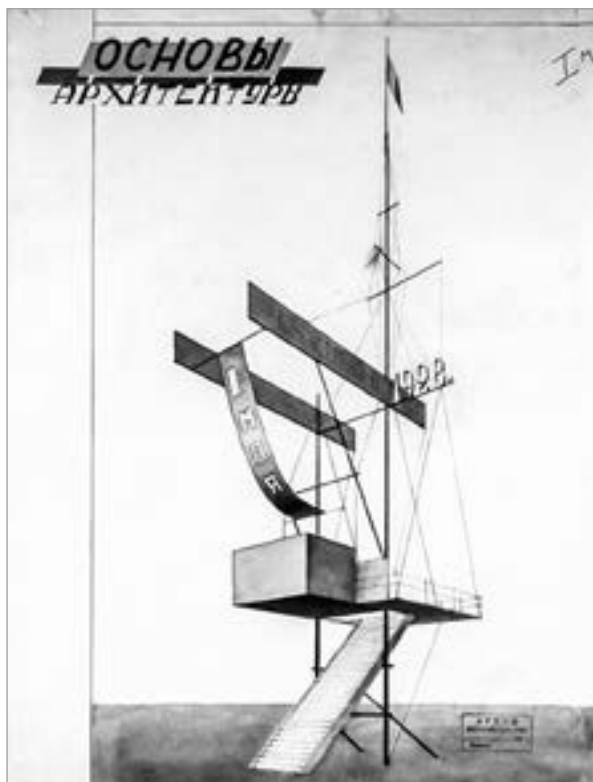


Рис. 22. Автор неизвестен. Предмет: «Основы архитектуры». Худпром. 1928 (?).
Бумага, тушь, акварель. 61,5 × 47,5.
ООМИИ им. М. А. Врубеля



Рис. 23. Омск. Трибуна на площади
III Интернационала. Фотография. 7 ноября 1927.
ОГИК музей

Учебные работы учащихся живописно-декоративного отделения Художественно-промышленного техникума имени М. А. Врубеля (коллекция Омского областного музея изобразительных искусств имени М. А. Врубеля)

© Л. К. Богомолова, 2021

Л. К. Богомолова
Омск, ООМШИ им. М. А. Врубеля

Столетие назад в Омске началась история Художественно-промышленного техникума им. М. А. Врубеля (Худпром). Время его существования ограничилось двумя десятилетиями — с 1920 г. до начала Великой Отечественной войны. Первоначальным планам возродить Худпром не суждено было осуществиться.

Тесные контакты Худпрома и музея зародились еще в 1920-е гг.: музей приобретал произведения его преподавателей — И. В. Волкова и С. Я. Фельдмана. После преобразования учебного заведения в 1930 г. в художественно-педагогическое училище в музейное собрание поступили пейзажи А. А. Рылова, А. Э. Тюлькина и В. Н. Федоровича, жанровая сцена П. А. Мощевитина и два натюрморта Е. Л. Коровай, находившиеся в учебном музее. Летом 1941 г. с закрытием Худпрома его небольшая коллекция живописи поступила на временное хранение в музей изобразительных искусств. В начале 2000-х гг. эти произведения с обозначениями «ХУ» (художественное училище), среди которых были работы А. Г. Явленского, М. И. Авилова, Е. А. Крутикова, вошли в музейное собрание.

Память о Худпроме была жива на протяжении второй половины XX в. В 1980-е гг. наступил этап изучения его деятельности. На основе документов, хранящихся в ГИАОО, музейные специалисты И. В. Спирина и Г. Ю. Мысливцева открывали имена педагогов и студентов, анализировали учебные программы, разработанные М. И. Стрельниковым, сменившим в 1922 г. первого директора Н. В. Пономарева.

Одним из ведущих направлений в комплектовании музейной коллекции XX в. всегда оставалось творчество художников, получивших образование в омском Худпроме. География их проживания широка: от Москвы, Санкт-Петербурга, Пензы до Урала, Сибири и Казахстана. Это произведения П. С. Андриюка, Н. И. Бачинина, М. А. Иванова, В. М. Мариупольского, П. Л. Поротникова, Т. В. Ряннеля, Б. Я. Рязова, Е. П. Соловьева, Н. Г. Хотемовой, С. Ф. Якушевского; омичей С. В. Алексеевой, К. П. Белова, В. Р. Волкова, А. М. Дубровского, Т. П. Козлова, Е. А. Крутикова, П. С. Мухина, А. Е. Оськина, И. Я. Сивохина, К. Н. Щёктова, а также педагогов Худпрома И. В. Волкова, Ю. К. Куртукова, Н. К. Сверчкова, С. Я. Фельдмана и С. А. Пахотина.

В 2000-е гг. ушли из жизни выпускники предвоенных лет, и Худпром сам стал историей. Теперь особый интерес вызывают учебные работы его воспитанников. В конце XX в. в музей поступили альбомы с гравюрами и литографиями студентов полиграфического отделения и большой комплекс архитектурной графики. Переданные родственниками и владельцами архивы заведующего музеем изящного, прикладного и строительного искусства (так первоначально назывался учебный музей Худпрома) С. А. Пахотина и бывшего вольнослушателя А. Н. Тычины включали

учебные и творческие работы учащихся живописного отделения первого набора. На большинстве рисунков и акварелей, принадлежавших С. А. Пахотину, имеются дарственные надписи, сделанные благодарными воспитанниками. Небольшое количество рисунков и набросков учащихся Арсения Федорова и Николая Бучинского ранее находилось в архиве писателя А. С. Сорокина, часть из них была приобретена у местного собирателя Ю. В. Александрова. Результатом изучения художественного материала стала полномасштабная выставка, посвященная 100-летию Худпрома («Худпром – 100», 2020; кураторы С. В. Изотенко, Н. В. Муратова). Многие работы, пройдя реставрационные мероприятия, экспонировались на ней впервые, среди них — рисунки Айно Бах, Георгия Бибилова, Павлы Горбуновой, Хасана Губайдуллина, Арсения Клементьева, Валентины Пахотиной (Головкиной).

Задачей автора статьи является рассмотрение хранящегося в фондах музея учебного материала, время создания которого относится к первой половине 1920-х гг. Он охватывает около 40, в основном графических, работ и несколько рисунков, воспроизведенных в технике хромолитографии в омском журнале «Искусство» (1921, 1922), также дающих представление о творческом потенциале учащихся.

Итак, накануне проведения конкурсных испытаний по рисованию в 1-ю Сибирскую художественно-промышленную школу (так первоначально назывался омский Худпром) у директора Н. В. Пономарева состоялось совещание с принятыми в штат педагогами. Среди присутствовавших были С. Я. Фельдман, А. А. Кучеровский и Ю. К. Куртуков, которым вскоре предстояло вести художественные дисциплины на живописном отделении¹. Был определен образовательный ценз: будущие учащиеся должны были иметь образование не ниже школы I ступени и выдержать экзамены по рисованию несложного орнамента. Возрастной ценз при поступлении отсутствовал. Так, среди первых учащихся были 13-летний (на момент поступления) Николай Бучинский, 26-летние Павла Горбунова, Арсений Федоров, Юрий Федотов и 32-летний Федор Кулезнев. Общий курс был определен в пять лет. Учебный год состоял из трех триместров по 2,5 месяца каждый (3-й триместр — летняя практика в клубах и театрах). Занятия проходили ежедневно по восемь часов, в субботу — четыре часа. По окончании полного курса предполагалось давать звание художника-мастера по специальности. В 1920–1921 гг. на живописное отделение поступило свыше 50 человек, но к концу учебного курса в 1925 г. из-за множества причин (переводы на другие отделения, семейные обстоятельства, слабое здоровье, низкая успеваемость) их осталось шестеро².

Занятия в Школе начались 15 октября 1920 г. Хозяйственные органы Омска отказали в снабжении учебными художественными материалами, и тогда руководство Худпрома открыло красочную мастерскую, изготавливавшую рисовальный уголь, акварельные краски и прочие материалы. Учебными планами предусматривались три основных предмета: рисунок (рисование с натуры в последовательной трудности), стилизация, постепенно переходящая в композицию, и работа в мастерских.

Уже к концу 1920 г. в учебном процессе живописного (или живописно-декоративного) отделения обозначилась театральная специфика, продиктованная запросами времени. Главным театром Омска продолжал оставаться Гостеатр (Первый государственный советский театр), перед которым была поставлена важнейшая культурно-просветительная задача. Сцену делили драматическая и только что созданная оперная труппы. Имевшийся в театре штат художников-декораторов и исполнителей был не в состоянии выполнить добротной и в срок художественное оформле-

¹ ГИАОО. Ф. 300. Оп. 1. Д. 2. Л. 110.

² Там же. Д. 47. Л. 79.

ние драматических и оперных спектаклей. Поэтому спустя месяц после открытия Школы из театральной секции Сибнаробраза стали поступать настоятельные просьбы принять заказ на исполнение декораций для пьес Э. Ростана «Белый ужин» и «Романтики» силами учеников под руководством преподавателей³. В сложившейся ситуации было принято решение о создании на живописном отделении декоративно-живописной мастерской.

30 сентября 1920 г. руководство Школы направило ходатайство в Сибнаробраз с просьбой о предоставлении в Губернском Показательном театре (Губпоказтеатр) трех постоянных мест «в целях детального ознакомления с художественной стороной в этом театре»⁴. На генеральные репетиции и премьеры учащиеся декоративно-живописной мастерской получали билеты в Сибнаробразе.

В 1921 г. мастерскую несколько месяцев возглавлял художник-декоратор, военнопленный австрийской армии Бруно Керпели, а с апреля — талантливый живописец и рисовальщик С. Я. Фельдман.

Среди учащихся живописного отделения первого набора — будущие художники Айно Бах⁵, Георгий Бибииков⁶, Игнатий Вандышев⁷, Павла Горбунова⁸, Арсений Клементьев⁹, Федор Кулезнев¹⁰, Петр Осолодков¹¹, Борис Табулевич¹², Арсений Федоров¹³, Георгий (Юрий) Федотов¹⁴.

«Желательно в интересе учеников — будущих рабочих театрально-декоративных мастерских Гос. театров России, — писал Н. В. Пономарев управляющему Гостеатром Б. Лесовскому, — чтобы они работали в контакте с театром и, таким образом, привыкли бы к жизни за кулисами и работе в настоящей мастерской театра»¹⁵.

Весной 1921 г. Гублитосекцией и руководством Худпрома было принято решение об издании художественно-литературного журнала «Искусство», один из разделов в котором должен быть посвящен театральному делу в Омске. В октябре художник-график В. К. Эттель, занимавший в ту пору пост управляющего делами Худпрома и секретаря, обратился к администратору Гостеатра Мурину с просьбой разрешить студентам «посещения кулис театра во время спектакля для производства зарисовок с артистов и постановок пьес на предмет помещения таковых рисунков в театральном отделе журнала „Искусство“»¹⁶.

В результате этого обращения для восьми учеников декоративно-живописной мастерской в апреле 1921 г. был разрешен свободный вход в декорационную мастерскую Гостеатра, выданы удостоверения и билеты на посещение генеральных репетиций и премьер. Учебная практика в этом театре продолжалась до весны 1923 г.: тогда были выданы последние пропуска П. Осолодкову и А. Федорову сроком на один месяц. С 1 сентября в условиях НЭПа в театре заработал кинотеатр «Центральный»¹⁷.

Будучи ответственным редактором журнала «Искусство», вероятно, В. К. Эттель и был автором инициативы прохождения практики в театре (в 1910-е гг. он выступал на театральной сцене Киева; его рисунки актеров встречаются на страницах киевской прессы). В результате этого опыта до нас дошли уникальные изображения артистов омских театров, помещенные в обоих номерах журнала «Искусство».

В первом номере журнала воспроизведены три рисунка¹⁸, автором которых являлся учащийся 2-го курса живописно-декоративного отделения Георгий Бибииков (прим. 1*). Близкие по композиции легкие карандашные зарисовки представляли Ипполитова¹⁹ в роли Юродивого (пьеса «Сполошный зык» Ю. Н. Юрьина), артиста Колосова (прим. 2) в роли Пьеро (пьеса «Белый ужин» Э. Ростана) и танцовщика из оперы «Кармен» Ж. Бизе. В этих рисунках Бибииков проявил чуткость в решении сценического образа, а в изображении Колосова-Пьеро передал портретное сходство с актером.

³ Там же. Л. 182.

⁴ Там же. Л. 116.

⁵ Там же. Оп. 2. Д. 401.

⁶ Там же. Д. 409.

⁷ Там же. Д. 457.

⁸ Там же. Д. 508; Ф. 2409. Оп. 1. Д. 16, 2.

⁹ Там же. Ф. 300. Оп. 2. Д. 655.

¹⁰ Там же. Д. 732.

¹¹ Там же. Д. 852.

¹² Там же. Д. 1024.

¹³ Там же. Д. 329.

¹⁴ Там же. Д. 1062.

¹⁵ Там же. Оп. 1. Д. 2. Л. 480.

¹⁶ Там же. Д. 2. Л. 772.

¹⁷ Там же. Ф. 318. Оп. 1. Д. 1236 а. Л. 184.

¹⁸ Искусство (Омск). 1921. С. 43, 45, 47.

¹⁹ В списках артистов труппы Губпоказтеатра, на сцене которого шел спектакль «Сполошный зык», фамилия Ипполитова отсутствует. Однако в списках учащихся Худпрома значился студент архитектурного отделения Михаил Ипполитов (1903 г. р.) (см. ГИАОО. Ф. 300. Оп. 2. Д. 614)

* См. примечания в конце статьи.

Во втором номере (1922) театральный раздел²⁰ был проиллюстрирован большим количеством выразительных, острохарактерных рисунков, изображавших артистов двух ведущих в то время омских театров — 1-го Советского (бывший Гостеатр) и Показательного театра Губнаробраза (Губпоказтеатр). 11 из них выполнены Николаем Николаевичем Виноградовым²¹. 26 декабря 1921 г. ему было выдано удостоверение на право входа на сцену для проведения зарисовок артистов во время спектаклей и в антрактах²². 23-летний Н. Н. Виноградов в годы Гражданской войны был вынужден прервать учебу в Строгановском художественно-промышленном училище. В 1920–1922 гг. он преподавал в Худпроме скульптуру, рисунок и стилизацию. И именно под его началом учащиеся проходили практику в театре.

Многие изображенные артисты были хорошо знакомы омским театрам со времен белого Омска: оперные певцы В. М. Луканин (Мефистофель), А. Н. Ульянов (Эскамиль), А. А. Кочергин (Борис Годунов), драматические актрисы В. М. Соломина (попадья в спектакле по пьесе И. Н. Потапенко «Рясы»), А. П. Орлова (бабушка Виттиха в «Потонувшем колоколе» Г. Гауптмана), актеры Н. Н. Шестов (Онуфрий в «Днях нашей жизни» Л. Н. Андреева), Б. А. Рославлев (Царь Эдип в одноименном спектакле), А. Н. Борисовская (Вера в спектакле «С улицы»), балерина Л. К. Баланотти в роли Русалки (опера «Русалка» А. С. Даргомыжского), артистка кордебалета Галина Шебалина (вакханка в балетной сцене «Вальпургиева ночь» Ш. Гуно) и др. (прим. 3). Изображения артистов в костюмах и гриме (многие из постановок Совтеатра выполнены по рисункам Георгия Белоуско), передававшие психологический характер роли, стали бесценным материалом для современных исследователей.

Вместе с работами Виноградова редакция журнала поместила в этот номер неоконченный рисунок Георгия Бибикова «Артист Н. Н. Виноградов в роли Биона в пьесе „Проклятое зелье“ М. Поттешера», выполненный им в зрительном зале. Возможно, в роли Биона на сцене Губпоказтеатра выступил все тот же Н. Н. Виноградов. Здесь следует отметить, что труппа Губпоказтеатра состояла преимущественно из непрофессиональных исполнителей, в студию при театре могли записаться все желающие.

Близок наброскам Г. Н. Бибикова, воспроизведенным в журнале «Искусство», его рисунок «Артист С. Крамской (прим. 4) в роли Дона Базилио из спектакля „Севильский цирюльник“» (1920–1922. Бумага, акварель. 24,3 × 12,5) из музейной коллекции. Это единственная сохранившаяся оригинальная работа из его театральной серии (рис. 1). Убедительно переданный Бибиковым характер подлеца и негодяя Дона Базилио в исполнении Крамского говорит об усвоении молодым художником опыта работы с Н. Н. Виноградовым. Рисунок демонстрирует и рост профессионального мастерства: контурная линия едва заметна, краски положены очень деликатно, слой за слоем, выразительно проработан грим.

Георгий Бибиков, сын преподавателя омского Рабочего факультета, по окончании мужской гимназии поступил на инженерный факультет Сибирского института сельского хозяйства и промышленности. В его деле хранится удостоверение Бюро секции омских художников, подписанное членом Бюро А. М. Громовым, в котором «рекомендуется Сиб. Сель. Хоз-Прому откомандировать т. Бибикова на учебу в Худпром»²³. С 15 сентября 1920 г. Бибиков в числе учащихся II группы живописно-декоративного отделения.

Рано проявившийся интерес к театру нашел выражение и в нескольких творческих рисунках. На одном из них в бледно-лунном свете изображена угловатая фигура Пьеро из спектакля «Белый ужин» Э. Ростана (1920. Бумага, гуашь, белила. 16,8 × 11,8). В следующем году Г. Н. Биби-

²⁰ Искусство (Омск). 1922. С. 76–90.

²¹ ГИАОО. Ф. 300. Оп. 2. Д. 87.

²² Там же. Ф. 318. Оп. 1. Д. 1230. Л. 77.

²³ Там же. Ф. 300. Оп. 2. Д. 409. Л. 5.

ков набросал карандашом автопортрет в образе Пьеро, отпечатанный Виктором Уфимцевым в сборнике стихов и рисунков «Футуристы — сборник I» (1921). Две небольшие композиции с условными названиями «Пейзаж с орлом» (Начало 1920-х. Бумага, гуашь, графитный карандаш. 11 × 8,5) и «Процессия» (1922. Бумага, гуашь, графитный карандаш. 18,8 × 13) (рис. 2), возможно, также навеяны театром. Первый, не датированный, с образом зловещей птицы у каменных стен замка, по настроению созвучен второму листу, созданному в мае 1922 г., однако еще более экспрессивному. На нем изображены скованные цепями две полуобнаженные фигуры, бредущие вверх по каменистому склону, где их ожидает палач с окровавленным мечом в руках. Справа за обреченными на казнь виден зловещий профиль священнослужителя в пурпурной мантии.

На учебной работе Арсения Федорова (прим. 5) (Театральный эскиз. Начало 1920-х. Бумага, акварель, графитный карандаш. 31,2 × 42,2), также проходившему практику в театре, в глубине сценического пространства с восходящим солнцем изображена девушка в белом. Авансцена, обрамленная театральным занавесом, оживлена фигурами юных персонажей пьесы, расположенных зеркально. Идентифицировать принадлежность эскиза к одному из спектаклей, шедших на омских сценах в 1921–1922 гг., пока не удалось. Этот рисунок А. Д. Федорова, как и его беглые наброски любовных сценок, находились ранее в архиве писателя А. С. Сорокина.

Единственная театральная работа Арсения Федорова, поступившая из коллекции С. А. Пахотина, — эскиз декорации к опере П. И. Чайковского «Пиковая дама» (1921. Бумага, акварель, белила. 18,7 × 17) (рис. 3). Спектакль, поставленный в 1921 г. на сцене 1-го Советского театра, неизменно пользовался успехом у омской публики благодаря А. П. Бонаничу (прим. 6), исполнявшему роль Германа. 11 октября в театре был устроен XX юбилейный спектакль с чествованием артиста. По всей вероятности, личность знаменитого певца привлекала Федорова: 25 июня 1923 г. он сделал по памяти его маленький профильный портрет (Бумага, тушь, перо. 11,5 × 8,7) (рис. 4).

Следует уточнить: театральные эскизы и эскизы к «Пиковой даме» не являются эскизами декораций, они, как и рисунки Н. Н. Виноградова и Г. Н. Бибикова, воспроизводят увиденные в зрительном зале сцены из спектаклей.

Родом из Вятской губернии, свое детство А. Д. Федоров провел в Нижнеудинске Иркутской губернии, где в 1912 г. окончил 4-классное городское училище. В 1919 г. работал в Иркутске в столярной мастерской Сибтехнокоопа. Узнав об открытии Первой Сибирской Художественно-промышленной школы, приехал в Омск, с 13 сентября 1920 г. устроился столяром при мастерской, а с 15 октября стал учащимся II живописной группы²⁴.

И еще один молодой художник — Анатолий Тычина (по подписи на работах — Тычино) был увлечен театром. Из местечка Груджай Ковенской губернии в 1914 г. он уехал на учебу в Пензенское художественное училище, а в следующем году оказался в Омске. Обучался на художественных курсах ОХЛИИСК (1915–1917) у А. Н. Клементьева, в 1920 г. поступил в Худпром вольнослушателем. В 1922 г. уехал в Минск. В 1991 г. вдова художника З. С. Тычина передала в ООМПИИ его архив, в котором находились рисунки и живописные этюды, выполненные во время учебы. Среди 10 графических работ (все они подписные и датированные) находится одна с названием, данным при поступлении в музей: «Омск. Пейзаж с телегой». Условное решение пространства с мельницей, телегой, груженной мешками, кряжистым деревом

²⁴ Там же. Д. 329.

на переднем плане и особенно трактовка леса и домиков вдали красноречиво говорят о ее театральном характере. При изучении работы удалось прочесть почти угасшую авторскую надпись вдоль нижнего края: «Эскиз декорации для комедии в III действ. „Мельник — колдун, обманщик и сват“ Акт I». Можно предположить, что эскиз к комической опере А. О. Аблесимова на музыку М. М. Соколовского «Мельник — колдун, обманщик и сват» (1921. Бумага, акварель, графитный карандаш. 25,8 × 34,4) был создан для спектакля, шедшего на сцене одного из рабочих клубов Омска (рис. 5). Еще два рисунка А. Н. Тычины выполнены под воздействием искусства театра в декоративно-живописной мастерской Худпрома. Это интересно решенный образ Пьеро (Актер. 1922. Бумага, пастель. 36,5 × 39) из все той же комедии «Два Пьеро, или Белый ужин» Э. Ростана и грубоватая по исполнению, с подражанием стилистике «Мира искусства» композиция с условным названием «Серый день. Актриса» (1921? Бумага, гуашь. 20,1 × 24,8).

Из архива А. Н. Тычины также происходит лист с изображением стилизованной фигуры древнерусского воина в доспехах (Воин. 1921. Бумага, акварель, графитный карандаш. 31 × 17,5) 17-летнего Хасана Губайдуллина, до поступления в Худпром посещавшего художественную студию в Клубе железнодорожников им. Лобкова.

В начале 1921 г. на живописно-декоративном отделении преподавали Ю. К. Куртуков, И. В. Волков, Л. И. Жигачёв, Е. А. Клодт, заведовал отделением С. Я. Фельдман.

Отчетно-показательная выставка ученических работ, проходившая со 2 по 9 мая, представила деятельность Школы за шесть месяцев ее существования. «Обзор этой выставки, — писал художник В. Е. Каменев в статье, помещенной в журнале «Искусство», — дал возможность убедиться, что, несмотря на суровость зимы, борясь с холодом и недостатком освещения, слушатели института героически выдержали борьбу с неблагоприятными условиями окружающей обстановки, выявив молодую любовь к искусству и проблески несомненного дарования»²⁵. Среди работ выставки Каменев выделил студентов живописного отделения Осолодкова, Кулезнева, Федотова, Журавлева и особенно Бибикова, написав, что его работа хороша «сочностью красок, смелым энергичным мазком и живой передачей разнородности материала»²⁶. Стилизованные декоративные композиции П. Осолодкова (Египет) и Ф. М. Кулезнева (русская сказка в билибинской традиции) даже в черно-белом воспроизведении убеждают в том, как уверенно они следуют за образцами²⁷.

Совсем иначе выглядит оригинальный стилизованный рисунок Айно Бах (прим. 7) (Садко с гусями. 1921. Бумага, графитный карандаш. 32 × 25,5) (рис. 6). Конечно, никакой это не Садко, а эстляндский пастушок с каннелью в руках (эстонский народный музыкальный инструмент треугольной формы, родственник русским гусям). При помощи простых форм Айно Бах передала лирическое состояние и образ пастушка. Его фигура, елочка, срезанная краем листа, кольца облаков на небе нарисованы разной толщины контуром, рубаха и каннель украшены мелкими деталями орнамента. По памяти она воспроизвела родной, чисто эстляндский, равнинный пейзаж. Ассоциации и фантазия молодой художницы сделали эту работу уникальной, авторской.

Важной стороной учебного процесса в Худпроме считались экскурсии на этюды. «С наступлением весеннего времени для школы является большая необходимость в экскурсиях на этюды по городу Омску и его окрестностям. Ввиду этого президиум школы ходатайствует о выделении охранительного мандата на право зарисовок зданий, улиц, видов и пр., как в гор. Омске, так и в его окрестностях»²⁸. В скором времени Сибир-

²⁵ Каменев В. Е. На выставке работ и в музее Сибирского художественно-промышленного института // Искусство. Омск, 1921. С. 22.

²⁶ Там же. С. 23.

²⁷ Искусство. 1921. Между с. 90 и 91.

²⁸ ГИАОО. Ф. 300. Оп. 1. Д. 2. Л. 458.

ский комитет профессионально-технического образования (Сибкомпрофобр) выделил охранный мандат, действовавший до конца лета 1921 г.

Два натуральных этюда акварелью из собрания С. А. Пахотина воспроизводят пейзажный мотив с видом на каменную часовню Серафима Саровского Чудотворца и Святителя Алексия (1907) у Железного моста через Омь и гостиницу «Россия». Оба подписаны и датированы. Первый выполнен Игнатием Вандышевым (прим. 8) 12 апреля 1921 г. (Бумага, акварель. 14,5 × 18,3), второй — 1 сентября Георгием Бибиковым (Бумага, акварель. 24 × 30,5) (рис. 7). Оба этюда демонстрируют владение учащимися разными приемами акварельной техники. Однако работа Бибикова отличается живостью исполнения, динамикой мазка, интересом к деталям. Выбор высокой точки зрения (с Ильинской горки) позволил увидеть самый крупный по тем временам в Омске кинотеатр «Гигант» и Воскресенский военный собор вдаль.

Еще две работы худпромцев А. Н. Тычины и Г. Н. Бибикова связаны с изображением одного объекта — Крестовоздвиженского храма на Бутырской площади (ныне улица Тарская). Тычина старательно воспроизвел своды, открытые проемы, сквозь которые видны желтеющие кроны деревьев (Портал Крестовоздвиженской церкви в Омске. 1921. Бумага, цветные карандаши, акварель. 13,2 × 18,7). Бибиков заинтересован другим мотивом: однослойной акварелью по сухой бумаге он написал освещенную солнцем раскрытую калитку храмовой ограды (Ворота. 1921. Бумага, акварель, графитный карандаш. 15,6 × 17,2). Эта работа, как и все, созданные в период ученичества в Омске, отличается чистотой и звучностью цвета, легкостью исполнения и чувством меры.

Деревянные домики на высоком берегу (возможно, это берег Омки) нарисованы энергичным движением карандаша с применением разных видов штриховки (Домики на склоне. 1921. Бумага, графитный карандаш. 29 × 23,5) (рис. 8). Этот рисунок, созданный, скорее всего, в октябре 1921 г., принадлежит Валентине Головкиной, только что ставшей женой С. А. Пахотина (прим. 9). Удачен живописный этюд Тычины «Омск. Семипалатинский тракт. Зимний день» (1921. Марля на бумаге, масло. 25,3 × 37,3) (рис. 9).

На пейзажах Федора Кулезнева (прим. 10), один из которых оригинальный (Пейзаж с церковью. 1921. Бумага, гуашь. 22 × 30), другой — «Улица предместья» (1921) — легкий и выразительный набросок итальянским карандашом, известный по типографскому оттиску в журнале «Искусство»²⁹. Эти пейзажи созданы Кулезневым не с натуры, а навеяны воспоминаниями о родных местах. На них изображены Спасо-Архангельская церковь (1746 г. постройки) с колокольней на правом высоком заснеженном берегу Волги и живописная улочка старинного города Романова-Борисоглебска (ныне Тутаев), в котором он родился.

Разный подход в решении рисунка живой природы видим в работах Айно Бах, Георгия Бибикова и Георгия Федотова (прим. 11). Набросок сидящей женской фигуры в исполнении А. Бах характеризуется уверенной, энергичной линией (Сидящая. 1921. Бумага, графитный карандаш. 31 × 24). Он уникален тем, что, помимо типографского оттиска в журнале «Искусство»³⁰, в музейной коллекции присутствует и его оригинал, поступивший из архива С. А. Пахотина. Тональный рисунок Г. Бибикова столь же убедительно раскрывает трогательный образ девочки-подростка, благодаря легкой, аккуратно нанесенной штриховке (Рисунок головы девочки. 1921. Бумага, графитный карандаш. 24 × 18,7) (рис. 10).

Личность любимого педагога привлекала учащихся: сохранились портреты С. А. Пахотина, сделанные Павлой Горбуновой и Георгием Федотовым. Решительной, конструктивной линией, с использованием

²⁹ Искусство (Омск). 1921. С. 71.

³⁰ Там же. Между с. 88 и 89.

параллельной штриховки, выявляющей объем головы, сделан рисунок Федотова (1921–1922. Бумага, графитный карандаш. 23,5 × 20) (рис. 11).

Примерами выполнения домашних заданий во время зимних каникул служат карандашные наброски Георгия Бибикова, изображающие отца (1920? Бумага, графитный карандаш. 35,5 × 21), мать (1921. Бумага, графитный карандаш. 17,2 × 16,3) и фрагмент комнаты со стоящим в углу у окна столиком, за которым он работал (Интерьер. 1921. Бумага, акварель. 26,5 × 22,5).

Среди двух сохранившихся учебных работ Арсения Клементьева следует отметить эмоционально выполненную жанровую композицию с музицирующей на рояле неизвестной молодой женщиной (Женщина за роялем. Начало 1920-х. Бумага, акварель. 32,3 × 26,6) (рис. 12).

Павла Горбунова была единственной во всей Школе, кто имел серьезное художественное образование (прим. 13). Появление ее в омском Худпроме можно объяснить непреодолимым желанием получать новые знания. Легкие, прозрачные акварельные работы из собрания ООМИИ им. М. А. Врубеля — «Уголок кладбища» (1921. Бумага, акварель. 23,4 × 19,8) (рис. 13) и «Портрет Аллы Васильевой» (1921. Бумага, акварель. 27 × 23,4) (рис. 14) были выполнены в апреле 1921 г. и подарены С. А. Пахотину 12 мая 1921 г., возможно, после участия в упомянутой выше отчетной выставке. Одаренная и трудолюбивая, Павла Горбунова пользовалась уважением не только у своих сокурсников, но и среди педагогов, прежде всего, С. А. Пахотина, С. Я. Фельдмана и В. К. Эттеля, бывших ее сверстниками. Уйдя после 3-го курса, она вернулась в Худпром в качестве преподавателя в конце 1920-х гг.

16 августа 1921 г. 1-я Сибирская Художественно-промышленная школа была переименована в Сибирский практический художественно-промышленный институт. Деканом художественного факультета был назначен Е. А. Клодт. На живописно-педагогическом отделении он вел стилизацию и композицию, С. Я. Фельдман — рисунок, акварель и композицию, историю искусств читал В. В. Барышевцев, изучение стилей — Н. В. Пономарев, перспективу, теорию теней — П. П. Гольшев.

В целях более продуктивной учебной деятельности президиум школы планировал поездку в Москву учащихся старшего возраста вместе с преподавателями для посещения музеев и художественных школ.

Студенты-живописцы принимали участие в ежегодных отчетных выставках, их работы экспонировались на 1-й Всесибирской выставке в Иркутске (1925), промышленно-экономической выставке, проходившей в Западно-Сибирском Краевом музее (1926). На Всемирную выставку в Париже (1925) были отправлены: живописный фриз, выполненный студентами 4-го курса по эскизу А. Федорова, альбом рисунков и набросков, а также эскизы декораций и костюмов к пьесе А. М. Ремизова «Царь Максимилиан» Г. Бибикова.

Первый выпуск в Худпроме состоялся в 1925 г. Из шести студентов живописно-педагогического отделения пятеро были направлены на учебу в Ленинградский Вхутемас (бывшая Академия художеств)³¹.

Рассмотренный в статье художественный материал позволил вести разговор вокруг 1921 г. — яркого, успешного, утвердившего руководство Худпрома в правильности выбранных учебных программ. Однако этот год стал и началом значительного оттока учащихся: в родные места вернулись Айно Бах, Иван Вандышев, Федор Кулезнев, Анатолий Тычина; в другие учебные заведения уехали Георгий Федотов, Борис Табулевич, Петр Осолодков. Для успешно окончивших полный курс Георгия Бибикова, Арсения Клементьева и Арсения Федорова Худпром стал началом творческого пути.

³¹ Георгий Бибиков, Арсений Клементьев, Арсений Федоров, Вячеслав Кушаков, Валентина Кушакова (Кудерева) (ГИАОО. Ф. 300. Оп. 1. Д. 60. Л. 15).

Примечания

1. Бибиков Георгий Николаевич (14.11.1903, Полтава — 8.08.1976, Ленинград) — живописец, график, художник театра. Учился в Екатеринбургской гимназии. В Омск приехал в 1918 г. В 1920 г. окончил 15-ю Советскую школу II ступени в Омске. После учебы в Худпроме (1920–1925) продолжил образование в Ленинградском ВХУТЕИИ–ИНПИИ (1925–1930). В Омске жил по адресу: ул. Московская, 5.
2. Степанов-Колосов Константин Федорович (1894–1962) — артист драмы. Выступал в труппе Губполитпросвета работников Летнего театра имени III Интернационала в саду бывш. Губаря (1921–1923). Заведующий драмой в 1921 г. Заслуженный деятель искусств РСФСР.
3. Луканин Василий Михайлович (1889–1969) — артист оперы, бас-баритон. Работал в оперной антрепризе М. К. Максакова (Екатеринбургский городской театр) в 1918–1922 гг. (Омск, Городской театр, июль 1919, 1921). Заслуженный артист РСФСР (1940).
4. Ульянов Александр Никитич (1887–1966) — артист оперы, лирико-драматический баритон. Гастролировал с Оперным товариществом «Художественный Ансамбль» (Омск, Городской театр, июль 1918), работал в Сибирской государственной опере (1921–1922).
5. Кочергин Александр Владимирович — артист оперы, бас. Выступал в 1-м Совтеатре с октября 1920 по май 1923 г.
6. Соломина Валентина Николаевна (1892–1949) — артистка драмы. Выступала в труппе Н. И. Дубова (Омск, Коммерческий клуб, 1916/1917), труппе под управлением и главным режиссерством Д. Ф. Васильчикова, А. А. Белостоцкого (1919), труппе П. П. Медведева (Омск, Гортеатр, осень 1919). Работала в городском театре (с октября 1920), 2-м Совтеатре Омгубполитпросвета (с октября 1921), Гостеатре (октябрь 1922–1923). Заслуженная артистка РСФСР.
7. Орлова Александра Платоновна (1870–?) — актриса (комическая старуха). В Омске выступала в Интимном театре миниатюр (лето 1918), Малом Народном Театре (с сентября 1920). Актриса 2-го Совтеатра Омгубполитпросвета (с октября 1921).
8. Шестов Николай Николаевич — актер, режиссер. В 1921 г. назначен главным руководителем драмы 1-го Совтеатра.
9. Рославлев (Кошкин) Борис Александрович (1883–1960) — актер, режиссер, писатель; театральный инструктор Центросибири, 2-й режиссер в труппе П. П. Медведева (Гортеатр, осень 1919); главный режиссер, актер Показательного театра Губнаробраза (1921).
10. Борисовская Анна Николаевна (1895–1970) — актриса. В Омске выступала в труппе П. П. Медведева, (Гортеатр, осень 1919); актриса Народного театра, Показательного театра Губнаробраза (октябрь 1921).
11. Баланотти Лидия Капитоновна (1890–?) — балерина 1-го Совтеатра (октябрь 1921 — май 1923).

12. Шебалина Галина Яковлевна — балерина 1-го Совтеатра, сестра композитора Виссариона Яковлевича Шебалина.
13. Крамской Сергей Владимирович — артист оперы, бас. Работал в Екатеринбургской филармонии. В омском Городском театре — с декабря 1920 г. по 1923 г.
14. Федоров Арсений Дмитриевич (1894, Вятская губерния, Сарапульский уезд — 1941 (1942?), Ленинград) — живописец, график. Из Вятской губернии семья переехала в Нижнеудинск Иркутской губернии. Работал в Иркутске в столярной мастерской Сибтехнокоопа (1919–1920), в Омске столяром при мастерской Худпрома с 13 сентября 1920 г. По окончании учебы в Худпроме (1920–1925) продолжил образование в Ленинграде. Ученик П. Н. Филонова. Участник группы «Мастера аналитического искусства» (1927–1930). Работал в ГРМ сторожем, музейным смотрителем, научным сотрудником художественного отдела (1927–1931). Умер в блокадном Ленинграде. В Омске жил по адресу: ул. Подгорная, 6.
15. Бонавич Антон Петрович (1878–1933) — артист оперы. Работал в Большом театре в Москве (1905–1920), в Сибирской государственной опере в Омске солистом (драматический тенор), главным режиссером и руководителем оперы (1920–1922).
16. Бах (Бах-Лийманд) Айно Густавовна (1.12.1901, пос. Коэру, уезд Ярвамаа, Эстония — 6.08.1980, Таллин) — график, живописец. Училась в художественно-промышленной школе в Нарве (1907–1915). В 1915 г. семья эвакуирована в Омск. Окончила 10-ю Советскую школу II ступени. 11 января 1921 г. поступила на живописное отделение Худпрома. 7 августа 1921 г. семья вернулась на родину. Училась в высшей художественной школе «Паллас» в Тарту (1924–1935) у Н. Трийка и А. Г. Ваббе. Народный художник Эстонской ССР (1961). В Омске жила по адресу: ул. Никольская, 40.
17. Вандышев Игнатий Лукич (29.01.1891, хутор Вандышево, Троицкий уезд, Оренбургская губерния — 28.01.1964, Челябинск) — живописец. Участник Первой мировой войны (1915–1917). В 1918 г. мобилизован в белую армию. В 1920 г. оказался в Омске, посещал красноармейскую студию. Красноармеец 1-го Омского рабочего батальона. С 15 октября 1920 г. учился в Худпроме на живописном отделении. В мае 1921 г. вернулся на родину. Учился в Ленинградском ВХУТЕИИ (1927–1930, не окончил).
18. Пахотина (Головкина) Валентина Александровна (2.02.1900, Омск —?). Окончила семь классов гимназии. Поступила в Худпром 15 октября 1920 г. 6 октября вышла замуж за С. А. Пахотина. В апреле 1922 г. командирована руководством ХПТ в Ташкент для сбора орнаментов и художественных предметов в восточном стиле. В 1923 г. родила дочь. В сентябре 1926 г. продолжила обучение, но через три месяца занятия оставила.
19. Кулезнев Федор Михайлович (1889, Романово-Борисоглебск —?). Работал переписчиком в Омском артиллерийском складе с 23 января 1919 г. Поступил в Худпром 1 ноября 1920 г. во II группу живописно-

декоративного отделения. В июне 1921 г. уехал в Романово-Борисоглебск к больной матери. Учебу прервал из-за тяжелой болезни.

20. Федотов Георгий (Юрий) Григорьевич (1894, Казань — ?). Окончил Казанское училище при Учительском институте в 1909 г. Посещал красноармейскую художественную студию. Работал в Водном отделе Сибирского округа Путей сообщения. 5 октября 1920 г. принят в Худпром во II группу живописно-декоративного отделения. В августе 1922 г. уехал в Ташкент. В Омске жил по адресу: ул. Республики, 72.
21. Клементьев Арсений Николаевич (11.10.1904, Самара — 27.09.1971, Москва) — художник-график, плакатист. Окончил пять классов гимназии. Учился на художественно-промышленных курсах в Омске. После окончания Худпрома (1920–1925) продолжил обучение в Ленинградском ВХУТЕИИ (1925–1926, не окончил). Преподавал в средней школе Омска (1926–1929), в изостудии Пролеткульта в Кемерове (1930–1931). С 1930-х гг. жил в Москве. В Омске проживал по адресу: ул. Воздвиженская, 77.
22. Горбунова Павла Николаевна (12.06.1893, Омск — 1973, Омск) — искусствовед, живописец, педагог. Училась в Омской женской гимназии (1900–1911). Окончила шесть классов Школы Общества поощрения художеств в Петербурге (1911–1913). Педагоги: Ф. В. Дмоховский, К. Х. Вроблевский, Г. Г. Мясоедов, Е. А. Вахтер, П. П. Наумов, А. Р. Эберлинг, И. Я. Билибин, Н. П. Химона. Одновременно полтора года занималась в мастерской Я. Ф. Ционглинского. В 1914 г. экстерном окончила Омский учительский институт. Училась в Омском политехническом институте на экономическом факультете (1918–1919, институт закрылся), в Томском университете на медицинском факультете (1919–1920). 15 октября поступила в Худпром во II группу живописно-декоративного отделения (1920–1923). Преподавала в Худпроме методику и практику художественного воспитания, пластическую анатомию, рисунок и живопись (1929–1934, 1938–1940). Заведовала художественным отделом Омского областного краеведческого музея (1935–1939), старший научный сотрудник Омского музея изобразительных искусств (1944–1954). В Омске жила по адресу: ул. Полковая, 31.



Рис. 1. Г. Н. Бибиков.
Артист С. Крамской в роли Дона Базилио из спектакля
«Севильский цирюльник». 1920–1922.
Бумага, акварель. 24,3 × 12,5.
ООМ ИИ им. М. А. Врубеля

Рис. 2. Г. Н. Бибиков.
Процессия. 1922.
Бумага, гуашь, графитный карандаш. 18,8 × 13.
ООМ ИИ им. М. А. Врубеля



Рис. 3. А. Д. Федоров.
Эскиз декорации к опере П. И. Чайковского
«Пиковая дама». 1921.
Бумага, акварель, белила. 18,7 × 17.
ООМ ИИ им. М. А. Врубеля

Рис. 4. А. Д. Федоров.
 Портрет А. П. Боначича. 1923.
 Бумага, тушь, перо. 11,5 × 8,7.
 ООМПИ им. М. А. Врубеля



Рис. 5. А. Н. Тычина.
 Эскиз декорации I акта к комической опере
 А. О. Аблесимова на музыку М. М. Соколовского
 «Мельник — колдун, обманщик и сват». 1921.
 Бумага, акварель, графитный карандаш. 25,8 × 34,4.
 ООМПИ им. М. А. Врубеля





Рис. 6. А. Г. Бах.
Садко с гусями. 1921. Бумага, графитный карандаш.
32 × 25,5.
ООМИИ им. М. А. Врубеля

Рис. 7. Г. Н. Бибиков.
Вид на Серафимо-Алексеевскую часовню
и Железный мост. 1921.
Бумага, акварель. 24 × 30,5.
ООМИИ им. М. А. Врубеля



Рис. 8. В. А. Пахотина.
Домики на склоне. 1921.
Бумага, графитный карандаш. 29 × 23,5.
ООМИИ им. М. А. Врубеля



Рис. 9. А. Н. Тычина.
Омск. Семипалатинский тракт. Зимний день. 1921.
Марля на бумаге, масло. 25,3 × 37,3.
ООМИИ им. М. А. Врубеля





Рис. 10. Г. Н. Бибилов.
Рисунок головы девочки. 1921.
Бумага, графитный карандаш. 24 × 18,7.
ООМПИ им. М. А. Врубеля



Рис. 11. Г. Г. Федотов.
Портрет С. А. Пахотина. 1921–1922.
Бумага, графитный карандаш. 23,5 × 20.
ООМПИ им. М. А. Врубеля



Рис. 12. А. Н. Клементьев.
Женщина за роялем. Начало 1920-х.
Бумага, акварель. 32,3 × 26,6.
ООМПИ им. М. А. Врубеля

Рис. 13. П. Н. Горбунова.
Уголок кладбища. 1921.
Бумага, акварель. 23,4 × 19,8.
ООМИИ им. М. А. Врубеля



Рис. 14. П. Н. Горбунова.
Портрет Аллы Васильевой. 1921.
Бумага, акварель. 27 × 23,4.
ООМИИ им. М. А. Врубеля



Архив С. В. Вахрамеева. Полиграфическое отделение Сибирского художественно-промышленного техникума имени М. А. Врубеля

Л. Г. Чебоксарова
Омск, ООМПИ им. М. А. Врубеля

© Л. Г. Чебоксарова, 2021

Художественно-промышленный техникум им. М. А. Врубеля в 1920-е гг. (по 16 августа 1921 г. он именовался Сибирской Художественно-промышленной школой) был единственным в Западной Сибири учебным заведением с двумя уникальными специальностями: «художник-техник для художественной промышленности» и «художник-педагог». Здесь было открыто пять отделений: живописно-декоративное, полиграфическое, деревообделочное, текстильное и архитектурное, функционировали мастерские: деревообделочная, ткацкая, литографская и типографская, была создана химическая лаборатория изготовления красок. Техникум имел уникальный музей, где были представлены произведения русского, западноевропейского и восточного искусства. Учащиеся располагали специализированной библиотекой, в которой можно было найти литературу по истории и теории искусства, по общим вопросам изобразительного и прикладного искусства, археологии, истории, эстетике, книговедению, полиграфии и др. Многие из этих изданий в настоящее время составляют золотой фонд коллекции редкой книги Омского областного музея изобразительных искусств имени М. А. Врубеля.

Полиграфическое отделение Худпрома было основано в 1920 г., его заведующим был назначен в 1921 г. художник Владимир Константинович Эттель (Динин-Эттель, 1894–?). В ноябре 1920 г. школе передали 4-ю государственную типографию (Акт от 23.11.1920), судя по описи¹, предприятие было достаточно хорошо оснащено оборудованием: две немецкие скоропечатные плоские машины, тискальный станок, резательная машина с двумя ножами, линовальная, проволокошпигательная, ручные нумераторы, прессы и т. д. Учебная литография имела в своем распоряжении две литографские машины «Вернер-Штейн» и скоропечатную «Вальтер-Скотт», четыре станка, 300 литографских камней: машинные и оригинальные. Типография являлась не только мастерской для учащихся, но и выполняла различные заказы: в отчете за ноябрь 1928 г. указаны издания, бланки, афиши для театра, таблицы. Для музея техникума печатались карточки, книги хронологического каталога, формуляры, изготавливались переплеты и т. п.

¹ ГИАОО. Ф. № 300. Оп. 1. Д. № 3.

В 1989 г. в ООМПИ им. М. А. Врубеля поступил архив выпускника полиграфического отделения Худпрома Сергея Васильевича Вахрамеева (1897–1970), бережно хранимый его сыном — Анатолием Сергеевичем (1927–2010).

В составе переданных документов — учебно-квалификационные работы учащихся. В процессе изучения и систематизации материалов часть архива была переведена в отдел современной графики. Это — оригинальные рисунки и печатная графика: плакаты, листовки, этикетки. Среди них дружеский шарж «Путеблудители Каля Белов и Сергуня Вахрамеев» (Бумага, карандаш. 17,5 × 26,5) (рис. 1), выполненный С. Вахрамеевым в 1927 г. Сюжетом послужил один из эпизодов учебной практики, проходившей в Пензе.

²Там же. Оп. 2. Д. № 22.

Печатные издания из собрания Вахрамеева, оформленные учащимися полиграфического отделения, хранятся в фонде редкой книги, их всего 30 единиц. Сергей Вахрамеев сохранил учебно-квалификационные работы 14 однокурсников. Просматривая список личного состава секции полиграфистов в документах Госархива², можно встретить имена, хорошо знакомые по музейной коллекции, некоторые из них представлены в статье.

Прежде всего несколько слов о Сергее Васильевиче Вахрамееве (рис. 2), благодаря стараниям которого мы имеем возможность познакомиться со студенческими работами, созданными почти 100 лет назад. Сергей Васильевич родился в 1897 г. в с. Карташово Тобольской губернии в семье крестьянина. С 1924 по 1929 г. получал образование в Художественно-промышленном техникуме, а получив диплом, работал художником в различных организациях. Глубокий след в душе Сергея Вахрамеева оставили Гражданская и Великая Отечественная войны, к событиям которых он неоднократно возвращался в своих воспоминаниях и работах. После окончания Великой Отечественной войны С. В. Вахрамеев поступил на должность художника в Омский сельскохозяйственный институт имени С. М. Кирова, где и проработал 15 лет. За годы своей деятельности Сергей Васильевич принимал участие во многих выставках, постоянно преподавал в изостудии, помогал юным художникам найти свой путь в искусстве, а иногда и в жизни. Одним из его воспитанников был Владимир Леонидович Долгушин (1943–2015), известный художник-график, член СХ СССР с 1973 г.

Любовь к прекрасному Сергей Вахрамеев сохранил на протяжении всей своей нелегкой жизни и сумел передать ее не только ученикам, но и своему сыну Анатолию (рис. 3), который с детских лет увлекался акварелью, живописью, резьбой по дереву, освоил технику «маркетри», принимал участие в институтских выставках. Заведуя кафедрой геодезии Сельхозакадемии (ныне Омский государственный аграрный университет имени П. А. Столыпина), выполнял большую общественную работу, в которой проявился его талант художника и поэта³. Архив Сергея Васильевича Вахрамеева, ушедшего из жизни 16 августа 1970 г., его сын передал нашему музею.

В статье представлены три работы учащегося ХПТ Сергея Вахрамеева — «Большевики»: пьеса для детей в II действиях для Детского театра (1926) (рис. 4); «Как Миша попал на фабрику» (1927) — для этих работ третьекурсник сам написал текст и удачно его проиллюстрировал. Для выполнения учебно-квалификационной работы за IV курс С. Вахрамеев выбрал рассказ «Симу» Антона Сорокина (1884–1928), созданный в 1927 г. и опубликованный в газете «Рабочий путь» 10 января 1928 г. Яркая цветная обложка (рис. 5) сразу привлекает внимание: главный герой в национальной тунгусской одежде идет в Мавзолей, название выполнено художественным шрифтом, в оформлении использованы элементы орнамента северных народов, состоящего преимущественно из полос, кругов, полукругов и зигзагов. В тексте черно-белые рисунки и один цветной на отдельной вклейке (рис. 6), иллюстрирующий событие, описанное на десятой странице: «7 ноября рабфаковцы северных меньшинств с красными знаменами шли по улицам Москвы. В их первых рядах был Симу в своем национальном тунгусском костюме, расшитом бисером».

В 2020 г. исполнилось 120 лет со дня рождения крупнейшего сибирского художника Кондратия Петровича Белова (1900–1988). К этой дате в залах Центра «Эрмитаж-Сибирь» сотрудниками музея была подготовлена и открыта выставка, посвященная творчеству мастера, в ее состав

³Династия Вахрамеевых в истории Омского ордена Ленина сельскохозяйственного института имени С. М. Кирова (Омского ГАУ). URL: <https://www.omgau.ru/100let/peoples/dinastii/dinastiya-vakhrameevykh.php> (дата обращения: 22.10.2020).

вошли две его учебные работы. На II курсе студент полиграфического отделения Худпрома К. П. Белов стал автором книги для детей «Пионеры» (1926) с собственными стихами и яркими рисунками (рис. 7). В 1928 г. московское издательство «Крестьянская газета» выпустило в свет произведение Ф. Кистеня «Воронье гнездо». Книга увлекла учащегося IV курса К. П. Белова возможностью раскрыть замысел автора, и это ему удалось сделать: черно-белые рисунки решены в духе графики 1920-х гг. — контрастные, экспрессивные, обличающие уходящий строй (рис. 8). В этих ученических работах уже чувствуется рука будущего мастера — графика и живописца.

Далее в статье представлены учебно-квалификационные работы учащихся полиграфического отделения из архива С. В. Вахрамеева, выполненные в мастерских Худпрома и дополненные небольшими биографическими сведениями из фонда № 300 ГИАОО⁴.

Карраск Михаил Иванович (1900–1962) родился в г. Камень-на-Оби, полтора года учился в изостудии у художника Кузьмы Михайловича Чукалова (1885–1945), основателя Каменского краеведческого музея. На живописное отделение Худпрома поступил в 1924 г., на II курсе перевелся на полиграфическое. Учиться было трудно, впрочем, как и всем студентам, — стипендии не было, подрабатывал сторожем, что давало ему право жить в подсобном помещении. Последний год учебы он, как лучший ученик, руководил практическими занятиями студентов. Дипломную практику проходил в Москве на 1-й образцовой типографии, где и остался работать по окончании техникума, получив квалификацию «техник графических искусств». Воевал, был в плену, после войны вернулся на прежнее место работы, но уже на должность художника-цинкографа. Рассказ М. Горького «На Чангуле» из цикла «По Руси», перепечатанный из 25-томного «Собрания сочинений» Госиздата (1928), стал учебной работой Михаила Карраска на IV курсе полиграфического отделения в 1928 г. Он оформил обложку, выполнил рисунки, на обложке и переднем чистом листе — марка издательства Сибхудпромтехникума (рис. 9).

Андреев Василий Георгиевич (1906/7–1943) поступил в 1925 г. на полиграфическое отделение Худпрома. На II курсе исполнил рисунки к рассказу для детей Кости Каравая «Зима в картинках» (рис. 10), перепечатанной из книги издательства «Мурзилка» (М., 1926). Работа III курса — журнал искусств, литературы и техники «Искусство Сибири» (1927, № 1), орган Сибкрайполитпросвета. «Промышленность и искусство. Время. Пространство и Материал» (1928, книжка 1) в строгой лаконичной обложке (рис. 11) — это уже работа IV курса.

Горохов Сергей Никифорович (1908–1944) поступил в 1924 г. на архитектурное отделение Худпрома, в том же году перевелся на полиграфическое. Две совершенно разные работы выполнил на IV курсе (1928): оформил рассказ Александра Серафимовича Серафимовича (1863–1949) «В камышах» (рис. 12) и сделал рисунки к рассказу для детей в стихах из жизни Востока «Нату и Тумай» Льва Николаевича Зилова (1883–1937), беллетриста и поэта (рис. 13).

Коротких Леонид Яковлевич (1904–?), учился в Худпроме в 1925–1929 гг., во время обучения проходил практику в Ростове-на-Дону, Пензе, Москве, получил специальность техника-художника полиграфической промышленности. На III курсе (1927) проиллюстрировал рассказ А. И. Колосова (1897–1956) «В ноябрьскую ночь» (рис. 14).

Машинский Виктор Феоктистович (1910–?), годы учебы в Худпроме — 1924–1928, при поступлении ему не было и 15 лет.

В деле присутствует заявление о переводе на II курс живописного отделения, студенту отказали «ввиду отсутствия положительной динамики»,

⁴ ГИАОО. Ф. № 300. Оп. 1. Д. № 3, 4, 21, 365, 467, 510, 538, 638, 813, 857, 891, 1012; Оп. 2. Д. № 2, 3, 4, 15, 21, 22.

и он продолжил обучение на полиграфическом. На III курсе квалификационной работой был двухнедельный литературно-художественный журнал «Всемирный следопыт» (1927). Более сложная работа выполнена на IV курсе: яркая выразительная обложка рассказа А. С. Серафимовича «Стрелочник» (1928) (рис. 15). Художник в черно-белых рисунках сумел отразить нелегкий труд железнодорожника.

Молчанов Георгий Сергеевич (1898–?) поступил на полиграфическое отделение в 1924 г. Проходил практику стажером фото-цинокографа при типографии «Гранит» Уралполиграфа и был уволен 22.02.29, как неявившийся из отпуска и поступивший в московскую типографию «Красный пролетарий». Две классификационные работы за III курс: художественно-иллюстрированный ежемесячный журнал «Сибирь» (1927, № 2) (рис. 16) и «Сказка про Мишу-пионера и Мишку-лесника» (1926) (рис. 17). На титульном листе художественным шрифтом дано название, ниже: «иллюстрации исполнены на камне учащимся III курса Г. Молчановым».

Невитова Александра Васильевна (1901–?) окончила с золотой медалью Петропавловскую женскую гимназию, в 1924 г. поступила на полиграфическое отделение Худпрома. Одна учебная работа 1920-х гг. не датирована: «Детская коммуна» — рассказ для детей в картинках. Цветные, яркие, незатейливые рисунки знакомят маленьких читателей с интересной жизнью своих сверстников в коммуне (рис. 18).

Второй работой учащейся IV курса Александры Невитовой в 1928 г. стали обложка и иллюстрации к рассказу «Домой» (рис. 19) Н. Д. Телешова (1867–1957), который в 1894 г. по совету А. П. Чехова предпринял длительное путешествие в Сибирь, результатом чего стала серия рассказов, посвященных быту переселенцев.

Павловский Алексей Захарович поступил на полиграфическое отделение в 1924 г. Учебной работой на IV курсе (1928) стал цыганский рассказ «Сын Влада» Конрада Берковичи (1882–1961) (рис. 20), американского новеллиста и сценариста румынского происхождения.

Пискунов Петр Васильевич (1906–?) поступил на полиграфическое отделение в 1924 г. Учебная работа IV курса — «Басни. Стихи. Песни» Демьяна Бедного (1883–1945) — перепечатка из книги, вышедшей в московском издательстве «Современные проблемы» в 1928 г. (рис. 21).

Сташков Вячеслав Харлампиевич (1909 — не ранее 1988) родился в с. Омутинское Вагайского района Тюменского округа, поступил на полиграфическое отделение в 1924 г. Учебно-квалификационной работой IV курса стала рецензия на спектакль «Разлом» (1928) в Омском городском театре, изданная не Худпромом, а Окрполитпросветом отдельной брошюрой, поэтому можно предположить, что учащийся выполнил ее на заказ (рис. 22). В предисловии В. Х. Сташков указал, что заданием «является общая композиция книжки и ее практическое исполнение. Книжка выполнена в простом строгом шрифте, а подбор шрифта, характер верстки книжных полос, с применением черных линеек, передает динамику пьесы „Разлом“»⁵.

⁵ Разлом в Омском городском театре. Омск, 1928. С. 5.

Тиме Нина Борисовна (1909–?) поступила на архитектурное отделение в 1925 г., перевелась на II курсе на полиграфическое. Справка в деле об окончании полиграфического отделения ХПТ и присвоении квалификации техника-художника. Учебной работой третьекурсницы в 1928 г. стала сказка в стихах «Медведь» М. И. Андреева (1891–?), для которой она выполнила восемь черно-белых рисунков об увлекательных приключениях северного медведя в Ленинграде («Питере») (рис. 23).

Шнабель Иван Андреевич (1907–?) поступил на живописное отделение, затем перевелся полиграфическое. На III курсе (1927) оформил

литературный художественно-иллюстрированный ежемесячный журнал «Тажник» (рис. 24). На IV курсе в 1928 г. квалификационной работой стали «Поэмы» П. В. Орешина (1887–1938) и А. А. Блока (1880–1921) (рис. 25). *«Композиция книги, набор, иллюстрации и их выполнение сделано учащимся Сибирского Художественно-промышленного техникума полиграфического отд. 4-го к. И. Шнабель. — Перепеч. в учебной тип. Омского Художественно-Промышленного Техникума из II части хрестоматии „Освобожденный труд“, допущенной к печати государственным ученым советом издательства „Молодой рабочий““. Харьков, 1924. — Омск, 1928»*, — так подписал свою работу студент.

В состав архива С. В. Вахрамеева, кроме учебно-квалификационных работ, вошли три издания Худпрома: выставочная листовка «Худпром» (1925), на ней указаны авторы — С. Обминский и Н. Пудовкин (резчики по дереву) (рис. 26, 27); плакат «Крестьянская молодежь, на лыжи!» (1920-е) (рис. 28) и газета-миниатюра-однодневка Омского городского бюро студенческой печати «Лицом к деревне» (1928. Ред. Вас. Квитко, Е. Крутиков).

Худпромовцы принимали участие в 1-й Всесибирской выставке искусств 1925 г. — крупнейшем событии в художественной жизни Иркутска. Для участия были отобраны около 300 экспонатов, большая их часть принадлежала Омску: только Художественно-промышленный техникум прислал в Иркутск 119 работ. В «Советской Сибири» писалось о них: «Самый богатый отдел на выставке — это работы Омского художественного техникума. Здесь и чисто ученические работы, здесь и первые смелые и несмелые самостоятельные опыты. Отдел дает полную картину, как результатов учебы, так и работы техникума в целом»⁶. Пресса отмечала: «Наиболее отрадное впечатление производят работы студентов Омского художественно-промышленного техникума имени Врубеля, призывающего в своей декларации «работать над созданием нового советского стиля, созвучного нарождающейся социалистической эпохе. Хорошо передан конструктивный дух нашего времени»⁷. Учащиеся техникума были очень правдивы в своем творчестве, реалистичны, искренни и свято верили во все, что делали.

Выпускники омского Худпрома оставили глубокий след в художественной жизни родного города. Изучая исторические материалы, современники прослеживают судьбы тех, кто стоял у истоков формирования сибирской культуры.

Учебные работы худпромцев принимают активное участие в выставочных проектах ООМИИ им. М. А. Врубеля («Худпром – 70. История. Наследие», 1990; «Пахотин и Худпром», 1992; «Искусство XX века», 1999; «Худпром – 100», 2020).

⁶ Цит. по: Лыхин Ю. П. Художественная жизнь Иркутска (первая четверть XX века): монография. Иркутск, 2002. С. 86.

⁷ Там же.

Рис. 1. С. В. Вахрамеев.
Путеблудители Каля Белов и Сергуня Вахрамеев. 1927.
Бумага, карандаш. 17,5 × 26,5.
ООМИИ им. М. А. Врубеля



Рис. 2 (слева).
Сергей Васильевич Вахрамеев (1897–1970).
Фотография. Из открытых интернет-источников



Рис. 3 (справа).
Анатолий Сергеевич Вахрамеев (1927–2010).
Фотография. Из открытых интернет-источников



Рис. 4. С. В. Вахрамеев.
Большевики. 1926. Обложка.
ООМИИ им. М. А. Врубеля





Рис. 5. С. В. Вахрамеев.
Обложка рассказа А. С. Сорокина «Симу». 1928.
ООМПИ им. М. А. Врубеля

Рис. 6. С. В. Вахрамеев.
Иллюстрация рассказа А. С. Сорокина «Симу». 1928.
ООМПИ им. М. А. Врубеля



Рис. 7. К. П. Белов.
Пионеры. 1926.
Обложка.
ООМПИ им. М. А. Врубеля

Рис. 8. К. П. Белов.
Обложка книги Ф. Кистеня «Воронье гнездо». 1928.
ООМПИИ им. М. А. Врубеля



Рис. 9. М. И. Карраск.
Обложка рассказа М. Горького «На Чангуле». 1928.
ООМПИИ им. М. А. Врубеля





Рис. 10. В. Г. Андреев.
Обложка рассказа К. Каравая «Зима в картинках». 1926.
ООМИИ им. М. А. Врубеля



Рис. 11. В. Г. Андреев.
Обложка журнала «Промышленность и искусство.
Время. Пространство и Материал». 1928.
ООМИИ им. М. А. Врубеля

Рис. 12. С. Н. Горохов.
Обложка рассказа А. С. Серафимовича «В камышах».
1928.
ООМИИ им. М. А. Врубеля



Рис. 13. С. Н. Горохов.
Обложка книги Л. Н. Зилова «Нату и Тумай». 1928.
ООМПИИ им. М. А. Врубеля



Рис. 14. Л. Я. Коротких.
Иллюстрация рассказа А. И. Колосова «В ноябрьскую ночь». 1927.
ООМПИИ им. М. А. Врубеля





Рис. 15. В. Ф. Машинский.
Обложка рассказа А. С. Серафимовича «Стрелочник».
1928.
ООМИИ им. М. А. Врубеля



Рис. 16. Г. С. Молчанов.
Обложка журнала «Сибирь». № 2. 1927.
ООМИИ им. М. А. Врубеля

Рис. 17. Г. С. Молчанов.
Сказка про Мишу пионера и Мишку лесника. 1926.
Обложка.
ООМИИ им. М. А. Врубеля



Рис. 18. А. В. Невитова.
Детская коммуна. 1920-е. Иллюстрация.
ООМИИ им. М. А. Врубеля



Рис. 19. А. В. Невитова.
Обложка рассказа Н. Д. Телешова «Домой». 1928.
ООМИИ им. М. А. Врубеля





Рис. 20. А. З. Павловский.
Обложка рассказа К. Берковичи «Сын Влада». 1928.
ООМИИ им. М. А. Врубеля



Рис. 21. П. В. Пискунов.
Иллюстрация книги Д. Бедного «Басни. Стихи. Песни».
1928.
ООМИИ им. М. А. Врубеля



Рис. 22. В. Х. Сташков.
Разлом в Омском городском театре. 1928. Обложка.
ООМПИ им. М. А. Врубеля

Рис. 23. Н. Б. Тиме.
Иллюстрация к сказке М. И. Андреева «Медведь». 1928.
ООМПИ им. М. А. Врубеля





Рис. 24. И. А. Шнабель.
Обложка журнала «Тажник». № 10. Не ранее 1927.
ООМИИ им. М. А. Врубеля



Рис. 25. И. А. Шнабель.
Обложка сборника П. Орешина и А. Блока «Поэмы».
1928.
ООМИИ им. М. А. Врубеля



Рис. 26. С. Обминский, Н. Пудовкин.
Выставочная листовка «Худпром». 1925. Обложка.
ООМИИ им. М. А. Врубеля

Рис. 27. С. Обминский, Н. Пудовкин.
Выставочная листовка «Худпром». 1925. Заставка.
ООМИИ им. М. А. Врубеля



Рис. 28. Неизвестный художник.
Плакат «Крестьянская молодежь, на лыжи!». 1920-е.
Бумага, типографская печать. 30,8 × 51.
ООМИИ им. М. А. Врубеля

От типографии Сибирского казачьего войска к учебной типографии Худпрома

Н. С. Храпова
Омск, ГИАОО

© Н. С. Храпова, 2021

История полиграфической, издательской отрасли в Омске — одна из интересных страниц, неразрывно связанная с формированием нашего города. В XIX в. Омск заметно изменил свой прежний облик, превратившись из военной крепости в административный центр Западной Сибири, развитый в промышленном и общественно-культурном отношении. Первое периодическое издание — «Акмолинские областные ведомости» — было отпечатано в учрежденной при областном правлении типографии в 1871 г.¹ Через два десятилетия, помимо вышеупомянутой, действовали типография штаба Омского военного округа, две частные типолитографии, несколько переплетных мастерских и фотографий (фотоателье).

¹ ГИАОО. Ф. 3. Оп. 6. Д. 9398. Л. 1.

Вся необходимая печатная продукция для Сибирского казачьего войска изготавливалась также в штабной типографии. Однако постоянно увеличивающийся объем работ, а главное, большое желание казаков иметь собственное периодическое специализированное издание вело к необходимости создания собственной типографии.

Первые прошения об издании «Войсковых ведомостей» Сибирского казачьего войска подавались еще наказным атаманом бароном Максимом Антоновичем фон Таубе (1826–1910) и председателем войскового хозяйственного правления Георгием Ефремовичем Катанаевым (1848–1921) в начале 1894 г. Тогда отмечалось, что подобный орган печати уже существует в некоторых казачьих войсках, во всех губерниях и областях при губернских правлениях, он необходим и войсковому начальству Сибирского войска, и местному казачеству, «может явиться проводником... всякого рода правительственных и казачьих начинаний и распространителем полезных сведений как в области нравственного и умственного самосовершенствования казачьего населения, так и в сфере общественного и частного его хозяйства»². Однако заветной мечте Георгия Ефремовича суждено было сбыться значительно позже. 24 октября (по ст. ст.) 1916 г. наказной атаман Николай Александрович Сухомлинов (1850–1918) подписал приказ об издании в созданной и действующей с лета того же года типографии Сибирского казачьего войска «Сибирских войсковых ведомостей» и о назначении редактором Г. Е. Катанаева³.

² Там же. Ф. 67. Оп. 2. Д. 1833. Л. 3.

³ Там же. Д. 2978. Л. 283.

Созданная по последнему слову техники, с использованием лучших на тот момент образцов печатных станков, типография фактически была открыта в здании Войскового хозяйственного правления в конце июля 1916 г., когда к машинам была проведена электрическая энергия, составлен акт о вводе в эксплуатацию.

При обсуждении вопроса о важности скорейшего открытия типографии одним из пунктов особо выделялось, что готовится и скоро потребуются в печать «История Сибирского казачьего войска»⁴ — масштабный проект, задуманный Г. Е. Катанаевым, но так и оставшийся нереализованным, фрагменты которого отложились в его личном архивном фонде.

⁴ Там же. Ф. 28. Оп. 1. Д. 1. Л. 100–103.

Штат типографии состоял из 28 единиц: заведующий (он же корректор), редактор газеты, а также конторщики (писари), наборщики, печатники, переплетчики и литографы, а также сторожа и рассыльные (вестовые)⁵.

⁵ Там же. Л. 133.

В типографию поступали ученики из казачьих станиц — мальчики, не моложе 15 лет, с образованием хотя бы три класса начального училища и главное — абсолютно здоровые, так как производство было очень вредным из-за содержащих свинцовую пыль материалов. Интересно заметить, что самым первым реальным учеником была девочка-казачка, 15-летняя сирота Анастасия Николаевна Шебалина⁶.

⁶ Там же. Ф. 67. Оп. 2. Д. 3112. Л. 7.

И типография, и редакция «Ведомостей» находились в непосредственном подчинении Войскового хозяйственного правления во главе с наказным атаманом.

Начавшаяся Гражданская война, безусловно, повлияла на деятельность типографии. Здесь массово печатались объявления, призывы казаков к разным слоям населения, воззвания. В количестве 1000 экземпляров было напечатано клятвенное обещание, данное на 5-м чрезвычайном Круге Сибирского казачьего войска Войсковым атаманом Павлом Павловичем Ивановым-Риновым (1869–1925?)⁷.

⁷ Там же. Ф. Р-1709. Оп. 1. Д. 5. Л. 169.

В июле 1919 г. в стенах типографии было опубликовано одно из легендарных посланий Святейшего Патриарха Московского и всея России Тихона (1865–1925), написанное им годом ранее — в первую годовщину Октября — 26 октября 1918 г.: «Вы разделили весь народ на враждующие между собой страны и ввергли его в небывалое по жестокости братоубийство. Любовь Христову вы открыто заменили ненавистью и вместо мира искусственно разожгли классовую вражду. И не предвидится конца порожденной вами войне, так как вы стремитесь руками русских рабочих и крестьян поставить торжество призраку мировой революции...» — говорилось в нем⁸.

⁸ Там же. Л. 1.

Два раза в неделю выходил новый печатный орган Сибирского казачества — газета «Иртыш», ставшая своего рода преемником «Сибирских войсковых ведомостей».

В докладе заведующего типографией Ефима Семеновича Рыбалова в войсковую управу в мае 1919 г. отмечалось: «В настоящее время в типографии Сибирского казачьего войска печатаются: приказы, приказания, циркуляры по войску: еженедельный журнал „Иртыш“; кондиции, условия, объявления, книги и бланки войсковой управы; разные заказы других войсковых учреждений и станиц войска; заказы невойсковых учреждений, как-то: Омского военного госпиталя, судебной палаты, окружного суда, Главной конторы лесных складов переселенческого управления и прочих частных организаций и лиц. Типография имеет 50 пудов текстовых шрифтов, из них 20 пудов мелкого (корпус), и 30 пудов крупного (цицера), и крайне ограниченное количество шрифтов вспомогательных — титульных, курсивных, рукописных, жирных и крупных. Журнал „Иртыш“ вследствие большого объема и постепенного поступления статей набирается почти всю неделю (4–5 дней) и верстается и печатается 1–2 дня; приказы по войску идут непрерывно, но вследствие того, что поступают в типографию неравномерно, один или два номера, а когда пять и десять, да еще с большими приложениями, они, скопившись, задерживаются в типографии на 2–3 дня, иногда на неделю и очень редко доле»⁹.

⁹ Там же. Ф. Р-1709. Оп. 1. Д. 1. Л. 90–91 об.

Рассматривался вопрос о расширении типографии, но признавалось это затруднительным: не было дополнительных необходимых средств, в городе также отсутствовали свои специалисты, а приглашенных из других городов негде было размещать.

Да и к ноябрю 1919 г. перед коллективом типографии встал более насущный вопрос — вероятность эвакуации вместе с войсковой управой на восток. В документах архива сохранилась даже приемо-сдаточная ведомость имущества и материалов войсковой типографии, приготовленных к эвакуации, однако вывезти ничего не удалось¹⁰.

¹⁰ Там же. Д. 10. Л. 7.

В конце ноября 1919 г. все типографии Омска были национализированы пришедшими к власти большевиками. И уже в середине декабря типография бывшего Сибирского казачьего войска активно получала мелкие заказы новой власти, например, на печать 1000 тарифных бюллетеней Союза химической промышленности и деревообделочников¹¹.

¹¹ Там же. Л. 8.

22 декабря 1919 г. все омские типографии были переименованы в государственные с присвоением им порядковых номеров, так типография Сибирского казачьего войска стала Государственной типографией № 4 и была перенесена в здание по ул. Бригадной (позднее — ул. Красных Орлов)¹².

¹² Там же. Л. 17.

Дальнейшая судьба типографии не менее интересна: в ночь с 1 на 2 апреля 1920 г. в бывшей войсковой типографии сотрудниками ОмгубЧК был произведен обыск, продолжавшийся с 12 до 1:30 часов ночи. Были изъяты два оттиска незаконченных к печати протоколов 2-го Круга Сибирских казаков и один экземпляр протоколов 5-го чрезвычайного Круга, «завалившиеся» между папок с делами¹³.

¹³ Там же. Ф. Р-129. Оп. 1. Д. 5. Л. 11.

28 ноября 1920 г. учреждение было передано из Полиграфического отдела губсовнархоза в ведение Первой Сибирской художественно-промышленной школы и переместилось в здание по ул. Лермонтовской, д. 1. При ставшей учебной типографии открылось три отделения: печатное, наборное и переплетное, со сроком обучения три года, куда принимались лица не моложе 14 лет, умеющие читать и писать и знающие правила арифметики. Занятия состояли из общеобразовательных и теоретических предметов, а также практических работ в типографии¹⁴.

¹⁴ Там же. Ф. Р-300. Оп. 1. Д. 4. Л. 2, 4.

Согласно опросному листу для предприятий полиграфического производства, полиграфическое отделение (типография и литография) при Первой Сибирской художественно-промышленной школе работало в полном объеме с октября 1920 г. Всего в типографии числилось: в наборном отделении — 4 инструктора, 17 учеников; в типографии (машинном отделении) — 4 инструктора и 15 учеников; в литографии — 12 работников и 2 ученика; в переплетном отделении — 1 инструктор и 9 учеников. Из оборудования оставались две типографские машины производительностью 400 оттисков в час, одна из которых в разобранном виде, и четыре литографских станка.

В ноябре 1922 г. из-за отсутствия у Художественно-промышленного института (преобразованного ранее из худпромшколы) своего помещения слишком крупные для типографии института литографские машины были переданы в Центральную государственную типографию с правом на ее базе проводить обучение¹⁵.

¹⁵ Там же. Д. 21. Л. 9.

Последний реальный почтовый адрес остатков бывшей войсковой типографии — учебной типографии института — ул. Баронская (ныне — Октябрьская), д. 90. Там студентами выпускались тетради, классные журналы, приходно-расходные книги, блокноты, бланки, делались переплеты.

Интересен тот факт, что с 1 сентября 1917 г. вплоть до 1922 г. бесменным заведующим типографии оставался Ефим Семенович Рыбалов (1882–?), уроженец села Верблюжьего Любинской волости Тюкалинского уезда Тобольской губернии, начавший службу еще в типографии штаба Омского военного округа с 1895 г. наборщиком¹⁶. 24 июня 1922 г. он был официально переведен на должность заведующего технической частью типографии Центросоюза, с 1 июля 1923 г. — заведующего типографии Омпотребсоюза¹⁷.

¹⁶ Там же. Оп. 2. Д. 287. Л. 1, 5.

¹⁷ Там же. Ф. Р-492. Оп. 6. Д. 975. Л. 14.

История небольшой типографии коротка, но насыщена яркими событиями. Изданные в ее стенах газеты, листовки, объявления отложились в библиотеках и архивах. Например, в Историческом архиве Омской области имеются и выпуск газеты «Сибирские войсковые ведомости» (1917),

и газеты «Иртыш» (1919), в коллекции листовок, воззваний времен Гражданской войны также немало ее печатной продукции. И, несомненно, интересен тот факт, что современное оборудование — материальная база типографии Сибирского казачьего войска — не было утрачено с приходом новой власти, а было передано именно в ведение Худпрома для практического обучения студентов.

Журнал «Омский зритель» в собрании Омского государственного литературного музея имени Ф. М. Достоевского

М. М. Пилюк

С. Е. Рудницкая

Омск, Музей Достоевского

© М. М. Пилюк, 2021

© С. Е. Рудницкая, 2021

В экспозиции Омского государственного литературного музея имени Ф. М. Достоевского представлены три номера журнала «Омский зритель»: № 4, 5 и 6 за 1929 г. Это был ежемесячный массовый иллюстрированный журнал, выпускаемый полиграфическим отделением омского Худпрома с 1928 по 1929 г. Три номера вышли в 1928 г., первый — 7 ноября — к годовщине Октябрьской революции (рис. 1). В 1929 г. вышло шесть номеров (рис. 2, 3). Журнал был востребован читателем и очень быстро раскупался.

Основные задачи издания были определены уже в первом номере: борьба против реакционного направления в искусстве, помощь школам, техникумам, клубам и избам-читальням в организации художественного воспитания молодежи¹.

Хотя объем издания был невелик: 16 небольших страниц (26 × 17,4), он старался охватить весь спектр зрительских интересов: клубную работу, кино, цирковые представления, концерты, гастролы, но превалировала театральная тематика. Журнал отстаивал приоритет советской пьесы, прежде всего «производственной», отзывы и рецензии не скрывали симпатии к «революционной» форме спектаклей.

Подробности создания журнала раскрыл известный омский журналист, театальный критик Марк Семенович Мудрик (1931–2016) в своей книге «Театральные повести» (Омск, 2009). Одна из глав, посвященная журналу, называется «В гостях у „Омского зрителя“». В частности, М. С. Мудрик пишет, что первым о необходимости подобного издания заговорил журналист газеты «Рабочий путь» Василий Александрович Волгин: «Идея выпускать, насколько помню, моя. Работал я тогда в „Рабочем пути“, писал рецензии. Меня поддержал театр. Требовались программки спектаклей, а печатать их было негде. Не нужна бы в них, может, и не вышел бы „Омский зритель“. Правда, писал он не только о театре — о концертах, о самодеятельности тоже. <...> Артисты дали концерт, весь сбор от которого — 300 руб. — поступил в фонд журнала. <...> А бумагу дала типография. Так вот и стал я ответственным секретарем „Омского зрителя“»².

В самом журнале Василий Александрович в редколлегии не числился и выступал на его страницах только в качестве автора статей. Например, давал рецензии на цирковые представления, в том числе с участием Ивана Поддубного (1871–1949), который в 1929 г. две недели выступал на арене Омского цирка в «Международном чемпионате по борьбе».

Список редколлегии печатался двумя малозаметными строчками в середине журнала. Так, например, в четвертом номере он приведен под чертой в нижней части десятой страницы (рис. 4). В разное время в редколлегию входили: Комолов, П. Наранович, Гриф, В. Тегер. Тегер работала инспектором ОКРОНО по делам печати и зрелищ. Поскольку «Омский зритель» являлся изданием Омского отдела народного образования (в ведении которого находился Гортеатр), она вплотную занималась жур-

¹ Омский зритель. № 1. 7 ноября. 1928. С. 1–16.

² Мудрик М. Театральные повести. Омск, 2009. С. 60–61.

налом. Ее статьи также там встречаются. Тегер и Волгин прошли путь от первого номера до последнего вместе с печатавшимся в «Омском зрителе» Нарановичем.

Ответственными редакторами журнала был сначала Болдырев, затем — М. Е. Золотарев. Последние два номера подписаны Соколовым. Болдырев возглавлял «ОКРПОЛИТПРОСВЕТ» — Окружной отдел политико-просветительской работы. Золотарев заведовал «ОКРОНО».

Информация о месте издания и тираже была представлена под чертой, в нижней части внутренней страницы задней обложки: «Омск. Учебно-произв. полиграф. мастерская сибирского худож.-промышлен. техникума. Тираж 1500 экз.». В некоторых номерах информация в этом разделе была дополнена сведениями об авторе обложки. Так, в пятом номере указано: «обложка работы учащегося III-го курса полиграф. отд. X.-П. техникума Юзефович К.» (рис. 2). Константин Юзефович и Иван Титков значились как авторы обложек последних номеров. Авторы рисунков первых номеров неизвестны. Василий Александрович Волгин не запомнил фамилию художника, который приходил к нему домой и очень помогал журналу. Часто встречаются рисунки Ирины Л. (рис. 4).

Вызывает интерес еще одна фамилия, которая попадает среди авторов рисунков, — это Константин Никитич Щёкотов (1909–1975). В шестом номере приведен его рисунок (рис. 5), а в пятом — статья «О нашей работе», где он подписался как «художник Дома Красной Армии». Вполне может быть, что это был один из выпускников Худпрома, который, помимо своей клубной работы, принимал участие в создании журнала. Во втором номере Николай Комаровский (художник Гортеатра) в статье «О свежем воздухе» как раз описывает одно из таких художественно-производственных направлений, в котором были задействованы выпускники Худпрома, — создание оформления спектаклей: «У меня в мастерской стажируются группа окончивших худ.-пром. техникум. Народ молодой и горячий. Некоторые из них работают со мной второй сезон, приобрели технические знания и созрели для самостоятельного творчества; часть посещавших мастерскую работает на клубных сценах, и некоторые работы их заслуживают всяческого внимания»³.

«Омский зритель» возник на волне театрального оживления и ушел вместе с ним. Третий сезон в Гортеатре труппа Бориса Григорьевича Артакова, чьим сподвижником был Николай Комаровский, начала позже, и он стал последним в Омске. Театральный климат в городе изменился не в лучшую сторону: здесь случился литературно-театральный обвал. Резко ужесточился идеологический прессинг, появилось стремление поставить в строго очерченные рамки искусство и литературу. Б. Артакову, В. Волгину и многим другим пришлось покинуть город. Последний номер «Омского зрителя» вышел в начале июня 1929 г.

³ Комаровский Н. О свежем воздухе // Омский зритель. № 2. 1 декабря. 1928. С. 3.



Рис. 1. Обложки первых номеров журнала «Омский зритель» за 1928 г. № 1–3. ОГОНБ им. А. С. Пушкина



Рис. 2. Обложки журнала «Омский зритель» за 1929 г. № 4–6. Музей Достоевского



Рис. 3. Обложки журнала «Омский зритель» за 1929 г. № 7–9.

ОГОНЬ им. А. С. Пушкина



Рис. 4. Страница журнала «Омский зритель» со списком редколлегии. 1929. № 4. Музей Достоевского



Рис. 5. К. Н. Щёктова. Иван Иванович Широкин. Журнал «Омский зритель». 1929. № 6. Музей Достоевского

Братья Алексей и Сергей Пахотины. К истории музея Худпрома

И. Г. Девятьярова

Омск, ООММИИ им. М. А. Врубеля

© И. Г. Девятьярова, 2021

В летописи Омского художественного-промышленного техникума имени М. А. Врубеля (Худпрома) особого внимания заслуживает история создания его музея. Первые экспонаты для его коллекций собирались еще энтузиастами Общества художников и любителей изящных искусств Степного края¹.

В советском Омске начатое членами Общества художников дело продолжил в 1920 г. Сергей Андреевич Пахотин (1893–1964). С его именем связано создание музея Худпрома, насчитывавшего к осени 1920 г. 1300 произведений².

Сын известного омского купца, общественного деятеля, члена городской управы Андрея Егоровича Пахотина С. А. Пахотин (рис. 1) получил образование в Омской гимназии (1902–1911) и на архитектурном отделении Одесского художественного училища, получив специальность техника-архитектора и звание учителя рисования, черчения и чистописания в средних учебных заведениях (1913–1918). Летом 1918 г. он вернулся из Одессы в освобожденный от большевиков Омск. Позже, в анкете 1931 г., С. А. Пахотин писал о периоде Гражданской войны: служил в Отделе Народного образования в секции изобразительных искусств в 1919–1920. С 1919 г. — преподаватель³.

Культурная жизнь Белой столицы с ее выставками, собраниями литературно-художественного кружка, лекциями о классическом и современном искусстве увлекла С. А. Пахотина. В музее ЗСОПГО, хранителем которого был его брат, А. А. Пахотин, он, безусловно, проявлял большой интерес к докладам известных ученых, деятельности Комиссии Архива войны, возглавляемой И. И. Ульяновым⁴, к проходившим в Голубевском зале заседаниям Общества художников и его решению открыть художественно-промышленное училище имени уроженца Омска М. А. Врубеля и музей его же имени. На собраниях Сергей Андреевич познакомился с кругом людей, входивших в Общество, художниками, искусствоведами, в своей деятельности и планах стремившихся воплотить в жизнь замыслы, которые вынашивали представители художественной элиты Омска.

Говоря о создании музея Худпрома, необходимо вспомнить и о роли старшего брата, Алексея Андреевича Пахотина (1890–1975) (рис. 2, 3). Исследователь, путешественник и собиратель музейных и библиотечных коллекций А. А. Пахотин был хранителем музея ЗСОПГО с 1914 по 1920 г. (рис. 4). Обладавший опытом музейной работы, человек высокообразованный, преданный науке и культуре⁵, он, безусловно, наставлял младшего брата, архитектора-техника по образованию, в его работе по формированию музея Худпрома и помогал ему.

Алексей Андреевич с отличием окончил Омскую мужскую гимназию, в 1907 г. — состоявшие в ведении Министерства народного просвещения курсы бухгалтерии и коммерческих вычислений М. И. Ермакова в Омске⁶. Интерес к географии и путешествиям сблизил его с председателем ЗСОИРГО военным топографом и геодезистом Н. Д. Павловым, который к тому же был учредителем Общества художников и членом

¹ См.: ГИАОО. Ф. 1075. Оп. 1. Д. 37. Л. 16. Отчет Общества художников и любителей изящных искусств Степного края с 4/VI 1916 г. по 4/VI 1918 г. / Сост. Б. В. Тривеллер. Девятьярова И. Г. Общество художников и любителей изящных искусств Степного края (1916–1919). К 100-летию объединения омских меценатов // Омск 300. Альманах серии «Тобольск и вся Сибирь». Тюмень, 2016. С. 414–433.

² См.: Девятьярова И. Г. Рождение музея // Заветная нить поиска. Рассказы о музее [Сост. И. Г. Девятьярова]. Омск, 1988. С. 24–31; Спирина И. В. Музей Художественно-промышленного техникума им. М. А. Врубеля (1920–1930) // Спирина И. В. История создания музея изобразительных искусств в Омске. 1870-е — 1930-е. Омск, 2004. С. 47–87, 258–282.

³ ООММИИ им. М. А. Врубеля. Ф. Р-15. Оп. 1. Д. 216. Трудовой список Пахотина С. А. 1931. С. 4.

⁴ См.: Свиридовская О. Н. Деятельность ЗСОПГО в сфере сохранения культурного наследия накануне революции и в период Гражданской войны // Известия ОГИК музея. Омск, 2000. № 8. С. 43–51.

⁵ О нем см.: Буслаева Г. Б. Коллекция семьи Пахотиных в фондах ОГИК музея // Вагановские чтения. Тара, 2018; Брюханова В. У. Судьбы, связанные с Омским ГАУ. Пахотин Алексей Андреевич (1890–1975). URL: <https://www.omgau.ru/100let/novosti/sudby-svyazannye-s-omskim-gau-pakhotin-aleksey-andreevich/> (дата обращения: 1.06.2020).

⁶ Ермаков Михаил Иванович — основатель и редактор-издатель научного коммерческо-экономического журнала

«Бухгалтер-практик». См.: Жиллякова Н. В. Журнал «Бухгалтер-практик» (Омск — Томск, 1909—1913): опыт создания модели специализированного учебного издания. URL: <https://nauchtrud.com/7214/2020091208372121207/> (дата обращения: 1.05.2021).

⁷ Девятьярова И. Г. Художественные коллекции старого Омска, или Все остается людям // 12 стульев из дворца, или В поисках сокровищ русской аристократии: путеводитель. Омск, 2017. С. 125—127.

⁸ ГАНО. Р-1053. Оп. 1. Д. 61. Л. 14.

его ревизионной комиссии. Вероятно, А. А. Пахотин был помощником ученого, участником научных экспедиций по Центральной Азии и Сибири. В 1914 г. он был избран действительным членом ЗСОИРГО. С 1914 по 1920 г. А. А. Пахотин состоял в должности хранителя музея ЗСОИРГО (ЗСОРГО). Именно в это время владельцы в случае отъезда передавали в музей предметы искусства. Кто-то на временное хранение, кто-то, понимая характер сложившихся обстоятельств, — навсегда. В числе собирателей искусства, оставивших произведения на попечение ответственному и надежному хранителю А. А. Пахотину, назовем, прежде всего, В. В. Едличко, завещавшего свою коллекцию музею, а также Б. В. Трувеллера, П. В. Вологодского, В. И. Ищерского, М. А. Подгоричани-Петровича, Д. Г. Явленского⁷.

Возвращаясь к С. А. Пахотину, отметим, что с 1 августа 1920 г. он вошел в штат Худпрома на должности заведующего учебной частью и преподавателя. 17 сентября 1920 г. временно исполнял обязанности заведующего секцией изобразительных искусств Городского уездного отдела народного образования⁸. В Худпроме в 1920—1930 гг. С. А. Пахотин занимал разные должности: преподаватель, заведующий библиотекой, заведующий кабинетом архитектуры, заведующий музеем. По инициативе и деятельном участии Пахотина здесь были созданы также библиотека по искусству и кабинеты: искусствоведческий, наглядных пособий, архитектурный.

26 сентября 1920 г. в здании бывшего Политехнического института на углу Лермонтовской и Костельной (здание не сохранилось) открылась первая в советском Омске большая художественная выставка. Наряду с произведениями профессиональных художников на ней экспонировались ученические работы худпромцев, плакаты, композиции молодых омских футуристов. Обозреватель выставки А. Петренко особо отмечал: «Целых две комнаты отведены музею художественно-промышленной школы, который был, между прочим, собран довольно оригинальным, но крайне трудным путем. Картины, скульптура и проч. собирались из имений, оставленных бежавшими в ноябре месяце прошлого года белой буржуазией и членами колчаковского правительства. В музее находится несколько довольно дорогих картин (принадлежавших раньше Рандрупу), а также ценная вещь — львы, вышитые шелком, найденная в квартире бывшего председателя колчаковского Совмина Вологодского. Кроме того, много художественных предметов было извлечено из различных местных организаций, учреждений, архивов, складов и т. д. Из редких предметов музея картина, изображающая лес работы Клевера, и две старинных французских гобелены (так! — *И. Д.*), помеченные датой 1834 года, статуэтка работы одного уральского завода, а также несколько архитектурных и демаркационных эскизов и небольшая коллекция различных предметов туалета и домашнего обихода. Особенно ценной является группа художественных дорогих японских фарфоровых и эмалевых ваз. Музей хотя и не обширен, но все же показателен для учеников-рабочих»⁹.

Что касается произведений искусства, то для истории их бытования важно постановление Омского Губревкома, принятое 8 июля 1920 г., о взятии под охрану Губнаробраза всех художественных предметов, находящихся в пределах губернии, как в частных руках, так и в учреждениях. Постановлением запрещалось без его разрешения покупать, продавать, передавать предметы, представляющие художественную ценность. Сотрудникам Губнаробраза давалось право осматривать все склады, магазины, учреждения, частные квартиры и брать на учет исторические и художественные ценности¹⁰.

⁹ Петренко А. П. Выставка искусств // Советская Сибирь (Омск). 1920. № 221. 2 октября. С. 4.

¹⁰ ГИАОО. Ф. 26. Оп. 1. Д. 184. Л. 1.

Постановление Губревкома облегчило задачу формирования музея, хотя вряд ли оно устраивало его организатора — С. А. Пахотина. Воспитанный в старых традициях морали и нравственности, он не мог болезненно проявлять «революционные» методы при изъятии чужой собственности и художественных ценностей из частных собраний. К тому же, и это понятно, «в осуществлении этой цели никто не шел навстречу: везде приходилось сталкиваться с глухим недоверием», — писал искусствовед В. Е. Каменев¹¹.

Поэтому автор обзора омской выставки в октябре 1920 г. А. Петренко назвал способ комплектования музея Худпрома «довольно оригинальным, но крайне трудным путем»¹². Но в тех обстоятельствах, в которых оказался С. А. Пахотин, выбора не оставалось. С будущими учениками школы он с энтузиазмом собирал произведения искусства в охваченном разрухой Омске: обращался с просьбой передать в музей реквизированные ценности к председателю Сибревкома, в Губернскую Чрезвычайную комиссию, в бывший Кадетский корпус, в распорядительный комитет ЗСОРГО, где находились предметы искусства, принадлежавшие председателю Общества художников В. В. Едличко. «Цель, которую преследовал Пахотин, несомненно, высокая: найти и спасти от гибели ценные художественные произведения, разбросанные по разным складам, подвалам и чердакам», — отмечал В. Е. Каменев¹³.

Списка предметов, составлявших музейное собрание, автором не обнаружено, но фотографии из архива С. А. Пахотина и журнала «Искусство» (1921, № 1) дают возможность убедиться в богатстве и разнообразии собранных коллекций. Самый обширный отдел — живописный, имеются 180 картин, из них оригиналы известных художников¹⁴ (рис. 5).

Музей, помогавший учащимся усваивать историю искусства и основы художественного мастерства на подлинных произведениях, вошел в документальные источники под разными названиями: художественно-графический кабинет, научно-учебный музей, кабинет по изучению культуры, исторический кабинет по изучению художественной культуры и техники. В состав музейной коллекции входил и кабинет школьных пособий, где хранились предметы для постановок, среди них исторические костюмы, нагрудники и рапиры, клетки для птиц и т. п. Здесь же были представлены образцы горных пород и коллекции строительных материалов. Ежегодно музей пополнялся работами учащихся после весенних выставок. В его планы входило комплектование коллекции по художественной промышленности, обработке материалов по народному творчеству, в том числе сибирских народностей, организация выставок, научно-художественные экскурсии, устройство лекций, издание брошюр. Предполагалось открыть музей для публики по воскресным дням, но занятость С. А. Пахотина и отсутствие необходимого штата не позволили осуществить эти планы. Все 10 лет существования музея Сергей Андреевич оставался бессменным его хранителем, порою совмещая трудную, ответственную и разнообразную работу музейного хранителя с преподавательской деятельностью. В 1930-е гг. коллекция музея (не в полном составе) поступила в Западно-Сибирский Краевой музей иполнила его художественный отдел¹⁵.

С 1930 до 1958 г. С. А. Пахотин работал в Сибирском автомобильно-дорожном институте им. В. В. Куйбышева старшим преподавателем начертательной геометрии и черчения; по совместительству с 1934 по 1941 г. преподавал черчение и перспективу в Омском художественно-педагогическом училище¹⁶.

Что касается ученических работ худпромовцев, то С. А. Пахотин долгие десятилетия хранил их, несмотря на стесненные бытовые условия

¹¹ Каменев В. Е. На выставке работ и в музее Сибирского художественно-промышленного института // Искусство (Омск). 1921. № 1. С. 89.

¹² Петренко А. П. Указ. соч.

¹³ Каменев В. Е. Указ. соч. С. 89.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Девятьярова И. Г. Художественная жизнь Омска XIX — первой четверти XX века. Омск, 2000. С. 52.

¹⁶ ООМПИ им. М. А. Врубеля. Ф. Р-15. Оп. 1. Д. 216. Трудовой список Пахотина С. А. 1931. С. 4.

¹⁷ Шель В. К., Селюк В. И. Муниципализированный фонд города Омска 1923–1925 годов. Справочник. Омск, 2014. С. 44.

и смену местожительства: в мае 1923 г. дом Сергея и Алексея Пахотиных на углу Лермонтовской и Ядринцевской улиц, № 7/7 был муниципализирован, то есть принудительно передан в ведение органов местного самоуправления¹⁷. В конце 1980-х — начале 1990-х гг. этот архив, а также разнообразная коллекция выпускника полиграфического отделения техникума С. В. Вахрамеева поступили в ООМИИ (около 500 ед.) благодаря плодотворным контактам автора статьи с наследниками. Акварели и рисунки, проекты зданий будущих городов, книги, эскизы агитационных плакатов, листовок, оберток мыла, папирос и конфет существенно обогатили музейное собрание и активно участвуют в выставках.

А. А. Пахотин с 1920 г. занимал должность заведующего Музейно-экскурсионной секцией Сибнаробраза. Его деятельность была связана также с отделом зоологии Западно-Сибирского Краевого музея, отделом борьбы с вредителями сельского хозяйства и мастерской наглядных пособий Окружного земельного управления. Прекрасный фотограф и натуралист, он снимал, зарисовывал и описывал фауну и флору Сибири, оформлял гербарии и коллекции насекомых. С 1932 по 1934 г. А. А. Пахотин заведовал библиотекой Омского коммунально-строительного техникума, затем до 1957 г. работал заведующим библиотекой Омского ветеринарного института¹⁸.

¹⁸ Брюханова В. У. Указ. соч.

Богатая библиотека братьев Пахотиных, включавшая научную, общественно-политическую и художественную литературу, имела владельческий знак «Из книг С. и. А. Пахотиных». К числу раритетов, положивших начало книжному собранию, относится, пожалуй, «Путеводитель к святыне и священным достопамятностям Москвы и ее окрестностей» (М., 1883) с владельческими знаками «Андрей Егорович Пахотин в г. Омске» (отца Пахотиных) и под номером 311 «Из книг С. и А. Пахотиных» (рис. 6–8). После смерти братьев ценная библиотека разошлась по рукам. Часть книг осталась у потомков, поступила в ОГИК музей, в ОГОНБ им. А. С. Пушкина, в НСХБ ОмГАУ им. П. А. Столыпина, в Управление ФСИН России по Омской области. Какие-то издания библиофилы видели и в букинистических магазинах¹⁹. Алексея Андреевича отличали особая любовь к книге, аккуратность в их хранении, и потому, вероятно, он овладел переплетным делом. Все канцелярские предметы, наборы шрифтов, инструменты хранились в специальных ящичках, шкатулках и коробочках, мастерски изготовленных руками хозяина²⁰.

¹⁹ Памяти Алексея Андреевича Пахотина (1890–1975), исследователя, путешественника, хранителя и собирателя музейных и библиотечных коллекций. URL: <https://vk.com/lectoryomsk300-pamyatialekseya-andreevichapahotina-1890-1975-issledovatel> (дата обращения: 1.09.2020).

²⁰ Брюханова В. У. Указ. соч.

Не удивительно, что в 1919 г. в музее ЗСОРГО, в его подвалах, не без участия А. А. Пахотина, хранилась печатная продукция, собранная в Сибири и непосредственно в Омске организатором и руководителем Книжной палаты Николаем Васильевичем Яковлевым (1891–1981). В 1920 г., в первый год советской власти, она была отправлена в Петроград.

«Белой буржуазии», покинувшей Омск осенью 1919 г., стоило лишь мириться с тем, что оставленные ими художественные ценности теперь воспитывают вкус молодых сибиряков, утешаться мыслью о том, что они бережно хранятся энтузиастами — братьями А. А. и С. А. Пахотинскими и что подобные им музейные собиратели и хранители с благодарностью, пусть и не публично, вспоминают бывших владельцев, чей вклад в развитие сибирской культуры будет по достоинству оценен, хотя бы спустя несколько десятилетий.



Рис. 1. Сергей Андреевич Пахотин. Омск. 1910-е.
Фотография.
ООМИИ им. М. А. Врубеля



Рис. 2. Алексей Андреевич Пахотин. Омск.
Декабрь 1913.
Фотография.
ООМИИ им. М. А. Врубеля



Рис. 3. А. А. и С. А. Пахотины в Загородной роще у своей дачи. Омск. 1915.
Фотография.
Частное собрание



Рис. 4. А. А. Пахотин в кольчуге. Омск. 1910-е.
Фотография.
ОГИК музей

Рис. 5. С. А. Пахотин в одном из залов музея Худпрома. 1922 (?)
Фотография.
ООМИИ им. М. А. Врубеля





Рис. 6. Владельческие знаки библиотеки Пахотиных. Частное собрание



Рис. 7. Обложка книги из собрания Пахотиных. Частное собрание

Рис. 8. Обложка рекламного издания из собрания Пахотиных. Частное собрание



МУЗЕЙНОЕ ДЕЛО:
ИСТОРИЯ,
СОВРЕМЕННОЕ
СОСТОЯНИЕ
И ПЕРСПЕКТИВЫ
РАЗВИТИЯ

По страницам истории музея. Памяти ушедших сотрудников: А. Н. Гонтаренко, С. В. Румянцева, Г. П. Великосельский, Л. П. Степанова

О. Н. Крепкая

Омск, ООММ И им. М. А. Врубеля

© О. Н. Крепкая, 2021

В этой статье автор продолжает начатый ранее рассказ о коллегах, завершивших свой жизненный и творческий путь на рубеже XX–XXI столетий.

2021 г. ознаменован двумя памятным датами, связанными с именем **Антонины Николаевны Гонтаренко** (02.05.1926, Ленинград — 06.09.1981, Омск) (рис. 1, 2) — одного из первых научных сотрудников-исследователей музея: 2 мая ей исполнилось бы 95 лет, 6 сентября — 40 лет со дня ее ухода из жизни¹.

Внештатный лектор с конца 1948 г., младший научный сотрудник с 1952 г., старший научный сотрудник Омского музея изобразительных искусств с 1973 г. — таков ее послужной список длиной почти в 33 года.

Служение искусству Антонина Николаевна начала внештатным лектором — свободной ставки на тот момент в музее не было. Она принимала участие в лекциях-концертах, организованных музеем совместно с филармонией, проходивших как в музее, так и в летнем театре Городского сада², с увлечением проводила экскурсии по музейным залам, выезжала с чтением лекций в районы Омской области:

«Приказ № 8 от 17 февраля 1950 г.

Согласно указаний Облисполкома и областного Отдела искусств командировать лектора А. Н. Спиридонову³ в Называевский район для чтения лекций по изобразительному искусству на избирательных участках. Срок командировки — 1 марта 1950 г.

Директор Гольденблюм»⁴.

Но ее подлинной страстью была русская живопись конца XIX — начала XX в. Чтобы иметь полное представление о «Серебряном веке» русского искусства, она погружалась в музыку, прозу и поэзию того времени, стремилась познакомиться и поддерживала теплые отношения с еще живыми его свидетелями — художниками В. М. Ходасевич (1894–1970) и Е. В. Гольдингер (1881–1973), родственниками уже ушедших художников. А. Н. Гонтаренко не только проводила атрибуции картин: уточняла их название, историю и годы создания, но и активно участвовала в комплектовании коллекции музея.

Благодаря ее личным связям собрание музея пополнилось произведениями В. Э. Борисова-Мусатова, З. Е. Серебряковой, А. А. Осмеркина, Р. Р. Фалька, А. В. Лентулова, М. А. Волошина, Н. С. Войтинской, А. В. Фонвизина, Н. Я. Симонович-Ефимовой, Л. А. Бруни.

А. Н. Гонтаренко была первым в музее атрибуционером русской живописи конца XIX — начала XX в., в числе атрибутированных работ «Портрет сестер М. А., Л. А. и Е. А. Петровых» (1916. Холст, масло. 165,4 × 142,2) Валентины Михайловны Ходасевич. Хочется привести строки из письма художницы от 31 августа 1969 г.:

«Уважаемая Антонина Николаевна!

Многого достигла наука, но еще больше — впереди... Ну чем объяснить, что последние недели две мне все вспоминается мной написанный в 1916 году портрет 3-х сестер Петровых? (двоюродные

¹ Крепкая О. Н. Узнай прекрасную судьбу... Памяти искусствовед-а Антонины Николаевны Гонтаренко (1926–1981). Омск, 2007. С. 4–10, 50.

² В настоящее время территория, занимаемая Омским ТюЗом и автостоянкой.

³ Девичья фамилия А. Н. Гонтаренко.

⁴ Живое прошлое: История Омского музея изобразительных искусств. 1923–1960 годы: сб. документов. Т. 1 / Сост. О. Н. Крепкая. Омск, 2006. С. 182. № 192.

⁵ Крепкая О. Н. Узнай прекрасную судьбу... С. 50

сестры моего первого мужа, умершего в 1942 году в Ташкенте). Да и в последнее время разные люди интересовались этой моей работой. Я отвечаю — не знаю. И вдруг большая радость — Ваше письмо (все разъяснившее) — подарок мне...»⁵.

Она также провела атрибуции следующих картин: «Портрет сестер Сукачёвых» (1910. Холст, темпера. 56,5 × 72) Е. В. Александровой-Сковороды, «Портрет Е. Ю. Кузьминой-Караваевой» (1913. Бумага, пастель. 65 × 82) С. И. Дымшиц-Толстой, «Автопортрет» (Холст, масло. 77 × 63) М. П. Боткина, «Портрет сестер Самойловых» (Три сестры на диване. Н., Л. и Е. Самойловы. 1911. Холст, масло. 197 × 256) И. И. Машкова, «Портрет Е. М. Лебедевой» (1906. Холст, масло. 100 × 82) Е. В. Гольдингер, «Портрет архитектора А. Б. Дзельскальма» (1915. Холст, масло. 98 × 110) Ю. И. Репина, эскиз костюма Париса к трагедии В. Шекспира «Ромео и Джульетта» (1921. Картон, гуашь. 57 × 37) А. А. Экстер и других.

Хочется привести список адресатов Антонины Николаевны, чтобы продемонстрировать, с какими интересными людьми ей посчастливилось общаться. Это уже упомянутые художницы В. М. Ходасевич и Е. В. Гольдингер, сестра художника В. Э. Борисова-Мусатова — Е. Э. Борисова-Мусатова, вдовы художников: В. К. Бялыницкого-Бируля — Е. А. Бируля, С. М. Романовича — М. А. Спендиарова, Л. А. Бруни — Н. К. Бруни, Р. Р. Фалька — А. В. Щекин-Кротова, дочери художников Б. М. Кустодиева — И. Б. Кустодиева, А. В. Лентулова — М. А. Лентулова, А. В. Шевченко — Т. А. Шевченко, С. И. Дымшиц-Толстой — М. А. Толстая-Шиловская, сын художника А. Ф. Гауша — Б. А. Гауш, внучатая племянница художника В. А. Серова — Е. В. Дервиз, О. Д. Кузьмина-Караваева — сестра первого мужа поэтессы Е. Ю. Кузьминой-Караваевой, известной «Матери Марии», свояченица художника М. Ф. Ларионова — Л. К. Томилина, писатель Вс. А. Рождественский.

Диапазон творческой деятельности Антонины Николаевны был разнообразен. С 1969 по 1981 г. в ведущих газетах Омска — «Омской правде» и «Вечернем Омске», а также в многотиражных газетах города и области ей было опубликовано 24 статьи о русском искусстве рубежа веков и художниках того времени. Ее увлекательные истории вошли в музейный сборник «Заветная нить поиска» (Омск, 1988).

А. Н. Гонтаренко была автором 16 каталогов и буклетов. Два первых каталога были изданы в 1951 г., когда Антонина Николаевна была еще внештатным лектором музея, и в 1953 г.: «Живопись, скульптура, графика. Каталог выставки Союза советских художников Омского товарищества художников» (Омск, 1951) и «Областная выставка работ самодеятельных художников — рабочих, служащих и членов их семей Омской области» (Омск, 1953), выставка была организована Облсовпрофом, А. Н. Гонтаренко курировала деятельность омских самодеятельных художников.

Она являлась третьим (после Г. Н. Мосензова — 1941 г. и Л. И. Вартамян — 1950 г.) автором-составителем полного на тот момент музейного каталога: «Каталог Омского музея изобразительных искусств. Живопись. Графика. Скульптура. Русское дореволюционное и советское искусство» (Омск, 1955), более полный каталог, подготовленный ею, издан уже после ее смерти, в 1986 г. А. Н. Гонтаренко была также автором буклетов: «Произведения Верещагина в Омском музее» (Омск, 1956), «Картины Н. Н. Дубовского в экспозиции музея» (Омск, 1956), «Произведения костореза Капустина в экспозиции музея» (Омск, 1956), «В помощь школе» (Омск, 1957), «Произведения К. С. Петрова-Водкина в Омском музее изобразительных искусств» (Омск, 1979) и т. д.

Антонина Николаевна была участником первой в истории музея научно-практической конференции, которая проходила в зале № 5 музея изобразительных искусств (ул. Ленина, 23) с 28 февраля по 2 марта 1978 г. Она выступила с докладами: «Картины С. И. Дымшиц-Толстой в собрании музея» и «Новые атрибуции портретов русских художников начала XX века».

Особо хочется остановиться на просветительской деятельности А. Н. Гонтаренко. Каждый научный сотрудник музея, помимо основной работы, должен был в то время выполнять план по экскурсионному и лекционному обслуживанию. Требовались не только владение материалом, но и умение донести его до самой разнообразной аудитории — от школьников, студентов, рабочих фабрик и заводов, колхозников до сотрудников научно-исследовательских институтов. Все это прекрасно удавалось Антонине Николаевне, которая каждую экскурсию, каждую лекцию превращала в мини-спектакль, погружая слушателей в атмосферу эпохи. Если пролистать «Книги отзывов» за весь период ее работы в музее, то восторженных и благодарных записей можно насчитать множество.

Большое значение придавала Антонина Николаевна лекционной работе — той деятельности, с которой начался ее путь в музее. Являясь членом общества «Знание», она участвовала в многочисленных музейных лекториях, читала циклы лекций в культурно-просветительном и педагогическом училищах, Межсоюзном клубе студентов и «университетах культуры» районных центров Омской области. Была участником радио- и телепередач, связанных с вопросами русского искусства рубежа веков.

Экспозиция «Врубелевского зала» музея (зал № 8 по адресу: ул. Ленина, 3) (рис. 3–6) имеет прямое отношение к творческой деятельности Антонины Николаевны: в нем представлены либо произведения живописи в ее атрибуции, либо картины, приобретенные ею для музея у родственников художников.

А. Н. Гонтаренко была профессионалом высокого уровня, ее отличали ответственность и твердость в своих убеждениях, оптимизм, дружелюбие, отзывчивость и благожелательность.

Со **Светланой Витальевной Румянцевой** (14.05.1958–20.06.2006) (рис. 7) связано несколько памятных дат: 40 лет назад она пришла в музей, проработала там 20 лет, а в июне 2021 г. исполнилось 15 лет со дня ее ухода из жизни⁶.

В 1980 г. С. В. Румянцева окончила художественно-графический факультет Омского государственного педагогического института им. А. М. Горького и работала по распределению в детской художественной школе с. Шербакуль Омской области преподавателем истории искусства и композиции. В музее она была реставратором графики с 23 декабря 1981 по 30 сентября 2001 г. Четыре раза стажировалась во Всероссийском художественном научно-реставрационном центре имени академика И. Э. Грабаря (ВХНРЦ, Москва). В документе, выданном после окончания последней стажировки в 1996 г. и подписанном заведующей отделом графики Л. Л. Метлицкой, отмечены также личные качества Светланы Витальевны: «За время стажирования С. В. Румянцева проявила большую аккуратность и усидчивость. Пытливый ум Румянцевой позволяет решать сложные реставрационные вопросы. Реставрационный совет отдела реставрации графики ВХНРЦ считает возможным подать документы С. В. Румянцевой в аттестационную комиссию для аттестации на I категорию по реставрации произведений графики»⁷.

Светлана Витальевна всегда принимала участие в оформлении графики ко всем музейным выставкам, в монтаже многих выставок и экспозиций музея.

⁶ Архив ООМПИ им. М. А. Врубеля. С. В. Румянцева. Личное дело № 304. Л. 1–26.

⁷ Там же.

Участвовала и в лекционной работе музея: в 1980-е гг. ею было подготовлено три лекции из школьного лектория «Виды и жанры изобразительного искусства». С. В. Румянцева была одним из авторов рукописного новогоднего юмористического журнала «Музейщица»: с 1985 по 1990 г. вышло семь номеров.

С. В. Румянцева проявляла интерес к исследовательской деятельности. В 1997 г. она приняла участие в 1-й научно-практической конференции «Декабрьские диалоги» с докладом «Пейзаж М. А. Волошина. Опыт изучения и реставрации», а в 1998 г. — с докладом «Монотипия Е. С. Кругликовой „Мечеть в Бахчисарае“». Статьи опубликованы в сборниках «Декабрьские диалоги» (Вып. 1, 2).

Будучи талантливым человеком, в 1990-е гг. Светлана Витальевна занималась авторской росписью по дереву — расписывала пасхальные яйца (рис. 8), участвовала в городских выставках. Ее работы находятся в ООМИИ им. М. А. Врубеля, в городском музее «Искусство Омска», в частных коллекциях. Занималась реставрацией икон.

Запомнилась автору как яркая личность с хорошим чувством юмора.

40 лет назад пришел на работу в музей **Геннадий Павлович Великосельский** (23.05.1947–10.07.2008)⁸ (рис. 9).

Будучи человеком талантливым, он ранее был художником-оформителем в учреждениях города, хотя художественного образования не имел.

В музее Г. П. Великосельский 26 лет проработал реставратором по металлу: с 8 ноября 1981 по 10 сентября 2007 г. Геннадий Павлович стажировался в ВХНРЦ. Кроме реставрации, занимался консервационно-профилактической и выставочной деятельностью, принимал участие в подготовке и монтаже экспонатов, изобретал и изготавливал различные подставки и крепления для выставок декоративно-прикладного искусства, таких, как: «Золотые курганы Омского Прииртышья» (2002), «Стиль в зеркале эпохи» (2004), «Сокровища Московского Кремля» (2006) и многих других.

Г. П. Великосельский в работе был скрупулезен и педантичен. С 2006 г. обучал реставрационному делу лаборантов. Из музея ушел по состоянию здоровья.

Г. П. Великосельский писал юмористические рассказы, неоднократно публиковался в местных изданиях: литературных альманахах и журналах («Складчина», «День и ночь» и др.), в прессе. Посвятил последние годы жизни творчеству друга, поэта Аркадия Кутилова, писал о нем, подготовил к изданию его произведения. Жена Геннадия Павловича — талантливая омская поэтесса Евгения Кордзахия.

Геннадий Павлович запомнился автору как бунтарь, человек талантливый, нетерпимый и ироничный.

В июне 2020 г. исполнилось 40 лет со дня начала работы в музее **Людмилы Павловны Степановой** (07.12.1947–13.11.2014) (рис. 10).

В 1967 г. она окончила Омское педагогическое училище № 1, а в 1975 г. — заочное отделение исторического факультета ОмГПИ им. А. М. Горького, работала учителем истории в школах № 99 и 101⁹.

Л. П. Степанова 19 лет, с 23 июня 1980 по 18 июня 1999 г., работала в музее: вначале младшим научным сотрудником, затем заведующей научно-методическим центром музея, далее старшим научным сотрудником — музейным педагогом отдела научной пропаганды изобразительного искусства. Людмила Павловна отвечала в отделе за работу со школами. Она легко находила общий язык с работниками района, гороно и облоно, от которых зависела посещаемость музея. Организовывала и с удовольствием проводила семинары, методические занятия

⁸ Архив ООМИИ им. М. А. Врубеля. Г. П. Великосельский. Личное дело № 360. Л. 1–33.

⁹ Архив ООМИИ им. М. А. Врубеля. Л. П. Степанова. Личное дело № 294. Л. 1–9.

с учителями-предметниками, классными руководителями, методистами Домов творчества. Неоднократно представляла музей на методических конференциях и семинарах по проблеме музейной педагогики.

С 1981 по 1988 г. вышло 10 статей Л. П. Степановой в газетах Омска («Омская правда», «Вечерний Омск», «Молодой сибиряк»), в многотиражных газетах города и области. Публикации связаны в основном с эстетическим воспитанием школьников и молодежи¹⁰.

Л. П. Степанова активно участвовала в экскурсионной и лекционной работе музея. В сборнике научных статей «Из истории формирования коллекций. Атрибуции», посвященном 70-летию музея (Омск, 1995), она представлена статьей «Экскурсионная работа с младшими школьниками в художественном музее. Методические рекомендации» (с. 94–99).

В 1997 г. Людмила Павловна приняла участие в 1-й научно-практической конференции «Декабрьские диалоги» с докладом «Музей и школа. К вопросу о музейном всеобуче», а на 2-й конференции в 1998 г. — с докладом «Школа — учитель — музей». Статьи опубликованы в сборниках «Декабрьские диалоги» (Вып. 1, 2).

Являясь членом общества «Знание», Л. П. Степанова в 1980-е гг. неоднократно выезжала с чтением лекций для тружеников сельского хозяйства в районы Омской области. Из музея ушла по состоянию здоровья.

Запомнилась автору как энергичная, любознательная, коммуникабельная, собранная, ответственная личность. Была членом КПСС, некоторое время возглавляла парторганизацию изо- и краеведческого музеев.

Настоящая статья — дань памяти людям, посвятившим себя служению искусству в стенах музея, людям, чья деятельность была необходимой и важной и служила основой для поднятия престижа и авторитета музея в культурном пространстве страны.

¹⁰ ООМПИ им. М. А. Врубеля в периодических изданиях. Омск, 2005. С. 189.



Рис. 1. Внештатный лектор ОГМИИ А. Н. Гонтаренко (справа). Слева направо: научный сотрудник Т. Б. Козлова, директор музея А. М. Гольденблюм, хранитель фондов П. Н. Горбунова. 1949. Фотография.

ООМИИ им. М. А. Врубеля



Рис. 2. Антонина Николаевна Гонтаренко. 1980.

Фотография.

ООМИИ им. М. А. Врубеля



Рис. 3–6. Зал русского искусства
конца XIX — начала XX в. Виды экспозиции.
Врубелевский корпус. 2017.
Фотографии М. М. Фрумгарца.
ООМИИ им. М. А. Врубеля





Рис. 7. Светлана Витальевна Румянцева. 1994.
Фотография.
ООМИИ им. М. А. Врубеля



Рис. 8. Пасхальные яйца. Роспись С. В. Румянцевой. 1990-е.
Фотография.
ООМИИ им. М. А. Врубеля



Рис. 9. Геннадий Павлович Великосельский. 1990-е.
Фотография.
ООМИИ им. М. А. Врубеля



Рис. 10. Людмила Павловна Степанова. 1980-е.
Фотография.
ООМИИ им. М. А. Врубеля

Музей и COVID-19: ответ на вызов

И. В. Котлярова

Н. С. Рукина

А. В. Сафронова

Воронеж, ГАМЗ «Костёнки»

© И. В. Котлярова, 2021

© Н. С. Рукина, 2021

© А. В. Сафронова, 2021

Неожиданно обрушившийся на весь мир вирус COVID-19 повлек за собой огромное количество изменений в жизни отдельных людей, организаций и государств. И если в самом начале пандемии казалось, что это ненадолго и что очень скоро общество вернется к своей прежней привычной жизни, то спустя девять месяцев стало ясно, что в мире стали происходить серьезные тектонические изменения, последствия которых мы пока не можем ни видеть, ни предсказать. Но жизнь продолжается, и задача каждого человека и каждой институции попытаться найти ответ на вызов, предъявленный временем.

Государственный археологический музей-заповедник «Костёнки» не стал исключением из правила. Уже весной 2020 г. с началом пандемии в музее была создана рабочая группа, в которую вошли три сотрудника отдела экспозиционной, выставочной и научно-просветительской деятельности музея, а также два сотрудника отдела археологии. Весь спектр музейной работы перевести в онлайн было невозможно, поскольку фонды не могут покинуть музейное помещение, а вот просветительская его составляющая и, частично, научная достаточно легко были конвертированы в онлайн-режим. В первый месяц пандемии возникали определенные технические сложности, но впоследствии они были решены на том уровне возможностей, которые были на тот момент у музея.

На сайте музея был создан раздел «Музей ONLINE», информация которого была структурирована в соответствии с той или иной формой работы: лекции, видеосюжеты, выставки и т. д. В разделе были представлены следующие рубрики: «Фонды онлайн», «Выставки онлайн», «Виртуальный тур по музею», «Лекции онлайн», «Музейные видеопроекты», «Видеопроекты о музее», «Эссе об ученых», «Музейные истории PODCAST», «Ребятам о зверятах». В социальных сетях («ВКонтакте», «Одноклассники», Facebook, Instagram) вся онлайн-деятельность в период тотального карантина позиционировалась под хэштегом #музейнадиване.

В первые недели карантина основной упор был сделан на структурирование уже имеющейся информации. Разыскивались старые видео, сделанные СМИ о музее, записи различных музейных мероприятий, лекций, мастер-классов. Все это каждый день публиковалось в новостных разделах сайта и одновременно в той или иной рубрике раздела «Музей ONLINE». Однако с продолжением карантина старые ресурсы стали иссякать, а новые в сложившихся условиях создавать было невозможно, поскольку у музея-заповедника «Костёнки» отсутствовала сама возможность записи онлайн-экскурсий, которые во время карантина стали самой популярной формой общения музеев с посетителем в виртуальном пространстве. Это объяснялось тем, что экспозиция музея-заповедника «Костёнки» работает сезонно, и на тот период она была разобрана, а приказа об ее открытии со стороны учредителя тогда невозможно было дожидаться. Поэтому настоящим выходом из положения стало создание двух рубрик раздела «Музей ONLINE» — «Эссе об ученых» и «Ребятам о зверятах» — без непосредственного привлечения экспозиционных

и фондовых материалов. Эти рубрики были нацелены на разную возрастную аудиторию с различными образовательными цензами.

Рубрика «Эссе об ученых» посвящена известным исследователям, работавшим в Костёнках. Памятники Костёнок изучаются с 1879 г., и за столь продолжительный период здесь побывало большое количество ученых, составивших славу и гордость русской, советской и российской археологии. Именно этим известным исследователям-археологам и ученым-естественникам, создавшим знаменитую костёнковскую археологическую школу, характеризующуюся широтой поставленных задач и скрупулезностью исследования материала, и был посвящен данный раздел.

В рамках программы сотрудниками музея-заповедника было создано 11 небольших видеолекций, которые охватили период исследований в Костёнках с 1879 по 2012 г. Лекции транслировались в социальных сетях и на официальном сайте музея один раз в неделю. Форматы трансляции были разные — одна часть лекций проводилась в режиме онлайн на платформах «ВКонтакте» и Instagram, а другая их часть в виде уже записанных видеосторий. Подготовка каждого сюжета требовала довольно много времени, поскольку необходимо было очень подробно разобраться в биографии каждого ученого, проследить его научный путь и передать добытую информацию зрителю в понятной и интересной форме. Поэтому для каждого нового выпуска изучалось большое количество литературы — статьи, монографии, труды самих ученых, воспоминания их коллег.

Подготовка первого сюжета «Эссе об ученых» проходила в большом волнении, поскольку мы не знали, какой будет реакция зрителей на новую онлайн-рубрику. Поначалу было непривычно работать в новом формате из-за отсутствия непосредственной живой связи с посетителями. Но уже во время прямого эфира первой лекции, посвященной первооткрывателю Костёнок И. С. Полякову, мы получили большой положительный отклик наших зрителей в социальных сетях.

Хороший резонанс среди подписчиков получила программа «Ребятам о зверятах», ориентированная на детскую аудиторию от пяти лет. Специфика этой возрастной группы требовала тщательно продуманного методологического подхода к разработке каждого выпуска проекта. Наш музей имеет большой опыт плодотворной работы с детьми, поэтому поиск формы подачи привел нас к неординарному решению. Была задумана передача, в которой двое ведущих — мама и сын (Анна и Матвей Сафроновы) — рассказывают о древних животных, живших в эпоху ледникового периода. В начале каждого нового выпуска передачи зрителям демонстрировались следы того или иного зверя, зачитывалось стихотворение, по которым нужно было узнать, о ком пойдет речь. Далее между мамой и сыном разворачивался диалог, в ходе которого вырисовывался образ животного, его повадки и характер. В заключение передачи Матвей демонстрировал свой рисунок, после чего ведущая просила ребят-слушателей изобразить это животное или сделать поделку, а затем выслать фотографию своей работы на электронную почту музея-заповедника «Костёнки». Таким образом формировалась обратная связь, в этот процесс вовлекались родители, присутствовал элемент соревнования между семьями.

Благодаря этой программе дети и их родители получили возможность узнать о животных каменного века из достоверного источника, поскольку для разработки проекта использовалась научная литература, но при этом материал подавался опосредованно, через загадки, в доступной для понимания детей форме. В результате в активе культурно-образовательной

деятельности музея-заповедника «Костёнки» родился оригинальный проект, у которого в настоящее время появилось интересное продолжение. Сегодня музей готовит выставку детских работ, созданных маленькими зрителями после просмотра всех восьми выпусков передачи «Ребятам о зверятах». И музей стал уже получать отклик на этот запрос, так что можно сказать, что передача, созданная во время карантина и выложенная в виртуальном пространстве, продолжает свою жизнь.

В ноябре 2020 г. совместно с ИИМК РАН в сети Instagram в рамках Костёнковской недели была проведена викторина, в которой приняло участие 100 человек. Участники должны были посмотреть или прочитать серьезные научные посты, посвященные Костёнкам, и ответить на вопросы. По итогам викторины победителям, которых оказалось сразу 9 человек, были разосланы памятные призы: футболки с логотипом ИИМК РАН, а также сувенирная продукция музея (каталоги, подвески и кружки).

Музею удалось перевести в онлайн-формат и научно-просветительскую работу. Для студентов Воронежского государственного педагогического университета был разработан цикл научно-просветительских лекций в онлайн-формате под названием «Музейные беседы», где студентов знакомят с музеем-заповедником, его коллекцией, его разнообразными социальными проектами.

В период пандемии сразу несколько телевизионных каналов города обратились к музею с просьбой провести лекции о нем самом или по музейной тематике. Так были сделаны сюжеты для канала «ЦКС онлайн» и для телеканала «TV Губерния». Одна из лекций называлась «Неандертальский урок», была посвящена вымершему ныне виду Homo и проблемам его исчезновения.

В настоящее время самой востребованной формой онлайн-деятельности оказались видеозаписи экскурсий по выставкам, экспозиции, фондам музея. В ближайших планах стоит создание музейных подкастов — аудиоверсий того или иного музейного события или явления. Думаем, что эта форма онлайн-работы поможет в расширении доступности музея для всех категорий граждан: в данном случае речь идет о слабовидящих и незрячих.

Тотальный весенне-летний карантин завершился, но постпандемические условия музейной деятельности продолжают способствовать перемещению музейного контента в онлайн-пространство и развитию онлайн-технологий. Подводя итоги, можно выделить следующие положительные результаты в развитии этих процессов.

Во-первых, произошло значительное увеличение виртуальной аудитории, которая в будущем, возможно, станет реальными музейными посетителями.

Во-вторых, благодаря сетям (особенно Facebook и Instagram) значительно расширилась музейная география — доступ к музейному контенту охватил значительные территории, как в России, так и за рубежом.

В-третьих, появились новые устойчивые формы работы музея в онлайн, аналогов которым не было в деятельности музея до пандемии.

В-четвертых, общение с пользователями стало более тесным и доверительным.

В-пятых, тотальный уход музейной работы в онлайн позволил активировать участие пользователей в разного рода онлайн-проектах.

В-шестых, удалось структурировать контент по сетям: стало понятно, на какую социальную сеть лучше всего ориентирован тот или иной музейный проект.

Но, бесспорно, при всех очевидных плюсах такой деятельности она никаким образом не может заменить традиционную музейную работу,

¹Захваткина А. Михаил Пиотровский: «Для потребления искусства нужно прилагать усилия» // Агентство социальной информации. URL: <https://www.asi.org.ru/news/2019/03/25/piotrovskij-blagosfera-dialog-kultur/> (дата обращения: 30.11.2020).

которая состоит в сохранении и изучении подлинников и живой передаче скрытых в них смыслах. Замечание М. Б. Пиотровского о том, что чем больше мир уходит в онлайн, тем выше ценность подлинной вещи, лучше всего характеризует современное положение дел в музейной жизни¹.

Медиа и информационные технологии в Государственном художественном музее: вызовы времени и новые решения

Е. Л. Бубенова

Ханты-Мансийск, ГХМ

© Е. Л. Бубенова, 2021

Глобализация и ориентированность общества на инновации стали основными движущими факторами освоения музеями виртуального пространства. Первостепенную роль в этом играет применение современных медиа и информационных технологий. Использование медиа позволяет музеям реализовывать образовательную и просветительскую функции, кроме того — налаживать культурное взаимодействие с посетителем. Наиболее действенной технологией в решении данных задач сегодня выступают социальные сети, поскольку на них приходится большая часть трафика в Интернете и наибольшее количество активных пользователей. По данным исследований TNS Web-Index за 2019 г., соцсети посещают до 90% от общего числа пользователей Всемирной паутины¹.

Бюджетное учреждение Ханты-Мансийского автономного округа — Югры «Государственный художественный музей» представлен в социальных сетях более шести лет, и на сегодняшний день подписчиками групп музея в социальных сервисах «ВКонтакте», Facebook, «Одноклассники», Instagram являются более 24 000 человек (рис. 1).

¹Аудитория социальных сетей в России — 2019 // Popster: сервис аналитики и страниц конкурентов в социальных сетях. 2019. URL: <https://popsters.ru/blog/post/auditoriya-socsetey-v-rossii> (дата обращения: 12.11.2020).

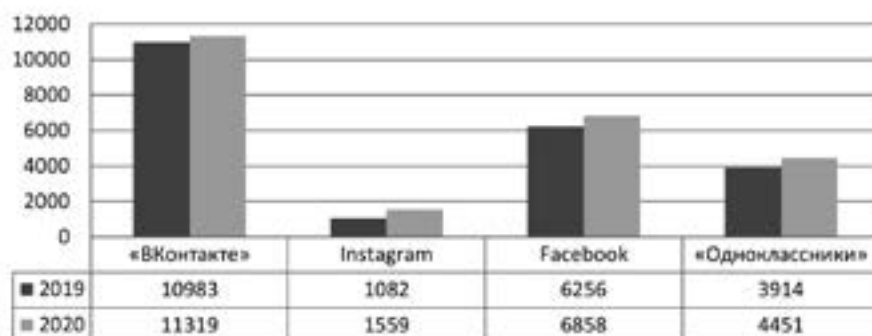


Рис. 1. Численность подписчиков ГХМ в социальных сетях

Среди основных задач деятельности ГХМ в социальных сетях можно назвать следующие:

- формирование имиджа учреждения;
- культурно-образовательная и просветительская деятельность;
- привлечение внимания к музейным проектам, выставкам;
- создание мотивации для реального посещения музея.

Количество подписчиков персональных страниц ГХМ на сегодняшний день составляет 24 187 человек. Для города с населением 100 000 человек этот показатель является значимым и свидетельствует об эффективной работе учреждения в данном направлении.

Основная доля подписчиков групп учреждения в соцсетях приходится на социальные сервисы «ВКонтакте» (46,8 %) и Facebook (28,3 %) и основывается на вовлеченности пользователей в музейные публикации. Работа с социальными медиаресурсами осуществляется в рамках контент-стратегии и имеет системный характер: ежемесячно сотрудники,

² Информационно-аналитический отчет бюджетного учреждения Ханты-Мансийского автономного округа — Югры «Государственный художественный музей» за 2019 год. Ханты-Мансийск, 2019.

ответственные за администрирование групп в социальных сетях, готовят контент-планы публикаций, после чего согласовывают их с руководством и ежедневно размещают материалы культурно-образовательного, просветительского и развлекательного характера в цифровых сервисах ².

Таблица 1. Контент-стратегия ГХМ ²

Дата	Публикация
Ежедневно	Размещение 1–2 постов в тематических рубриках согласно утвержденному внутреннему контент-плану
Ежемесячно	Размещение постов через АИС
3–4 раза в месяц	Выход рекламного поста в городском паблике «Типичный Ханты-Мансийск»
По мере необходимости и в соответствии с тематикой постов	Репосты в группы «ВКонтакте»: «86 регион», «Ugra Now», КНИ «Чердак», «Я люблю Ханты-Мансийск», «Вдох», «Арт-квартира 86», Мобильное приложение «Моя Югра», «Безформата», «Город. Ханты-Мансийск», «Афиша ХМ», «ЮГУ», «Центр искусств для одаренных детей Севера», «Телеканал «Югра», «Журнал CITY Ханты-Мансийск» и др.
Один раз в 1–2 месяца	Конкурсы репостов и розыгрыши призов для привлечения новых подписчиков и удержания уже имеющих

Приоритетным направлением работы учреждения в социальных сетях является взаимодействие с различными целевыми аудиториями. В этой связи с марта 2020 г. в социальных медиа ГХМ функционируют тематические рубрики для различных категорий виртуальных посетителей: ежемесячно около 70 % от общего числа публикаций размещается в тематических рубриках. Для взрослой аудитории на страничках музея публикуются видеосюжеты, экскурсии по постоянным экспозициям и временным выставкам в формате online, организуются тематические конкурсы репостов и розыгрыши призов для привлечения новых подписчиков и удержания уже имеющих. Для детской аудитории — рубрики «Музей — детям», «Угадай картину», «Знатоки искусства». В рубриках «Моя любимая картина», «А знаете ли вы?», «Художественный музей в эфире» виртуальные посетители знакомятся с произведениями ГХМ, в рубриках «Увидеть в Доме-музее Игошева», «Из экспозиции Галереи-мастерской» — с собраниями филиалов. Статистические сведения о публикациях ГХМ в социальной сети «ВКонтакте» за 2020 г. представлены в таблице 2.

Наибольший интерес у взрослой аудитории вызывают материалы, знакомящие с собранием музея и его филиалов. Так, в рубрике «Художественный музей в эфире» в 2020 г. появилось 39 публикаций, в рубрике «Увидеть в Доме-музее Игошева» — 66 публикаций. Специализированная детская рубрика «Музей — детям» пришлась по душе не только юным подписчикам, но разновозрастной аудитории: пользователи с увлечением разгадывают зашифрованные ребусы, слушают лекции и участвуют в тематических и творческих мастер-классах. В 2020 г. в рубрике «Музей — детям» появилось 62 публикации, количество просмотров которых составило 32 412.

Важнейшей составляющей работы музея является выставочная деятельность, направленная на знакомство посетителей с музейным собранием. В 2020 г. в группах учреждения появилась тематическая рубрика

Таблица 2. Данные о рубриках ГХМ в социальной сети «ВКонтакте» за 2020 г.

Название рубрики	Содержание рубрики	Количество публикаций, ед.	Количество просмотров, ед.
Моя любимая картина	Online-проект ГХМ, созданный с целью знакомства виртуальных посетителей с коллекцией учреждения. В рамках рубрики сотрудники музея рассказывают о любимых произведениях живописи, графики, иконописи и ДПИ из собрания музея.	12	8 238
А знаете ли вы?	Рубрика развлекательного характера, созданная с целью знакомства посетителей с произведениями живописи и графики из собрания ГХМ, с персоналиями в формате видеосюжетов.	8	4 011
Музей — детям	В рубрике для детей размещаются культурно-образовательные и просветительские мероприятия: музейные занятия и лекции, подготовленные сотрудниками музея, тематические, творческие и художественные мастер-классы в формате online, подготовленные как сотрудниками музея, так и в партнерстве с учреждениями профильного образования.	62	32 412
Художественный музей в эфире	Рубрика, созданная в партнерстве с ОТПК «Югра» (г. Ханты-Мансийск). В формате видеосюжетов виртуальные посетители детально знакомятся с произведениями из коллекции учреждения.	39	16 316
Угадай картину	Посетители рубрики в игровом формате знакомятся с собранием ГХМ: по фрагменту картины либо, расшифровав ребус, они должны отгадать произведение из собрания музея и в комментариях написать его название.	17	6 388
Музейный словарь	Специализированная рубрика, созданная с целью знакомства посетителей с музейными терминами и понятиями.	6	2 765
Увидеть в Доме-музее Игошева	Проект филиала «Дом-музей народного художника СССР В. А. Игошева», созданный с целью знакомства подписчиков с произведениями народного художника СССР В. А. Игошева, а также с произведениями живописи, графики и ДПИ из собрания ГХМ.	66	25 512
Знатоки искусства	Проект филиала «Дом-музей народного художника СССР В. А. Игошева». В рамках рубрики еженедельно сотрудниками музея размещается развлекательный и познавательный контент: посетителям предлагается разгадать анаграммы по изобразительному искусству или познакомиться с художественными техниками и стилями изобразительного искусства, прочитав тематическую статью.	17	3 728
Памятные даты	Рубрика, созданная с целью знакомства посетителей с памятными датами, посвященными государственным праздникам, юбилейным и значимым датам из истории искусства. Просматривая контент рубрики, посетители знакомятся с персоналиями и произведениями из собрания ГХМ.	23	4 574
Из экспозиции Галереи-мастерской	Проект филиала «Галерея-мастерская Г. С. Райшева», созданный с целью знакомства виртуальных посетителей с произведениями заслуженного художника России Г. С. Райшева из собрания ГХМ.	19	11 934
Выставки — online	Проект, созданный с целью знакомства подписчиков с выставочными проектами музея и филиалов в формате online. Просматривая контент рубрики, посетители знакомятся с временными экспозиционными выставочными проектами, а также с произведениями из фондов ГХМ.	28	29 129

«Выставки — online», где посетитель в режиме реального времени может познакомиться как с постоянными экспозициями ГХМ, так и с экспозиционно-выставочными проектами, сформированными из фондов, а также тематическими выставками, приуроченными к памятным и юбилейным датам. Например, на страницах ГХМ в формате видеосюжетов были представлены online-выставки из фондового собрания: «Благословенна наша земля!», «Югра глазами художников»; на страницах филиала «Дом-музей народного художника СССР В. А. Игошева» — тематические проекты «Великая Победа!», «Терроризм — угроза обществу!» и другие. Всего в 2020 г. в социальных медиа музея были размещены 29 выставочных online-проектов.

Используя возможности социальных медиа, ГХМ не только расширяет свою аудиторию, вступая с ней в активный диалог, но и налаживает партнерские связи, и, кроме того, выходит на всероссийский уровень, постепенно превращаясь в пространство для экспериментов, открытий и нововведений. Транспарентность в деятельности учреждения в социальных сетях положительно влияет на его имидж, способствует установлению позитивных отношений с виртуальными посетителями, что подтверждается активностью подписчиков, а ежедневная работа в интернет-пространстве стимулирует вовлечение участников сообществ в жизнь музея не только в виртуальном, но и в реальном формате.

Выставка-высказывание «77 дней» в рамках проекта-исследования «Пауза»

И. Л. Симонова

Омск, ООМИИ им. М. А. Врубеля

© И. Л. Симонова, 2021

В 2020 г. распространение вируса COVID-19 стало причиной закрытия многих учреждений культуры. В разгар пандемии Международный совет музеев приводил данные о приостановлении приема посетителей в 95 % учреждений по всему миру. Минимум 85 % музеев не работали в России по причине ограничительных мер¹. В частности, Омский областной музей изобразительных искусств имени М. А. Врубеля был закрыт с 26 марта по 18 августа 2020 г. Несколько месяцев простоя культурные площадки переживали, активно задействуя свои онлайн-ресурсы. Радикальные изменения претерпели выставочные планы, был отменен ряд крупных проектов, некоторые перенесены на 2021 г. Но как только музеи и галереи начали вновь открываться для публики, появились проекты, ставшие рефлексией на события последних месяцев.

Среди наиболее актуальных тем выставок 2020 г. можно выделить три направления — карантинная (рефлексия на пандемию и изоляцию), военная (по случаю годовщины Победы) и отложенная (проекты, запускаемые заново или подготовленные до эпидемии, но не успевшие открыться по понятным причинам)². Рассмотрим подробно первую, актуально-карантинную тематику. Вот лишь некоторые из выставок этого года, ей посвященные: «Letters from Lockdown» (Личфилд, Великобритания), «20:20. Время остановилось» (ММОМА, Москва), «COVID-19» («Независимое арт-пространство Za_shkolo», Москва), «Чрезвычайное положение» (галерея «Триумф», Москва), «Музей самоизоляции», фотовыставка Сергея Пономарева «Москва. Великая пустота» (обе — Музей Москвы), «Артефакты пандемии» (Военно-медицинский музей России, Санкт-Петербург), «Пустая выставка» Александра Дашевского (Библиотека книжной графики, Санкт-Петербург), «Лето на карантине» (кинотеатр «Иллюзион», Астрахань), «Жизнь & Вирус» (Центр современного искусства «Облака», Уфа) международные онлайн-выставки «Карантин», «Антология самоизоляции» и т. д.³

ООМИИ им. М. А. Врубеля — один из многих в череде учреждений культуры России и мира, которые предприняли попытку хотя бы в первом приближении осмыслить происходящее. Так родился внеплановый проект-исследование «ПАУЗА», состоявшийся на двух площадках музея 25 июня (т. е. он стартовал еще до официального открытия музея для посетителей 18 августа) и завершился 15 ноября. Проект включал две выставки: «77 дней» из мастерских художников (25 июня (19 августа) — 4 октября, Генерал-губернаторский дворец, куратор — И. Л. Симонова) (рис. 1) и «То, что нужно. Вечные ценности в произведениях искусств» из собрания Музея имени М. А. Врубеля (27 августа — 15 ноября, Врубелевский корпус, кураторы — О. С. Гайдук, Е. И. Кудряшова) (рис. 2).

Однако в отличие от перечисленных выше проектов у сотрудников музея не стояла цель отразить непосредственно тему коронавируса. Так, экспозиция «То, что нужно» была призвана напомнить зрителям об общечеловеческих ценностях — любви, дружбе, доверии друг к другу, о нормах общения, принятых до пандемии. Основу экспозиции составили живописные, графические и скульптурные произведения оте-

¹ Культура в условиях пандемии COVID-19 // Дайджест подготовлен департаментом международного и межрегионального сотрудничества. М.: Счетная палата Российской Федерации, 2020. URL: <https://ach.gov.ru/upload/pdf/Covid-19-culture.pdf> (дата обращения: 25.07.2021).

² В Москве открылись выставки о пандемии // МК.ru. URL: <https://www.mk.ru/culture/2020/06/26/v-moskve-otkrylis-vystavki-o-pandemii.html> (дата обращения: 25.07.2021); В Москве открылась онлайн-выставка «Музей самоизоляции» // Культура. RIA Новости. URL: <https://ria.ru/20201203/samoizolyatsiya-1587504279.html> (дата обращения: 25.07.2021); Борисова Анна. Какие выставки нам оставил коронавирус? // COLTA. URL: <https://www.colta.ru/articles/art/24921-anna-borisova-koronavirusnye-vystavki> (дата обращения: 25.07.2021).

³ 10 молодых российских художников о пандемии. URL: <https://www.interior.ru/art/10701-10-molodih-rossiskih-hudozhnikov-o-pandemii.html> (дата обращения: 25.07.2021).

чественных авторов второй половины XX — начала XXI в., отображающие те ситуации, которые в условиях 2020 г. было сложно представить: многолюдные праздники и торжественные мероприятия, выпускные балы, спортивные соревнования, театральные и цирковые представления, экскурсии, заполненные посетителями кафе и рестораны. Ограничения в своих естественных потребностях на протяжении длительного времени — в свободе передвижения, проявлении заботы о родных и близких, живущих отдельно, общении с друзьями и коллегами, выражении любви или сочувствия через прикосновения и объятия — заставили задуматься об истинных ценностях. В привычном ритме многие из нас даже не подозревали, какое важное место эти вещи занимают в нашей жизни. Эти темы были представлены в работах Б. Ф. Баумане «Репетиция в цирке» (1977. Холст, масло. 116 × 160,5), О. Б. Богаевской «Свадьба» (1967. Холст, масло. 170 × 150,5), А. А. Лабаса «Летний день» (1955. Из серии «Москва». Холст, масло. 67 × 87,5), А. К. Максимова «Кафе в Торжке» (1994. Холст, темпера, масло. 90 × 100), А. Л. Орловского «Весла-крылья» (1971. Холст, темпера. 350 × 180), Н. М. Чернышева «В дождь (Бабушка и внучка)» (1932. Холст, масло. 89 × 70) и др.

Другая тема этой выставки — простые человеческие радости от общения с природой. Это утренний летний туман и серебристые облака Н. Н. Холодова в работе «Август. Туман» (1988. Картон, масло. 49,5 × 74), «Теплые дожди» (1977. ДСП, масло. 130 × 153) В. Н. Белова, лесные дары в натюрмортах «Клубника и цветы» (2000. Холст, масло. 50,5 × 60,3) Г. Н. Канунникова и «Яблоки и смородина» (1961. Холст, масло. 72,5 × 64) Р. С. Затуловской, выращенный своими руками кочан капусты в работе М. В. Шкубер «Огородница» (1959. Холст, масло. 139 × 81) и др.

Перед организаторами выставки «77 дней» (а именно столько длился период самоизоляции в Омске) стояла другая цель — исследовать феномен самоизоляции как новой общественно-культурной реальности через творчество и высказывания художников Омска. В числе задач было: представить культурологический срез художественной жизни Омска этого периода, включая работы профессиональных авторов (в т. ч. членов СХ РФ), молодых художников «уличной волны», а также художников-любителей (в т. ч. через единичные примеры творчества детей и подростков), а также собрать ответы участников выставки на вопрос, чем стала самоизоляция для каждого из них.

Действительно, пандемия нарушила привычный ход вещей, лишила возможности выбирать, как распорядиться собой и своим временем, общаться друг с другом, работать, заниматься привычными вещами. Лексикон пополнился новыми словами: «самоизоляция», «коронавирус», «удаленка», «социальная дистанция», «масочный режим»... Для кого-то это время стало по-настоящему серьезным испытанием, многие испытывали психологический и физический дискомфорт, депрессию, апатию, а для какого-то, наоборот, возникшая ситуация воспринималась как дополнительный отпуск, возможность наконец-то найти время для семьи, дома, любимого дела.

Все это не могло не коснуться и художников. Многие оказались оторваны от своих мастерских, учеников, единомышленников, отменились творческие поездки. Пленэр ограничился видом из окна или с балкона. Уличное искусство оказалось запретным в квадрате. Вновь стал актуальным вопрос о том, что такое свобода и возможно ли ее умалить? Лишившись ее внешних атрибутов, человек, в первую очередь художник, начал искать что-то, что компенсировало бы их отсутствие. Выходом из положения стали Интернет и творчество. Нельзя сказать, что у художников пропали зрители, напротив, возможности социальных сетей многократно

увеличили их количество, но ушло нечто иное, то, что сложно описать словами, — подлинность. Поэтому одной из главных задач кураторов выставки было вернуть зрителю это подлинное общение с искусством при первой же возможности.

К участию в проекте были приглашены как члены Союза художников России, так и свободные художники, которые продолжали творить все это время. Мы не ограничивали участников ни в материалах, ни в сюжетах, главным критерием отбора стали сроки создания каждого произведения — период самоизоляции. Всего поступило 53 заявки, а музейными экспертами было отобрано 42 участника, представивших свыше 60 работ — живопись, графика, художественная фотография, digital-art, предметы декоративно-прикладного искусства.

Анализируя эти произведения (все они созданы в 2020 г., находятся в собственности художников), можно выделить несколько основных тематических блоков:

1. Пленэр (балконный, дачный, загородный). В этом ряду живописные работы из серии «Балконный пленэр» и пейзаж «Ледоход на Иртыше» (110 × 120) Г. С. Баймуханова, «Цветение» (100 × 100) Л. А. Зарембы, «Оранжевые ангары» (45 × 50) и «Пейзаж со Славой» (30 × 40) Н. Н. Молодцова (все — холст, масло) и др.

2. Воспоминания о путешествиях от поездок прошлых лет. Среди них живописное полотно «Янтарь» (Холст, масло. 150 × 140) Л. Ю. Симоненко, навеянное калининградскими впечатлениями, карандашные листы из серии «Моя Грузия» А. Е. Гуровой (Бумага, графитный карандаш. 70 × 100), вид севастопольской бухты «Вечер» (Бумага, акварель. 61 × 91) Н. И. Мичник, серия «Охрид. Македония» (Бумага, гуммимасляная печать) О. В. Деркунского, воспоминания о Санкт-Петербурге «Львиный мостик» и «Фонтан в Летнем саду» (обе — бумага, пастель. 50 × 65) О. М. Кошелевой.

3. Натюрморт. В ряду представленных работ можно отметить «Флору» (140 × 130) Е. В. Бобровой, «На кончиках пальцев» (диаметр — 50) Н. А. Булатовой, «Букет черемухи на плетеном диване» (70 × 60) С. И. Прохорова (все — холст, масло).

4. Работы, связанные с переосмыслением новых условий реальности: масштабное полотно «Визави» Е. В. Бобровой (Холст, масло. 140 × 150), триптих «Время остановилось» (МДФ, масло. Диаметр — 40 (левая и правая части), диаметр — 60 (центральная часть) О. Н. Горбуновой, «Неустойчивое равновесие» (Холст, масло. 140 × 140) Е. Д. Дорохова, экспериментальные «77 завтраков» (Плюш, аппликация. 54 × 44) М. Ю. Дручининой, ультрасовременные «Курьер» (50 × 50) и «Лист № 41» из серии «Сибирская матрица» (70 × 90) (обе — холст, акрил) М. О. Рубанкова (Михаила Рубанкова), замедляющие время листы из серии «Rapid Light Movement» (Бумага, сканограммы. 40 × 60) А. В. Румянцева, пронзительные и мрачноватые «Поворот» (Оргалит, масло. 35 × 35), «Пикник» и «Прогулка» (обе — картон, акрил. 30 × 40) Д. Г. Русакова, «Отвернувшийся» (40 × 60) и «Ремонт фасадов» (60 × 40) (обе — холст, масло) Е. Ю. Свешниковой, «Первое разочарование» (Хлопок, акрил. 30 × 30) А. В. Шапарь, «Металлические сады» (Бумага, уголь, графитный карандаш. 80 × 100) М. Н. Шинкевич.

5. Произведения-фантазии. Это произведения совершенно иного плана, жизнеутверждающие и наивные, мечтательные и светлые, — «Встреча» (Бумага, акварель. 30 × 45) Т. В. Алферовой, «Магия летней ночи» (Холст, масло. 100 × 60) А. Г. Кичигиной, «Гадалочка» (Холст, масло. 56 × 67) В. В. Павленко, «Игра в мяч» и «Пляж» (обе — холст, масло. 90 × 90) Т. Ф. Татауровой.

6. Детские и подростковые работы — «Негрятка» (Бумага, гуашь. 21 × 30) самого юного участника выставки Виталия Рожковского (7 лет), «Свет Надежды» (Холст, масло. 29 × 42) Марьи Сушкевич (17 лет), очаровательные «Собаки» (Бумага, соус. 21 × 30) Дианы Тепляковой (16 лет).

Что примечательно, никем не рассматривалась сама тема пандемии и медицины — только внутренние переживания и/или впечатления от окружающей действительности, очень разные, как и сами авторы. С тематикой и настроением работ очень точно коррелировались высказывания участников проекта. Их также можно условно разделить на три группы: позитивные (время для творчества, передышка), негативные (чувства тревоги, неуверенности) и нейтральные (ничего не изменилось, сконцентрированность на внутренних ощущениях). Причем, как ни странно, преобладали позитивные и нейтральные.

Вот несколько примеров.

Позитивные:

«Я по натуре больше интроверт, поэтому самоизоляция была для меня благоприятным фактором, чтобы глубже погрузиться в себя и в творчество. Меньше суеты, мешающей сосредоточиться на главном» (Николай Молодцов).

«На меня лично изоляция произвела самый благотворный эффект. Отсеклось все лишнее, пришло спокойствие и сконцентрированность. Очень много сделано и еще больше осознано и понято. Это был благотворный период» (Михаил Рубанков).

«Для меня режим самоизоляции стал настоящим подарком. Появилась возможность остановиться, осмотреться внимательно вокруг и увидеть то, что обычно не замечала в повседневной суете» (Наталья Мичник).

Негативные:

«Время самоизоляции для меня стало временем остановки: остановка мыслей, остановка движения куда-либо, остановка деятельности, остановка желаний. Для меня это стало непростым временем: казалось, что все остановилось, и неясность будущего беспокоила, каждый новый день был похож на предыдущий, отсутствовало желание что-либо делать. Но, как сказано в поговорке, „Нет худа без добра“ — за это время будто что-то переключилось, и стабильный, устоявшийся «бег по кругу» обычной, привычной жизни сменился новыми возможностями и запульсировал в новом ритме» (Ольга Горбунова).

«Для меня все время самоизоляции было подобно осаде. Кругом враги. Ресурс на нуле. Но внутри кипела бездна творческой энергии, требовала выхода. Я рисовала, чтобы оставаться собой. Чтобы сделать мир лучше, как бы это смешно ни звучало. Тревога превращалась в линии, линии становились движением за границы. Вне коробки квартиры, вне рамок и зашоренности обыденности. Рисовать, как дышать» (Елена Каретина).

«Время изоляции стало для меня возможностью оценить прелесть дел, совершаемых при обычном течении жизни, неосознанно» (Кира Котвицкая).

«Впечатления двойственные. Столько дней дома — подарок творческому человеку, с другой стороны — ощущение алогичности, бреда, впрочем, ставшими привычными» (Инесса Кривдова).

Нейтральные:

«С введением режима самоизоляции в моей жизни ровным счетом ничего не изменилось» (Олег Деркунский).

«Для меня режим изоляции позволил основательно углубиться внутри своего мира в физическом смысле (люди, комната, вещи) и в экзистенциальном: по-новому открылись смыслы самых простых вещей» (Елена Боброва).

«Интересно побыть наедине с собой, сделать то, что всегда откладывала, но скучаю по общению с друзьями и по музеям, выставкам, концертам и другим культурным мероприятиям» (Елена Свешникова).

Если для мирового сообщества локдаун вылился в экстремальный опыт радикального одиночества, увлечения конспирологическими теориями, гаданиями, астрологией, идеями нового мистицизма и нью-эйджа, возникновения правил новой этики как реакции на всплески домашнего насилия и информационной гигиены для борьбы с инфодемией⁴, то для омского художественного сообщества реакция на изоляцию была гораздо спокойнее и эмоционально нейтральнее. Ни у кого не было паники, тотального страха, скорее, беспокойство и лишь в некоторых случаях раздражение, неожиданно много позитивных эмоций.

Дизайнером проекта выступила художница из Екатеринбурга Елена Треуголка, которая уже несколько лет сотрудничает с Омском в рамках «Проекта М. Перезапуск омской подземки» (куратор — заместитель директора ООМИИ им. М. А. Врубеля по развитию основной деятельности И. В. Гавриленко), а также с театром «Центр современной драматургии» (ЦСД, Омск). Елена — постоянный участник выставок в галереях Екатеринбурга, в 2019 г. ее персональная выставка состоялась в Омске в помещении ЦСД. Но в данном проекте она выступила не как художник, а как дизайнер экспозиционного пространства. Ей удалось не только органично связать две совершенно разных выставки, но и подобрать соответствующий образ для каждой из них.

В дизайне выставки «77 дней» Елена отталкивалась от предложенной ей куратором идеи двора-колодца, которая в конечном итоге трансформировалась в образ подъезда, где соблюдается «интеллигентная самоизоляция». Так появились условные стены — они же основное экспозиционное пространство, выстроенное с помощью щитов из МДФ (по стенам) и картонных коробок (в пространстве зала), выкрашенных в два наиболее характерных для подъездов цвета — серый и синий. Произведения каждого автора, отобранные членами ЭВС, сопровождалась уже упомянутыми авторскими текстами в виде настенных объявлений с отрывными номерами — контактами для обратной связи, предоставленными самими художниками, и короткими высказываниями. Вместо привычной книги отзывов одна из кирпичей-коробок была стилизована под почтовый ящик. Также ряд ячеек в картонных стенах отсутствовал — там были размещены небольшие тематические «подъездные» инсталляции, перекликающиеся с тематикой произведений: банка сгущенки и чашка, кактус, книга.

Зал № 5 в Генерал-губернаторском дворце был поделен на две равноправные зоны, в каждой из которых появился самостоятельный центральный объект. Один из них — острое социальное граффити «Молчание в тряпочку» Ивана Предита, воспроизводившее аналогичное граффити, сделанное уличным художником во время периода самоизоляции на бетонном заборе парка «Зеленый остров». Именно это произведение было помещено на афишу выставки. Второй смысловой доминантой выступил красный рояль, на котором разместились экспонаты — авторская керамика Зои Минеевой, созданная ей в Чернолустье, где она провела все эти месяцы. Аннотация была оформлена в виде двери подъезда с объявлениями (оракал, наклеенный на белую деревянную дверь) (рис. 3 а–г).

⁴ Искусство во время пандемии: как COVID-19 вдохновляет Бэнкси, Шепарда Фейри и Яеи Кусаму. URL: <https://daily.afisha.ru/brain/15567-iskusstvo-vo-vremya-pandemii-kak-covid-19-vдохновlyaet-benksi-sheparda-feyri-i-yaei-kusamu/> (дата обращения: 25.07.2021).

Информационным партнером проекта выступил телеканал «Продвижение». Благодаря ему мы впервые открыли выставку в онлайн-формате. Накануне было записано несколько промороликов с высказываниями участников проекта о самоизоляции. Прямую трансляцию в рамках марафона #СмотриДома вела Татьяна Шкирина (сценарий — Дарья Нециевская). Куратор провела онлайн-экскурсию по выставке, зрители также увидели включенные интервью с художниками. В рамках мероприятия состоялся перформанс пластического дуэта Two My Dance Company на тему самоизоляции и музыкальная импровизация московского исполнителя Сергея Сирина. Версия выставки в онлайн-формате доступна на электронных ресурсах музея⁵.

⁵ Музей имени М. А. Врубеля. Анонсы // YouTube. URL: https://www.youtube.com/playlist?list=PLsd99yS_74x_GpCXALslxRExRTPqjhZmD (дата обращения: 25.07.2021).

Таким образом, мы считаем, что первый опыт по подготовке проекта, являющегося культурным срезом времени, и открытию выставки в непривычных условиях работы музея оказался весьма успешным. Благодаря ему мы научились выстаивать новые партнерские связи, в частности, налажена обратная связь с представителями омского телевидения. Мы продолжаем снимать тизеры, проморолики и стримы к некоторым выставкам и событиям, а также развиваем формат видеоэкскурсий как способ оцифровки выставок. Кроме того, с отдельных мероприятий ведутся онлайн-трансляции (например, авторский лекторий Вадима Савельева «Век незавершенных утопий» доступен как в музее, так и формате онлайн).



Рис. 1. Афиша выставки «То, что нужно». 2020
ООМИИ им. М. А. Врубеля



Рис. 2. Афиша выставки «77 дней». 2020
ООМИИ им. М. А. Врубеля

Рис. 3 а-г. Выставка «77 дней».
Фрагменты экспозиции. 2020.
Фотография.
Фотограф А. В. Кутузов.
Из открытых интернет-источников



Музей и посетитель: результаты социологического исследования

А. К. Сатубалдин

А. А. Шандрыга

Нур-Султан, Национальный музей РК

© А. К. Сатубалдин, 2021

© А. А. Шандрыга, 2021

Одним из важных направлений деятельности музея является эффективное взаимодействие с посетителями, своего рода обратная связь, или коммуникация, музея и его аудитории, которая определяет курс продвижения в будущем и помогает привлечь посетителей.

Как часто люди посещают музеи, каковы их мотивы, интересы, ценностные ориентации, культурные и духовные потребности, эффективна ли деятельность культурного учреждения по удовлетворению этих потребностей — на все эти вопросы поможет ответить музейная социология. Объектом ее исследования является музейная аудитория — общность людей, на которых направлено воздействие музея. Это реальные посетители, характеризующиеся рядом признаков: социально-демографическими (пол, возраст, образование, социальный статус, род занятий, место жительства), степенью активности по отношению к музею (постоянная, не стабильная), особенностью восприятия музейной экспозиции. Изучение всех этих характеристик представляется очень важным. Необходимо знать свою аудиторию, так как деятельность музея ориентирована прежде всего на посетителя. Для получения всех этих данных проводятся социологические исследования.

Сегодня эти исследования могут стать важным инструментом повышения эффективности музейной деятельности, а также решения конкретных социальных задач¹. Полученная информация позволяет совершенствоваться, вырабатывать рекомендации по планированию и управлению деятельностью музеев, дает возможность строить дальнейшую стратегию с учетом приобретенных в ходе социологического исследования данных. Основными методами, которыми пользуются музейные сотрудники, являются анкетный опрос, опросы экспертов, интервью, визуальное наблюдение за осмотром экспозиции².

Руководствуясь вышеизложенными мотивами, Национальный музей Республики Казахстан в 2019 г. провел социологическое исследование по изучению музейной аудитории. Предлагаем в данной статье ознакомиться с его основными результатами.

Метод сбора информации — анкетный опрос. Анкетирование проводилось среди посетителей музея, которые уже ознакомились с экспозицией.

Опрос состоял из вопросов, которые можно разделить на несколько тематических блоков, соответствующих целям и задачам исследования. В частности: «В который раз вы посещаете Национальный музей?», «Осматривали ли музей самостоятельно или с экскурсией?», «Основные источники информации о музейных мероприятиях». Также касались они и степени удовлетворенности работой учреждения (экскурсионное обслуживание, работа кассы и справочной, наличие и качество информации об экспонатах, стоимость билетов), ожиданий и конечных результатов, а также степени влияния визита в музей на личностные характеристики. Посетителей просили сообщить и социально-демографические сведения о возрасте, профессии, этнической принадлежности, образовании и месте жительства. В итоге анализ дал интересные и конкретные результаты.

¹ Музейное дело России / Под ред. М. Е. Каулен, И. М. Коссовой, А. А. Сундиевой. М., 2003. С. 488.

² Грачева Е. С. Культурно-образовательная деятельность музея: социологический аспект // Молодой ученый. 2010. №10 (21). С. 244.

Одним из важных направлений исследования являлись частота и мотивы посещения музея. 31 % опрошенных респондентов отметили, что посещают Национальных музей не в первый раз, что говорит о наличии постоянной аудитории музея. Это показатель успешности его деятельности и важный фактор дальнейшего развития.

Согласно результатам проведенного опроса 64 % респондентов с разной периодичностью, но все же регулярно, посещают музеи, 19 % отметили, что посещают их реже одного раза в год. Впервые посетили музей 6 % опрошенных. Как выяснилось, частота посещения музеев в некоторой степени зависит от места проживания: столичные жители чаще бывают в музеях в сравнении с жителями других регионов Казахстана, а представители ближнего и дальнего зарубежья — несколько чаще, чем казахстанцы.

Преобладающим мотивом посещения музея является познавательный. Из предложенных вариантов большее число ответов пришлось на «Расширение кругозора», «Желание получить информацию для самообразования». Однако мотивы людей не ограничиваются удовлетворением их познавательных потребностей, немаловажным мотивом, как показывают результаты, является организация культурного досуга и хорошего времяпрепровождения для себя, своих близких и знакомых.

Следующим этапом исследования был анализ интересов и предпочтений музейной аудитории, для чего респондентам было предложено ответить на ряд вопросов, включающих в себя способ ознакомления с музеем, оценку экспозиционных залов и наиболее понравившиеся экспонаты.

Предпочтения посетителей касательно способа ознакомления с музейными экспозициями выглядят следующим образом: чуть больше половины респондентов, принявших участие в опросе, осматривали музей самостоятельно — 56 %, 36 % предпочли посещение музея с традиционной экскурсией. Инновационные же формы, такие, как аудиогид, не пользуется спросом среди посетителей Национального музея РК, им воспользовались лишь 8 %.

Какие экспозиционные залы представляются посетителям наиболее интересными? Как выяснилось в результате опроса, лидирующие позиции занимают «Зал истории» (31 %), далее с небольшим отрывом расположились «Зал золота» и «Зал древней и средневековой истории» (оба — по 30 %), далее по нисходящей — «Зал этнографии» (21 %), «Зал Астаны» (19 %), «Зал современного искусства» (11 %), «Зал Независимого Казахстана» (9 %), «Выставочный зал» (7 %) (сумма не равна 100 %, т. к. опрошенные могли отметить несколько вариантов ответов).

При исследовании предпочтений респондентам был задан вопрос о том, какие выставки и музеи они считают наиболее интересными. Полученные данные позволяют констатировать, что наиболее востребованы среди посетителей исторические, далее в иерархии предпочтений расположились художественные и современного искусства. Менее популярны естественнонаучные и мемориальные музеи и выставки.

Удовлетворенность посетителей качеством работы музея является одним из индикаторов, определяющих эффективность направлений деятельности учреждения. Мерилом качества в нашем исследовании являлись экскурсионное обслуживание, работа персонала (касса, справочная, гардероб), график работы музея, наличие и качество информации об экспозиции, стоимость услуг, предоставляемых музеем.

Экскурсионное обслуживание подавляющее большинство респондентов (69 %) оценили на отлично по всем параметрам: «Подача материала», «Владение материалом и информацией», «Внешний вид», «Умение организовать группу, посетителей».

В отношении финансовой доступности результаты опроса фиксируют, что значительная часть респондентов (73 %) считают цену доступной, 10 % — высокой, 9,3 % — низкой.

Информационная составляющая является не менее важной в работе музея. В этой связи в одном из вопросов мы попросили респондентов, самостоятельно осматривавших музей, оценить наличие и качество информации об экспозициях по пятибалльной шкале. 79,6 % дали положительные оценки, из них на отлично, т. е. «информации вполне хватает», оценивают 43,8 % респондентов, и 31,3 % дали оценку «хорошо».

17,2 % респондентов не удовлетворены, из них 10,9 % считают, что «информации недостаточно», и 6,3 % оценили на «2» по пятибалльной шкале.

Оценка качества работы музея также включала в себя такие параметры, как представленные экспозиции, музейные программы (выставки), сервис (касса, гардероб, справочная), график работы музея.

Подавляющее большинство, около 70 %, положительно оценили работу музея, в отношении вышеуказанных параметров отметив «полностью доволен» или «скорее доволен». Общая оценка удовлетворенности работой музея — 4,43 балла из пяти возможных.

Основные источники информации о музейных мероприятиях.

Наличие всегда актуальной информации о происходящих и предстоящих событиях в доступных для большинства населения каналах информации — залог успешной деятельности культурного учреждения.

При выяснении наиболее популярных источников информации о музее, музейных мероприятиях и выставках результаты опроса зафиксировали важную роль такого информационного ресурса, как Интернет. Из предложенных вариантов большее число ответов пришлось на: «интернет-ресурсы» (52 %), «социальные сети» (17 %). Далее — «друзья, знакомые» (42 %), «телевидение» (17 %). Менее популярны наружная реклама (6 %), печатные СМИ (4 %) и радио (2 %), 3 % опрошенных затруднилось с ответом.

В заключение респондентам было предложено оценить степень влияния визита в музей на изменение таких личностных параметров, как «расширение кругозора», «повышение культурного уровня», «рост патриотического духа, гордость», «повышение уровня знаний по истории».

Оценивание пользы от визита в музей: подавляющее большинство заявило о расширении кругозора и повышении культурного уровня, столько же людей отметили у себя подъем патриотического духа и гордости за страну, и по 5 % опрошенных ничего из предложенного не смогли в себе найти.

Необходимо отметить, что результаты опроса фиксируют достаточно высокую степень удовлетворенности посетителей визитом в музей. Подавляющее большинство респондентов было им довольно.

О положительном впечатлении от посещения музея свидетельствует также тот факт, что существенная часть опрошенных (94 %) намерена прийти сюда еще. Также 82 % отметили, что порекомендуют Национальный музей своим друзьям и знакомым, скорее да — 16 %, не станут рекомендовать — 2 % респондентов.

Остается добавить социально-демографические данные о респондентах.

В опросе участвовало 40 % мужчин и 60 % женщин.

50 % относятся к возрастной группе от 16 до 29 лет, респонденты от 30 до 45 лет составили 29 %, 13 % опрошенных — в возрасте от 46 до 60 лет, и 5 % — от 61 года и старше.

Большая часть — это люди с высшим или средним специальным образованием — 48 % и 23 % соответственно. По 11 % имеют незаконченное

высшее и среднее образование и 4% незаконченное среднее (школьники). 3% респондентов имеют ученую степень.

75% посетителей являются представителями титульной нации, 17% — русские, остальные 8% — представители других этносов: татары, украинцы и корейцы.

45% участвующих в опросе — жители столицы, 41% — гости, приехавшие из других населенных пунктов республики, 14% — иностранцы.

Результаты исследования позволили получить некоторую информацию о характеристиках музейной аудитории и ее предпочтениях. Также удалось выяснить степень удовлетворенности работой музея по внешним и внутренним параметрам и выявить мотивы его посещения. Эти данные позволяют констатировать, что музей эффективно выполняет свои основные функции. Его деятельность соответствует культурным запросам и потребностям общества на сегодняшний день.

В дальнейшем необходимо продолжить работу по изучению музейной аудитории, при этом совершенствуя методологию исследования и расширяя спектр вопросов.



МУЗЕЙНЫЕ, АРХИВНЫЕ,
БИБЛИОТЕЧНЫЕ,
ЧАСТНЫЕ КОЛЛЕКЦИИ:
ИЗУЧЕНИЕ,
КОМПЛЕКТОВАНИЕ,
ХРАНЕНИЕ,
РЕСТАВРАЦИЯ

Иконы Христологического ряда из основного фонда Нижнетагильского музея-заповедника «Горнозаводской Урал»

М. Ю. Казакова

Нижний Тагил, НТГМЗ «Горнозаводской Урал»

© М. Ю. Казакова, 2021

Иконография Иисуса Христа весьма обширна, в собрании Нижнетагильского музея-заповедника «Горнозаводской Урал» представлены следующие типы иконографических изображений: «Спас Нерукотворный», «Господь Вседержитель», «Спас на престоле (Царь Царем)», «Спас в силах», «Седмица», «Спас Благое Молчание», «София Премудрость Божия», «Не рыдай Мене, Мати», «Рождество Христово», «Сретение», «Преображение», «Христос и самарянка», «Распятие с предстоящими», «Страсти Христовы», «Сошествие во ад», «Воскресение Христово», «Сошествие во ад с двенадцатыми праздниками», «Воздвижение Креста Господня».

Отличительной чертой изображения Христа является крестчатый нимб (то есть нимб с вписанным в него крестом) и монограмма «IC XC» (сокращенное написание имени Иисус Христос под титлами — знаками сокращения)¹.

«Спас Нерукотворный (Спас на убрусе)» в нашем собрании представлен двумя темперными иконами XIX в. — одна из них невьянского письма (рис. 1) — и одной отлитой из чугуна 1907 г. (рис. 2). Иконография представляет собой лик на фоне белого плата, верхние концы которого завязаны узлами, на невьянской иконе края его поддерживают ангелы.

Тип иконы «Господь Вседержитель», в простонародном наречии «Спас», наиболее широко представлен в собрании и имеет несколько вариантов композиций: изображение фигуры в рост, оглавное, поясное и Спас, сидящий на престоле. Иконографический тип «Господа Вседержителя» в поясном изображении с Евангелием в левой руке и благословляющей десницей, одетого в хитон и гиматий, в собрании повторяется чаще других изводов, наиболее широкое распространение получил в небольших иконах, имеющих хождение в быту. В коллекции НТГМЗ хранятся иконы невьянского письма XVIII в. — две (рис. 3), XIX в. — три (рис. 4); из иконописных мастерских Нижнего Тагила XIX в. — шесть (рис. 5), из Владимирских сел XIX в. — пять; одна икона XIX в. на золотом цировочном фоне, предположительно, из Мстёры (рис. 6) и по одной единице хранения уральской народной иконы и хромолитографии.

«Спас оглавный» — икона, где изображена не полуфигура Спасителя, а лишь Его глава. Такой тип гораздо менее распространен, нежели Пантократор, но все же не является для русской иконописи редкостью². В нашем собрании одна подобная икона XVII в. — ковчезная, московской школы, доска имеет сильное коробление (рис. 7). В июле 1968 г. красочный слой был укреплен реставратором С. П. Орловым из Государственного Эрмитажа. Икона никогда не экспонировалась, в музей она была передана из Нижнетагильского окрисполкома в 1924 г. Красочный слой XIX в. частично расчищен в нижней части лика, и под ним хорошо просматривается письмо XVII в.

«Спас в терновом венце» XIX в. — икона с ковчегом, копия с картины Гвидо Рени, поступила в конце 1980-х гг. от жительницы Нижнего

¹ Кривошеина Н. В. Русская церковная живопись X — начала XX веков: история, иконография, технология. Киров, 2006. С. 41.

² Азы древнерусской иконописи. Часть IV. Иконография Христа / Сост. Н. И. Корнеева, М., 2002. С. 17.

³ Каталог Д. П. Шорина // Архив Нижнетагильского музея-заповедника. Ф. 10. Оп. № 10, Д. № 28. Л. 9; Д. № 25.

Тагила. Интересно, что подобная копия, написанная Василием Павловичем Худояровым (1829–1892) в Эрмитаже с оригинала 1622–1623 гг. Гвидо Рени (1575–1642), когда-то находилась в коллекции Д. П. Шорина³. В 1878 г. она продавалась на выставке Общества поощрения художников, оттуда и поступила в частную коллекцию краеведа, служащего Нижнетагильского заводууправления. Ныне местонахождение произведения неизвестно.

В собрании тремя иконами невянского письма представлен тип, именуемый «Спас на престоле». Это два извода «Царь царем», представляющие Спасителя в царской одежде: аналойная икона конца XVIII в. (рис. 8) и большая храмовая XIX в. (раскрыта реставратором С. В. Кондюровым в 2018 г.), а также редкий иконографический извод «Христа на престоле» «Спас царя Мануила», второй половины XVIII в.

Извод «Спаса на престоле», или «Царь Царем» (рис. 9), изображает Христа, царственно восседающего на роскошном троне-престоле с контурным узором в технике «под чернь» и подножием. Спаситель облачен в императорские одеяния, куда входят далматик с расшитыми камнями золотым оплечьем — бармой и золотым шитьем на рукавах и подоле, а также царская шапка куполообразной формы, похожая на митру. Обувь — мягкие кожаные сапоги — камнагии пурпурного цвета. Благословляющая десница вознесена перед грудью, на левом колене установлено раскрытое Евангелие, придерживаемое сверху левой рукой. В русской иконографии образ Христа-царя получил распространение только в XVII в., в период деятельности мастеров Оружейной палаты. Откровение Иоанна Богослова называет Христа «Владыкой царей земных» (Откр. 1:5) и «Царем святых» (Откр. 15:3)⁴.

⁴ Припачкин И. А. Иконография Господа Иисуса Христа. М., 2001. С. 69.

Иконография «Спас на престоле» («Спас царя Мануила», рис. 10), представленная в нашем собрании, отличается необычным положением правой руки Христа, не благословляющей, а лежащей на тексте Евангелия. В византийском искусстве, откуда был заимствован этот вариант, таким образом акцентировалась учительная роль Спасителя. В XVIII в. этот извод почти вышел из употребления в русской иконописи и задержался лишь у старообрядцев. В истории с царем Мануилом они усматривали аллюзию на взаимоотношения государства и представителей старообрядческой церкви⁵.

⁵ Иконы «Романовских писем». Тайны и открытия забытой традиции ярославской земли; «Свод русской иконописи» / Авт.-сост. И. Л. Хохлова; науч. ред. И. Л. Бусева-Давыдова. М., Рыбинск. 2011. С. 231.

«Спас в силах» — в собрании одна храмовая икона XVII в. из единовременной часовни в Верхотурье, нуждается в реставрации. Икона с ковчегом, вставлена в раму, находилась в центре Деисусного ряда иконостаса.

«Седмица» — одна икона конца XIX в. из владимирских сел. По центру на троне — Господь Вседержитель с раскрытым Евангелием в левой руке, правой рукой Он благословляет. По сторонам от престола — Богоматерь и Иоанн Креститель с развернутым свитком в левой руке (знаком пророчества). За престолом — по сторонам архангелы Михаил и Гавриил, апостолы Петр и Павел. У подножия престола — припадающие преподобные Зосима и Савватий Соловецкие.

«Не рыдай Мене, Мати» — одна икона XIX в. из старых поступлений (рис. 11). Яркой ее особенностью является орнаментальная рамка на полях, выполненная золотом по черной краске и имитирующая золотой чеканный оклад. Подобный прием наведения орнамента на полях встречается в конце XVIII — начале XIX в. в нескольких старообрядческих иконописных центрах — нижегородском Павлове-на-Оке, Калуге, ярославском Романове-Борисоглебске. Вероятно, наша икона имеет происхождение именно из такого старообрядческого центра. Основатель музея «Невянская икона» в Екатеринбурге Евгений Вадимович Ройзман (1962 г.р.) определил ее принадлежность к Павлову-на-Оке, с его атрибуцией

мы ее и публикуем. Композиция «Положения во гроб», изображавшая только Божию Матерь и Христа, называется по тексту ирмоса (зачина) канона Великой субботы «Не рыдай Мене, Мати». Наша икона относится к этому типу иконографии.

В ней отображается событие Страстной седмицы, описанное в Евангелиях (Мф. 27:57–61; Мк. 15:42–47; Лк. 23:50–56; Ин. 19:31–42). После распятия Иисуса Христа и смерти на кресте Его тело взяли ученики Никодим и благообразный Иосиф Аримафейский, обвили пеленами с благовониями и положили «во гроб» — пещеру, высеченную в скале. Хотя в евангельских текстах не говорится о присутствии при положении во гроб Богоматери, по церковной традиции Ее обязательно изображают при погребении Сына. Трагический смысл иконы отражен в каноне, читаемом перед образом на утрене Великой субботы перед Пасхой. В шестой песни канона Богоматерь говорит: «Мертва Тя зрю, Человеколюбче, оживившаго мертвых и содержаща вся, узвляюся люте утробю. Хотела бых с Тобю умрети,— Пречистая глаголаше,— не терплю бо без дыхания мертва Тя видети»⁶.

«Спас Благое Молчание с клеймами святых на полях» представлен одной иконой первой половины XIX в. невянского письма (рис. 12), выполненной на золотом фоне, приобретенной музеем-заповедником в 1984 г. К сожалению, икона проблемной сохранности, доска имеет сколы левкаса по краям и углам, осыпи грунта и красочного слоя, утраты букв в клеймах и др.

В нашем собрании это один из немногих памятников темперной живописи, принадлежащий к сложному символическому изводу, где Спаситель представлен в образе Ангела Софии. Руки Христа сложены у груди, Он облачен в далматик, украшенный лором и оплечьем, нимб в форме восьмиконечной звезды. Читаемые надписи: «ИС ХС БЛАГОЕ МОЛЧАНИЕ». Иконография сложилась в XVI в. В третьей песни Канона Пресвятой Богородице Христос назван «Начальником тишины». Единого толкования иконы не существует. Она рассматривается в связи с явлением Бога пророку Илие в легком дуновении ветерка (3Цар. 19:12). Затем — как выражение молчаливого смирения, с каким Христос перенес страдания и смерть. Он следует воле Отца, со смирением и безропотно принимает поругание и казнь: «как овца, веден он был на заклание, и, как агнец пред стригущим его безгласен, так Он не отверзает уст Своих» (Ис. 53:7; Деян. 8:32)⁷. Староверы принимали икону за олицетворение старообрядчества, вынужденного безмолвствовать перед лицом господствующей церкви. В этой иконографии видят аллегорию христианской добродетели молчания.

«София Премудрость Божия» — тип представлен двумя небольшими пядничными⁸ иконами второй половины XIX в. невянского письма (рис. 13). На иконе Христос представлен в виде Ангела Софии, со сложенными на груди руками и поднятыми крыльями, восседающим на престоле, перед которым предстоят Богоматерь и Иоанн Предтеча со свитками в руках. В верхнем поле надпись: «ПР[Е]М[УДРОС]ТЬ Б[О]ЖІА». С раннехристианских времен Софию отождествляют со вторым Лицом Троицы — Логосом, сыном Божиим, Иисусом Христом. На первом и втором Вселенских соборах было подтверждено, что Премудрость присуща каждой из ипостасей Святой Троицы: Богу Отцу, Святому Духу, но прямое наречение Софией Премудростью Божией было отнесено ко Христу⁹.

Обе иконы старообрядческие, одна с изображением барочных картушей, текст в них практически утрачен, но в нижнем поле прочитывается, есть надежда, что памятники будут восстановлены.

«Рождество Христово» представлено в основном фонде четырех иконами из церквей Нижнего Тагила: одна — конца XVIII в.

⁶ Поздняя русская икона конец XVIII–XIX век. Каталог / Сост. И. В. Ярыгина. СПб, 1994. С. 25.

⁷ Припачкин И. А. Указ. соч. С. 75.

⁸ Пядницы (от «пядь» — ладонь) — иконы небольшого размера, «мерю в пядь» (ладонь). См.: Власов В. Г. Византийское и древнерусское искусство: Словарь терминов. М., 2003. С. 167.

⁹ Брюсова В. Г. София Премудрость Божия в древнерусской литературе и искусстве. М., 2001. С. 12.

и три — XIX в. Три иконы из Выйско-Никольской церкви усыпальницы Демидовых (разрушена в 1963 г.) и одна, предположительно, из Входа-Иерусалимского собора (разрушен в 1930 г.). Выполнены по западноевропейским образцам (рис. 14).

«Сретение». Извод представлен одной иконой XIX в., выполненной в технике масляной живописи, из праздничного чина неизвестной церкви. В основу композиции положен текст Евангелия от Луки. По иудейскому обычаю Иосиф и Дева Мария пришли в Иерусалимский храм, чтобы посвятить Младенца Христа Богу; их встретили 360-летний старец Симеон Богоприимец, которому Духом Святым было предсказано, что он не умрет, пока не увидит Христа, и пророчица Анна.

«Преображение». В основном фонде НТГМЗ хранится одна икона XIX в. невянского письма в форме тондо, которая поступила в 1924 г. из Входа-Иерусалимского собора. Икона изображает евангельское событие Преображения Христа, когда Иисус незадолго до своих страданий и распятия в Иерусалиме восходит на гору Фавор вместе с тремя учениками. Спаситель изображен в центре композиции стоящим на горе, по сторонам от Него на облаках — пророки, у подножия — коленопреклоненные апостолы: слева Петр, справа Иаков и Иоанн — павший ниц.

«Христос и самарянка». Тип представлен двумя иконами середины XIX в. Небольшая — на металле и храмовая икона неизвестного мастера итальянской школы из Входа-Иерусалимского собора (из левого придела), которая была передана в музей из Окрисполкома в 1924 г. (рис. 15). На иконе изображен Христос у колодца Иакова, беседующий с самарянкой, пришедшей за водой. Вдали видны строения самарийского города Сихарь. Христос рукой указывает на колодец, словно произнося слова: «Всякий, пьющий воду сию, возраждет опять, а кто будет пить воду, которую Я дам ему, тот не будет жаждать вовек, но вода, которую Я дам ему, сделается в нем источником воды, текущей в жизнь вечную» (Ин. 4:13–14). Жест самарянки выражает ее готовность принять Спасителя, поверить, что Он и есть Мессия, и «поклоняться Ему в духе и истине»¹⁰.

«Страсти Христовы». В собрании находится одна икона этого типа — конца XIX в. неизвестного мастера итальянской школы (рис. 16), поступила в собрание из Окрисполкома в 1924 г. Реставрационные работы проведены С. В. Кондюровым в 2018 г. В центральном клейме иконы изображено Распятие. Его окаймляют десять сюжетов цикла Страстной седмицы (слева направо): 1. Тайная вечеря; 2. Моление о чаше; 3. Лобызание Иуды. Взятие под стражу; 4. Христос на суде у Каиафы; 5. Приведение Христа к Пилату; 6. Биение у столпа; 7. Суд Синедриона; 8. Се чело-век; 9. Несение креста; 10. Положение во гроб.

«Распятие Христово с предстоящими святыми» с латунным врезным крестом (рис. 17). С XIX в. существует традиция оформления медного литья в дерево. Резные кресты аккуратно врезались в доску иконной формы, которая могла быть расписана соответствующими сценами¹¹. Таких икон второй половины XIX в. в НТГМЗ шесть, и все они изображают главный сюжет цикла Страстной седмицы. О распятии Христа рассказывается во всех Евангелиях. Рядом с Крестом — предстоящие Мария, Марфа, Богоматерь, Иоанн Богослов, Лонгин-сотник — воин, уверовавший во Христа. Латунный крест врезан в средник иконы на фоне городской стены Иерусалима. На двух иконах в клеймах на полях изображены святые.

«Распятие Христово с избранными иконами» — данная иконография представлена в коллекции двумя памятниками второй половины XIX в.

¹⁰ Иисус Христос в христианском искусстве и культуре XIV–XX века: Альбом-каталог / Авт. ст.: В. Булкин, Т. Вилинбахова, М. Петров, Е. Петрова, И. Плешанова. СПб., 2000. С. 141.

¹¹ Колпакова Г. С., Языкова И. К. Икона: Атлас православной иконы. М., 2013. С. 383.

«Воскресение Христово» — с таким сюжетом в музее есть три иконы конца XIX и начала XX в. Интерес представляет резная икона из моржовой кости с утерянной фигуркой Христа, изготовленная не позднее 1902 г., вероятно, происходящая из Холмогор; вторая выполнена в технике масляной живописи в мастерских Нижнего Тагила и поступила в 1946 г. из неизвестной церкви; а также указанный сюжет на дробнице с оклада Евангелия, выполненный эмалью на перламутре.

«Сошествие во ад» — одна икона конца XVIII в. (рис. 18) невянского письма, реставрирована в 2018 г. А. А. Наседкиной.

«Воскресение Христово. Сошествие во ад с двенадцатью праздниками» — этот извод большей частью представлен в уральской народной иконе конца XIX в. — в собрании музея их 10. Четыре иконы XIX в., изготовленные мастерами, возможно, нижнетагильских иконописных мастерских, и одна — неизвестного мастера, с заметным отходом от старообрядческих традиций иконописи, написанная по академическим правилам, что хорошо просматривается в центральном клейме. С памятником работал в 1968 г. реставратор из Государственного Эрмитажа С. П. Орлов, им был укреплен красочный слой. Иконография «Воскресение Христово. Сошествие во ад» (рис. 19) показывает событие, описанное во всех четырех Евангелиях. В среднике два сюжета: Восстание Христа из гроба и Сошествие во ад. Его окаймляют сюжеты двенадцатых и великих праздников: Рождество Богородицы, Введение во храм, Благовещение, Рождество Христово, Сретение, Богоявление, Вход Господень в Иерусалим, Преображение, Вознесение Господне, Троица Ветхозаветная, Успение, Воздвижение Креста Господня.

«Воздвижение Креста Господня с Ангелом Хранителем и святым Иоанном на полях» — икона второй половины XIX в., Нижний Тагил, приобретена в начале 1990-х, в хорошей сохранности. Все надписи в среднике и на полях читаемы. Иконография показывает сюжет, связанный с обретением в 326 г. императором Константином Великим и его матерью Еленой Древа Креста, на котором был распят Христос. Чтобы показать святыню всем собравшимся, иерусалимский патриарх Макарий встал на возвышенность (церковный амвон), высоко поднимая (воздвигая) Крест перед народом.

В заключение отметим, что настоящая статья — это первая публикация, в которой дан краткий обзор Христологического ряда с иконографическими справками икон основного фонда коллекции музея-заповедника, представляющий памятники XVII–XX вв.

Рис. 1. Спас Нерукотворный с избранными святыми на полях. XIX в.
Невьянск.
Дерево, основа из одной доски с врезными сквозными торцовыми шпонками, паволока, левкас, темпера.
34 × 30 × 2,4.
ТМ-26168/1; И-26168/1
НТГМЗ «Горнозаводской Урал», Нижний Тагил

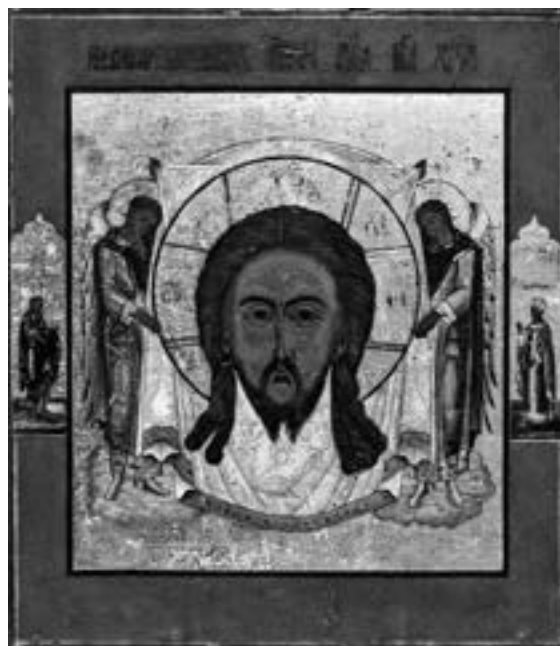


Рис. 2. Спас Нерукотворный. 1907.
Мастер А. Кузнецов по модели А. Е. Рокачевского.
Чугун. Каслинское литьё. 25,7 × 20 × 0,3.
ТМ-535; М-889
НТГМЗ «Горнозаводской Урал», Нижний Тагил



Рис. 3. Господь Вседержитель. Конец XVIII в.
Невьянск.
Дерево, основа из одной доски с врезными сквозными торцовыми шпонками, ковчег, паволока, левкас, темпера, золочение. 27 × 24 × 2,5.
ТМ-460; И-46
НТГМЗ «Горнозаводской Урал», Нижний Тагил





Рис. 4. Господь Вседержитель с предстоящими святыми на полях. Начало XIX века.

Невьянск.

Дерево, основа из одной доски с врезными сквозными торцовыми шпонками, паволока, левкас, темпера, золочение. 33 × 27 × 2,7.

НВ-15251

НТГМЗ «Горнозаводской Урал», Нижний Тагил



Рис. 5. Господь Вседержитель. XIX в.

Нижний Тагил.

Дерево, основа из одной доски с врезными сквозными торцовыми шпонками, паволока, левкас, темпера, 31 × 25 × 2,5.

ТМ-5675 И-125

НТГМЗ «Горнозаводской Урал», Нижний Тагил

Рис. 6. Господь Вседержитель. Вторая половина XIX в.
Мстёра.

Дерево, шпонки врезные несквозные встречные
(утрачены), ковчег, паволока, левкас, темпера,
золочение. 27 × 22 × 2,7.

ТМ-4325; И-36

НТГМЗ «Горнозаводской Урал», Нижний Тагил



Рис. 7. Спас. XVII в.

Московская школа.

Дерево, шпонки врезные несквозные встречные,
ковчег, паволока, левкас, темпера.

53 × 44 × 2,7.

ТМ-260; И-152

НТГМЗ «Горнозаводской Урал», Нижний Тагил

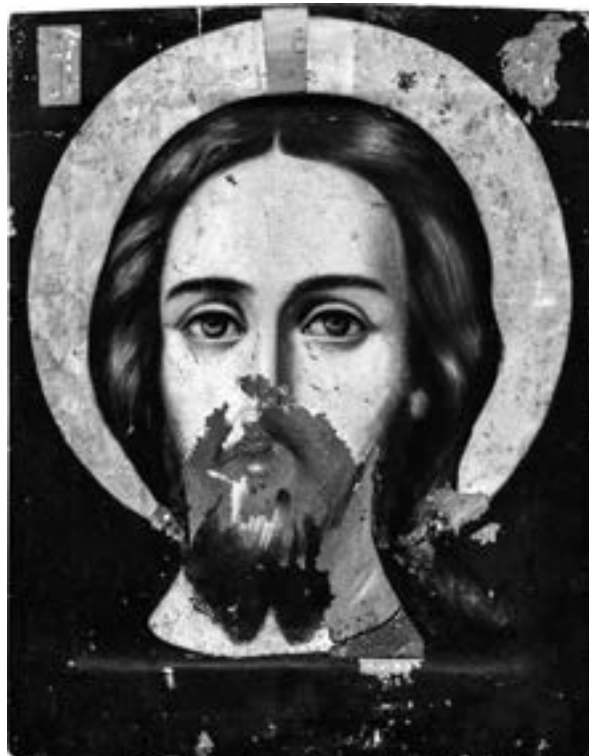




Рис. 8. Спас на престоле (Царь Царем).
Конец XVIII — начало XIX в. Невьянск.
Дерево, шпонки врезные сквозными торцовые,
краевой ковчег, левкас, золочение, чернь по золоту.
40 × 33,5 × 2,7.
ТМ-20522; И-314
НТГМЗ «Горнозаводской Урал», Нижний Тагил



Рис. 9. Спас на престоле. Конец XIX в.
Невьянск.
Дерево, основа из двух досок, шпонки врезные
сквозные параллельные, паволока, левкас, темпера,
золочение. 71,5 × 58 × 2.
ТМ-20533; И-329
НТГМЗ «Горнозаводской Урал», Нижний Тагил



Рис. 10. Спас царя Мануила. Конец XVIII в.
Невьянск.
Дерево, шпонки врезные сквозные торцовые, ковчег,
паволока, левкас, темпера, золочение. 33 × 28 × 2,5.
ТМ-4253; И-131
НТГМЗ «Горнозаводской Урал», Нижний Тагил



Рис. 11. Не рыдай Мене, Мати.
Вторая половина XIX в.
Павлово-на-Оке (?).
Дерево, шпонки врезные сквозные торцовые,
паволока, левкас, темпера, золочение.
36 × 30,5 × 3.
ТМ-20521 И-312
НТГМЗ «Горнозаводской Урал», Нижний Тагил



Рис. 12. Спас Благое Молчание с клеймами святых на полях. Первая половина XIX в. Невьянск.
Дерево, шпонки врезные сквозные торцовые, паволока, левкас, темпера, золочение, чернь по золоту. 34 × 29 × 2,7.
ТМ-18113; И-205
НТГМЗ «Горнозаводской Урал», Нижний Тагил



Рис. 13. София Премудрость Божия. Начало XIX в. Невьянск.
Дерево, основа из одной доски с врезными сквозными торцовыми шпонками, паволока, левкас, темпера, золочение. 22,4 × 19,6 × 2.
ТМ-26168/12
НТГМЗ «Горнозаводской Урал», Нижний Тагил



Рис. 14. Рождество Христово. Конец XVIII в.
Неизвестный мастер из Выйско-Никольской церкви.
Дерево (доска пальмовая), паволока, левкас, темпера.
77 × 50 × 3.
ТМ-275 И-194
НТГМЗ «Горнозаводской Урал», Нижний Тагил



Рис. 15. Христос и самарянка.
Конец XVIII — начало XIX в.
Нижний Тагил, Входо-Иерусалимский собор.
Дерево, шпонки врезные несквозные вертикальные
параллельные, левкас, масло. 60 × 80 × 2.
ТМ-222 И-325
НТГМЗ «Горнозаводской Урал», Нижний Тагил



Рис. 16. Страсти Христовы. XIX в.

Нижний Тагил.

В десяти клеймах сюжеты цикла Страстной седмицы, слева направо: Тайная вечеря, Моление о чаше, Лобызание Иуды, Христос на суде у Каиафы, Отречение Петра, Биение у столпа, Возложение тернового венца, Приведение Христа к Пилату, Несение креста, Положение во гроб.

Дерево, шпонки врезные сквозные параллельные, паволока, левкас, темпера, золочение. 45 × 38 × 2,2.
ТМ-264; И-191

НТГМЗ «Горнозаводской Урал», Нижний Тагил



Рис. 17. Распятие Христово с предстоящими.

Вторая половина XIX в.

Нижний Тагил.

Дерево, основание из трех досок с врезными сквозными параллельными шпонками, темпера, золочение. 45 × 38,5 × 2,5.

ТМ-23805; И-376.

НТГМЗ «Горнозаводской Урал», Нижний Тагил

Рис. 18. Воскресение Христово. Сошествие во ад с предстоящими святыми на полях. XVIII в. Невьянск.

Дерево, шпонки врезные сквозные торцовые, паволока, левкас, темпера по золоту. 33 × 28 × 2,5. ТМ-17986; И-201.

НТГМЗ «Горнозаводской Урал», Нижний Тагил



Рис. 19. Воскресение Христово. Сошествие во ад с 12-ю клеймами. Сюжеты клейм слева направо: Рождество Богородицы, Введение во храм, Благовещение, Рождество Христово, Сретение, Богоявление, Вход Господень в Иерусалим, Преображение, Вознесение Господне, Троица Ветхозаветная, Успение, Воздвижение Креста Господня.

Конец XIX в.

Невьянск.

Дерево, паволока, левкас, темпера, золочение.

71 × 50,8 × 2,5. ТМ-26168/17

НТГМЗ «Горнозаводской Урал», Нижний Тагил



Произведение Давида Тенирса Младшего из коллекции Омского областного музея изобразительных искусств имени М. А. Врубеля. Новые результаты очередного этапа межмузейного сотрудничества

В. П. Ефименко

Омск, ООМИИ им. М. А. Врубеля

© В. П. Ефименко, 2021

И. В. Конова

Москва, НИЛ ММСИ

© И. В. Конова, 2021

В 1927 г. из Государственного Эрмитажа в Картинную галерею при Западно-Сибирском Краевом музее была передана работа Давида Тенирса Младшего (1610–1690) «Сельский праздник» (Дерево, масло. 53,1 × 81,3 × 0,7. Инв. № КП-1124 Жз-59) (рис. 1).

В 1940 г. вся коллекция Картинной галереи была преобразована в Омский государственный музей изобразительных искусств¹. В книге поступлений музейных предметов ОМИИ есть запись, что ранее, до 1918 г., работа была в собрании А. К. Фаберже, Петроград².

В нижнем левом углу картины на изображении табурета имеется подпись без даты: D. Teniers.

А. Е. Чернявская, хранитель коллекции зарубежной живописи (1992–2018), инициировала несколько устных искусствоведческих консультаций со специалистами фламандской живописи из центральных музеев страны с целью уточнения даты написания произведения. В результате этой работы хранитель коллекции фламандской живописи XVII в. Государственного Эрмитажа, специалист по изучению творчества данного автора Н. П. Бабина на основании сравнения фотографических материалов омской картины с датированными работами Тенирса, хранящимися в ГЭ, в частности, «Деревенский праздник» (1646. Холст, масло. 97,2 × 130,5) (рис. 2) и «Деревенский праздник» (1648. Холст, масло. 97 × 129) (рис. 3)³, предположила, что время создания картины из ООМИИ им. М. А. Врубеля — начало 1650-х гг. В среде искусствоведов фламандской живописи, особенно исследователей творчества данного автора, известно, что художник часто изображал сюжет деревенского праздника. Из картины в картину мастер переносил одних и тех же персонажей в тех же одеждах, иногда он сохранял их позы и даже дублировал отдельные сценки. Убедиться в авторских повторах можно, посмотрев целый ряд его картин, например:

Веселье на деревенском пиру. 1637. Холст, масло. 120 × 188. Национальный музей Прадо. Мадрид, Испания (рис. 4).

Деревенский дом. 1640. Холст, масло. 136 × 179. Национальный музей Прадо. Мадрид, Испания.

Дела Добродетели. 1640-е. Масло. 57 × 77. Лувр. Париж, Франция.

Жатва. (Лето). 1644. Дерево, масло. 50,5 × 70,5. ГЭ. Санкт-Петербург.

Пейзаж с деревенским кабачком. 1644. Медь, масло. 40,5 × 40,5. ГЭ. Санкт-Петербург.

Крестьянская свадьба. 1648. Холст, масло. 76,5 × 114. Музей истории искусств. Вена, Австрия.

Деревенский праздник в день Святого Георгия. 1649. Дерево, масло. 71,2 × 102,8. Национальный королевский траст. Поместье Уоддесдон, графство Бакингемшир, Великобритания.

¹ Ныне Омский областной музей изобразительных искусств имени М. А. Врубеля.

² ООМИИ им. М. А. Врубеля. Д. № 05–17. Инвентарная книга № 1. Ж: 1–756. Год: 1927–1962.

³ «Деревенский праздник». 1646. Инв. № ГЭ-594; «Деревенский праздник». 1648. Инв. № ГЭ-593. Обе поступили в 1772 г. и приобретены из собрания герцога Э. Ф. Шуазеля в Париже.

Крестьянская свадьба. 1650. Холст, масло. 82 × 108. ГЭ. Санкт-Петербург.

Кермесса. Около 1650. Холст (перевод с дерева), масло. 116 × 148. ГМИИ им. А. С. Пушкина. Москва.

Вид окрестностей Брюсселя. 1650-е. Холст, масло. 26,6 × 38,4. ГЭ. Санкт-Петербург (рис. 5).

Пастушок. 1650-е. Холст, масло. 58 × 52. ГЭ. Санкт-Петербург.

В некоторых произведениях Тенирса, указанных в списке, встречаются не только узнаваемые персонажи, но и церковь, изображенная на омской картине. Безусловно, отработанные композиционные повторы использовались художником в создании работ на продажу.

Обозреватель искусства русскоязычной среды в Штутгарте (Германия) В. Койфман в своей статье «Будни и развлечения во Фландрии. Художник Тенирс» пишет, что стиль Тенирса отвечал вкусам среднего сословия, поэтому его произведения были востребованы на рынке, особенно в Южных Нидерландах. «Многие современники Тенирса, наблюдая, как его картины охотно раскупаются, чтобы привлечь к себе удачу, подражали его творчеству. Популярность художника при жизни продолжилась вплоть до конца XIX в. Например, во Франции в XVIII в. востребованность творчества Тенирса возросла настолько, что сюжеты его работ нередко воспроизводились на французских гобеленах»⁴. Особенность работ Тенирса в тиражировании отдельных элементов и сцен облегчала освоение другими художниками композиционных методов живописца при копировании его картин, тем более в попытке имитации и фальсификации подлинных произведений. В истории экспертизы такие факты известны.

⁴ Койфман В. Будни и развлечения во Фландрии. Художник Тенирс // Проза.ру. URL: <https://proza.ru/2009/12/29/1003> (дата обращения: 06.05.2020).

Принадлежность картины Тенирса, хранящейся в ООМИИ им. М. А. Врубеля, к XVII в. вызывала сомнения у некоторых сотрудников музея. В частности, по мнению В. П. Ефименко, одного из авторов данной статьи, внешние технологические признаки этой работы относят время ее создания к XIX в.

Опишем технологические особенности произведения более подробно. Основу картины составляет щит из двух дубовых досок. Щит паркетирован. Планки паркетажа изготовлены из древесины кедра. Произведение выполнено в технике масляной живописи, метод его построения: «a la prima». Фактура живописи видимая, образованная мазками, положенными тонкими слоями в разных направлениях. Красочный слой распределен по поверхности равномерно: покрывает всю пласть щита и имеет сравнительно одинаковый рельеф в тени и на свету, исключение — мазки, где в составе краски присутствуют белила. В большей степени красочный слой на всей поверхности столь тонок, что сквозь него визуально просматривается предварительный рисунок, выполненный графитом. Рисунок подробный в изображении человеческих фигур и более схематичный в обозначении предметов (архитектуры, растительности и т. д.).

Подпись на картине нанесена тонко коричневым колером на подсохший красочный слой и соответствует по техническим признакам и по живописной манере времени написания произведения.

Первое технологическое исследование работы было проведено в 2013 г. ведущим искусствоведом-технологом Т. В. Максимовой (Сергиев-Посад, Московская область). В результате визуального, микроскопического и рентгенологического анализов ею было дано следующее заключение: «У красочного материала, которым написана данная картина, совершенно иные оптические характеристики, они густые и при их разжижении не становятся прозрачными.

Техника XVII в. предполагает совершенно иной характер связующего, которое в соединении с органическими красными, желтыми,

коричневыми пигментами превращалось в цветной лак или цветную лессировку. Наносимый на поверхность грунта или подмалевка красочный материал в картине старого фламандского мастера имело масляно-смоляное связующее, которое сплавлялось с другими красками, ровно растекаясь по поверхности. Это связующее не оставляло рельефа в красочной массе, как это мы часто видим в картинах XIX века. Набор красочных материалов, состоящий из красок XIX и XX веков, настолько очевиден, что нет никаких оснований датировать эту картину XVII веком»⁵.

Для получения достоверной информации о времени создания произведения встал вопрос о дополнительных, более полных технологических исследованиях. В 2019 г. в рамках межмузейного сотрудничества между Московским музеем современного искусства (ММСИ) и ООММИ им. М. А. Врубеля были проведены мероприятия по изучению технологии картины Тенирса. Перед группой исследователей были поставлены две задачи: 1) определить время написания произведения; 2) в том случае, если принадлежность картины к XVII в. окажется ошибочной, определить цели ее создания: копия, имитация, фальсификация.

Были проведены следующие виды исследований:

I. Неразрушающие методы:

- 1) визуальный;
- 2) микроскопический;
- 3) в ультрафиолетовом диапазоне излучения;
- 4) в инфракрасном диапазоне излучения;
- 5) рентгенологический.

II. Физико-химические методы технологических исследований, предполагающие отбор проб:

- 1) элементный анализ пигментов и красителей;
- 2) методы колебательной спектроскопии инфракрасными спектрами и комбинационное рассеяние света грунта, пигментов и красителей;
- 3) рентгенофлуоресцентный анализ, методы спектроскопии комбинационного рассеивания света, инфракрасной спектроскопии с преобразованием Фурье (Фурье-ИКС) грунта, пигментов и красителей;
- 4) метод пиролитической газовой хроматографии/масс-спектрометрии связующих грунта и красочного слоя;
- 5) Фурье-ИКС грунта и красочного слоя.

В изучаемом произведении были зафиксированы внешние технологические признаки, присущие фламандской живописи XVII в., а именно:

- 1) размер произведения — средний;
- 2) композиция картины имеет форму прямоугольника, вытянутого по горизонтали;
- 3) направление древесных волокон соответствует горизонтальной линии симметрии картины, и их рельеф просматривается через грунт и красочный слой;
- 4) в изготовлении щита учтены часто встречающиеся виды распила. Верхняя доска щита имеет рустикальный распил, нижняя — радиальный;
- 5) грунт авторский, однослойный, белого цвета;
- 6) цвет грунта оказывает влияние на цветовой строй картины;
- 7) подготовительный рисунок выполнен графитом;
- 8) по классификации Б. Сланского в картине в основном использованы краски первой группы, которые, поглощая рентгеновские лучи, не дают большой контраст изображению, четко не выявляют его форму. В результате используемых материалов грунта и красочных паст рентгенограмма имеет низкую степень контрастности светотеневого построения.

⁵ Полное описание Т. В. Максимова к картине хранится в ООММИ им. М. А. Врубеля.

Однако выявлен ряд незначительных, можно сказать, косвенных технологических несоответствий с живописью XVII в. и реставрационными методиками:

1) Технология изготовления щита указывает, что он был стабилизирован с помощью классического паркетажа без утоньшения досок щита и дублирования его на дополнительное основание⁶.

2) Характер обработки древесины щита указывает на использование инструмента более высокого класса, а значит, более позднего. Торцы и боковые грани щита тщательно отшлифованы. Грунт и красочный слой по периметру картины не были повреждены инструментом. Композиция картины полностью соответствует размеру щита. Эти признаки дают право предположить, что грунт и живопись были нанесены на уже паркетированный щит.

3) В то же время, чтобы завуалировать высокий уровень изготовления щита, в качестве нижней детали основания под живопись была использована доска, пораженная жуком-древоточцем. Об этом свидетельствует видимая со стороны живописи на месте утраты красочного слоя пустота древесины — ход, проточенный личинкой жука, который заполнен авторским грунтом.

4) Имеются боковые фаски, но их ширина почти одинакова по всей длине, что не характерно для оснований фламандской живописи XVII в. Ширина левой фаски — 0,8–0,9 см, правой — 0,5–0,9 см.

5) Грунт картины также не соответствует технологии грунтования XVII в. во Фландрии. Он недостаточно гладкий. На его поверхности видны вертикального направления застывшие борозды от флейца с оплавленными краями. Характер борозд свидетельствует, что на основание грунт наносился в жидкой консистенции.

6) В целом живопись исполнена в своеобразной манере. Выбранный метод наложения колеров присущ акварельной технике, но выполнен он масляными красками. Работа проделана в один прием красками вязкой и ближе к текучей консистенцией с помощью кистей. Место под облака не оставлялось, они писались одновременно с изображением пространства неба. Листва деревьев передана с помощью разнонаправленных и различной конфигурации мазков (удлиненных, зигзагообразных и пр.). Способ «торцевания» практически не использовался.

7) Деформированная фактура красочного слоя «по сырому» по периметру картины от рамы.

8) Отсутствие поздних инородных и реставрационных вмешательств на поверхности красочного слоя.

Изучение живописи в ультрафиолетовых и инфракрасных лучах показало отсутствие масштабной сетки, нижележащего иного изображения или слоев живописи, не относящихся к видимому изображению, ранних композиционных и живописных изменений, а также инородные внедрения.

В результате проведенных исследований можно утверждать, что изученное произведение оригинального исполнения. Наличие в замесе красочных паст берлинской лазури и барита относят его создание к XIX в.

Просмотрев значительное количество репродукций произведений Тенирса Младшего, исследователи не нашли среди них оригинального изображения омской картины. Поэтому в настоящее время произведение из коллекции омского музея нельзя считать копией с работ Тенирса.

По стилистическим и технологическим признакам омская работа максимально близка к творческому методу Давида Тенирса Младшего и могла бы быть имитацией. Однако поддельная подпись известного автора дает право отнести картину из ООМИИ им. М. А. Врубеля к фальсифицированному произведению.

⁶Четвертая по счету планка паркетажа предназначена для дополнительного укрепления соединения деталей щита. На рентгенограмме видно неразъемное (клеевое) сплачивание деталей на гладкую фугу.

Необходимость проведенного исследования очевидна. Установлена историческая справедливость для предмета. Современный зритель и специалисты, изучающие творчество Давида Тенирса Младшего или живописное искусство Фландрии XVII в., освобождены от иллюзии восприятия предмета как подлинника.

Важно отметить, что омская картина выполнена на профессиональном художественном уровне и является историческим примером распространенной, особенно в XIX в., традиции создания вторичных произведений, в том числе и фальсификаций.

Рис. 1. По учетным данным музея:
Тенирс Младший, Давид.
Сельский праздник.
Дерево, масло. 53,1 × 81,3 × 0,7.
По результатам исследований:
Неизвестный художник XIX в.
Сельский праздник.
(по сюжетам картин
Давида Тенирса Младшего).
ООМИИ им. М. А. Врубеля



Рис. 2. Тенирс Младший, Давид.
Деревенский праздник. 1646.
Холст, масло. 97,2 × 130,5.
ГЭ. Санкт-Петербург



Рис. 3. Тенирс Младший, Давид.
Деревенский праздник. 1648.
Холст, масло. 97 × 129.
ГЭ. Санкт-Петербург





Рис. 4. Тенирс Младший, Давид.
Веселье на деревенском пиру. 1637.
Холст, масло. 120 × 188.
Национальный музей Прадо.
Мадрид, Испания



Рис. 5. Тенирс Младший, Давид.
Вид окрестностей Брюсселя. 1650-е.
Холст, масло. 26,6 × 38,4.
ГЭ. Санкт-Петербург



Западноевропейская живопись XIX века в собрании Омского областного музея изобразительных искусств имени М. А. Врубеля. К вопросу каталогизации

© Е. М. Реутова, 2021

Е. М. Реутова

Омск, ООМИИ им. М. А. Врубеля

Коллекция западноевропейской живописи XIX в. Омского областного музея изобразительных искусств имени М. А. Врубеля составляет около 60 произведений и включает работы мастеров всех ведущих художественных школ Западной Европы.

Данный раздел музейного собрания до сих пор не становился предметом специального исследования, а многие произведения оставались малоизвестными как широкому зрителю, так и специалистам.

Сбором и систематизацией информации о коллекции европейской живописи в целом занимались сотрудники музея Н. И. Каленская, Л. В. Баранцева, А. Е. Чернявская и др. Так, были прочитаны подписи и надписи, определены датировки, установлено предыдущее местонахождение и имена владельцев ряда картин XIX в.

Произведения данного раздела вошли в состав музейных каталогов, посвященных французскому и немецкому искусству, подготовленных за последние десятилетия¹, отдельным из них были посвящены специальные научные публикации².

Живопись XIX в. была представлена в выставочных проектах, знакомящих специалистов и широкую публику с европейской коллекцией музея. Так, отдельные произведения экспонировались на выставках, посвященных французскому искусству, искусству Нидерландов, в составе коллекций принцессы Е. Г. Саксен-Альтенбургской и канцлера светлейшего князя А. М. Горчакова и др.³

Наконец, в 2020–2021 гг. был реализован выставочный проект «„Неизвестное столетие“». Западноевропейское и русское искусство XIX века из собрания Музея имени М. А. Врубеля», в рамках которого впервые была представлена вся музейная коллекция западноевропейской живописи указанного периода. Подготовка к выставке послужила поводом для более пристального изучения этого раздела музейного собрания.

Основу коллекции западноевропейской живописи XIX в. омского музея составляют работы мастеров, придерживавшихся академической традиции в искусстве. Следует отметить высокий уровень живописных произведений XIX в., многие из которых представляют большой художественный и научный интерес. В их числе живописные работы Андреаса Схелфхаута (Schelfhout, Andreas. 1787–1870), Теодора Жана Антуана Гюдена (Gudin, Jean Antoine Theodore. 1802–1880), Баренда Корнелиса Куккука (Koeckkoek, Barend Cornelis. 1803–1862), Эжена Жозефа Вербукховена (Verboeckhoven, Eugène Joseph. 1798–1881), Андреаса Ахенбаха (Achenbach, Andreas. 1815–1910), Жана-Батиста Клода Роби (Robie, Jean-Baptiste Claude. 1821–1910), Александра Калама (Calame, Alexander. 1810–1864) и др. Творчество этих художников, крупнейших мастеров своего времени, определявших модные тенденции в искусстве, в полной мере отражает вкусы коллекционеров XIX в. В указанный период многие из них обратились к современному искусству. Рынок переполняли

¹ Французская живопись и скульптура XVII — начала XX века из собрания Омского областного музея изобразительных искусств имени М. А. Врубеля. Альбом-каталог / Авт. А. Е. Чернявская. Омск, 2010; Искусство Германии в собрании Омского областного музея изобразительных искусств имени М. А. Врубеля. Альбом-каталог / Науч. ред. Ф. Буреева. Омск, 2011.

² Чернявская А. Е. Женский портрет Христины Робертсон в ООМИИ им. М. А. Врубеля // Декабрьские диалоги. Вып. 4. Омск, 2001. С. 106–109; Реутова Е. М. К вопросу изучения картины Карла Фридриха Дейкера «Охота на кабана» из собрания Омского областного музея изобразительных искусств имени М. А. Врубеля // Декабрьские диалоги. Вып. 14. Омск, 2012. С. 133–135; Буреева Ф. М. Об атрибуции женского портрета кисти Христины Робертсон из собрания Омского областного музея изобразительных искусств имени М. А. Врубеля // Декабрьские диалоги. Вып. 17. Омск, 2014. С. 159–161 и др.

³ Западноевропейское искусство XVII–XIX вв. из коллекции принцессы Е. Г. Саксен-Альтенбургской (ООМИИ, 2003);

предложения старых мастеров, однако покупать их становилось все более рискованно. В то же время многочисленные выставки, аукционы, услуги маршанов позволяли приобретать прекрасные образцы современной живописи. Теофиль Готье в своем «Путешествии в Россию» писал: «Если хозяин мнит себя знатоком искусства, то у него непременно можно найти... картины О. Верне, Гюдена, Калама, Куккука, иногда Лейса, Маду, Тенкате... Это самые модные художники...»⁴

Наряду с картинами знаменитых живописцев XIX в. в музее представлены работы художников, сведения о творчестве и жизни которых стали известны сравнительно недавно. Произведения Вильфрида-Констана Бокеня (Beauquesne, Wilfrid-Constant. 1847–1913), Генриха Раша (Rasch, Heinrich. 1840–1913), Генриха (Хайнца) Флокенгауза (Flockenhaus, Heinrich (Heinz). 1856–1919/1921), Эдмона-Жана де Пюри (Pury, Edmond-Jean de. 1845–1911) и др. редко встречаются в российских собраниях, но значительно расширяют представления о развитии европейской живописи XIX в.

Авторство большей части работ данного раздела не вызывает сомнений, а их провенанс хорошо прослеживается. Картины неизвестных художников составляют только единицы.

В ходе изучения раздела западноевропейской живописи XIX в. за последние годы автором статьи был сделан ряд уточнений, касающихся авторства и названий работ, внесены дополнения в творческие биографии художников, получены важные сведения об истории бытования произведений. Некоторые результаты исследовательской работы нашли отражение в данной публикации.

Знаменитый французский живописец Теодор Гюден посвятил свое творчество написанию изображений моря и морских сражений. На протяжении полувека художник был постоянным участником выставок, проводившихся на престижной площадке Парижского салона.

Картина кисти Т. Гюдена из омского собрания, при поступлении в музей получившая условное название «Морской берег» (1846. Дерево, масло. 27,5 × 37), ведет свое происхождение из коллекции светлейшего князя канцлера А. М. Горчакова, который во время дипломатической службы в Европе собирал свою знаменитую на весь мир картинную галерею.

В 1840-е гг. А. М. Горчаков начал активно коллекционировать произведения художников XIX в. Из записей канцлера известно, что в 1846 г. он приобрел работу Т. Гюдена «Берег в Схевенингене» у маршана Ж. Годешарля за 1600 франков. А. М. Горчаков писал: «Годешарль уверяет, что мог легко ее продать в Брюсселе за 2500 франков. Картина написана мягкими, некрупными мазками. Гюден выставил с того времени в Париже большую картину с подобным сюжетом и в той же манере»⁵.

Мотив, изображенный на омской работе, а также особенности композиционного, колористического и живописно-пластического построения сближают ее с произведением Гюдена «Берег в Схевенингене» (1844. Дерево, масло. 89 × 122), хранящемся в собрании ГМИИ им. А. С. Пушкина. Архивные сведения и сравнение с аналогичной композицией художника позволили вернуть омской картине ее историческое название — «Берег моря в Схевенингене».

Из коллекции А. М. Горчакова ведут происхождение еще три омских живописных произведения — «Горный ручей» (1847. Холст, масло. 63,5 × 79) А. Калама, «Лесной пейзаж» (1847. Холст, масло. 68,5 × 89) Б. К. Куккука, а также «Вид Дордрехта в четырех лье от Роттердама» (1843. Дерево, масло. 55 × 70,5) А. Схелфхаута. Все они впервые в данном контексте были показаны на выставке «„Поощряйте искусства...“ Из собрания канцлера А. М. Горчакова» (ООМИИ, 2018),

Французское искусство XVII–XIX вв. Из цикла «Искусствовед в музее» (ООМИИ, 2008–2009); «Окно в Европу». Искусство Голландии, Фландрии и Бельгии XVII–XIX веков (ООМИИ, ЕМИИ, 2013); «Загадки старых мастеров». Исследование и реставрация живописи Голландии, Фландрии и Бельгии XVII–XIX веков из собрания Омского областного музея изобразительных искусств имени М. А. Врубеля (ООМИИ, 2014); «Viva Italia!». Живопись, графика, скульптура, декоративно-прикладное искусство XVI–XX веков из собрания Музея изобразительных искусств имени М. А. Врубеля (ООМИИ, СХМ, НГХМ, 2011–2012); «Поощряйте искусства...». Из собрания канцлера А. М. Горчакова (ООМИИ, 2018) и др.

⁴ Теофиль Готье. Путешествие в Россию. М., 1988. С. 106.

⁵ ГАРФ. Ф. 828. Оп. 1. Д. 48. Л. 24–24 об. Тетрадь со списками картин, собранных князем А. М. Горчаковым. 1832–1859.

⁶ Е. М. Реутова. Произведения из картинной галереи светлейшего князя, государственного канцлера Александра Михайловича Горчакова и его потомков в Омском областном музее изобразительных искусств имени М. А. Врубеля // *Декабрьские диалоги*. Вып. 21. Омск, 2018. С. 62–65.

⁷ ЦГАЛИ. Ф. 253. Оп. 1. Д. 7. Л. 14 об. № 331. Описание картин Дворца-музея б. Юсуповых. 1924 год.

⁸ А. Е. Чернявская. К вопросу изучения коллекций, переданных из Государственного музейного фонда. Собрание Е. Г. Саксен-Альтенбургской в ООММИ им. М. А. Врубеля // *Декабрьские диалоги*. Вып. 5. Омск, 2001. С. 249–258; *Западноевропейское искусство XVII–XIX вв. из коллекции принцессы Е. Г. Саксен-Альтенбургской* (ООММИ, 2003).

⁹ Е. И. Кочерова. Судьба коллекций Каменноостровского дворца // *Русская ветвь Мекленбург-Стрелицкого Дома*. СПб., 2005. С. 218.

¹⁰ РГИА. Ф. 533. Оп. 2. Д. 492. Описание имущества Михайловского дворца. 1889 г.

¹¹ Французская живопись и скульптура... С. 18.

а в научной публикации нашли отражение сведения об истории приобретения и бытования этих работ⁶.

Определение провенанса произведений и имен их предыдущих владельцев является важной частью каталогизации коллекции.

«Натюрморт с апельсином» (1852. Дерево, масло. 68,5 × 83,5) бельгийского мастера натюрмортов Ж.-Б. Роби и композиция «Девушка с кошкой» (Холст, масло. 91,5 × 61,2) немецкого жанриста Роберта Юлиуса Бейшлага (Beyschlag, Robert Julius. 1838–1903) поступили в омский музей в 1927 г. из ЛО ГМФ. Сведения о предыдущем местонахождении этих произведений долгое время отсутствовали. В 2016 г. в процессе подготовки выставочного проекта «12 стульев из дворца, или В поисках сокровищ русской аристократии» автором статьи было сделано предположение о принадлежности картин знаменитому собранию князей Юсуповых, благодаря наличию на их оборотах сохранившихся характерных владельческих этикеток с буквами «ХК». Консультации с Л. Ю. Савинской, специалистом, занимающимся изучением собрания Юсуповых, позволили подтвердить это предположение архивными сведениями⁷.

Изучение истории бытования музейных предметов продолжается и в тех случаях, когда имена их предыдущих владельцев уже известны. В 1927 г. собрание омского музея пополнили произведения искусства, среди которых девять живописных работ и многочисленные предметы декоративно-прикладного искусства, до революции принадлежавшие принцессе Е. Г. Саксен-Альтенбургской. Результаты изучения этого раздела музейного собрания были отражены в научной публикации А. Е. Чернявской, а также представлены в рамках выставочного проекта⁸. Работа автора статьи с архивными документами позволила получить новые сведения относительно живописных произведений, в числе которых три работы крупнейших мастеров XIX в. — «Стадо» (1847. Дерево, масло. 36 × 45) Э. Ж. Вербукховена, натюрморт «Цветы и книга» (Дерево, масло. 51 × 43,5) Ж.-Б. Роби, а также «Ночь на взморье» (1850. Холст, масло. 36,6 × 32,5) А. Ахенбаха.

Как пишет Е. И. Кочерова, «принцесса Альтенбургская не была коллекционером в современном понимании этого слова, но бережно сохраняла все, что ей досталось от ее предков»⁹. Названные работы зафиксированы в описях имущества знаменитого Михайловского дворца в Петербурге¹⁰. Картины из омской коллекции были частью художественного собрания великой княгини Елены Павловны, бабушки принцессы Елены Георгиевны, и перешли принцессе Альтенбургской по завещанию ее матери, великой княгини Екатерины Михайловны. Елена Георгиевна стала их последней владелицей. Таким образом, архивные сведения открывают новое имя коллекционера, чье художественное наследие пополнило состав омского собрания, что позволяет по-новому взглянуть на эту часть музейной коллекции и расширяет возможности для ее дальнейшего исследования.

Одной из актуальных проблем при изучении живописи данного раздела является определение сюжетов и, как следствие, уточнение названий произведений.

Работа французского живописца Вильфрида-Констана Бокеня впервые была опубликована в каталоге французского искусства в 2009 г. под условным названием «Баталия» (1897. Холст, масло. 45 × 37)¹¹.

На момент публикации сведений об авторе было немного. Между тем во Франции имя этого художника хорошо известно, его портрет вошел в галерею выдающихся людей своего времени, созданную фотографом Пьером Пети (1831–1909). Вильфрид-Констан Бокень обучался в Школе изящных искусств в Париже, где был учеником блестящего баталиста Ораса Верне (1789–1863). Подлинную славу ему принесли знаменитые

композиции на тему из истории франко-прусской войны 1870–1871 гг., в которой он принимал участие. Он создал своеобразную летопись этой кампании, запечатлев ее в своих произведениях, которые художник ежегодно с 1882 по 1901 г. выставлял в Парижском салоне. Биографические сведения о мастере, а также многочисленные варианты и аналогии омской композиции, появляющиеся на художественном рынке¹², позволили определить сюжет омской картины и внести уточнение в ее название — «Батальная сцена из франко-прусской войны».

Важнейшей задачей атрибуционной деятельности является определение школы и автора произведения.

В 1927 г. из ЛО ГМФ в собрание музея поступила картина «Зимний вечер» (Холст, масло. 44,5 × 33,5). Благодаря наличию авторской подписи в музейных документах произведение было записано с авторством Флокенгауза, однако отсутствие сведений о художнике не позволяло отнести работу к какой-либо национальной школе. По этой причине картина практически не экспонировалась и не входила в состав музейных каталогов.

Имя художника Генриха (Хайнца) Флокенгауза и его принадлежность дюссельдорфской школе удалось определить сравнительно недавно. Между тем художник, долгие годы живший и работавший в Дюссельдорфе, был очень продуктивным мастером. Своим творчеством, основной темой которого были атмосферные зимние виды Нижнего Рейна и Нидерландов, он способствовал закреплению того успеха, которого дюссельдорфская школа достигла в области пейзажной живописи. Выросшая из немецкого романтизма эта школа со временем стала объединять художников самых разных направлений. Творчество Г. Флокенгауза традиционно рассматривается в рамках импрессионизма.

Омская картина, написанная в период пребывания художника в Дюссельдорфе, имеет большое число аналогий и вариантов¹³, многие из которых имеют название «Зима на Нижнем Рейне», что в сочетании с биографическими сведениями о живописце позволяет внести уточнение и в название омской картины.

Школа, сформированная группой художников, которые преподавали или обучались в Дюссельдорфской академии, была одной из влиятельных европейских живописных школ XIX в. и объединяла представителей многих стран мира. Выходец из Ревельской губернии Российской империи Эдуард Спорер (Spoerer (Spörer), Eduard. 1841–1898), некоторое время учившийся в Императорской Академии художеств в Петербурге, в 1870 г. переселился в Дюссельдорф, где брал уроки пейзажной живописи у Евгения Эдуардовича Дюккера (1841–1916), профессора Дюссельдорфской академии. Интернациональным характером творчества художника можно объяснить тот факт, что картина «Морской берег» (1887. Холст, масло. 45,7 × 62,2) не вошла в состав музейного каталога, посвященного искусству Германии. Однако на сегодняшний день Э. Спорер рассматривается как представитель дюссельдорфской школы, под влиянием которой сложился тот неповторимый почерк художника, который запечатлен в его произведениях. Картина из омской коллекции, представляющая характерный образец его творчества, главной темой которого было изображение прибрежных видов Бретани и Нормандии, впервые в данном контексте была показана на выставке «Неизвестное столетие».

Во второй половине XIX в. ведущие позиции в развитии изобразительного искусства заняла мюнхенская школа. Художник датского происхождения Генрих Раш начал заниматься живописью в возрасте 26 лет и прошел длительный курс обучения в немецких учебных заведениях Гамбурга, Карлсруэ и Мюнхена. Его успехи на поприще живописи позволили немецкому историку искусства Карлу Адольфу Розенбергу

¹² В.-К. Бокень. «Франко-прусская война 1870 г. Битва при Рейшшоффене на Эльзасе» (1910. Дерево, масло. 23,5 × 33. Частная коллекция. URL: <https://www.lotsearch.net/lot/wilfrid-beauquesne-1847-1913-31281110> (дата обращения: 20.10.2021); В.-К. Бокень. «Французские солдаты в атаке: сцена из франко-прусской войны» (1892. Холст, масло. 64 × 80. Частная коллекция. URL: <https://www.mutualart.com/Artwork/French-soldiers-on-the-attack-a-scene-f-V363D37AB988E459> (дата обращения: 20.10.2021) и др.

¹³ Г. Флокенгауз. «Зима на Нижнем Рейне» (Дерево, масло. 50 × 36,5. Частная коллекция. URL: www.artnet.com (дата обращения: 20.10.2021); Г. Флокенгауз. «Зимний пейзаж Нижнего Рейна на закате» (Холст, масло. 69 × 99. Частная коллекция. URL: www.artnet.com (дата обращения: 20.10.2021) и др.

¹⁴ Г. Раш. «В лагуне Венеции» (Дерево, масло. 26 × 39. Частная коллекция. URL: <https://www.hampel-auctions.com/a/archive-catalogue-detail.html?la=it&a=87&s=277&id=94165> (дата обращения: 20.10.2021); Г. Раш. «Гондольер с пассажирами в Венеции» (1884. Холст, масло. 38,5 × 65. Частная коллекция. URL: <https://www.catawiki.com/de/1/6633881-heinrich-rasch-gondoliere-mit-passagieren-vor-venedig>. (дата обращения: 20.10.2021); Г. Раш. «Корабли в лагуне Венеции» (Холст, масло. 32 × 42. Частная коллекция. URL: <https://www.lot-tissimo.com/de-de/auction-catalogues/auktionshaus-homm/catalogue-id-sraukticbf-9ca7-a850012187cc> (дата обращения: 20.10.2021) и др.

¹⁵ Usi e costumi di Napoli e contorni descritti e dipinti. Napoli, 1853.

(Rosenberg, Carl Adolf. 1850–1906) уже в 1880-е гг. назвать его одним из главных представителей мюнхенской школы. Работая в Мюнхене, Г. Раш создавал живописные морские пейзажи, оживленные жанровыми сценами. Многочисленные этюды, созданные во время его поездок на Боденское озеро, Адриатическое море, в Венецию, Голландию и Англию, послужили мотивами его произведений. «Морской пейзаж» (Холст, масло. 70 × 100) кисти Генриха Раши привлек внимание автора статьи в 2011 г. в связи с подготовкой каталога музейной коллекции немецкого искусства. В процессе работы была прочитана подпись, что позволило уточнить авторство полотна, с которым картина впервые была опубликована. Отдельные детали композиции омской работы и сравнение с аналогичным мотивом в творчестве художника¹⁴ на сегодняшний день позволяют предположить, что автор запечатлел вид Венецианской лагуны, и внести уточнение в название произведения.

Итальянская живопись XIX в. представлена в музейной коллекции отдельными произведениями.

У истоков реалистического направления в итальянском искусстве XIX в. стоял представитель неаполитанской школы Филиппо Палицци (Palizzi, Filippo. 1818–1899), создававший произведения на стыке разных жанров — бытового, анималистического, пейзажного и портрета.

В своем живописном творчестве он особенно известен изображением крестьянок в традиционной одежде, которые занимаются своим повседневными делами, отдыхают или созерцают природу. Произведения художника можно рассматривать как своеобразный исторический источник по изучению крестьянской Италии XIX в. Так, в частности, Ф. Палицци известен как создатель иллюстраций народных костюмов для монографии Франческо де Буркара «Обычаи и традиции Неаполя»¹⁵.

На картине «Девушка с осликом» (1873. Холст, масло. 47,3 × 72), хранящейся в собрании омского музея, художник запечатлел молодую крестьянскую женщину, которая часто становилась героиней его произведений. Так, в собрании Национальной галереи современного искусства в Риме, которой он оставил свое творческое наследие в составе сотен живописных картин и эскизов, хранятся работы «Крестьянка Филомена, созерцающая с вершины горы» (1864. Холст, масло. 48 × 35), «Крестьянка Филомена, наблюдающая через стену» (1864. Холст, масло. 32 × 27), на которых изображена та же героиня.

В европейских частных коллекциях хранятся и другие картины, запечатлевшие облик этой крестьянки. Среди них: «Сцена в деревне» (1872. Холст, масло. 48,9 × 67,9); «Через стену» (1865. Холст, масло. 48,5 × 35) и др.

Вероятно, имя Филомены хорошо известно исследователям его творчества. В 2018 г. в художественном музее Палаццо д'Авалос (Васто, Италия) была развернута экспозиция к 200-летию Ф. Палицци, в рамках которой была представлена лекция «Филомена и другие. Истории женщин на картинах Ф. Палицци».

Таким образом, можно утверждать, что на омской картине запечатлен образ одной из любимых моделей популярного итальянского мастера. К сожалению, мы не знаем, какую роль сыграла эта крестьянская девушка в жизни знаменитого художника. Обращение к итальянским специалистам, исследователям творчества Ф. Палицци, позволят в ближайшем будущем ответить на этот и другие вопросы и сделать важные атрибуционные уточнения.

Изучение произведений европейской живописи XIX в. из коллекции омского музея продолжается. Его итогом должен стать каталог, который позволит ввести произведения в научный оборот и зафиксирует результаты научной деятельности нескольких поколений исследователей.

Портрет в творчестве Василия Сурикова на примере произведений Государственного художественного музея

Г. В. Железнякова
Ханты-Мансийск, ГХМ

© Г. В. Железнякова, 2021

Василий Иванович Суриков (1848–1916) — знаменитый русский художник, исторический живописец, портретист. Его произведения стали вершиной развития исторического жанра в русской и мировой живописи.

Мир портретных образов В. И. Сурикова очень разнообразен. В Государственном художественном музее (Ханты-Мансийск) находятся три его произведения: «Портрет казака» (1890-е. Холст, масло, 33,3 × 25,8), «В храме. Монахини» (1910-е. Холст, масло. 55,3 × 34,6) и «Портрет А. И. Емельяновой» (1903. Холст, масло. 72 × 61).

Переходы от одного этапа осмысления художественного образа к другому, многочисленные оттенки переживаний в ходе создания картины дают возможность судить о динамике творческого процесса. Сопоставление набросков, эскизов и этюдов с картиной и друг с другом помогает восстановить последовательность работы автора, вскрывает сложные поиски оптимального пластического выражения идеи. Среди подготовительного материала есть вещи, которые имеют определяющее значение в постижении творческого процесса мастера. Этюд, связанный с будущим произведением, показывает, в чем художник видел основу рождающегося замысла.

Однако изучение алгоритма создания картин путем ознакомления с первоначальным материалом целесообразно лишь на высоких образцах изобразительного искусства. В этом смысле имя Сурикова, его мастерство и известность работ, к которым написаны представленные этюды, делают их бесспорно интересными и значительными.

В музее хранится рабочий этюд В. И. Сурикова «Портрет казака» (рис. 1). Но это не портрет в прямом смысле этого слова, а набросок к более крупным живописным работам.

После того, как на XIX Передвижной выставке было показано полотно «Взятие снежного городка» (1891. Холст, масло. 156 × 282. ГРМ), летом 1891 г. Суриков поехал в Сибирь на этюды для картины «Покорение Сибири Ермаком» (1895. Холст, масло. 285 × 599. ГРМ). В 1892 г. он работал в Тобольске и Самарове¹. В 1893 г., отказавшись от предложения преподавать в Императорской Академии художеств, он уехал на Дон, где писал донских казаков.

К серии этих рабочих этюдов Сурикова и относится представленный в ГХМ портрет казака Захара Лыткина, имя которого написано на холсте. Из инвентарной карточки ГХМ № ЖВ-19: «Оплечное изображение мужчины зрелых лет в профиль. Кожа смуглая. Волосы, борода и усы — темные, густые, вьющиеся. На голове — черная папаха, верх из красной ткани с белым крестом. Одет в пиджак серого цвета и сорочку в красноватую полоску. Колорит сдержанный, фон светлый. Портрет выполнен в реалистической манере».

Из экспертного заключения: «По своей композиции и трактовке формы он наиболее близок „профильным“ этюдам „Этюд «Голова Ермака»“ (1890-е гг., Дальневосточный художественный музей, Хабаровск) и „Казак в красной шапке“ (1894, ГТГ)»². В самой картине «Покорение

¹ В XVI в. близ нынешнего месторасположения города Ханты-Мансийска было основано русское селение Самарово, названное по имени остяцкого князя Самара. Рядом с этим селением в 1931 г. возник поселок Остяко-Вогульск как административный центр Остяко-Вогульского национального округа. После уточнения этнических наименований народов Севера остяков стали называть хантами, а вогулов — манси, в связи с чем в 1940 г. поселок был переименован в Ханты-Мансийск. В 1950 г. из поселка и села Самарова образован город Ханты-Мансийск.

² Римская-Корсакова С. В. Экспертное заключение «Портрет казака» № 902/1 от 17.05.2001. Государственный Русский музей. 1 с.

Сибири Ермаком» сразу видно сходство образов Ермака Тимофеевича и донского казака Захара Лыткина. Несмотря на небольшие размеры холста, мы ощущаем законченность портрета, который несет в себе историческое содержание. Визуальный и психологический образ героев картин очень схож: глубоко посаженные глаза, окладистая, включенная черная борода. Из воспоминаний Василия Сурикова: «А я ведь летописи не читал. Она [картина] сама мне так представилась: две стихии встречаются. А когда я, потом уж, Кунгурскую летопись начал читать, вижу — совсем как у меня. Совсем похоже»³.

³ Василий Иванович Суриков. [Электронный ресурс] // Товарищество передвижных художественных выставок. URL: <http://www.tphv-history.ru/books/allenov-vasiliy-surikov.html> (дата обращения: 19.09.2020).

Другая историческая картина «Посещение царевной женского монастыря» (Холст, масло. 202 × 144. ГТГ) была написана в 1912 г. и явилась последним крупным произведением В. И. Сурикова. В ней художник искал органичные пути к достижению монументальности, используя традиционные приемы построения композиции. Интересно, что и эскизные поиски для этой работы раскрывают принципы новой живописности суриковского искусства. Мастер отказался от детализации, смело и широко сопоставляя массы темного и светлого, намечая светотеневые контрасты, выбирал цветовой ключ решения. Мягкий свет, идущий от подсвечника, изображенного в правой части полотна, создает ощущение особой светлости и чистоты центрального образа — царевны.

Эскиз «В храме. Монахини» (рис. 2) из коллекции ГХМ имеет вертикальный формат. На первом плане, справа от центра изображен напольный храмовый подсвечник с десятью горящими свечами, стоящими вокруг большой свечи. На втором плане — две женские фигуры, склонившие головы, одетые в черные длинные одежды (рясы). Лицо женщины в профиль справа освещено. Живопись — эскизная, выполнена в реалистической манере. Крупные мазки «по отлипу», как сам Суриков выражался об этой манере накладывать свежие мазки по еще не просохшему, липкому вчерашнему слою краски⁴, придали блеск рефлексам в лепке лица, игре серебристого цвета на подсвечнике, полыханию пламени свечей на тяжелом кандиле. Тон — теплый, цветовая гамма фона охристая. Если сравнивать эскиз «В храме. Монахини» и саму картину «Посещение царевной женского монастыря», то на ней кандило написано почти без изменений: те же горящие десять свечей с центральной большой свечой, тот же блеск серебра, только фигуры монахинь еще более темны и немного отодвинуты вглубь. В этом эскизе уже чувствуются возможности монументального решения будущего полотна.

⁴ Кончаловская Н. П. Дар бесценный [Электронный ресурс] // Николай Иванович Козлов. URL: <http://nkozlov.ru/book/763-dar-bescennyi.html> (дата обращения: 19.10.2021).

Из экспертного заключения: «Как часто бывало у Сурикова, его этюды, имея характер предварительной работы, связанной с большой композиционной картиной, приобретают одновременное самостоятельное значение. Живописная полнота и выразительность исследуемой работы делают ее практически самостоятельным произведением»⁵.

⁵ Чурак Г. О. Экспертное заключение «В храме. Монахини» № 3320/13,16 от 28.11.2000. Государственная Третьяковская галерея. 1 с.

Третий холст кисти Василия Сурикова из собрания ГХМ «Портрет Александры Ивановны Емельяновой» (рис. 3) относится уже к другому периоду, но в нем мы видим и черты реалистического портрета, и новые тенденции рубежа веков. Во многих источниках о творчестве Сурикова пишут, что он, как правило, не писал заказных портретов. «Его модели — близкие или хорошо знакомые люди. В творческом наследии мастера существует целая серия так называемых портретов с продолжением, когда одна и та же модель позировала для нескольких произведений, выполненных на протяжении значительного промежутка времени»⁶. В 1890–1900 гг. Александра Ивановна Емельянова (1878–1943) была излюбленной моделью Сурикова. Простые и ясные черты ее лица увлекали художника и давали возможность различных портретных интерпретаций.

⁶ Римская-Корсакова С. В. Экспертное заключение «Портрет А. И. Емельяновой» № 803/3 от 08.06.2000. Государственный Русский музей. 1 с.

В Государственной Третьяковской галерее находится «Горожанка» (1902. Холст, масло. 82 × 67,4), изображающая Емельянову в старинной полосатой шали, в Тульском областном художественном музее «Портрет А. И. Емельяновой» в желтом платье (1903. Холст, масло. 61 × 52). Находящийся в коллекции ГХМ «Портрет А. И. Емельяновой» относится к этой серии. Работа очень сдержанна по цветовой гамме, она почти монохромна, темно-серый с оливковым оттенком фон, темное платье с полосками вишневого цвета, подчеркивающие формы тела модели. Суриков сосредотачивает внимание зрителя на лице портретируемой. Прямой взгляд, гордая осанка выдают человека с сильным характером. Если сравнить образ А. И. Емельяновой, находящийся в ТОХМ, который датирован этим же годом, с портретом из ГХМ, то можно убедиться, как живописец, изображая одного и того же человека, показывает разные состояния его души. Портрет из тульского собрания представляет зрителю молодую женщину, полную мягкости и очарования, он более интимен. Создав серию портретов А. И. Емельяновой, автор выражает восхищение перед таинственностью и многообразием оттенков женской красоты, доброты и душевности. Именно сочетание общего и частного, личного и типического создают ту гармонию и яркую жизненность образа, которая так пленяет в этом портрете. Из экспертного заключения: «Тип модели, подход художника к изображению женского образа, стилистика портрета, живописно-пластические средства, с которыми Суриков создает характерную неповторимость женского облика, находят полное соответствие с эталонными произведениями живописца»⁷.

Исследования для изучения истории «жизни» картин, сведения о портретируемых, дополнительные данные о самих мастерах являются важными и ценными. Поэтому введение в общий контекст творчества художника портреты из собрания ГХМ представляет особый интерес и позволяют нам изучить отдельные важные этапы портретного наследия В. И. Сурикова и тем самым популяризовать нашу коллекцию.

⁷ Чурак Г. О. Экспертное заключение «Портрет А. И. Емельяновой» № 1547/13,16 от 25.05.2000. Государственная Третьяковская галерея. 1 с.

Рис. 1. В. И. Суриков.
Портрет казака. 1890-е.
Холст, масло. 33,3 × 25,8.
ГХМ, Ханты-Мансийск



Рис. 2. В. И. Суриков.
В храме. Монахини. 1910-е.
Холст, масло. 55,3 × 34,6.
ГХМ, Ханты-Мансийск



Рис. 3. В. И. Суриков.
Портрет А. И. Емельяновой. 1903.
Холст, масло. 72 × 61.
ГХМ, Ханты-Мансийск



Из истории Музея изящных искусств в Тобольске: П. П. Чукомин и поступление авангарда в 1920 году

Е. В. Рындина
Тюмень, ТМПО

© Е. В. Рындина, 2021

В апреле 1920 г. в Тобольске усилиями подвижника Пантелеймона Петровича Чукомина (1874–1938) был открыт Музей изящных искусств, для пополнения фондов которого его как директора вскоре командировали в Москву. До сих пор нет однозначного ответа, что П. П. Чукомин привез, поскольку в архиве Тобольского историко-архитектурного музея-заповедника (ТИАМЗ) не сохранилось документа о поступлении. Вскоре Музей изящных искусств был закрыт, его фонды в 1928 г. поступили в Музей Тобольского Севера, впоследствии — Тобольский районный краеведческий музей (ТКМ), некоторые произведения уже на этом этапе утратили авторство. Из ТКМ в 1958 г. 38 предметов живописи передали в новообразованную Тюменскую областную картинную галерею (ТКГ), среди них были и предметы, привезенные П. П. Чукоминим. Однако точкой отсчета для большинства картин, оставшихся в Тобольске, стал факт передачи из Музея изящных искусств, а для отправленных в Тюмень — передача из ТКМ в ТКГ.

Первым в поле зрения исследователей, причем не отечественных, попал В. В. Кандинский (1866–1944). В 1958 г. информация о том, что в Тобольске находится его картина «Без названия», появилась в книге искусствоведа У. Громанна «Василий Кандинский: жизнь и творчество»¹. У. Громанн, лично знакомый с В. В. Кандинским, опирался на его дневники. Отечественным же искусствоведам этот факт не был известен. Тем более, что в Тюмень из Тобольска в 1958 г. картина поступила как «Натюрморт» неизвестного художника XX в. Так она вошла в первый каталог ТКГ 1963 г.²

В 1973 г. в мемуарах художник В. И. Уфимцев (1899–1964) упоминает о посещении Музея изящных искусств в Тобольске в 1921 г. и перечисляет имена увиденных им художников: «Дубовской, Васнецов, Лентулов, Кончаловский, Розанова, Кандинский...»³

Авторство В. В. Кандинского было установлено в начале 1970-х гг. С. Г. Ивенским и подтверждено при реставрации 1979–1980 гг. В. А. Бекишевой (ООМИИ). Однако при публикации в 1982–1984 гг. каталога-резюме В. В. Кандинского его составители Н. К. Roethel, J. K. Benjamin, вероятно, ориентировались на издание Громанна, по-прежнему называя местонахождением картины Тобольск⁴.

Когда в 1989 г. это произведение участвовало в первой персональной выставке В. В. Кандинского (ГТГ), в каталоге оно фигурировало уже как «Композиция» и местонахождение до 1958 г. ошибочно было отнесено к ТОКМ, а до 1929 г. — Музейному бюро отдела ИЗО Наркомпроса⁵ (далее — Муз. бюро). Впервые история этой картины была соотнесена с деятельностью Муз. бюро, но дата была установлена неверно. Эта же информация была продублирована в каталоге проекта «Золотая карта России»⁶.

В 1992 г. в альбоме «Неизвестный русский авангард в музеях и частных собраниях» была воспроизведена картина Л. С. Поповой «Живописная архитектура» (1917) из собрания ТИАМЗ и информаци-

¹ Grohmann W. Wassily Kandinsky: life and work. New York, 1958. P. 333.

² Тюменская областная картинная галерея. Русская живопись XVIII — начала XX вв. Советская живопись. Каталог / Сост. Е. К. Кроллау. Л., 1963. С. 56.

³ Уфимцев В. И. Говоря о себе. М., 1973. С. 37.

⁴ Roethel H. K., Benjamin J. K. Kandinsky: Catalogue Raisonné of the Oil Paintings, vol. 1–2. London, 1982–84. P. 578.

⁵ Кандинский. Каталог выставки. Л., 1989. С. 116.

⁶ Врата Сибири («Золотая карта России»). Тюменский музей изобразительных искусств. Каталог. М., 2004. С. 16.

⁷ Неизвестный русский авангард в музеях и частных собраниях / Авт.-сост. А. Д. Сарабьянов; тексты Н. А. Гурьяновой, А. Д. Сарабьянова. М., 1992. С. 205.

⁸ Степанова В. Ф. Человек не может жить без чуда. Письма. Поэтические опыты. Записки художницы / Под ред. О. В. Мельникова. М., 1994. С. 134.

⁹ Валов А. А. Художники и время // Художники Тюмени. Юбилейный альбом. Тюмень, 1994. С. 13.

¹⁰ Там же.

¹¹ Валов А. А. Жил-был художник // Сибирское богатство. Общественно-политический журнал. 2004. № 7. С. 63.

¹² Крусанов А. В. Русский авангард. 1907–1932 (Исторический обзор). В 3 т. Т. 2. Футуристическая революция (1917–1921). Кн. 1. М., 2003. С. 251, 701.

¹³ Из письма Крусанова А. В. автору статьи от 5.05.2020 г.

¹⁴ Виктор Уфимцев. Живопись, графика, фото, коллажи, дневники, автографы / Авт.-сост. И. Галеев, З. Девятярова. М., 2009. С. 32–33.

¹⁵ Сарабьянов А. Д. География авангарда в провинции. К 100-летию деятельности Музейного бюро // Авангард. Список № 1: К 100-летию Музея живописной культуры. М., 2019. С. 75.

¹⁶ РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Ед. хр. 8. Л. 88–89.

ей о поступлении в 1920 г. из Муз. бюро отдела ИЗО Наркомпроса РСФСР⁷.

В 1994 г. опубликована книга Варвары Степановой «Человек не может жить без чуда», где в дневниковой записи от 15 сентября 1920 г. описан скандал, разгоревшийся вокруг покупки картин для Тобольска, который чуть не закончился увольнением В. В. Кандинского и А. М. Родченко⁸.

Из тюменских исследователей впервые связь между поступлением картины В. В. Кандинского и деятельностью П. П. Чукомина по организации Музея изящных искусств установил искусствовед А. А. Валов в 1994 г.⁹ Он рассказал про поездку П. П. Чукомина в Москву и его встречу там с наркомом просвещения А. В. Луначарским и художником В. В. Кандинским. Однако список авторов, чьи картины, по мнению А. А. Валова¹⁰, П. П. Чукомин привез, не корректен, поскольку, кроме Кандинского и Айвазовского, произведения остальных мастеров имеют другие источники поступления.

В 2004 г. А. А. Валов в юбилейной статье о П. П. Чукоmine ограничился упоминанием того, что тот «в числе 30 картин русских художников привез в Тобольск и картину Кандинского»¹¹.

Между тем в 2003 г. вышла книга, которая помогла бы более точно установить, что привез П. П. Чукомин, — это масштабный труд А. В. Крусанова «Русский авангард», где описывается передача 13 работ представителю Музея изящных искусств г. Тобольска с указанием 12 художников (О. В. Розанова, К. К. Зеленеvский, Н. П. Крымов, А. И. Штурман, В. Д. Милиоти, Л. П. Попова, В. В. Кандинский, А. М. Родченко, Н. В. Синезубов, Р. Р. Фальк, А. В. Лентулов, П. П. Кончаловский) и ссылкой на акт передачи из Гос. фонда Муз. бюро Отдела ИЗО Наркомпроса¹². В этом списке не хватает фамилии одного художника. По признанию автора, он не знал, кто такой Катышев, потому его не назвал, хотя это имя было в акте передачи¹³. Видимо, это же обстоятельство послужило причиной того, что в каталоге ТКГ 1963 г. Катышев превратился в неизвестного художника начала XX в., хотя в акте передачи из ТКМ в ТКГ его фамилия еще фигурировала.

Косвенным подтверждением факта поступления 1920 г. является дневниковая запись художника В. И. Уфимцева, где он оставил более развернутое, чем в книге, описание того, что увидел в тобольском музее 2 августа 1921 г.: «На стене я увидел таких авторов, как Лентулов, Кандинский, Розанова, Кончаловский, Синезубов и др. Из ранних — Айвазовский, Дубовской, Ап. Васнецов, Ционглинский и др.»¹⁴

Последним по хронологии источником, содержащим упоминание о факте передачи, является статья А. Д. Сарабьянова «География авангарда в провинции. К 100-летию деятельности Музейного бюро», в которой обозначено, что из 13 переданных в Тобольск 7 сентября 1920 г. художественных произведений в настоящее время в собрании ТИАМЗ хранятся два¹⁵. Как выяснилось позднее, эта информация не соответствует истине.

Согласно акту № 38 Муз. бюро, в Тобольск были переданы следующие произведения: «Розанова О. В. „Супрематизм“; Зеленеvский „Капри. № 19“; Катышев „Натюрморт“; Крымов Н. П. „Пейзаж с рекой“; Штурман „Перуджия“; Милиоти В. Д. „Эскиз. /Мост/“; Попова Л. С. „Супрематизм“; Кандинский В. „№ 207“; Родченко А. М. „№ 110“; Синезубов Н. В. „Женщина на кровати“; Фальк Р. Р. „Портрет“; Лентулов А. В. „Пейзаж“; Кончаловский П. „Натюрморт с утюгом“»¹⁶.

В описи экспонатов, перевезенных из Музея изящных искусств в Музей Тобольского Севера, 20 картин большого размера и 32 — малого фигурируют уже как картины неизвестных художников. Среди 61 предмета с указанием авторства упомянуты Фальд «Женщина» (Р. Р. Фальк

«Портрет Е. С. Потехиной»), П. Конишевский «Утюг, бутылка и др. предметы» (П. Кончаловский «Натюрморт с утюгом», в дальнейшем в базе данных ТИАМЗ фигурировал «Натюрморт с утюгом и бидоном»/«Утюг и бидон»/«Утюг, бидон» неизвестного художника, 1930-е, холст, масло, 82 × 66 (ТМ 8281), в 1982 г. зафиксировано отсутствие предмета: утерян при перевозке, согласно акту от 29.10.1968 г.), Родченко с неразборчиво написанным названием (А. М. Родченко «Футуристическая композиция»), эскиз Милиоти (В. Д. Милиоти «Четыре фигуры и лошадь»).

Работа с современной базой данных помогла установить, что из 13 поступивших в 1920 г. картин в настоящее время в ТИАМЗ находится пять (произведения О. В. Розановой, Л. С. Поповой, А. М. Родченко, К. К. Зеленецкого, В. Д. Милиоти), в Музейном комплексе имени И. Я. Словцова (МКМС) — четыре (произведения В. В. Кандинского, Р. Р. Фалька, Н. П. Крымова, А. И. Катыхева).

В архивных учетных документах ТИАМЗ обнаружена информация еще по двум картинам. Автор картины «Перуджия» А. И. Штурман превратился в Штубмана, XIX в. (Холст, масло, 57 × 45. Инв. № ТМ 8279). Работа числится в списке необнаруженных при передаче от 28.12.1984 г., п/№ 1. Акт утраты от 23.03.2003 г., п/№ 7. Картина Н. В. Синезубова «Женщина на кровати» утратила авторство и получила новое название: «Полуобнаженная женщина на кровати» (Холст, масло, 80 × 60). В книге КП была записана под № 11932. В акте от 12.04.1949 г. записана в п. 4: «Из предметов, принятых Павловым в 41 г., не найдены на 1/1 — 49 г. 7 предметов по 6 инв. №№: 5. 299 (11932) карт. неизв. худ. «Полуобнаженная женщина». Таким образом, потерялись следы только картины А. В. Лентулова.

В связи с выявлением акта поступления 1920 г., проведенной работой с архивными документами, изучением литературы, общением со специалистами — ведущими экспертами по истории авангарда обозначились следующие перспективы исследования:

1) Провести переименование картин: а) В. В. Кандинского — «№ 207. Без названия» (1916. Москва. Холст, масло, 66,5 × 59,5) вместо «Композиция», основание: акт поступления, инвентарные и бухгалтерские книги Муз. бюро, книга У. Громанна; б) О. В. Розановой — «Цветовая композиция» (Не позднее 1918. Холст, масло, 31,3 × 39,2) вместо «Футуристическая композиция», основание: инвентарная книга Муз. бюро, консультация И. А. Вакар (ГТГ); в) А. М. Родченко — «Композиция № 110» (1920. Холст, масло, 70,7 × 57,3) вместо «Футуристическая композиция», основание: акт передачи, консультация исследователя творчества А. М. Родченко, историка авангарда А. Н. Лаврентьева; г) К. К. Зеленецкого — «Капри № 19» (1919–1920. Картон, масло, 42 × 31) вместо «Капри», основание: акт передачи, консультация Л. И. Овчинниковой (ТОХМ), специалиста по творчеству К. К. Зеленецкого; д) В. Д. Милиоти (Миллиотти. Икар) — «Мост» вместо «Четыре фигуры и лошадь» (1920. Картон, масло, 20,5 × 38), основание: инвентарная книга Муз. бюро, акт передачи Муз. бюро 1920 г.

2) Уточнить данные по времени создания «Портрета Е. С. Потехиной» (Москва. Холст, масло, 104 × 86,5) Р. Р. Фалька — 1913 г. вместо 1909 г., основание: каталог-резоне под авторством Д. В. Сарабьянова, Ю. В. Диденко¹⁷.

3) Обозначить авторство художника Александра Ивановича Катыхева (1902–?) у предмета ТКГ Ж-36 «Натюрморт» вместо неизвестного художника XX в. (Не позднее 1919. Москва. Холст, масло, 104,8 × 70,5), основание: инвентарная книга Муз. бюро, акт передачи из Муз. бюро 1920 г., акт передачи из ТОКМ в ТКГ 1957 г. В РГАЛИ находятся два лич-

¹⁷ Живопись Роберта Фалька. Полный каталог произведений / Авт.-сост. Д. В. Сарабьянов, Ю. В. Диденко. М., 2006. С. 342.

¹⁸ РГАЛИ. Ф. 681. Оп. 2. Ед. хр. 75.

ных дела Катышева Александра Ивановича (1902 г. р.) из Строгановского училища (1915 г.) и ВХУТЕМАСа (1920–1930 гг.), а также «Списки студентов за 1919/20 гг.»¹⁸, где в «Списке подмастерьев I СГХМ» в мастерской А. В. Лентулова числится Александр Катышев. С большой долей вероятности, это и есть автор натюрморта.

¹⁹ Там же. Ф. 665. Оп. 1. Ед. хр. 8. Л. 85, 87.

²⁰ Порто И. Б. Николай Крымов. Живопись, графика, театр. Каталог-резоне. В 2-х кн. Т. 2. М., 2009. С. 66.

4) Остается открытым вопрос по названию картины Н. П. Крымова «Туча» (1920. Россия. Дерево, масло. 31 × 40. ТКГ Ж-26). В акте передачи Муз. бюро она обозначена как «Пейзаж с рекой», в инвентарной книге Муз. бюро записана как «Утро», кроме того, картина Н. П. Крымова с названием «Туча» отправлена в Барнаул 7 сентября 1920 г.¹⁹ Однако в каталоге-резоне И. Б. Порто, самого авторитетного исследователя творчества Н. П. Крымова, картина зафиксирована под названием «Туча»²⁰.

Парижские пейзажи Бориса Шабля-Табулевича из частного омского собрания

И. Г. Девятьярова

Омск, ООМНИИ им. М. А. Врубеля

© И. Г. Девятьярова, 2021

В связи с изучением жизни и творчества Б. С. Шабля-Табулевича (1896–1975) автор статьи в ноябре 2020 г. обратилась в салон «Антикварь» к Ю. А. Мельникову, у которого в это время находились работы художника. Одни были приобретены у арт-дилера В. А. Лапина, другие предоставлены для реализации внучкой некоего омского коллекционера (имя скрывается). Ю. А. Мельников показал работы Б. С. Шабля-Табулевича и прислал их изображения.

Один из организаторов омской художественно-литературной группы «Червонная тройка», участник известных московских объединений «Бытие», «Крыло», «ОМХ», выставившийся вместе с признанными мастерами-классиками Б. С. Шабль-Табулевич оказался забытым в наши дни¹. Связано это, безусловно, с тем, что в музейных и частных собраниях произведения художника единичны, редки они и на выставках.

По информации, полученной от дочери, Натали Шабле (в замужестве Тюрке, 1938 г. р.), а также из разнообразных архивных документов и редких изданий стало известно, что с 1943 г. Б. С. Шабль-Табулевич находился в Германии, в лагере для перемещенных лиц в американской зоне оккупации. Во избежание принудительной депортации в СССР художник заявил при регистрации, что он француз Maurice Chablé, родился в Монголии во французской семье и для постоянного местожительства намерен избрать Францию. С 1946 г. жил в Париже, писал портреты, пейзажи и натюрморты. Свои картины парижского периода он подписывал «M. Chablé». Об этом говорят черно-белые фотокопии картин, присланные его дочерью (рис. 1–3). В конце 1940-х — 1950-х гг. на страницах газет, журналов и в лекциях выступал с критикой советского строя и деятельности НКВД² (рис. 4, 5). Сейчас эта критика доступна и опубликована, но в то время являлась проявлением антисоветизма и в СССР преследовалась властями в уголовном порядке. Произведения парижского периода Шабля-Табулевича специалистам и любителям искусства в России неизвестны³.

В числе представленных в лавке «Антикварь» картин, подлинность которых вызвала вопрос, — «Летний пейзаж» с деревьями на переднем плане (рис. 6). Композиционно он повторяет «Сельский пейзаж» 1943 г. (Холст, масло, 35 × 45. Собрание Анатолия Бренмана, Франкфурт-на-Майне) (рис. 8), написанный в окрестностях Днепродзержинска в период фашистской оккупации, но пластически и колористически весьма упрощен. Создается ощущение, что именно его воспроизведение, представленное на аукционном сайте в 2009 г., стало для неизвестного автора «Летнего пейзажа» 1958 г. композиционной основой⁴. В левом нижнем углу — подпись «Б. Шабль-Табулевич 1958» (рис. 7). Графически подпись схожа с подписью на «Сельском пейзаже» 1943 г. (рис. 9). Отметим, что в 1958 г. художник жил в Париже и имел другое, французское, имя, а именно Maurice Chablé. Художника Б. Шабля-Табулевича в это время во французской столице не было.

В частной омской коллекции внимание привлёк приписываемый Б. С. Шаблю-Табулевичу «Пейзаж с пароходом», выполненный маслом

¹ О нем см.: Девятьярова И. Г. Живописец Шабль // Антикварное обозрение. 2010. № 3. С. 72–79; Девятьярова И. Г. Борис Сергеевич Шабль // Энциклопедия русского авангарда Т. 2. Л–Я. М., 2013. С. 589–590; Девятьярова И. Г. Художник Б. С. Шабль-Табулевич. Парижские страницы жизни (1946–1975) // Декабрьские диалоги. Вып. 23. Омск, 2020. С. 72–78.

² См. напр.: Шабле М. В доме предварительного заключения Н.К.В.Д. // Новый журнал. Вып. XVI. Нью-Йорк, 1947. С. 252–256; Шабле М. «Семь часов тридцать минут». Отрывок из готовящихся к печати «Записок художника из СССР» // Возрождение. Литературно-политические тетради. Тетрадь 83. 1958, ноябрь. С. 27–44; Шабле М. На пути следования товарища Сталина // Русское дело. 1959. № 1. С. 8–9.

³ Лейкинд О. Л., Северюхин Д. Я. Художники русского зарубежья: Первая и вторая волна эмиграции: Биографический словарь: в 2 т. Т. 1: А–К. Т. 2: Л–Я. СПб., 2019.

⁴ Б. С. Шабль-Табулевич. Сельский пейзаж. Аукцион Hargesheimer & Günther. Düsseldorf (DE). URL: <https://artinvestment.ru/auctions/88080/works.html#> (дата обращения: 9.12.2009).

⁵ Богомолова Л. К. Атрибуция произведений Б. С. Шабля-Табулевича из Омского государственного историко-краеведческого музея на основе изучения личной и творческой биографии художника // Декабрьские диалоги. Вып. 23. Омск, 2020. С. 158.

⁶ Девятьярова И. Г. Художник Б. С. Шабль-Табулевич. С. 77.

⁷ Шабле М. «Семь часов тридцать минут». С. 40.

⁸ Ялтинская конференция. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Ялтинская_конференция (дата обращения: 28.12.2020).

на холсте с датировкой 1959 г. (рис. 10). «Из сведений, сообщенных Натали Табулевич (Борнет) автору статьи через коллекционера В. А. Лапина (здесь и далее), после войны он [Шабль] дважды приезжал в Советский Союз на встречу со своими друзьями — Н. А. Мамонтовым и В. И. Уфимцевым. Дату первой поездки Натали Табулевич (Борнет) не припоминает; вторая встреча состоялась в 1958 г. в Саратове, во время которой была сделана фотография (местонахождение неизвестно)»⁵. В своей статье Л. К. Богомолова ошибочно трактует этот эпизод в биографии художника.

Приезд художника в Саратов и встречи с Н. А. Мамонтовым вряд ли имели место. Как уже отмечалось, с 1946 г. художник жил в Париже под именем Мориса Шабле (Maurice Chablé) и наряду с творческой работой выступал с антисоветскими публикациями, в том числе и о деятельности НКВД⁶. Так, готовя закрытую выставку в Кремле о строительстве железных дорог, он пишет: «Страшную вещь готовит народу первая пятилетка, которая будет утверждена на этой конференции, и не только потому, что она высосет из народа 64.600.000.000 рублей на капиталовложения в так называемое народное хозяйство. Еще страшнее другое: кто будет строить эти 6.000 километров железных дорог? Ясно кто: основой для выполнения работ явится труд сосланных и концлагерников всех категорий. Стало быть, это уже увязано с внутренней политикой. Развертывающаяся борьба и классовая дифференциация дают повод к арестам и ссылкам. Политика приспособлена к экономике: сначала создают оппозиционеров, кулаков, врагов народа, а потом утверждают пятилетку. Значит, ГПУ начнет выполнять другой, не обнародованный пятилетний план: как дать официальной пятилетке живую рабочую силу. Значит, план арестов и процессов уже разработан и для его выполнения ждут только сигнала...»⁷ Отметим, что этот очерк художника опубликован именно в 1958 г., когда он якобы прибыл в Саратов.

В Советской России художник боялся быть опознанным органами, как отказавшийся от репатриации беженец и автор антисоветских материалов.

Б. С. Шабль-Табулевич хорошо знал механизм деятельности Комитета государственной безопасности: летом 1938 г. он был арестован и 8 месяцев провел в следственном изоляторе Кисловодского НКВД, откуда в феврале 1939 г. после допросов-пытток вышел полуинвалидом. Согласно подписанному Ялтинскому соглашению в феврале 1945 г., которое гласило, что граждане СССР должны вернуться в страны своего гражданства независимо от их желания, союзники в принудительном порядке вернули СССР значительную часть военных и гражданских лиц, захваченных союзниками. Впоследствии, исполняя это соглашение, англичане и американцы передали советской стороне не только советских граждан, но и эмигрантов, никогда не имевших советского гражданства. В том числе была совершена насильственная выдача казаков. По некоторым оценкам, это соглашение коснулось более чем 2,5 млн человек⁸.

Но Б. С. Шабль-Табулевич сумел отказаться от репатриации, и это еще одна причина не совершать визит в Советскую Россию. Предположим, что Морис Шабле приезжал в Москву или Ленинград по линии ВАО «Интурист». Но контроль служб КГБ при этом не снимался, и свободное продвижение по стране абсолютно исключалось. В том числе и на поезде, где, как известно, в то время не надо было показывать паспорт. Представим: иностранный гость тайно покидает номер отеля. Возможно ли это? Где он пропадает несколько дней? Зачем такой риск человеку в 62 года? Встречи Мориса Шабле с В. И. Уфимцевым также можно подвергнуть сомнению. Народный художник Узбекской ССР, член партии, автор больших историко-революционных полотен, участник всесоюзных выставок не стал бы рисковать своей репутаци-

ей, встречаясь с иностранцем. Не стремился В. И. Уфимцев повидаться и с репрессированным Н. А. Мамонтовым, который не нашел места в советском искусстве и писал, нигде не выставляясь, небольшие работы на литературные темы.

В левом нижнем углу «**Пейзажа с пароходом**» дата исполнения «1959» нанесена четко и кажется довольно свежей, в то время как сама подпись «M. Shable» слегка затерта. Ее сравнение с подписями на французских оригиналах показывает, что подпись на «Пейзаже с пароходом» «M. Shable» имеет другое написание: в фамилии 1-я буква «S» вместо «C», и в последней букве отсутствует вертикально с наклоном вправо черточка — надстрочный (диакритический) знак, позволяющий читать фамилию как Шабле. В подписи, нанесенной неизвестным исполнителем, это не учтено и является проявлением его безграмотности.

На обороте «Пейзажа с пароходом» — надпись, тоже вызывающая вопрос: «Дорогому другу Николаю Мамонтову в День его рождения 15 февраля 1959 г. от Бориса Табулевича. г. Саратов» (рис. 11). Конечно, эту дарственную подпись следует сравнить с оригиналом, эталоном подписи, но ее нет, и сравнить не с чем.

Таким образом, представленные суждения и наблюдения говорят не в пользу подлинности картины.

С полной убежденностью, не сомневаясь в подлинности не имеющего подписей пейзажа «**Деревенская улица**» (рис. 12) и авторстве Шабля-Табулевича, Л. К. Богомолова пишет: «В начале лета 2019 г. по счастливой случайности автору данной статьи довелось не только держать в руках его пейзаж, привезенный омским коллекционером из Франции, но и узнать о судьбе художника от его дочери, Натали Табулевич (Борнет), проживающей в Париже»⁹. В составленном ею 21.09.2019 г. экспертном заключении, выданном В. А. Лапину, автором также признан Б. С. Шабль-Табулевич. Датировка: вторая половина 1940-х — 1950-е гг. При этом перечислены виды исследования: стилистический анализ, сравнение с эталонными произведениями, работа со специальной литературой. Основой для проведения атрибуции стал провенанс — в семье художника, то есть история бытования. Однако конкретные факты не приведены.

Предполагается даже, что на пейзаже изображены окрестности Омска и, возможно, Чернолучья.

Между тем совершенно очевидно, что пейзаж представляет собой схематично написанную, с преобладанием контура, копию со знаменитой картины известного русского художника Ф. А. Васильева (1850–1873) «Деревенская улица» (1868. Холст, масло. 52,5 × 44), хранящейся в Государственной Третьяковской галерее (рис. 13). Написанный в деревне Константиновка под Петербургом пейзаж изображает дорогу, ограниченную справа и слева избами. Слева на переднем плане деревянный пешеходный мостик. Вдали видны идущие по дороге крестьянки, повозка с сеном, на самом дальнем плане — полоса леса с золотистыми облаками над ним. Трудно предположить, что, живя в Париже и путешествуя по всему миру, художник обратился к этому мотиву, придерживаясь при этом всех подробностей и деталей.

Сейчас русский авангард — самый востребованный и подделываемый на мировом художественном и антикварном рынках. Произведения Б. С. Шабля-Табулевича не относятся к таковым. Хотя, надо сказать, работы художников «Червонной тройки» начинают вызывать интерес.

К произведениям искусства эксперты применяют одинаковые методы. И хотя наиболее результативной представляется комплексная экспертиза, включающая в себя искусствоведческие и технико-технологические

⁹ Богомолова Л. К. Указ. соч. С. 152.

данные, в данном случае, на наш взгляд, вполне достаточен визуальный осмотр, что и было сделано автором настоящей статьи.

Надо ли говорить, что искусствоведческий анализ включает множество способов и приемов: соотнесение произведения с историческим контекстом, изучение специальной литературы и документов в архивах, анализ картины с точки зрения сходства с базой эталонного материала. Однако этого проведено не было. Скупость информации в атрибуционной работе с картинами, приписываемыми художнику Б. С. Шаблю-Табулевичу (Морису Шабле), привел к ложным результатам.



Рис. 1. Шабле, Морис.
Натюрморт с виноградом и букетом цветов. 1972.
Воспроизводится по фотографии из архива дочери художника Натали Шабле, Франция, Ментон

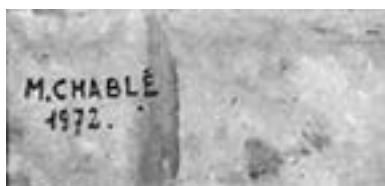


Рис. 2. Шабле, Морис.
Натюрморт с виноградом и букетом цветов. 1972.
Фрагмент с подписью
Воспроизводится по фотографии из архива дочери художника Натали Шабле, Франция, Ментон



Рис. 3. Шабле, Морис.
В парке. Покупают напитки. 1973.
Фрагмент подписи
Воспроизводится по фотографии из архива дочери художника Натали Шабле, Франция, Ментон

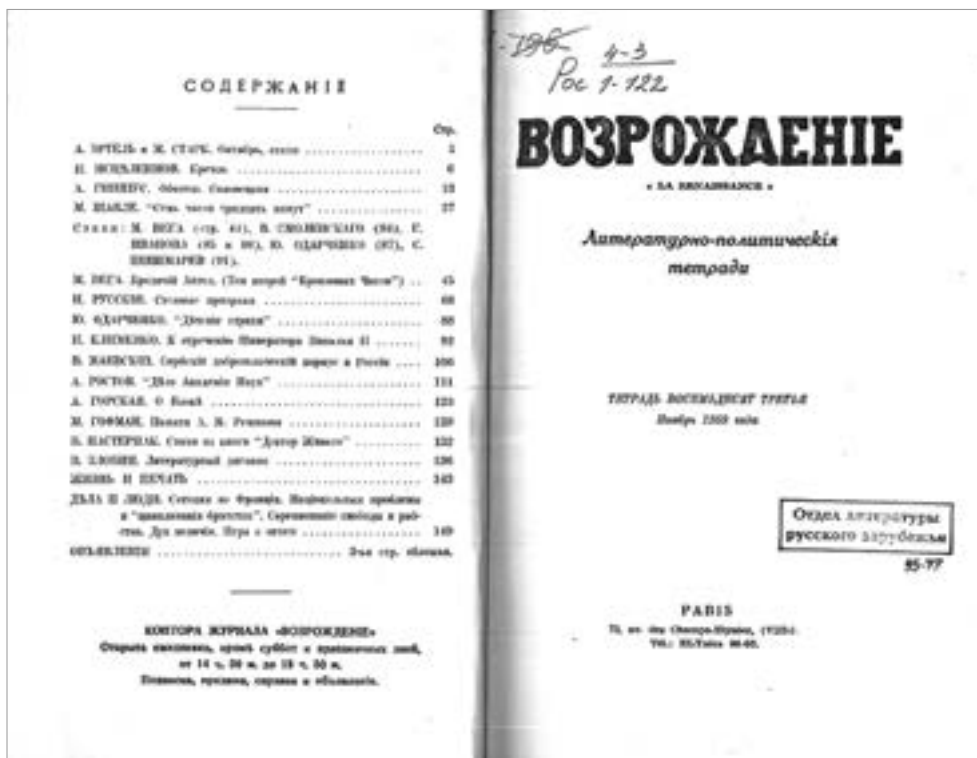


Рис. 4. Обложка и содержание журнала «Возрождение». Париж, 1958. № 83



Рис. 5 Страница статьи Мориса Шабле
в журнале «Возрождение».
Париж, 1958. № 83



Рис. 6. Б. С. Шабль-Табулевич (?).
Летний пейзаж. 1958.
Холст, масло.
Частное собрание, Омск



Рис. 7. Б. С. Шабль-Табулевич (?).
Летний пейзаж. 1958.
Холст, масло.
Фрагмент подписи
Частное собрание, Омск



Рис. 8. Б. С. Шабль-Табулевич.
Сельский пейзаж. (Каменское. Деревня Романково).
1943.
Холст, масло. 35 × 45.
Собрание Анатолия Бренмана,
Германия, Франкфурт-на-Майне



Рис. 9. Б. С. Шабль-Табулевич.
Сельский пейзаж. (Каменское. Деревня Романково). 1943.
Холст, масло. 35 × 45.
Фрагмент подписи
Собрание Анатолия Бренмана,
Германия, Франкфурт-на-Майне



Рис. 10 Шабле, М.
Пейзаж с пароходом. 1959.
Частное собрание



Рис. 11. Шабле, М.
Пейзаж с пароходом. 1959.
Оборотная сторона.
Частное собрание

Рис. 12. Б. С. Шабль-Табулевич (?).
Деревенская улица. Вторая половина 1940-х — 1950-е.
Ткань, масло. 79 × 60,5.
Частное собрание



Рис. 13. Ф. А. Васильев.
Деревенская улица. 1868.
Холст, масло. 52,5 × 44.
ГТГ



«Бери свой быстрый карандаш...» Произведения А. О. Орловского в коллекции Омского областного музея изобразительных искусств имени М. А. Врубеля

Г. А. Севостьянова
Омск, ООММИИ им. М. А. Врубеля

© Г. А. Севостьянова, 2021

В фонде русской графики хранится восемь произведений Александра Осиповича Орловского (1777–1832). Знаменитый живописец, рисовальщик, карикатурист, литограф, он оставил яркий след в русской культуре первой трети XIX столетия. Поляк по национальности, на мировоззрение которого повлияло освободительное движение во главе с Тадеушем Костюшко (1746–1817), художник три десятилетия жил и работал в России, в полной мере посвятив свой талант второй родине.

Становление искусства Орловского происходило на стыке культур двух стран — Польши и России. В Польше он родился, получил художественное образование и сформировался как личность. Начало творческой деятельности Орловского совпало с периодом трагических событий на родине. Когда в 1794 г. в Кракове началось восстание под руководством Т. Костюшко, семнадцатилетний начинающий художник вступил в ряды борцов за свободу Польши. Его ранние произведения посвящены именно событиям и героям польского национального движения. В одном из боев Орловский был ранен. После поражения восстания произошел Третий раздел Речи Посполитой с утратой ею политической независимости. Многие деятели польской культуры рубежа XVIII–XIX столетий, не найдя применения на родине, покинули ее пределы¹. Для Орловского эти события также имели принципиальное значение. Они способствовали развитию романтического склада характера художника, для которого свобода творческого самовыражения стала естественной потребностью.

В 1802 г., после нескольких лет скитаний по Польше и Литве, Орловский оказался в Санкт-Петербурге. Здесь он нашел теплый прием в среде деятелей культуры и русской аристократии, а также высоких покровителей, в том числе из членов семьи Романовых. Великий князь Константин Павлович до конца своих дней был одним из главных почитателей искусства Орловского, что во многом способствовало не только развитию таланта последнего, но и его популярности в петербургском обществе.

Говоря о творчестве польского художника в России, нельзя не отметить, что оно впитало лучшие качества культуры пушкинской эпохи: ее светлый и вольный дух, оптимизм и народность. Личные дружеские связи сложились у Орловского с А. С. Пушкиным, П. А. Вяземским, Д. В. Давыдовым, И. А. Крыловым². Известно, что А. С. Пушкин восхищался искусством художника и посвятил ему известные строки в поэме «Руслан и Людмила»: «Бери свой быстрый карандаш, рисуй, Орловский, ночь и сечу»³.

Коллекция знаменитого мастера формировалась в омском музее в разное время. Так, рисунок «Рыцарь» (1809) был передан из ЛО ГМФ в 1927 г., а семь литографий получены в дар в 1980-е гг. из частного собрания ленинградского ученого, академика Е. М. Лавренко (1900–1987).

Наследие А. О. Орловского в российских и европейских музеях хорошо изучено и каталогизировано⁴. Тем не менее, некоторые аспекты твор-

¹Зименко В. М. Александр Осипович Орловский. 1777–1832. М., 1951. С. 6–7; Суходольская М. Орловский в Польше // Александр Осипович Орловский. Выставка произведений. Каталог. Государственная Третьяковская галерея. М., 1958. С. 15.

²Ацаркина Э. Н. Орловский в России // Александр Осипович Орловский. Выставка произведений. Каталог. Государственная Третьяковская галерея. М., 1958. С. 29.

³Зименко В. М. Указ. соч. С. 20.

⁴Зименко В. М. Указ. соч.; Ацаркина Э. Н. Александр Осипович Орловский. М., 1971; Александр Осипович Орловский. Выставка произведений...

чества мастера, прежде всего печатная графика, до настоящего времени вызывают ряд вопросов. Во многом это связано с огромным успехом его работ. Уже при жизни художника распространялись литографии «под Орловского». Несмотря на то, что ему в 1824 г. удалось добиться государственной привилегии на тиражирование своих эстампов и право ставить на литографиях личную печать, фальшивые оттиски до настоящего времени встречаются как в музейных собраниях, так и на антикварном рынке. При изучении литографий Орловского этот факт необходимо учитывать, а также обращать внимание на качество основы, на которой печатались произведения мастера. Известно, что все авторские литографии издавались на толстой белой бумаге с оттиском печати Орловского на поле. Стоили они дорого, до 50 рублей за комплект из двух литографий в большой лист. Позднейшие отпечатки на тонкой бумаге, сделанные после смерти Орловского, продавались несравненно дешевле⁵.

⁵ См.: Ацаркина Э. Н. Орловский в России. С. 31.

Как уже отмечалось, в коллекции русской графики хранится восемь произведений А. О. Орловского. Среди них рисунок «Рыцарь» (1809. Пастель, уголь, белила. 52 × 38,5) (рис. 1). В 1958 г. он экспонировался на выставке «Произведения Александра Осиповича Орловского» в Государственной Третьяковской галерее, подготовленной из собраний Польши и России, включившей около 1000 работ. К выставке был издан каталог, который до настоящего времени является самым полным сводом произведений художника⁶.

⁶ См.: Александр Осипович Орловский. Выставка произведений... С. 153.

В образе средневекового рыцаря, одиноко созерцающего пейзаж с громадами скал и валунов, чувствуется увлечение Орловского искусством итальянского художника Сальватора Розы (1615–1673). Рисунок стилистически напоминает академическую штудию. Об этом свидетельствует прежде всего постановочный характер композиции и ее условный пейзажный фон. Изображения рыцарей в различных позах и ракурсах фигуры мы видим и в рисунках Орловского, хранящихся в других музейных собраниях, например, в ГРМ, ГТГ, РОМИИ.

Анализируя рисунок «Рыцарь», необходимо отметить: художественное образование Орловского, как известно из его биографии, имело эпизодический характер, и это нередко сказывалось на качестве его произведений. Некоторое время, с различными перерывами, он обучался в мастерской французского художника Жан-Пьер Норблена де ла Гурдена (1740–1830), у которого перенял не азы академического образования, а «свободно-живописную, импровизационную манеру исполнения» как живописных, так и графических произведений⁷. Однако, несмотря на постановочный характер рисунка, в нем передан художественный образ средневекового героя. Живое эмоциональное отношение к тематике произведения позволило создать рисунок, способный вызвать романтические чувства.

⁷ Ацаркина Э. Н. Указ. соч. С. 12; Суходольская М. Указ. соч. С. 10–11.

Талант художника проявился во многих жанрах изобразительного искусства. Прежде всего, Орловский — портретист, создавший, по словам искусствоведа, барона Н. Н. Врангеля (1880–1915), «дневник эпохи романтической и увлекательной»⁸. «Автопортрет в черкеске и бараньей шапке» (Литография. 1820-е. 65,2 × 50,2) — один из ярких примеров портретного искусства мастера (рис. 2). Орловский охотно рисовал и писал свои автопортреты в течение всей жизни. Каждый из них в какой-то мере имеет программный характер.

⁸ Цит. по: Филиппова О. Н. Творчество А. О. Орловского — художника-рисовальщика (1777–1832). Allbest. URL: <https://otherreferats.allbest.ru/culture/01042904.html> (дата обращения: 25.03.21).

Образные средства, которые использует художник при создании омского произведения, просты и предельно лаконичны. Композиция представляет тип погрудного изображения, что позволяет сосредоточить внимание на лице, в котором мы видим уже не бунтарство и желание противопоставить обществу мятежный дух романтика, что было

характерно для его более ранних автопортретов (например, знаменитый «Автопортрет в красном плаще». 1809. Бумага, мел, уголь, сангина. 51 × 40. ГТГ), а вдумчивое и спокойное отношение к жизни. Не случайно А. О. Орловский большое внимание уделял костюму. Черкеска и баранья шапка, традиционный костюм горца появляются в творчестве художника в 1810-е гг. Способствовали этому события войны 1812 г. и национальный подъем, связанный с участием киргизов, башкир, горцев Кавказа в борьбе с французскими захватчиками. В России увлечение историей и бытом этих народов своими корнями уходит в эстетику русского романтического искусства.

Карикатура, шаржи в творчестве Орловского занимают значительное место. Один из лучших рисовальщиков своего времени, он создавал меткий сатирический образ, используя свой необыкновенный талант видеть в человеке главное, скрытое от глаз обывателя. Нередко под его карандаш попадали и влиятельные особы, от гнева которых художника спасало покровительство великого князя Константина Павловича⁹.

Карикатуры Орловский чаще всего исполнял в оригинальной технике графики. Однако портрет-шарж на кастеляна Михайловского замка Ивана Семеновича Брызгалова (1753–1841) литографирован, причем в большом формате (рис. 3).

Персона И. С. Брызгалова примечательна. Его биография хорошо известна и неоднократно описана современниками¹⁰. Фанатично преданный императору Павлу I, он до самой смерти одевался в костюм Павловской эпохи и презирал все, что не имело отношения к его кумиру. Брызгалов вызывал отвращение у горожан не только своим внешним видом, но и мерзкими поступками. В «Подробном словаре русских гравиров XVI–XIX вв.» Д. А. Ровинского мы читаем: «Известны два портрета Брызгалова. Орловский живописует его в маленькой треуголке, с косой, с кульмским крестом на груди; на небритом подбородке волосы стоят щетиной. У второго, выполненного Беггровым, примечательна подпись под рисунком: „Все в Петербурге известный малиновый мундир времен Павловских, коса которого лучше его рожи изображает его персону“»¹¹.

В 2020 г. «Портрет Брызгалова» из собрания музея был отреставрирован О. П. Новиковой. Результат выполненной работы позволил оценить не только образ чудака Павловской эпохи, но и качество литографии Орловского, сохранившей легкость и изящество карандашного рисунка.

В коллекции омского музея хранится пять литографий Орловского из его знаменитых серий «Русский альбом» (1826) и «Коллекция Орловского» (1827), изданных в Санкт-Петербурге А. И. Плюшаром. В учетную документацию они были записаны с неполной информацией и условными названиями. Это обстоятельство затрудняло работу с коллекцией, особенно в части ее экспонирования. Дальнейшее изучение материалов по творчеству Орловского (указанные словарь русских гравиров Д. А. Ровинского и каталог выставки произведений 1958 г. в ГТГ) позволили внести дополнительные сведения и некоторые изменения в научную картотеку: датировки, название работ и принадлежность к серии.

Литографии Орловского — значимое явление в русском искусстве. Художник одним из первых в России освоил технику литографирования своих рисунков и оценил не только качество воспроизведения, но и важное общественное и коммерческое значение этого вида творчества. Известно, что на художественные достоинства литографии первыми обратили внимание европейские художники романтического направления. Экспрессия рисунка, живописные контрасты, свободная компоновка изобразительной плоскости листа для них были важнейшими средствами передачи явлений окружающей жизни 1830–1840-х гг. Все эти каче-

⁹ Ацаркина Э. Н. Указ. соч. С. 19, 29.

¹⁰ Биография И. С. Брызгалова см.: Наши Чудодеи: летопись чудачеств и эксцентричностей всякого рода. Составил Касьян Касьянов. Петербург, 1875. С. 134–161; Пыляев М. И. Замечательные чудачки и оригиналы. СПб., 1898. С. 299–300.

¹¹ Ровинский Д. А. Подробный словарь русских гравиров XVI–XIX вв. В 2 т. Том 2. СПб., 1895. С. 726, № 33.

ства в полной мере присущи литографиям Орловского. Немаловажную роль сыграл и относительно простой способ воспроизведения рисунков, позволивший воплотить масштабные художественные идеи. Не случайно именно в литографской технике Орловским выполнены указанные выше известные серии «Русский альбом» и «Коллекция Орловского». Однако есть еще один аспект, который характеризует многие литографии художника 1820–1830-х гг., — их реальность. Не реализм, как справедливо подчеркивают авторы исследований о творчестве Орловского, а именно реальность, метко подмеченная художником в повседневной жизни России¹².

¹² См.: Зименко В. М. Указ. соч. С. 22; Э. Н. Ацаркина. Указ. соч. С. 31–32.

Важно отметить, что у Орловского в эти годы появляются новые герои из простого народа окраинной России. Крестьяне и горожане на его литографиях, одетые в традиционные костюмы, запечатлены в определенных жанровых ситуациях. Причем тип горожанина характеризуется по внешним признакам как оброчный крестьянин, осваивающий профессиональные навыки городских занятий: ремесленника, уличного торговца, ямщика... Для своего времени сюжеты литографий Орловского стали новым словом в русском изобразительном искусстве. «Он успел схватить именно те черты, которые обличают их русское происхождение, — писал один из авторов журнала «Иллюстрация» в рецензии на выставку 1860 года. — Орловский народен потому, что сумел представить нам, как проявляется русская жизнь, русский ум, русская воля»¹³. С такой оценкой можно согласиться и сегодня, обратив внимание еще на одну особенность — литографии Орловского отчасти напоминают русский лубок с его незатейливыми, но всегда злободневными сюжетами и доступным для восприятия изобразительным языком.

¹³ Н. К. Калайдович (?) Александр Орловский // Иллюстрация. 1860. № 109. Цит. по: Ацаркина Э. Н. Орловский в России. С. 18–19.

Художник много путешествовал по России, наблюдая не только повседневную жизнь, но и культурные традиции различных слоев многонациональной страны. Так, литографии из серии «Коллекция Орловского» — «Деревенские игры» (Девушки, качающиеся на доске. Около 1827. 50 × 66,5. ГТГ. № 82) (рис. 4) и «Пляшущие крестьяне» (Русский народный танец. 1827. 50 × 66,5. ГТГ. № 83) (рис. 5) — примеры жанровых композиций, в которых, по словам поэта П. А. Вяземского, «Русь былую, удалую» Орловский схватил «под народный карандаш» и передал потомкам¹⁴.

¹⁴ Вяземский П. А. Памяти живописца Орловского. 1832 // Вяземский П. А. Стихотворения. М., 1936. С. 148–152.

Художник, как известно, высоко ценил свои литографии. Учитывая в том числе и коммерческий интерес со стороны издателей и торговцев, он многие рисунки объединял в серии, подчеркивая их тематический характер. Так, в издательстве А. Плюшара в 1826 г. вышел альбом «Album Russe ou fantaisies dessinées. Lithographiquement Par Alexandre Orlowsky» («Русский альбом, или Нарисованные фантазии. Автор литографий Александр Орловский»). Из 14 литографий, представленных в альбоме, в коллекции музея имеются три. В словаре Д. А. Ровинского и в каталоге ГТГ они пронумерованы и описаны (все — 1826. 36,6 × 26,5), однако одни и те же композиции имеют различное название¹⁵. Так, лист № 6 (Ровинский) — «Мужичок, заткнув за пояс рукавицы, потчует кучера табаком из тавлинки» в каталоге ГТГ № 62 значит — «Мужики, нюхающие табак» (рис. 6). Лист № 10 (Ровинский) — «Два пьяных мужика — один в лаптях орет песню; другой в сапогах — его клонит ко сну», в каталоге ГТГ № 11 — «Русские мужики, возвращающиеся из кабака» (рис. 7), а лист № 69 (Ровинский) — «Мужик в треухе, отороченном мехом, с палкой в руке и котомкой разговаривает с кучером» — «Русский кучер и мужик» (ГТГ. № 70) (рис. 8). Сравнивая различные источники (словарь Ровинского, каталог ГТГ) и работая с литографиями Орловского, приходим к выводу: Д. А. Ровинский в качестве названий приводит описа-

¹⁵ Ровинский Д. А. Указ. соч. С. 721–742; Александр Осипович Орловский. Выставка произведений... С. 301–305.

ние сюжета, тогда как составитель каталога ГТГ в названии литографий использует перевод авторских названий с французского языка.

Произведения А. О. Орловского органично вошли в коллекцию омского музея и составили один из монографических разделов фонда русской графики первой половины XIX столетия. Новые каталожные данные о работах мастера, включенные в научный оборот музейного собрания, позволяют наиболее полно представить развитие русской культуры пушкинской эпохи с ее интересом к истории и традициям повседневной народной жизни.

Рис. 1. Рыцарь. 1809.
Бумага, пастель, уголь, белила. 52 × 38,6.
В правом нижнем углу: монограмма АО 1809.
Гр 4250
ООМИИ им. М. А. Врубеля



Рис. 2. Автопортрет в черкеске и бараньей шапке. 1820.
(При поступлении записано: «Автопортрет». 19 в.).
Бумага, литография. 65,2 × 50,2.
Под изображением: монограмма АО
и надпись *Alexandre Orlovsky Lith. v. Muller.*
Гр 3490
ООМИИ им. М. А. Врубеля



Рис. 3. Портрет И. С. Брызгалова. 1818.
(При поступлении записано: «Портрет неизвестного
в costume времен Павла I». 19 в.).
Бумага, литография. 66,7 × 50,5.
Гр 3489
ООМИИ им. М. А. Врубеля





Рис. 4. Девушки, качающиеся на доске. 1827.
(При поступлении записано: «Качели». 1827).
Бумага, литография. 50 × 66,5.
Под изображением:
Saut sur la planche par A. Orlovsky. 1827.
Гр 3488
ООМНИИ им. М. А. Врубеля



Рис. 5. Русский народный танец. 1827.
(При поступлении записано: «Пляшущие крестьяне».
1827).
Бумага, литография. 50 × 66,5.
Под изображением: *Danse Russe villageoise par*
A. Orlovsky 1827. St.-Petersbourg, Lith. de A. Pluchart.
Гр 3487
ООМНИИ им. М. А. Врубеля



Рис. 6. Мужики, нюхающие табак. 1826.
(При поступлении записано: «Жанровая сцена»
из альбома «Русские фантазии». 1826).
Бумага, литография. 36,6 × 26,5.
Под изображением: *Mouiquies prenant du*
Tabac, ниже: Album Russe ou fantaisies dessinees
Lithographiquement Par Alexandre Orlovsky... St. Pbg...
A. Pluchart. 1826.
Гр 1716
ООМНИИ им. М. А. Врубеля

Рис. 7. Русские мужики возвращаются из кабака. 1826.
(При поступлении записано: «Жанровая сцена»
из альбома «Русские фантазии». 1826).
Бумага, литография. 36,6 × 26,5.
Под изображением: *Paysans russes revenant du
Kabak*, ниже: *Album Russe ou fantaisies dessinees
Lithographiquement Par Alexandre Orlowsky... St. Pbg...
A. Pluchart. 1826.*
Гр 1719
ООМИИ им. М. А. Врубеля



Рис. 8. Русский кучер и мужик. 1826.
(При поступлении записано: «Жанровая сцена»
из альбома «Русские фантазии». 1826).
Бумага, литография. 36,6 × 26,5.
Под изображением: *Un Cocher et un Moujik
russes*, ниже: *Album Russe ou fantaisies dessinees
Lithographiquement Par Alexandre Orlowsky... St. Pbg...
A. Pluchart. 1826.*
Гр 1717
ООМИИ им. М. А. Врубеля



Атрибуция произведений М. М. Антокольского: результаты и гипотезы

Е. В. Груздов

Омск, ООМИИ им. М. А. Врубеля

© Е. В. Груздов, 2021

В собрании Омского областного музея изобразительных искусств имени М. А. Врубеля коллекция скульптуры не самая многочисленная: более 400 предметов. Важная ее часть (63 предмета) — дореволюционная отечественная и зарубежная скульптура, которая попала в Омск стараниями основателя музея Федора Васильевича Мелёхина. Это произведения, поступившие из Ленинградского отделения Государственного музейного фонда в период с 1924 по 1928 г., предметы из дворцов и усадеб. Некоторые из этих скульптур хорошо знакомы омичам, на протяжении десятилетий они входят в состав постоянной экспозиции музея и вместе с произведениями живописи и декоративно-прикладного искусства формируют лицо музея. Ф. В. Мелёхин подошел к комплектованию осознанно, о чем можно прочитать в одном из его писем 1924 г.: «...при отборе коллекций для провинции и в особенности для Сибири, где художественных запросов у масс почти еще не существует, где только что начинается работа по эстетическому воспитанию, там особенно необходимо стимулировать таковые запросы импозантностью коллекций, допуская иногда ради этого между подлинниками и подделку, если она красива, близка к подлиннику и может импонировать массе своей декоративностью»¹. В отношении скульптуры этот принцип реализовать было тем проще, что копирование и тиражирование скульптур является нормой. Однако среди мелехинского корпуса не только копии известных произведений, есть авторские повторы и официальные тиражи, есть уникальные оригинальные произведения, есть копии с малоизвестных произведений. И немалая их часть попала в Омск без атрибуции. За прошедшие годы сотрудники музея проделали большую работу по атрибуции произведений², выяснению провенанса³. Значительно облегчил эту работу Интернет с его возможностью поиска и быстрой коммуникации с коллегами со всего мира. Но в отношении скульптуры эта работа еще не закончена. Порой изыскания приводят к неожиданным и важным результатам, и тогда у произведений может значительно поменяться экспозиционная судьба.

Достоверная атрибуция — приятный итог исследовательской работы. О ней можно кратко сообщить как о свершившемся. Но порой пройденный путь оказывается интересен сам по себе, а полученный результат подвигает к новым гипотезам и поискам. Подобное произошло при атрибуции одного бюста из собрания ООМИИ им. М. А. Врубеля. Таким образом, представляем итог изысканий, движение к нему и вытекающие из него гипотезы.

В ООМИИ им. М. А. Врубеля хранится бронзовый «Бюст молодой женщины» неизвестного автора, без даты, высотой 66 см, гравировка слева на ребре основания: Thiebaut Freres fondeurs. Поступил он в 1928 г. из ЛО ГМФ. Уточненный размер — 65 × 43 × 25 см, размер плоскости основания — 19,5 × 18 см (рис. 1).

С большой долей вероятности, это скульптурный портрет Лидии (Рахиль) Самуиловны Поляковой (в замужестве Сен-Поль), но совершенно точно он выполнен Марком Матвеевичем Антокольским (1843–1902) в Париже в 1877–1878 гг. вместе с другими портретами семьи Самуила Соломоновича Полякова (1837–1888) — известного в России предпринимателя, строителя железных дорог еврейского происхождения.

¹ Живое прошлое: история Омского музея изобразительных искусств, 1923–1960 годы: Сборник документов / Авт.-сост. О. Н. Крепкая; науч. ред.: Л. И. Огородникова. Омск, 2006. С. 16–17.

² Буреева Ф. М. Атрибуция французской бронзовой скульптуры XIX века из собрания Омского областного музея изобразительных искусств имени М. А. Врубеля // Декабрьские диалоги. Вып. 19. Омск, 2016. С. 191–193; Глазов И. А. Античный миф и археологическое открытие. К вопросу атрибуции скульптуры из собрания Омского областного музея изобразительных искусств имени М. А. Врубеля // Там же. С. 194–198.

³ Реутова Е. М. Скульптура из коллекций представителей династии Романовых в собрании Омского областного музея изобразительных искусств имени М. А. Врубеля // Декабрьские диалоги. Вып. 16. Омск, 2013. С. 202–204.

Гипотеза об авторстве М. М. Антокольского оформилась при подготовке материала для социальных сетей о другой бронзовой скульптуре — «Несторе-летописце» из собрания музея, когда пришлось пересмотреть множество изображений его работ. Обратила на себя внимание моделировка тканей, подобная той, в которой решен бюст молодой женщины. Старший научный сотрудник ООМИИ им. М. А. Врубеля И. А. Глазов сфокусировал догадку на семье Поляковых.

Подтвердить или опровергнуть гипотезу могли бы атрибутированный аналог (что в итоге и произошло), другое изображение Лидии Поляковой или документы, косвенно или прямо подтверждающие связь предмета с семьей Поляковых. Обращения к коллегам из Государственного Русского музея и Государственной Третьяковской галереи, в библиотеку Санкт-Петербургской синагоги по данному вопросу ничего не дали. Зато литература о скульпторе М. М. Антокольском позволила атрибутировать другой безымянный предмет из музейной коллекции.

Речь идет о мраморном овальном барельефе в добротной оригинальной деревянной раме. Рельеф изображает голову мальчика, лежащего с закрытыми глазами на подушке. Его данные до атрибуции: «Автор неизвестен. Голова ребенка. Без даты». Поступил предмет в 1928 г. из ЛО ГМФ. Фотография аналогичного барельефа обнаружилась в монографии Э. В. Кузнецовой 1989 г. Он определен как «Безвозвратная потеря. Портрет сына Льва. 1876. Барельеф. Мрамор. Собственность семьи художника»⁴ (рис. 2). В новейшем, 2020 г., исследовании петербургских искусствоведов О. А. Кривдиной и Б. Б. Тычинина «Эпоха Марка Антокольского. От классицизма до модерна» воспроизведена, вероятно, та же самая, только без ретуши, архивная фотография уже определенно нашего предмета с такими данными: «Безвозвратная потеря. Портрет Льва Антокольского. 1876. Местонахождение неизвестно». Ольга Алексеевна Кривдина подтвердила, что это фотография предмета из Омска и барельеф существует в единственном экземпляре. В монографии она пишет: «В 1876 году скульптор создал барельеф „Безвозвратная потеря“, на котором изображен его умерший трехлетний сын Лев. Барельефу придана форма овала. В левой части — профильное изображение головы мальчика, лежащего на высоко поднятой подушке. Произведение проникнуто глубоким лиризмом и скорбью. Этот барельеф является одним из самых совершенных созданий скульптора в области портрета»⁵. Предмет отреставрирован А. Л. Пироговым (1958–2021) в 2017 г. В настоящее время реставратор Е. А. Беккель приводит в порядок «родную» раму барельефа.

К сожалению, воспроизведение другого предмета — бюста молодой женщины в изданиях об Антокольском не обнаружилось. Однако определился ряд косвенных аргументов, которые позволили думать о том, что мы имеем дело с произведением Антокольского из «поляковской» серии. Данные о местонахождении взяты из упомянутых монографий, каталогов ГРМ⁶, ГТГ⁷, Госкаталога⁸.

Аргумент «композиции». В «поляковской» серии портретов бронзовые бюсты детей имеют близкий размер — около 65–68 см, похожий срез и одинаковые размер и форму основания — ножки. Можно было бы предположить, что такая форма — стандарт фирмы Тьебо. На сайтах французских музеев есть много фотографий бюстов, отлитых этой мастерской в этот же период. Схожие основания есть, но все-таки они другие. У Антокольского же подобное лекало встречается и в мраморе, и в бронзе. Осмелюсь предполагать, что портрет еще одной дочери из Львовской галереи искусств, когда-то имел такую же ножку. У всех дам из серии есть какие-нибудь аксессуары, отличительные детали.

⁴ Кузнецова Э. В. М. М. Антокольский: Жизнь и творчество. М., 1989. С. 214.

⁵ Кривдина О. А., Тычинин Б. Б. Эпоха Марка Антокольского: от классицизма до модерна, российские скульпторы середины и второй половины XIX века, научная реконструкция биографий. М., 2020. С. 435.

⁶ Государственный русский музей. Скульптура XVIII — начало XX века. Каталог. Л., 1988. С. 23–24.

⁷ Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Серия: Скульптура XVIII–XX веков. Т. 1: Скульптура XVIII–XIX веков. М., 2000. С. 99–100.

⁸ Госкаталог.РФ. Министерство культуры Российской Федерации. URL: <http://goskatalog.ru/portal/#/> (дата обращения: 29.07.2021).

Определенно, есть у Антокольского качество проработки материи/ткани, когда наличествуют крупные складки, формируемые положением тела и массы материала, но также и мелкие, образуемые ослаблением/натяжением участков ткани. Это хорошо видно во многих бронзах скульптора и некоторых мраморах. Опять же степень проработки волос, узора, шнуровки, аксессуаров близки во всех работах серии.

Аргумент «литейщика». Два одинаковых бюста сына Полякова (ГРМ, Чувашский государственный художественный музей) и бюст дочери, хранящийся в ГРМ, отлиты в фирме Тьебо и имеют такую же, как на омском бюсте, сигнатуру литейного дома. Скорее всего, основание львовского бюста имело подобную подпись.

Аргумент «отсутствия авторской подписи». Сотрудник ГРМ Елена Вениаминовна Карпова в письме автору от 24 июля 2020 г. отметила, что «все-таки он (Антокольский) обычно подписывал свои работы». Но именно в ГРМ хранится бюст Даниила Самуиловича, определенно, без подписи. Так бывает, и именно в отношении Поляковых: серия бюстов делалась на заказ (хотя некоторые из них и показывались на выставке 1880 г.) для «внутреннего», семейного пользования. Нет сомнения: заказчик знал исполнителя.

Аргумент «полной серии». В письме С. И. Мамонтову из Парижа весной 1878 г. скульптор пишет: «Я теперь работаю семейство Полякова, т-е. бюсты всей семьи»⁹. Подчеркнем: ВСЕЙ семьи.

Аргумент «семейных черт лица». «Омская» молодая девушка очень схожа с дамой в возрасте из ГТГ (рис. 3)¹⁰.

Сличение генеалогии семьи и серии портретов дает много материала для размышлений. К сожалению, на данном этапе исследования оба множества выглядят запутанными. Наша задача распутать один клубок посредством другого. Даже сам факт существования третьей дочери обнаружился не сразу. Так, в каталоге ГТГ, в отсылке к серии в описании бюста отца семейства говорится о двух дочерях: Зинаиде и Елене¹¹. Количество сестер и имя Елена, скорее всего, взяты из каталога выставки 1880 г., где к портретам детей могут быть отнесены бюсты Е. С., З. С. и Д. С. Поляковых. Возможно, составителям каталога было известно о том, что инициал Е. — это Елена. Даже если так, это не исключает других имен у одного человека. Активисты еврейских генеалогических форумов подтверждают, что евреи в Российской империи часто имели два имени: еврейское — внутрисемейное и внешнее — русское. В монографии о дореволюционных банкирских домах России приводится выдержка из завещания Самуила Соломоновича Полякова: «На память любимым моим братьям, вместе со мною всю жизнь трудившимся, Якову и Лазарю, а равно зятям моим Джеймсу барону Гиршу, Леону Абрамову Варшавскому, Georges Saint Paul оставляю каждому по 200 свидетельств на заложенные акции Общества Курско-Харьково-Азовской железной дороги»¹², а в пересказе остальной части завещания упоминаются две дочери. Одна из дочерей, Розалия, в замужестве Варшавская, умерла раньше, до составления завещания. Три зятя — три дочери. Источником по генеалогии семьи Поляковых были страницы на сайте geni.com¹³ и дневник брата Якова Соломоновича (1832–1909)¹⁴. На генеалогическом сайте много путаницы. Они почему-то дважды женили Самуила, породнив его с Варшавскими не только через дочь и определив ему двух сыновей Даниилов. Это очевидная ошибка. Кроме того, есть две отдельные страницы про Рахиль Полякову, в замужестве Сен-Поль (скорее всего, это одно интересующее нас лицо), хотя отдельные данные значительно разнятся (табл. 1).

⁹ Марк Матвеевич Антокольский, 1843–1909: Его жизнь, творчества, письма и ст. / Под ред. В. В. Стасова. 1853–1883. СПб.; М., 1905. С. 363.

¹⁰ Источник изображения: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Polyakova_by_M.Antokolsky_\(CTG,_1877-8\)_by_shakko_02.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Polyakova_by_M.Antokolsky_(CTG,_1877-8)_by_shakko_02.jpg) (дата обращения: 29.07.2021).

¹¹ Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. С. 99.

¹² Ананьич Б. В. Банкирские дома в России, 1860–1914 гг.: Очерки истории частного предпринимательства. Л., 1991. С. 79–80.

¹³ Geni.com. URL: <https://www.geni.com/> (дата обращения: 29.07.2021).

¹⁴ Поляков Яков. Прожито. Европейский университет в Санкт-Петербурге. URL: <https://prozhito.org/person/953> (дата обращения: 29.07.2021).

Таблица 1. Сравнение данных о Рахиль Поляковой с генеалогического сайта geni.com

Страница на генеалогическом сайте geni.com	https://www.geni.com/people/Lidia-de-Saint-Paul/6000000015218525377 (дата обращения: 22.09.2021)	https://www.geni.com/people/Rachel-DE-POLIAKOFF/6000000010132646147 (дата обращения: 22.09.2021)
Имя	Lidia (Лидия)	Rachel (Рахиль)
Прозвище	Rachel (Рахиль)	
Фамилия по отцу	Poliakoff (Полякова)	de Poliakoff (Полякова)
Фамилия по мужу	de Saint-Paul (Сен-Поль)	Saint-Paul (Сен-Поль)
Дата рождения	28 декабря 1861	декабрь 1859
Дата смерти	до 1888	15 марта 1929
Родители	Самуил Соломонович Поляков Eudoxie Dina Polyakov (Евдокия)	
Братья и сестры	Зинаида Полякова фон Гирш (13 мая 1855 — 6 августа 1909) Розалия Полякова Варшавская (20 сентября 1859 — до 1886) Даниил Поляков (25 декабря 1862 — 5 августа 1917)	
Муж		Georges Elie Saint-Paul (Жорж Эли Сен-Поль) (1853–1935)
Дети		Жоржетта Мотт (1886–1943) Роберт Сен-Поль (1884–1924) Жорж Рен Сен-Поль (1898–1900) Эдуард Сен-Поль (родился, предположительно, между 1864 и 1920* — год смерти неизвестен) Тьерри Сен-Поль (родился, предположительно, между 1864 и 1920 — год смерти неизвестен)

*«Предположительно, между 1864 и 1920» — данные сайта.

¹⁵ Шмуэль Поляков. URL: <https://he.wikipedia.org/wiki/> (дата обращения: 29.07.2021).

Скорее всего, Лидия (Рахиль) была третьей, младшей дочерью, родившейся в 1861 г. В еврейской «Википедии» про детей Самуила Полякова написано: «Его первая дочь вышла замуж за Леона Варшавского, вторая дочь (Герда) вышла замуж за Джеймса, брата барона Хирша, а третья вышла замуж за еврейского банкира из Англии»¹⁵. Имя Герда, возможно, вариант Зинаиды для немецкоязычного общества.

Заказчик серии — С. С. Поляков — для нас своеобразная точка отсчета. Поэтому слово «отец» означает здесь отца заказчика.

Заказчик — Самуил Соломонович Поляков (1837, Дубровно — 1888, Санкт-Петербург), свадьба после 1849 до 1851.

Отец — Соломон (Шломо) Лазаревич Поляков (1813, Дубровно — 1898, Москва), брак с 1832.

Мать — Злата Яковлевна Полякова (Рабинович) (1812, Минск — 1851, Орша).

Мачеха — Брейне (по первому браку Поликовская) (?–1900, Москва), брак с 1852.

Старший брат — Яков Соломонович Поляков (1833, Дубровно — 1909, Биариц).

Младший брат — Лазарь Соломонович Поляков (1842, Орша — 1914, Париж).

Жена — Евдокия (Дина) Танхиловна Эпштейн (1838–1899, Фонтенбло (могила в Санкт-Петербурге)).

Дочь — Зинаида Самуиловна фон Гирш (Полякова) (1855–1909 / 1856–1918, могила на Монмартрском кладбище, Париж).

Зять — Джеймс (Якоб) фон Гирш (1843–1896, Париж?).

Дочь — Розалия Самуиловна Варшавская (Полякова) (1859–1883, Санкт-Петербург).

Зять — Леон Абрамович Варшавский (?–1929).

Дочь — Лидия (Рахиль) Самуиловна Сен-Поль (Полякова) (1861–1888 / 1859–1929).

Зять — Жорж Эли Сен-Поль (1853, Париж — 1935, Париж).

Сын — Даниил Самуилович (1862, Москва — 1917, Париж).

Все работы М. М. Антокольского, связанные с фамилией Поляковых, можно представить четырехчастной таблицей. Портретируемых 9 человек. «Поляковская» серия — это семья среднего брата. Вне серии представлены ростовая статуя Самуила Соломоновича и посмертный портрет его дочери, а также предполагаемый портрет брата. К серии отчасти относятся два мраморных бюста, вероятно, отца заказчика — Соломона Полякова и его жены (мачехи для братьев Поляковых). «Базовая» часть (бюсты семьи Самуила Соломоновича) исполнена в двух материалах: мраморе и бронзе. Мрамор в основном хранится в Государственном музее-заповеднике «Павловск», бронза — в разных местах.

Таблица 2. Систематизация работ М. М. Антокольского, связанных с фамилией Поляковых

	Семья Самуила Соломоновича Полякова	Прочие Поляковы
Вне серии	2 человека: заказчик — ростовая бронзовая статуя; дочь Розалия — посмертный мраморный портрет	1 человек: брат Лазарь — вариант с орденами — бронзовый бюст, без орденов — мраморный и бронзовый бюсты
Серия	6 человек: заказчик, жена, 3 дочери, сын — бюсты и из мрамора, и из бронзы	2 человека: отец, жена отца — мраморные бюсты

Постараемся аргументированно соотнести каждый образ, который может быть повторен в разных материалах и растиражирован, с конкретным человеком. Как следствие, оформляются гипотезы по атрибуции, которые не совпадают с теми вариантами, которые приняты на данный момент.

Самуил Соломонович Поляков — заказчик. Здесь нет проблем с атрибуцией. Ростовая бронзовая статуя, разноразмерные варианты которой хранятся в ГТГ, ГРМ, Краснодарском краевом художественном музее им. Ф. А. Коваленко и алма-атинском Государственном музее искусств им. А. Кастеева (Республика Казахстан). Бюст из серии в мраморе (Павловск) и растиражированный в бронзе (ГТГ, ГРМ, ГМЗ «Павловск», Нижегородском государственном художественном музее, Орловском музее изобразительных искусств, Саратовском государственном художественном музее имени А. Н. Радищева). Отлиты у Грю. Без основания (рис. 4)¹⁶.

Евдокия (Дина) Танхиловна Эпштейн — жена. Доказанного варианта, какой портрет из серии соответствует этой персоне, нет. Есть гипотеза по такой атрибуции мраморного бюста (номер в Госкаталоге: 3567919) в СГХМ. Есть аргументы против этой гипотезы. Во-первых, «базовая»

¹⁶ Источник изображения: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:S.S._Polyakov_-_bust_by_M.Antokolsky_\(1877,_CTG\)_by_shakko_01.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:S.S._Polyakov_-_bust_by_M.Antokolsky_(1877,_CTG)_by_shakko_01.jpg) (дата обращения: 29.07.2021).

часть серии (бюсты главы семьи, его жены, трех дочерей и сына) исполнена в двух материалах. Бронзовый аналог саратовского бюста неизвестен. Во-вторых, бюсты четы Поляковых могли быть растиражированы именно для того, чтобы достаться каждому из наследников. Либо растиражированными могли оказаться публичные персоны, какими были С. С. и Д. Т. Поляковы и их сын Даниил. Поэтому этой персоне больше соответствует другой портрет дамы старшего поколения из серии. В настоящее время он в каталоге ГТГ представлен как портрет неизвестной из семьи Поляковых (рис. 3), при этом специалистами ГТГ выдвигается гипотеза, что, возможно, изображена мать Самуила Соломоновича. Родная мать Самуила Соломоновича умерла в 1851 г. в Орше. Хотя технология фотографии уже существовала, она еще не была настолько распространена в быту, тем более в провинции (мы не найдем ни одной фотографии этого времени жителя Орши или подобного городка), и вряд ли была доступна на тот момент еще не разбогатевшему семейству Поляковых. Старший брат Яков Соломонович в своем дневнике отмечает фотографирование как важное событие в жизни, а происходит это уже в конце века — в 1891, 1896 гг. Справедливости ради стоит отметить, что М. М. Антокольский использовал фотографию как источник для образов в своем творчестве¹⁷, фотографировал свои произведения. Стоит предположить, что все портреты «поляковской» серии лепились с живой натуры. И тогда бронзовый портрет из ГТГ (аналоги в Сыктывкаре — в Национальной галерее Республики Коми, Днепропетровском художественном музее) и вариант в мраморе из Павловска (номер в Госкаталоге: 14410240), заметим — с основанием, — следует определить как портрет жены Самуила Соломоновича. В пользу этой гипотезы говорят еще три обстоятельства. Первое — оба бюста (предполагаемых супругов) из ГТГ приобретены в 1932 г. у О. Эпштейна, возможно, родственника Дины Танхиловны. Второе — большое внешнее сходство с одной из дочерей, что предполагает родство. Если предположить, что это мачеха, то она не была кровным родственником и подобное сходство оказывается маловероятным. Третье — бронзовый бюст выглядит парным по отношению к бронзовому бюсту С. С. Полякова: высота 58 и 59 см, оба без основания, оба произведены в литейной мастерской Грю в Париже.

Соломон (Шломо) Лазаревич Поляков — отец (рис. 5). В качестве портрета этой персоны можно предположить мраморный бюст из Павловска (номер в Госкаталоге: 14410243). Атрибуция сводится к тому, что это кто-то из Поляковых. На момент создания серии в 1877–1878 гг. отцу было 64–65 лет, старшему брату 44–45. Портрет изображает действительно пожилого мужчину, а в дневнике старшего брата факт портретирования его Антокольским не отмечен, хотя он и пишет о скульпторе, как о своем знакомом, и не забывает отметить факт написания портрета жены в 1896 г. художником Шиллером из Франкфурта. Вероятно, для Самуила Соломоновича было важно увековечить всю семью: свое (себя, жену), старшее (отца, жену отца) и младшее поколения (дочерей, сына). Этот бюст отличается от прочих тем, что исполнен на античный манер, портретируемый изображен без одежды. Возможно, это была первая работа из серии, и от подобной образности отказались. Повтор в бронзе неизвестен, этот портрет, вероятно, был нужен только самому заказчику.

Брейне (по первому браку Поликовская) — мачеха (рис. 6). Сведения об этой персоне нам дает дневник Якова Соломоновича. Когда умерла первая жена Соломона Лазаревича Злата, мать братьев Поляковых, в 1851 г., младшему Лазарю было 11 лет. Чтобы облегчить отцовское бремя, старшие сосватали отца за «бездетную разведенку». Это была уважаемая женщина, но которая не смогла дать наследников первому

¹⁷ Кривдина О. А. Тychинин Б. Б. Указ. соч. С. 458.

мужу, а у Соломона Полякова наследники были. Из упомянутого дневника старшего брата видно, как менялось отношение к мачехе в семье со временем: сначала — отец со своей женой, потом — отец и мать. Она воспитала не только младшего брата, но и участвовала в воспитании его внуков. В итоге она стала полноправным уважаемым членом семьи. Соответственно, можно предположить, что был сделан не только портрет отца, но и его жены. Вероятнее всего, это и есть уже упомянутый портрет из Саратова (номер в Госкаталоге: 3567919).

Пока не «появилась» третья дочь, представленная омской бронзой и вильнюсским мрамором, в зоне внимания было два образа (оба мрамора в Павловске, бронзы — во Львове и ГРМ) и два имени — Зинаида и Розалия. Имя дочери — Елена, упомянутое в каталоге ГТГ, мы в расчет не берем, так как оно не связано ни с одним из портретов серии, не встречается на генеалогических сайтах, не упоминается в дневнике старшего брата. Судя по воспоминаниям Якова Соломоновича, Зинаида из трех его племянниц (дочерей Самуила) больше других, возможно, из-за положения мужа — барона Гирша, поддерживала постоянные контакты со многими представителями большого клана Поляковых, ее имя на страницах дневника встречается неоднократно. Имя Розалии Варшавской встречается однажды в связи с ее ранней смертью. Имя Лидии или Рахиль не встречается вообще, но есть упоминание о том, что Яков Соломонович навестил Дину (жену брата Самуила), которая гостила в Марли у Сен-Полей. Вероятно, младшая сестра, выйдя замуж за Джорджа Сен-Поля, в большей степени потеряла связь с Россией и родственниками.

Розалия (Роза) Самуиловна Полякова, в замужестве Варшавская — средняя дочь (рис. 7). Елена Вениаминовна Карпова атрибутировала ее посмертный портрет, хранящийся в ГРМ, что позволяет определить два других бюста, где та же самая портретируемая. Однако бронзовый бюст из того же музея определен, со знаком вопроса, как Зинаида (инвентарный номер: Ск-1454). А мраморный в Павловске — как портрет женщины из семьи Поляковых (номер в Госкаталоге: 14410271).

Зинаида Самуиловна Полякова, в замужестве фон Гирш — старшая дочь. Итак, бронзовый бюст из ГРМ — это Розалия. Тогда львовский бронзовый бюст другой дочери правильно будет определить по аналогии с мраморным из Павловска (номер в Госкаталоге: 14410268) как портрет Зинаиды Самуиловны Поляковой (рис. 8).

Лидия (Рахиль) Самуиловна Полякова, в замужестве Сен-Поль — младшая дочь. Бронзовый бюст в Омске оставался неатрибутированным до июня 2021 г. Мраморный бюст в Литовском национальном музее искусств определен как одна из дочерей С. С. Полякова. Собственно, понимание того, что мрамор существует в единственном варианте, а две другие пары: бюсты из Павловска и Львова, бюсты из Павловска и ГРМ определились, позволило предположить, что в Вильнюсе может оказаться аналог омского, что и подтвердили литовские коллеги. Скорее всего, это и есть изображение третьей дочери, так как портрет Розалии определен, и есть серьезные основания считать портретом Зинаиды другой бюст из трех.

Даниил Самуилович Поляков — сын (рис. 9). Правильно определен бюст в ГРМ. Без атрибуции портретируемого и с неправильной датой (1900 г. против 1877–1878 всех остальных), если это не дата более поздней отливки, остается бронзовый портрет в Чебоксарах (номер в Госкаталоге: 11604836). И неизвестно, где находится мраморный бюст.

Этим набором ограничивается собственно «поляковская» серия, заказанная Самуилом Соломоновичем. Но не заканчивается множество произведений, связывающих Поляковых с Антокольским. В разных музе-

¹⁸ Портрет С. С. Полякова. URL: <http://nav.shm.ru/exhibits/3152/> (дата обращения: 29.07.2021).

ях хранятся схожие портреты еще одной персоны. В Государственном историческом музее бронзовый бюст с орденами, определяемый то как портрет промышленника и предпринимателя Самуила Соломоновича Полякова (на сайте музея¹⁸), то как портрет его отца (в Госкаталоге), 1878 г. (номер в Госкаталоге: 7604553) (рис. 10). Портретом отца этот бюст не может быть ввиду возраста портретируемого. В Ивановском областном художественном музее — мраморный бюст без орденов на фигурном плоском основании, атрибутированный как портрет неизвестного, но с предположением, что это автопортрет скульптора, 1870–1880-х гг. (номер в Госкаталоге: 15405207) (рис. 11). И в ГТГ — бронзовый бюст без орденов на прямоугольном плоском основании — портрет неизвестного из семьи Поляковых, предположительно 1878 г. (инвентарный номер: СК-296). Есть сомнения, что атрибуция в ГИМ верна. Более всего этому портрету соответствует младший брат Самуила — Лазарь Самуилович Поляков. Это же предположение в переписке высказала Ольга Алексеевна Кривдина. В ГИМ хранятся портреты четы Поляковых — Лазаря Соломоновича и Розалии Павловны, выполненные К. Е. Маковским в 1882 и 1883 гг. (портрет Л. С. Полякова, номер в Госкаталоге: 5009537). Кроме этого, в ГИМ же хранится медальон с портретами Поляковых, 1869 г. (номер в Госкаталоге: 10811326), где в центральном овале фотография Самуила, на створке слева фотография Лазаря, справа — Якова. Известна более поздняя фотография Лазаря Соломоновича. Сходство иконографии младшего брата с произведением Антокольского очевидно. И мраморный и бронзовый портрет «без орденов» отличаются от «поляковской» серии плоским основанием. Это отдельный заказ. Предполагаем, что вариант с орденами исполнен много позднее, но за основу был взят ранний вариант «без орденов». Вероятно, именно набор орденов привел сотрудников ГИМ к предположению, что изображен Самуил Соломонович. Безусловно, наборы знаков наград очень схожи, но на портрете Самуила их больше, чем на портрете Лазаря. Приблизительно такой же набор был и у старшего брата Якова — ровно то, что могли получить еврей-предприниматели в пореформенной России, вплоть до первой степени ордена Святой Анны, лента которой пересекает грудь братьев. Кроме этого, Поляковых отличает еще их связь с Персией, консулами в которой были Яков и Лазарь, награды которой получили и они, и их брат Самуил.

Подводя итог, можно сказать, что «поляковская» серия Антокольского — это уникальный проект, нетипичный вариант сотрудничества заказчика и автора по количеству и разнообразию созданных образов. Вероятно, семью Поляковых и Марка Антокольского связывало не только желание скульптора заработать и желание предпринимателей увековечить свой успех, но общий опыт социализации евреев из провинции и интеграции их в российскую элиту второй половины XIX в.: сохранение отеческой религии, включение в русскую и мировую культуру и общественную жизнь, опыт жизни за границей. Предпринятая попытка комплексно сличить генеалогию семьи с корпусом произведений привела не только к результатам, но и позволила высказать новые гипотезы по атрибуциям. Нет сомнения, что возможный выставочный проект, в котором были бы показаны все произведения «поляковской» серии на фоне истории двух знаменитых еврейских семей Поляковых и Антокольских, — задача и интересная и важная.



Рис. 1. Неизвестный автор.
Бюст молодой женщины.
Бронза. Высота — 66.
Предлагаемая атрибуция:
Антокольский Марк Матвеевич (1843–1902).
Портрет Лидии Поляковой (?). 1877–1878.
Париж, Франция. Литейная мастерская братьев Тьебо.
Бронза. 65 × 43 × 25.
ООММИ им. М. А. Врубеля

Рис. 2. Неизвестный художник.
Голова ребенка.
Барельеф вогнутый. Мрамор. 46,5 × 36,5.
Предлагаемая атрибуция:
Антокольский Марк Матвеевич (1843–1902).
Безвозвратная потеря. Портрет Льва Антокольского.
1876.
Рим, Италия. Барельеф. Мрамор. 46,3 × 38,5 × 5,5.
ООММИ им. М. А. Врубеля



Рис. 3. М. М. Антокольский.
Портрет неизвестной из семьи Поляковых. 1877–1878.
Париж, Франция. Литейная мастерская Грю.
Бронза. Высота — 58.
ГТГ.
Гипотеза: Портрет Евдокии (Дины) Танхиловны Поляковой

Рис. 4. М. М. Антокольский.
Портрет С. С. Полякова. 1877.
Париж, Франция. Литейная мастерская Грю.
Бронза. Высота — 59.
ГТГ



Рис. 5. М. М. Антокольский.
Портрет Полякова. 1870–1880-е.
Париж, Франция.
Мрамор. 52 × 37 × 24.
ГМЗ «Павловск».
Гипотеза: Портрет Соломона Лазаревича Полякова





Рис. 6. М. М. Антокольский.
Портрет Д. Т. Поляковой, жены С. С. Полякова (?).
1877–1878 (?).
Мрамор. 58 × 46,5 × 27,5.
СГХМ, Саратов.
*Гипотеза: Портрет Брейне Поляковой, жены
С. Л. Полякова. 1878. Париж.*



Рис. 7. М. М. Антокольский.
Портрет женщины из семьи Поляковых. 1878.
Париж, Франция.
Мрамор. 53 × 37 × 22.
ГМЗ «Павловск».
Гипотеза: Портрет Розалии Самуиловны Поляковой



Рис. 8. М. М. Антокольский.
Портрет Поляковой Зинаиды Самуиловны (1856–1918).
1878.
Париж, Франция.
Мрамор. 53 × 37 × 22.
ГМЗ «Павловск»

Рис. 9. М. М. Антокольский.
Бюст неизвестного. 1900.
Россия. Бронза. 66 × 42 × 26.
ЧГХМ, Чебоксары.
*Гипотеза: Портрет Даниила Самуиловича Полякова. 1878.
Литейная мастерская братьев Тьебо, Париж.*



Рис. 10. М. М. Антокольский.
Портрет отца промышленника и предпринимателя
С. С. Полякова — Соломона Полякова / Портрет
промышленника и предпринимателя С. С. Полякова
(1837–1888). 1878.
Франция.
Бронза. 56 × 48 × 25.
ГИМ, Москва.
Гипотеза: Портрет Лазаря Соломоновича Полякова



Рис. 11. М. М. Антокольский.
Портрет неизвестного (Автопортрет?). 1870–1880-е.
Мрамор. 62 × 63 × 29, высота постамента — 10.
ИОХМ, Иваново.
Гипотеза: Портрет Лазаря Соломоновича Полякова



Немецкие «короли» французской столицы. Интерьерные часы марки *Le Roi à Paris* в коллекции Омского государственного историко-краеведческого музея

А. Р. Адамсон
Омск, *ОГИК музей*

© А. Р. Адамсон, 2021

Проблема атрибуции музейных предметов, а также изучения и дальнейшей каталогизации музейных коллекций никогда не теряет своей актуальности. Информация, содержащаяся в книгах поступлений, равно как и в электронных системах учета, не всегда является достаточной. Более того, иногда она является просто недостоверной.

В фонде бытового металла и дерева Омского государственного историко-краеведческого музея представлена обширная коллекция часов XVIII–XXI вв. разных типов: напольных, настенных, каминных, настольных, карманных, наручных; разных эпох и разных стран мира: от прославленных швейцарских хронометров до легендарных советских марок. Среди них неизменно привлекают к себе внимание настенные часы известной и звучной марки *Le Roi à Paris* («Король Парижа»). В книгах поступлений они датируются концом XIX — началом XX в. Страной изготовления указана Франция, что, на первый взгляд, очевидно.

Однако данные изделия никакого отношения к Франции и Парижу не имеют. В конце XIX — начале XX в. под этой торговой маркой выпускались механические часы несколькими немецкими часовыми компаниями: *Shlenker-Kienzle*, *Junghans*, *FMS* (*Friedrich Mauthe, Schweningen*), *RHS* (*Phillip Haas & Söhne*) и другими. Название являлось обычным маркетинговым ходом¹.

Эта торговая марка долгое время не была зарегистрирована, что позволяло выпускать такие часы сразу нескольким компаниям. Только в марте 1909 г. в Международном патентном бюро в Лондоне прошла регистрация марки, закрепившая ее за часовой компанией *Shlenker-Kienzle*. Однако регистрация распространялась только на территорию Германии, поэтому и после 1909 г. конкурентами фирмы *Shlenker-Kienzle* массово изготавливались и ввозились, например, на территорию России, часы *Le Roi à Paris*².

Часы *Le Roi à Paris* были относительно недорогими по сравнению с другими марками аналогичного товара. Это механические часы с пружинным заводом, эмалевым или бумажным циферблатом, лакированным коричневым корпусом, внутренняя стенка которого изготовлена из шпона. Циферблат оформлен римскими цифрами и двумя отверстиями для ключа — для завода и боя. Часы прямоугольной формы также имели навершие в виде резного «кокошника» и маятник. На маятнике с лицевой стороны внизу черной краской готическим шрифтом нанесены буквы R и A. Буквы означают два английских слова — *retard* и *advance* («медленнее» и «быстрее»).

Первый экземпляр часов (55 × 34,5 × 17,5; ОМК-9086/1) был приобретен музеем в 1970-е гг. у жителя Омска И. А. Величко. Часы прямоугольной формы. На задней стенке механизма выбиты номера 42/105 (105 — количество ударов в минуту, 42 — длина маятника), 69661 и номер патента на ограничитель хода маятникового подвеса — 55006. Там же нане-

¹ История настенных часов марки *Le Roi a Paris* — Король Парижа. URL: <https://antique-watch.com.ua/content/istoriya-nastennykh-chasov-marki-le-roi-paris-korol-parizha> (дата обращения: 15.11.2020).

² Канн Г. И. Краткая история часового искусства. Л., 1926. С. 44.

сено клеймо предприятия в виде орла с аббревиатурой компании FMS (Friedrich Mauthe, Schweningen). Исходя из внешнего оформления и особенностей клейма часов, их выпуск датируется периодом 1902–1904 гг.

Компания FMS изготавливала часы различных типов с 1870-х гг. Пик ее развития пришелся на 1930-е гг., когда выпускалось 45 000 изделий в неделю и она вошла в пятерку крупнейших часовых производств мира. Однако в 1976 г. из-за последствий часового кризиса фирма обанкротилась.

Второй экземпляр часов (50 × 31,5 × 15,5; ОМК-8821/1) был приобретен в 1970-е гг. у жителя Омска Г. П. Муравицкого. Внешний облик предмета очень похож на предыдущую модель, и, на первый взгляд, кажется, что они почти одинаковы. Но это не так. Данные часы были изготовлены компанией Junghans, одной из самых именитых часовых фирм в истории человечества.

О производителе свидетельствует клеймо на циферблате и задней плате механизма в виде восьмиконечной звезды и вписанного названия компании. По выбитому там же буквенно-числовому коду «В 11» можно легко вычислить время создания часов — второе полугодие 1911 г.

Компанией было запатентовано более 300 новых часовых изобретений, которые вывели Junghans на новый уровень развития. Именно Junghans были выпущены первые немецкие наручные часы, первый немецкий наручный хронограф, первые немецкие кварцевые часы³. Сегодня фирма Junghans GmbH & Co. KG, несмотря на все трудности, продолжает свою деятельность.

Третий экземпляр часов (диаметр — 51; высота — 32; ОМК-8682/8) известной марки отличается прежде всего своей округлой формой и более скромными размерами. На корпусе и циферблате отсутствуют какие-либо надписи или клейма, кроме названия марки. На задней плате механизма нанесено клеймо производителя в виде двух перекрещенных стрел. По нему удалось установить фирму-производитель — HAU (Hamburg Amerikanische Uhrenfabrik). Часы фирмы HAU из коллекции ОГИК музея с большой долей вероятности были созданы в «золотое время» для компании, в начале XX в. Приобретены в 1970-е гг. у жителя Омска А. П. Акелькина.

Необычное название фирмы не случайно: основное производство компании находилось в Гамбурге, а принципы часового дела и многие технические новации были заимствованы из Америки. В конце XIX в. многие немецкие часовые промышленники ездили в США перенимать опыт ведения бизнеса⁴.

Мировой экономический кризис вынудил руководство HAU в 1926 г. пойти на объединение с конкурентами — Junghans и Gustav Becker. Был создан часовой концерн, где три часовые компании оставались формально независимыми, унифицируя при этом все часовые механизмы и комплектующие.

Еще одни часы в музейном фонде принадлежат уже известной нам фирме FMS (69 × 36,5 × 18,5; ОМК-14431/1). На задней панели механизма, кроме клейма производителя, выбиты номера 42/105, 55006 и 19409. Несколько отличает эти часы то, что на циферблате отсутствует название марки. Данный экземпляр увидел свет в период 1908–1914 гг., о чем говорят особенности внешнего оформления и клеймо. Часы поступили в музей в 2004 г. от А. М. Борт (Омск). Долгое время они находились в доме постройки середины XIX в. по ул. Чернышевского, 42. До 1995 г., по свидетельству владельцев, были на ходу.

Очередной экземпляр часов (78 × 24 × 17; ОМК-15329/1) имеет прямоугольный корпус, название марки отсутствует. На задней панели механизма выбито необычное клеймо в виде белочки с латинскими буквами H, B и надписью Fabrik-Marke. Поиск их производителя оказался делом непростым.

³ История часовой марки Junghans. URL: <https://antique-watch.com.ua/content/istoriya-chasovoi-marki-junghans-o> (дата обращения: 15.11.2020).

⁴ Канн Г. И. Указ. соч. С. 58.

И, как оказалось, не случайно. Только благодаря помощи специалистов интернет-портала watch.ru удалось определить изготовителя часов и время выпуска. Клеймо Н. В. Fabrik-Marke с белочкой принадлежало часовой фабрике Hermann Braukmann в городе Кёнигсфельд. В конце 1880-х гг. компания Braukmann запатентовала механизм настенных часов с боем упрощенной технологии Schablonenuhr, ставший аналогом подобных вариантов механизмов с прорезными платами от других производителей.

Фирма просуществовала совсем недолго, в 1899 г. предприятие обанкротилось. Все активы и наработки были куплены компанией Carl Werner. Поэтому, исходя из вышесказанного, производство часов из собрания ОГИК музея можно датировать коротким интервалом — 1890–1899 гг. Долгое время они бытовали в семье сотрудницы ОГИК музея Н. Ф. Климовой, проживавшей в Омске с 1960-х гг. И только в 2010 г., благодаря стараниям Л. Г. Ермолиной, этот экземпляр попал в музей.

Последним образцом часов Le Roi à Paris в фондах ОГИК музея стало изделие известнейшей немецкой фирмы Lenzkirch (98 × 36 × 17,5; ОМК-8801/1). Своим внешним видом оно очень похоже на предыдущие модели. На циферблате отсутствует какая-либо маркировка. Вопрос об их производителе был снят только после извлечения часового механизма, на задней плате которого выбито клеймо фирмы в виде еловой веточки, аббревиатуры AGU и серийного номера — 1 million B 590458. Благодаря тому, что компания Lenzkirch на выпускаемых изделиях вела сквозную нумерацию, удалось достаточно легко определить время выпуска данных часов — 1907–1908 гг.

В 1871 г. Lenzkirch начинает ставить свое клеймо на тыльную сторону платины часового механизма в виде гравировки ALG, что расшифровывалось как «Акционерное общество Ленцкирх». Немного позже все часы клеймятся аббревиатурой GFU. А с 1875 г. предприятие официально объявило о начале маркировки абсолютно всех механизмов измененным фирменным товарным знаком в виде надписи Lenzkirch и гравировки в виде еловой ветки с аббревиатурой AGU или AGUL (Aktien Gesellschaft Uhren Lenzkirch). Это нововведение было связано с многочисленными дешевыми подделками, которые в немалых количествах производились в Европе. После выпуска миллионного и двухмиллионного экземпляров ставился соответствующий номер с надписями 1 million или 2 millionen⁵.

Компания Lenzkirch получила 15 высших наград на разных международных ярмарках и выставках: 1854 г. — в Мюнхене, 1860 г. — в Виллингене, 1861 г. — в Карлсруэ, 1862 г. — в Лондоне, 1867 и 1900 гг. — в Париже, 1875 г. — в Чили, 1877 г. — в Филадельфии, 1888 г. — в Барселоне⁶.

У этих часов есть и своя интересная история. По словам прежнего владельца Г. Я. Лейфера (Омск), передавшего часы в музей в 1970-е гг., будущий экспонат некоторое время висел на стене в комнате, где жил наш знаменитый земляк-революционер В. В. Куйбышев.

Каждые из рассмотренных в данной статье часов, несмотря на внешнее сходство, по-своему уникальны. Изготовленные в конце XIX — начале XX в., они несут в себе приметы той эпохи — рациональность, элегантность, новаторство и инициативность; акцент на качестве изготовления и в то же время стремление к максимальному количеству выпускаемых экземпляров. Безусловно интересной представляется история немецких часовых мануфактур рубежа веков, производивших часы не только для внутреннего рынка Германской империи, но и на экспорт, в том числе и в Россию. Однако данные изделия могут охарактеризовать не только свое время, но и историю семьи своих владельцев. Многие из представленных часов являлись для омичей семейной реликвией, передавались из поколения в поколение, были свидетелями разных эпох и судеб.

⁵ История основания предприятия Lenzkirch. URL: <https://oldrestoration.ru/osnovanie-i-istoriya-predpriyatiya-lenzkirch/> (дата обращения: 15.11.2020).

⁶ Там же.

Каминные часы «Изобилие» парижской фирмы Lerolle Frères из собрания Омского областного музея изобразительных искусств имени М. А. Врубеля

© И. А. Глазов, 2021

И. А. Глазов
Омск, ООМИИ им. М. А. Врубеля

В собрании декоративно-прикладного искусства Омского областного музея изобразительных искусств имени М. А. Врубеля хранится небольшая коллекция часов, среди которых есть напольные, настенные, каминные, консольные, настольные и карманные. Наибольший интерес, как для специалистов, так и для зрителей, представляют эффектные каминные из золоченой бронзы. В статье приведены результаты изучения одного из таких экземпляров.

Каминные часы (П-18) размером 45 × 64,7 × 15 см были переданы в Омск в художественный отдел Западно-Сибирского Краевого музея из Ленинградского отделения Государственного музейного фонда по акту поступления № 4 от 13 марта 1925 г. Под порядковым номером 109 значилось: «Часы каминные золоченой бронзы — женщина с кувшином и амур, по сторонам две женские фигуры со снопом и яблоком. Циферблат фарфоровый с живописью — амур. Середина XIX в.». Акт представлял собой таблицу с заполненными на каждый предмет данными: порядковый номер, краткое описание предмета, в некоторых случаях с указанием страны и времени создания. В отдельных столбцах были вписаны номера собраний и номера по описи хранения на складах ЛО ГМФ, но напротив интересующих нас часов эти графы остались незаполненными¹.

¹ ГИАОО. Ф. Р-1076. Оп. 1. Д. 29. Акт поступления № 4 от 13 марта 1925 г. С. 100, № 109.

Произведения искусства для передачи со складов ЛО ГМФ в музеи и другие учреждения страны, как правило, отбирались заранее, и на них составлялись описи. Так же обстояло дело и с художественными работами, поступавшими в омский музей. 30 января 1925 г. была составлена «Опись предметов, отобранных в Складах Государственного Музейного Фонда для передачи в Сибирский Краевой Музей экспертом А. П. Келлером», где под тем же порядковым номером 109, что и в акте поступления, записаны каминные часы, а номер собрания и номер по описи хранения тоже не указаны². Отсутствие этих данных затрудняет поиск экспоната в документах ЛО ГМФ и не позволяет определить его владельца и место нахождения до революции 1917 г.

² Там же. Оп. 1. Д. 31. Опись предметов, отобранных в Складах Государственного Музейного Фонда для передачи в Сибирский Краевой музей экспертом А. П. Келлером. От 30 января 1925 г. С. 8, № 109.

В 1-й «Инвентарной книге Художественной галереи Государственного Западно-Сибирского музея», которая велась в 1924–1936 гг., была сделана запись: «Часы каминные, золоченой бронзы с фарфоровым циферблатом с амуром, 3-мя фигурами женщин с кувшином, серпом и яблоками. Выс. 45 см. 61 × 10,5 см. — Середина XIX в.». В примечании — «Одна ножка погнута, серп у одной из женщин поломан»³.

³ ООМИИ им. М. А. Врубеля. Отдел учета. Инвентарная книга Художественной галереи Гос Зап Сиб музея с № 1 по № 882. Книга 1-я. 1924–1936 гг. С. 181–182.

В инвентарную книгу П-1 (Прикладное искусство) ООМИИ им. М. А. Врубеля, которая ведется с 1940 г., перенесены данные и описание из 1-й книги Художественной галереи ЗСКМ⁴.

⁴ ООМИИ им. М. А. Врубеля. Отдел учета. Инвентарная книга П-1. Л. 5.

До сих пор часы не становились предметом научных исследований, но тем не менее они были востребованы в выставочных музейных проектах, их воспроизводили на обложке буклета к выставке «Старинные

часы, бронза, мебель» в 1976 г.⁵ и на цветной вклейке в сборнике «Заветная нить поиска» в 1988 г. с подписью к иллюстрации: «Часы „Амур и Вакханки“. Бронза, фарфор. Франция. Середина XIX в.»⁶.

И только сейчас началось их комплексное изучение.

Каминные часы золоченой бронзы представляют собой многофигурную композицию (рис. 1). В центре пьедестала в полукруглый вырез вмонтирован часовой барабан. По бокам с обеих сторон он декорирован валютами, от которых опускается гирлянда из цветов и плодов. Две женские фигуры расположены по сторонам от часового барабана.

Одна из них — с левой стороны — в хитоне, с венком из колосьев на голове опустилась на колени перед уложенным пшеничным снопом и пучками колосьев, между ней и пшеницей — драпированное мягкими складками покрывало. В левой руке она держит серп, который не сохранился, в приподнятой правой — колос. С правой стороны — сидящая девушка (левая нога вытянута, правая согнута в колене) в античной одежде с прической из собранных в пучок и перевязанных лентой волос.левой рукой она придерживает корзину с фруктами, в правой руке — плод (яблоко, айва?). Часовой барабан увенчан третьей женской фигурой, изображенной на облаке, в длинном хитоне и гиматии с кувшином в руках. Она опустилась на одно колено. Слева от нее — мальчик Амур с розой в протянутой правой руке.

Прямоугольный бронзовый пьедестал с профилированным карнизом, украшенным по нижнему краю стеблями, перевитыми листьями, по верхнему краю — вогнутыми ложками и базой с орнаментом из листьев аканта и лавра на выступе. Он установлен на шести ножках, пять из которых фигурные, с растительным орнаментом, декорирован фарфоровыми вставками. В квадратные вырезы боковых сторон вмонтированы фарфоровые квадратные медальоны с букетом роз в белом резерве. На лицевой стороне две узкие прямоугольные пластины с полихромным изображением композиций на фоне веток с листьями и цветами в белых резервах, заключенных в рамки из золотых цветов и s-образных стеблей по бирюзовому краю. На левой вставке в центре запечатлена корзина с цветами, по одну сторону от нее — лира, факел и сидящая на нем птица, по другую — лук, колчан со стрелами, плоская корзина и летящая к центру композиции птица. На правой вставке — гнездо с кладкой яиц и сидящей на его краю птицей, далее с одной стороны — лестница, стилизованный сноп колосьев, корзина с плодами, с другой — соломенная шляпа, барабан, две трубы с сидящей на них птицей.

Циферблат состоит из бронзового золоченого орнаментированного кольца с эмалевыми белыми плакетками-вставками, с синими римскими цифрами на них. В центре кольца — фарфоровая круглая вставка с изображением по кругу маленьких амуров в облаках: один с охапкой цветов, другой с пшеничным снопом, двое с цветочной гирляндой и еще один с колосьями и серпом. Безусловно, здесь чувствуется влияние, оказанное полотнами Франсуа Буше (1703–1770) с его многочисленными изображениями амурчиков и путти. Ободок круглой дверцы циферблата декорирован жемчужинами и листьями.

К сожалению, предмет сохранился не в первоизданном виде. Был утрачен серп у женской фигуры, эмалевая вставка с цифрой «III» на циферблате заменена пластиковой, вместо оригинальных стрелок установлены другие, не соответствующие первоначальному, взамен стекол на передней и задней дверцах часового барабана вставлено органическое стекло, подвергся переделке маятник.

В ходе изучения данного предмета автору статьи удалось установить, что в качестве моделей для скульптурной группы часов были использо-

⁵ Спирина И. В. Старинные часы, бронза, мебель. Буклет выставки. Омск, 1976. Ил. на обл.

⁶ Заветная нить поиска. Омск, 1988. Цв. вклейка между с. 96–97.

ваны фигуры трех девушек из настольного украшения «Одиссей узнает Ахиллеса среди дочерей Ликомеда» к «Сервизу с камнями» работы знаменитого французского скульптора Луи-Симона Буазо (1743–1809) (рис. 2). Грандиозный фарфоровый сервиз, состоящий из 800 предметов, включая 39 настольных украшений из бисквита, был заказан на Севрской мануфактуре для русской императрицы Екатерины II в 1777 г. и предназначался для князя Потемкина.⁷

⁷ Бирюкова Н. Ю., Казакевич Н. И. Севрский фарфор XVIII в. Каталог коллекции. Государственный Эрмитаж. СПб., 2005. С. 130–151.

⁸ Бирюкова Н. Ю., Казакевич Н. И. Указ. соч. С. 443–444. Кат. 1336.

Скульптурная группа «Одиссей узнает Ахиллеса среди дочерей Ликомеда» из бисквита, хранящаяся в собрании Государственного Эрмитажа (Инв. № ГЧ 7197)*, была выполнена на Севрской мануфактуре в 1776–1780 гг. и, возможно, приобретена для Екатерины II русским послом в Париже И. С. Барятинским⁸. Многофигурная композиция представляет Ахиллеса в женском платье, но со шлемом на голове, щитом и мечом в руках. Опустившись на одно колено, он смотрит на стоящего за его спиной Одиссея, который левой рукой указывает вдаль. Четыре девушки, дочери Ликомеда, царя острова Скирос, рассматривают и примеряют драгоценности. Согласно предсказанию оракула, взятие Трои будет невозможно без Ахиллеса. При этом самому Ахиллу была предсказана ранняя гибель в случае его участия в войне. Мать мирмидонского царевича Фетида спрятала его на Скиросе у царя Ликомеда, где он жил в царском дворце, переодетый в женское платье. Одиссей решил действовать хитростью и заставить Ахилла выдать себя. Переодевшись купцом, он прибыл на Скирос с различными дорогими товарами. Во дворце Одиссей разложил украшения, одежду, шелка, а между ними меч и щит и предложил женщинам выбрать что-нибудь на свой вкус. Девушки восторженно разглядывали заморские диковинки. Внезапно зазвучал сигнал боевой тревоги, и Ахилл, схватив оружие, тем самым выдал себя. После этого ему пришлось отправиться на Троянскую войну, предпочтя короткую и яркую жизнь героя, прославившегося в веках, долгому и мирному царствованию. Такого сюжета нет в поэме Гомера «Илиада». Самая полная версия этого эпизода содержится в незаконченной поэме «Ахиллеида» римского поэта Публия Папиния Стация, жившего в I в. н. э. (40-е — около 96)⁹.

⁹ Публий Папиний Стаций // Википедия site: wikichi.ru. URL: <https://wikichi.ru/wiki/Stadius>; (дата обращения: 28.06.21); Ахиллеида // Википедия site: wikichi.ru. URL: <https://wikichi.ru/wiki/Achilleid> (дата обращения: 28.06.21).

¹⁰ Бирюкова Н. Ю., Казакевич Н. И. Указ. соч. С. 443. Кат. 1336.

Для модели часов из омской коллекции были выбраны три из четырех женских фигурок настольного украшения. При этом сами образы царских дочерей подверглись минимальной переработке, а вот предметы в их руках и возле них были заменены атрибутами, согласно новой сюжетной линии¹⁰. Одна из девушек фарфоровой группы сидит на коленях перед ларцом с наброшенной на него дорогой тканью и лежащей сверху диадемой, правой рукой она подносит к голове украшение, примеряя его, в левой руке держит зеркало (рис. 3). У аналогичной женской скульптуры на часах (рис. 4) вместо ларца — сноп пшеницы, вместо зеркала и ювелирного изделия в руках — серп и колос, на голове вместо жемчужника — веночек из колосьев. У следующей (рис. 5, 6) — шкатулка с драгоценностями на коленях заменена на корзину с фруктами, а в руке вместо подвески оказался плод. Тогда становится понятен разворот ее головы — в противоположную сторону от зрителя, — поскольку в композиции Буазо девушка смотрит в сторону Одиссея. Центральная фигура дочери царя с кувшином сохранена практически полностью (рис. 7, 8). Различие в том, что на часах она помещена на облака и рядом появился маленький амур, модель которого также, скорее всего, была позаимствована в одной из многочисленных скульптурных фарфоровых групп. Нельзя не отметить, что пластика в бронзе по своему уровню и качеству исполнения уступает бисквитному оригиналу.

Каждая скульптура на часах в отдельности и все они в целом композиционно представляют собой аллгорию Изобилия. Колосья пшеницы,

* Автор выражает искреннюю признательность старшему научному сотруднику Отдела западноевропейского прикладного искусства Государственного Эрмитажа Я. Э. Виленскому за консультацию и возможность ознакомиться с настольным украшением «Одиссей узнает Ахиллеса среди дочерей Ликомеда».

щедрые плоды богатого урожая, вино — все это олицетворение обилия благ, достатка и процветания. Бронзовые элементы оформления корпуса, сюжеты фарфоровых вставок — гирлянды из цветов и плодов, маленькие амуры с колосьями и серпом, со снопом пшеницы, и цветами — все подчинено одной главной теме, иллюстрируя гармонию земного изобилия.

В женских фигурах часов вполне узнаваемы и образы богинь. Так, колосья, снопы пшеницы, серп в руке и венок из колосьев на голове выступают атрибутами древнеримской богини плодородия и земледелия Цереры (греч. Деметра), которая символизирует цикличность времени, смену времен года, а также выступает как персонификация земного изобилия.

В изображенной с корзиной плодов фигуре читается образ Помоны — римской богини древесных плодов и опять же изобилия.

Девушка с кувшином в руках на облаках — не кто иная, как Геба — богиня юности в древнегреческой мифологии. Первоначально она выполняла обязанность виночерпия, разливая нектар во время пиров богов. В Риме Гебу отождествляли с богиней юности Ювентой, олицетворяющей собой вечную молодость Рима. По замыслу автора модели часов Ювенту, очевидно, тоже можно связывать с образом и олицетворением все того же земного изобилия.

Следующим этапом в нашем исследовании стал вопрос определения авторства рассматриваемой модели часов «Изобилие».

На внешней платине часового механизма в средней части слева клеймо: «LEROLLE Fres A PARIS» (рис. 9). На бронзовых деталях корпуса клеймо «L R.» и цифры 75 или 390 (номера, соответствующие конкретной модели часов). Полное название Lerolle Frères — «Братья Леролль». Можно встретить написания французской фамилии на русском языке и с одной буквой «л»¹¹. Бронзолитейная парижская фирма «Братья Леролль» была основана в 1836 г. братьями Эдуардом-Франсуа (1839–1915) и Камилем (1838–1897), унаследовавшими бизнес отца Луи Леролля. Братья были скульпторами, и в большинстве их творений чувствуется прирожденное умение работать с малой пластикой в рамках декоративно-прикладного искусства. Им удалось превратить мастерскую своего отца в преуспевающую фирму, получавшую большое количество заказов и регулярно принимающую участие в крупнейших международных выставках второй половины XIX в. Предприятия располагались в Париже по адресам: улица Шоссе-до-Миним, 3 (rue Chaussée-des-Minimies № 3), и улица Фуэн (rue du Foïn) и производили все виды бронзы в стилях ренессанса, барокко, рококо, классицизма: декоративные часы, вазы, гарнитур, люстры и канделябры, преимущественно из позолоченной бронзы или посеребренные. Компания Lerolle Frères с середины XIX в. и на протяжении всей эпохи историзма была одной из ведущих в производстве художественной бронзы. На выставке сельскохозяйственных и промышленных товаров 1849 г. в Париже они получили серебряную медаль. Их изделия также регулярно выставлялись на большинстве всемирных выставок, проводившихся во второй половине XIX в.: в Лондоне — 1851, Нью-Йорке — 1853, Париже — 1855, где фирма получила медаль 1-го класса, Лондоне — 1862 и Париже 1867 и 1878 гг. Ассортимент неуклонно увеличивался, наряду с обстановочной бронзой выпускались предметы мебелировки и пластика. Продукция фирмы пользовалась спросом в странах Европы, а также поступала в большом количестве на русский рынок. Предприятие Лероллей просуществовало до 1880-х гг.¹²

Изделия бронзолитейной парижской фирмы «Братья Леролль» известны в музейных собраниях России. Так, в Государственном музее-заповеднике «Царское Село» находится превосходный каминный гарни-

¹¹ Серпинская Т. В. Художественная бронза Царскосельского собрания. СПб., 2009. С. 210–211; Баженова О. К. Часы каминные, настольные и настенные // Полный каталог коллекций ГМЗ «Павловск». Металл, бронза. Т. 10. Вып. 1. СПб., 2011. С. 150.

¹² Jan's & Company Fine French Antiques Inc. Los Angeles. URL: <https://www.jansantiques.com/Lot/jac1977.php> (дата обращения: 28.06.21).

¹³ Серпинская Т. В. Указ. соч. С. 210–215.

¹⁴ Баженова О. К. Указ. соч. С. 124. Кат. 112.

¹⁵ Мельникова О. Н. Французские часы XVIII–XIX веков из собрания Исторического музея и частных коллекций. М., 2012. С. 212.

¹⁶ Баженова О. К. Указ. соч. С. 147; Серпинская Т. В. Указ. соч. С. 210.

¹⁷ Мельникова О. Н. Указ. соч. С. 256.

¹⁸ Richard Chavigni. Les Brocot — Une Dynastie D'horlogers. Neuchâtel, 1991. P. 14, 25, 34, 40.

тур из часов и парных канделябров, который был приобретен в 1858 г. и находился в гостиной императрицы Марии Александровны, жены императора Александра II¹³. В Государственном музее-заповеднике «Павловск» имеются эффектные каминные часы «Ночь», происходящие из исторического убранства Екатерининского дворца в Царском Селе, изготовленные в 1860–1870-е гг.¹⁴ Факт покупки бронзовых художественных изделий фирмы для обстановки помещений столь высоких особ, безусловно, свидетельствует об уровне, известности и популярности ее продукции.

Часовой механизм омских часов представляет собой пружинный двигатель, два заводных барабана хода и боя; анкерный спуск; маятник на пластинчатом регулируемом подвесе системы Броко, с валом регулировки на циферблате; колокольный бой часа и получаса, со счетом боя на гребенке (рис. 10).

На линзе маятника каллиграфическим почерком процарапаны буквы «R» и «A», сокращение от французских слов: retard и avance — замедление и опережение.

На внешней платине механизма под колоколом боя по центру внизу круглое клеймо, на котором по внутреннему краю печатными буквами выбито «MÉDAILLE D'ARGENT», в центре курсивом — «Vincenti & C^{ie}». Клеймо принадлежит известной французской фирме по изготовлению часовых механизмов «Винсенти и К^о», названной по фамилии основателя — корсиканца Жана Винсенти (Jean Vincenti)¹⁵. В 1823 г. в Монбельяре он открыл фабрику по изготовлению часовых механизмов. Уже через год, в 1824 г., фабрика обанкротилась и оказалась в руках других владельцев, при этом название фирмы осталось прежним. К середине XIX в. она стала одной из крупнейших по производству часовых механизмов во Франции, уступая только фирме Жару Frères & C^{ie} («Братья Жапи и К^о»), просуществовав до 1870 г. Неоднократно принимала участие в отечественных и международных промышленных выставках. В 1834 и 1855 гг. на промышленных выставках продукция «Винсенти и К^о» была высоко оценена и удостоена серебряных медалей¹⁶. Первую серебряную медаль от французского короля Луи-Филиппа фабрика получила на 8-й Французской промышленной выставке, проходившей в Париже в 1834 г., за усовершенствования в области промышленного выпуска часов. С этого момента им разрешалось использовать упоминание об этой награде на своем клейме. Именно такое клеймо стоит на платине часового механизма представленных часов (рис. 11). Следующую серебряную медаль фабрика получила на Всемирной выставке трудов промышленности, сельского хозяйства и изящных искусств в 1855 г. в Париже, что привело к изменению клейма: название фирмы в центре стало писаться печатными буквами и у нижнего края появилась дата — 1855.

Таким образом, часовой механизм рассматриваемых часов, согласно клейму фирмы «Винсенти и К^о», мог быть изготовлен в период между 1834 и 1855 гг. Однако у нас есть возможность несколько сузить данный временной интервал, поскольку механизм снабжен маятником на пластинчатом регулируемом подвесе системы Броко. На зубчатом колесе регулировки хода маятника есть надпись: «PROPRIETE BROCO» — «собственник, владелец Броко», что свидетельствует о патентном праве на данный узел изобретателя-часовщика Луи-Габриэля Броко (Luis-Gabriel Brocot, 1791–1872)¹⁷. В 1840 г. Л.-Г. Броко получил патент на регулируемый пружинный подвес маятника, а затем еще в течение нескольких лет его совершенствовал и также получал патенты¹⁸. Поэтому, возможно, данный часовой механизм мог быть изготовлен не ранее конца 1840-х — начала 1850-х гг.

Кроме того, на пружине хода и боя иглой оставлена подпись, сделанная рукой пружинного мастера, с датой, выведенной замысловатыми цифрами, предположительно, «1851» или «1854» (рис. 12), что позволяет скорректировать датировку: начало — первая половина 1850-х гг.

На внешней платине у нижнего края под клеймом фирмы «Vincenti & Cie» выбиты цифры: слева — «50.», справа — «4.8.». Цифра 50 также выбита на бронзовом кольце циферблата и креплении механизма к корпусу часов, что, очевидно, является серийным номером механизма (достаточно маленький номер). Цифры 4.8. — длина маятника в дюймах.

Аналогичные часы выставлялись на аукционе Sotheby's в Лондоне в 1993 г. Лот 173: часы золоченой бронзы с фарфоровыми вставками. На фарфоровой вставке циферблата внизу подпись: «W. D. Shaw à Paris». Франция, около 1860 г. Длина — 44,5 см. Механизм с регулятором хода Brocot. В аннотации к лоту не указан производитель часов, не определено, кому принадлежит подпись на циферблате. Представлена единственная фотография общего вида предмета¹⁹. Установить принадлежность подписи «W. D. Shaw à Paris» не удалось. Это может быть часовщик или владелец торговой фирмы, магазина. С фамилией Шоу известно несколько мастеров в Англии. Один из них William Clark Shaw — шотландский часовщик и ювелир, работавший в Глазго в 1845–1865 гг.²⁰

Другой экземпляр аналогичных часов выставлялся также на аукционе Sotheby's в Амстердаме в 2011 г. Лот 570: каминные часы в стиле Наполеона III золоченой бронзы со скульптурой, полихромными фарфоровыми вставками севрского типа. Датировка — около 1880 г. На циферблате и механизме подпись: «Lerolle Frès à Paris». Высота 30,5 см²¹. У данного экземпляра часов утрачена центральная женская фигура с кувшином. Вместо нее представлена в отдельном виде группа из сидящих детских фигурок Амура и Психеи — композиция «Амур, венчающий Психею», которая ничего общего с данной моделью часов на тему изобилия не имеет и является частью совершенно другого изделия. Изображение механизма не приведено.

Еще одни аналогичные часы в комплекте с парой канделябров были обнаружены в Интернете, но электронной страницы²² уже не существует, и установить первоисточник с публикацией часов не удалось.

Часы, представленные в разные годы на аукционе Sotheby's, насколько позволяют судить изображения, практически идентичны. Вместе с тем они отличаются от экземпляра из омского музея декоративным оформлением: ножками пьедестала, наличием бронзовых накладок с цветочной розеткой, расположенных на корпусе выше ножек, комплектом фарфоровых вставок пьедестала и циферблата, расписанных в совершенно другой манере и цветовой гамме, с изображением композиций с одними амурами иных сюжетов. Все это позволяет утверждать, что выставленные на Sotheby's часы, в отличие от омских, более позднего времени. Их можно датировать около 1860 г. и даже позднее.

Косвенным аргументом этому может служить тот факт, что на международной выставке 1853 г. в Нью-Йорке фирма «Братья Леролль» среди других художественных изделий выставляла часы «Сарацин и Христианин». Форма бронзового корпуса, его общая компоновка, расположение и оформление циферблата, фигур схожи с часами «Изобилие». Таким образом, надо полагать, что модели тех и других часов были разработаны в близкое время — в начале 1850-х гг.²³

Безусловно, эффектная и пользующаяся спросом модель часов «Изобилие» выпускалась фирмой «Братья Леролль» в течение достаточно длительного времени, подвергаясь некоторым изменениям в художественном оформлении.

¹⁹ A porcelain mounted ormolu mantel clock // Sotheby's. Clocks, Watches, Mechanical Musik & Instruments of Science & Technology. London, 1993. P. 36.

²⁰ British Museum. URL: <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOC78476> (дата обращения: 29.06.21).

²¹ A Napoleon III gilt bronze and polychrome and gilt Sèvres style porcelain sculptural mantel clock // Sotheby's. URL: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2011/appel-am1100/lot.570.html> (дата обращения: 29.06.21).

²² Lerolle Frères. Gilt bronze clock garniture. URL: <http://mulpix.com/post/1338369507521249903.html> (дата обращения: 29.06.21).

²³ Сычев И. О. Петербургские магазины бронзы по материалам Канцелярии императрицы Александры Федоровны // Звезда Ренессанса. 2021. № 30–31. С. 209.

Подводя итоги, можно констатировать, что в результате всестороннего изучения каминных часов из собрания ООМИИ им. М. А. Врубеля был установлен сюжет, которому посвящена композиция и декоративное оформление предмета, — земное изобилие; определена скульптурная группа, послужившая образцом для создания фигур часов; обнаружены клейма и надписи на механизме и бронзовых составляющих корпуса, идентификация которых позволила установить, что часы «Изобилие», хранящиеся в омской коллекции, были изготовлены во Франции, в Париже, бронзолитейной фирмой Lerolle Frères, часовой механизм — фирмой Vincenti & C^{ie}, а также уточнить время их создания — первая половина 1850-х гг.



Рис. 1. Каминные часы «Изобилие».
Франция. Париж. Первая половина 1850-х.
Бронзолитейная фирма Lerolle Frères.
Часовой механизм фирмы Vincenti & C^{ie}.
Бронза, фарфор; литье, чеканка, золочение,
полихромная роспись.
45 × 64,7 × 15.

ООМИИ им. М. А. Врубеля



Рис. 2. Буазо, Луи-Симон.
Одиссей узнает Ахиллеса среди дочерей Ликомеда.
Настольное украшение к «Сервизу с камнями».
Франция. Севрская мануфактура. 1776–1780.
Твердый фарфор, бисквит, высота — 28,5.
ГЭ



Рис. 3. Фигура девушки с украшением и зеркальцем из настольного украшения «Одиссей узнает Ахиллеса среди дочерей Ликомеда». ГЭ



Рис. 4. Фигура девушки с серпом и колосом в руках. Часы каминные «Изобилие». ООМИИ им. М. А. Врубеля



Рис. 5. Фигура девушки со шкатулкой драгоценностей из настольного украшения «Одиссей узнает Ахиллеса среди дочерей Ликомеда». ГЭ



Рис. 6. Фигура девушки с корзиной плодов. Часы каминные «Изобилие». ООМИИ им. М. А. Врубеля



Рис. 7. Фигура девушки с кувшином из настольного украшения «Одиссей узнает Ахиллеса среди дочерей Ликомеда».
ГЭ



Рис. 8. Фигура девушки с кувшином.
Часы каминные «Изобилие».
ООМПИИ им. М. А. Врубеля



Рис. 9. Клеймо парижской фирмы Lerolle Frères:
на внешней платине механизма Lerolle Fres à Paris
каминных часов «Изобилие».
ООМИИ им. М. А. Врубеля



Рис. 10. Механизм каминных часов «Изобилие».
ООМИИ им. М. А. Врубеля



Рис. 11. Клеймо образца 1834–1855 гг. французской
фирмы часовых механизмов Vincenti & C^{ie}:
«Medaille D'argent Vincenti & C^{ie}».
Часы каминные «Изобилие».
ООМИИ им. М. А. Врубеля

Рис. 12. Подпись на пружине хода механизма часов:
дата «1851» или «1854».
Часы каминные «Изобилие».
ООМИИ им. М. А. Врубеля



Особенности комплектования коллекции фарфора и художественного стекла в Екатеринбургском музее изобразительных искусств на примере пяти больших поступлений

А. Н. Афанасьева

Екатеринбург, ЕМИИ, УрФУ им. Б. Н. Ельцина

Л. А. Будрина

Екатеринбург, УрФУ им. Б. Н. Ельцина

© А. Н. Афанасьева, 2021

© Л. А. Будрина, 2021

Комплектование музейных коллекций — один из важнейших аспектов деятельности музея, определяющий как наполненность экспозиций, так и статус учреждения культуры. В статье рассмотрены ключевые эпизоды истории формирования одной из самых обширных по своему объему коллекций в собрании Екатеринбургского музея изобразительных искусств (ЕМИИ) — фарфора и художественного стекла. На примере пяти больших передач предоставляется возможность проследить особенности комплектования коллекции, а также рассмотреть значение этих пополнений для фондов ЕМИИ.

Отправная точка в формировании коллекции фарфора и художественного стекла ЕМИИ совпадает с возникновением новой картинной галереи в Свердловске в 1936 г., когда значительная часть предметов искусства (1200 экспонатов) была выделена из художественного отдела Государственного областного музея. На основе этой передачи возникла и начала оформление своих фондовых коллекций новая музейная институция — Свердловская картинная галерея (с 1988 г. — ЕМИИ). Среди переданных экспонатов, составляющих собрание художественной галереи, 116 предметов из фарфора и стекла были выделены в отдельную коллекцию. Из них — лишь восемь — художественное стекло, тогда как большая часть — 108 — произведения из фарфора. Интересно отметить, что основными источниками пополнения коллекции фарфора, переданной из Свердловского областного краеведческого музея (СОКМ), являлись как закупки у частных лиц, осуществляемые в 1933–1936 гг., так и передача значительного количества предметов (60 экспонатов) из собрания Музея керамики в 1930 г.¹

В упомянутой коллекции, переданной из СОКМ наиболее обширно представлен отечественный фарфор. Из 77 предметов этой группы можно выделить девять произведений фарфоровой пластики, в основном исполненных мастерами-фарфористами частного завода Гарднера в XIX в. Представленные фигурки изображают популярные для того периода народные типажи — «Раненый солдат» (Инв. № Ф-12. Фарфор, роспись надглазурная полихромная. 15 × 18,4 × 11,5), «Офицер, пишущий письмо» (Инв. № Ф-53. Фарфор, роспись надглазурная полихромная, золочение. 16,8 × 8 × 11,2). Выделяется в этом ряду бисквитная фигура «Лопарки» из серии «Народы России» (Инв. № Ф-6. Бисквит, роспись полихромная. 24 × 10 × 8), выполненная на заводе Гарднера в 1870-е — 1880-е гг. Своеобразным продолжением воплощения в фарфоре темы «народностей» является еще одна статуэтка из этой передачи — «Зырянин» (Инв. № Ф-83. Фарфор. 39,5 × 13,5 × 13,5) авторства П. П. Каменского (1858–1922) из аналогичной серии Императорского фарфорового завода 1907–1917 гг. Образцом ранней советской пластики Государственного

¹ Будрина Л. А. Источники поступлений в фонды Уральского областного государственного музея. К вопросу о провенансе фарфора из коллекции ЕМИИ // Музей и революция 1917 года в России: судьба людей, коллекций, зданий. Екатеринбург, 2007. С. 31.

² Афанасьева А. Н., Будрина Л. А. Пластика Государственного фарфорового завода 1920-х годов в собрании Екатеринбургского музея изобразительных искусств // XII Татищевские чтения. Екатеринбург, 2020. С. 227.

³ Будрина Л. А. Источники поступлений... С. 32.

⁴ Будрина Л. А. Нимфенбургские вазы из коллекции Лейхтенбергских // Атрибуция, история и судьба предметов из императорских коллекций. СПб., 2017. С. 49–54.

⁵ Послевоенный дар Эрмитажа Екатеринбургскому музею изобразительных искусств: каталог выставки. Екатеринбург, 2016. С. 97.

⁶ Там же. С. 3–205.

фарфорового завода является фигурка «Иванушка-дурачок и Конек-горбунок», исполненная по модели скульптора В. В. Кузнецова (1882–1923) в 1920-х гг. (Инв. № Ф-47. Фарфор, роспись надглазурная полихромная. 15,4 × 12,3 × 7): сюжет, иллюстрирующий русскую авторскую сказку в стилистике «мирискусников»².

Разнообразно и подробно в составе передачи представлены посудные формы, выполненные как на Императорском фарфоровом заводе, так и на частных российских производствах. Государственная мануфактура представлена тарелкой времени Александра I с изображением каскада близ Шале в Павловске (Инв. № Ф-66. Фарфор, печать монохромная, роспись надглазурная монохромная, золочение. 3 × 23 × 23), четырьмя тарелками эпохи Николая I с росписью в «этрасском вкусе» (Инв. № Ф-56, Ф-57, Ф-59, Ф-60. Фарфор, роспись надглазурная полихромная. 3,8 × 22 × 22), а также вазой с золочеными ручками (Инв. № Ф-11. Фарфор, крытье подглазурное кобальтом, роспись надглазурная полихромная. Высота — 16)³.

Значительный комплекс предметов представляет историю развития частного фарфорового производства в России XIX столетия и включает в себя работы как достаточно известных крупных заводов Гарднера, А. Г. Попова, А. Т. Сафронова, братьев Корниловых, так и небольших предприятий — братьев Тереховых, А. М. Миклашевского, В. Н. Сипягина, братьев Новых, Н. С. Кудинова, А. Л. Киселева.

Западноевропейская часть поступления 1936 г. состоит из 25 фарфоровых произведений, представляющих в основном такие крупные королевские мануфактуры, как Мейсен, Севр, Нимфенбург⁴, а частные предприятия Франции представлены одним кашпо завода Локре (Loché) конца XVIII — начала XIX в.

С этой же передачей была заложена основа восточного направления фарфоровой коллекции. Среди шести предметов этой части поступившей коллекции можно выделить большую вазу с крышкой (Япония?) (Инв. № Ф-46. Фарфор, роспись подглазурная кобальтом, роспись надглазурная полихромная. Высота — 48), японскую скульптуру конца XIX — начала XX в. Бодхисаттвы милосердия Каннон (Инв. № Ф-7. Керамическая масса, лепка, роспись надглазурная полихромная, золочение. 30,5 × 10 × 11,7), а также небольшой кувшинчик с рельефным цветочным декором, исполненный в Китае в XVIII столетии (Инв. № Ф-17. Фарфор, лепка, роспись подглазурная полихромная. 12,8 × 13 × 8,7).

Второй значительной вехой в истории комплектования фондов ЕМИИ является 1949 г., ознаменованный большим пополнением музейного собрания из фондов Государственного Эрмитажа. Коллекция фарфора и стекла является одной из самых обширных частей этого поступления. Всего 76 предметов, из которых 16 представляют основные центры и крупнейшие производства отечественного и европейского стеклоделия середины XVIII — начала XX в.⁵

Наиболее многочисленной группой в фарфоровой части передачи из Государственного Эрмитажа являются произведения Мейсенской фарфоровой мануфактуры — 26 предметов. Также западноевропейский блок предметов включает в себя разнообразные примеры работ Венской, Берлинской фарфоровых мануфактур и продукцию Севрской королевской мануфактуры раннего периода. Созданные в стилистике рококо, неоклассицизма, историзма столовые посудные формы позволяют рассмотреть эволюцию приемов декора и форм⁶.

Единственная скульптурная группа — «Урок флейты» (Инв. № Ф-181. Фарфор, роспись надглазурная полихромная, золочение. 14,5 × 12,7 × 9,5), созданная в начале XIX в. на Мейсенской фарфоровой мануфактуре

по модели 1760-х гг. французского скульптора Мишеля Виктора Асье (1736–1799), — яркий образец фарфоровой продукции переходного периода конца XVIII — начала XIX в. с характерным смешением стилей рококо и классицизма.

Примером развития злободневного направления в европейском фарфоре служат четыре сувенирные фаянсовые тарелки частных французских заводов. Роспись тарелок, выполненных в конце XIX столетия в Париже и Саррегемине, иллюстрирует актуальное политическое событие того времени — Франко-русский союз 1891–1917 гг.

Российская часть эрмитажной передачи дает представление о творчестве мастеров Императорского фарфорового завода. В основном это предметы сервизов, исполненных по заказам императорского двора для дворцов и резиденций. Интересным дополнением служат тарелки и креманки из Орденских сервизов фабрики Гарднера, созданные в конце XVIII в. по заказу Кабинета императрицы Екатерины II для сервировки парадных столов в Зимнем дворце в дни ежегодных приемов кавалеров соответствующих орденов⁷.

⁷ Там же. С. 141.

Весьма значительную роль в формировании и пополнении коллекций ЕМИИ играют масштабные дары представителей интеллектуальной среды, собирателей предметов искусства. Так в 1960 г. по завещанию известного свердловского архитектора К. Т. Бабыкина в фонды Свердловской картинной галереи было передано большое собрание предметов искусства, включающее в себя 120 произведений из фарфора и стекла. Они представляют историю развития художественных направлений декоративно-прикладного искусства в XIX в. в России и Западной Европе.

25 предметов западноевропейского фарфора являются в основном продукцией частного французского производства XIX в. К ним относятся две вазы для фруктов с росписями в духе XVIII столетия, оформленные в золоченые бронзовые оправы (Инв. № Ф-325. 21 × 35 × 35, Ф-336. 21 × 38 × 19. Обе — фарфор, бронза, роспись надглазурная полихромная, золочение) — пример декорирования фарфоровых предметов эпохи Наполеона III⁸. Среди этих произведений выделяется единственный образец английской керамики — ваза в форме античного кратера, выполненная в «яшмовой» технике на фабрике Джозайи Веджвуда в первой половине XIX в. (Инв. № Ф-324. Яшмовая масса, рельеф. 32 × 19,5 × 19,5).

⁸ Афанасьева А. Н., Будрина Л. А. Севрские фарфоровые вазы в бронзовых оправках XIX века в собрании Екатеринбургского музея изобразительных искусств // Художественный металл в России и Европе в XVIII–XXI веках. Екатеринбург, 2020. С. 17–22.

Большую часть собрания архитектора К. Т. Бабыкина составляли предметы отечественного фарфора. В их числе — более 50 различных сервизных форм, созданных как на главном российском производстве фарфора — Императорском фарфоровом заводе, так и на многочисленных частных фабриках Российской империи. Большая часть этих предметов принадлежит производствам Гарднера, Попова, братьев Корниловых 1830-х — 1870-х гг. Их отличает богатое разнообразие форм — от рокальных до классических, яркий цветочный декор и обильное использование позолоты.

Российская часть фарфорового собрания музея была значительно пополнена в 1984 г. благодаря передаче, осуществленной по завещанию Н. Г. Кроль. 76 поступивших предметов отечественного фарфора включали в себя как ранние образцы Императорского фарфорового завода XVIII в., так и фарфор частных производств XIX столетия, а также небольшое количество предметов советского фарфора 1920-х гг., исполненных на Государственном фарфоровом заводе.

Интересным дополнением к посудным формам XIX в. стала пластика завода Гарднера, исполненная в бисквите и ярко расписанная. Как правило, это воплощенные в реалистичной манере в фарфоре крестьянские образы, такие, как «Крестьянин с пешней» (Инв. № Ф-397. Бисквит,

роспись, 8,4 × 7 × 5,8), «Белильщица полотна» (Инв. № Ф-406. Бисквит, роспись, 10 × 12 × 5), «Мать с ребенком» (Инв. № Ф-398. Бисквит, роспись. Высота — 6,3).

В истории ЕМИИ необходимо отметить 2017 г., когда коллекции музея пополнились значительным даром из собрания ленинградского коллекционера К. К. Басевич. Дарителем стала внучатая племянница собирательницы Рэна Михайловна Лотарева⁹. Из переданных произведений искусства в коллекцию фарфора и стекла поступило 130 предметов. В основном они датируются концом XIX — серединой XX в. и относятся к производству как западноевропейских, российских мануфактур, так и восточных — китайских и японских мастерских, демонстрируя различные художественные направления и способы декорировки фарфора.

Российское стеклоделие рубежа XIX–XX вв. представлено в данной передаче сервизом завода Ю. С. Нечаева-Мальцова, включающим графин, кружку и набор стопок, украшенные гравированными вензелями «ВСП» под дворянской короной, а также хрустальным кувшином фирмы И. Е. Морозова с серебряной ручкой и сливом под крышкой¹⁰.

В 2018 г., отдавая дань уважения дарителям, ЕМИИ совместно с ГТГ подготовил выставку, посвященную дару К. К. Басевич. В экспозиции в полном объеме были представлены предметы искусства, годом ранее переданные в фонды музея Р. М. Лотаревой, а также картина К. С. Петрова-Водкина «Купание красного коня» (1912. Холст, масло. 160 × 186), переданная К. К. Басевич в Третьяковскую галерею в 1961 г.

Таким образом, проследив историю формирования коллекции фарфора и художественного стекла ЕМИИ через ряд наиболее заметных поступлений, можно сделать вывод о том, что, несмотря на в целом хаотичный характер комплектования, состав данной коллекции дает разностороннее представление об истории развития художественных направлений в искусстве фарфора в XVIII–XX столетиях. Наряду с централизованными передачами из крупных российских музеев большое значение в деле пополнения фондов приобретают дары неравнодушных частных коллекционеров, благодаря которым внутри собрания формируется предметное и стилевое разнообразие экспонатов.

⁹ Владелица Красного коня. Дар Каземиры Басевич музеем России: каталог выставки. Екатеринбург, 2018. С. 16.

¹⁰ Там же. С. 149–152.

«Татарский танец». Атрибуция скульптуры благодаря сетевой акции #ГодБалета

И. А. Гольский
Москва, ГЦМСИР

© И. А. Гольский, 2021

Омский областной музей изобразительных искусств имени М. А. Врубеля обладает значительным собранием декоративно-прикладного искусства, в котором особенно выделяется коллекция советского фарфора.

Как известно, экспонаты сами не приходят в музей. Зачастую их поступление являлось результатом столичных командировок хранителя омской коллекции керамики и стекла Людмилы Романовны Ведерниковой. Так, благодаря сложившимся у нее в течение нескольких лет дружеским отношениям с автором работ, в омской коллекции оказались лучшие произведения классика отечественного фарфора, скульптора Дулёвского фарфорового завода имени Газеты «Правда» Асты Давыдовны Бржезицкой (1912–2004) — 17 скульптур, предназначенных как для массового выпуска, так и для представления в уникальных выставочных образцах московской школы советского фарфора.

В собрании Государственного музея керамики в Кусково хранится монографическая коллекция из 100 работ Бржезицкой. Многие факты ее творческой биографии удалось уточнить именно в Москве.

В данном сообщении автор делится личным опытом и прямо указывает на пользу научно-популярных музейных публикаций в социальных сетях Интернета.

Цель настоящей статьи — ввести в научный оборот дополнительные сведения о скульптуре «Татарский танец» Асты Давыдовны Бржезицкой, тиражируемой Дулёвским фарфоровым заводом в 1950-е гг. Актуальная атрибуция также будет закреплена за аналогичной скульптурой, переданной автором настоящей статьи в дар омскому музею¹:

Бржезицкая Аста Давыдовна. Скульптура «Татарский танец» (Ирина Орлик — артистка балета Государственного Академического Большого театра СССР). 1950-е. Модель 1951 года. СССР. Московская область. Дулёвский фарфоровый завод имени Газеты «Правда». Марка: по черепку штампом коричневым — ДЗ / ДУЛЕВО. Фарфор, надглазурная двухцветная роспись, крытье люстром, золочение. Высота 23,4 см (рис. 1).

Впервые описанием этой скульптуры автор занялся, работая в Государственном музее керамики в Кусково (Москва) в 2018 г., провозглашенном «Годом балета» в честь 200-летия со дня рождения знаменитого балетмейстера Мариуса Ивановича Петипа (1818–1910), внесшего огромный вклад в становление русского балета. В этот юбилейный год была представлена широкая программа мероприятий, частью которой являлась и музейная сетевая выставка произведений на балетную тему под хэштегами #ГодБалета и #ГодБалетавКусково.

Автор, как хранитель отдела «Музей керамики», занимался атрибуцией и уточнением информации по «балетной» советской фарфоровой скульптуре. С июля 2018 г. эта часть коллекции современного фарфора начала представляться в соцсетях.

Чтобы не были нарушены музейные правила первой официальной публикации экспоната, все работы из запланированного перечня произведений сетевой акции «Год балета в Кусково» в первую очередь были

¹ Акт ВХ № 42 от 06.09.2021.
КПВХ-53114

опубликованы на официальном портале Министерства культуры России — в Государственном каталоге Музейного фонда РФ.

Перед отправкой в Госкаталог учетных данных из электронной базы данных автоматизированной информационной музейной системы КАМИС всегда осуществляется их сверка с рукописными инвентарными книгами и книгами поступлений. Так обнаружилось, что дулевская скульптура «Татарский танец» А. Д. Бржезицкой 1951 г. [Инв. № ФР-11646] была закуплена у автора за 900 рублей Комитетом по делам искусств при Совете Министров РСФСР по акту № 83 от 21 августа 1952 г. с дополнительной формулировкой «Артистка балета ГАБТ [Государственного академического Большого театра] СССР Ирина Орлик». Эта ценнейшая информация при публикации экспоната в Госкаталоге была внесена нами в качестве дополнения к названию в скобках². Официальная публикация Государственного музея керамики в Кусково об этой скульптуре в социальных сетях произошла 1 декабря 2018 г.

Большой удачей стало и обнаружение биографической страницы артистки на сайте «КИНО-ТЕАТР.РУ»:

«Ирина Георгиевна Орлик / Ирен Егорова-Орлик. Родилась 3 декабря 1931 года. В 1951 году окончила Московское хореографическое училище (педагог Г. Петрова). В 1951–1972 годах танцевала в Большом театре, была солисткой характерного репертуара. В 1974–2010 годах работала репетитором в Театре им. Маяковского. В 1961 сыграла роль исполнительницы танца на празднике „Черных скал“ в фильме „Человек-амфибия“»³.

Конечно, опубликованная в сети Интернет биография весьма краткая. Нужно было еще многое уточнять. И уверенно сказать, к какой постановке Большого театра относится «Татарский танец», не было возможности.

Первичная гипотеза, которую автор начал разрабатывать, оказалась ложной.

При внимательном изучении описания экземпляров скульптуры из собраний различных музеев, представленных в Госкаталоге, была обнаружена любопытная информация.

В книге поступлений Государственного историко-художественного музея «Новый Иерусалим» относительно скульптуры «Татарский танец» 1955 г. значится: «Балерина ГАБТа Ира Орлик исполняет танец из „Половецких плясок“ в опере Бородина „Князь Игорь“»⁴.

Однако эту информацию опровергла сама И. Г. Орлик. Благодаря нашим публикациям в социальных сетях Интернета и народному «сарфанному радио» эта заметка дошла до внучки артистки. Александра Дальсбек, уточнив информацию как у бабушки, так и у друзей семьи — театральных знатоков, прислала нам фотографию с комментарием: «Ирина Орлик в сцене „Татарский танец“ балета „Конек-Горбунок“» (рис. 2).

Истиной оказалось то, что скульптура А. Д. Бржезицкой представляет сценический образ сольного номера «Татарский танец» артистки балета Ирины Орлик в дивертисменте «Танцы народов России» балета Цезаря Пуни «Конек-Горбунок» по одноименной стихотворной сказке 1834 г. П. П. Ершова, в четырех актах и девяти картинах — возобновленной постановки 1948 г. в Большом театре по хореографии балетмейстера А. А. Горского.

Исторически это был первый балет на русскую национальную тему, где использовались популярные русские мелодии с позднейшим включением номеров на музыку А. К. Глазунова и П. И. Чайковского. Его премьера на сцене Большого театра состоялась 1 декабря 1866 г. Автор либретто и балетмейстер — Артур Сен-Леон.

И. Г. Орлик, конечно же, увидела свой образ в готовой скульптуре и была одарена А. Д. Бржезицкой авторским экземпляром. Уже в наши

² Госкаталог. ГМК «Кусково». Инв. № ФР-11646. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=14093392> (дата обращения: 01.12.2018).

³ Ирина Орлик. Биография. URL: <https://www.kino-teatr.ru/teatr/acter/w/sov/246722/bio/> (дата обращения: 01.10.2018).

⁴ Госкаталог. ГИХМ «Новый Иерусалим». Инв. № Фс-1516. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=5517669> (дата обращения: 01.07.2020).

дни на «Вернисаже в Измайлово» (Москва) внучка артистки купила тиражный экземпляр скульптуры 1954 г. выпуска. Авторский экземпляр оказался отличным и по высоте, и в деталях моделировки и росписи. Так, у массово производимой скульптуры «Татарский танец» отсутствует золоченый браслет на руке.

Госкаталог также помог дополнительно установить, что авторский экземпляр скульптуры «Татарский танец» 1951 г. (с браслетом на руке) А. Д. Бржезицкой участвовал в выставке к 40-летию Революции «Женщины-скульпторы. 1917–1957». На это указал экспонат Подпорожского краеведческого музея — филиала «Музейного агентства» Ленинградской области: открытка из комплекта, посвященного выставке 1957 г.⁵

Можно также предположить, а в будущем подтвердить или опровергнуть, что А. Д. Бржезицкая выполнила скульптуру к юбилею ГАБТ СССР: в 1951 г. торжественно отмечалось его 175-летие, и в Москве в стенах театра была открыта выставка с июня по декабрь⁶.

⁵ Госкаталог. Подпорожский краеведческий музей. Инв. № И-202. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=3901824> (дата обращения: 01.07.2020).

⁶ О 175-летнем юбилее Государственного академического Большого театра СССР // *Вечерняя Москва*. 1951. 24 марта. С. 1.

Рис. 1. А. Д. Бржезицкая.
Скульптура «Татарский танец» (Ирина Орлик —
артистка балета ГАБТ СССР). 1950-е.
Дулёво.
Фарфор, надглазурная двухцветная роспись, крытьё
люстром, золочение. Высота — 23,4.
ООМИИ им. М. А. Врубеля



Рис. 2. Ирина Орлик в сцене «Татарский танец» балета
«Конек-Горбунок».
ГАБТ СССР. 1950-е.
Фотография. Из семейного архива И. Г. Орлик



Коллекция тобольской резной кости в собрании Екатеринбургского музея изобразительных искусств

А. М. Логинова
Екатеринбург, ЕМИИ

© А. М. Логинова, 2021

Екатеринбургский музей изобразительных искусств является обладателем уникальной коллекции произведений тобольской резной кости. Начало формирования собрания было положено в 1986 г., когда Управлением культуры Свердловской области были переданы в фонд музея произведения тобольских косторезов. В последующие годы благодаря систематической работе по наполнению коллекции в фонд музея вошли работы известных мастеров, в полной мере показывающие пути развития косторезного искусства региона второй половины XX в.

Неоценимый вклад в создание коллекции тобольской резной кости музея внесла хранитель Наталья Ивановна Белоусова (1947–2020). Она не только занималась описанием и изучением предметов, но была лично знакома с косторезами, неоднократно ездила в Тобольск как к самим художникам, так и на косторезную фабрику, участвовала в приеме и закупке произведений. Результатом многолетней работы Натальи Ивановны стали статьи, опубликованные в изданиях музея, а также уникальная рукопись с перечнем всех скульптур из коллекции ЕМИИ и списком известных аналогов в других институциях. Особый интерес представляют биографические справки, записанные хранителем со слов самих авторов. Статьи и записи Н. И. Белоусовой вместе с документами и книгами поступлений, хранящимися в музее, сейчас дают мощный толчок для подробного изучения как коллекции резной кости в целом, так и ее отдельных экспонатов, представляющих интерес в контексте развития искусства резьбы в Сибири и формирования представлений о культуре и быте малых народов.

На сегодняшний день коллекция тобольской резной кости в ЕМИИ насчитывает более 220 экспонатов, подавляющее большинство которых — знаменитая костяная миниатюра. Хочется отметить, что, помимо круглой скульптуры, мастера занимались изготовлением различных ножей, листорезов, женских украшений, шахмат, шашек и прочих небольших функциональных предметов, также представленных в собрании музея.

Искусство резьбы по кости в регионе зародилось в начале XVIII в.¹, когда Тобольск уже являлся крупным экономическим центром Сибири. В XIX в. в городе существовало несколько косторезных мастерских², среди них — «Сибирская мастерская изделий из мамонтовой кости» землемера и любителя рисования Ивана Ефимовича Овешкова и «Образцовая Сибирская мастерская Ю. И. Мельгуновой», кроме того, существовало так называемое кустарное производство изделий. Новый виток развития тобольской резной кости начался после установления советской власти в Западной Сибири. В 1920-е гг. в Тобольске были созданы музей изящных искусств и художественно-промышленные мастерские с отделением резьбы по кости, а в 1929–1933 гг.³ возникла кооперативная артель «Кооп-экспортсбыт», на основе которой в 1960 г. была открыта Тобольская косторезная фабрика (ТКФ).

¹ Белоусова Н. И. Екатеринбургский музей изобразительных искусств: Альбом. Екатеринбург, 2003. С. 124.

² Василенко В. М. Северная кость. М., 1947. С. 40–42.

³ Крюкова И. А. Русская народная резьба по кости. М., 1956. С. 44.

1950-е — 1960-е гг. — это период обращения к новому пластическому языку. Как и раньше, главной отличительной чертой косторезного центра являлась объемная резьба — миниатюра в кости. Здесь сложился определенный круг тем и сюжетов, были разработаны специфические приемы, сформирован определенный пластический язык.

Основными темами творчества тобольских косторезов стали жизнь коренных народов Сибири (тема, проходящая красной нитью через все время существования косторезного центра), животные Севера, сказки и былины, сцены сентиментального характера, жизнь советского человека. Все они широко представлены в коллекции ЕМИИ.

Наиболее популярным направлением в тобольской костяной миниатюре не только второй половины XX в., но и в целом, можно назвать тему жизни народов Севера. Интерес к ней возник еще в 60-х — 80-х гг. XIX столетия, когда среди тобольских резчиков по кости появились профессиональные археологи и этнографы⁴, изучавшие прошлое региона, а также жизнь и обычаи хантов, манси и ненцев. Кроме того, именно соседство с коренными народами Сибири повлияло на язык и характер тобольской резной кости. Во все времена косторезы Тобольска стремились отразить различные грани жизни малых народов: быт, сцены охоты и рыбалки, духовную составляющую (через изображения шаманов и ритуальных танцев).

Одной из ярких работ на указанную тему является миниатюра «Ловля оленя» (1953. Бивень мамонта, зуб кашалота, цевка, леска, эбонит; резьба объемная, монтировка. 6,7 × 12 × 3,8) (рис. 1) Виктора Степановича Синицких (1926–2002). Скульптура изображает молодого остяка-оленевода, выхватывающего из стада нужное ему животное. Наиболее точно и глубоко описала эту работу в книге «Русская народная резьба по кости» исследователь Ирина Александровна Крюкова⁵. Она указала на соединение в произведении двух временных точек, которые в реальной жизни следуют друг за другом: изображение оленевода в тот момент, когда он только закидывает аркан, и изображение животного, когда его бег уже остановлен. Подобный прием помогает достичь автору большей жизненной правдивости. Интересно, что эта скульптурная группа встречается как самостоятельно, так и будучи включенной в композицию. Так, аналогичные фигуры оленевода и оленя можно увидеть в работе «Оленеводство» (1960. Моржовый клык, леска; резьба объемная, монтировка. 6 × 21,6 × 5,7) (рис. 2), выполненной Гавриилом Андреевичем Хазовым (1932–2007) по модели Ивана Сергеевича Терехова (1923–1982).

Среди художников, раскрывающих в своем творчестве жизнь хантов, манси и ненцев в более позднее время, следует назвать Веру Прокопьевну Обрядову (1938 г. р.) и Минсалима Валиахметовича Тимергазеева (1950 г. р.). Персонажи Веры Прокопьевны — в основном дети и молодые женщины, отличающиеся оптимизмом и лучезарностью. Округлые и мягкие линии, наполняющие жизнью скульптуру, в сочетании с внутренней радостью персонажей создают уникальную, свойственную только работам этого автора теплую тональность, располагают к себе зрителя и вводят его в особое пространство северной сказки. Большинство работ Обрядовой вырезаны из единого блока материала, а при помощи тонких пластических переливов сохраняется ощущение цельности (С уловом. 1987. Бивень мамонта, зуб кашалота; резьба объемная, гравировка, монтировка. 7 × 15,8 × 5; Финиш. 1974. Бивень мамонта, зуб кашалота, цевка, леска; резьба объемная, гравировка, монтировка. 8,1 × 24,5 × 6,1; С рыбой. 1988. Зуб кашалота; резьба объемная, гравировка. 6,1 × 4,6 × 3,4) (рис. 3). Уникальный художественный язык присущ и М. В. Тимергазееву. Персонажи мастера эмоциональны и выразительны, полны задора

⁴Там же. С. 38.

⁵Там же. С. 54.

и внутренней динамики (Игра на тумране. 1989. Бивень мамонта; резьба объемная, гравировка, тонировка. $3,8 \times 3,7 \times 2,2$; Ветер. 1989. Бивень мамонта; резьба объемная, $4,3 \times 7,5 \times 2$; Будьте счастливы и здоровы. 1989. Бивень мамонта; резьба объемная, гравировка, тонировка, монтировка. $6,5 \times 4,3 \times 3,7$) (рис. 4).

Литературная тема в коллекции музея представлена произведениями Г. А. Хазова, Ф. С. Федорова (1921–2003), В. С. Сеницких, В. А. Решетникова (1931–2009) и Ю. Н. Замятина (1951 г. р.). При работе над костяными миниатюрами художники ориентировались как на литературную канву произведений, так и на бытовавшие художественные образы, нашедшие отражение в иллюстрациях и известных моделях, выполненных из других материалов. Так, миниатюра В. А. Решетникова «Бой Руслана с головой» (1958. Бивень мамонта, пластмасса; резьба объемная, монтировка. $9,8 \times 21,8 \times 5,5$) (рис. 5), созданная на основе поэмы А. С. Пушкина «Руслан и Людмила», своей композицией напоминает популярную на рубеже XIX–XX вв. бронзовую чернильницу «Руслан и волшебная голова», которую выпускали на литейном предприятии Ф. Шопена по модели русского скульптора Евгения Александровича Лансере (1848–1886)⁶.

Сентиментальное направление в тобольском косторезном искусстве представлено миниатюрами Геннадия Георгиевича Кривошеина (1935–1993). Мастер умел одновременно показать зрителям и красоту материала, и очарование своих героев. Скульптуры «Внучата» (1989. Бивень мамонта; резьба объемная. $4,5 \times 8,5 \times 3,4$) (рис. 6), «Играющие дети» (1991. Бивень мамонта; резьба объемная. $5 \times 6,5 \times 5$) и «Первые шаги» (1991. Бивень мамонта, резьба объемная. $4,5 \times 5,4 \times 4,5$) выполнены с присущими художнику тончайшей проработкой материала и тщательной разработкой композиции. Особое место в творческом наследии автора занимает лирическая композиция, вырезанная из бивня мамонта — «Автопортрет с женой» (1992. Бивень мамонта; резьба объемная, резьба рельефная, гравировка. $5,9 \times 7,3 \times 4$) (рис. 7). Хочется отметить, что автопортрет — большая редкость среди косторезных произведений. Как правило, мастера изображали обобщенные образы людей, не придавая своим героям индивидуальные черты. В этой же миниатюрной скульптуре Кривошеин не только запечатлел самого себя и свою супругу, но и показал теплоту отношений, царящих в семье. Сентиментальность сцены подчеркивают гармонию в руках женщины и расположившаяся в самом центре композиции собака. Произведение выполнено с присущим автору вниманием к деталям, благодаря чему он смог раскрыть всю красоту благородной мамонтовой кости.

Тема жизни советского человека в собрании музея представлена работами К. Т. Пескова (1919–1978), В. С. Кольчева (1937 г. р.), Г. Г. Кривошеина, А. З. Марко (1935 г. р.), Д. Н. Шушканова (1923–2001). Косторезы изображали жизнь взрослых и школьников — обычных ребятшек, идущих с портфелями или катающихся на санках и лыжах. Внимание зрителей неизменно привлекает миниатюрная скульптура «Фехтовальщица», или «Победительница» (1956. Бивень мамонта, текстолит; резьба объемная; $13,8 \times 4,1 \times 4$) (рис. 8), созданная по модели Г. Г. Кривошеина и исполненная Алексеем Захаровичем Марко. Вырезанная из бивня мамонта, она представляет собой женскую фигуру в спортивной амуниции. Простота и лаконичность форм в сочетании с тщательной проработкой деталей (рапиры, щита и кубка в руке) не только демонстрируют зрителям талант автора, красоту и благородство материала, но и отвечают идеалам человека советского времени.

С 1970-х гг. можно говорить об изменении художественного языка в творчестве отдельных мастеров. С этого времени на ТКФ начали

⁶ Гилева К. А. Коллекция тобольской резной кости в собрании Екатеринбургского музея изобразительных искусств // Тобольск научный — 2016. Тобольск, 2016. С. 319–322.

⁷ Белоусова Н. И. Указ. соч. С. 126.

⁸ О ее творчестве см.: Логинова А. М. Коренные народы Сибири в творчестве М. Г. Сандлерской на примере произведений из собрания Екатеринбургского музея изобразительных искусств // Декабрьские диалоги. Вып. 23. Омск, 2020. С. 178–180.

активно применять животную трубчатую кость — цевку. Работа с этим материалом подразумевает склейку кости для придания скульптурам должного объема или же, наоборот, нарочитую демонстрацию трубчатой структуры⁷. Наиболее красноречиво пластические особенности этого материала представлены в творчестве Маргариты Гатиновны Сандлерской (1953 г. р.)⁸. Мастер резала из трубчатой кости не только скульптуры, но и функциональные предметы, такие как листорезы, шашки и женские украшения. Все ее произведения, представленные в собрании ЕМИИ, характеризуются подчеркиванием пластических особенностей трубчатой кости. Так, скульптурная группа «Крик памяти» (1994. Цевка; резьба объемная, резьба рельефная, тонировка. 18,7 × 5,6 × 5,8; 13,7 × 4,9 × 4,2) (рис. 9) представляет собой две полые трубчатые кости разной высоты, проработанные резьбой по всей поверхности материала снаружи; в скульптурах «Коренные» (1994. Цевка; резьба, тонировка, монтировка. 15,7 × 18,1 × 3,4) (рис. 10) и «Оставшиеся» (1993. Цевка, бивень мамонта; резьба, тонировка, монтировка. 7,2 × 20 × 4,6) художник делает срез вдоль роста кости, обыгрывая тем самым фигуры людей и основания (землю или лодку) скульптурной группы, а в случае с шашками (Комплект шашек «Морские»). 1989. Цевка; резьба объемная, гравировка, тонировка), напротив, делает срез поперек, за счет чего фигуры удобно соединяются вместе, будучи нанизаны на шнур или веревку.

Особый интерес в контексте разговора о появлении новой визуальной эстетики и работы с трубчатой животной костью представляет настенная композиция «Поцелуй» (1994. Цевка, дерево, ДВП; резьба, монтировка. 17,1 × 18,7 × 7,3), в пространстве которой автор размещает два среза трубчатой кости, направленных друг к другу, не прибегая к дополнительной резьбе или украшениям материала. Лаконичное и контрастное, это произведение сильно отличается от работ предыдущих десятилетий и показывает красоту материала в новом свете.

Таким образом, коллекция тобольской резной кости ЕМИИ представляет зрителям творчество наиболее ярких и значимых авторов второй половины XX в. Включая в себя все основные темы, имевшие популярность с 1950-х — 1960-х гг., она показывает развитие косторезного искусства региона и развитие художественно-пластического языка в рамках сложившейся традиции.



Рис. 1. В. С. Синицких.
Ловля оленя. 1953.
Тобольск. Артель «Коопэкспортсбыт».
Бивень мамонта, зуб кашалота, цевка, леска, эбонит;
резьба объемная, монтировка. 6,7 × 12 × 3,8.
ЕМИИ, Екатеринбург



Рис. 2. Г. А. Хазов
Оленеводство. 1960. По модели И. С. Терехова.
Тобольск. Тобольская косторезная фабрика.
Моржовый клык, леска; резьба объемная, монтировка.
6 × 21,6 × 5,7.
ЕМИИ, Екатеринбург



Рис. 3. В. П. Обрядова.
С уловом. 1987.
Тобольск.
Бивень мамонта, зуб кашалота; резьба объемная,
гравировка, монтировка. 7 × 15,8 × 5.
ЕМИИ, Екатеринбург



Рис. 4. М. В. Тимергазеев.
Игра на тумране. 1989.
Тобольск. ХПА «Минсалим».
Бивень мамонта; резьба объемная, гравировка,
тонировка, 3,8 × 3,7 × 2,2.
ЕМИИ, Екатеринбург

Рис. 5. В. А. Решетников.
Бой Руслана с головой. 1958.
Тобольск. Артель «Коопэкспортсбыт».
Бивень мамонта, пластмасса; резба объемная,
монтировка. 9,8 × 21,8 × 5,5.
ЕМИИ, Екатеринбург



Рис. 6. Г. Г. Кривошеин.
Внучата. 1989.
Тобольск.
Бивень мамонта; резба объемная. 4,5 × 8,5 × 3,4.
ЕМИИ, Екатеринбург



Рис. 7. Г. Г. Кривошеин.
Автопортрет с женой. 1992.
Тобольск. ТКФ.
Бивень мамонта; резба объемная, резба рельефная,
гравировка. 5,9 × 7,3 × 4.
ЕМИИ, Екатеринбург





Рис. 8. А. З. Марко.
Победительница (Фехтовальщица). 1956.
По модели Г. Г. Кривошеина.
Тобольск. Артель «Коопэкспортсбыт».
Бивень мамонта, текстолит; резьба объемная.
13,8 × 4,1 × 4.
ЕМИИ, Екатеринбург



Рис. 9. М. Г. Сандлерская.
Крик памяти. 1994.
Тобольск. ТКФ.
Цевка; резьба объемная, резьба рельефная,
тонировка. 18,7 × 5,6 × 5,8; 13,7 × 4,9 × 4,2.
ЕМИИ, Екатеринбург

Рис. 10. М. Г. Сандлерская.
Коренные. 1994.
Тобольск. ТКФ.
Цевка; резьба, тонировка, монтировка. 15,7 × 18,1 × 3,4.
ЕМИИ, Екатеринбург

Личный архив самодеятельной художницы Анны Максимовны Близеевой из коллекции Омского областного музея изобразительных искусств имени М. А. Врубеля

© Е. В. Ярцева, 2021

Е. В. Ярцева

Омск, ООМИИ им. М. А. Врубеля

Анна Максимовна Губанова (Близеева) родилась 9 января 1927 г. в д. Соловьевка Исилькульского района Омской области. В 1933 г. семья переехала в Исилькуль. После окончания школы Анна мечтала поступить в художественное училище. Осуществлению планов помешала война: отец ушел на фронт, и мама не отпустила дочь учиться в Омск. Она поступила в педагогическое училище, переведенное из областного центра в Исилькуль (в Омске в здании училища был развернут военный госпиталь). Окончив учебу в 1946 г., работала учителем начальных классов, преподавателем рисования и библиотекарем в с. Крутинка Омской области. В 1950 г. переехала в р. п. Голышманово Тюменской области, где работала в школе № 2 учителем рисования, черчения и труда. С 1964 г. преподавала изобразительное искусство и труд в Голышмановском педагогическом училище имени М. Горького. В 1965 г. окончила заочно Ишимский государственный педагогический институт по специальности «учитель начальных классов». В 1997 г. Анна Максимовна переехала в с. Октябрьское Горьковского района Омской области¹.

¹ Автобиография. 2000-е гг. // ООМИИ. Ф. Р-22. Оп. 1. Д. 102. Л. 1.

Всю жизнь А. М. Близеева писала светлые, наполненные личными переживаниями картины. У нее есть циклы работ, посвященные А. С. Пушкину и С. А. Есенину. Важное место в ее творчестве занимают произведения о Великой Отечественной войне. О жизни в военные годы художница вспоминала: «Работала с энтузиазмом. Материалов не было, работала на картоне, на бросовых фанерах, на ДВП. Военная тема близка моему сердцу. Отец был на фронте, двоюродные братья, дяди и т. д. и сама всем сердцем переживала тяготы войны, мечтала пойти на фронт и помогать солдатам хоть чем-нибудь, чтобы быстрее победить врага»².

² Там же.

Произведения А. М. Близеевой находятся в коллекциях ООМИИ им. М. А. Врубеля, Государственного центра народного творчества (ГЦНТ) Омской области, Горьковского историко-краеведческого музея, Краеведческого музея с. Октябрьское Горьковского района Омской области, Голышмановского народного краеведческого музея Тюменской области и в частных собраниях. В ООМИИ им. М. А. Врубеля хранится 12 ее живописных работ: произведения были переданы автором после закрытия персональной выставки в 2015 г. Кроме того, благодаря деятельности старшего научного сотрудника музея, хранителя фонда народного искусства А. А. Царегородцевой на хранение в музей поступили и документальные материалы Близеевой. Позднее они были сформированы в личный фонд, включающий несколько разделов³. Наиболее объемным и ценным является раздел биографических документов, в котором собраны грамоты, дипломы, похвальные листы, полученные А. М. Близеевой за достижения в педагогической и художественной областях. Документы датированы 1950–2014 гг.

³ См. ниже: Путеводитель по фонду личного происхождения.

Анна Максимовна с полной отдачей работала с детьми, щедро делась не только знаниями и умениями, но и любовью к искусству. Ее заслуги

отмечены похвальными листами «За успехи в учебно-воспитательной работе» в 1959, 1962, 1963 гг. В педагогическом училище имени М. Горького р.п. Голышманово Тюменской области А. М. Близеевой регулярно вручали почетные грамоты «За успехи в деле обучения и воспитания будущих специалистов образования». За стандартными формулировками скрывается уважение и признание коллег. Но еще более красноречиво звучат слова учащихся. В 1995 г., побывав на выставке Анны Максимовны, в книге отзывов одна из бывших студенток написала: «Я, Ваша выпускница, очень Вас любила и с уважением относилась к урокам. Благодаря Вашему умению передавать то, что знаете и чувствуете, Вы зажигали нашу группу девочек. И многие из нас учат сейчас детей в классах с изо-уклоном... Спасибо Вам»⁴.

Анна Максимовна прошла долгий путь от увлечения рисованием до признания искусствоведами. Т. Б. Бугаенко, главный специалист Сибирского культурного центра ГЦНТ Омской области, в статье «Визит в инситуальный мир Анны Максимовны Близеевой» отметила: «По всем академическим критериям картины Близеевой принадлежат к сфере художественного примитива. В то же время они обнаруживают качества, присущие профессиональной живописи: уверенное обобщение крупной формы, прочность и устойчивость композиционных построений, основанных то на лирической гармонии тонких нюансов, то на смелых драматических контрастах открытого цвета»⁵.

С 1990-х гг. Близеева активно участвовала в выставках, за что получала похвальные листы и благодарственные письма. В 1999 г. состоялась ее персональная выставка в Сибирском культурном центре Омска, которую высоко оценили специалисты ГЦНТ, в благодарственном письме отметив: «Ваша персональная выставка в Сибирском культурном центре служит примером увлеченности человека искусством, стремления обладать его мудрым и сложным языком, желания ощутить радость творческого труда»⁶.

Дипломы и одобрительный отзыв искусствоведов получили картины «Моя семья» (2001. Холст, масло. 37 × 52,5. ООМИИ), «Вдовы» (2005. Оргалит, масло. 45 × 62,4. ООМИИ) и другие, экспонировавшиеся на Московском международном фестивале наивного искусства и творчества аутсайдеров «Фестнаив» в 2004, 2007, 2010 гг. А. М. Близеева стала лауреатом Всероссийского фестиваля народного творчества «Салют Победы» в Барнауле в 2010 г. В архиве более 20 почетных грамот за участие в выставках с 1985 по 2014 г.

Раздел документов о фондообразователе включает отзывы о персональных выставках, каталоги, буклеты и статьи. Анна Максимовна бережно хранила вырезки из периодической печати. В газете «Голышмановский вестник» 2 июня 1995 г. вышла статья «У жизни нет черновиков» М. Глазунова о художнице, там, в частности, говорится: «...Рисунков отца она не помнит, только по рассказам знает, что со всей деревни приходили смотреть на чудесные картины, которыми отец разрисовывал стены в их избе»⁷. В статье Анна Максимовна с благодарностью вспоминает курсы усовершенствования учителей изобразительного искусства, проходившие в Тюмени, Челябинске и Орле. Особенно много дал Орловский художественный институт: «...Работала неутомимо. Выполняла все задания, которые давали преподаватели, после чего снова бралась за кисть уже для себя. Даже когда шел дождь и нельзя было выйти на улицу, писала из окна общежития»⁸.

Сохранившийся альбом с фотографиями, наверное, самая трогательная часть архива, отражающая семейную историю. Уже с первого листа происходит погружение в подкупающий искренностью и теплотой

⁴ Отзывы о персональной выставке А. М. Близеевой // ООМИИ. Ф. Р-22. Оп. 1. Д. 76. Л. 12.

⁵ ООМИИ. Ф. Р-22. Оп. 1. Д. 106. Л. 2.

⁶ Благодарственное письмо А. М. Близеевой за проведение персональной выставки в Сибирском культурном центре ГЦНТ Омской области // ООМИИ. Ф. Р-22. Оп. 1. Д. 31. Л. 1.

⁷ Глазунов М. У жизни нет черновиков // Голышмановские новости. 1995. № 44.

⁸ Там же.

мир. Снимки родителей, родного дома, близких родственников, друзей, мужа и сына с любовью размещены Анной Максимовной в альбоме. Есть и кадры с однокурсниками и коллегами. Фотографии сопровождаются развернутыми комментариями.

Личные архивные материалы дают возможность полнее раскрыть произведения Анны Максимовны Близеевой, понять и прочувствовать душевное тепло, вложенное в проникновенные, идущие от сердца работы.

Путеводитель по фонду личного происхождения А. М. Близеевой

Близеева Анна Максимовна (1927 г. р.)

Живописец

Ф. Р-22; 103 ед. хр.; 1950–2015

Сведения о комплектовании:

Фонд сформирован из материалов личного происхождения, переданных в 2015, 2016, 2017 гг. Близеевой Анной Максимовной.

Материалы служебной деятельности:

Грамоты, похвальные листы за успехи в учебно-воспитательной работе со школьниками. Школа № 2 р.п. Голышманово Тюменской области. (1959–1964); почетные грамоты за достигнутые успехи в подготовке педагогических кадров. Педагогическое училище имени М. Горького р.п. Голышманово (1966–1980); почетные грамоты за участие в выставках (1985–2014).

Творческие материалы:

Портрет матери. 1979. Бумага, акварель. 27 × 19.

Переписка:

Приглашение на отборочный тур выставки IV Московского фестиваля наивного искусства «Фестнаив-2013» (2012); письма Н. Н. Скареновой, Т. Б. Бугаенко, Н. Бетехтина (б/д — 2012).

Документы о фондообразователе:

Автобиография (2000-е); отзывы о персональных выставках А. М. Близеевой (1994–2015); вырезки из периодической печати со статьями о творчестве А. М. Близеевой (1995–1999); каталоги, буклеты (2002–2015).

Фотографии:

Альбом семейных фотографий; фотографии живописных произведений (б/д).

Документы разных лиц, отложившиеся в фонде:

Н/х. Портрет Анны Семеновны Губановой (Б/д. Бумага на картоне, масло. 37,5 × 32,5); Н/х. Мужской портрет (Б/д. Бумага на картоне, масло. 37,5 × 26,5).

К вопросу атрибуции произведений искусства группой экспертов на основе анализа опыта Государственного Русского музея

Ю. В. Костюков

Краснодар, ККХМ им. Ф. А. Коваленко

© Ю. В. Костюков, 2021

В данном исследовании рассматривается одна из малоизученных проблем музееведения — групповая (коллективная) атрибуция произведений искусства. По мнению ряда специалистов, она особенно актуальна в настоящее время¹.

Коллективная атрибуция произведений искусства нами изучается на материале деятельности Атрибуционного совета Государственного Русского музея. В целях анализа этого феномена мы используем метод моделирования.

В «Уставе Федерального государственного бюджетного учреждения культуры „Государственный Русский музей“» среди видов деятельности упоминаются: осуществление изучения предметов фондов хранения музея и проведение в установленном порядке экспертизы культурных ценностей². Этими вопросами занимается Атрибуционный совет музея. Решения совета регулируются «Положением об атрибуционном совете „Государственного Русского музея“».

«Атрибуционный совет Государственного Русского музея — орган, рассматривающий и утверждающий новые атрибуции произведений искусства, хранящихся в фондах музея»³. При этом рассмотрению совета подлежат изменения основных каталожных данных: авторство, дата, название, подлинность произведения и др.

Атрибуционный совет имеет двухуровневую структуру. На первом уровне по согласованию с председателем совета созываются научные атрибуционные заседания отделов под председательством заведующего отделом. На заседания приглашаются сотрудники музея по профилю отдела. Здесь рассматриваются и утверждаются атрибуции, которые основаны на «бесспорно толкуемых документальных аргументах»⁴. Сотрудник отдела ведет протокол заседания, утверждаемый председателем Атрибуционного совета.

Если на уровне отделов возникают трудности с установлением авторства, дат, подлинности произведений, тогда «атрибуции заслушиваются и обсуждаются отделом для вынесения аргументов на Атрибуционный совет музея»⁵. В этом случае по решению председателя созывается Атрибуционный совет.

Атрибуционный совет ГРМ состоит из ведущих научных сотрудников, которые имеют опыт научной и атрибуционной работы. Только этот орган имеет право рассматривать и принимать решения по атрибуциям, вынесенным на совет. Причем «решения Атрибуционного совета музея принимаются открытым голосованием большинством голосов»⁶. Протокол заседания совета утверждается его председателем.

Все решения Атрибуционного совета музея и атрибуционных заседаний отделов являются основанием для внесения соответствующих изменений в документацию музея.

Обобщением первичных данных, содержащихся в Положении об Атрибуционном совете ГРМ, является концептуальная модель кол-

¹ Иовлева Л. И. Коллегиальность экспертизы нужна и важна // Антик.Инфо. 2004. №14. С. 58–63.

² Устав Федерального государственного бюджетного учреждения культуры «Государственный Русский музей» // Русский музей. URL: <https://www.rusmuseum.ru/upload/medialibrary/768/Ustav%20pew%201.pdf>. С. 5. (дата посещения: 11.08.2020).

³ Конова Л. С. Об атрибуции произведений искусства в музее. Рукопись. «Школа молодого музейщика»: V научно-практический семинар (Санкт-Петербург, 13 февраля 2007 г.). СПб., 2007. С. 5.

⁴ Там же. С. 6.

⁵ Там же.

⁶ Там же. С. 7.

лективной атрибуции произведений искусства, использующая концепты и конструкты теории принятия решений и теории коллективного выбора.

Итак, согласно Положению, решения по атрибуции предметов принимает не одно лицо, а группа лиц — Атрибуционный совет ГРМ. Как уже упоминалось, он состоит из двух уровней. Первым являются научные атрибуционные заседания отделов, проходящие под председательством заведующего отделом, где утверждаются атрибуции, предложенные сотрудниками музея по профилю отдела и основанные на бесспорно толкуемых документальных аргументах.

Вторым уровнем атрибуционной работы музея является Атрибуционный совет музея. На его заседания приглашаются специалисты отделов соответствующих материалов и эпох. Здесь рассматриваются и утверждаются атрибуции, предложенные сотрудниками музея, которые основаны не на бесспорно толкуемых аргументах.

На совете музея перед научными сотрудниками (экспертами) стоят альтернативы (варианты решений). При принятии решения группой каждый эксперт имеет в виду свою систему доказательных аргументов. Предполагается, что каждый научный сотрудник компетентен в своей области, все решения он принимает исходя из своей системы доказательных аргументов.

В Положении процедура принятия решения коллективом формулируется как правило простого большинства.

Решения Атрибуционного совета и атрибуционных заседаний отделов, оформляются протоколами, которые являются основанием для внесения соответствующих изменений в музейную документацию.

Формализуем описанную выше концептуальную модель. Математическими понятиями, используемыми нами при моделировании коллективного выбора, являются понятия: «множество», «отношение» и «порядок».

Пусть имеется некоторое множество вариантов решений M и конечное множество научных сотрудников N , $|N| = n$. Каждый из экспертов, исходя из своих доказательных аргументов, задает на множестве альтернатив отношение порядка $R_i^>$. В Положении приведена процедура, которая определяет коллективный выбор членов совета, так называемое правило простого большинства. При этом предполагается, что эксперты действуют независимо.

В целях принятия коллективного решения научные сотрудники сравнивают между собой различные альтернативы. На Атрибуционном совете музея организуется попарное сравнение вариантов решений путем голосования. Берутся две произвольные альтернативы $x, y \in M$ и подсчитывается число научных сотрудников, предпочитающих альтернативу x альтернативе y : $n(x, y) = \left| \left\{ i \mid (x, y) \in R_i^> \right\} \right|$, а также число специалистов, предпочитающих вариант решения y : $n(y, x) = \left| \left\{ j \mid (y, x) \in R_j^> \right\} \right|$.

Определение. Будем говорить, что по правилу относительного большинства альтернатива x будет предпочтительнее альтернативы y , если при парном сравнении она наберет большее число голосов, т. е. $x \succ y \Leftrightarrow n(x, y) > n(y, x)$.

Определение. Будем говорить, что по правилу α -большинства вариант решения x будет предпочтительнее варианта решения y , если он наберет больше, чем αn голосов, т. е. $x \succ y \Leftrightarrow n(x, y) > \alpha n$, где $1/2 \leq \alpha < 1$.

Правило α -большинства при $\alpha = 1/2$ называется правилом простого большинства.

Теорема. Если каждый из экспертов задаст линейный порядок на множестве вариантов решений, то понятия относительного и простого большинства окажутся эквивалентными.

Доказательство. Линейный порядок обеспечивает отсутствие воздержавшихся при голосовании. Значит, каждый из экспертов проголосует за один из вариантов решений. Но тогда будет выполняться соотношение: $n(x, y) + n(y, x) = n$, откуда следует, что $n(y, x) = n - n(x, y)$ и правило относительного большинства становится правилом простого большинства, так как $n(x, y) > n(y, x) = n - n(x, y) \Rightarrow n(x, y) > n/2$.

Исходные данные в целях анализа конкретного коллективного решения будем задавать в виде таблицы, которую принято называть групповым профилем:

$$\begin{array}{cccccc} n_1 & \dots & n_i & \dots & n_r \\ x_{1,1} & \dots & x_{i,1} & \dots & x_{r,1} \\ x_{1,2} & \dots & x_{i,2} & \dots & x_{r,2} \\ \vdots & \ddots & \vdots & \ddots & \vdots \\ x_{1,m} & \dots & x_{i,m} & \dots & x_{r,m} \end{array}$$

где n_i — число экспертов ($\sum n_i = n$), задавших на множестве M линейный порядок: $x_{i,1} \succ x_{i,2} \succ \dots \succ x_{i,m}$, $m = |M|$.

Определение. Победителем по Кондорсе будем называть альтернативу $x^* \in M$, которая при парном сравнении не может проиграть никакой другой, т.е. $\forall y \in M \ n(x^*, y) \geq n(y, x^*)$.

Определение. Худшим (проигравшим) по Кондорсе будем называть альтернативу $\dot{x} \in M$, которая при парном сравнении не может выиграть ни у одной из альтернатив, т.е. $\forall y \in M \ n(y, \dot{x}) \geq n(\dot{x}, y)$.

Применим введенный математический аппарат в целях анализа конкретного коллективного решения. Рассмотрим «Протокол № 2 научно-атрибуционного заседания отдела живописи 2-й половины XIX–XX вв. от 7 сентября 2007 года» ГРМ⁷.

На заседании присутствовали: В. А. Ляшин (председатель заседания), А. Б. Любимова (автор атрибуции), А. Г. Низамутдинова и другие. Всего шесть человек. Было заслушано сообщение А. Б. Любимовой, в котором она предложила заменить название произведения И. Г. Дроздова (1880–1939) «Ледокол „Красин“ во льдах» на название «Ленинградский порт. Ледокол „Ермак“ проводит караван судов». Левая часть триптиха» (1935. Холст, масло. 198,5 × 148,5. ГРМ).

А. Б. Любимова привела утверждения, основанные на бесспорно толкуемых документальных аргументах. Во-первых, она показала, что это картина, поступившая в Русский музей из Государственного Эрмитажа и пропавшая в 1941 г., числилась под старым инвентарным номером (СО 433) как левая часть триптиха И. Г. Дроздова «Ленинградский порт. Ледокол проводит караван судов». При этом в «Сводном каталоге культурных ценностей, похищенных и утраченных в период Второй мировой войны» она значилась как «Ледокол „Ермак“ проводит сквозь льды Финского залива караван судов»⁸. Во-вторых, она установила, что название «Ледокол „Ермак“ проводит караван судов» зафиксировано в каталоге прижизненной персональной выставки И. Г. Дроздова в 1935 г.

В качестве оппонентов выступили В. А. Ляшин и А. Г. Низамутдинова. В. А. Ляшин высказал предположение, что ледокол «Ермак» мог быть переименован в ледокол «Красин». На это А. Б. Любимовой были приведены доказательные аргументы, показывающие, что это разные суда, и в 1930-е гг. они занимались разного рода деятельностью. А. Г. Низамутдинова поставила вопрос о том, в каких документах появилось название ледокола на картине. А. Б. Любимова указала, что историческое название ледокола — «Ермак» — появилось в учетных документах Государственного Эрмитажа.

⁷ Там же. С. 10–11.

⁸ Там же.

В результате обсуждения было принято решение утвердить уточненное название: «Ленинградский порт. Ледокол „Ермак“ проводит караван судов». Левая часть триптиха».

Проанализируем коллективное решение, зафиксированное в «Протоколе № 2» и рассмотрим групповой профиль

$$\begin{array}{cc} 4 & 2 \\ a & b \\ b & a \end{array}$$

Группа специалистов отдела живописи второй половины XIX–XX вв. из ГРМ состоит из шести человек. При атрибуции картины художника И. Г. Дроздова перед экспертами стоят две альтернативы: a и b — принять или отклонить новое название картины. Систему утверждений каждого по двум вариантам решений представляет групповой профиль. В целях анализа данного профиля определим победившую альтернативу, используя парное сравнение по Кондорсе.

Нетрудно проверить, что $n(a, b) = 4 > n(b, a) = 2$ и, следовательно, $a \succ b$. Тогда отношение коллективного предпочтения $x \succ y \Leftrightarrow n(x, y) > n(y, x)$ является отношением порядка. Более того, в данном профиле существует победитель по Кондорсе (a), а также худший по Кондорсе (b).

Как видно из данного примера, альтернатива a достаточно обоснованно победила альтернативу b . Было утверждено новое название картины художника И. Г. Дроздова.

Представленные в данной статье результаты носят предварительный характер. В частности, коллективное решение при атрибуции произведения искусства было рассмотрено на примере одного атрибуционного совета. Однако уже сейчас можно получить некоторые представления об основных принципах этого явления. Во-первых, коллективные атрибуционные решения складываются из индивидуальных решений. Во-вторых, необходимо четкое разграничение задач (атрибуции, основанные на бесспорно толкуемых документальных аргументах, и атрибуции, основанные не на бесспорно толкуемых аргументах), стоящих перед экспертами. В-третьих, независимость экспертов. И, наконец, четко прописанная процедура получения коллективного решения при атрибуции произведения искусства.

По мнению автора, в целях более глубокого изучения феномена коллективной атрибуции произведений искусства необходимо провести соответствующие исследования на большем количестве атрибуционных советов.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Адамсон Алексей Рудольфович, Омск, ОГИК музей, старший научный сотрудник отдела хранения и научного изучения фондов

Атапин Иван Ильич, Санкт-Петербург, СПбГУ, магистрант

Афанасьева Анна Николаевна, Екатеринбург, ЕМИИ, старший научный сотрудник отдела декоративно-прикладного искусства, УрФУ им. Б. Н. Ельцина, департамент искусствоведения, культурологии и дизайна

Белокрыс Михаил Алексеевич, Омск, ОмГУ им. Ф. М. Достоевского, профессор кафедры музыкального искусства факультета культуры и искусств, кандидат культурологии, профессор

Богомолова Людмила Константиновна, Омск, ООМИИ им. М. А. Врубеля, старший научный сотрудник, хранитель фонда советской и современной живописи, член Союза художников России

Бубенова Екатерина Леонидовна, Ханты-Мансийск, ГХМ, филиал «Дом-музей народного художника СССР В. А. Игошева», научный сотрудник

Будрина Людмила Алексеевна, Екатеринбург, УрФУ им. Б. Н. Ельцина, доцент кафедры истории искусств и музееведения, кандидат искусствоведения, доцент

Винокуров Сергей Евгеньевич, Екатеринбург, ЕМИИ, заведующий отделом декоративно-прикладного искусства; УрФУ им. Б. Н. Ельцина, ассистент кафедры истории искусств и музееведения, кандидат искусствоведения

Глазов Игорь Анатольевич, Омск, ООМИИ им. М. А. Врубеля, старший научный сотрудник, хранитель фонда декоративно-прикладного искусства

Гольский Иван Александрович, Москва, ГЦМСИР, старший научный сотрудник экспозиционно-мемориального отдела «Пресня», кандидат философских наук, член АИС

Груздов Евгений Владимирович, Омск, ООМИИ им. М. А. Врубеля, старший научный сотрудник, хранитель фонда скульптуры

Девятьярова Ирина Григорьевна, Омск, ООМИИ им. М. А. Врубеля, главный научный сотрудник, хранитель фонда русской живописи, кандидат исторических наук, заслуженный работник культуры РФ

Духанов Сергей Сергеевич, Москва, НИИТИАГ (Филиал ФГБУ «ЦНИИП Минстроя России»), ведущий научный сотрудник, кандидат архитектуры

Ефименко Виктория Павловна, Омск, ООМИИ им. М. А. Врубеля, художник-реставратор I категории

Железнякова Галина Викторовна, Ханты-Мансийск, ГХМ, старший научный сотрудник научно-экспозиционного отдела

Изотенко Светлана Владимировна, Омск ООМИИ им. М. А. Врубеля, хранитель фонда советской и современной графики, старший научный сотрудник

Казакова Марина Юрьевна, Нижний Тагил, НТМЗ «Горнозаводской Урал», научный сотрудник отдела фондов

Каткова Елена Ивановна, Омск, ОГОНБ им. А. С. Пушкина, заведующая сектором краеведческой библиографии информационно-библиографического отдела

Коников Борис Александрович, Омск, ОмПО «Радиозавод им. А. С. Попова» (РЕЛЕРО), советник генерального директора, член ООО ВОО РГО, кандидат исторических наук, профессор, заслуженный деятель культуры Омской области

Копова Ирина Владиславовна, Москва, НИЛ ММСИ, старший научный сотрудник

Коновалов Игорь Леонидович, Омск, ООО ВООПИиК, заместитель председателя, реставратор

Костюков Юрий Владимирович, Краснодар, ККХМ им. Ф. А. Коваленко, научный сотрудник

Котлярова Ирина Владимировна, Воронежская область, с. Костёнки, ГАМЗ «Костёнки», главный научный сотрудник, заведующий отделом экспозиционной, выставочной и научно-просветительской деятельности, кандидат исторических наук

Крепкая Ольга Николаевна, Омск, ООМИИ им. М. А. Врубеля, архивариус

Лаврентьев Евгений Александрович, Москва, АО «НИПИГАЗ», лекционер

Логинова Арина Михайловна, Екатеринбург, ЕМИИ, старший научный сотрудник отдела художественного металла Урала

Пиллюк Мария Михайловна, Омск, Музей Достоевского, главный хранитель

Реутова Елена Михайловна, Омск, ООМИИ им. М. А. Врубеля, старший научный сотрудник, хранитель фонда зарубежной живописи

Рудницкая Светлана Егоровна, Омск, Музей Достоевского, ученый секретарь

Рукина Наталия Сергеевна, Воронежская область, с. Костёнки, ГАМЗ «Костёнки», специалист отдела экспозиционной, выставочной и научно-просветительской деятельности

Рындина Елена Владимировна, Тюмень, ТМПО, старший научный сотрудник Центра учета, хранения и популяризации музейных фондов

Сатубалдин Абай Каримтаевич, Нур-Султан, Национальный музей РК, заместитель директора по фондовой деятельности

Сафронова Анна Владимировна, Воронежская область, с. Костёнки, ГАМЗ «Костёнки», экскурсовод отдела экспозиционной, выставочной и научно-просветительской деятельности

Севостьянова Галина Андреевна, Омск, ООМИИ им. М. А. Врубеля, ведущий научный сотрудник, хранитель фонда русской и зарубежной графики, кандидат искусствоведения, член АИС

Симонова Ирина Леонидовна, Омск, ООМИИ им. М. А. Врубеля, заместитель директора по научной деятельности, член АДИТ

Тихомиров Константин Николаевич, Омская область, р.п. Большеречье, ОГИКМЗ «Старина Сибирская», старший научный сотрудник отдела культурного наследия, кандидат исторических наук, ОЛАЭМ ИАЭТ СО РАН, старший научный сотрудник

Тюменцева Юлия Владимировна, Омск, ОГИК музей, старший научный сотрудник научно-экспозиционного и выставочного отдела истории

Храпова Наталья Святославовна, Омск, ГИАОО, начальник отдела использования и публикации документов

Чебоксарова Людмила Георгиевна, Омск, ООМИИ им. М. А. Врубеля, старший научный сотрудник, хранитель фонда редкой книги,

Шандрыга Анастасия Александровна, Нур-Султан, Национальный музей РК, социолог

Ярцева Елена Владимировна, Омск, ООМИИ им. М. А. Врубеля, старший научный сотрудник, хранитель фонда документов

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

COVID	коронавирусная инфекция (Corona Virus Disease)
АДИТ	некоммерческое партнерство «Автоматизация деятельности музеев и информационные технологии»
АИС	Ассоциация искусствоведов; Автоматизированная информационная система
АРУ	Объединение архитекторов-урбанистов
АСНОВА	Ассоциация новых архитекторов
ВАО «Интурист»	Всесоюзное акционерное общество «Интурист»
ВМДПИИ	Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства, Москва
ВОО	Всероссийская общественная организация
ВООПИиК	Всероссийское общество охраны памятников истории и культуры
ВСНХ	Высший совет народного хозяйства СССР
ВСОИРГО	Восточно-Сибирский отдел Императорского Русского географического общества
ВХНРЦ	Всесоюзный (Всероссийский) художественно-научный реставрационный центр имени академика И. Э. Грабаря, Москва
ВХУТЕИН, Вхутеин	Высший художественно-технический институт, Ленинград
ВХУТЕМАС, Вхутемас	Высшие художественно-технические мастерские, Москва
ГАБТ СССР	Государственный академический Большой театр Союза ССР
ГАМЗ	Государственный археологический музей-заповедник «Костёнки»
ГАНО	Государственный архив Новосибирской области
ГАСО	Государственный архив Свердловской области
ГИАОО	Исторический архив Омской области
ГИМ	Государственный исторический музей, Москва
ГМЗ «Павловск»	Государственный музей-заповедник «Павловск»
ГМИИ	Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, Москва
Гороно	Городской отдел народного образования
Гортеатр	Омский городской театр

ГОРУПРМЕСТПРОМ	Городское управление местной промышленности
ГОХМ	Государственный областной художественный музей «Либеров-центр»
ГПУ	Государственное политическое управление при НКВД РСФСР
ГРМ	Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
ГТГ	Государственная Третьяковская галерея, Москва
Губкоммуноотдел	Губернский отдел коммунального хозяйства
Губнаробраз	Губернский отдел народного образования
Губпрофобор	Губернский комитет профессионально-технического образования
Губревком	Губернский революционный комитет
ГХМ	Государственный художественный музей, Ханты-Мансийск
ГЦМСИР	Государственный центральный музей современной истории России, Москва
ГЦНТ	Государственный центр народного творчества Омской области
ГЭ	Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
ДВП	древесно-волоконная плита
ДСП	древесно-стружечная плита
ЕМИИ	Екатеринбургский музей изобразительных искусств
ЗСКМ	Государственный Западно-Сибирский Краевой музей, Омск
ЗСОИРГО	Западно-Сибирский отдел Императорского Русского географического общества
ЗСОРГО	Западно-Сибирский отдел Русского географического общества
ИА РАН	Институт археологии Российской Академии наук
ИВИТ	Институт военных инженеров транспорта, Ленинград
ИИМК АН СССР	Институт истории материальной культуры Академии наук СССР
ИИМК РАН	Институт истории материальной культуры Российской Академии наук, Санкт-Петербург
ИНПИИ	Институт пролетарского изобразительного искусства, Ленинград
ИОХМ	Ивановский областной художественный музей
ИРМО	Императорское русское музыкальное общество

КГБ	Комитет государственной безопасности СССР
ККХМ	Краснодарский краевой художественный музей имени Ф. А. Коваленко
КПСС	Коммунистическая партия Советского Союза
ЛО ГМФ, ЛОГМФ	Ленинградское отделение Государственного музейного фонда
МАРХИ	Московский архитектурный институт
МДФ	древесно-волоконистая плита мелко-дисперсной фракции
Местхоз	Отдел местного хозяйства
МИАС	Музей истории архитектуры Сибири имени С. Н. Баландина, Новосибирск
МКимС	Музейный комплекс имени И. Я. Словцова, Тюмень
ММоМА	Московский музей современного искусства (Moscow Museum of Modern Art)
Муз. бюро	Музейное бюро Отдела ИЗО Наркомпроса
Музей Достоевского	Омский государственный литературный музей имени Ф. М. Достоевского
Наркомпрос	Народный комиссариат просвещения РСФСР
НГКМ	Новосибирский государственный краеведческий музей
НГХМ	Новосибирский государственный художественный музей
НИИТИАГ	Научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры и градостроительства, Москва
НИИХП	Научно-исследовательский институт художественной промышленности, Москва
НИЛ ММСИ	Научно-исследовательская лаборатория Московского музея современного искусства
НИПИ	Научно-исследовательский и проектный институт
НКВД	Народный комиссариат внутренних дел СССР
Национальный музей РК	Национальный музей Республики Казахстан, Нур-Султан
НСХБ ОмГАУ	Научная сельскохозяйственная библиотека Омского государственного аграрного университета им. П. А. Столыпина
НТМЗ	Нижнетагильский музей-заповедник «Горнозаводской Урал»
НТМИИ	Нижнетагильский музей изобразительных искусств
Облсполком	Областной исполнительный комитет

Облоно	Областной отдел народного образования
Облсовпроф	Областной совет профсоюзов
ОГИК музей, ОГИКМ	Омский государственный историко-краеведческий музей
ОГИКМЗ	Омский государственный историко-культурный музей-заповедник «Старина Сибирская», р. п. Большеречье
ОГМИИ	Омский государственный музей изобразительных искусств
ОГОНБ	Омская государственная областная научная библиотека имени А. С. Пушкина
ОКРОНО	Окружной отдел народного образования
ОКРПОЛИТПРОСВЕТ	Окружной отдел политико-просветительской работы
ОЛАЭМ ИАЭТ СО РАН	Омская лаборатория археологии, этнографии и музееведения Института археологии и этнографии Сибирского отделения Российской академии наук
ОмГАУ	Омский государственный аграрный университет имени П. А. Столыпина
ОмГПИ	Омский государственный педагогический институт имени А. М. Горького
ОмГУ	Омский государственный университет имени Ф. М. Достоевского
ОмПО	Омское производственное объединение
ООО ВОО РГО	Омское областное отделение Всероссийской общественной организации «Русское географическое общество»
ООКМ	Омский областной краеведческий музей
ООМИИ	Омский областной музей изобразительных искусств имени М. А. Врубеля
ОСА	Объединение современных архитекторов
ОХЛИИСК	Общество художников и любителей изящных искусств Степного края
Районо	Районный отдел народного образования
РГАЛИ	Российский государственный архив литературы и искусства
РГО	Русское географическое общество
РОМИИ	Ростовский областной музей изобразительных искусств
РСФСР	Российская Советская Федеративная Социалистическая Республика
СГХМ	Саратовский государственный художественный музей имени А. Н. Радищева

СГХМ	Свободные государственные художественные мастерские
СибОПС	Сибирский округ путей сообщений
СОКМ	Свердловский областной краеведческий музей
СПбГУ	Санкт-Петербургский государственный университет
СТИ, ТТИ	Сибирский (Томский) технологический институт
СХМ	Сургутский художественный музей
СХ СССР	Союз художников СССР
ТИАМЗ	Тобольский историко-архитектурный музей-заповедник
ТКГ	Тюменская областная картинная галерея
ТКМ	Тобольский районный краеведческий музей
ТКФ	Тобольская косторезная фабрика
ТМПО	Тюменское музейно-просветительское объединение
ТОКМ	Тюменский областной краеведческий музей
ТПХВ	Товарищество передвижных художественных выставок
УрФУ	Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина, Екатеринбург
ФСИН	Федеральная служба исполнения наказаний
ХМАО	Ханты-Мансийский автономный округ — Югра
ХПА	Художественно-промышленная артель
Худпром, Худпромтехникум, худ.-пром. техникум, ХПТ	Сибирский художественно-промышленный техникум имени М. А. Врубеля
ЦКС	Централизованная клубная система
ЦНИИП	Центральный научно-исследовательский и проектный институт, Москва
ЦСД	Центр современной драматургии, Омск
ЧГХМ	Чувашский государственный художественный музей, Чебоксары
ЭВС	экспертно-выставочный совет
ЯНАО	Ямало-Ненецкий автономный округ
ЯрГУ	Ярославский государственный университет имени П. Г. Демидова

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ*

- Андреев В. Г. 84, 90
 Басаргин М. Л. 32
 Бах (Бах-Лийман) А. Г. 66, 67, 70–72, 74, 78
 Бачинин Н. И. 32, 65
 Белов К. П. 40, 65, 82–84, 87–89, 131
 Бибииков Г. Н. 66–73, 76, 78, 80
 Близева А. М. 235–237
 Бржезицкая А. Д. 224–227
 Буазо, Луи-Симон 216
 Бутин Ф. И. 31, 32
 Бучинский Н. 66
 Вандышев И. Л. 67, 71, 72, 74
 Васильев Ф. А. 54, 180, 185
 Вахрамеев С. В. 82–84, 86–88, 109
 Виноградов Н. Н. 68, 69
 Волков И. В. 65, 70
 Врубель М. А. 39, 106
 Горбунова П. Н. 31, 66, 67, 71, 72, 75, 81, 119
 Горохов С. Н. 84, 90, 91
 Грачёв М. 31
 Докучаев Н. В. 45, 50
 Жигачёв Л. И. 70
 Заикин Т. Г. 53, 62
 Замятин Ю. Н. 230
 Иванов 31, 65, 99, 205
 Игнатович С. М. 44–47, 55
 Каменский П. П. 84, 182, 220
 Карпов В. И. 31, 196, 200
 Карраск М. И. 84, 89
 Клементьев А. Н. 66–67, 69, 72, 75, 80
 Клодт Е. А. 49, 70, 72
 Колычев В. С. 230
 Комаров В. У. 36, 37
 Коротких Л. Я. 84, 91
 Кривошеин Г. Г. 144, 230, 233, 234
 Кругликова Е. С. 20–22, 24–26, 117
 Кузнецов В. В. 45, 149, 195, 221
 Кулезнев Ф. М. 66, 67, 70–72, 74
 Курепин И. 49
 Кургуков Ю. К. 65, 66, 70
 Ладовский Н. А. 50–54
 Лансере Е. А. 230
 Лантратов П. И. 58
 Леонидов И. И. 53, 54, 62
 Лушников А. А. 23, 26
 Мажуга А. И. 39, 40
 Мамонтов Н. А. 30, 179, 180, 196
 Марасанов И. И. 59
 Марко А. З. 230, 234
 Машинский В. Ф. 84, 92
 Мельников К. С. 54, 175, 178, 213
 Молчанов Г. С. 85, 92, 93
 Невитова А. В. 85, 93
 Обминский С. 86, 97
 Обрядова В. П. 229, 232
 Огородников А. С. 44–47, 194
 Орловский А. О. 44, 131, 186–190, 198, 236
 Паас-Александрова Ю. И. 37
 Павловский А. З. 85, 94
 Палли А. П. 31
 Пахотина (Головкина) В. А. 66, 74, 79
 Песков К. Т. 230
 Пискунов П. В. 85, 94
 Пляпас И. 27
 Пляского Я. И. 52, 53, 61
 Понетаев Х. М. 31
 Попов А. И. 6, 54, 58, 63, 175, 221, 222, 243
 Пудовкин Н. 86, 97
 Решетников В. А. 230, 233
 Русинов А. И. 44–47, 49–55, 59, 60, 63
 Русинов П. И. 49
 Садков И. И. 28
 Сандлерская М. Г. 231, 234
 Синицких В. С. 229, 230, 232
 Сташков В. Х. 85, 95
 Стрельников М. И. 49, 65
 Суриков В. И. 170–173
 Тенирс Младший, Давид 158–164
 Терентьев П. Г. 28
 Терехов И. С. 229, 232
 Тиме Н. Б. 85, 95
 Тимергазеев М. В. 229, 232
 Титков И. 103
 Трофимов В. П. 44
 Тычина А. Н. 65, 69–72, 77, 79
 Уфимцев В. И. 30, 33, 45, 69, 174, 175, 179, 180
 Федоров Ф. С. 66, 67, 69, 72, 74, 76, 77, 230
 Федоров А. Д. 66, 67, 69, 72, 74, 76, 77
 Федотов Ю. Г. 6, 10, 66, 67, 70–72, 75, 80
 Федотов Г. Г. 67, 70–72, 75, 80
 Фельдман С. Я. 65–67, 70, 72
 Хазов Г. А. 229, 230, 232
 Черников Я. Г. 53, 62
 Шабль-Табулевич Б. С. (Табулевич Б. С., Шабле Морис, Maurice Chablé) 178–183, 185
 Шахов Я. 28
 Шнабель И. А. 85, 86, 96
 Шушканова Д. Н. 230
 Щёкотов К. Н. 65, 103, 105
 Эттель В. К. (Динин-Эттель) 67, 72, 82
 Юдин П. 61
 Юзефович К. 103
 Янкевич И. Л. 27–29
 Ярлыков А. П. 33

* Указатель охватывает не весь массив имен, а только художников, архитекторов и дизайнеров.

СОДЕРЖАНИЕ

3 [О Всероссийской научной конференции памяти Ф. В. Мелёхина] (И. Л. Симонова)

4 [О присуждении премии имени Ф. В. Мелёхина]

Археология и этнография: исследования, коллекции, музейная деятельность

6 **Б. А. Конилов**

Археология в деятельности Западно-Сибирского отдела Императорского Русского географического общества — Омского отделения Всероссийской общественной организации «Русское Географическое общество» (1877–2020)

9 **Ю. В. Тюменцева**

Формирование коллекции культового литья Омского государственного историко-краеведческого музея (1878–1950-е)

16 **К. Н. Тихомиров**

Археологические исследования Омского государственного музея-заповедника «Старина Сибирская» в восточных и южных регионах Большереченского района Омской области летом 2020 года

Культура Омска, Сибири и Урала

20 **М. А. Белокрыс**

Семья Кругликовых и художественная культура Омска 1860-х — 1870-х годов

27 **Е. А. Лаврентьев**

Династия тобольских косторезов Янкелевичей

30 **Е. И. Каткова**

Художники Омской Пушкинки: 1920–1940-е годы

34 **С. Е. Винокуров, Л. А. Будрина**

Уральская ювелирная школа. Истоки в работах мастеров свердловского завода «Русские самоцветы» 1950-х годов

39 **И. Л. Коновалов**

Начало архитектурной реставрации в Омске

Наследие и роль Худпрома в культуре Омска и Сибири

44 **И. И. Атапин**

Омский Худпром и творческие связи архитектурного авангарда в Западной Сибири

48 **С. С. Духанов, С. В. Изотенко**

Студенческие работы Омского художественно-промышленного техникума имени М. А. Врубеля. Архитектурное отделение

- 65 Л. К. Богомолова**
Учебные работы учащихся живописно-декоративного отделения
Художественно-промышленного техникума имени М. А. Врубеля
(коллекция Омского областного музея изобразительных искусств имени М. А. Врубеля)
- 82 Л. Г. Чебоксарова**
Архив С. В. Вахрамеева. Полиграфическое отделение Сибирского художественно-
промышленного техникума имени М. А. Врубеля
- 98 Н. С. Храпова**
От типографии Сибирского казачьего войска к учебной типографии Худпрома
- 102 М. М. Пилюк, С. Е. Рудницкая**
Журнал «Омский зритель» в собрании Омского государственного литературного музея
имени Ф. М. Достоевского
- 106 И. Г. Девятьярова**
Братья Алексей и Сергей Пахотины. К истории музея Худпрома

Музейное дело: история, современное состояние и перспективы развития

- 114 О. Н. Крепкая**
По страницам истории музея. Памяти ушедших сотрудников: А. Н. Гонтаренко,
С. В. Румянцева, Г. П. Великосельский, Л. П. Степанова
- 122 И. В. Котлярова, Н. С. Рукина, А. В. Сафронова**
Музей и COVID-19: ответ на вызов
- 126 Е. Л. Бубенова**
Медиа и информационные технологии в Государственном художественном музее:
вызовы времени и новые решения
- 130 И. Л. Симонова**
Выставка-высказывание «77 дней» в рамках проекта-исследования «Пауза»
- 138 А. К. Сатубалдин, А. А. Шандрыга**
Музей и посетитель: результаты социологического исследования

Музейные, архивные, библиотечные, частные коллекции: изучение, комплектование, хранение, реставрация

- 144 М. Ю. Казакова**
Иконы Христологического ряда из основного фонда Нижнетагильского музея-заповедника
«Горнозаводской Урал»
- 158 В. П. Ефименко, И. В. Конова**
Произведение Давида Тенирса Младшего из коллекции Омского областного музея
изобразительных искусств имени М. А. Врубеля. Новые результаты очередного
этапа межмузейного сотрудничества
- 165 Е. М. Реутова**
Западноевропейская живопись XIX века в собрании Омского областного музея
изобразительных искусств имени М. А. Врубеля. К вопросу каталогизации

- 170 Г. В. Железнякова**
Портрет в творчестве Василия Сурикова на примере произведений Государственного художественного музея
- 174 Е. В. Рындина**
Из истории Музея изящных искусств в Тобольске: П. П. Чукомин и поступление авангарда в 1920 году
- 178 И. Г. Девятьярова**
Парижские пейзажи Бориса Шабля-Табулевича из частного омского собрания
- 186 Г. А. Севостьянова**
«Бери свой быстрый карандаш...» Произведения А. О. Орловского в коллекции Омского областного музея изобразительных искусств имени М. А. Врубеля
- 194 Е. В. Груздов**
Атрибуция произведений М. М. Антокольского: результаты и гипотезы
- 206 А. Р. Адамсон**
Немецкие «короли» французской столицы. Интерьерные часы марки Le Roi à Paris в коллекции Омского государственного историко-краеведческого музея
- 209 И. А. Глазов**
Каминные часы «Изобилие» парижской фирмы Lerolle Frères из собрания Омского областного музея изобразительных искусств имени М. А. Врубеля
- 220 А. Н. Афанасьева, Л. А. Будрина**
Особенности комплектования коллекции фарфора и художественного стекла в Екатеринбургском музее изобразительных искусств на примере пяти больших поступлений
- 224 И. А. Гольский**
«Татарский танец». Атрибуция скульптуры благодаря сетевой акции #ГодБалета
- 228 А. М. Логинова**
Коллекция тобольской резной кости в собрании Екатеринбургского музея изобразительных искусств
- 235 Е. В. Ярцева**
Личный архив самодельной художницы Анны Максимовны Близеевой из коллекции Омского областного музея изобразительных искусств имени М. А. Врубеля
- 238 Ю. В. Костюков**
К вопросу атрибуции произведений искусства группой экспертов на основе анализа опыта Государственного Русского музея
- 242 Сведения об авторах**
- 245 Список сокращений**
- 250 Именной указатель**

Научное издание

ДЕКАБРЬСКИЕ ДИАЛОГИ

Выпуск 24

Материалы XXIV Всероссийской
(с международным участием)
научной конференции
памяти Ф. В. Мелёхина
17–18 декабря 2020 года

Подписано в печать 7.12.2021.
Формат 60 × 84/8.
Бумага офсетная. Печать цифровая.
Усл. печ. л. 29,5.
Тираж 100 экз. Заказ № 336853.

Отпечатано в типографии
«Золотой тираж»
(ООО «Омскбланкиздат»)
644007, Россия, Омск, ул. Орджоникидзе, 37.
Тел. (3812) 212-111.
www.золотойтираж.рф