

**К 150-летию со дня рождения
Игоря Эммануиловича Грабаря
(1871–1960)**

Материалы всероссийской научной конференции
(25–26 марта 2021 г.)



СЕВЕРНЫЙ (АРКТИЧЕСКИЙ) ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ М.В. ЛОМОНОСОВА
КАФЕДРА КУЛЬТУРОЛОГИИ И РЕЛИГИОВЕДЕНИЯ

ВСЕРОССИЙСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ НАУЧНО-РЕСТАВРАЦИОННЫЙ ЦЕНТР
ИМЕНИ АКАДЕМИКА И.Э. ГРАБАРЯ
АРХАНГЕЛЬСКИЙ ФИЛИАЛ

**К 150-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ
ИГОРЯ ЭММАНУИЛОВИЧА ГРАБАРЯ
(1871–1960)**

МАТЕРИАЛЫ ВСЕРОССИЙСКОЙ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
(25–26 марта 2021 г.)

Партнеры конференции:

- Государственное музейное объединение «Художественная культура Русского Севера»,
- Архангельский краеведческий музей,
- Музей народных промыслов и ремесел Приморья,
- Архангельская областная научная библиотека имени Н.А. Добролюбова,
- Национальный парк «Кенозерский».

Архангельск
2021

УДК 7.025.4+7.072+791.43+821.1+908
ББК 63.4(2)+79.1+83.3(2)+85.101
К 11

Редакционная коллегия: Ю.А. Сибирцева, Е.Н. Егорова,
И.Н. Фельдт, Т.А. Кильдяшова

Ответственный редактор
Н.Н. Бедина

В оформлении обложки использован фрагмент открытки И.Э. Грабаря
«Городъ Красноборскъ» из цикла «По Сѣверной Двинѣ»

К 11 К 150-летию со дня рождения И.Э. Грабаря (1871–1960):
Материалы всероссийской научной конференции (25–26 марта 2021 г.)
[Электронный ресурс] / САФУ имени М.В. Ломоносова; Архангельский
филиал ВХНРЦ имени академика И.Э. Грабаря; редкол.: Н.Н. Бедина (отв.
ред.) и др. – Электронные текстовые данные. – Архангельск : КИРА, 2021. –
320 с.
DOI: ...

Книга представляет собой сборник докладов всероссийской научной конференции, проводимой к 150-летию со дня рождения И.Э. Грабаря, состоявшейся в г. Архангельске 25–26 марта 2021 г. Материалы посвящены современным проблемам реставрации, сохранения, изучения и актуализации историко-культурного наследия Русского Севера. Часть докладов сосредоточена на вопросах воплощения культурных ценностей в памятниках литературы и искусства. Материалы публикуются в авторской редакции.

Книга адресована специалистам в области реставрации, преподавателям вузов, аспирантам и студентам гуманитарных направлений, широкому кругу читателей, интересующихся русской культурой и историко-культурным наследием Русского Севера.

УДК 7.025.4+7.072+791.43+821.1+908
ББК 63.4(2)+79.1+83.3(2)+85.101

© Коллектив авторов, 2021
© САФУ имени М.В. Ломоносова, 2021
© Архангельский филиал ВХНРЦ, 2021

ISBN ...

СОДЕРЖАНИЕ

Раздел I. И.Э. Грабарь: личность как отражение эпохи

КОВАЛЬ С.А. Гуманитарное образование и наследие Игоря Эммануиловича Грабаря.....	7
МИНАЕВА Т.С. «Застывшие сказки» Русского Севера: зарождение реставрационных проектов И.Э. Грабаря.....	24
ЕЛЕПОВА М.Ю. И.Э. Грабарь и С.П. Дягилев: творческий диалог «мирискусников».....	31
ПОДОРОВ А.В., ПОНОМАРЕВА И.П., МАКУРИНА Н.А., КОПЕИН А.Я., НЕВЕРОВА Н.Д. Роль И.Э. Грабаря в истории изъятия церковных ценностей на Русском Севере.....	39

Раздел II. Источниковедение и атрибуция

СУКИНА Л.Б. Источниковедческий анализ древнерусской иконы и проблема верифицируемости его результатов.....	54
КОЛЬЦОВА Т.М., ХАНЕНКО Н.Б. Коллекция церковных тканей Свято-Троицкого Антониево-Сийского монастыря.....	66
ЛИХАЧЕВА Н.П. Лицевой Синодик XVIII века Архангельского Свято-Троицкого собора.....	91
НЕНАШЕВА Л.В. Атрибуция рукописных памятников, хранящихся в собрании Государственного музейного объединения «Художественная культура Русского Севера».....	100
ЕДОВИН А.Г. Архитектурная реставрация и археологическая реконструкция: некоторые аспекты строительной истории «Архангельского кремля».....	106

Раздел III. Реставрация и реконструкция

ГРИГОРЬЕВА Г.А. Реставрация знамён XIX – первой четверти XX в. в Архангельском филиале ВХНРЦ имени академика И.Э. Грабаря.....	118
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

РЯГУЗОВА М.Л. Икона «Христос Вседержитель», первая половина XIX в., из коллекции Каргопольского музея: реставрация и реконструкция.....	131
МАЗИЛОВА Е.А. Первые научно-исследовательские и реставрационные работы по сохранению архитектурного ансамбля Соловецкого архипелага.....	140
МАКАРОВА А.Л., СЫЧЕВА Ю.А. Воссоздание икон для иконостаса церкви Святителя Николая Соловецкого монастыря: опыт разработки проекта и проблемы реконструкции.....	150
НИКИТИН В.Л. Опыт воссоздания Успенской церкви по ул. Логинова в г. Архангельске: работы в традициях православного храмоздательства и проблемы сохранения объектов культурного наследия религиозного назначения в Архангельской епархии.....	160
БЕРЕВКИНА Г.А. Расписной дом М.М. Кичева 1884 г.: опыт перемещения, реставрация и музеефикации.....	169
БОГДАНОВА А.Г., ГОРШКОВ О.Е. Проект Музея народных промыслов и ремёсел Приморья «На Зимнем берегу, у моря Белого»: промежуточные итоги и пути реализации.....	180

Раздел IV. Аксиология культуры

МЕЛЮТИНА М.Н. Художник Василий Рождественский. Выбор территории и героев.....	189
НИКИТИНА М.В. Роль цвета в создании образа Арктики в очерках С.Г. Писахова...	220
ДАВЫДОВА А.В. Образ Севера в художественном цикле А. Чашева «Заотнё».....	227
КОЛЕБАКИНА Е.Ю. Судьбы памятников в контексте истории.....	234
СИДОРОВА Т.А., МАЛИНИНА К.О. Дискурсивная практика наружной рекламы как отражение современной социокультурной ситуации (на материале наружной рекламы г. Архангельска).....	245
БЕЛОВ А.О. Игорь Грабарь: имя на борту. Из истории советского судостроения.....	257
ЛЕФМАН Т.О. Новый дизайн на основе традиционного ремесла: опыт творческих коллабораций.....	268
ЕГОРОВА Е.Н., ОДЕРИЙ Д.Г. Три загадки одного текста, или феномены языка в тексте культуры (на примере романа Ф. Бакмана и фильма Х. Холма «Вторая жизнь Уве»).....	275

Раздел V. Исследования молодых ученых

ПАРШЕВА Е.М. Механизмы трансляции культурной памяти.....	284
МЕНЬШИКОВ А.С. Традиция, классика и современность: проблемы сохранения и актуализации культурного наследия Средних веков.....	290
ФЕДОРОВЦЕВА Д.В. Подкастинг как новая форма диалога: общее и особенное.....	303
КАЛГАНОВА А.А. Актуализация религиозно-культурного наследия в туристских программах Архангельской области.....	308

Раздел I. И.Э. Грабарь: личность как отражение эпохи

© 2021 г. С.А. Коваль

г. Архангельск

ГУМАНИТАРНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ И НАСЛЕДИЕ ИГОРЯ ЭММАНУИЛОВИЧА ГРАБАРЯ

Аннотация: Статья посвящена многогранному наследию Игоря Эммануиловича Грабаря, которое не исчерпывается предшествующими публикациями и исследованиями, и актуализирует необходимость включения изучения его жизни и творчества в программы гуманитарного образования всех уровней. Подчеркивается недооцененность личности И.Э. Грабаря как энциклопедиста.

Ключевые слова: художник, реставратор, искусствовед, писатель, преподаватель, гуманист, исторические вехи, историческое наследие, современность.

Информация об авторе:

Коваль Светлана Александровна — кандидат педагогических наук, доцент, Северный (Арктический) федеральный университет им. М.В. Ломоносова, г. Архангельск.

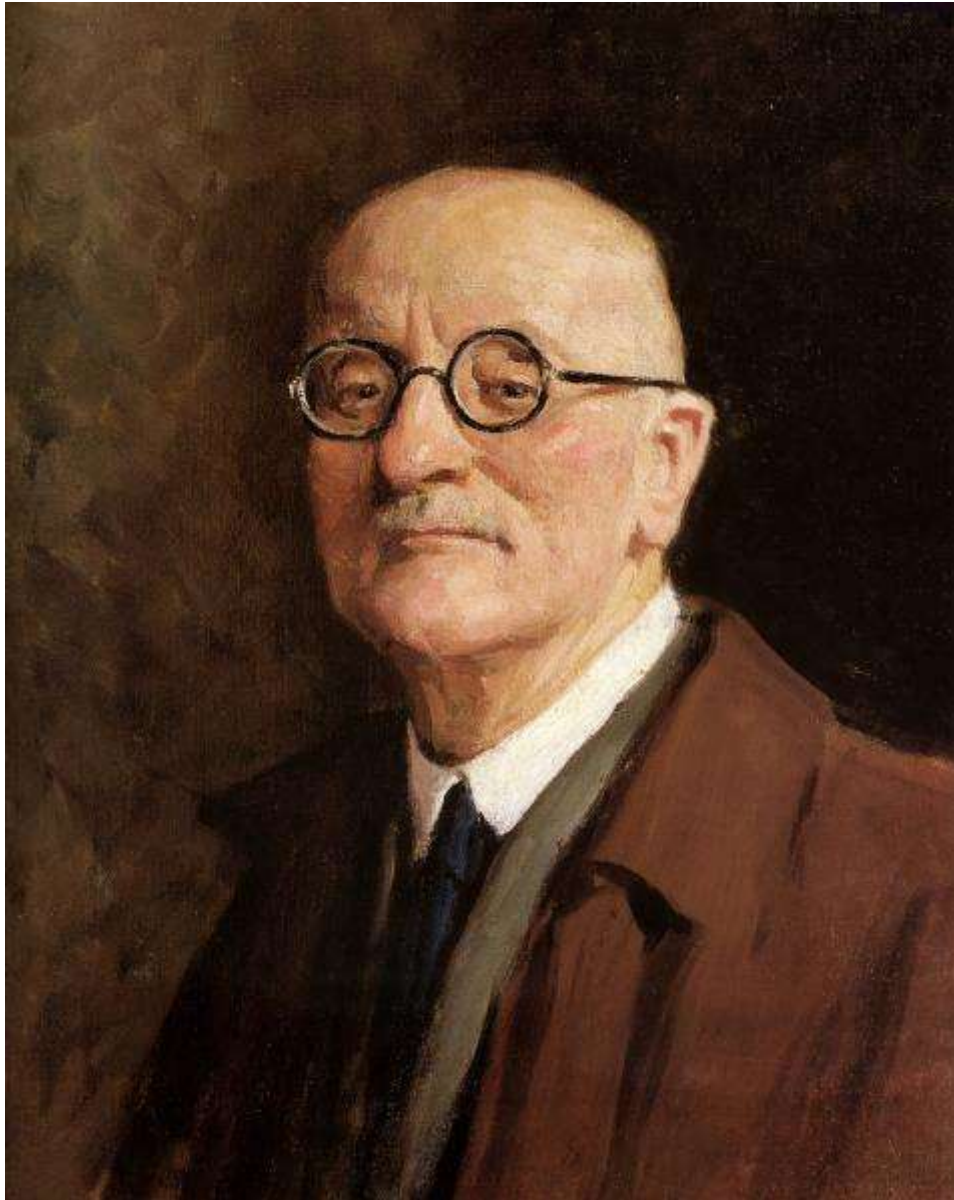
Для цитирования: Коваль С.А. Гуманитарное образование и наследие Игоря Эммануиловича Грабаря [Электронный ресурс] // К 150-летию со дня рождения И.Э. Грабаря (1871–1960) : Материалы всероссийской научной конференции (25–26 марта 2021 г.). – Электронные текстовые данные. – Архангельск : КИРА, 2021. – С. 7–23.

Русская культура исключительно многообразна не только в своих направлениях, истории развития, но и в огромном созвездии имен, яркость которых особо проявляется в каких-то знаковых событиях, исторических вехах. Такой вехой оказывается и 150-летие со дня рождения Игоря Эммануиловича Грабаря.

Имя человека с такой фамилией врезается в память быстро и надолго ассоциируется с его носителем. Кстати, она ведет свое начало от прозвища *грабарь*, которое относится к так называемым профессиональным именованиям, указывает на род занятий человека; на Украине, в Польше, Белоруссии *грабарем* называют человека, занимающегося земляными работами – землекопа. В 140-летний юбилей одна из статей так и называлась: «Грабарь – землекоп». Автор написал: «он всю свою долгую жизнь "копал", причем весьма глубоко и продуктивно, пытаясь докопаться до глубин познания отечественных культуры и искусства, нашего общего исторического наследия...» [Батыгин, 2011].

Не одно поколение школьников еще в советское время уже в начальной школе узнавало творчество художника и писало сочинения по картинам «Февральская лазурь» или «Март». К сожалению, в дальнейшем и в школьном образовании, и в вузовском с этим именем встречались в основном будущие специалисты искусствоведческих специальностей, художники, архитекторы, реставраторы. А вот в гуманитарном образовании историков,

филологов, педагогов, философов оно почти не фигурировало. Хотя гуманитарное образование, как совокупность знаний в области общественных наук и связанных с ними практических навыков и умений (компетенций), является важнейшим средством формирования мировоззрения, формирования общей и специальной культуры человека, умственного и нравственного развития личности.



Ил. 1. И.Э. Грабарь. Автопортрет. 1942 г. Государственный Русский музей
(из открытых источников: <https://rusmuseumvrm.ru>)

Личность И.Э. Грабаря – уникальна. Его жизненный путь мог бы служить примером реализации того потенциала, что заложен в человеке. Если вдуматься, проанализировать характеристики и оценки, которые даются ему в справочных изданиях, статья, книга, становится понятной грандиозность его личности. Русский и советский художник-живописец

(пейзажист, портретист, автор натюрмортов); один из последних русских импрессионистов; реставратор, «спаситель памятников культуры» (В. Ломов); искусствовед, теоретик искусства, просветитель, музейный деятель, педагог; народный художник СССР, Лауреат Сталинских премий; «человек открывший Русский Север для России и русскую зиму для мира» (А. Агранат); «непобедимый гуманист» (О. Грабарь), «живой классик» (И. Долгополов).

Ольга Игоревна Грабарь, дочь художника, биолог, доктор наук, в своей книге «Непобедимые гуманисты» написала: «Когда заходит речь об Игоре Грабаре, часто задают вопрос – как мог один человек столько сделать за свою жизнь? Пожалуй, прежде всего, благодаря своему уникальному здоровью, как физическому, так и нравственному. Это исключительное здоровье помогало ему на протяжении всей жизни ставить и решать задачи, преодолевая любые препятствия, и стойко переносить удары судьбы, двигаясь в выбранном направлении.

В публикациях, посвященных Грабарю, обычно подчеркивается многообразие его творческих интересов. Иногда звучат даже такие слова, как «человек эпохи Ренессанса». К сожалению, в наши дни это понятие значительно сузилось. Оно предполагает, главным образом, разностороннее образование и широту взглядов. Между тем, человек Ренессанса – персонаж, наделенный *особым характером...*» [Грабарь О., 2008, с. 4] (Ил. 1).

Наталья Мамонтова в книге «Игорь Грабарь» дала такую характеристику: «Игорь Эммануилович Грабарь – одно из самых известных имен в истории русской культуры XX века. Пожалуй, не было в ней человека более многогранного, проявившего себя в самых разных ее сферах, оказавшего личное творческое воздействие на формирование целых ее направлений. Человек искусства, науки, музейного и реставрационного дела, Грабарь в своей очень долгой жизни проявлял чудеса трудолюбия, вкладывая всего себя в то дело, которым в данный момент занимался...» [Мамонтова, 2001, с. 3].

Таким образом, жизнь и творчество, наследие И.Э. Грабаря значимо, прежде всего, его личностью. И это внимание к Личности является определяющим, когда мы говорим об образовании, гуманитарном образовании.

Студентам Архангельска в некотором роде повезло. Еще в начале 1960-х гг. на базе Педагогического института имени М.В. Ломоносова был открыт народный искусствоведческий факультет (кстати, немало будущих специалистов создаваемого в эти годы архангельского Музея изобразительных искусств были его слушателями). Лекции в нем читали приглашенные специалисты Москвы и Ленинграда, в том числе – реставрационных мастерских. И когда открылся филиал реставрационных мастерских имени И.Э. Грабаря, это имя оказалось на слуху у жителей города. А студенты Педагогической мастерской – гуманитарного факультета Поморского университета слушали лекции по истории мирового

искусства в музейном объединении «Художественная культура Русского Севера» и неоднократно бывали в филиале реставрационных мастерских.

Говоря о том, что Игорь Грабарь – человек своей эпохи, следует понимать, что это исторический контекст длительностью в 90 лет. Фактически Игорь Грабарь – это человек нескольких эпох. Поэтому невозможно говорить о его наследии, не обращаясь к фактам биографии и не определяя исторические вехи.

30 лет жизни в XIX веке. Он родился **25 марта 1871 г. в Будапеште** в семье видного общественного деятеля, который в 1876 г. вынужден был переселиться в Россию времени правления Александра II (1855–1881 гг.) из-за преследований, которым подвергался, выступая против антиславянской политики австро-венгерских властей. Кроме Игоря, в семье был брат Владимир – будущий известный юрист. После переезда началась жизнь в Егорьевске Рязанской губернии. Там же прогимназия, затем учеба в Московском лицее цесаревича Николая, который Игорь закончил с золотой медалью. В это же время он начал заниматься рисованием и живописью.

В 18 лет (в 1889 г.) поступил в Петербургский университет, где одновременно учился на двух факультетах: юридическом и историко-филологическом, – и упорно готовился к поступлению в Академию художеств. На жизнь в столице зарабатывал сочинением юмористических рассказов и иллюстрациями для журналов. Учеба в лицее и университете пришлась на эпоху Александра III (1881–1894 гг.). Интересно, что в пору юности Игорь числился под фамилией Храбров, которую при переезде в Россию взял отец, и только по окончании университета вернул свою исконную фамилию.

В 1894 г. (начало царствования Николая II) И. Грабарь поступает в Академию художеств и уже в 1895 г. оказывается в классе знаменитого И.Е. Репина. Летом 1895 г. на каникулах Грабарь совершил поездку в Берлин, Париж, Венецию, Флоренцию, Рим, Неаполь. В Италии его потрясают творения мастеров Возрождения, а в Париже – работы импрессионистов и постимпрессионистов. В 1896 г. в Мюнхене он поступил учеником в Школу Антона Ашбе. На протяжении 1896–1900 гг. Грабарь путешествует по Европе с целью «детального и углубленного изучения мирового искусства и получения архитектурного образования» [Грабарь И., 1937].

Итак, 30 лет жизни – это поиск своего предназначения, это фундаментальное университетское образование и поиск путей развития и становления таланта художника. Использование возможности быть и учиться за границей. При этом огромная самостоятельность как в выборе направлений познания, так и в нахождении средств для реализации своих желаний. Погружение в мир искусства, культуры и удаленность от политики...

Начало XX века. Игорю Эммануиловичу 30 лет. В 1901 г. он возвращается в Россию. Начинается, по его собственному признанию, «самый творческий период» [Грабарь И., 1937]. Он поражен русской природой. Создает картины «Сентябрьский снег» (1903), «Белая зима. Грачиные гнезда», «Февральская лазурь», «Мартовский снег» (все 1904), «Хризантемы» (1905), «Неприбранный стол» (1907) и другие. Становится членом объединений «Мир искусства» и «Союз русских художников». Начинается активное сотрудничество с Сергеем Дягилевым и его становление как критика и историка искусства. Именно тогда он знакомится с Николаем Рерихом, переписка с которым пройдет через всю его жизнь.

В 1901–1902 гг. И. Грабарь совершает поездку в Архангельскую и Вологодскую губернии. Путешествуя по рекам Вычегда, Сухона и Северная Двина, он зарисовывал и обмерял церкви, мельницы, избы, фотографировал иконы, утварь, древнее шитье. Часть рисунков и фотографий, сделанных в те годы на Севере, были изданы на почтовых открытках.

В начале июля 1903 г. Грабарь переезжает в Москву. В 1903–1910 гг. он постоянно участвует в выставках «Союза русских художников». В 1904 г. участвует в русской художественной выставке в Дюссельдорфе. Совершает путешествия в Грецию, Италию, Египет, Испанию, Голландию.

Именно в это время приходит мысль об издании «Истории русского искусства». Первый вариант издания из 12 томов он представляет в 1907 г. На долгое время Грабарь погружается в изучение архивов Академии художеств, Академии наук, Сената, Синода, Министерства двора и других. В 1909–1916 гг. выходят 6 томов, причем Грабарь не только редактор, но и автор важнейших разделов. Параллельно с 1906 г. совместно с И. Кнебелем он осуществляет издание уникальной для того времени серии монографий о крупнейших мастерах современного ему русского искусства. Сам пишет книги о И.И. Левитане (в соавторстве с С. Глаголем, 1913) и о В.А. Серове (1914).

С 1910 г. начинается период, который он назвал «периодом отхода от живописи и увлечения архитектурой, историей искусства, музейной деятельностью, охраной памятников» [Грабарь И., 1937]. Параллельно с «Историей русского искусства» И.Э. Грабарь предпринимает издание новой серии монографий «Русские города – рассадники искусства». В план были включены богатые архитектурными и художественными ценностями провинциальные города: Ростов, Углич, Ярославль, Кострома, Старица, Торжок, Рязань, Вятка, Пермь, Полоцк и др. Но осуществить удается только один выпуск.

Особым в жизни И.Э. Грабаря становится 1913 год – год 300-летия дома Романовых. Ему 42 года [Мы полагаем важным указывать не только год какого-либо события, но возраст, в котором с героем происходят те или иные ситуации – С.К.].

В 1913 г. Грабарь организует посмертную выставку произведений В.А. Серова и выпускает монографию о художнике. Он избран Действительным членом Императорской Академии Художеств. Становится попечителем (а фактически директором) Третьяковской галереи и в течение 12 лет проводит коренные реформы в хранении и экспонировании произведений галереи, значительно меняет границы и принципы музейной работы. В основу новой экспозиции он положил монографический и исторический принципы, позволившие галерее превратиться в музей европейского типа.

И, наконец, у него появляется семья. Он женится на одной из племянниц Н.В. Мещерина (владельца имения Дугино, где проживал и Грабарь) – Валентине Михайловне. И, хотя в 1914 г. начинается Первая мировая война, он, уже немолодой человек, погружен в свои творческие замыслы.

Таким образом, этот период жизни И.Э. Грабаря (чуть меньше 20 лет) проходит в основном в России, которая переживает реформы С.Ю. Витте и П.А. Столыпина, трагедию русско-японской войны и испытывает революционные влияния, порождает множество партий и учреждает Государственную думу, проходит через революцию 1905-1907 годов и последовавшую реакцию правительства, отмечает 300-летие правящей династии и вступает в Первую мировую войну. В политической жизни страны Грабарь не замечен.

В русской культуре наблюдается стремительное развитие науки (И.П. Павлов и И.И. Мечников становятся лауреатами Нобелевской премии), в гуманитарных науках особо быстро развиваются история и религиозная философия, активно издаются книги, увеличивается количество публичных библиотек. В художественной культуре начинается «переоценка ценностей». В литературе продолжает господствовать реализм, но в поэзии происходит процесс, который позже будет назван «серебряным веком», модернизм проявляется в символизме, футуризме, акмеизме. Появляется новый общедоступный Художественный театр, творческий взлет испытывают музыкальное искусство и особенно балет. В живописи продолжают традиции академической школы и передвижников, но и сюда активно «вторгается» модернизм. Появляется кинематограф. Ярко проявилась тенденция синтеза разных искусств, нашедшая отражение в «Мире искусств» – объединении художников, поэтов, музыкантов и даже философов.

Но удивительно, что в главах учебных пособий, многих статьях, посвященных этому периоду, где называются десятки имен, почти не упоминается имя И.Э. Грабаря.

1917 год. Год Февральской и Октябрьской революций. Грабарю 46 лет. Он принимает те изменения, что происходят в России. По приглашению Временного правительства создает «Союз друзей московских художественных хранилищ».

После Октябрьской революции Грабарь не покинул Россию, как многие его коллеги из «Мира искусства», а продолжил работать директором Третьяковской галереи. За весь 1917 г. художник Грабарь написал только этюд с березами и клеверным полем при вечерних лучах августовского солнца, находящийся в Вологодском музее, и картину, продолжающую чайную тему.

Он принимает предложение советского наркома просвещения А.В. Луначарского стать членом Всероссийской коллегии по делам музеев и охране памятников искусства и старины, при которой И.Э. Грабарь организует Центральные реставрационные мастерские (ЦРМ). Он привлек для работы в них потомственных «иконников» из Мстеры, Палеха и других старинных иконописных центров, а также А.И. Анисимова, П.И. Нерадовского, Н.П. Лихачева, Н.П. Сычева, И.С. Остроухова, Ю.А. Олсуфьева, ставших «первооткрывателями» уникальных памятников древнерусского искусства. Именно тогда началось по-настоящему массовое раскрытие русских икон.

В 1919 г. он написал программную брошюру «Для чего надо сохранять и собирать сокровища искусства и старины» и активно приступил к реставрации Московского, а затем и Ярославского кремля. Привлек к работе Петра Дмитриевича Барановского. Но главное – Игорь Эммануилович становится директором реставрационных мастерских.

Чтобы понять эти шаги И.Э. Грабаря, обратимся к интервью 2004 г. с директором реставрационных мастерских А. Владимировым: «Луначарский – все-таки он был интеллигентным человеком, его и до революции многие знали, а после революции он стал наркомом просвещения и культуры – собрал заинтересованных людей и сказал, что нужно сделать комиссию по охране памятников.

И вот, при Наркомпросе была создана комиссия по охране памятников, и при ней впервые была основана, по нашим временам – лаборатория, а по тем – отдел охраны памятников, отдел музеев и отдел по реставрации иконописи при комиссии по охране памятников. **С этого все и началось**, потому что в 1918–19 годах пошла первая волна борьбы с церковью, разрушались большие монастыри, в которых хранилось огромное количество икон. Мы сейчас привычно вспоминаем священника Флоренского, но ведь он был только одним из многих, кто в этой комиссии работал и кто спас Троице-Сергиеву Лавру. Он просто ее инвентаризировал, на всех предметах надписал номера, а если стоит номер, значит, это государственная собственность и никакой красный командир или еще кто-нибудь не смел больше прикоснуться к ней пальцем и тем более уничтожить.

Вот из этой комиссии по реставрации в 1924 году образовались ЦГРМ (Центральные государственные реставрационные мастерские) во главе с Игорем Эммануиловичем Грабарем.

Он собрал пятьдесят сотрудников, которые до революции были частными реставраторами, работали на Русский музей, Третьяковскую галерею и коллекционеров.

Игорь Эммануилович Грабарь – подлинный основатель нашего центра. В восемнадцатом году он основал комиссию по раскрытию памятников древнерусского искусства, как это тогда называлось. Потому что нельзя было даже произносить слово "икона". А в 1924 году на основе этой комиссии и образовался центр, который действует и поныне. Первые иконы, которыми он занимался, были очень известными. Самой первой была "Троица" Андрея Рублева, все документы по ее раскрытию находятся в архиве Третьяковской галереи...» [Владимиров, 2004].

Действительно, в 1918 г. по инициативе И.Э. Грабаря создается отдел по охране памятников, с 1924 г. – Центральные реставрационные мастерские, с которыми он будет связан всю жизнь и которые носят сейчас его имя. Здесь были открыты и спасены многие произведения древнерусского искусства. И это важнейшее его наследие...

1920-е годы в жизни И.Э. Грабаря. По инициативе и под его руководством в 1919–1920 гг. было организовано несколько экспедиций на Русский Север (Вологда, Архангельск, Белоозеро, Кубенское озеро, Сухона, Двина, Вычегда, Онега, Побережье и т.д.), выявивших ущерб, нанесенный интервентами в ходе Гражданской войны, а также сохранивших то, что уцелело «от дальнейшего разрушения и расхищения со стороны несознательных элементов» [Ломов, 2015].

В 1920 г. во время экспедиции на Русский Север Грабарь пишет картину «Сийский монастырь». Из воспоминаний художника: «Во время поездки по Северной Двине после основательной натюрмортной зарядки я уже написал серию этюдов, среди которых были неплохие. Особенное удовлетворение доставил мне один, написанный на Сийском озере. Сийский монастырь издали при лучах вечернего солнца производил впечатление выросшего прямо из воды, посреди озера. Было что-то сказочное во всём этом, и я с жаром написал этюд с лодкой на первом плане» [Грабарь И., 1937, с. 214].

Во время этой экспедиции Игорь Эммануилович познакомился в Архангельске с самобытным художником, писателем-сказочником С.Г. Писаховым, активно помогал ему «в организации работы вновь созданных органов образования и художественного воспитания, музейного дела. Когда осенью 1920 г. в Архангельске над С.Г. Писаховым сгустились тучи и нависла реальная опасность попасть в «лагерь принудработ», формировавшийся тогда на Соловках, именно к И.Э. Грабарю обратился он за помощью и спасением от грозившей беды. И был спасен» [Ломов, 2015].

В это время Грабарь еще в течение нескольких лет руководил художественно-постановочной частью Малого театра, продолжал работать в Третьяковской галерее, «где под

его руководством были организованы выставки Рокотова, Левицкого, Репина, Врубеля, Коровина, Сомова, Кончаловского, каждая из которых стала принципиальным открытием творчества этих мастеров» [Мамонтова, 2001, с. 24].

В 1921 г. И.Э. Грабарь (ему 50 лет) становится профессором Московского университета, где проработает до 1946 г. Впервые в истории искусств он читал в Московском университете курс лекций по научной реставрации художественных произведений.

Он продолжает жить в Москве. В 1922 г. в семье появляется дочь Ольга, а в 1925 г. – сын Мстислав. Однако судьба преподнесла тяжкое испытание: жена Валентина Михайловна начала терять рассудок, это было тяжелое гормональное заболевание. Не помогло лечение в клинике. Вернувшись домой, она... неожиданно исчезла. Поиск не дал результатов. Через некоторое время опекать Игоря Эммануиловича и его детей стала сестра Валентины – Мария. Обе сестры изображены на картине Грабаря «Васильки».

В 1920-е гг. Грабарь, активно участвует в национализации крупнейших художественных собраний Троице-Сергиевой лавры, Новгородских, Псковских и Владимирских храмов, соборов Московского Кремля и др. В изъятии церковных ценностей он спасает от распродажи немало шедевров, направив их в музеи страны. Биографы художника отмечали, что в этот период «Грабарь был ключевой фигурой художественной жизни Советской России».

В живописи он отдает предпочтение натюрмортам. Появляются «Красные яблоки на синей скатерти» (1920), «Туркестанские яблоки» (1920), «Груши на зеленой драпировке» (1922). В книге «Моя жизнь» он назовет это «натюрмортная зарядка» – «средство поддерживать беглость руки, не давать ей застояться» [Грабарь И., 1937, с. 283].

В эти годы Грабарь много бывает за границей (Франция, Германия, Бельгия, Голландия, Англия, Италия, Швеция, США) и по приглашению музеев как крупный эксперт-искусствовед в области живописи, и как представитель советских художников.

В начале 1921 г. Грабарь выезжает в Ригу на конференцию по заключению мирного договора с Польшей в качестве эксперта по искусству. Как художник участвует в первой заграничной советской выставке в Берлине в 1922 г., на выставке в Брюсселе в 1924 г., в том же году в США.

В начале января 1924 г. делегация выехала в Нью-Йорк. Грабарь вспоминал, что «еще до открытия выставки туда приходили все бывшие в то время в Нью-Йорке русские – подлинный «русский сезон». Там был Шаляпин, выступавший в опере, была Анна Павлова, были Балиев со своей "Летучей мышью", Фокин со своим балетом и школой, К.С. Станиславский с Художественным театром, с В.И. Качаловым, И.М. Москвиным, О.Л. Книппер-Чеховой и другими. В Нью-Йорке были С.В. Рахманинов, А.И. Зилоти,

И.Л. Толстой, скрипач Ауэр, Яша Хейфец. Несмотря на всю разнокалиберность этой публики, вся она служила делу пропаганды русского искусства» [Грабарь И., 1937].

В Америке Грабарь получил несколько предложений остаться в Нью-Йорке, открыв в нем частную художественную школу, успех которой ему гарантировали. После закрытия выставки в Нью-Йорке ввиду успеха она разъезжала в течение почти двух лет по разным городам Северной Америки. В июне 1924 г. делегация выставки села на пароход, шедший прямым рейсом в Латвию, и в конце месяца прибыла уже в Москву. Правда, большинство осталось в Америке – не вернулись Коненков, Захаров и Мекк. Сомов поехал в Париж, где остался жить, Виноградов – в Ригу, где также осел. Из восьми человек вернулись трое: Сытин, Трояновский и Грабарь.

Но главным делом для него остаются реставрационные мастерские. Его необъятная деятельность была высоко оценена властями: в 1928 г. Игорю Эммануиловичу первому было присвоено звание заслуженного деятеля искусств РСФСР.

1930-е годы XX века в СССР. Их назовут героическими и трагическими. Это один из самых сложных для понимания думающих студентов период в жизни страны. Как понять и объяснить, что это годы крупнейших строек социализма и годы тяжелейших репрессий; расцвета литературы и искусства социалистического реализма и «железного занавеса» в отношениях с границей; реорганизации Красной Армии и Военно-Морского Флота СССР, бурного строительства школ, высших учебных заведений и расстрелов (как выяснится позже) многих ни в чем не повинных людей.

И в этом противоречивом мире шестидесятилетний художник...

В 1930 г., получив персональную пенсию, И.Э. Грабарь уходит с поста директора реставрационных мастерских, отказывается от других должностей. В 1934 г. реставрационные мастерские были ликвидированы, хотя к этому времени было отреставрировано более 1000 памятников древнерусского искусства. Несмотря на грандиозную работу, многие реставраторы были репрессированы. Это объяснялось тем, что мастера реставрировали иконы, религиозную живопись, «не соответствовавшую политической идеологии». Погибли А.И. Анисимов и Ю.А. Олсуфьев. Удалось выжить и продолжить служение реставрации П.Д. Барановскому, Д.Ф. Богословскому, В.О. Кирикову, Н.Н. Померанцеву, Н.П. Сычеву, П.И. Юкину. Грабарю тоже доставалось, но громкое имя помогло ему избежать репрессий.

Он вновь много занимается живописью и особенно увлекается портретом. Изображает своих близких, пишет портреты ученых и музыкантов. В конце апреля 1930 г. художник написал последний портрет своей матери. Она умерла от рака в возрасте 87 лет через три недели после завершения эскиза. Академия наук заказала художнику серию портретов академиков, в их числе С.А. Чаплыгина, Н.Д. Зелинского, В.И. Вернадского и А.Н. Северцова.

В санатории «Узкое» под Москвой летом 1935 г. отдыхало много академиков и в их числе все нужные для заказанных портретов. Получив путевку, Грабарь поехал в санаторий и здесь среди тишины, в доме, окруженном многовековым парком, в течение 20 дней написал три портрета и сделал еще два пейзажа.

Грабарь пишет портреты молодого композитора С. Прокофьева (1934), писателя К. Чуковского (1935), арфистки В. Дуловой (1935).

Лучшими сам художник назовет картины «Светлана» (1933), «Портрет дочери на фоне зимнего пейзажа» (1934), «Портрет сына» (1935), «Портрет академика С.А. Чаплыгина» (1935). Станут широко известны его два автопортрета: «Автопортрет с палитрой» (1934) и «Автопортрет в шубе» (1947). Обращается он и к тематической картине: «В. И. Ленин у прямого провода» (1933), «Крестьяне-ходоки на приеме у В. И. Ленина» (1938). Продолжает писать пейзажи, предпочитая по-прежнему снег, солнце и улыбку жизни: «Последний снег» (1931), «Березовая аллея» (1940), и в послевоенные годы – «Зимний пейзаж» (1954), серия картин на тему «День иня».

В 1937 г. И.Э. Грабарь становится директором Московского государственного художественного института.

В 1930-е гг. Грабарь отдает много времени писательскому творчеству. Работает над автобиографической книгой «Моя жизнь». В ней он вспоминает не только о событиях своего жизненного пути, но и приводит много интереснейших сведений о художественной культуре Европы и России конца XIX – начала XX в., рассказывает о людях, с которыми встречался и дружил, о событиях, свидетелем которых он был. Книга вышла в 1937 г. Она до сих пор является важным источником для исследователей живописи начала века.

В том же году он издает капитальный труд – двухтомную монографию об И.Е. Репине, за которую в 1941 г. был удостоен Сталинской премии 1-й степени. В те же годы работает над монографией о В.А. Серове.

Годы Великой Отечественной войны (1941–1945). Вместе с другими деятелями художественной культуры 71-летний Грабарь оказывается в эвакуации в Грузии. Но уже в июле 1942 г. он востребован как крупнейший специалист в области музейного и реставрационного дела и назначен председателем Комиссии по учету и охране памятников. Весной 1943 г. он возвращается в Москву.

А в это время (в феврале 1943 г.), будучи студенткой, ушла добровольно на фронт его дочь Ольга... Служила переводчиком в полковой разведке, затем в штабе стрелкового корпуса. Демобилизовалась из армии в августе 1945 г. (позже закончила биофак МГУ, защитила кандидатскую (1953) и докторскую (1964) диссертации; работала в Институте экспериментальной биологии и Институте молекулярной биологии).

В 1943 г. И.Э. Грабарь выдвигает идею о репарациях – компенсации потерь советских музеев за счет конфискации экспонатов из художественных музеев Германии и ее союзников, полагая, что война скоро закончится. Он возглавляет Бюро экспертов, которое составляет такие списки для Европы и готовит «трофейные бригады» для этих целей. Он же вскоре будет принимать эшелоны, груженные трофеями из Европы.

В 1943 г. Грабаря избирают действительным членом Академии художеств СССР. В этом же году он становится директором Всероссийской Академии художеств и Института живописи скульптуры и архитектуры в Ленинграде (по 1946 г.).

В 1944 г. по инициативе Грабаря и под его руководством создается Научно-исследовательский институт истории искусств и охраны памятников архитектуры при Отделении истории и философии АН СССР (ныне Государственный институт искусствознания). С осени 1944 г. и до конца своей жизни Грабарь возглавлял этот коллектив ученых, ставший основой осуществления проекта, к которому он шел почти всю свою жизнь.

В 1944 г. восстанавливают Государственные центральные реставрационные мастерские. Директором назначается Вера Николаевна Крылова, а Грабарь принимает научное руководство и уже не оставляет это свое детище. Под его руководством будет отреставрирована живопись из собрания Дрезденской галереи, панорама «Бородинская битва» Ф.А. Рубо и другие шедевры.

Давайте задумаемся: человек, которому за семьдесят, четыре года активно и напряженно работает в период войны, войны Великой, войны Отечественной! Нужно ли произносить какие-то слова о патриотизме...

Послевоенные 1940–1950-е гг. Это будут годы, когда нужно было быстрее не просто восстановить разрушенное, но строить новые заводы, укреплять сельское хозяйство, развивать образование и науку. Усиливается внимание государства к вопросам культуры. К сожалению, не обошлось без «перегибов», когда сфера культуры рассматривалась как некий «идеологический фронт», принят ряд постановлений, направленных якобы «на борьбу с формализмом и низкопоклонством перед буржуазной культурой».

И в этой ситуации И.Э. Грабарь продолжает и творческую, и административную работу. В 1946 г. ему исполняется 75 лет. 16 июня 1947 г. в Третьяковской галерее, открывается выставка, посвященная его творчеству. Был издан каталог, появилось несколько статей в газетах и журналах. Среди многочисленных поздравлений он получает письмо от Николая Рериха: «Все мы порадовались, вместе читали, посылали Тебе, всем Твоим семейным и всему великому Народу Русскому сердечные мысли. Как хорошо, что Ты полон энергии и несёшь свой талант и опыт на пользу народную. Да, немного нас осталось, и тем ценнее знать, как беззаветно трудятся друзья. Горячий привет шлём все мы к Твоему семидесятипятилетию.

Много знаний даёшь Ты молодым поколениям, и поистине держава народная крепко стала на первое мировое место. А сколько блестящих побед впереди! Народы Союза могут сказать: "Мы от рождения крылаты"...» [Кулакова, 2009, с. 10].

Переписка И.Э. Грабаря – это тоже его наследие. Эпистолярное наследие, которое уже после смерти будет издано в 3 томах и отразит письма 1897–1917, 1917–1941, 1941–1960 гг. [Грабарь И., 1974–1983]. Еще в 1937 г., говоря в автобиографии о своей огромной переписке, накопившейся в течение жизни, Грабарь определил ее главное содержание: «...искусство, искусство и искусство. С детских лет до сих пор оно для меня – почти единственный источник радости и горя, восторгов и страданий, восхищения и возмущения, единственное подлинное содержание жизни» [Грабарь И., 1937, с. 14.].

Для современных исследователей-гуманитариев переписка и монография – это огромное поле для познания.

Знаковой для изменения ситуации в стране стала смерть И. Сталина в 1953 г. Началась «оттепель». И этот период оказался для И.Э. Грабаря весьма насыщенным. Он возвращается к идее издания «Истории русского искусства». Многотомное издание выходит с 1954 по 1962 гг. и, по оценке специалистов, «до сих пор остается единственным полным изданием такого рода» [Мамонтова]. Составлением и редактированием Истории Грабарь занимался до последних дней жизни.

Интересно, что в это время он вновь обращается в пейзажах к зимним мотивам и теме инея: «Иней» (1952), «Иней при восходе солнца» (1955), «Зимний пейзаж» (1954).

В 1956 г. (Грабарю 85 лет) присвоено звание народного художника СССР. А в 1957 г. он станет свидетелем запуска первого искусственного спутника Земли.

В вышеназванной статье «Грабарь – землекоп» А. Батыгин отмечал, что Грабарь «...уже в преклонном возрасте каждодневно переключался с создания живописных картин на критические статьи, музейную проблематику, подготовку многочисленных выставок, уделяя первостепенное внимание созданию многотомной "Истории русского искусства". "Лучший отдых есть перемена работы", – любил повторять он» [Батыгин, 2011].

16 мая 1960 г. Игоря Эммануиловича не стало. Он умер в Москве, похоронен на Новодевичьем кладбище.

Ольга Грабарь напишет: «Уже после смерти отца в 1960 году мы узнали из случайно сохранившейся записки, датированной 1928 годом, что он поставил себе, среди множества других, одну важную задачу – дожить до 90 лет. Ему это почти удалось, не хватило нескольких месяцев. Последняя его фраза была: «Ухожу к доисторическому человеку». Так закончил он свой жизненный путь, открывая перед собой новую, неизведанную страницу» [Грабарь О., 2008, с. 42].

Подводя итоги. После смерти И.Э. Грабаря с 1960 г. Реставрационные мастерские носят его имя – имя основателя, а в 1974 г. преобразовываются во Всероссийский художественный научно-реставрационный центр. В 1980-е гг. открываются филиалы: Вологодский (1985), Костромской (1986), Архангельский (1988). Учреждаются Грабарёвские чтения. Последние, 9-е, состоялись в 2018 г., в год столетия Всероссийского реставрационного центра.

В 1964 г. выходит одно из первых исследований о жизни и творчестве И.Э. Грабаря, подготовленное его ученицей О.И. Подобедовой (под его руководством она защитила кандидатскую (1952) и докторскую (1961) диссертации) [Подобедова, 1964]. В 2004 г. М.А. Айвазяном защищена кандидатская диссертация на тему «Эстетические взгляды И.Э. Грабаря (О природе искусства)». Отмечаются юбилеи Игоря Эммануиловича.

Наверное, особенным станет 150-летний юбилей. И снова, размышляя над огромным наследием, будем задумываться: как же И.Э. Грабарь успел сделать так много, каким же он был человеком? Конечно, он был непростым и незаурядным, в чем-то хитрым, иногда скандальным, противоречивым. Думается, он недооценен как энциклопедист. Таких, к сожалению, немного. В дореволюционной России – М.В. Ломоносов, Н.М. Карамзин, С.В. Ковалевская, Д.И. Менделеев, в России XX века – В.И. Вернадский, А.Н. Колмогоров, В.В. Виноградов, Н.В. Вавилов, особо – Д.С. Лихачев и Ю.М. Лотман.

Говоря о наследии И.Э. Грабаря, мы можем утверждать, что это, прежде всего, наследие, связанное с огромной исторической эпохой XIX и XX веков, где исторический контекст играет важнейшую роль для понимания его ценности;

это **главное** наследие – история жизни и творчества, становления самой Личности – личности Энциклопедиста;

это наследие художника, сказавшего свое слово в пейзаже, натюрморте, портрете и чуть-чуть в жанровой картине, представившего русский импрессионизм и реализм;

это наследие журналиста, писателя, исследователя: от статей и юмористических рассказов в журналах до художественных книг, научных статей, автобиографии;

это огромное эпистолярное наследие, представленное тремя томами писем, охватывающих огромную историческую эпоху;

это неоднократное участие и организация художественных выставок не только в России, но и за рубежом;

это архитектурное наследие, организация и реальное участие в экспедициях, связанных с изучением, описанием, сохранением шедевров каменного и деревянного зодчества, древнерусского искусства;

это понимание ценности русской иконы и в богоборческие времена реставрация и её спасение;

это созданные Реставрационные мастерские, воплотившие мечту и талант реставратора, имеющие уже столетнюю историю, ставшие Всероссийским художественно-научным реставрационным центром имени академика И.Э. Грабаря;

это неоднократное спасение ценностей, реституция 1920-х гг. и работы после Второй мировой войны;

это наследие просветителя и пропагандиста истории изобразительного искусства и реставрации;

это задуманные и изданные тома «Истории русского искусства», где вклад не только в идею, но в авторские статьи, редактирование, организацию издания;

это деятельность на посту попечителя (директора) Третьяковской галереи, осуществление инновационного подхода к представлению экспозиции и превращение галереи в музей европейского уровня;

это преподавательская и административная деятельность не только в первом классе страны, но и создание принципиально нового научно-исследовательского образовательного учреждения, ставшего всероссийским центром искусствознания;

это наследие сохранения и продолжения рода Грабарей.

Заканчивая автобиографию, И.Э. Грабарь написал: «Помните, что человек при настойчивости и трудовой дисциплине может достигнуть таких результатов, о которых он и мечтать не дерзал. Но помните также, что никогда, ни один день не следует довольствоваться достигнутым результатом. Я знаю, что сегодня я умею больше, чем вчера, но завтра буду уметь больше, чем сегодня, а послезавтра ещё больше. С этой верой и с этим убеждением я ежедневно становлюсь перед мольбертом, и нет человека, который мог бы меня сбить с моего пути и разуверить в моей вере. Всё, что было мною сделано вчера, сегодня уже не удовлетворяет, сегодняшнее только сносно и терпимо, но подлинное, лучшее придёт только завтра» [Грабарь И., 1937, с. 394].

И как важно понимать всем, кто причастен к гуманитарному образованию, что оно, прежде всего, развивает Личность, Индивидуальность. Как важно сегодня, в этом современном мире вместе со школьниками, студентами, молодыми преподавателями обращаться к наследию прошлого. И снова сошлюсь на мысль А. Батыгина: необходимо привлекать «советский и мировой опыт, без романтических иллюзий и идеологических загогулин: давайте чаще напоминать в школах, семьях, в телеящиках о лучших примерах нашей общей истории, о многовековом поиске человечеством прекрасного, о лучших его

носителях и продолжателях. "Землекоп" Игорь Эммануилович Грабарь, вне всякого сомнения, принадлежит к их числу» [Батыгин, 2011].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. *Агранат А.* Человек, открывший Русский Север для России и русскую зиму — для мира [Электронный ресурс] // ИА REGNUM, 2016. Режим доступа: <https://regnum.ru/news/cultura/2104576.html> (Дата обращения: 01.07.2021)
2. *Батыгин А.* Грабарь – землекоп [Электронный ресурс] // Российская газета, 2011, 24 марта. Режим доступа: <https://rg.ru/2011/03/24/grabar.html> (Дата обращения: 01.07.2021).
3. *Грабарь И.Э.* Моя жизнь: Автобиография. М.-Л. : Искусство, 1937. 396 с.; *Грабарь И.Э.* Моя жизнь. Автобиография. Этюды о художниках [Электронный ресурс] / Сост., вступ. ст. и коммент. В.М. Володарского. М. : Республика, 2001. Режим доступа: <http://igor-grabar.ru/monografia.php> (Дата обращения: 01.07.2021).
4. *Грабарь И.Э.* Письма [в трех томах] / Ред.-сост., авт. введ. и коммент. Л. В. Андреева, Т. П. Каждан; Акад. наук СССР, Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР. Т. 1 : Письма 1897–1917. М. : Наука, 1974. 469 с.; Т. 2 : Письма 1917–1941. М. : Наука, 1977, 422 с.; Т. 3 : Письма 1941–1960. М. : Наука, 1983. 378 с.
5. *Грабарь О.И.* Непобедимые гуманисты. М. : Товарищество научных изданий КМК, 2008. 110 с.
6. *Кулакова Н.И.* Переписка длиною в жизнь. Н.К. Рерих и И.Э. Грабарь // Восход. Издание Сибирского Рериховского общества. 2009. № 9 (185). С. 5–11.
7. *Ломов В.* Спаситель памятников культуры И.Э. Грабарь [Электронный ресурс] // Проза.ру. Режим доступа: <https://proza.ru/2015/02/06/499> (Дата обращения: 01.07.2021).
8. *Мамонтова Н.Н.* Игорь Грабарь. М. : Белый город, 2001. 48 с.
9. *Мамонтова Н.Н.* Последний период жизни и творчества художника Игоря Грабаря [Электронный ресурс] // Игорь Эммануилович Грабарь. Режим доступа: <http://igor-grabar.ru/zakat.php> (Дата обращения: 01.07.2021).
10. *Подобедова О.И.* И. Э. Грабарь. М.-Л. : Советский художник, 1964. 340 с.
11. «Я что-то не вижу новых церквей в спальных районах Москвы...» : Интервью с директором Всероссийского художественного научно-реставрационного центра имени академика Грабаря Алексеем Владимировичем / Подг. И. Подшивалов и А. Алехин [Электронный ресурс] // Русская народная линия. Режим доступа: https://ruskline.ru/monitoring_smi/2004/08/23/ya_chno-to_ne_vizhu_novyh_cerkvej_v_spal_nyh_rajonah_moskvu (Дата обращения: 01.07.2021).

© 2021. Svetlana A. Koval

Arkhangelsk

**HUMANITARIAN EDUCATION AND THE IGOR EMMANUELOVICH GRABAR
LEGACY**

Abstract: The article is devoted to the multi-faceted heritage of Igor Grabar, which is not limited to previous publications and research. It actualizes the need to include the study of his life and work in the humanitarian education programs at all levels. The underestimation of his personality as an encyclopedist is emphasized.

Keywords: artist, restorer, art critic, writer, teacher, humanist, historical milestones, historical heritage, modernity.

Information about the author:

Svetlana A. Koval — PhD in Pedagogy, Associate Professor, Lomonosov Northern (Arctic) Federal University, Arkhangelsk.

© 2021 г. Т.С. Минаева

г. Архангельск

«ЗАСТЫВШИЕ СКАЗКИ» РУССКОГО СЕВЕРА: ЗАРОЖДЕНИЕ РЕСТАВРАЦИОННЫХ ПРОЕКТОВ И.Э. ГРАБАРЯ

Аннотация: В конце XIX – начале XX в. многие русские художники и архитекторы отправлялись в путешествия на Русский Север в поисках вдохновения и изучения народной культуры. Интерес И.Э. Грабаря к деревянному зодчеству Русского Севера появился в ходе подобного путешествия в 1902 г., что нашло позднее отражение в издании «История русского искусства». Уже в этой поездке стали формироваться его представления о научных основах сохранения и реставрации памятников деревянной архитектуры.

Ключевые слова: И.Э. Грабарь, Русский Север, деревянное зодчество, охрана памятников архитектуры.

Информация об авторе:

Минаева Татьяна Станиславовна — доктор исторических наук, доцент, профессор кафедры отечественной истории, Северный (Арктический) федеральный университет им. М.В. Ломоносова, г. Архангельск.

Для цитирования: Минаева Т.С. «Застывшие сказки» Русского Севера: зарождение реставрационных проектов И.Э. Грабаря [Электронный ресурс] // К 150-летию со дня рождения И.Э. Грабаря (1871–1960) : Материалы всероссийской научной конференции (25–26 марта 2021 г.). – Электронные текстовые данные. – Архангельск : КИРА, 2021. – С. 24–30.

«Застывшие сказки» – так назвал И.Э. Грабарь памятники деревянного зодчества Русского Севера в письме своей жене из экспедиции 1926 г. по Онежскому озеру. Эта экспедиция была одной из не менее 20-ти, организованных им по Северу и Центру России в 1918–1929 гг. с целью выявления, обследования, реставрации и сохранения памятников архитектуры и средневекового русского искусства.

Первое знакомство И.Э. Грабаря с Русским Севером состоялось в 1902 г., когда он совершил путешествие от Вологды до Архангельска. Поездки на Север были популярны у деятелей искусства в конце XIX – начале XX в. Они искали здесь творческое вдохновение, их привлекала природа, старинные церкви, народная культура и жизнь. В 1883–1887 гг. на Европейском Севере побывал архитектор В.В. Сулов, в 1894 г. художник В.В. Верещагин, живописцы К.А. Коровин, В.А. Серов приезжали дважды в 1894 и 1897 гг., совершив плавание как по Северной Двине, так и на Мурман, и в Норвегию, в 1901 г. состоялась поездка по заповедным местам М.В. Нестерова. Так что И.Э. Грабарь, как и многие другие, планировал творчески отдохнуть, посмотреть северную природу и архитектуру. Единственно, что отличало эту поездку от большинства подобных, совершенных его предшественниками, так

это желание не просто увидеть старинные постройки, но и обмерить, изучить памятники и сфотографировать их. Художник взял с собой в поездку цейсовский фотоаппарат и 360 фотопластинок к нему. Фотофиксацией архитектурных памятников Русского Севера в процессе их изучения до И.Э. Грабаря уже занимались архитекторы В.В. Суслов и Ф.Ф. Горностаев. Фотографии были нужны для классификации памятников деревянного зодчества, выделения их характерных черт и особенностей строения. Кроме того, многие деревянные церкви, построенные в XVI–XVIII вв., начали разрушаться, что вызывало озабоченность творческой интеллигенции и желание сохранить хотя бы изображение памятника на случай его утраты. Художники и архитекторы хотели также обратить внимание общественности на культурную ценность этих памятников.

Маршрут своей поездки И.Э. Грабарь, скорее всего, составил, познакомившись с книгой В.В. Верещагина «По Северной Двине», изданной в 1895 г. В путевых заметках художник описал путешествие со своей семьей на барке под парусом от Сольвычегодска до Архангельска. Хотя еще в начале июля 1902 г. в планах И.Э. Грабаря было посещение Онежского озера, Повенца, Белого моря, с которого он собирался спуститься по Северной Двине до Вологды [Грабарь, 1974, с. 141]. Однако постоянная занятость не позволила планам сбыться, и маршрут пришлось изменить. В августе 1902 г. И.Э. Грабарь отправился из Петербурга в Вологду, где он встретился со священником и краеведом С.А. Непеиным, помощником заведующего епархиального древнехранилища, и попросил его составить и отправить ему список всех деревянных церквей епархии, чтобы в будущем при поездках на Север «лично обзреть их с научной целью» [Грабарь, 1966, с. 435]. Впоследствии между ними завязалась переписка, и художник не раз благодарил священника за присылаемую им информацию и фотографии вологодских деревянных храмов [Богословский, 1915, с. 418].

Осмотрев достопримечательности Вологды, И.Э. Грабарь садится на пароход и отправляется по Сухоне в Великий Устюг, а затем по Вычегде в Сольвычегодск, где покупает карбас с парусом и небольшой каютой, нанимает двух лодочников. Из Сольвычегодска он пишет письмо своему брату: «Места здесь прелестные <...> Северные города отличаются невероятным количеством церквей и полным отсутствием жителей и домов. Когда подъезжаешь к ним, то только и видишь, что 30 и больше церквей и два-три деревянных домика» [Грабарь, 1974, с. 142]. Художник хорошо подготовился к поездке, взяв с собой карту местности и епархиальные справочники для ориентации в пути. У него был оформлен Открытый лист Императорской археологической комиссии для выполнения работ в Вологодской и Архангельской губерниях. Комиссия являлась в то время единственным государственным органом в России, занимавшимся вопросами реставрации и охраны памятников старины.

Выбор речного судна для передвижения оказался очень удачным, это позволяло останавливаться в любом месте на необходимое время, т.к. пристани для малых судов на Северной Двине можно было найти везде в большом количестве. При этом И.Э. Грабарь не просто передвигался по течению реки, но часто ездил на перекладных за 20–30 верст и более, чтобы увидеть интересующие его памятники. Фотографии И.Э. Грабаря, размещенные в издании «История русского искусства» 1910 г., позволяют определить некоторые населенные пункты, где он побывал в 1902 г., и выяснить, какие памятники деревянного зодчества привлекли его наибольшее внимание.

И.Э. Грабарь делал фотографии и эскизы разных типов церквей, колоколен, жилых и хозяйственных сооружений. Однако наибольшее впечатление на него произвели шатровые храмы – он описывает не только их конструкции и элементы, но приводит и исторические сведения, и выражает свои эмоции как художник. Одной из первых И.Э. Грабарь увидел Георгиевскую церковь (1672 г.) в селе Вершина на Верхней Тойме и отметил впоследствии, что «она является одной из самых стройных церквей по всей Северной Двине, притом она сохранила до наших дней свой первоначальный облик. Этот тип шатрового храма надо признать наиболее древним...» [Грабарь, 1910, с. 363]. Кратко описал И.Э. Грабарь две церкви в Шенкурском уезде Архангельской губернии (современном Виноградовском районе): Флоро-Лаврскую церковь (1761 г.) в селе Ростовском и Вознесенскую церковь в Конецгорье (1752 г.). «Обе последние церкви стоят на берегу Северной Двины, недалеко одна от другой, и каким-то чудом до сих пор их бревенчатые стены еще не обшиты <...> как та, так и другая должны быть рассматриваемы как известные типы. Слишком обдуманно и неподражаемо конструктивны все приемы их сложной рубки, чтобы все эти поистине совершенные формы могли вырасти сразу и по капризу случая» [Грабарь, 1910, с. 379].

Особенно И.Э. Грабарь был потрясен красотой и совершенством архитектурных форм Никольской церкви в Панилове (1600 г.) Холмогорского уезда: «Нет возможности передать то исключительное впечатление, которое она производила. Покривившаяся, с выпяченными кое-где бревнами, она грозила рухнуть при малейшем порыве ветра, и было жутко стоять в ветреный день подле ее скрипевших стен. Но уходить от них не хотелось, как не хотелось покидать и ее внутренних помещений, если удавалось забраться в них. Ее необычайная подлинность странным образом манила к себе, почти гипнотизировали ее никем никогда не порченные стены, древний лемех и все еще слюдяные оконца» [Грабарь, 1910, с. 364]. Обобщая собственные впечатления от шатровых церквей, художник писал: «Изумительно строги, почти суровы в своей величавой простоте эти великаны, вросшие в землю, как бы сросшиеся с нею. Окруженные древними столетними елями, эти храмы часто и сами кажутся издали такими же елями, только еще могучее, еще стройнее высятся их верхи из лесной чащи

<...> Простота очертаний достигла в них до высшей художественной красоты, и каждая линия говорит за себя, ибо она не принужденна, не надуманна, а безусловно необходима и логически неизбежна. Как великолепны пропорции частей, как разумны и очаровательны декорации, нужные для выразительности храма!» [Грабарь, 1910, с. 364–366].

В ходе знакомства с деревянной архитектурой Архангельского Севера И.Э. Грабарь замечал позднейшие перестройки памятников. Он оценивал эти изменения по-разному, в зависимости от того, насколько они визуально улучшали первичную конструкцию памятника или искажали его формы. В целом негативно он относился к вынужденным обшивкам церквей с целью их сохранения. Например, о церкви Дмитрия Солунского (1685 г.) в Челмохте Холмогорского уезда он писал следующее: «Эта замечательная церковь давно уже обшита тесом, благодаря чему прекрасно сохранилась, причем самая обшивка производилась в старину не так, как в новейшее время <...> При прежних обшивках ничего не искажали — ни рисунка шатров, ни формы бочек, ни окон, которые в челмохотской церкви Дмитрия Солунского остались такими же крошечными, какими были и встарь. Правда, как шатер, так и главки и бочки потеряли свою чешую, и бочка главного алтарного прируба не имеет главы, оставшейся только на придельном, но все же и в нынешнем своем виде церковь эта производит чрезвычайно своеобразное впечатление. Совершенно нетронутой она осталась внутри, где особенно интересна трапеза» [Грабарь, 1910, с. 396].

Таким же образом оценил художник и перестройку Георгиевской церкви в селе Пермогорье (современный Красноборский район Архангельской области): «Она стоит на высоком левом берегу Северной Двины, быть может, самом высоком и живописном на всем ее протяжении. Построенная в 1664 году, она до 1873 года стояла нетронутой и только в этом году подверглась неизбежной участи всех деревянных церквей — была обшита. От этой обшивки она потеряла больше, чем обыкновенно теряют деревянные церкви, так как ее линии и формы рассчитаны были на игру девственного сруба <...> Можно себе представить, что это была за сказка, эта славная нарядная церковка, венчающая береговую кручу красавицы Двины, как раз здесь именно особенно широкой и особенно величавой. Даже и теперь, в своем городском и “напомаженном” виде, она поражает своим стройным корпусом, рисующимся на разросшихся кругом вековых елях» [Грабарь, 1910. С. 417–418].

Опытным взглядом И.Э. Грабарь отмечал и некоторые необычные архитектурные решения, пытался найти им объяснения: «Куб увенчивает почти всегда только храмы, рубленные четвериками, и исключения здесь в высшей степени редки. Таким редчайшим исключением является грандиозный храм Николая Чудотворца в Зачачье Холмогорского уезда, на Северной Двине. Он построен в 1687 году и по плану, по рубке стен его мощного восьмерика и по широкому размаху совершенно тождествен с лучшими восьмериковыми

храмами — паниловским и вершиногеоргиевским. Но вместо шатра восьмерик его неожиданно завершается восьмигранным же “кубом”, грани которого в верхней части постепенно переходят в круглую длинную шею, увенчанную главой. Едва ли можно допустить, что эта красивая, но слишком прихотливая и жеманная форма современна суровым архаическим стенам храма» [Грабарь, 1910, с. 402–403]. Церковные клировые записи дали объяснение этой несколько странной конструкции. В 1748 г. в церковь ударила молния и расщепила ее завершение, не произведя, пожара. Эту верхнюю часть, которая, скорее всего, представляла собой шатер, тогда же отстроили заново, в результате и получилась новая необычная ее форма, которую художник назвал «затейливой».

Поездка И.Э. Грабаря закончилась в Архангельске в октябре 1902 г. Завершая свое знакомство с древностями Русского Севера, художник посетил Архангельское епархиальное древлехранилище. Там состоялась встреча И.Э. Грабаря и И.М. Сибирцева – председателя Церковно-археологического комитета. Осмотрев экспозицию древлехранилища, художник высоко оценил коллекцию, в особенности иконы, а также не только знания И.М. Сибирцева, но и его умение представить предметы в экспозиции [Варфоломеев, 1996, с. 37].

«Путешествие вышло на славу», – писал он впоследствии – «не говоря уже о том, что лучшего отдыха и выдумать было нельзя, я беспрестанно обмерял и снимал деревянные церкви, снаружи и внутри, делая выписки из клировых ведомостей о датах их построения, снимая иконы, утварь, шитье, а также интересные древние избы» [Грабарь, 2001, с. 170]. Из поездки И.Э. Грабарь привез около десятка этюдов с натуры, множество фотографий и альбомных зарисовок. Полученный материал составил основу не только художественным работам И.Э. Грабаря, но был им обобщен, систематизирован и использован при написании «Истории русского искусства».

Спустя много лет, в 1920 г., первая Северо-Двинская экспедиция Центральных реставрационных мастерских Наркомата просвещения проедет по Северной Двине от Архангельска до Сольвычегодска и осмотрит архитектурные памятники, в том числе и известные И.Э. Грабарю. Одной из целей экспедиций, помимо проведения осмотра и описания архитектурных памятников, была фиксация утрат, понесенных за второе десятилетие XX в., включая разрушения и повреждения, вызванные боевыми действиями в ходе Гражданской войны. Во время экспедиции в письме к жене в сентябре 1920 г. И.Э. Грабарь с сожалением отмечал: «Из церквей уже 10 погибло <...> Паниловская перестроена вся вновь из новых бревен «по образцу старой», но, конечно, – небо и земля. Так же точно «Зачачье». Челмохта сгорела (Большая церковь)» [Грабарь, 1966, с. 249]. В результате экспедиции И.Э. Грабарь смог убедиться, что утрата памятников древнерусского зодчества часто происходит по причине не только пожаров или разрушений в ходе боевых действий, но и некомпетентных

попыток их перестройки, что в дальнейшем будет им учитываться в разработке принципов охраны и реставрации памятников архитектуры.

Поездка на Русский Север в 1902 г. пробудила интерес И.Э. Грабаря к архитектуре, способствовала появлению замысла написания истории русского искусства. В ходе поездки художник увидел красоту и многообразие деревянного зодчества, изучил конструктивные особенности северных построек, их интерьеры. Он познакомился также с великолепными образцами северных икон и церковной утвари, находившихся в коллекциях епархиальных древлехранилищ. Его фотографии, этюды, зарисовки, художественные работы, созданные позднее на них основе, как и эмоционально окрашенные воспоминания и письма, показывают, что И.Э. Грабарь, прежде всего, чувственно воспринял красоту северного деревянного зодчества, ее слияние с окружающей природой. Художник получил полное удовлетворение от путешествия. В тоже время состояние деревянных памятники вызвало понимание высокого риска их утраты и важности организации их изучения, охраны и правильного проведения реставрации. Важными обязательными составляющими работы И.Э. Грабаря по охране и реставрации памятников, начиная с этой поездки, будут учет памятников архитектуры и сбор исторических сведений о них, включая более ранние изображения. Первая поездка на Русский Север убедила мастера также в необходимости проведения фотофиксации памятников, как их общего вида, так и отдельных деталей. Наконец, следует отметить, что неперенным условием проведения охранных работ в понимании И.Э. Грабаря было также конструктивное исследование и изучение технических приемов построения памятника, которыми пользовались его создатели. Так первая поездка на Русский Север и полученные от нее впечатления будут способствовать формированию научной системы охраны и реставрации памятников, которая станет основой всей дальнейшей деятельности И.Э. Грабаря по спасению и сохранению объектов культурного наследия.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. *Богословский Н.* Священник Сергей Арсентьевич Непеин и его деятельность по изучению и описанию Вологодского края // Вологодские епархиальные ведомости. 1915. № 15.
2. *Варфоломеев Л.А.* Сибирцевы – семья архангельская. Архангельск : Арханг. центр Рус. геогр. о-ва РАН : Правда Севера, 1996. 149 с.
3. *Грабарь И.Э.* История русского искусства. Т. 1: История архитектуры. Т. 1 : Допетровская эпоха. М. : Изд-во. И. Кнебель, 1910. 507 с.
4. *Грабарь И.Э.* Моя жизнь. Автобиография. М. : Республика, 2001. 495 с.

5. *Грабарь И.* Письма : [в трех томах] / Ред.-сост., авт. введ. и коммент. Л. В. Андреева, Т. П. Каждан; Акад. наук СССР, Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР. Т. 1: 1891–1917. М. : Наука, 1974. 468 с.

6. Письма И.Э. Грабаря из экспедиций (1919–1930 годы) // *Грабарь И.Э.* О древнерусском искусстве : Исследования, реставрация и охрана памятников. М. : Наука, 1966. С. 233–262.

7. Список деревянных храмов ныне существующих в пределах Вологодской епархии / С. Непеин, свящ. // Вологодские епархиальные ведомости. 1902. № 21. С. 634–639.

© 2021. **Tatiana S. Minaeva**
Arkhangelsk

**"FROZEN FAIRY TALES" OF THE RUSSIAN NORTH: THE ORIGIN OF
RESTORATION PROJECTS BY I. E. GRABAR**

Abstract: Russian artists and architects traveled to the Russian North in search of inspiration and the study of folk art in the late 19th and early 20th centuries. Grabar's interest in the wooden architecture of the Russian North appeared during a similar trip in 1902, which was later reflected in the publication "History of Russian Art". However, already during this trip, his ideas about the scientific foundations of the preservation and restoration of wooden architecture monuments began to form.

Keywords: I.E. Grabar, Russian North, wooden architecture, protection of architectural monuments.

Information about the author:

Tatiana S. Minaeva — Doctor of Science (History), Professor of the Russian History Department, Lomonosov Northern (Arctic) Federal University, Arkhangelsk.

© 2021 г. М.Ю. Елепова

г. Архангельск

И.Э. ГРАБАРЬ И С.П. ДЯГИЛЕВ: ТВОРЧЕСКИЙ ДИАЛОГ «МИРИСКУСНИКОВ»

Аннотация: В статье рассматриваются творческие взаимоотношения И.Э. Грабаря и С.П. Дягилева в период существования объединения художников «Мир искусства» и в послереволюционный период, деятельность Грабаря-критика в журнале «Нива» в борьбе за новое искусство живописи. Отмечаются особенности литературного портрета Дягилева, который создает Грабарь в своей «Автобиографии», и данная им высокая оценка атрибутивной и организаторской деятельности вождя «мирискусников». Выявляются резкие отличия психологического склада Грабаря и Дягилева и в то же время их мировоззренческая близость (безрелигиозность, аполитичность, сосредоточенность на эстетических проблемах и борьбе художественных идей), черты сходства, проявляющиеся в огромной энергии и недюжинных организаторских дарованиях. В статье констатируется сложность отношений Грабаря и Дягилева, рассмотрен конфликт между ними, связанный с картиной Грабаря «Толстые женщины». Однако в целом делается вывод о нерушимости творческих связей двух великих деятелей русской и мировой культуры, несмотря на различие их жизненных судеб после революции.

Ключевые слова: И. Грабарь, С. Дягилев, «Мир искусства», статьи об искусстве, художественное творчество, организаторская деятельность, мировоззрение, послереволюционный этап.

Информация об авторе:

Елепова Марина Юрьевна — доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой литературы, Северный (Арктический) федеральный университет им. М.В. Ломоносова, г. Архангельск.

Для цитирования: Елепова М.Ю. И.Э. Грабарь и С.П. Дягилев: творческий диалог «мирискусников» [Электронный ресурс] // К 150-летию со дня рождения И.Э. Грабаря (1871–1960) : Материалы всероссийской научной конференции (25–26 марта 2021 г.). – Электронные текстовые данные. – Архангельск : КИРА, 2021. – С. 31–38.

Судьбы И.Э. Грабаря (1871–1960) и С.П. Дягилева (1872–1929) пересеклись задолго до их личного знакомства. В молодые годы оба учились на юридическом факультете Петербургского университета (Грабарь на курс старше). Однако, по собственному признанию художника, он там никогда не видел Дягилева и связывал этот факт с тем, что тот в это же время учился в консерватории у Н.А. Римского-Корсакова. У воспитанного в музыкальной семье Дягилева был сильный баритон, он пытался заниматься и музыкальными композициями. Затем состоялось заочное знакомство: Грабарь выступил как критик в журнале «Нива», дал оценку первым выставкам, организованным Дягилевым, завязалась переписка. Дягилев благодарил художника за высокую оценку его организационно-художественной деятельности. В ответ на просьбу Грабаря посмотреть его коллекции он написал: «Очень рад был бы иметь

удовольствие познакомиться с вами и видеть вас у себя, но, к сожалению, ввиду моего скорого отъезда за границу, принужден просить вас отложить нашу беседу до осени, так как пастели мои сняты, а прочие картины завешены. Осенью буду очень рад видеть вас, тем более что, как мне кажется, наши вкусы и направления очень сходятся. Я своими двумя статьями в «Новостях», а также выставлением моих картин преследую ту же цель – хоть немного открыть глаза нашей публике и... художникам» [Грабарь, 2001, с. 144]. Дягилев видит в Грабаре единомышленника, поддерживающего его при начале огромного многогранного творческого пути, который деятель видит пока в борьбе с академической школой живописи, с замшелыми художественными принципами, в открытии новых горизонтов живописного искусства. И действительно, в статьях «Академическая выставка» (1894) и «XXII передвижная выставка» (1894) Грабарь предъявляет требования новизны сюжетов, жизненной правды в живописи, отвергает тенденциозность старой школы передвижников, отстаивает чистое и свободное искусство. В статье «XVI выставка Общества русских акварелистов» (1896) критик дает высокую оценку работам из собрания Дягилева.

Личная встреча Грабаря и Дягилева состоялась в ноябре 1901 г. в Петербурге в редакции журнала «Мир искусства». В начале века художник-критик видел путь своей творческой деятельности в этом знаменитом содружестве, объединявшем самых разных художников-новаторов. В автобиографии «Моя жизнь» (1937) Грабарь хронологически определяет этап своего «мирискусничества» с 1901 по 1904 г., хотя фактически выставочное объединение «Мир искусства» как некий монолит перестало существовать в 1903 г. и превратилось в «Союз русских художников». Правда, в 1910 г. общество возродилось, председателем его был избран Н.К. Рерих. После революции многие художники эмигрировали, и в 1924 г. общество окончательно распалось.

Впоследствии и жизненные пути-дороги Грабаря и Дягилева разошлись. Последний с 1907 г. покинул Россию и уже как театральный антрепренер и режиссер организовывал прославленные «Русские сезоны» в Европе, бывал в России лишь кратковременно и после революции 1917 года так и не вернулся на родину. В то время как Грабарь обрел себя в советской России и стал выдающимся деятелем советской культуры. Интенсивное общение Грабаря и Дягилева пришлось на самые светлые годы существования объединения «Мира искусства», отмеченные идейным единством и смелыми творческими дерзаниями его участников.

Уже при первой встрече Дягилев произвел на Грабаря самое благоприятное впечатление. Вот как он описывает свое знакомство с одним из главных вдохновителей «Мира искусства»: «Он сидел за большим письменным столом и при моем появлении, заранее возвещенным камердинером, встал и пошел ко мне навстречу с дружески протянутыми

руками. Он напомнил мне о моих статьях в «Ниве», в которых я впервые отметил и оценил выставки финляндских и западноевропейских мастеров, встреченных крайне враждебно тогдашней реакционной прессой. Он тут же повел меня по комнатам редакции, показывая висевшие на стенах картины. По поводу каждой из них он рассказывал, как и где ее приобрел, передавая интересные подробности об их авторах и своих встречах с ними» [Грабарь, 2001, с. 144]. Дягилев познакомил Грабаря с литераторами и художниками – «мирискусниками».

Интересно, как Грабарь создает литературный портрет Дягилева в своих мемуарах. Обычно, как и положено художнику, обращающий свой зоркий глаз на внешний облик описываемого, здесь он как будто не замечает оригинальной внешности Дягилева, о которой так много и разнообразно сказано в многочисленных воспоминаниях современников (могучая статья, непропорционально большая голова, белая прядь волос надо лбом, приметы элегантности – трость, монокль). Масштаб личности единственно важен для Грабаря в этом случае, Дягилев настолько огромен как деятель, что размах его деяний затмевает для Грабаря черты внешности этого человека как несущественные. Необыкновенные дарования Дягилева, его неумная энергия, удивительный дар организатора, способность открывать таланты, невероятные художественное чутье – все это поражает Грабаря, который и сам впоследствии проявил недюжинные дарования организатора и созидателя, просветителя, реставратора, педагога. В этом они были в известной мере близки, хотя очень по-разному проявили свои великие творческие способности. Интересно, что Дягилев почувствовал деятельную натуру Грабаря и до такой степени почувствовал, что, по словам А.Н. Бенуа, опасался увидеть в нем опасного соперника. Бенуа вспоминает: Дягилев «совсем недружелюбно относился (в душе) в Грабарю <...> хотя для виду и «для пользы дела» он и принимал его довольно ласково. Дело в том, что <...> Сергей Павлович в каждом новом человеке, появлявшемся на нашем горизонте, был неизменно склонен видеть возможного соперника, а Грабарь навлек на себя особое подозрение своим очень уж явно выразившимся желанием играть первую роль и стать каким-то *chef d'école*» [Бенуа, 1980, с. 361–362]. Оба деятеля обладали талантами руководителей и организаторов, что вполне объясняет беспокойство Дягилева, привыкшего всегда и везде быть первым. При этом в отличие от Дягилева Грабарь относился к своему собрату по искусству с гораздо большей искренностью, до конца преклоняясь перед его разносторонним гением.

Талант атрибуции, требующий блестящих познаний в области живописи, иконографии и интуиции, умение открывать в искусстве новые миры объединяли их. И именно эти способности прежде всего отмечает Грабарь в Дягилеве: «В живописи Дягилев разбирался на редкость хорошо, гораздо лучше иных художников. Он имел исключительную зрительную память и иконографический нюх, поражавшие нас всех несколько лет спустя во время работ

над устройством выставки русских исторических портретов в Таврическом дворце, им затеянной и им единолично проведенной. Бывало, никто не может расшифровать загадочного «неизвестного» из числа свезенных из забытых усадеб всей России: неизвестно, кто писал, неизвестно, кто изображен, Дягилев являлся на полчаса, оторвавшись от другого, срочного дела, и с очаровательной улыбкой ласково говорил: “Чудаки, ну как вы не видите: конечно, Людерс, конечно, князь Александр Михайлович Голицын в юности”. Он умел в портрете мальчика анненской эпохи узнать будущего сенатора павловских времен и обратно – угадывать в адмирале севастьяпольских дней человека, известного по единственному екатерининскому портрету детских лет» [Грабарь, 2001, с. 145–146].

Следующим трепетным для Грабаря моментом стали, так сказать, «смотрины». В.А. Серов, А.Н. Бенуа и С.П. Дягилев направились смотреть живописные работы художника. Грабарь вспоминает: «Грабаря-литератора и критика они знали и ценили, Грабарь-художник был для них загадкой, величиной неизвестной. <...> По дороге они гадали, что я собою представляю, и боялись разочарования. Со своей стороны и я не слишком был уверен в своих этюдах из Нары и боялся, не покажутся ли они моим строгим судьям провинциальными. Каково было мое удивление, когда они в один голос начали их расхваливать, а Дягилев даже объявил, что это будет один из лучших номеров выставки, заранее поздравляя с успехом. Он прибавил: “Да тут никто не умеет писать – все только “левитанят”, а это до того осточертело, что хоть вон беги с выставки. Левитан – так, Левитан – сяк, а это совсем не то – наконец-то другое”» [Грабарь, 2001, с. 160–161]. После выставки петербургская критика обрушилась на Грабаря-«декадента» с бранью и насмешками, что, по мнению торжествующего Дягилева, и являлось признаком большого успеха. Особенно странной казалась новая манера живописи, пастозная техника письма, то, что на картинах «вблизи ничего не разберешь» [Грабарь, 2001, с. 161]. Так, пройдя «боевое крещение», Грабарь стал полноправным членом «Мира искусства». В журнале «Мир искусства» он опубликовал более 15 статей и заметок, причем некоторые из них были написаны по просьбе Дягилева. Его первая программная критическая статья «Упадок или возрождение?» (1897), опубликованная в приложении к журналу «Нива», содержала в себе идеи, легшие в основу многих положений «мирискусников», сформулированных в манифестарной статье «Мира искусства» – «Сложные вопросы», что еще раз говорит о высокой оценке эстетики и критики Грабаря Дягилевым.

При всей близости художественных исканий трудно было бы найти двух людей столь различных по своей природе. Страстная, азартная натура Дягилева требовала жизни в бешеном темпе, он весь устремлен в будущее и созидает это будущее, сметая все на своем пути. Елена Валерьяновна Параева-Дягилева, мачеха Сергея Павловича, свидетельствует: «Когда он добивался чего-нибудь, казалось, что ему весь мир не мил, не получи он

просимого... А только что добьется, бывало, смотришь, ему уже и не надо того, чего он минуту перед тем так страстно желал... Он гораздо больше живет стремлением к цели, преодолением препятствий на пути к ней, чем успехом, достигнув ее» [Дягилева, 1998, с. 125–126]. Грабарь идет в ногу со временем и творит великие дела внутри времени, темп его жизни гораздо более размеренный, хотя и он знает страстные порывы и настроения энтузиазма. Добропорядочному Грабарю чужд тиранический склад и стремление к эпатажу общественного мнения, на что Дягилев дерзко отваживался даже в личном плане.

На почве вулканического темперамента Дягилева иногда были и столкновения. Так, конфликт разгорелся вокруг гротесковой картины Грабаря «Толстые женщины» (1904). На картине были изображены, по словам, Грабаря «те самые отвратительные монстры-банкирши, которых я видел в Париже и которые испарились из памяти, только заслоненные красотой природы» [Грабарь, 2001, с. 199]. Картина давила на художника, как кошмар, он писал ее, ненавидя ее и желая избавиться от назойливых образов. Она была ему отвратительна и таковой и осталась в восприятии самого автора. В марте 1905 г. в Петербурге Дягилев устроил последнюю выставку распавшегося общества «мирискусников» уже по своему вкусу, единолично. Грабарь привез в числе прочих работ и картину «Толстые женщины», которая в выставочном зале его просто ужаснула: «Здесь же на выставке мне показалось, что я выразил один голый кошмар развалившейся денежной аристократии. Картина была отвратительна» [Грабарь, 2001, с. 208]. Грабарь приказал снять ее и упаковать обратно. В это время «влетел Дягилев», который увидев картину, стал решительно настаивать на правах хозяина выставки оставить ее. Только благодаря Серову Грабарю удалось отстоять право художника на выбор работ для экспонирования и забрать картину. Грабарь вспоминает: «Я картину увез, но с Дягилевым мы полгода не разговаривали. По природе скандалист и озорник, он не мог простить мне, что лишил его удовольствия поиздеваться над петербургскими светскими барынями и снобами, которые были бы неслыханно скандализированы картиной и ее сюжетом» [Грабарь, 2001, с. 208].

Однако некоторые свойства личности и мировоззренческие позиции роднили двух деятелей русской культуры. Прежде всего, это, конечно, неиссякаемая энергия и редкостные организаторские дарования. Кроме того, их объединяли полнейшая безрелигиозность и столь же полнейшая аполитичность. Религия, вера их совершенно не волновали, а в автобиографии Грабаря встречаются и скептические высказывания в адрес истин веры. Правда, Дягилев пишет в письме к А.П. Чехову от 23 декабря 1902 г. о возможности в России «серьезного религиозного движения» и даже ставит в связь с ним возможность существования современной культуры как таковой. Но вопрос ставится лишь теоретически. Практически же Дягилев с головой погружен в свою блестящую и разностороннюю деятельность, невероятная

интенсивность, насыщенность жизни не дает ему времени на созерцание и размышление, которые требует вера. Не говоря уже о том, что Дягилев эпатировал общество демонстративной нетрадиционной ориентацией в интимных отношениях. Вообще для очень многих деятелей русской культуры Серебряного века было характерно чисто эстетическое восприятие сферы церковной жизни: на уровне наслаждения красотой церковной службы, пением хора, искусством иконописи.

У Дягилева, судя по всему, не было и четко очерченных политических убеждений, он слишком эстет и в широком смысле художник, чтобы участвовать в революционных бурях. По поводу революции 1905 года он в письме к А.Н. Бенуа высказывает недовольство тем, что «нечего делать, приходится ждать и терять время, а когда пройдет эта дикая вакханалия, не лишенная стихийной красоты, но, как всякий ураган, чинящая столько уродливых бедствий?» [Сергей Дягилев и русское искусство, 1982, с. 95]. Что же касается «площадей» (имеются в виду революционные толпы, заполнившие площади), то они привлекают его «только в опере или в маленьком итальянском городке» [Там же]. Он весьма скептически отнесся к изданию антимонархического журнала «Жупел» в 1905 г., в котором приняли участие многие «мирискусники».

Грабарь, кстати, был привлечен в числе прочих к сотрудничеству в этом журнале, но так ничего и не предложил, по его признанию, из-за того что он не занимается графикой, а на самом деле, как можно предположить, по чуждости политическим страстям и, очевидно, вследствие природной осторожности: вступать в опасный конфликт с властью он не хотел. Его автобиография также красноречиво свидетельствует о его полном отсутствии интереса к политике как внешней, так и внутренней. Так, описывая свою работу над картиной «Белая зима», он пишет: «Когда я кончил ее, я заметил шедшего по дороге ко мне Марка Евсеевича, только что приехавшего из Москвы. Он протянул мне какой-то газетный листок и сказал: “Война с Японией”. Это было особое прибавление к газете, с телеграммой о взрыве японцами крейсера “Варяг”» [Грабарь, 2001, с. 189]. И все, никаких комментариев! Дальше Грабарь тут же снова рассуждает о своей картине, о чудесных видах природы и т.д. Больше в книге нет ни одного упоминания о русской-японской войне, которая вызвала бурные отклики в среде интеллигенции. Двум нашим революциям в автобиографии посвящены буквально два предложения на одной странице: «После Февральской революции был организован Совет по делам искусства при комиссаре Временного правительства над бывшим Министерством Двора» [Грабарь, 2001, с. 262] и «Только что эвакуация была закончена, как грянула Октябрьская революция» [Там же]. Никаких размышлений, комментариев, выводов по поводу таких судьбоносных для страны событий в автобиографии Грабаря не приводится. Дальше он рассказывает о своих практических делах и контактах с тем или иным деятелем, но

безотносительно к общему или высшему смыслу происходящего. Видимо, такая редкая аполитичность и помогла Грабарю так быстро и активно адаптироваться к новой жизни и найти в советской России свое место.

После революции Грабарь и Дягилев оказались в разных мирах. Путь на родину Дягилеву сначала отрезала I мировая война, потом революция, арест двух братьев. Он остался в Европе как блестящий импресарио и мировая знаменитость, продолжая свою разностороннюю деятельность. Грабарь органично вписался в советскую действительность, обрел устойчивый статус, получал государственные награды, в разные годы он руководитель Центральных реставрационных мастерских, профессор Московского государственного университета, директор Московского государственного художественного института, директор Всероссийской академии художеств и Института живописи, скульптуры и архитектуры, руководитель Института истории искусства и охраны памятников архитектуры при Отделении истории и философии АН СССР. При этом несмотря на столь разительный контраст жизненных дорог между Грабарем и Дягилевым остались отношения взаимного уважения и почитания. Прямой переписки у них после революции не было, да и не могло быть. Но Грабарь довольно часто упоминает его в письмах в разных контекстах. В мае 1929 г., будучи в Париже, Грабарь посещает балетные спектакли в дягилевской постановке «Le bal» Rietti, «Петрушку» И.Ф. Стравинского и «Стальной скок» на музыку С. Прокофьева, написанный по предложению Дягилева на советский сюжет в связи с возможным приездом в Россию «его балета» для повышения балетной техники. Об этом Грабарь пишет в письме к жене Валентине Михайловне. Однако личная встреча не состоялась, а 19 августа 1929 г. Дягилева не стало. Только смерть прервала долгую творческую связь двух замечательных деятелей русской и мировой культуры.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. *Бенуа А.Н.* Мои воспоминания : в 5 кн. Кн. 4–5. М. : Наука, 1980. 743 с.
2. *Грабарь И.Э.* Моя жизнь. Автобиография. М. : Республика, 2001. 495 с.
3. *Дягилева Е.В.* Семейная запись о Дягилевых / Изд. подгот. Е.С. Дягилева и Т.Г. Иванова. СПб.; Пермь : Дмитрий Буланин, 1998. 287 с.
4. Сергей Дягилев и русское искусство : статьи, открытые письма, интервью : переписка : современники о Дягилеве : в 2-х т. / сост., авт. Вступ. ст. и коммент. И.С. Зильберштейн, В.А. Самков. М. : Изобразительное искусство, 1982. 493 с.

© 2021. Marina Yu. Yelepova

Arkhangelsk

**I. GRABAR AND S. DYAGILEV:
THE CREATIVE DIALOGUE BETWEEN “MIRISKUSNIKI”**

Abstract: The article examines the creative relationship between I.E. Grabar and S.P. Dyagilev during the existence of the association of artists “World of Art” and in the post-revolutionary period, the Grabar activities as critic in the journal “Niva” in the struggle for a new art of painting. The features of the literary portrait of Diaghilev, which Grabar creates in his “Automonography”, and his high appreciation of the attributive and organizational activities of the leader of the “Miriskusniki” are noted. The article is devoted to the sharp differences between the Grabar and Diaghilev psychological warehouse and at the same time their worldview proximity (religion-free, apolitical, focus on aesthetic problems and the struggle of artistic ideas), similarities manifested in enormous energy and non-southern organizational gifts. The complexity of the relationship between Grabar and Diaghilev is stated, the article considers the conflict between them related to Grabar’s painting “Fat Women”. However, in general, it is concluded that the creative ties of the two great figures of Russian and world culture are inviolable, despite the difference in their life fate after the revolution.

Keywords: I. Grabar, S. Dyagilev, “The World of Art,” articles on art, artistic creativity, organizational activity, worldview, post-revolutionary stage.

Information about the author:

Marina Yu. Yelepova — Doctor of Science (Philology), Professor, Head of the Literature Department, Lomonosov Northern (Arctic) Federal University, Arkhangelsk.

© 2021 г. А.В. Подоров, И.П. Пономарева, Н.А. Макурина,

А.Я. Копеин, Н.Д. Неверова

г. Архангельск

РОЛЬ И.Э. ГРАБАРЯ В ИСТОРИИ ИЗЪЯТИЯ ЦЕРКОВНЫХ ЦЕННОСТЕЙ НА РУССКОМ СЕВЕРЕ

Аннотация: Статья посвящена трудной и малоизученной странице нашей истории: неоднозначной роли И.Э. Грабаря в кампании по изъятию церковных ценностей. С одной стороны, И.Э. Грабарь и сотрудники центра, которым он руководил, направляли свои усилия на спасение предметов искусства: они противостояли варварским методам изъятия, расхищению ценных предметов, настаивали на оценке художественного значения изъятых предметов, стимулировали образование музеев в провинции, где можно было бы хранить и экспонировать изъятые ценности, и реставрировали изъятые ценности. С другой стороны, в ситуации компромисса с новой властью могли преступаться приоритеты сохранения культурного наследия России, ценные предметы вывозились за рубеж и продавались там. Это исследование приглашает к дополнительному изучению, осмыслению трудного периода нашей истории.

Ключевые слова: изъятие церковных ценностей, Русский Север, ризница Соловецкого монастыря, И.Э. Грабарь, Н.Н. Померанцев, П.Д. Барановский, А.В. Лядов.

Информация об авторах:

Подоров Андрей Валерьевич, Пономарева Ирина Петровна, Макурина Надежда Анатольевна, Копеин Александр Яковлевич, Неверова Надежда Дмитриевна, культурно-просветительский фонд «Сретение», г. Архангельск.

Для цитирования: Подоров А.В. и др. Роль И.Э. Грабаря в истории изъятия церковных ценностей на Русском Севере [Электронный ресурс] // К 150-летию со дня рождения И.Э. Грабаря (1871–1960) : Материалы всероссийской научной конференции (25–26 марта 2021 г.). – Электронные текстовые данные. – Архангельск : КИРА, 2021. – С. 39–52.

Изъятие церковных ценностей – эпизод истории нашей страны, в котором раскрывается отношение власти большевиков не только к церкви, но и к культурному наследию России. Изъятые ценности могли стать достоянием общества, но их огромная часть была разрушена, потеряна, продана. Роль И.Э. Грабаря в этой кампании неоднозначна, и это требует дополнительного исследования. В результате изучения источников можно сделать вывод, что, с одной стороны, И.Э. Грабарь и сотрудники центра, которым он руководил, направляли свои усилия на спасение предметов искусства, с другой стороны, в монографии Е.А. Осокиной мы читаем, что «документы свидетельствуют о неприглядной роли Грабаря...» в период массового вывоза и продажи русских икон на Западе: «... в конце 1920-х годов, он стал «связным» между музейными работниками и торговцами» [Осокина, 2018, с. 143, 216].

Участие И.Э. Грабаря в истории изъятия ценностей можно исследовать в четырех направлениях. Это и противостояние варварским методам изъятия, расхищению ценных

предметов, и оценивание художественного значения изъятых предметов, и помощь в организации музеев в провинции, где можно было бы хранить и экспонировать изъятые ценности, и их реставрация. Все это было возможно благодаря тому, что в 1918 г. Н.В. Луначарский пригласил И.Э. Грабаря возглавить Коллегию по делам музеев и охране памятников искусства и старины. В этой комиссии по приглашению И.Э. Грабаря работал и Н.Н. Померанцев, с которым его связывали давнее знакомство и дружба.

Национализация церковного имущества началась с 1918 г. после выхода Декрета об Отделении государства от церкви. Официальная власть называла целью кампании по изъятию церковных ценностей помощь голодающим, но по итогам изъятия выручка оказалась несоизмерима с затратами на проведение кампании, объем дошедшей помощи до самих голодающих, по оценкам историков, был минимален [Никитин, 2014] (Рис. 1).



Рис. 1. Кампания по изъятию церковных ценностей.

Фото. 1922 г. (из открытых источников: <https://infourok.ru/>)

В Архангельской губернии кампания заняла три месяца, с марта по июнь 1922 г., богатейшие северные храмы лишились основных своих сокровищ, многие из которых имели не только материальную, но и большую художественную ценность [Радишевская, 2015]. 28 февраля 1922 г. Президиум Архгубисполкома образовал губернскую комиссию по изъятию ценностей из храмов Архангельской епархии и Соловецкого монастыря. Председателем комиссии стал И. Гагарин, членами — Э. Гурович и Т. Зинкевич. На всех предприятиях и учреждениях создавались ячейки по оказанию помощи голодающим.

В документах, опубликованных в газетах, есть свидетельства о том, что 5 марта на заседание губернской комиссии был приглашен епископ Антоний (Быстров). Члены комиссии просили его обратиться к верующим для того, чтобы изъятие произошло спокойно, без сопротивления. По словам владыки Антония, поскольку не было официального обращения

патриарха, он не мог самовольно составлять такие распоряжения, надо было испросить согласия коллектива верующих, являющегося теперь хозяином всего церковного имущества. Также владыка считал, что голодающим необходимо помочь, не препятствовать сбору этой помощи. Члены комиссии предупреждали, что при сопротивлении изъятие будет насильственным¹. 13 марта 1922 г. представители коллектива верующих и уполномоченный от епископа огласили протокол собрания, отклоняющий изъятие церковных ценностей, взамен чего предлагали через высокие духовные власти закупить хлеба за границей под залог ценностей на 3 года². 14 марта 1922 г. Комиссия начала экспроприацию. Сводки о её деятельности публиковались в губернской газете «Трудовой Север». Так, например, запись от 16 марта 1922 г. гласила: «Епископ Антоний обратился ко всему духовенству епархии с предложением разъяснить прихожанам необходимость скорейшего изъятия церковных ценностей ради спасения погибающих от голода». Запись 20 марта 1922 г.: «Из протокола заседания президиума Архангельского губкома РКП(б). Постановили: усилить бдительность за настроениями коллектива верующих, в случае возникновения недоразумений на почве изъятия церковных ценностей сообщить об этом немедленно секретарю губкома³. Тезисы, с которым обращались к населению, составляли в агитационно-пропагандистских отделах губкома и рекомендовали использовать, чтобы убедить верующих отдавать церковные ценности: «Где же взять нужное для спасения голодающих золото и серебро — есть ли оно в России? Его много в православных храмах. Давно было подсчитано, что, если собрать церковные ценности и нагрузить ими поезд, этот поезд протянулся бы на 7 вёрст. Если все эти ценности обменять на хлеб, для голодающих Поволжья и других голодающих округов, можно было бы этим хлебом питаться в течение 2 лет. Пусть спросит себя верующий: лучше ли остаться с бездушным ценным металлом и обречь на голодную смерть целые губернии, превратив их в сплошное кладбище, или наоборот? Что ценнее: золотая вещь или человеческая жизнь?»⁴. 28 марта 1922 г. появляется циркулярное письмо Козлова, председателя губисполкома: «В целях избежания нежелательных конфликтов на почве производящегося изъятия церковных ценностей, рекомендую проявлять большую осторожность в этой работе. Не создавать конфликтов на почве изъятия предметов, не имеющих особой реальной ценности. Лучше такие предметы оставлять в церкви»⁵. Запись от 30 марта (из информационной сводки в адрес ГПУ г. Москвы): «Жители Патракеевской волости усомнились, что эти ценности дойдут по назначению голодающим. В Вознесенской волости

¹ ГААО. Ф. 221. Оп. 4. Д. 112. Л. 16–17.

² ГАОПДФ АО. Ф. 1. Оп. 1. Д. 566. Л. 19.

³ ГАОПДФ АО. Ф. 1. Оп. 1. Д. 528. Л. 70.

⁴ ГААО. Ф. 9. Оп. 1. Д. 142. Л. 23–26.

⁵ ГАОПДФ АО. Ф. 1. Оп. 1. Д. 566. Л. 32.

постановили ценностей не отбирать, а закупить для голодающих хлеба. Жители ряда сёл и деревень Емецкого уезда отказались отдавать ценности, не прислушиваясь к указаниям священников избегать конфликтов. Они говорили, что отдадут ценности лишь под силой оружия, что виноваты в голоде коммунисты, которым необходимо отказаться от власти, и тогда заграничные капиталисты помогут голодающим. Митинги помогают мало, т.к. верующие не слушают своих пастырей... В Соломбале три женщины ходили по домам и агитировали против изъятия. Здесь же группа сотрудников Отдела Народной Связи во главе с Ининым говорила, что коммунисты грабят церкви и ничего им отдавать не надо»¹.

1 апреля появляется запись в газете «Трудовой Север»: «Губернская комиссия в Архангельске заканчивает свою работу. В общем, изъятие церковных ценностей в архангельских церквях прошло гладко. Изъято около 30 пудов, в основном серебро. Теперь задача – взять в уездах». 1 апреля из информационной сводки в адрес ГПУ г. Москвы: «в г. Пинега <...> произошёл раскол мнений между священником Гурьевым и общиной верующих. Последние под руководством председателя культа верующих Драчёва отказались от выдачи церковных ценностей. В уездах относятся по-всякому: враждебно и равнодушно. Обстановка ухудшается. Священников, призывающих к изъятию, называют продавшимися коммунистам»².

5 апреля (информационная сводка в адрес ГПУ г. Москвы): «Настроение населения в связи с изъятием ценностей плохое, в частности в Емецком, Печорском, крестьяне, руководимые кулаками, отказались допустить изъятие, в означенных местах изъятие приостановлено, принимаются меры»³.

13 апреля, газета «Трудовой Север»: «В Онежском уезде и Суре арестованы «инициаторы» неповиновения. В Пинежском уезде арестованы и преданы суду». 14 апреля (из информационных сводок в адрес ГПУ г. Москвы): «Отношение крестьян к изъятию враждебное. В Пинежском уезде отмечены случаи категорического отказа от сдачи ценностей. Производятся аресты инициаторов. Преимущественно кулаков»⁴.

Наиболее варварские методы применялись в Соловецком монастыре. Обитель терпела изъятие имущества и ценностей несколько раз, это продолжалось до середины 1923 г. [Осипено, 2013, с. 31]. И.Э. Грабарь в 1920 г. планировал добраться до монастыря во время экспедиции по Русскому Северу, которая продолжалась с конца августа по октябрь (Рис. 2), но это не получилось по ряду причин. Это была 3-я Северная экспедиция. Поездка имела цель

¹ ГАОПДФ АО. Ф. 1. Оп. 1. Д. 566. Л. 21. 31.

² ГАОПДФ АО. Ф. 192. Оп. 5. Д. 7. Л. 10.

³ ГАОПДФ АО. Ф. 1. Оп. 1. Д. 566. Л. 27.

⁴ ЦА ФСБ. Ф. 1. Оп. 6. Д. 499. Л. 68.

установить убытки, причиненные интервентами на Севере. К обычному составу экспедиции присоединился архитектор П.Д. Барановский, который до этого был занят восстановлением зданий Ярославля. Доехали до Архангельска, оттуда продвигались вдоль побережья Белого моря (с заездом в с. Неноксу, Николо-Карельский монастырь). Вернувшись обратно до Архангельска, по Северной Двине направились в Сольвычегодск с заездами во все города на пути. Из-за мели не могли пристать в Холмогорах. Туда направили нескольких сотрудников (в том числе Н.Н. Померанцева). Из письма Грабаря жене: «...Экспедиции был предоставлен Особым отделом ЧК маленький пароходик, отправлявшийся на Соловки. Была сильная качка. Кают не было. Нам предстояло сутки быть на палубе привязанными веревками, так как борта очень низки и нам предстояло быть окатываемыми холодными волнами. От этого удовольствия мы отказались. Тем более что сведения Георгиевского о Соловках неверны. Остров и монастырь превращен в грандиозный концентрационный лагерь не только для Архангельского района, но и для Москвы...» [Грабарь, 1966, с. 247].



Рис. 2. П.Д. Барановский, И.В. Рыльский, И.Э. Грабарь, Г.О. Чириков на катере у Николо-Корельского монастыря. Фото. 2-3 сентября 1920 г. МГОМЗ «Коломенское» (из открытых источников: <https://regnum.ru/news/society/2237048.html>)

Интересно свидетельство И.Э. Грабаря относительно состояния памятников после интервенции. «Пароходы везде ходят. Минирован только кусок Ваги в 20 верст. В общем, почти ничего не погибло. Все цело. До сих пор точно выяснена только гибель церквей в Шеговарах и Березнике. По Белому морю и на нижней Двине все цело»; «... снимаемся вверх по течению на Холмогоры, и, если вода позволит – пойдем в Пинегу, хотя в этом последнем я

весьма сомневаюсь. <...> Вероятнее всего мы двинемся к Сольвычегодску, Котласу и Вологде»; «Из церквей уже 10 погибли до настоящего времени. Паниловская построена вся вновь, на новых бревнах «по образцу старой», но конечно – небо и земля. Так же точно в «Зачачье». Челмохта сгорела (большая церковь), больше всего разрушений нас ожидает дня через 3, на границе губерний, где проходили бои – что там осталось, неизвестно. Говорят, много погибло. Везем замечательные вещи для реставрации в мастерской. Получится выставка, конфетка» [Грабарь, 1966, с. 248–249].

Чуть ранее экспедиции Грабаря, а именно – 29 апреля 1920 г. – на Соловки прибыла комиссия во главе с начальником Особого отдела ВЧК М. С. Кедровым, и началось расхищение монастырских запасов. Ценности присваивались без составления описей и протоколов. 12 августа появилась новая комиссия, которая обнаружила спрятанные ценности монастырской ризницы в стенах монастыря. Эти ценности были скрыты по указанию архимандрита Вениамина и его помощника иеромонаха Никифора. Их обвинили в сопротивлении власти и отправили в Холмогорский лагерь, после отбытия наказания они были зверски убиты [Осипено, 2013, с. 31]. В архиве Архангельской области хранится выписка из акта изъятия представителями Архгубчека на Соловках в 1920 г: среди изъятых предметов: 34 золотника серебряных, кружка слоновой кости, 7 подсвечников, кокошник жемчужный, 9 звездочек стразовых, поднос серебряный, 5 кубков, чаша, 2 бокала серебряных, ковш серебряный, шашки с камнями – 2, крестов золотых – 6, 20 серебряных медальонов, 3 браслета, кружек – 6, 3 золотых креста, 1 – серебряный, бокалы серебро – 6, кубков серебряных – 4 и другая посуда, платков разных – 30¹ (Рис. 3).

По всей видимости, была опасность расхищения и потери ценных предметов, т.к. в 1923 г. сотрудники Главмузея (руководителем которого была Н.И. Троцкая, а ее помощником И.Э. Грабарь) прилагают усилия по поиску этих ценностей. В архиве содержится документ – протокол допроса бывшего ризничего Соловецкого монастыря Климента Амосова, который присутствовал при изъятии ценностей из ризницы Соловецкого монастыря. Допрос вел нач. милиции Адамсон, который был назначен в 1921 г. «уполномоченным по охране художественно-исторических ценностей Соловецкого монастыря». В протоколе упоминаются палаш и шашка Минина и Пожарского: «В 1920 году 11 и 12 августа мною, по распоряжению настоятеля Соловецкого монастыря Вениамина были предъявлены ценности Соловецкого монастыря представителям советской власти Тетерину и Павлову. Ценности были скрыты в 2-х местах: в стене в проходе Преображенского собора и над алтарем Никольской церкви, откуда были перенесены в ризницу. Вещи, не предназначенные для богослужения, были

¹ ГААО. Ф. 352. Оп.1. Д.296. Л. 41–42.

отобраны упомянутыми выше гг. Тетерину и Павлову для доставления в Архгубчека. В числе отобранных ценностей были палаш и шашка, которые являлись вкладом Пожарского и Минина. Бывший ризничий Соловецкого монастыря Климент Амосов»¹.



Рис. 3. Кружка из слоновой кости с резными портретами Высочайших Особ, из Соловецкой монастырской ризницы. Работа мастера О. Дудина. ГИКМЗ «Московский кремль»
(из открытых источников: <http://museums.artyx.ru>)

В октябре 1921 г. Петроградское отделение Главмузея послало в Архангельский губисполком охранное свидетельство на Соловецкий монастырь как «памятник выдающегося художественно-исторического значения, находящийся под охраной государства». Это позволило в дальнейшем требовать участия представителей Наркомпроса при всяческих реквизициях и изъятиях [Тутова, 2001, с. 308]. Но это постановление было нарушено во время прибытия комиссии Помгола.

Кампания по изъятию ценностей в пользу голодающих началась после выхода 23 февраля 1922 г. декрета ВЦИК об изъятии церковных ценностей. И.Э. Грабарь настоял на введении дополнительного условия в это постановление: присутствие представителя Главмузея во время изъятия. «Одной из важнейших работ, проведенных в музейном отделе под моим непосредственным руководством, была та, которую пришлось в ударном порядке организовать в 1922 году, во время изъятия церковных ценностей. Декрет об изъятии

¹ ГААО. Ф.352. Оп.1. Д.296. Л.42.

церковного имущества не оговорил права музейного отдела отбирать во время изъятия ценностей исключительно музейного значения для пополнения музеев <...> я решил идти к А.В. Луначарскому <...> было написано дополнительное разъяснение к декрету, запрещавшее производить изъятие <...> в отсутствие представителя Главмузея» [Грабарь, 2001, с.267–268].

На Соловки комиссия Помгола прибыла в мае 1922 г., как только открылась навигация. В её состав входил эксперт Главмузея М.П. Мошков, которому соловецкие памятники были знакомы еще по дореволюционной деятельности, ему помогал уже упомянутый уполномоченный Наркомпроса Адамсон. С первых дней Мошков атаковал Москву и Петроград телеграммами о варварских действиях реквизиторов, обращался непосредственно в Кремль, к заведующей Музейным отделом наркомпроса Н.И. Троцкой: «24 мая. О час. 40 мин. — Москва, Пречистенка, 12. Главмузей, Троцкой. Копия: Петроград. Садовая, 18. Акцентр, Ятманову. — Предметы 16–17 века не признаются даже спорно. Ликвидируются. Мошков, Адамсон» [Тутова, 2001, с. 309]. Отчёт М.П. Мошкова о работе комиссии Помгола на Соловках раскрывает картину гохрановских реквизиций. Деятели Помгола «изымали» всё подряд. Им названы предметы высочайшей ценности, отобранные в Гохран. Художник спешно зарисовывал их и сопровождал отчёты рисунками и найденными в монастыре дореволюционными фотографиями [Тутова, 2001, с. 310].

27 мая из Москвы были делегированы сотрудники отдела музеев Н.Н. Померанцев, П.Д. Барановский и А.В. Лядов (Рис. 4).



Рис. 4. Группа экспертов Главмузея: Н.Н. Померанцев, П.Д. Барановский и А.В. Лядов.

Фото (из открытых источников: <https://rg.ru/>, <https://geroigorodov.ru/>, [Тутова, 2011])

Одновременно с этим в Архангельский губисполком была послана телеграмма за подписью председателя ВЦИК М.И. Калинина о приостановке работ по изъятию на Соловках, но по прибытии эксперты застали уже скомплектованные, но ещё не запечатанные ящики с изъятими ценностями, а телеграмма Калинина якобы не была получена. Из Архангельска была

подана срочная радиограмма, но и она не остановила деятелей Помгола. Эксперты охарактеризовали работу комиссии Помгола как акт вандализма по отношению к существующему, исключительному по своей цельности и значению, музею древнерусского искусства и культуры. Они настаивали на пересмотре ценностей, но получили категорический отказ. Удалось добиться только распоряжения ВЦИК о вывозе в Москву в Оружейную палату всего изъятого на Соловках. М.П. Мошков указал на обильные нарушения инструкций, поломки многих предметов [Тутова, 2001, с. 310].

Из рапорта И.Э. Грабаря в письме от 26 июля 1922 г.: «... заметив, какое значительное число ценнейших в антикварном смысле вещей, хотя и не высокого музейного значения, идёт в лом и гибнет для человечества, мы подали свою записку в ЦК Помгола и одновременно дали инструкцию своим экспертам отбирать и такого рода вещи, оставляя их не за Главмузеем, а за ЦК Помголом. Гохран, к сожалению, несмотря на настойчивые указания наших экспертов, упаковывал эти антикварные вещи вместе в ящики с ломом и Главмузею ничего не известно об их дальнейшей судьбе <...> Я настоял на немедленном приказе Гохрану о передаче в Оружейную палату всех ящиков с вещами, отобранными для Главмузея» [Грабарь, 1977, с. 65–66]. Осенью 1922 г. Н.Н. Померанцев был допущен в Гохран для экспертизы и отбора ценностей, вывезенных из ризницы Соловецкого монастыря, в чём ему очень помогли зарисовки М.П. Мошкова. Благодаря упорству сотрудников Главмузея и прежде всего Померанцева, решение о судьбе соловецких ценностей было передано на самый высокий уровень.

1 декабря 1922 г. в Оружейную палату поступило 332 предмета из соловецких ценностей, которые составили основу так называемого Церковного отдела. Среди них золотые кресты царя Иоанна Грозного, потир патриарха Иоасафа, Евангелия в драгоценных окладах, литая серебряная икона «Благовещение», серебряный прибор знаменитого соловецкого узника сподвижника Петра I – П.А. Толстого и многие другие реликвии. 59 предметов поступили в Государственный исторический музей, среди них палаш князя Скопина-Шуйского, сабля князя Дмитрия Пожарского и др. Значительная часть соловецких сокровищ утрачена навсегда, и след их потерян [Осипено, 2013, с. 21].

Еще одно свидетельство варварского отношения власти при изъятии церковных ценностей на Севере – отчет Н.Н. Померанцева о посещении Пертоминского монастыря после возвращения из Северной экспедиции: «Возвращаясь обратно в Архангельск, остановились в Пертоминском монастыре <...> я был свидетелем, как старый деревянный шатровый храм местной администрацией «лагеря» приспособляется в театрально помещение (остался только наличник у северной стены, шатер снят, начали снимать главы у каменного храма). Заявили протест, настаивали на прекращении работ, это не имело никакого действия <...> Про

Холмогоры могу сказать, что в Успенском женском монастыре, где был лагерь, осенью 1921 года три дня жгли книги, иконы с колокольни Спасского монастыря. Вообще местная власть пользуется или дает разрешение на право использовать ризы, фелони, облачения как материал для театрального дела, для этого совершаются целые экспедиции» [Крылова, 2002, с. 137].

И.Э. Грабарь принимал деятельное участие в организации музеев в регионе. Изъятые ценности не все переправлялись в Москву, часть их могла быть передана местным музеям. Но, по словам Грабаря, в Архангельской губернии музейное дело находилось в упадке. «Северная экспедиция обнаружила, что хуже, чем в Архангельской губернии нигде не обстоит дело музейное и охраны. Об этом уже все в Москве знают. Северодвинцы и вологодцы прямо сердце радуют! Снимите ради Бога с себя этот позор и примитесь за дело серьезно! Я окажу Вам в центре всяческую поддержку. Надеюсь, летом быть непременно еще раз в Архангельске со второй Северной экспедицией, которую начну на этот раз в мае, с Рыбинска и Сухоны; до Архангельска доберемся в июле, поднимемся по Пинеге и Ваге (в ваших пределах), Онеге и Белому морю», – пишет Грабарь в 1920 г. [Грабарь, 1977, с. 42].

В его письмах есть и упоминание об Архангельском Древлехранилище. Как известно, оно было одним из лучших в России: «Прежнее древлехранилище свернуто и перевезено в очень плохое, но все же несколько лучшее, чем раньше, помещение. Развернуть его здесь нельзя по-настоящему, а если мы его наполним тем богатейшим материалом, который мы уже взяли на учет и еще несомненно возьмем, то нужно будет огромное здание» [Грабарь, 1966, с. 248].

Во время северной экспедиции 1920 г. в Архангельске И.Э. Грабарь знакомится с работавшим в Архгубнаробразе Д.А. Крептюковым и известным впоследствии архангельским художником и писателем сказочником С.Г. Писаховым. Есть свидетельства, что Игорь Эммануилович был знаком долгое время с И.М. Сибирцевым. Он активно помогает им в организации музейного дела.

Из переписки Крептюкова и Грабаря, которого очень беспокоило «удручающее состояние дела музейного строительства и охраны памятников искусства и старины в Архангельской губернии», мы видим, что в Архангельске активно шел поиск помещения под музей. В данном случае рассматривалось здание дома Мерзлютина, губернского дома: «Давнишняя мечта моя осуществилась. Здание для музея вырвал, правда, не Мерзлютинское, на которое указывали Вы, но тот дом, на котором я задержал Ваше внимание. Теперь уже один музей перекинули, и тов. Рева ревет во всю. Работников нет. Дел масса. На Вас вся надежда и упование. Вы обещали командировать одного из ваших сотрудников. Мы упорно ждем и глазами, полными надежды, глядим в московскую сторону <...> Очень хочется пригласить

Вас будущим летом в Архангельск, поглядеть наш музейный городок и научить нас, как дальше вести дело» [Грабарь, 1977, с. 314].

И.Э. Грабарь высоко оценивал художественный материал, предметы искусства, которые он видел во время экспедиций по Русскому Северу: «На Волге ничего подобного в живописи, да и архитектуре не было. Только эти пять памятников (два храма в Корельском монастыре и три деревянных церкви в Неноксе) заключают достаточно материала, чтобы превратить Архангельский музей, до сих пор чепушистый и тупой, в первоклассный русский музей древнерусского искусства, а ризница архангельского собора заключает такой материал по эмали и шитью, какого немного и в Оружейной палате. Пока мы устроили в соборе музей, чрезвычайно эффективный; в дальнейшем, я полагаю, что это надо будет передать архангельскому музею, когда мы его организуем [Грабарь, 1966, с. 247-248] (Рис. 5, 6).



Рис. 5. Николо-Корельский монастырь.

Фото акад. В.В. Суслова. 1886 г.

Фотоархив ИИМК РАН (из открытых источников: <http://orthonord.ru>)



Рис. 6. Храмы Неноксы. Фото. 1910 г.

(из открытых источников: <https://sobory.ru>)

Общеизвестны труды Комиссии по реставрации древней живописи, созданной И.Э. Грабарем в 1918 г., реорганизованной в 1924 г. в Центральные государственные реставрационные мастерские и работавшей в 1920-е гг. под его прямым научным руководством, где открывались первые древнейшие памятники вологодской и северодвинской иконописи. Грабарь и его коллеги открыли миру иконы А. Рублева, икону Владимирской Божьей Матери, фрески Феофана Грека.

Дальнейшая деятельность И.Э. Грабаря по работе с изытыми предметами искусства имеет разные оценки у историков. В исследованиях Е.А. Осокиной «Небесная голубизна ангельских одежд: судьба произведений древнерусской живописи, 1920–1930 годы» речь идет о масштабных продажах предметов русского искусства, в том числе икон в 1930-е гг.:

«Основным поставщиком икон на продажу в 1928 году, в первый год массового художественного экспорта <...> были не музеи, а национализированное имущество церквей, монастырей, частных имений и собраний, оказавшееся после революции в Государственном музейном фонде Главнауки, ликвидация которого началась в 1927 году, а также имущество Музейного фонда МОНО, пополнявшегося за счет ликвидации московских церквей» [Осокина, 2018, с. 144, 216]. Ценные предметы вывозились за рубеж и продавались там: «В докладной записке о постановке антикварного дела в СССР Грабарь в 1930 году, например, рекомендовал продавать произведения искусства через подставных лиц. Распродажа шедевров из Эрмитажа и других музеев проходила без огласки, втайне от собственного народа и мировой общественности, хотя слухи и проникали в зарубежную печать» [Осокина, 2018, с. 324]. В ситуации компромисса с новой властью могли преступаться принципы сохранения культурного наследия России. Это исследование приглашает к дополнительному изучению, осмыслению трудного периода нашей истории.

ИСТОЧНИКИ:

Материалы по изъятию церковных ценностей по Архангельской области:

- ГААО. Ф. 221. Оп. 4. Д. 112. Л. 16–17;
- ГАОПДФ АО. Ф. 1. Оп. 1. Д. 566. Л. 19;
- ГАОПДФ АО. Ф. 1. Оп. 1. Д. 528. Л. 70;
- ГААО. Ф. 9. Оп. 1. Д. 142. Л. 23–26;
- ГАОПДФ АО. Ф. 1. Оп. 1. Д. 566. Л. 32;
- ГАОПДФ АО. Ф. 1. Оп. 1. Д. 566. Л. 21, 31;
- ГАОПДФ АО. Ф. 192. Оп. 5. Д. 7. Л. 10;
- ГАОПДФ АО. Ф. 1. Оп. 1. Д. 566. Л. 27;
- ЦА ФСБ. Ф. 1. Оп. 6. Д. 499. Л. 68.
- ГААО. Ф. 352 Оп. 1. Д. 296. Л. 41–42.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. *Бардилева Ю.П.* Изъятие церковных ценностей на Европейском Севере (1922 г.) // IV Ушаковские чтения : (по материалам межрегиональной научно-практической историко-краеведческой конференции, 1–3 марта 2007 г.): сборник научных статей. Мурманск : МГПУ, 2007. С. 51–59.

2. *Грабарь И.Э.* Моя жизнь. Автобиография. М. : Республика, 2001. 495 с.

3. *Грабарь И.Э.* О древнерусском искусстве : Исследования, реставрация и охрана памятников / Предисл. О. Подобедовой; Акад. наук СССР. Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР. М. : Наука, 1966. 387 с.
4. *Грабарь И.Э.* Письма [в 3-х томах]. Т. 2 : Письма 1917–1941. М. : Наука, 1977. 422 с.
5. *Крылова Л.Н.* Цветы, спасшие жизнь (Вельская ссылка Н.Н. Померанцева, 1934–1937 гг.) // Важский край: источниковедение, история, культура: исследования и материалы. Вельск : Вельти, 2002. С. 126–138.
6. *Михайлов С.В.* Государство и церковь: отношения органов власти, религиозных организаций и верующих на Архангельском Севере в 1918–1929 гг. : автореферат дис. ... кандидата исторических наук : 07.00.02 / Поморский гос. ун-т. Архангельск, 1998. 23 с.
7. *Никитин Д.Н.* Изъятие церковных ценностей [Электронный ресурс] // Православная энциклопедия / Под ред. патриарха Московского и всея Руси Кирилла. 2014. Т. 21. С. 661–668. Режим доступа: <https://www.pravenc.ru/text/293919.html> (Дата обращения 17.04.2021).
8. *Осипено М.В.* Хранители веры [Электронный ресурс] // Север. 2013. № 3, 4. С. 21. Режим доступа: <http://sever-journal.ru/vyshedshie-nomera/new-issueyear/03-04/neizvestnoe-ob-izvestnom/hraniteli-very/> (Дата обращения 17.04.2021).
9. *Осокина Е.А.* Небесная голубизна ангельских одежд: судьба произведений древнерусской живописи, 1920-1930-е годы. М. : Новое литературное обозрение, 2018. 655 с.
10. *Петриченко Ж.* Архангельское древлехранилище // Архангельская старина. 2014. № 1. С. 38–45.
11. *Радишевская В.А.* Деятельность Архангельской губернской комиссии по изъятию церковных ценностей в 1922 г. Обзор документов государственных архивов Архангельской области. 2015. Рукопись.
12. *Рыбаков А.А.* Роль Грабаря в изучении и сохранении архитектурно-художественного наследия Русского Севера // V Грабаревские чтения : Международная научная конференция (31 января – 1 февраля 2002 г.) : Доклады, сообщения. М. : Сканрус, 2003. С. 27–39.
13. *Тугова Т.А.* Соловецкое собрание в Оружейной палате. Спасение Соловецких сокровищ деятелями культуры в первые годы советской власти // Искусство христианского мира : сборник статей / Редкол.: Протоиер. Александр Салтыков и др. Вып. 5. М. : Изд-во ПСТБИ, 2001. С. 307–318.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ:

ВЦИК	Всероссийский центральный исполнительный комитет
ГААО	Государственный архив Архангельской области

ГАОПДФ АО	Государственный архив общественно-политических движений и формирований Архангельской области
ГПУ	Государственное политическое управление при Народном комиссариате внутренних дел (НКВД) РСФСР
ИИМК РАН	Институт истории материальной культуры Российской академии наук
РКП(б)	Российская коммунистическая партия (большевиков)
ЦА ФСБ	Центральный архив федеральной службы безопасности Российской Федерации

© 2021. **Andrey V. Podorov, Irina P. Ponomareva, Nadezhda A. Makurina, Alexander Ya. Kopein, Nadezhda D. Neverova**
Arkhangelsk

THE I.E. GRABAR ROLE IN THE COMPANY OF THE CHURCH ITEMS OF VALUE SEIZURE IN THE RUSSIAN NORTH

Abstract: The article is devoted to a difficult and little-studied chapter of our history: the ambiguous role of I. E. Grabar in the company of the removal of jewelry from churches in Russia. On the one hand, I. E. Grabar and the staff of the center, which he directed, aimed their efforts at saving art objects: they opposed the barbaric methods of seizure, the looting of valuable objects, insisted on the appreciation of the artistic value of the seized objects, encouraged to establish museums in the provinces where the seized values could be stored and displayed, and restored the seized values. On the other hand, in a situation of compromise with the new government, the priorities of preserving the cultural heritage of Russia could be violated, valuable items were exported abroad and sold there. This study draws our attention to further study and comprehension of the difficult period of our history.

Keywords: the church items of value seizure, Russian North, sacristy of the Solovetsky Monastery, I. E. Grabar, N. N. Pomerantsev, P. D. Baranovsky, A.V. Lyadov.

Information about the authors:

Andrey V. Podorov, Irina P. Ponomareva, Nadezhda A. Makurina, Alexander Ya. Kopein, Nadezhda D. Neverova, the cultural and educational foundation "Candlemas", Arkhangelsk.

Раздел II. Источниковедение и атрибуция

© 2021 г. Л.Б. Сукина

г. Переславль-Залесский

ИСТОЧНИКОВЕДЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ДРЕВНЕРУССКОЙ ИКОНЫ И ПРОБЛЕМА ВЕРИФИЦИРУЕМОСТИ ЕГО РЕЗУЛЬТАТОВ

Аннотация: В статье рассматривается актуальная в условиях свершившегося в исторической науке визуального поворота проблема источниковедческого исследования древнерусской иконы. Этот вид визуальных источников может иметь для историков русского Средневековья особое значение, восполняя недостаток информации письменных источников. В первую очередь, имеется в виду хронологический период до второй половины XVI в. Автор дает краткий обзор имеющегося в отечественной науке опыта источниковедения иконы и других, близких к ней видов древнерусского искусства, а также на нескольких примерах показывает, в чем состоит сложность верификации полученных результатов.

Исследование приводит к выводу, что путь источниковедческого анализа даже очень известных произведений древнерусской иконописи скользок и сложен. Во многом это обусловлено тем, что их атрибуция зиждется не на точных и современных им письменных данных, а конструируется учеными на основании косвенных сведений. Но это не означает, что иконы совсем не могут выступать в роли источников в историческом исследовании. Нужно только помнить, что, скорее всего, мы не сможем надежно связать их с конкретными событиями или личностями, но вполне можем использовать для характеристики мировоззренческих аспектов, характерных для эпохи их создания в довольно широких хронологических рамках.

Ключевые слова: источниковедение, исторический источник, визуальный источник, древнерусская икона, верификация результатов исследования.

Информация об авторе:

Людмила Борисовна Сукина — доктор исторических наук, доцент, заведующий кафедрой подготовки кадров высшей квалификации, Институт программных систем им. А.К. Айламазяна РАН, г. Переславль-Залесский.

Для цитирования: Сукина Л.Б. Источниковедческий анализ древнерусской иконы и проблема верифицируемости его результатов [Электронный ресурс] // К 150-летию со дня рождения И.Э. Грабаря (1871–1960) : Материалы всероссийской научной конференции (25–26 марта 2021 г.). – Электронные текстовые данные. – Архангельск : КИРА, 2021. – С. 54–65.

В условиях свершившегося на рубеже XX–XXI вв. в исторической науке визуального поворота возросла роль изобразительных источников в исследовательской практике историков. Особенное значение они могли бы иметь для историков русского Средневековья, постоянно сталкивающихся с недостатком источников или неполнотой содержащейся в них информации. В первую очередь, речь идет о хронологическом периоде до второй половины XVI в., изучение проблем социальной и культурной истории которого требует расширения источниковой базы и далеко не исчерпывается одними письменными источниками.

В силу специфики древнерусской культуры основным визуальным источником, как это очевидно, должна выступать икона, являющаяся одновременно материальным и наиболее

выразительным в художественном отношении «остатком» давно ушедшего прошлого. Однако произведения иконописи в силу ряда причин достаточно редко используются в таком качестве. В настоящей статье мы предлагаем краткий обзор имеющегося в отечественной науке опыта источниковедения иконы и других, близких к ней видов древнерусского искусства, а также на нескольких примерах покажем, в чем состоит сложность верификации полученных результатов.

Древнерусское изобразительное искусство оказалось в поле зрения исследователей русской старины еще в XIX в. Но суждения историков культуры того времени (И.М. Снегирева, Ф.И. Буслаева и др.), ограничивались преимущественно кругом книжной миниатюры и лубка, так как по известным причинам иконопись тогда была практически недоступна специалистам для непосредственного обозрения. На важность визуальных представлений о прошлом обращал внимание знаменитый ученик Ф.И. Буслаева — В.О. Ключевский. В тексте своей небольшой и популярной по характеру лекции «О взгляде художника на обстановку и убор изображаемого им лица», прочитанной в 1897 г. в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, и в сделанных к ней год спустя дополнениях историк сумел показать значение произведений изобразительного и прикладного искусства, а также запечатленных в них обрядов, обычаев и традиций для понимания внутренней сущности бытия людей давно минувших времен [Ключевский, 1990, с. 29–39].

В первые десятилетия XX в. реставрационная, экспозиционная, исследовательская и публикаторская деятельность И.Э. Грабаря, его сотрудников и сподвижников распахнула перед историками огромный и красочный мир средневековой иконы. Это позволило дополнить картину жизни допетровской Руси, реконструируемую по письменным источникам, образами, созданными изографами, работавшими в ту эпоху. Но при отсутствии опыта исследования визуальных (или, в прежней терминологии, «изобразительных») источников они оказались мало востребованными в историографии, и проблемы их анализа и интерпретации в науке долгое время даже не обсуждались. Иконы, фрески, книжные миниатюры на протяжении нескольких десятилетий рассматривали только как иллюстрации, дополняющие и разнообразящие тексты преимущественно научно-популярных книг и статей историков, исторические и краеведческие экспозиции музеев. Лишь в 1944 г. А.В. Арциховским была опубликована новаторская по постановке проблемы монография «Древнерусские миниатюры как исторический источник» [Арциховский, 1944]. Использованный в ней метод анализа сюжетов иллюстраций древнерусских лицевых рукописей сейчас выглядит несколько архаичным, так как был нацелен, в первую очередь, на поиск деталей, характеризующих преимущественно политические, экономические и социальные отношения и быт людей прошлого. Следует отметить, что А.В. Арциховский

известен, в основном, как археолог, и в миниатюрах, естественно, выделял тот материал, который мог бы дополнить или подтвердить результаты его изысканий.

Внимание более широкого круга историков древнерусская иконопись привлекла только после «второго открытия» русского средневекового искусства, состоявшегося в первые послевоенные десятилетия в контексте широко развернувшейся деятельности искусствоведов, музейных работников и реставраторов по выявлению, сохранению, музеефикации и публикации памятников архитектуры и изобразительного искусства нашей страны. В 1950-х гг. вышли четыре тома «Истории русского искусства» под редакцией И.Э. Грабаря, В.Н. Лазарева и В.С. Кеменова, посвященные Древней Руси от ее истоков до конца XVII в. В 1950-х – 1970-х гг. публиковались масштабные работы В.Н. Лазарева, М.В. Алпатова, А.Н. Свирина, А.А. Сидорова и др. С 1963 г. начали выходить сборники «Древнерусское искусство». В этот период большое методологическое значение имел труд О.И. Подобедовой о миниатюрах русских исторических рукописей [Подобедова, 1965], положивший начало источниковедческим исследованиям лицевых летописей (в первую очередь, Лицевого летописного свода), продолжающимся до сих пор.

Источниковедческое исследование книжной миниатюры несколько облегчалось тем обстоятельством, что она почти всегда является иллюстрацией соответствующего текста, позволяющего реконструировать сюжет и смысловую канву изображенного. Однако икона, литературный источник иконографии которой не всегда просто установить, нуждается в особом методологическом подходе к дешифровке содержания. Оригинальная методика источниковедческого изучения иконописи была предложена В.А. Плугиным в работе «Мировоззрение Андрея Рублева (Некоторые проблемы): Древнерусская живопись как исторический источник» [Плугин, 1974]. Во введении к ней автор отмечал: «Специфика иконы как источника заключается, прежде всего, в том, что как всякое произведение искусства, она отражает образ мышления создавшего ее мастера (и, в конечном счете, общественную идеологию) гораздо более опосредованно, чем летопись или акт. А как произведение изобразительного искусства ставит дополнительную задачу расшифровки ее образного языка. Наконец, как типичное порождение культуры средневековья, обслуживающее, прежде всего, религиозные потребности общества, икона ограничена определенным кругом отвлеченных церковных сюжетов, а внутри каждого из них традиционной схемой его изображения (иконография), за которой не так легко разглядеть реальное историческое лицо художника и его эпохи» [Плугин, 1974, с. 3–4].

Одной из основных задач исследования В.А. Плугина была реконструкция мировоззрения Андрея Рублева на основе источниковедческого изучения его произведений. В силу идеологических ограничений, в условиях которых приходилось работать историку в 60–

70-е гг. XX в., внимание было сосредоточено на «общественной идеологии», формировавшей мышление автора знаменитой «Троицы». Для дешифровки смыслов работ Андрея Рублева В.А. Плугин привлекал широчайший круг письменных источников: летописи, акты, памятники агиографии, богословские и полемические сочинения. В гораздо меньшей степени, им был использован иконографический метод, доказавший свою эффективность в искусствоведческом исследовании иконописи, не говоря уже о стилистическом анализе сохранившихся памятников, связывавшихся с именем прославленного иконописца.

Реакция, как историков, так и искусствоведов на книгу В.А. Плугина была неоднозначной, но в целом это исследование успешно вписалось в контекст тогдашнего интереса специалистов и широкой общественности к личности и творчеству Андрея Рублева. Однако сама методика источниковедения древнерусской живописи, разработанная и использованная В.А. Плугиным, долгое время оставалась не востребованной другими исследователями. Возвращение некоторого интереса к ней мы наблюдаем в последние годы. Так, А.Л. Юрганов в своих сравнительно недавних публикациях обратился к решению сформулированной В.А. Плугиным задачи расшифровки художественного языка древнерусского искусства и применил его методы в изучении миниатюр Лицевого свода [Юрганов, 2013, с. 110–131].

Уже во второй половине XX в. изобразительные/визуальные источники заняли свое законное и прочное место в классификации исторических источников (С.О. Шмидт, И.Д. Ковальченко и др.). Исследования изображений различных видов и жанров довольно успешно практикуются историками, изучающими западноевропейское Средневековье, мировую и отечественную историю Нового и Новейшего времени. Но на вопрос о том, распространяются ли эти успешные практики на историю русского Средневековья, несмотря на названные выше локальные достижения, мы должны дать скорее отрицательный, чем положительный ответ. У этого обстоятельства кроме традиционной субъективной ориентации российского сообщества профессиональных историков почти исключительно на письменные источники есть и вполне объективные причины.

Первая и важнейшая из них заключается в сложности реализации абсолютно необходимого этапа так называемой «внешней критики» источника, подразумевающей установление его датировки, происхождения, возможного авторства, обстоятельств создания и бытования. Это чрезвычайно непросто, когда мы имеем дело с русской иконописью до начала XVII в., памятники которой в подавляющем большинстве не датированы, не подписаны и не зафиксированы в современных им письменных источниках. Информация о многих из них, даже самых известных, и в научной литературе носит полулегендарный характер,

основывается на предположениях, домыслах и допущениях, транслируемых многими поколениями исследователей.

Ярким примером является знаменитая икона «Благословенно воинство Небесного Царя», долгое время бесосновательно именовавшаяся также «Церковь воинствующая» (Государственная Третьяковская галерея) (Ил. 1). Мы уже давно привыкли, что ее репродукции в многочисленных научных трудах, учебниках и научно-популярных изданиях иллюстрируют фрагменты текстов, в которых говорится о походе Ивана Грозного на Казань. В искусствоведческой литературе распространено мнение, что она написана по заказу самого царя Ивана IV вскоре по возвращении его после Казанского взятия. Некоторые исследователи считают ее автором протопопа Благовещенского собора, царского духовника Андрея (будущего митрополита Московского Афанасия), о котором известно, что он не только сопровождал Ивана Грозного в этом военном мероприятии, но и в течение всей сознательной жизни занимался книжным делом и иконописанием.



Ил. 1. Икона «Благословенно воинство небесного царя». Фрагмент. Первая треть или середина XVI в. (?). Государственная Третьяковская галерея
(из открытых источников: <https://www.tretyakovgallery.ru>)

В XVI в. икона находилась в Успенском соборе Московского Кремля рядом с царским местом. Вкупе с его рельефами на сюжет «Сказания о князьях Владимирских» она, вероятно, иллюстрировала идею происхождения московской царской династии от великих князей, правивших Русью из Киева и Владимира. Существует еще один, уменьшенный список иконы «Благословенно воинство...», выполненный для кремлевского Чудова монастыря. Ныне он находится в Музеях Московского Кремля и датируется в литературе довольно расплывчато — концом XVI в.

Первая икона также не имеет точной датировки. Самый распространенный ее вариант — 1550-е гг. Однако отсутствие достоверной информации о времени создания произведения, его авторе и содержании (все приведенные нами выше сведения являются просто утвердившейся в литературе исследовательской конструкцией), дает почву для сомнений. Вероятно, следует согласиться с мнением ряда исследователей, что у нас нет достаточно оснований видеть в нем, как это было принято ранее, символическое изображение похода Ивана Грозного на Казань и истолковывать его как «памятник публистики» [Морозов, 1984, с. 17–31] того времени. Близкие по иконографии композиции обнаруживаются на фреске конца XV в. из церкви Святого Креста в Пэтрэуци в Румынии и иконе рубежа XV–XVI вв. с острова Корфу. Ни одна из них не является изображением современных исторических событий. Вероятно, и в основе иконы «Благословенно воинство...» лежит более отвлеченная идея, чем прославление взятия Казани в 1552 г. С некоторых пор в искусствоведческих работах это произведение стало связываться с другим историческим событием середины XVI в. — венчанием Ивана IV на царство в 1547 г. [Сорокатый, 1999, с. 414; Самойлова, 2007, с. 25–27]. Недавно после заново проведенного тщательного стилистического анализа иконы И.А. Шалина предложила соотнести ее написание с 1520–1530-ми гг. – временем утверждения концепции «Москва – Третий Рим» при Василии III [Шалина, 2020, с. 22–26]. Все это меняет не только датировку произведения, но и основания интерпретации его иконографии, что особенно важно для источниковедческого прочтения.

В уточнении и даже существенном изменении времени создания иконы нет ничего необычного для историка, привыкшего к тому, что могут меняться и датировки письменных источников, в том числе, хорошо известных и давно используемых в науке. Но обсуждение проблемы адекватности даты иконописного произведения требует иных профессиональных навыков, которыми он не обладает. Поэтому использование междисциплинарного подхода в этом вопросе невозможно без знакомства с современными искусствоведческими исследованиями, знания основных тенденций и актуальной проблематики истории искусства.

Спецификой иконы как источника является и то, что изменению может подвергнуться не только датировка, но и сам вид конкретного памятника. Письменные источники тоже

неоднократно реставрируются, но при этом их содержание редко трансформируется. Случаи, когда при промывании пергаменных или бумажных листов обнаруживались скрытые ранее надписи или фрагменты текста сравнительно редки. С иконами же все обстоит прямо противоположным образом. Многие древние произведения неоднократно «поновлялись» и переписывались (например, прославленная Владимирская икона Богородицы XII в., хранящаяся ныне в Государственной Третьяковской галерее). При реставрации на них обнаруживаются разновременные живописные слои, и далеко не всегда реставраторам удается восстановить первоначальный вид изображения, так как, чтобы не утратить определенности рисунка и сюжета, приходится оставлять фрагменты более поздних наслоений.

Находящееся в распоряжении реставраторов современное оборудование иногда позволяет сделать наблюдения над манерой письма автора иконы, более точно установить химический состав использовавшихся им материалов и изменить наши представления о том, кем и когда могло быть выполнено конкретное произведение. Так, в наши дни принадлежность целого ряда произведений Андрею Рублеву, с именем которого их в 1960-1970-х гг. связывали искусствоведы, подвергается сомнению. Например, при внимательном изучении манеры письма икон из так называемого «Звенигородского чина» (они, вероятно, происходят из собора Успения на Городке в Звенигороде, так как были обнаружены на его колокольне) сотрудники Государственной Третьяковской галереи в 2017 г. пришли к выводу, что, скорее всего, они выполнены рукой не одного, а двух разных мастеров, ни один из которых не был автором иконы «Троица» [Янкина, 2017] (Илл. 2, 3). Сейчас считается, что только «Троица» и фреска в Успенском соборе Владимира являются достоверными произведениями Андрея Рублева, подтверждения чему можно найти и в письменных источниках. Детальные же обстоятельства создания икон «Звенигородского чина» в настоящее время с высокой степенью достоверности реконструировать невозможно. Наверное, справедливо будет предположить (как это и делали исследователи на протяжении длительного времени), что эти произведения были выполнены по заказу семьи удельных Звенигородских князей, но связать их с конкретными мастерами-иконописцами рубежа XIV–XV вв. довольно затруднительно.

Поэтому мы должны констатировать, что в свое время В.А. Плугину (в то время, когда он работал над своим исследованием, «Звенигородский чин» уверенно атрибутировался Андрею Рублеву) удалось реконструировать общественную идеологию эпохи Куликовской битвы, в атмосфере которой разворачивалось творчество знаменитого мастера, а не его персональное мировоззрение. Исследователь очертил круг мировоззренческих идей, близких всей элитарной группе иконописцев конца XIV – начала XV в., работавших в крупнейших городах Московского княжества. При этом «иконы Андрея Рублева» в исследовании

В.А. Плугина являются, скорее, иллюстрацией этих идей, чем основным источником, позволившим сделать важнейшие выводы об их содержании.



Ил. 2. Андрей Рублев (?).

Икона «Архангел Михаил». Фрагмент. 1410-е гг.

Государственная Третьяковская галерея.

(из открытых источников: <https://www.icon-art.info>)



Ил. 3. Андрей Рублев (?). Икона

«Спас Вседержитель». Фрагмент.

1410-е гг. Государственная

Третьяковская галерея.

Работа с таким визуальным источником как древнерусская икона требует от историка широкой эрудиции, далеко выходящей за рамки привычного для него предметного поля исследования. Замечание современного исследователя Лицевого летописного свода В.В. Морозова, что «для понимания любого предметного искусства необходимы культурно-исторические навыки» [Морозов, 2005, с. 170] справедливо и для данного случая.

Изучая икону как исторический источник, историк должен отдавать себе отчет в том, что произведения иконописи не часто создавались по следам недавних событий и уж точно не имели целью представить «правдивый» рассказ о них. Например, сюжеты осады Новгорода войском под предводительством суздальского князя Мстислава Андреевича, сына Андрея

Боголюбского в 1170 г. (так называемая «Битва новгородцев с суздальцами») появились на новгородских иконах «Чудо от иконы Богоматери Знамение» не ранее XV в., когда их описание вошло в русские летописи, а Пахомием Логофетом были составлены «Воспоминание о знамени», «Служба знамени» и «Слово похвальное знамени» [Дмитриев, 1989, с. 347–351]. В этих иконах не стоит искать зафиксированных с документальной точностью реалий давно ушедшего времени – они написаны на основе легендарного предания о событии почти трехсотлетней давности, а не его достоверного описания современниками и участниками. На них изображено как икона Богородицы, а не сами новгородцы, совершает подвиг спасения города от вражеского захвата (Ил. 4). На некоторых иконах более позднего времени хохлатые шлемы воинов-суздальцев и вовсе отсылают специалиста, знакомого с особенностями русской средневековой иконографии, к образам бесов. Исследуя эти иконы, мы имеем дело не с событиями XII в., а с представлениями о них людей XV столетия, для которых совершенное в давние времена Чудо Богородицы вновь обрело актуальность в контексте борьбы Новгорода с Москвой, наследницей Владимиро-Суздальской Руси, за политическую самостоятельность.



Ил. 4. Икона «Чудо иконы Богоматерь Знамение». Фрагмент. Середина XV в. Новгородский музей-заповедник (из открытых источников: <https://www.pravmir.ru>)

До XVII в., когда на иконах появляются изображения татарских набегов и сражений с другими иноземными противниками, «Чудо от иконы Богоматери Знамение», было, по существу, единственной иконографией, включавшей «исторические сюжеты». Отчасти в качестве таковых могут быть трактованы еще только некоторые клейма житийных икон чтимых русских святых XV–XVI вв. Но агиобиографические рассказы о них, как это было замечено еще В.О. Ключевским, довольно стандартны, малособытийны и почти не содержат

ценной исторической информации [Ключевский, 1871]. И на иконах русских святых подвижников, среди которых преобладали основатели прославленных монашеских обителей, зафиксирована не историческая реальность времени их жизни, а ее литературный образ, созданный агиографами, как правило, много лет спустя.

Однако даже самые отвлеченные от повседневности символические образы древнерусских икон могут дать пищу для размышлений историка, особенно историка культуры. Ведь даже распространение и/или трактовка определенных сюжетов (например, «Троицы Ветхозаветной» / «Гостеприимства Авраама» или «Троицы Новозаветной» / «Отечества» / «Сопрестолія») в конкретное время может свидетельствовать, как это показал еще В.А. Плугин, об актуализации, появлении и развитии в обществе тех или иных идей. Но такие исследования требуют тонких и сложных подходов к анализу визуальных источников с использованием междисциплинарных и компаративных методов.

В последнее время историкам и искусствоведам стало очевидно, что весьма важной является и проблема трансфера в русское средневековое искусство сюжетов и образов западноевропейской художественной культуры. Об этой проблеме было известно давно, но в науке ей не придавалось большого значения. Новые возможности, предоставляемые, в том числе, сетевыми технологиями, более интенсивные научные обмены открывают перед исследователями банки изображений из коллекций зарубежных музеев, архивов и библиотек, что создает хорошие перспективы компаративных иконографических исследований. Например, специалистам в области древнерусской миниатюры, удалось установить, что примерно треть изображений Лицевого летописного свода XVI в. имеет западноевропейские образцы. Это обстоятельство также заставляет менять оптику источниковедческого изучения русского средневекового искусства.

Наши рассуждения показывают, насколько может быть сложен и скользок путь источниковедческого анализа даже очень известных произведений древнерусской иконописи. Особенно, если их атрибуция зиждется не на точных и современных им письменных данных. Но это не означает, что они совсем не могут выступать в роли источников в историческом исследовании. Нужно только помнить, что, скорее всего, мы не сможем надежно связать их с конкретными событиями или личностями, но вполне можем использовать для характеристики мировоззренческих аспектов, характерных для эпохи их создания в довольно широких хронологических рамках. Гораздо более точную информацию нам могут дать произведения иконописи XVII в. – времени, когда надписи на иконах, содержащие имя мастера и дату создания, а также включение в их иконографические композиции исторических сюжетов стали довольно широко распространенным явлением.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. *Арциховский А.В.* Древнерусские миниатюры как исторический источник. М.: МГУ, 1944. 102 с.
2. Вера и власть. Эпоха Ивана Грозного / Авт. вст. ст. и сост. *Т.Е. Самойлова*; Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль». М. : Музеи Московского Кремля, 2007. 246 с.
3. *Дмитриев Л.А.* Слово о битве новгородцев с суздальцами // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 2. Вторая половина XV – XVI в. Ч. 2: Л–Я. Л. : Наука, 1989. С. 347–351.
4. *Ключевский В.О.* Древнерусские жития святых как исторический источник. М. : Изд. К. Солдатенкова, 1871. 465 с.
5. *Ключевский В.О.* О взгляде художника на обстановку и убор изображаемого им лица // Ключевский В.О. Исторические портреты. М. : Правда, 1990. С. 29–39.
6. *Морозов В.В.* Икона «Благословенно воинство» как памятник публицистики XVI века // Государственные музеи Московского Кремля. Материалы и исследования. Вып. 4. Произведения русского и зарубежного искусства XVI – начала XVIII века. М. : Искусство, 1984. С. 17–31.
7. *Морозов В.В.* Лицевой свод в контексте отечественного летописания XVI века. М. : Индрик, 2005. 288 с.
8. *Плугин В.А.* Мироззрение Андрея Рублева (Некоторые проблемы). Древнерусская живопись как исторический источник. М. : МГУ, 1974. 164 с.
9. *Подобедова О.И.* Миниатюры русских исторических рукописей: к истории русского лицевого летописания. М. : Наука, 1965. 331 с.
10. *Сорокатый В.М.* Икона «Благословенно воинство Небесного царя»: Некоторые аспекты содержания // Древнерусское искусство: Византия и Древняя Русь: к 100-летию А.Н. Грабара (1896–1990). СПб. : Дмитрий Буланин, 1999. С. 399–417.
11. *Шалина И.А.* Икона «Благословенно воинство небесного царя...» из Успенского собора Московского Кремля и ее место в искусстве эпохи Василия III // София. 2020. № 4. С. 20–27.
12. *Юрганов А.Л.* Художественный язык древней Руси как проблема (на примере Лицевого свода Ивана Грозного) // Россия XXI. 2013. № 3. С. 110–131.
13. *Янкина С.* Автором Звенигородского чина может оказаться не Андрей Рублев [Электронный ресурс] // The Art Newspaper Russia. 2017. 27 июня. Режим доступа: www.theartnewspaper.ru/posts/4687/ (Дата обращения 01.07.2021).

© 2021. Liudmila B. Sukina

Pereslavl-Zalessky

SOURCE ANALYSIS OF THE ANCIENT RUSSIAN ICON AND THE PROBLEM VERIFIABILITY OF ITS RESULTS

Abstract: The paper deals with the problem of source study of the Old Russian icon, which is relevant in the context of the visual turn that has taken place in historical science. This type of visual sources can be of particular importance for historians of the Russian Middle Ages, making up for the lack of information in written sources. First of all, this refers to the chronological period up to the second half of the 16th century. The author gives a brief overview of the experience of the source study of icons and other types of Old Russian art, which is available in Russian science, and also shows several examples of the complexity of the verification of the results obtained.

The study leads to the conclusion that the path of source analysis of even very famous works of Old Russian icon painting is slippery and difficult. This is largely due to the fact that their attribution is not based on accurate and contemporary written data, but is constructed by scientists on the basis of indirect information. But this does not mean that icons cannot at all act as sources in historical research. We just need to remember that, most likely, we will not be able to reliably relate them to specific events or personalities, but we can well use them to characterize the worldview aspects characteristic of the time of their creation in a fairly broad chronological framework.

Keywords: source study, historical source, visual source, Old Russian icon, verification of research results.

Information about the author:

Liudmila B. Sukina — Doctor of Science (History), Associate Professor, Head of the Department of Training of Highly Qualified Personnel, The Program Systems Institute of RAS, Pereslavl-Zalessky.

© 2021 г. Т.М. Кольцова, Н.Б. Ханенко

г. Архангельск

КОЛЛЕКЦИЯ ЦЕРКОВНЫХ ТКАНЕЙ СВЯТО-ТРОИЦКОГО АНТОНИЕВО-СИЙСКОГО МОНАСТЫРЯ¹

Аннотация: Свято-Троицкий мужской Антониево-Сийский монастырь основан в 1520 г. недалеко от устья Северной Двины. Формирование коллекции богослужебных предметов, выполненных из тканей, отражает историческую и культурную роль Сийской обители в жизни Русского Севера. Комплекс церковных тканей известен благодаря вкладным и переписным книгам обители. До наших дней дошла небольшая группа памятников XVI–XVIII вв., хранящихся в Архангельском краеведческом музее. Она сохранена благодаря рекомендации комиссии Наркомпроса, работавшей под руководством И.Э. Грабаря в 1920 г. Составлен краткий каталог выявленных памятников.

Ключевые слова: Сийский монастырь, церковь, Троица, культура Русского Севера, воздух, покров, церковные ткани, золотное шитье, каталог.

Информация об авторах:

Кольцова Татьяна Михайловна — доктор искусствоведения, доцент, заведующая отделом, Государственное музейное объединение «Художественная культура Русского Севера»; ведущий научный сотрудник, Государственный институт искусствознания, г. Архангельск;

Ханенко Наталья Борисовна — реставратор, хранитель коллекции тканей, Архангельский краеведческий музей, г. Архангельск.

Для цитирования: Кольцова Т.М., Ханенко Н.Б. Коллекция церковных тканей Свято-Троицкого Антониево-Сийского монастыря [Электронный ресурс] // К 150-летию со дня рождения И.Э. Грабаря (1871–1960) : Материалы всероссийской научной конференции (25–26 марта 2021 г.). – Электронные текстовые данные. – Архангельск : КИРА, 2021. – С. 66–90.

Свято-Троицкий Антониево-Сийский монастырь основан в 1520 г. преподобным Антонием (1478–1556). В XVI–XVIII вв. монастырь был духовным, административным и культурным центром Поморья. К концу XVII столетия сложился ансамбль монастырских строений, включающий каменные храмы, колокольню, братские и настоятельские кельи. Большинство из них сохранились до наших дней. Монастырь пользовался расположением русских царей на всех этапах истории, получая вотчинные земли, денежные вклады и богатые дары. Иконы, книги, церковные облачения и драгоценные предметы богослужения даровали в обитель цари Иван IV и его сын Федор Иоаннович, Борис Годунов, Алексей Михайлович, а также митрополиты, епископы, наиболее образованные монахи и миряне – родовитые бояре Волконские, Милославские, Морозовы. В монастырской ризнице было собрано много

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-012-00507.

выдающихся произведений искусства, среди них – богослужебные предметы, выполненные из тканей.

Богатейший комплекс тканей, некогда принадлежавших монастырю, сохранился частично. До наших дней дошла небольшая группа памятников XVI–XVIII вв. из собрания обители, которая хранится в Архангельском краеведческом музее (Ил. 1). Данное исследование посвящено выявлению и атрибуции неизвестных церковных тканей Антониево-Сийского монастыря, хранящихся в Архангельском краеведческом музее, а также обобщению материалов по данной теме.



Ил. 1. Фелонь, епитрахиль и набедренник, пожертвованные патриархом Филаретом в Антониево-Сийский монастырь. Фотограф А. Салауров. 1911 г. Собрание АКМ

В дореволюционной литературе отмечены наиболее выдающиеся памятники Сийского монастыря – это вклады, связанные с именами Ивана IV, патриарха Филарета, патриаршего казначея Паисия и др. [Макарий, 1878. Кн. 3; Перовский, 1897; Сибирцев, 1907]. На основании этих материалов В.П. Соломина выявила группу церковных тканей (15 предметов) Сийского монастыря в собрании АКМ. Среди них: покровы на раку Антония Сийского; плащаница, дарованная в 1609 г. К.Г. Овцыным; пелена с изображением прп. Антония Сийского [Соломина, 1982].

Вкладные, переписные и приходно-расходные книги монастыря, хранящиеся в РГАДА, ИИМК РАН, ГААО, позволяют расширить и более полно реконструировать комплекс церковных тканей Сийского монастыря. На протяжении XVI – начала XX в. он неоднократно обновлялся и дополнялся. После пожара 1658 г. монастырь получает драгоценные ткани от известных дарителей: царя Алексея Михайловича, боярина И.Д. Милославского. Среди вкладов покровы, воздухи, покровцы, церковные пелены и облачения, украшенные орнаментальным и лицевым шитьем, выполненным золотными, серебряными и шелковыми нитями в московских золотошвейных мастерских.

Как сложилась судьба монастырского наследия после революции? До 1920 г. произведения из тканей оставались в обители. Об этом можно судить по описи богослужебного имущества Антониево-Сийского монастыря, составленной 30 апреля 1920 г. в присутствии представителей Емецкого волисполкома и монашества. 12 октября 1920 г. в Архангельский краевой музей передана значительная группа предметов, изъятых из ризницы. Рекомендательный список составлен комиссией Наркомпроса под руководством И.Э. Грабаря, побывавшей в сентябре того же года в монастыре¹. В списке около 40 предметов из тканей. К сожалению, его лаконичное содержание предоставляет мало возможностей для выявления и атрибуции памятников. Приведем лишь фрагмент: «Вещи, взятые для Архангельского краевого музея из Сийского монастыря, согласно указаний инструкторской комиссии Грабаря: <...>

83. Митр	2
<...>	
88. Воздух шитый большой 18 века	2
89. Плащаница малая мятая 18 века	2
90. Воздухов 1 большой, 2 малые, 18 века	3
91. Воздухов большой 2 малые из бархата	3
92. Воздухов разных, шитых набедренников	10» ² .

¹ ГААО. Ф. р-286. Оп. 1. Д. 1018. Л. 19 об., 51–52.

² ГААО. Ф. р-286. Оп. 1. Д. 1018. Л. 19 об., 51–52.

Коллекции, вывезенные из Антониево-Сийского монастыря в Архангельский краевой музей, разрозненно хранились в Архангельском Губисполкоме, Губфинотделе, Доме книги и в пакагузах таможи. Туда же в 1920-е гг. поступили ценности других закрывшихся северных монастырей и церквей, а также Архангельского епархиального древлехранилища. Долгое время не составляли музейных списков, в результате чего большинство памятников утратило историю своего происхождения¹.

В Книге поступлений музея 1929 г. нет указаний на происхождение тканей из Сийской обители. Архангельский краеведческий музей (в прошлом – Северный краевой музей) унаследовал коллекции Антониево-Сийского монастыря, но в фондовой документации эта информация также не отражена. Нити, связывающие памятники с монастырем, казалось бы, окончательно разорваны.

Описания церковных тканей в исторических документах бывают достаточно информативны. Тщательный анализ коллекции тканей АКМ в сопоставлении с текстами вкладных и переписных книг Сийской обители позволили атрибутировать новую группу памятников Сийского монастыря. Среди них холщевые рукописные антиминсы на освящение Никольской церкви (1659 г.) и придела прп. Антония Сийского (1661 г.), печатный антиминс с изображением сцены «Оплакивание Христа» надвратного храма прп. Сергия Радонежского (1786 г.). Эти памятники важны и незаменимы как документальные источники Сийского храмостроения.

Авторам удалось выявить разрозненные части фелони, вложенной патриархом Филаретом в Сийскую обитель в 1628 г., которые в будущем необходимо соединить в единый памятник.

Уточнен и датирован уникальный комплекс произведений лицевого шитья, связанный с именем московского боярина И.Д. Милославского – шитые золотными, серебряными и шелковыми нитями пелены: «Прп. Антоний Сийский» (1661 г.), «Благовещение» (1664 г.), «Прор. Илия и пр. Антоний Сийский» (1664 г.), хоругвь (1668 г.) и др.

Атрибутирована митра, созданная в 1797 г., украшенная жемчугом, драгоценными камнями, дробницами из финифти, на которых есть изображения прп. Антония Сийского и Святой Троицы.

Выявлена группа редких памятников, связанных с творчеством рукодельной мастерской Шенкурского Свято-Троицкого женского монастыря: воздух и два покровца. Обитель основана в 1637 г., в 1764 г. – упразднена. В середине XVIII в. в ней процветала вышивка церковных тканей. В документах Антониево-Сийского монастыря за 1718 г.

¹ ГААО. Ф. р-1222. Оп. 2. Д. 2.

упоминается плащаница «новостроенная с Ваги Девича монастыря монахинями»¹. Игуменья Евфимия (1727–1749) была известной мастерицей, вышивала на тканях золотом, серебром и шелками. В 1739 г. она преподнесла «превосходной работы воздуха и покровы» императрице Анне Иоанновне [Кольцова, 2009, с. 32]. Пелены, выполненные в рукодельной мастерской Шенкурского монастыря в первой половине – середине XVIII в., известны в нескольких музейных собраниях [Сохраненные святыни Соловецкого монастыря, кат. 93, 94; Наследие Холмогорской земли, кат. 140–142; Зубова, 2018, с. 75–80]².

Благодаря изучению коллекции тканей АКМ и анализу письменных источников, авторам статьи удалось вновь выявить более десяти предметов и уточнить сведения об известных памятниках обители. Ниже приведен каталог церковных тканей с достоверными данными для отнесения их к наследию Антониево-Сийского монастыря, сопровождаемый историческими сведениями. Авторы надеются в дальнейшем расширить этот список.

1

ПОКРОВ НА РАКУ ПРЕПОДОБНОГО АНТОНИЯ СИЙСКОГО

1576 г. (с поновлением). Москва

Бархат, полотно. Золотные нити, кружево. Серебро. 238 x 107

Вклад царя Ивана Васильевича

АОКМ. КП-7664. Инв. Т-402. СМ-229

Литература:

Сибирцев, 1907, с. 618; Соломина, 1982, с. 86, кат. 30.

Источники:

Вкладная книга: «Лета 7084-го году царь и государь и великий князь Иван Васильевич всея Руси пожаловал на преподобнаго начальника Антония Чудотворца покров отлас лазорев» [Изюмов, 1917, с. 1].

Метрика 1886 г.: «Покров (3 и 6/16 x 1 и 8/16 арш.) на раку Преподобного Антония черного бархата, на середине которого 8-ми конечный крест из 101 дробницы серебряных, частью золоченых. Кругом шитая золотом надпись: “Спаси Господи люди Своя и благослови достояние Свое победы православному царю нашему и великому князю Ивану на сопротивныя даруя и Свое сохраняя Крестом люди. Вознесыйся на кресте волею тезоименитому Ти ныне жительству супостаты, даруй Христе Боже возвесели силою Своею

¹ ГААО. Ф. 831. Оп. 1. Д. 510. Л. 10.

² АОКМ. Инв. № 790, 853, 894, 980, 990, 1051.

верного царя нашего победы даруй ему на сопостаты пособие имущее твое оружие миру непобедимую победу»¹.

2

ПЛАЩАНИЦА

1609 г. Москва

Камка, тафта. Золотные, серебряные и шелковые нити. 81 x 141

Вклад Кирила Григорьевича Овцына

АОКМ. КП-875. Инв. Т-139

Литература:

Сибирцев, 1907, с. 623–624; Соломина, 1982, с. 32, кат. 3.

Источники:

Метрика 1886 г.: «Плащаница (2 x 2¼ арш.) малиновой штофи, по которой вышиты шелком Спаситель, лежащий в золотом гробе; сверху Дух Святой; два ангела с рипидами солнце и луна, а также по углам четыре животных (Иез.1,10) и внизу два ангела с рипидами – шиты с серебром и золотом; пять лиц предстоящих золотом и шелками. Внизу надпись вязью: «Лете ЗРЗЕ (7117) сий воздух положил в дом Живоначальныя Троицы и Преподобному Антонию в Сийский монастырь Кирило Григорьев Овцын по своем деде по иноке старце Сергее и по своем отце Григорье Семеновиче». Кругом крупною вязью вышиты серебром: “Иже бездну затворивый мертвее зрится змирною плащаницею повить во гробе полагается яко мертв безсмертный, жены же приидоша помазати его миром плачуще горко вопиюще си суббота есть преблагословенная в ней же Христос уснув и воскресе тридневно”. Кругом кайма желтой штофи. Подбита тафтою»².

Опись древних предметов Сийского монастыря 1886 г.: «Плащаница (2 x 1 ¼ арш.) малиновой штофи, на которой вышиты Спаситель – шелком, гроб золотом, вверху Дух Святой, два Ангела с рипидами шиты серебром и золотом, пять лиц предстоящих золотом и шелками; солнце, луна, в углах четыре животных и внизу два Ангела, тоже с рипидами, так же вышиты серебром и золотом; внизу вязью надпись: “Лета 7117 сий воздух положил в дом Живоначальныя Троицы преподобному Антонию в Сийской монастырь Кирило Григориевич Овцын по своем деде по иноке старце Сергие и по своем отце Григорие Семеновиче. Кругом крупною вязью вышит серебром кондак «Иже бездну заключивши...” до конца»³.

¹ ИИМК РАН. Р. III. № 188. Л. 25 об.

² ИИМК РАН. Архив. Р III. № 188. Л. 24 об.

³ ГААО. Ф. 29. Оп. 31. Д. 2382. Опись древних предметов Сийского монастыря. Л. 8–8 об.

3

ПОКРОВ НА РАКУ ПРЕПОДОБНОГО АНТОНИЯ СИЙСКОГО

1628 г. Москва

Бархат, полотно. Золотные, шелковые нити, кружево. Серебро, золочение. 238 x 107

Вклад патриарха Филарета

АОКМ. КП-7663. Инв. Т-407. СМ-228

Литература:

Сибирцев, 1907, с. 624; Макарий, 1878, с. 24; Изюмов, 1917, с. 52; Соломина, 1982, с. 90, кат. 34.

Источники:

Вкладная книга Сийского монастыря второй половины XVII в.: «Да он же, великий государь святейший патриарх Филарет Никитичь Московский и всеа Руси, пожаловал во 136-м году покров на чудотворцову раку, бархат черной, а около покрова по краям круживо золотное на лазоревом шелку, а среди покрова крест з дробницами серебряными золочеными, а около жемчугом низано»¹.

Метрика 1886 г.: «Покров на раку Преподобного Антония Сийского (3 арш. 5/16 x 1 арш. 7/16 верш.) черного бархата, посредине 8-ми конечный крест из 40 сребропозлащенных дробниц. По краям хорошей вязью вышиты слова: “Спаси Господи люди Своя и благослови достояние Свое победы православному царю нашему великому князю Михаилу Федоровичу на сопротивные даруя и Своя сохраняя люди. Вознесыйся на Крест волею тезоименитому ти ныне жительству щедроты твоя даруя Христе Боже возвесели силою Своею царя нашего победы дая ему на сопостаты пособие имущее твое оружие миру непобедимую победу. 7136 года положил сии покров Преподобного Антония в Сийский монастырь великий государь святейший Филарет Никитич Патриарх Московский и всея Руси” Кругом обшит хазом золоченым подкладка новая»².

4

ФЕЛОНЬ

1628 г. Москва

Вклад патриарха Филарета

Оплечье³: бархат, кожа, крашенина; золотные и серебряные нити. 31 x 76

АОКМ. КП-1084. Инв. 153-Т

¹ СПб ИИ РАН. Ф. 5. Оп. 2. Д. 76. Л. 384 об.

² ИИМК РАН. Р. III. № 188. Л. 25.

³ В коллекции музея оплечье и стан фелони разъединены, хранятся под разными номерами.

Стан: бархат, полотно; золотные, шелковые нити, кружево; серебро, золочение.

238 x 107

АОКМ. КП 1578

Литература:

Макарий, 1878, с. 24; Изюмов, 1917, с. 3; Соломина, 1982, с. 92, кат. 36.

Источники:

Переписная книга 1691 г.: «Блаженные памяти Великого Господина жалование ризы отлас золотной червчат. Оплестье шито по черному бархату золотом и серебром, позади крест и звезда того же оплестья, подолник круживо кованое золотом и серебром, подложены те ризы киндяком голубым. Подпушка дороги двоеличные»¹.

Вкладная книга Сийского монастыря: «Да во 136-м году пожаловал он же, великий государь святейший патриарх Филарет Никитичь Московский и всеа Руси дал вкладом ризы, отлас золот на червьчатой земли, шелки розных цветов, оплестье шито на черном бархате золотом и серебром, круживо около тканое золотом и серебром, назаде крест и звезда, шито золотом и серебром, подложено киндяком лазоревым, // а подпушено дороги»².

Опись 1863 г.: «Ризы парчевые краснаго атласу на них травы разных шелков, на них оплестье шито золотом и серебром по черному бархату, вокруг его обложено сеткою серебряною, крест мишурный звезда парчи голубой, подольник с травами золотыми и разных шелков, сверх его обложено позументом мишурным, подложены тафтою голубою. Пожертвованы святейшим патриархом Филаретом Никитичем»³.

5

ВОЗДУХ «КРЕСТ ГОЛГОФСКИЙ»

1620-е гг., с поздними поновлениями

Бархат, миткаль, атлас, ситец. Золотные, серебряные и шелковые нити. Серебро, золочение. 82 x 84

АОКМ. КП-7833. Инв. Т-401. СМ-129

Источники:

Опись 1863 г.: «Воздух и два покрова. Воздух бархата черного, в середине крест осмиконечный, сажен дробницами серебряными, по местам золочеными, коих числом 58, —

¹ СПб ИИ РАН. Ф. 5. Оп. 2. Д. 76. Л. 68 об.

² Архив СПб ИИ РАН. Ф. 5. Оп. 1. Д. 1. Л. 384.

³ ГААО. Ф. 29. Оп. 31. Д. 937. Л. 146–146 об.

вокруг дробницы, обшиты золотом сканым, – копие, трость глава Адамова и слова вышиты золотом, кругом обложено атласом травчатым на белой земле, подложен миткалем белым»¹.

6

ЕПИТРАХИЛЬ

1620-е гг. Москва

Бархат, тафта, крашенина, крученный шелк, пряденое золото и серебро. Серебряная бить, стекла в серебряных кастах. 144 x 32

Вклад патриарха Филарета

АОКМ. КП-1079. Инв. Т-157

Источники:

Фотография «Фелонь, епитрахиль и набедренник, пожертвованные святейшим патриархом Филаретом в Антониево-Сийский монастырь». Фотограф А. Салауров, 1911 г., июнь².

7

НАБЕДРЕННИК

1620-е гг. Москва

Бархат, галун, ситец. Серебряные нити. 82 x 50

Вклад патриарха Филарета (Ил. 2)

АОКМ. КП-913. Инв. Т-154

Источники:

Фотография «Фелонь, епитрахиль и набедренник, пожертвованные святейшим патриархом Филаретом в Антониево-Сийский монастырь»³.

Литература:

Соломина, 1982, с. 90, кат. 35.

8

АНТИМИНС

1659 г.

Холст, чернила. 17,3 x 17,4

На освящение храма свт. Николая Антониево-Сийского монастыря

¹ ГААО. Ф. 29. Оп. 31. Д. 937. Л.117 об.

² АОКМ. КП 794/3. КФОФ (Ф1324).

³ Там же.

АОКМ. КП-1164 / 12. Инв. Т-453.

В центре чернилами нарисован восьмиконечный крест с орудиями страстей, на ступенчатой Голгофе. Вокруг монограммы: «ЦРЬ СВЫ, ІС ХС, НИКА, КОПЕ, МЛРБ». Изображение заключено в прямоугольную рамку. Вокруг рукописный текст: «Освятися олтарь ... Николы архиепископа // Мирликийских чудотворца // Священа бысть // церковь сия в лето // 7168 [1659] Индикта ЕІ [15] // месяца сентября ГІ [13] день на па//мять святого Корнилия Сотника при // благоверном // Царе и Великом Князе Алексее // Михайловиче // Всяя Руси // и при святейшем патриархи Никоне и при преосвящен//ном митрополите Макарии и при // игумене Корнилии Сийскаго монастыря».



Ил. 2. Набедренник. 1620-е гг. Вклад патриарха Филарета в Антониево-Сийский монастырь.

Собрание АКМ

9

АНТИМИНС

1661 г.

Холст, чернила. 24 x 22

На освящение храма прп. Антония Сийского, придела Троицкого собора

АОКМ. КП-1137. Инв. Т-429

В центре чернилами нарисован восьмиконечный крест с орудиями страстей на ступенчатой Голгофе. Вокруг монограммы: «ЦРЬ СЛВЫ, ІС ХРСТОС, НИКА, МЛ РБ, Г». Изображение заключено в прямоугольную рамку. Вокруг рукописный текст: «Освятися олтарь Господа // Бога и Спаса нашего Иисуса // Христа в церкви преподобнаго отца на//шего Антония Чудотворца. Священа // бысть церковь сия в лето 7//169 [1661] Индикт ДІ [14] // месяца августа в ІІ [18] день // на память святых мученик Флора и Лавра // при благоверном // Государе Царе и великом // Князе Алексее Михай//ловиче Всея Вели//кия и Малыя и Бе//лыя Руси самодержце. И при преосвященном // Макарии митрополите Великаго Но//вограда и Великих Лук».

10

ПОКРОВ НА РАКУ ПРЕПОДОБНОГО АНТОНΙΑ СИЙСКОГО

1661 г.¹ Москва

Атлас, тафта, серебряные, золотные и шелковые нити. 219 x 108

Вклад боярина Ильи Даниловича Милославского. Поступил до 1912 г. из монастыря в Архангельское епархиальное древлехранилище², в 1920-е гг. передан в Северный краевой музей (Ил. 3).

АОКМ. КП-796. Инв. Т-141

Литература:

Изюмов, 1917, с. 52; Попов, с. 284; Соломина, 1982, с. 38, кат. 5.

Источники:

Вкладная книга второй половины XVII в.: «Пожаловал боярин Илья Данилович Милославский ... 7169 [1661] покров на чудотворцову раку, на покрове образ Живоначальные Троицы да чудотворца Антония, шита шолками, а венцы и земля шиты золотом и серебром и разными травами, круг покрова шит тропарь золотом по зеленому отласу, подложен весь дорогами двоеличными. Объяри золотной 5 аршин, камки 2 аршина»³.

¹ По другим сведениям – в 1659 г.

² ГААО. Ф. 510. Оп. 1. Д. 110. Л. 18

³ ОР БАН. Д 386. Л. 21–21 об.

Метрика 1886: «Покров (2 $\frac{3}{4}$ x 1 $\frac{1}{2}$ арш.) с изображением Преподобного Антония Сийского в рост, тканый шерстями и частью шелком. Кругом его вышит из снурка Тропарь Преподобному Антонию: “Желанием духовным распалився...”, вверху серебром и золотом изображение Св. Троицы. Пожертвован на раку Преподобного Ильею Даниловичем Милославским в 1659 году. В настоящее время покров сей в раме»¹.

Опись 1886 г.: «Изображение Преподобного Антония во весь рост тканое шерстями и шелком, а кругом все зашито золотом и серебром, вверху изображение Св. Троицы шитое золотом. На полях изображения вышит золотом тропарь Преподобному крупной вязью. Это изображение служило покровом на гробницу Преподобного, а теперь отдельно в раме»².



Ил. 3. Покров на раку преподобного Антония Сийского. 1661 г. Вклад боярина И. Д. Милославского. Собрание АКМ

¹ ИИМК РАН. Р.Ш. № 188. Л. 25 об.

² ГААО. Ф. 29. Оп. 31. Д. 2392. Л. 3 об.

11

ПЕЛЕНА «АНТОНИЙ СИЙСКИЙ»

1661 г. Москва

Атлас, камка, крашенина. Золотные, серебряные и шелковые нити. Жемчуг. 60 x 56

Вклад Ильи Даниловича Милославского. Поступила в 1889 г. от настоятеля Антониево-Сийского монастыря архимандрита Антония в Архангельское епархиальное древлехранилище, затем передана в СКМ¹.

АОКМ. КП-7903. Инв. Т-385. Ж-56

Литература:

Сибирцев, 1907, с. 623; Соломина 1982, с. 80, кат. 28.

Источники:

Опись 1757 г.: «Шито пелена Троица в молении чудотворец Антоний кругом шиты слова золотом и серебром и разными шелками красного отласу, а поля по лазоревому отласу, у чудотворца венец обнизан жемчугом, около пелены камка красная, подложена камкою двоеличною. Все те пять пелен даяния Ильи Даниловича Милославского»².

Опись 1886 г.: «На другом покровце по светло-малиновому атласу вышиты – вверху Св. Троица, в середине Преподобный Антоний во весь рост в ризе – шиты серебром и золотом, по кайме в два столбца вышит серебром тропарь Преподобному: «Желанием духовным распалился» весь до конца. Подбиты все крашениною»³.

12

НАБЕДРЕННИК «БЛАГОВЕЩЕНИЕ»

1664 г. Москва

Атлас, тафта, ситец; золотные, серебряные и шелковые нити. 82 x 39

Вклад Ильи Даниловича Милославского (пелена)

АОКМ. КП-908. Инв. Т-935

Первоначально использовалась как пелена; переделана и вторично использована как набедренник.

Литература:

Соломина, 1982, с. 42, кат. 7.

Источники:

¹ ГААО. Ф. 510. Оп. 1. Д. 6. Л. 55, 55 об.

² Имеются ввиду следующие пелены: «Прп. Антоний Сийский» (кат.11); «Прпп. Алексей Человец Божий и Мария Египетская» (кат. 13); «Благовещение» (кат. 12), «Прор. Илия и прп. Антоний Сийский» (кат. 14), «Троица» (кат. 15); ГААО. Ф. 831. Оп. 1. Д. 2967. Л. 65.

³ ГААО. Ф. 29. Оп. 31. Д. 2392. Л. 7.

Вкладная книга Сийского монастыря: «РОВ [1664] он же боярин Илья Данилович пожаловал две пелены, шиты золотом и серебром, на одной образ Благовещения Пресвятой Богородицы, на другой пророк Илия да чудотворец Антоний»¹.

Опись 1757 г.: упоминается «Две пелены, на них шиты Троица да Благовещение золотом и серебром и разными шелками по вишневному отласу обложен тафтою и отласом цветным, подложены средины тафтою»².

13

ПЕЛЕНА «ПРЕПОДОБНЫЕ АЛЕКСИЙ ЧЕЛОВЕК БОЖИЙ И МАРИЯ ЕГИПЕТСКАЯ»

1660-е. Москва

Атлас, тафта, полотно; золотные, серебряные и шелковые нити. 63 x 54 (41 x 33 без каймы)

Вклад Ильи Даниловича Милославского (пелена)

АОКМ. КП-1043. Инв. Т-322

Литература:

Соломина, 1982, с. 46, кат. 9.

Источники:

Опись 1757 г.: «Во облаце Спас в молении Алексий Человек Божий да Мария Египетская, золотом и серебром и разными шелками по лазуревому отласу обложены... дороги красными, середина подложена тафтою двоеличною»³.

14

НАБЕДРЕННИК «ПРОРОК ИЛИЯ И ПРЕПОДОБНЫЙ АНТОНИЙ СИЙСКИЙ»

1664 г. Москва

Атлас, парча, тафта; золотные, серебряные и шелковые нити. 81 x 39. (41 x 31, 5 – пелена)

Вклад Ильи Даниловича Милославского (пелена)

АОКМ. КП-935. Инв. Т-133

Первоначально использовалась как пелена; переделана и вторично использована как набедренник. Изображение пророка Илии включено, скорее всего, как святого покровителя вкладчика пелены, И. Д. Милославского.

¹ ОР БАН. Д. 386. Л. 21 об.

² ГААО. Ф. 831. Оп. 1. Д. 2967. Л. 65.

³ ГААО. Ф. 831. Оп. 1. Д. 2967. Л. 65.

Литература:

Соломина, с. 42, с. кат. 7.

Источник:

Опись 1757 г.: упоминается «пелена, шита Троица, в молении Илия пророк да Антоний Сийский Чудотворец»¹.

15

ПАЛИЦА «СВЯТАЯ ВЕТХОЗАВЕТНАЯ ТРОИЦА»

1660-е гг.

Атлас, парча, галун, ситец. Серебряные, золотные и шелковые нити. 39 x 33

Вклад (пелена) Ильи Даниловича Милославского

АОКМ. КП-1024. Инв. Т-134

Первоначально использовалась как пелена; переделана и вторично использована как палица.

Литература:

Соломина, с. 40, кат. 6.

Источники:

Опись 1757: «Две пелены, на них шито Троица да Благовещение золотом да серебром да разными шелками по вишневому отласу»².

Опись 1863: «Палица, на ней вышит образ Пресвятыя Троицы золотом и серебром по красному атласу, по углам парча золотая с серебряными травами, обложена вокруг газом золотым, на ней три кисти золотые с крючком серебряным, подложена ситцем»³.

16

ХОРУГВЬ «СПАС НЕРУКОТВОРНЫЙ. ОГНЕННОЕ ВОСХОЖДЕНИЕ ПРОРОКА ИЛИИ»

1668 г. Москва

Атлас, камка, позумент, холст; золотные, серебряные и шелковые нити. 84 x 84,5

Вклад Ильи Даниловича Милославского

АОКМ. КП-1163 / 1, 2

Литература:

Перовский, 1897. № 21, с. 714; Соломина, 1982, с. 48, кат. 10.

¹ ГААО. Ф. 831. Оп. 1. Д. 2967. Л. 65.

² ГААО. Ф. 831. Оп. 1. Д. 2967. Л. 65.

³ ГААО. Ф. 29. Оп. 31. Д. 937. Л. 140.

Источники:

Вкладная книга: «POS [1668] Году он же, боярин, пожаловал хоругвь шита золотом и серебром, на стороне Нерукотворный образ Господен, на другой Огненное восхождение святого пророка Илии»¹.

Опись 1757 г. упоминает у правого клироса Троицкого собора «хоругвь на древце, на ней шит образ Спаса Нерукотворенного, по другой стране Огненное святого пророка Илии по черчатому отласу и золотом и серебром и шелки»².

Метрика 1886 г.: «Хоругвь квадратная 1 арш., натянутая на железную раму; шита по малиновой штофи золотом и серебром, а тонкие и узкие тени коричневым шелком, а лица телесным, не позже XVI века. На одной стороне изображен Нерукотворный образ Спасителя, держимый ангелами. Кругом крупною вязью вышит Тропарь: “Пречистому ти образу...” – весь. На другой стороне изображен пророк Илия в четырех видах: в пещере питаемый враном, во время сна возбуждаемый ангелом, путешествующим с пророком Елисеем и, наконец, возносимый на колеснице, управляемой ангелом и подающий милость Елисею, простершему вверх руки; в верхнем левом углу – Господь Саваоф. Кругом такую же вязью вышит Тропарь и Кондак Пророку Илие»³.

17

ПОРУЧИ

Около 1689 г. Москва

Атлас, тесьма шелковая, кружево металлическое, холст; серебряные и золотные нити.
15, 5 x 30, 5

Вклад патриаршего казначея Паисия Сийского

АОКМ. КП 1107

Вклад патриаршего казначея Паисия Сийского

Источники:

Вкладная книга Сийского монастыря второй половины XVII в: «1689 Года он же, отец Паисей, пожаловал двой поручи, оне шиты золотом и серебром по красному атласу с две на задке пугвицы сребреными гладкими»⁴.

¹ ОР БАН. Д. 386. Л. 21 об.

² ГААО. Ф. 831. Оп. 1. Д. 2967. Л. 21.

³ ИИМК РАН. Р-III. № 188. Л. 26.

⁴ ОР РНБ. Д. 386. Л. 58.

18–20

ВОЗДУХ и ДВА ПОКРОВЦА

1692 г. Москва

Вклад Семёна Тимофеевича Риморева в Антониево-Сийский монастырь

ВОЗДУХ. АОКМ. КП-1042.

Бархат, галун, нити серебряные. 72 x 58

На обороте вышито серебряными нитями: «1692 году Марта в день сий воздух и покров и святой потир и святое Евангелие по боярине Иоанне Михайловиче Милославском в вечное поминовение души его грехов отпущение, строил дворянин Семен Тимофеев сын Риморев; кто станет литургию служить и тому пожаловать боярина Иоанна помянуть и мою грешную душу до коих мест жив о здрави».

ПОКРОВЕЦ. АОКМ КП-7896. Инв. Т-378. Ж-17

Бархат, тафта, кружево серебряное. Фольга, серебряный трунцал. Жемчуг. 52 x 51

ПОКРОВЕЦ. АОКМ КП-7897. Инв. Т-379. Ж-18

Жемчугом вышито: «Сий покров по боярине Иоанне Михайловиче»

Бархат, тафта, кружево серебряное. Фольга, серебряный трунцал. Жемчуг. 47 x 48

Литература:

Сибирцев, 1907, с. 623; Изюмов, 1917, с. 78; Соломина, 1982, с. 98, кат. 42, 43.

Источники:

Опись 1863 г.:

«Воздух и два покрыва, у воздуха середина бархату красного, обложена бархатом красным Венецким травчатым по серебряной земле, – травы разных шелков. По краям обложен кружевом золотым середина обложена серебряным галуном, в середине кресты четвероконечные, шиты серебром по голубой фольге; на другой стороне сего покрыва – надпись шита серебром по малиновой тафте. Первый покров бархату красного, – вокруг обложен бархатом Венецким травчатым, по краям обложен кружевом золотным, середина обложена галуном серебряным. В середине крест четвероконечный, надписи низаны жемчугом средним, коего числом 817, имеется малая осыпь. Второй покров такого же бархату, обложен кружевом золотным, по кружеву и середине вокруг обсажен галунцем серебряным; в середине крест четвероконечный, обложен шнуром золотным, надписи низаны жемчугом мелким, коего числом 1245 жемчужин; в жемчуге же имеется одна небольшая осыпь, – подложены оба покрыва красною тафтою. Всего жемчугу полагается примерно весом три золотника (№№ 993, 994 и 995)»¹.

¹ ГААО. Ф. 29. Оп. 31. Д. 937. Л. 116–116 об.

21–23

ВОЗДУХ И ДВА ПОКРОВЦА**Вторая половина XVII в.**

ВОЗДУХ «ПОЛОЖЕНИЕ ВО ГРОБ»

Атлас, шелк, крашенина; золотные, серебряные и шелковые нити. 74 x 70

АОКМ. КП-1046. Инв. Т-321

ПОКРОВЕЦ «БОГОМАТЕРЬ ЗНАМЕНИЕ»

Атлас, шелк, крашенина; золотные, серебряные и шелковые нити. 52 x 56

АОКМ. КП-1025. Инв. Т-144

ПОКРОВЕЦ «СЕ АГНЕЦ»

Атлас, шелк, крашенина; серебряные, золотные и шелковые нити. 52 x 56

АОКМ. КП-1026. Инв. Т-145

Литература:

Сибирцев, 1907, с. 623; Соломина, 1982, с. 74–76, кат. 23–25.

Источники:

Переписная книга 1691 г.: «Воздух и два покрыва шиты по красному атласу золотом и серебром и разными шолками, кругом шиты слова серебром по вишневному атласу. У воздуха поля камчатые зеленые, у покрывов поля дороги полосамые, средины подложены дорогами зелеными»¹.

Опись 1863 г.: «Воздух и два покрыва. Воздух атласа красного, на нем вышито золотом и серебром Положение Христово во гроб, слова вокруг по вишневному атласу и надписи шиты серебром, а вокруг надписей тесьма золотом, поля камки зеленой, подпущен крашениной кирпичной, подложен тафтой зеленой. На первом покрыве вышит Агнец, при дискоме кругом два Ангела и Херувим, полагающий звезду, – золотом и серебром и разными шелками на красном атласе, вокруг надписи на вишневом атласе вышиты серебром, а тесьма золотом, поля тафты полосатой – подпущен крашениной синей, а подложен тафтой зеленой. На втором – по такому же атласу вышито Знамение Богородицы и вокруг Ея четыре Херувима золотом и серебром, вокруг надписи на вишневом атласе шиты серебром, а тесьмы золотом. Поля тафты полосатой, подпущены крашениной синей, подложен тафтой зеленой (№ 995, 996 и 997)»².

24

ПАЛИЦА «СВЯТИТЕЛЬ НИКОЛАЙ ЧУДОТВОРЕЦ»

¹ СПБ ИИ РАН. Ф. 5. Оп. 2. Д. 76. Л. 105.

² ГААО. Ф. 29. Оп. 31. Д. 937. Л. 116 об.–117.

XVII в.

Крашенина, репс, бархат, позумент; серебряные и шелковые нити. Стекла. 36 x 38

АОКМ. КП-1010. Инв. Т-147

Литература:

Соломина, 1982, с. 66, кат. 17.

Источник:

Опись 1691 г.: «Пелена на ней образ Николы Чудотворца шит серебром по зеленому изуфру в венце три камешка, кругом пелены тафта голубая в конце пять кистей с ворворками зеленого шелку¹.

25

ВОЗДУХ «ПОЛОЖЕНИЕ ВО ГРОБ»

Конец XVII в.

Тафта, штоф, ситец; золотные, серебряные и шелковые нити. 68,5 x 82

Вклад боярина И. Д. Милославского

АОКМ. КП-938. Инв. Т-325

Литература:

Соломина, 1982, с. 78, кат. 26.

Источники:

Переписная книга 1691 г.: «Воздух и два покрыва шиты золотом и серебром и разными шолками. И кругом слова по желтой тафты. Воздух обложен объярью золотной... Даяние боярина Ильи Даниловича Милославского»².

Опись 1863 г.: «Воздух и два покрыва – на воздухе изображено Положение Христова во гроб, шито по желтой тафте золотом и серебром, а вокруг середины по желтой же тафте, – писаны слова золотом, наверху в середине Саваоф, по углам четыре евангелиста в кругах, шиты золотом, серебром и шелками, поля сего воздуха золотой красной штофи с желтыми травами, подложен ситцем пестрым»³.

26-27

ПОКРОВЦЫ

Середина XVIII в.

Мастерская Шенкурского женского монастыря (Ил. 4)

¹ СПб ИИ РАН. Ф. 5. Оп. 2. Д. 76. Л. 107 об.

² СПб ИИ РАН. Ф. 5. Оп. 2. Д. 76. Л. 105.

³ ГААО. Ф. 29. Оп. 31. Д. 937. Л.115 об.

Атлас, камка, холст; золотные, серебряные и шелковые нити.

ПОКРОВЕЦ «РАСПЯТИЕ С ПРЕДСТОЯЩИМИ СВЯТЫМИ». 40 x 39. АОКМ. КП-980. Инв. Т-118

ПОКРОВЕЦ «БОГОМАТЕРЬ ЗНАМЕНИЕ». 40 x 39. АОКМ. КП 861. Инв. Т-116



Ил. 4. Покровец. «Распятие, с предстоящими святыми». Середина XVIII в. Мастерская Свято-Троицкого Шенкурского монастыря. Собрание АКМ

Источники:

Метрика Сийского монастыря 1886 г.: «Два покровца (по 7 x 7½ вершков) серенькой штофи. На одном 4-х конечный крест, с словами I.N.R.I. шиты в гладь золотом, а распятый Спаситель шелком телесного цвета, предстоящие Ё Оу и Ап. Iwa. Oeo. Шиты разными шелками, венцы золотом, копие, кольчуга и каска Лонгина шиты серебром и золотом, одежда

шелками; внизу изображение Иерусалима, – шито разными шелками; в верхних углах – солнце красным, а полная луна в сероватых облаках, шиты разным шелком; по кайме штофы кирпичного цвета вышиты слова фигурными цветистыми золотыми буквами: “Спасение соде еси посреде земли Христе Боже на Крест пречистеи руце Твои простер еси собирая всея языки”. Знамения Божией Матери, кругом 4 серафима, а по углам 4 животных (Иез. 1,10) шитые разными шелками, венцы и крылья серебром и золотом в гладь; на кайме такими же фигурными буквами вышито: “О тебе радуется...” до “... и раю словесный”. Подбиты белым холстом»¹.

28

ВОЗДУХ «ПОЛОЖЕНИЕ ВО ГРОБ»

Середина XVIII в.

Мастерская Шенкурского женского монастыря

Камка, набойка, позумент; золотные, серебряные и шелковые нити. 77, 5 x 117

АОКМ. КП-894. Инв. Т-115

Источники:

Опись 1886 г.: «Воздух большой – 23 x 19 вершков. Средина голубой штофы, кайма широкая кирпичного цвета. Посредине воздуха четырехконечный крест, под ним Дух святой, кругом низан жемчуг², выше креста Господь Саваоф, все шито золотом и серебром, а лица шелком, также Спаситель во гробе с 6-ю предстоящими и 4-мя херувимами – шиты разными шелками, а лица и руки телесного цвета. У всех шитые золотом венцы унизаны жемчугом. По кайме весьма крупными и фигурными словами вышит золотом тропарь “Благообразный Иосиф”»³.

29

АНТИМИНС

1786 г.⁴

Полотно, печать, чернила. 57 x 66

Из церкви преподобного Сергия Радонежского Антониево-Сийского монастыря

АОКМ. КП-1146. Инв. Т-438

¹ ИИМК РАН. Р III. № 188. Л. 23 об.

² Жемчуг спорот, утрачен.

³ РГАДА. Ф. 1196. Оп. 5. Д. 2796.

⁴ Гравюра для антиминса создана на олове неизвестным мастером в Москве в 1690-е гг. (Николаева, с. 148, 156. кат. 94).

Антиминс с печатным изображением композиции «Оплакивание Христа». Текст рукописный: «... в храм преподобного отца нашего Сергия Радонежскаго Чудотворца // в Свято Троицком Антониевом Сийком монастыре что над монастырским вратами 1786 года Индикта Д [4] месяца Июлии в Е [5] день».

Источник:

Опись 1863 г.: «Антиминс на сем престоле на полотне в илитоне тафты голубой с губою, – освящен в 1786 году»¹.

30

МИТРА

1797 г. (с поздними переделками)

Бархат, жемчуг, золотная бахрама, галун. Финифть. 24 x 26

АОКМ. КП-7589. ЗСМ-2 (Ил. 5)



Ил. 5. Митра. 1797 г. Собрание АКМ

¹ ГААО. Ф. 29. Оп. 31. Д. 937. Л. 61 об.

Источники:

Опись 1863 г.: «Шапка архимандричья первая устроена 1797 го года. Обложена бархатом красным, поверх той шапки образ круглой финифтяной в оправе серебряной, на нем изображена Святая Троица. Вокруг оной образ обсажен в две веревочки жемчугом. Коего по счету восемьдесят семь жемчужин. Вторая средним, количеством сто одна жемчужина. Спереди той шапки образ финифтяной в оправе серебрянной. На нем изображение Иисуса Христа. Коло того образа обложено в одну веревочку крупным жемчугом. Коего по счету пятьдесят одна жемчужина, поверх того образа в дуге звезда с алмазами в вензелевой золотой оправе, коих числом тридцать один алмаз тафеангин называемых...»¹.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. *Голубцов Н.А.* Архангельский край в смутное время / Под. ред. Н.А. Голубцова. Архангельск: Арханг. губ. стат. ком., 1913. 71 с.
2. *Зубова О.А.* Лицевое шитье в собрании Великоустюгского музея-заповедника // Великий Устюг. Проблемы региональных исследований : материалы межрегион. научно-практич. конф. Великий Устюг : [б. и.], 2018. С. 75–80.
3. *Изюмов А.Ф.* Вкладные книги Антонево-Сийского монастыря (1576–1696) // ЧОИДР : Повременное издание. 1917. Кн. 2 (261-ая). М. : Синодальная типография, 1917. 103 с.
4. *Кольцова Т. М.* Искусство Холмогор XVI–XVIII веков. М.: Северный паломник, 2009. 648 с.
5. *Макарий, еп.* Исторические сведения об Антониево-Сийском монастыре // ЧОИДР : Повременное издание. 1878. Кн. 3. М.: О-во истории и древностей рос. при Моск. ун-те, 1878. 122 с.
6. Наследие Холмогорской земли XVI–начала XX века в музеях Архангельской области : каталог выставки. М., СканРус, 2011. 127 с.
7. *Николаева С.Г.* Коллекция гравированных антиминсов в собрании Государственного музея истории религии // Труды ГМИР. Вып. 3. СПб. : Акционер" и К°, 2003. 178 с.
8. *Перовский В.* Антониево-Сийский монастырь. Исторический очерк. Архангельск: Типо-лит. насл. Д. Горяйнова, 1897. 131 с.
9. *Перовский В.* Антониево-Сийский монастырь // АЕВ. 1897. № 21. С. 714
10. *Попов А.А.* Архангельское епархиальное древлехранилище // Памятная книжка Архангельской губернии на 1912 г. / Под ред. Н.А. Голубцова. Архангельск : Губ. Тип., 1912. С. 171.

¹ ГААО. Ф. 29. Оп. 31. Д. 937. Л. 108–110 об.

11. *Сибирцев И.* Памятники древности в Сийском монастыре (к 300-летию соборного храма) // АЕВ. 1907. № 18. С. 617–626.
12. *Соломина В.П.* Древнерусское художественное серебро в собрании Архангельского областного краеведческого музея. М.: Северный паломник, 2007. 208 с.
13. *Соломина В.П.* Святыни Антониево-Сийского монастыря: буклет. М.: ГИМ, 2000.
14. Сохраненные святыни Соловецкого монастыря : каталог выставки / Гос. ист.-культ. музей-заповедник «Московский Кремль» ; авт. вступ. ст. Т.А. Тутова. М. : Белый берег, 2001. 300 с.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ:

АЕВ	Архангельские епархиальные ведомости
АОКМ	Архангельский областной краеведческий музей (в наст. время – Архангельский краеведческий музей)
ВХНРЦ	Всероссийский художественный научно-реставрационный центр им. академика И.Э. Грабаря
ГААО	Государственный архив Архангельской области
ИИМК РАН	Институт истории материальной культуры Российской академии наук
ОР БАН	Отдел рукописей БАН
РГАДА	Российский государственный архив древних актов
СПБ ИИ РАН	Санкт-Петербургский институт истории Российской академии наук
ЧОИДР	Чтения в Императорском обществе истории и древностей Российских при Московском университете

© 2021. Tatiana M. Koltsova, Natalia B. Khanenko
Arkhangelsk

**THE COLLECTION OF NORTHERN CHURCH TEXTILE FROM ST.TRINITY
ANTONIEV-SYISKY MONASTERY**

Abstract: St.Trinity Antoniev-Syisky Monastery was founded in 1520 not far from the inflow to the Northern Dvina River. The forming of the liturgical artefacts' textile collection reflects the historical and cultural role of Syia Monastery in the life of the Russian North. The complex of church textile artefacts known due to the contributing and rewriting books of the Monastery. To our time we have not numerous group of monuments of the XVI–XVIII centuries keeping in the Arkhangelsk Regional Lore Museum. It is saved owing to the recommendation of Narkompros Commission, worked under the guidance of I.E. Grabar in 1920. A short catalogue for monuments was created.

Keywords: Syia Monastery, church, Trinity, culture of the Russian North, aer, veil, church textile, gold embroidery, catalogue.

Information about the authors:

Tatiana M. Koltsova — Doctor of Science (Art Criticism), Head of the Department, The State Museum Association “Art culture of the Russian North”; senior researcher, Federal State-Financed Scientific Institution “State Institute for Art Studies”, Arkhangelsk;

Natalia B. Khanenko — conservator, custodian of textile collection, Arkhangelsk Regional Lore Museum, Arkhangelsk.

© 2021 г. Н.П. Лихачева

г. Архангельск

ЛИЦЕВОЙ СИНОДИК XVIII ВЕКА АРХАНГЕЛЬСКОГО СВЯТО-ТРОИЦКОГО СОБОРА

Аннотация: В Архангельской областной библиотеке имени Н.А. Добролюбова хранится рукопись – Синодик Архангельского Свято-Троицкого собора, написанный на Двине в первой четверти XVIII века. Рукопись украшают 53 миниатюры в лист. Исследование показало, что одинаковый миниатюрный ряд присутствует в трех синодиках, происхождение и бытование которых неразрывно связано с Русским Севером.

Ключевые слова: книжная культура, синодик, Свято-Троицкий собор, миниатюры, холмогорская артель, иконописцы, сундуки, Северная Двина.

Информация об авторе:

Лихачева Наталья Петровна — заведующий Региональным центром консервации документов и сохранения книжных памятников Архангельской областной научной библиотеки имени Н.А. Добролюбова, г. Архангельск.

Для цитирования: Лихачева Н.П. Лицевой Синодик XVIII века Архангельского Свято-Троицкого собора [Электронный ресурс] // К 150-летию со дня рождения И.Э. Грабаря (1871–1960) : Материалы всероссийской научной конференции (25–26 марта 2021 г.). – Электронные текстовые данные. – Архангельск : КИРА, 2021. – С. 91–99.

Изучение лицевого Синодика¹ (Ил. 1) из фонда Архангельской областной библиотеки имени Н.А. Добролюбова (далее – АОНБ) началось с иллюстрации, на которой изображены сундуки – наиболее типичный предмет традиционного русского быта и культуры. Миниатюра в лист была опубликована в диссертации кандидата исторических наук Н.Н. Гончаровой «Северные расписные сундуки XVII–XVIII вв. из коллекции государственного исторического музея: комплексное музееведческое исследование» (Москва, 2016) [Гончарова, 2016]. Иллюстрация была извлечена из Синодика Афанасия Холмогорского, датируемого 1689–1690 гг. и хранящегося в Государственном историческом музее (далее – ГИМ) в собрании рукописей П.И. Щукина² под № 531. Изучению северных, в частности, холмогорских, расписных сундуков посвящены и другие исследования этого автора [Гончарова, 2015].

Росписи на крышках сундуков имеют не просто декоративное оформление. Они всегда несут в себе определенное сообщение, нравоучение или послание. Характерно, что особенностью холмогорских сундуков был зеленый цвет, в который окрашивалась вся

¹ Синодик Архангельского Свято-Троицкого кафедрального собора, перв. четв. XVIII в., 156 л. АОНБ им. Н.А. Добролюбова.

² Щукин Петр Иванович (1853–1912) – русский купец, собиратель русских и восточных древностей, основатель частного общедоступного музея.

внешняя поверхность изделия. Это своеобразие прослеживается в целом ряде архивных документов XVII–XVIII вв. Например, «... ящичек выписан зеленою краскою ...», «... сундук зеленой оббит железом ...», «... трети сундук зеленой ...», «... ящик зеленой неокован ...»¹ и т.д.



Ил. 1. Синодик Архангельского Свято-Троицкого кафедрального собора.

Первая четверть XVIII в. Из фонда АОНБ им. Н.А. Добролюбова. Фото Е.М. Чащиной

Представленный на миниатюре сундук-теремок окрашен именно зеленой краской по внешней поверхности, что позволяет локализовать место его создания. Важным атрибуционным признаком является и орнамент на внутреннем боковом ящичке нижнего отделения изделия. Это двойные многолепестковые ромбовидные розетки зеленого цвета. Такой же орнамент украшает и ковчезцы для грамот, изготовленные в 1686 г. для архиерейского дома по специальному заказу Афанасия Холмогорского [Булатов, 2002]. Выявленные аналоги оформления позволяют сделать вывод, что этот сундук был изготовлен и расписан холмогорскими сундучником и иконописцем в конце XVII – начале XVIII вв. В это время в Холмогорах работала целая артель художников, среди которых был Федор Васильев Струнин (Колмогорец), протопоп Богоявленского собора.

¹ ГААО. Ф. 1025. Оп. 3. Д. 23. Л. 21, 23, 35.

Изображение сундука в диссертации Н.Н. Гончаровой привело нас к Синодику первой четверти XVIII в. архангельского Свято-Троицкого собора из фонда АОНБ, который украшают 53 миниатюры к притчам. На листе 84 располагается идентичная иллюстрация: сверху зеленый закрытый сундук, внизу – открытый сундук; оба окованы железом, предназначались для хранения драгоценностей. На нижней иллюстрации видны мешочки, вероятно, с монетами.

Синодик как тип рукописной книги с именами лиц, поминаемыми священником во время Богослужения о здравии и за упокой, имел на Руси широкое распространение [Дергачева, 2011; Поньрко, 1989]. Общеизвестно, что синодики повторяли друг друга, писцы переписывали целые разделы из одной книги в другую. Немалое количество их сохранилось в государственных учреждениях Архангельской области. Часть из них имеют художественное оформление.

Как правило, синодики принадлежали монастырям и церквям, редко их заполняли частные лица. Синодик из фонда АОНБ своим бытованием связан со Свято-Троицким кафедральным собором, который был заложен 11 октября 1709 г. Каменный двухэтажный – это был главный храм архангелогородцев на протяжении более чем двух столетий. Пять его усыпанных звездами глав издали указывали всякому местоположение центра города.

Сегодня книги из библиотеки Троицкого собора рассредоточены в различных хранилищах нашей страны. Часть рукописей была вывезена в 1920-е гг. в Библиотеку Российской академии наук (далее – БАН), три из них находятся в рукописном отделе в Архангельском собрании. Одна книга – Евангелие-тетр конца XVI – начала XVII в. – хранится в фонде 353 (собрание АОНБ) Российской государственной библиотеки.

Легенда бытования Синодика архангельского Свято-Троицкого собора в XX в. неизвестна. АОНБ приобрела рукопись у частного лица в 1994 г.

Синодик датируется первой четвертью XVIII в. Основная часть рукописи написана на бумаге этого периода с водяным знаком: герб города Амстердама нескольких вариантов (1709–1716) [Дианова, 1998]. В XIX в. книга была реставрирована в Свято-Троицком кафедральном соборе. В рукопись, в большей степени в помянник, где со временем дописывали имена лиц о здравии и усопших, вставлены листы бумажной архангельской фабрики Ивана Демидова (архангельский купец 3-й гильдии) с водяным знаком: литеры «АФ ИД» и белая дата «1822». От прежнего переплета сохранился лишь корешок с блинтовым тиснением и надписью: «Синодик Архангельского собора». В 2009 г. рукопись была отреставрирована в Федеральном центре консервации библиотечных фондов (г. Санкт-Петербург): создан охранный кожаный переплет, укреплен красочный слой миниатюр, восполнены утраченные фрагменты бумажной основы документа.

О принадлежности Синодика Свято-Троицкому кафедральному собору говорят записи, выполненные чернилами: «Синодик архангелогородскаго Троицкаго собора казенная» (листы 3–13); «Сей синодик архангелогородскаго Троицкаго собора казенной» (лист 9 об.); «Сей синодик Архангельскаго Кафедральнаго Свято-Троицкаго собора» (лист 156 об.).

Данная рукопись состоит из трех частей: синодичные предисловия, миниатюры, помянник. Так, Синодик относится к типу синодиков-литературных сборников, в котором помимо помянника включены синодичные предисловия, повествующие о судьбе души после смерти тела, о необходимости поминовения усопших. По классификации И.В. Дергачевой, Синодик относится к синодикам непостоянного состава (третьей редакции) [Дергачева, 2011].

Миниатюры Синодика Свято-Троицкого собора сопровождаются кратким комментарием в виде текста с левой стороны – так, чтобы читатель мог видеть одновременно и текст, и изображение. Миниатюры выполнены пером, одежды раскрашены в красный, зеленый, желтый тона, лики и руки не раскрашены. Лицевую часть Синодика открывает миниатюра «Троица».

Помянник открывает заставка-рамка, выполненная в старопечатном стиле, в которую вписан Чин литии об усопших «Ведомо буди, яко во днех седмицы по отпусте вечерни и утрени». За тем следует молитва представившихся «Владыко Господи Иисусе Христе Боже наш всея видимыя и невидимыя твари содетелю и человеколюбче».

Традиционно в начале помянника идут списки царей и цариц, великих князей и княгинь, патриархов, митрополитов. Следом идет поминание рода Никольского I-й гильдии купца Иакова Феодоровича Грибанова (известные купцы на Русском Севере, родом из деревни Крыловской Яхреньгской волости Никольского уезда (ныне Подосиновский район Кировской области); титулярного советника Варовчикова Ильи Семеновича (1790–1834); вологодского жителя Иакова Серебрякова, купца Мясникова. На листе 134 упоминается Степан Васильевич Гурьев (1753–п. 1786), архангельский купец 3-й гильдии, торговал в рыбном ряду в наемной лавке разной соленой рыбой и отпускал два судна на рыбные промыслы.

Детальное изучение Синодика Свято-Троицкого собора привело к тому, что мы обнаружили три синодика одного состава, по своему происхождению связанных с Русским Севером. По хронологии рукописи выстраиваются следующим образом: Синодик Афанасия Холмогорского 1689–1690 гг. (ГИМ), Синодик Свято-Троицкого собора 1709 г. (АОНБ) и Двинской Синодик 1719 г. (утрачен).

Так, текстологический анализ предисловий Синодика из фонда АОНБ показал, что они полностью соответствуют Синодику Двинского Михайло-Архангельского монастыря 1719 г., подробно описанного Никанором, епископом Смоленским (СПб., 1896) [Понырко, 1989]. Никанор (в миру Никифор Тимофеевич Каменский) – с 1893 по 1896 гг. епископ

Архангельский и Холмогорский – проявил себя энергичным администратором и талантливим проповедником, не оставляя при этом занятий богословскими и историко-археологическими исследованиями. В этот период Никанор и описал Синодик, который впоследствии, скорее всего, был утрачен, как и все основное имущество Михайло-Архангельского монастыря (в 20-е гг. XX в.).

На сайте Научного центра историко-генеалогических исследований есть статья без указания авторства «О синодиках» [О синодиках, 2009], в которой отмечено, что Синодик Михайло-Архангельского монастыря многими частями переписан из синодика Антониева-Сийского монастыря¹, в свою очередь повторявшего синодик одного из московских монастырей. К сожалению, ссылки на первоисточники не указаны и в настоящее время не представляется возможным их установить.

Предисловие Синодика Свято-Троицкого собора составляют следующие статьи:

1) «Яко во всяком царстве земных доброустроенном гражданстве...» (лл. 2–2 об.). Это предисловие часто использовалось в качестве начальных слов в северных синодиках XVII–XVIII вв. Так, данный текст также встречается в Синодике Воскресенской церкви г. Каргополя 1775 г., который писал Василий Дьяконов (ГААО, 90 р.ц. (615)). По мнению Никанора, это предисловие встречается в старых рукописях и вошло в печатные издания.

2) «Известие о смерти яко имама вси умрети» (лл. 3–7) – в стихотворной форме изложены мысли и наставления о смерти. Никанор отмечает, что данные стихи относятся ко времени составления Синодика Двинского монастыря 1719 г., но используются они в рукописной традиции раньше – с конца XVII в.

3) «Начало бытия миру Божиим изволением бысть...» (лл. 7 об. – 9 об.). Статья о происхождении греховности человеческой.

4) Слово Иоанна Дамаскина о почивших в вере (нач.: «Православно-католическая восточная свята апостольская церковь...») (лл. 10–57).

5) «Поучения блаженного Августина на словеса апостольские, да быхом о умерших не скорбели»² (нач.: «Овещавает нас благословенный апостол да быхом о тех иже упоша...») (лл. 57–60 об. и фрагмент повторяется на лл. 62–62 об. до слов «но нас тамо упреждают, за ними поспешающих»).

¹ Установлено, что сийские синодики из собрания БАН и один из Синодиков, хранящихся в ГААО, имеют иные предисловия.

² Данное предисловие встречается в кодексе конца XVII в., происходящем из библиотеки Флорищевой Успенской пустыни (ранее пустынь принадлежала Владимирской епархии, ныне входит в Нижегородскую епархию). В начале 1920-х гг. рукопись поступила во Владимирский музей и в настоящее время является частью коллекции рукописных и старопечатных книг Государственного объединенного Владимиро-Суздальского музея-заповедника, № В–5636/159.

б) Молитва «Помяновение усопших» (нач.: «Едине имей безсмертие, живыми же и мертвыми обладай»), вслед за которой помещены стихи: «Тщися и ты мертвых души поминати» (лл. 61–62).

Синодичных предисловий в Синодике Афанасия Холмогорского нет. Но все три синодика имеют одинаковый миниатюрный ряд (при этом количество иллюстраций не совпадает). Так, в Синодик из Холмогорского Спасо-Преображенского собора вплетены 46 миниатюр, написанных «тщанием» архиепископа Холмогорского и Важского Афанасия. В Синодике Свято-Троицкого кафедрального собора 53 миниатюры. Никанор пишет, что «всего рисунков в Синодике до 52» [Никанор, 1896, с. 20].

Мы установили, что все иллюстрации выполнены в единой технике письма и принадлежат холмогорской книгописной школе. Т.М. Кольцова, заведующий отделом древнерусского искусства ГМО «Художественная культура Русского Севера», определила, что художником Синодика Афанасия Холмогорского является Федор Васильев Струнин (Колмогорец) – протопоп Богоявленского собора в Холмогорах. Вероятно, он прибыл из Москвы с первым архиепископом Холмогорским и Важским Афанасием (1641–1702). Струнин на тот момент был уже сложившимся художником, прошедшим хорошую школу в московской Оружейной палате [Кольцова, 2009].

Синодик Свято-Троицкого кафедрального собора был, вероятно, списан с Синодика Афанасия Холмогорского. Мы сравнили рисунки этих двух Синодиков. Они идентичны, текст с левой стороны отличается лишь начертанием отдельных букв. Однако в Синодике ГИМ есть случаи, когда текст не помещается на одной стороне листа и вписывается либо под картинку, либо рядом. В Синодике АОНБ текст ровный, четко помещающийся на левой стороне листа. Это говорит о том, что писец знал, как правильно расположить текст, чтобы он поместился на одной стороне. А значит, он либо списывал текст и знал, сколько должно поместиться на одной половине листа, либо хорошо владел приемами искусного письма.

Третий Синодик Михайло-Архангельского монастыря по хронологии написания более поздний. Никанор в своем исследовании приводит пять черно-белых иллюстраций, практически полностью соответствующих Синодику Архангельского Свято-Троицкого собора, лишь за небольшим исключением.

В прекрасной виньетке, занимающей целый лист и раскрашенной красной краской (авт. – *указание Никанора*) вписано: «Лета 1719-го написася и построися сий Синодик тщанием и снисканием Двинского Архагелского монастыря господина архимандрита Иоасафа Черноруцкого, своим келейным иждивением, а не из монастырской казны». В Синодике АОНБ в виньетку вписано: «Отец и Сын и Святой Дух». Листа с изображением виньетки в Синодике ГИМ нет.

Архимандрит Иоасаф Черноруцкий был великороссом. Никанор полагает, что он приехал из Москвы вместе с архимандритом Товиею, ездившим туда в 1707 г. Никанор приписывает авторство составления Синодика Иоасафу и говорит о том, что труд компилятивный, но особенно важно, что здесь соединились в одном составе части синодиков, известные в многоразличных редакциях. По всей видимости, Никанор не знал о существовании Синодика Афанасия Холмогорского и Троицкого собора.

В начале Двинского Синодика перед первым предисловием в виньетке изображен св. архангел Михаил со знаменем и оружием. В Синодике Троицкого собора оставлено пустое место под заставку в пол-листа. Перед третьим и четвертым предисловиями оставлено свободное место для написания художественного заглавия этих статей. Также поступил и Иоасаф Черноруцкий в Двинском Синодике.

Таким образом, вероятнее всего, синодик для Свято-Троицкого храма писали на заказ в Холмогорах специально для вновь строившегося главного храма города. Учитывая, что собор был заложен в 1709 г., маловероятно, что этот Синодик переписывал сам Струнин. Все его работы относятся к концу XVII в. [Кольцова, 2009]. Однако известно, что в 1685 г. Федор работал совместно с иконописцами: братом Алексеем Струниным, его сыном Егором, братом Стефаном Струниным, а также с холмогорскими стрельцами и конюхами [Словарь], которые в начале XVIII в. могли применить единый стиль оформления синодика.

Получается, что художником в Синодике Афанасия Холмогорского конца XVII–начала XVIII в. выступает Ф. Струнин; из его окружения холмогорский писец оформил Синодик Троицкого собора первой четверти XVIII в.; архимандрит Иоасаф Черноруцкий рисовал и писал Синодик Михайло-Архангельского монастыря 1719 г., пользуясь уже известными рукописями.

Таким образом, изучение Синодика позволяет говорить о том, насколько популярным была такая книга памяти живых и мертвых на Руси. Помимо синодичных предисловий, огромную художественную ценность представляют миниатюры в лист с изображением эсхатологических представлений. Помянники служат важным историческим источником для изучения культуры края. Введение в научный оборот такого рода рукописных памятников позволит в дальнейшем реализовать комплексное искусствоведческое изучение миниатюр, изучить взаимовлияние живописного цикла Синодиков, их отражение в духовной и материальной культуре того времени.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Булатов В.Н. Муж слова и разума : Афанасий – первый архиепископ Холмогорский и Важский / ПГУ им. М. В. Ломоносова. Архангельск : Правда Севера, 2002. 247 с.

2. *Гончарова Н.Н.* Основные принципы изучения северных расписных сундуков XVII–XVIII вв. // Вопросы музеологии. 2015. № 1 (11). С. 109–116.

3. *Гончарова Н.Н.* Северные расписные сундуки XVII–XVIII вв. из коллекции государственного исторического музея: комплексное музееведческое исследование: дисс. ... канд. истор. наук. М., 2016.

4. *Дергачева И.В.* Древнерусский Синодик : исследования и тексты / РАН, Ин-т философии. М. : Кругъ, 2011. 398 с. (Памятники древнерусской мысли : исследования и тексты; вып. 6).

5. *Дианова Т.В.* Филиграни XVII–XVIII вв. Герб города Амстердама. М. : РИЦ ГИМ, 1998. 166 с.

6. *Кольцова Т.М.* Искусство Холмогор XVI–XVIII веков. М. : Северный паломник, 2009. 644 с.

7. *Никанор, еп.* Синодик Двинского Михаило-Архангельского монастыря : Сообщ. Никанора, еп. Смоленского / ОЛДП. [Санкт-Петербург] : тип. И.Н. Скороходова, 1896. 31 с.

8. О синодиках [Электронный ресурс] // Научный центр историко-генеалогических исследований, 2009. Режим доступа: <https://r-element.com/material/temy-nekotorykh-issledovaniy/o-sinodikakh> (Дата обращения: 01.02.2021).

9. *Поньрко Н.В.* Синодик // Словарь книжников и книжности Древней Руси / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушк. дом); Отв. ред. Д. С. Лихачев. Вып 2. Ч. II: Вторая половина XIV–XVI в. Л. : Наука, 1989. С. 339–344.

10. Струнин Федор Васильев (Холмогорец, Колмогорец) (уп. 1676–1698) [Электронный ресурс] // Словарь русских иконописцев XI–XVII вв. Режим доступа: http://rusico.indrik.ru/artists/s/strunin_fv/index.shtml (Дата обращения: 01.02.2021).

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ:

АОНБ	Архангельская областная научная библиотека имени Н.А. Добролюбова
БАН	Библиотека Российской академии наук
ГААО	Государственный архив Архангельской области
ГИМ	Государственный исторический музей
ОЛДП	Общество Любителей Древней Письменности

© 2021. Natalya P. Likhachyova

Arkhangelsk

**18TH-CENTURY ILLUMINATED COMMEMORATION BOOK FROM
THE TRINITY CATHEDRAL OF ARKHANGELSK**

Abstract: Arkhangelsk Regional Scientific Library named after N. A. Dobrolyubov has in its possession a certain manuscript – a commemoration book of Arkhangelsk’s Trinity Cathedral written nearby Dvina in the first quarter of the 18th century. The manuscript is decorated with 53 page-sized miniatures. A study was conducted that showed that the same variety of miniatures is present in three commemoration books whose origins and use are inextricably connected to Russian North.

Keywords: book culture, commemoration book, Trinity Cathedral, miniatures, Kholmogory guild, icon painters, coffers, Northern Dvina.

Information about the author:

Natalya P. Likhachyova — Head of the Regional Center for Conservation of Documents and Preservation of Book Monuments, the Arkhangelsk Regional Scientific Library named after N. A. Dobrolyubov, Arkhangelsk.

© 2021 г. Л.В. Ненашева

г. Архангельск

АТРИБУЦИЯ РУКОПИСНЫХ ПАМЯТНИКОВ, ХРАНЯЩИХСЯ В СОБРАНИИ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЙНОГО ОБЪЕДИНЕНИЯ «ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА РУССКОГО СЕВЕРА»

Аннотация: В статье рассматриваются рукописи, созданные на территории Архангельской области и хранящиеся теперь в ГМО «Художественная культура Русского Севера». Цель данного исследования – уточнить, скорректировать название памятника письменности, в некоторых случаях дать рукописи название, принятое в науке. Представленные в статье книги не датированы. В результате исследования рукописных памятников была определена более точная дата написания книги. Для этого учитывался состав бумаги, бумажные знаки, косвенные даты. Подтвердить дату написания книги помог и орнамент, книжный декор, который является не только украшением, но и признаком, помогающим датировать рукопись или подтвердить дату источника.

Ключевые слова: атрибуция, рукописная книга, музейное собрание.

Информация об авторе:

Ненашева Лариса Викторовна — доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка и речевой культуры, Северный (Арктический) федеральный университет им. М.В. Ломоносова, г. Архангельск.

Для цитирования: Ненашева Л.В. Атрибуция рукописных памятников, хранящихся в собрании Государственного музейного объединения «Художественная культура Русского Севера» [Электронный ресурс] // К 150-летию со дня рождения И.Э. Грабаря (1871–1960) : Материалы всероссийской научной конференции (25–26 марта 2021 г.). – Электронные текстовые данные. – Архангельск : КИРА, 2021. – С. 100–105.

На протяжении нескольких десятилетий сотрудниками и хранителями Архангельского музейного объединения «Художественная культура Русского Севера» собиралась уникальная коллекция рукописных и старопечатных книг. Сейчас она насчитывает более 600 экземпляров, значительная часть которых используется в постоянных экспозициях музейного объединения, также книги представлены на временных выставках [Ненашева, 2020]. Рукописных памятников в собрании – 69. Основная часть рукописей – это сборники с житиями, молитвами, с толкованиями заповедей и молитв, сборники для богослужебного пения с крюковой и линейной нотописью. В фондах музея находятся также духовно-назидательные сборники, созданные старообрядцами. Распределение рукописей по векам: XV в. – 1, XVI в. – 4, XVII в. – 12, XVIII в. – 20, XIX в. – 27, XX в. – 5.

Работа над рукописным собранием велась пять лет. Цель работы – дать полное научное описание рукописей и затем составить научный каталог в соответствии с принципами, принятыми в отечественных каталогах рукописных книг.

Основные задачи, которые стояли в период изучения рукописей, – дать точное название книге и определить дату рукописи. Для этого подробно изучалось содержание книги, чтобы дать название в соответствии с репертуаром общепринятых в науке наименований памятников письменности. В случае отсутствия наименования, в заголовок описательной статьи вносится самоназвание книги или дается обобщающее название рукописи с указанием ее основного содержания, например, для сборников.

За дату принимается не время написания памятника, а время создания сохранившейся рукописи. У книг, имеющих точную датировку, даты даны в современном летоисчислении. У рукописей, имеющих разновременные части, в описании указываются даты всех частей в хронологическом порядке, независимо от расположения их в книге, с указанием листов каждой хронологической части. При раскрытии содержания эти части описываются в порядке следования, с указанием их даты. Для недатированных рукописей дата приведена в виде общей характеристики (указание на век) и дополнена частной (указание узкого периода в пределах полувека). При датировке памятников используются косвенные сведения: указания на исторические личности, которые упоминаются в данной рукописи, что может свидетельствовать о том, что документ написан при жизни указанного лица. Датирование рукописей основано также на показаниях водяных знаков бумаги с учетом других признаков палеографического характера: письмо, орнаментика. В месяцесловах и святцах при датировке учитывается и первая дата, которая стоит в пасхалии.

За время изучения рукописного собрания были обнаружены интересные находки, о которых хотелось бы рассказать.

1. Самой ранней рукописью является Пролог конца XV в. (Кн. 396). В музейной описи была указана ошибочная дата – XVI в. При исследовании уточнили, что Пролог относится к краткой редакции (есть еще пространная редакция и стихной Пролог), к сентябрьской половине: в него входят слова и нравоучительные повести с сентября по февраль [Ненашева, 2019, с. 10–13].

Список не датирован, по водяным знакам его можно отнести к последней трети XV в.: бумажный знак – перстень с большим остроконечным камнем № 1262–1263 — 1497 г. [Лихачев, 1899], а также бумажный знак – корона с зубчатыми листьями, с трилистником № 1022–1023 — 1459 г., № 1066, 1067, 1068, 1070 — 1464 г.; № 2664 — 1477 г., № 4038 — 1456 г. [Лихачев, 1899] и С.М. Briquet № 4645 — 1459–1469 гг. [Briquet, 1968]. То, что рукопись относится к XV в., подтверждают орнаментальные заставки балканского, или неовизантийского, стиля, которые вошли в моду в русские рукописи в XV в., особенно во второй половине столетия. Книга написана одним почерком [Ненашева, 2019, с. 10–13].

2. В инвентарной книге музейного собрания отмечено, что рукопись Евангелие-апракос написано в конце XV в. (Кн. 250). Эти данные были пересмотрены: по содержанию оказалось, что это Евангелие-тетр, или Четвероевангелие. Книги Евангелий расположены по канону: от Матфея, Марка, Луки, Иоанна. Начало книги утрачено: Евангелие от Матфея без начала. На л. 1 текст начинается с пятой главы, зачало 12, со слов: «Егда убо твориши». По всей рукописи встречается бумажный знак перчатка с цветком на конце перстов: №№ 1607, 1608 — 1535 г., № 1636 — 1537 г. [Лихачев, 1899], № 10967 — 1540–1545 гг. [Briquet, 1968]. Книга написана одним почерком [Ненашева, 2019, с. 14–15].

3. Еще одной интересной находкой стала рукопись, которая в музейной описи указана как «Пролог» (Кн. 516), она датирована концом XVI – началом XVII в. Однако по содержанию это оказался Апостол-апракос, в который входят послания апостолов по дням недели. Рукопись написана на бумаге на 150 листах полууставом тремя почерками, третий почерк переходит в скоропись [Ненашева, 2019, с. 16–17]. По водяным знакам его можно отнести к первой половине XVI века, а не к концу века, как указано в описи. Бумага с филигранями: на лл. 1–140 «Рука в коротком рукавчике, над средним пальцем крестовидная розетка» – типа Лихачев № 1438 (1513 г.), №№ 1444 (1514 г.), № 1534 (1527 г.), № 1605 (1535 г.) [Лихачев, 1899]; приблизительно схож со знаками Briquet: № 11423 (1496, 1493, 1500–1501 гг.) [Briquet, 1968]; на лл. 141–146 «Герб города Амстердама».

4. В музейном собрании содержится рукопись, которая также носит неверное название, – это Триодь (Кн. 398). По содержанию этот памятник письменности оказался Златоустом. Златоуст – древнерусский учительный сборник, он является сборником «уставных чтений», состоящих из дидактических сочинений. По содержанию известны три разновидности Златоуста: Златоуст постный, содержащий статьи, посвященные подготовительным к Великому посту неделям и неделям Великого поста. Златоуст пятидесятный, в основе которого лежит постный Златоуст, он продолжается главами на воскресные и некоторые будние дни от Антипасхи до Недели «всех святых». И самый большой – Златоуст годовой, начинающийся от Недели «мытаря и фарисея» до 36 недели после Недели «всех святых». Рассматриваемый список относится к типу Златоуст постный, он включает 64 слова, отсутствует в списке Слово о блудном сыне.

Скорректирована также дата написания книги. В описи отмечено начало XVII в., по бумажным знакам, которые встречаются в книге: 1) «кувшинчик средней величины с одной ручкой, на крышке корона, увенчанная четырехлистником», на кувшинчике буквы «IV» и другие литеры – типа Лихачев № 4008 (1581 г.), № 4067 (1588 г.), № 4115 (1596 г.) [Лихачев, 1899], типа Briquet № 12783 (1564–69 гг.) [Briquet, 1968]; 2) «кувшинчик с узким горлом, с двумя ручками, украшенный четырехлистником» – типа Лихачев № 4099 (1600 г.), 4132

(1600 г.) [Лихачев, 1899], Briquet № 12693 (1600 г.) [Briquet, 1968]. Была уточнена дата: конец XVI в. – начало XVII в. Рукопись написана одним почерком, крупным полууставом, переходящим в скоропись [Ненашева, 2019, с. 22–26].

5. Интересной находкой явилась книга, которая в музейной описи значится как «Притчи», датируемая концом XVIII – началом XIX в. (Кн. 251). На самом деле в нее входят две уникальные книги: первую мы назвали по заглавию, оставленному писцом: «Притча о Эзопе». Вторая книга, включенная в рукопись, – «Зрелище жития человеческого», привезенная Андреем Андреевичем Виниусом в Россию в 1674 г. А.А. Виниус переводит с немецкого языка на церковнославянский язык сборник басен с историческими и легендарными примерами и называет его как «Зрелище жития человеческого, в нем же изъяснены суть дивные беседы животных, со истинными к тому приличными повестями в научение всякого чина и сана человеком». По бумажным знакам эта книга была датирована веком ранее, то есть концом XVII – началом XVIII вв.: бумага с филигранями на протяжении всего списка – герб Амстердама. Так как в список включены две рукописи, то в наименование памятника вносятся оба названия, поэтому при атрибутировании название книги дано так – «Притча о Эзопе. Зрелище жития человеческого» [Ненашева, 2019, с. 69–74].

6. В музейном собрании хранится уникальный экземпляр «Скрижали» патриарха Никона (Кн. 472). «Скрижаль духовная или откровение тайн церковных» была напечатана в 1656 г. В нашем памятнике наряду с печатными листами имеются и рукописные листы, восполненные взамен утраченных печатных листов рукописным текстом более позднего происхождения. У печатного варианта исследуемого памятника листы, где зафиксирована дата публикации, не сохранились. Дата создания книги указана на листах 528–528об в рукописном тексте: *«В царствующем граде Москве в лето от создания мира 7164. От воплощения же Бога слова 1656, индикта 9, во 2 день. Напечаташася первое»*. Дату создания уточняем по иллюстрациям, расположенным на печатных листах.

Заставки выполнены в технике ксилографии. На печатных листах имеются орнаментальные рисунки, отмеченные в альбоме А.С. Зерновой: л. 21 – № 378, л. 419 – № 369, л. 508 – № 376 [Зернова, 1952]. Все они указаны А.С. Зерновой как заставки, встречающиеся в «Скрижали», поэтому можно сделать вывод: рисунки подтверждают дату создания памятника, которая зафиксирована на рукописных листах. Рукописные листки «Скрижали» датированы нами первой третью XVIII в. На листах 1–16, 456, 457, 464, 466, 467, 472, 474, 477 с рукописным текстом отмечен бумажный знак «Герб Амстердама» девятой разновидности, схожий со знаком из альбома филиграней Т.В. Диановой: № 393 (1714 г.), № 429 (1721 г.), № 459 (1737–1744 гг.) [Дианова, 1998]. На рукописных листах 1, 12, 424, 455

вместо исконных рисунков «Скрижали» № 369 и № 376 вклеен орнамент, который в альбоме Зерновой отмечен как № 336; такой рисунок встречается в «Псалтыри» 1631 г. и в «Службе и житии Николая Чудотворца» 1640 г. [Зернова, 1952]. Однако на листе 441 над основным текстом также вклеен орнамент, который уже встречается в книгах начала XVIII в. В альбоме орнаментов такая иллюстрация находится под № 402 (Минея, декабрь 1714 г.; Минея праздничная 1715 г.; Псалтырь с воследованием 1716 г.) [Зернова, 1963]. Это свидетельствует, что рукописный текст и оформление были сделаны в одно время и приблизительно восьмьюдесятью годами позже, чем сама книга [Ненашева, 2019, с. 35–38].

7. В другом исследуемом памятнике «Азбука и Часовник» (Кн. 43), также состоящем из печатного и рукописного варианта, на рукописных листах содержатся инициалы, скопированные с печатных изданий более раннего периода. На печатных листах 79-80об содержится запись: *«Начаты быша печатати сия книги Азбуки в' царствующем граде Москве в' лета 7145 (1637 г.), месяца генваря въ 29 день, на пренесение мощемъ святого священно/мученика Игнатия Богоносца. Совершены же быша сия книги Азъбуки того же 1637-го лета, месяца феврала въ 8 день, на память святого великомученика Феодора Стратилата, в' двадесят' четвертое лето, царства его, государя царя и великаго/ князя Михаила Феодоровича всея Руси, в' третье лето патриаршества отца его и богомольца святейшаго великаго киръ патриарха Иасафа Москов'скаго и всея Руси»*. Рукописный текст данного памятника выполнен на бумаге первой половины XIX в. и на бумаге конца XIX – начала XX в.

Текст на листах 32–46, написанных в первой половине XIX в., украшен малыми рукописными инициалами, скопированными со старопечатных изданий 1636–1637 гг., потому что основной текст памятника был напечатан в 1636 г. Все инициалы белого цвета на черном фоне помещены в прямоугольник. По альбому орнаментов книг московской печати XVI–XVII вв. было установлено, что инициалы Б (№ 627), В (№ 628), Г (№ 629), Д (№ 630), Л (№ 637), М (№ 638), Н (№ 639), Р (№ 642), С (№ 644), Ч (№ 649) встречаются в памятниках письменности 1636–1637 гг. [Зернова, 1952, с. 71–72].

При изучении рукописных памятников, составляя палеографическое описание книг, необходимо учитывать такие компоненты, как бумажные знаки, орнаментальное оформление (они помогают датировать рукопись или уточнить дату написания), состав книги, чтобы дать более точное название книги, количество почерков, вкладные записи: выходные записи (с именами писцов), а также записи, указывающие на принадлежность монастырю или частному лицу.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Дианова Т.В. Филигрانی XVII–XVIII вв. «Герб города Амстердама» : [каталог]. М. : Изд-во ГИМ, 1998. 166 с.
2. Зернова А.С. Орнаментика книг московской печати XVI–XVII веков : альбом. М. : Гос. Б-ка СССР им. В.И. Ленина, 1952. 28 отд. сброшюр. с., 84 л.
3. Зернова А.С. Орнаментика книг московской печати кирилловского шрифта XVII–XVIII веков : атлас : К 400-летию русского книгопечатания / Гос. ордена Ленина б-ка СССР им. В. И. Ленина. Отд. редких книг. М. : [б. и.], 1963. 166 с.
4. Лихачев Н.П. Палеографическое значение бумажных водяных знаков. Часть I–III. СПб. : ОЛДП, 1899 (тип. "В. С. Балашев и К^о").
5. Ненашева Л.В. Рукописная книга Русского Севера XV–XX вв. в собрании Государственного музейного объединения «Художественная культура Русского Севера» : Научный каталог. М. : Северный паломник, 2019. 392 с.
6. Ненашева Л.В. «Нет праведника без почитания книжного». Рукописная книга Русского Севера XV–XX вв. (материалы конференции) // Арктика и Север. 2020. № 38. С. 152–164.
7. Briquet C.M. *Les filigranes*. T. I–IV. Amsterdam, The Paper Publications Society, 1968.

© 2021. Larisa V. Nenasheva
Arkhangelsk

ATTRIBUTION OF MANUSCRIPT MONUMENTS STORED IN THE COLLECTION OF THE MUSEUM ASSOCIATION "ARTISTIC CULTURE OF THE RUSSIAN NORTH"

Abstract: The article examines the manuscripts created on the territory of the Arkhangelsk region and now stored in the Museum Association "Artistic Culture of the Russian North". The purpose of this study is to clarify, correct the name of the written monument, in some cases give the manuscript a name accepted in science. The books presented in this article are not dated. As a result of the study of manuscript monuments, a more precise date for the writing of the book was determined. For this, the composition of the paper, paper signs, indirect dates were taken into account. The ornament, book decor, which is not only a decoration, but also a sign that helps to date the manuscript or confirm the date of the source, also helped to confirm the date of the book's writing.

Keywords: attribution, handwritten book, museum collection.

Information about the author:

Larisa V. Nenasheva — Doctor of Science (Philology), Professor of the Department of Russian Language and Speech Culture, Lomonosov Northern (Arctic) Federal University, Arkhangelsk.

© 2021 г. А.Г. Едовин

г. Архангельск

АРХИТЕКТУРНАЯ РЕСТАВРАЦИЯ И АРХЕОЛОГИЧЕСКАЯ РЕКОНСТРУКЦИЯ: НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ СТРОИТЕЛЬНОЙ ИСТОРИИ «АРХАНГЕЛЬСКОГО КРЕМЛЯ»

Аннотация: В статье рассказывается о возможностях толкования исторических событий в ходе реставрационных работ на памятниках архитектуры с помощью археологических методов. Описаны два аспекта функционирования комплекса Архангельских Гостиных дворов постройки 1668–1684 гг. и более поздних реконструкций. Один относится к крепостной стене Каменного города первого строительного этапа комплекса, а второй связан с реконструкцией 1789–1809 гг., когда были сооружены Винные и соляные магазины (склады).

Ключевые слова: архитектурный комплекс, Архангельские Гостиные дворы, археология, реставрация, реконструкция.

Информация об авторе:

Едовин Алексей Геннадьевич — кандидат исторических наук, ученый секретарь, ГБУК АО «Архангельский краеведческий музей», г. Архангельск.

Для цитирования: Едовин А.Г. Архитектурная реставрация и археологическая реконструкция: некоторые аспекты строительной истории «Архангельского кремля» [Электронный ресурс] // К 150-летию со дня рождения И.Э. Грабаря (1871–1960) : Материалы всероссийской научной конференции (25–26 марта 2021 г.). – Электронные текстовые данные. – Архангельск : КИРА, 2021. – С. 106–116.

«In vino veritas»

Обычно, когда заходит речь о реставрационных работах на древних архитектурных объектах, археологические методы используют для уточнения тех или иных строительных характеристик и деталей памятников. Эти данные иногда позволяют по-новому взглянуть на, казалось бы, хорошо изученный объект, а подчас и приводят к некоторым научным открытиям. Более того, сами реставрационные мероприятия часто способствуют появлению такого рода открытий, о чем убедительно свидетельствуют некоторые наблюдения, сделанные в ходе реставрации древнейшего каменного здания в Архангельске – комплекса Гостиных дворов последней трети XVII в.

Строительная история каменных Архангельских Гостиных дворов (1668–1684 гг. постройки) давно стала предметом исследования архитекторов [Барашков, 1981, 2000; Гемп, Кибирев, 1958; Гемп, 1969, 1983, 1984; Кибирев, 1955, 1959; Шалькевич, 1994], историков культуры [Градостроительство, 1994; Заручевская, 1992; Мильчик, Попова, 2002; Попова, 1993, 1994, 2002] и археологов [Калачев, 1880; Овсянников, 1971, 1992; Овсянников, Фирсова 1991, 1992; Фирсова и др., 1984; Ясински, Овсянников, 1998]. Однако до сих пор многое из

трехсотпятидесятилетней истории комплекса остается неясным, а некоторые аспекты не обеспечены источниковой базой. В заглавии не случайно комплекс Гостиных дворов назван «Архангельским кремлем», т. к., по сути, в первые десятилетия существования он таковым и являлся, сочетая оборонительную функцию («Каменный город») с функцией гостевых палат для проживания купцов и хранения их товаров.

В 2009–2012 гг. проходила масштабная реставрация комплекса, сопровождавшаяся значительными по объему археологическими исследованиями, которые и стали основой для написания данной работы. В частности, в рамках этой статьи мы коснемся двух аспектов строительной истории Гостиных дворов – оборонительной функции стен Каменного города XVII в. и проекта строительства Винных погребов, осуществленного в начале XIX в. (Рис. 1).



Рис. 1. Места археологических исследований, описанных в статье.

В 2011 г. производилась расчистка фундаментов внутри пространства Северной башни. Последняя была построена в ходе реконструкции Гостиных дворов в 1789–1790 гг. на месте стыка бывшего корпуса Немецкого Гостиного двора со стеной крепости. Это показали как археологические наблюдения, так и данные архивных источников¹. Археологические работы 2010 г. позволили протрассировать расположение фундаментов крепостной стены и Орловской центральной проезжей башни от здания Биржи вплоть до Северной башни. Было ясно, что внутри башни находится продолжение крепостной стены. Кроме того, было выяснено, что к северу от башни уже располагается фундамент внешней части Немецкого Гостиного двора. Таким образом, стык Немецкого Гостиного двора и крепостной стены на уровне фундаментов внутри помещения башни легко прогнозировался.

¹ ГААО. Ф. 51. Оп. 1. Т. 2. Д. 653.

Этот факт и был зафиксирован в ходе расчистки (Рис. 2), однако одна деталь не укладывалась в общее представление о функционировании комплекса. Расположение фундамента следующее – внутренний угол стыка корпуса Немецкого Гостиного двора и крепостной стены располагался в западной части башни, ближе к северу, в 3 м от западного края и 4 м от северного края. Ширина фундамента около 2 м, угол корпуса Немецкого Гостиного двора смещен на 10 градусов к северу. Этот факт обусловлен тем, что прясло Немецкого Гостиного двора, образующее северную стенку Каменного города, шло не перпендикулярно от берега, а параллельно другим боковым пряслам комплекса, что было хорошо проиллюстрировано раскопками 1984 г. под руководством О.В. Овсянникова [Ясински, Овсянников, 1998, с. 199, рис. 44].

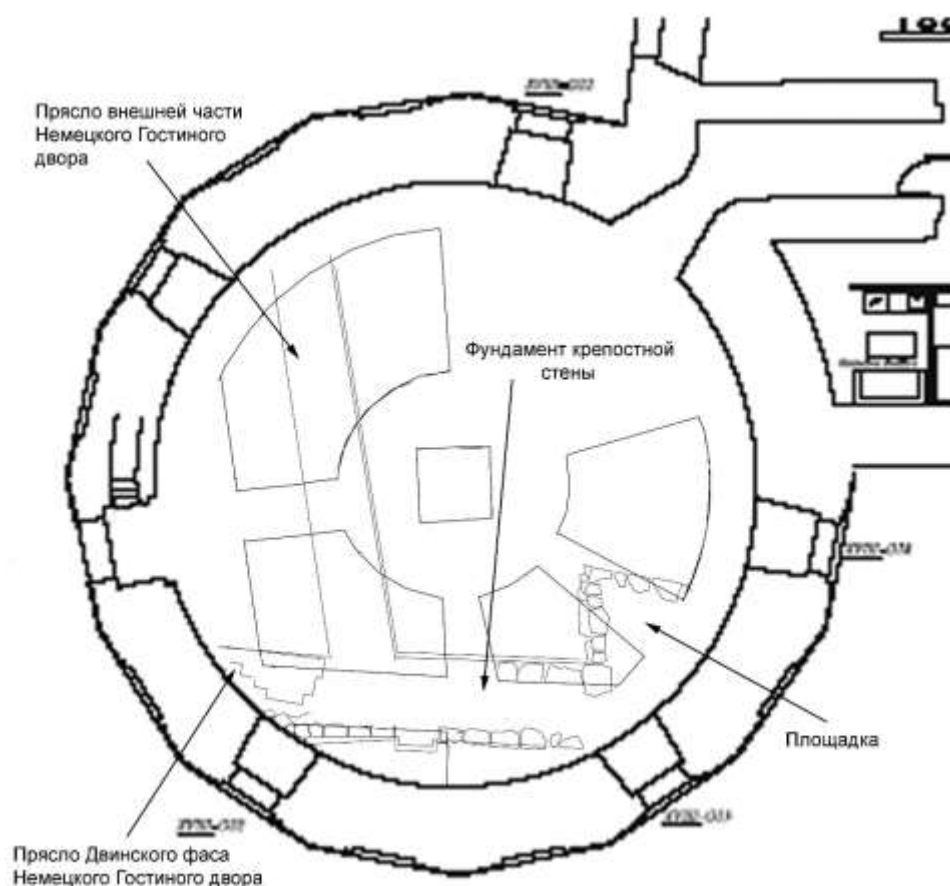


Рис. 2. Фундаменты, расчищенные в Северной башне

Неожиданным оказалось присутствие какого-то фундамента в южной части башни, шириной около 2 м. Он прилегал к крепостной стене и явно имел с ней определенную связь, т. к. составлял со стеной конструктивное целое. Однако, в отличие от фундамента стены, эта часть кладки имела мощность всего в два известковых блока и покоилась прямо на грунте. Эта кладка, образующая какую-то площадку, первоначально казалась не объяснимой из известных фактов истории строительства комплекса Гостиных дворов. Кроме того, к востоку от кладки

располагалась длинная дорожка из каменного выброса незначительной мощности, подходящая вплотную к выявленной площадке.

Первоначально мы имели три версии объяснения наличия этой площадки:

- сооружение начала XX в. для установки печатного станка;
- сооружение времен реконструкции конца XVIII в. – место выброса и складирования известковых блоков стены, изъятых при рытье фундамента башни;
- сооружение, имеющее объяснение из оборонительных функций Каменного города, функционировавшего в конце XVII–XVIII вв.

Первая версия была признана мало состоятельной по причине наличия над кладкой находок периода конца XVIII–XIX вв., что должно было исключать попадание известковых блоков сюда позже конца XVIII в. Вторая версия также была признана не перспективной, т. к. изъятые блоки не было никакой необходимости выкладывать регулярно, а скорее всего, их использовали повторно в строительстве в других местах города. Таким образом, появилась необходимость объяснения наличия обнаруженной кладки исходя из особенностей функционирования Архангелогородской крепости.

Мы обратились к планам и рисункам Гостиных дворов XVIII столетия и выяснили конструктивные особенности Двинского прясла крепостной стены, которое лучше всего изображено на плане 1755 г. [Ясински, Овсянников, 1998, с. 181, рис. 22]. Здесь мы видим, что стена имела два яруса боя, причем нижний ярус имел по семь бойниц с каждой стороны от центральной квадратной Орловской башни и две бойницы в самой башне. Таким образом, крепостной бой нижнего яруса Двинского фаса крепости должен был составлять 16 орудийных стволов. Следует также добавить, что с напольной стороны, где находилась глухая башня и половину протяженности крепости составлял выступающий фрагмент Русского Гостиного двора, также имелось пять бойниц подошвенного боя. Соответственно, для полной защиты крепости необходимо было иметь минимум 21 орудие. Поразительным образом число бойниц подошвенного боя совпадает с числом орудий в станках, зафиксированных в Описи 1702 г. [Ясински, Овсянников, 1998, с. 176]. Здесь мы видим 15-фунтовую пушку, две десятифунтовых и одну пятифунтовую мортиры, три шестифунтовых и по две пяти, трех и двухфунтовых пушек. Больше всего было полторафунтовых пушек – пять, также имелись три скорострельные пушки на вертлюгах. Кроме того, в крепости по описи находились 17 затинных пищалей (две из них неисправны), которыми можно было вести огонь с верхнего яруса крепостной стены (Рис. 3).

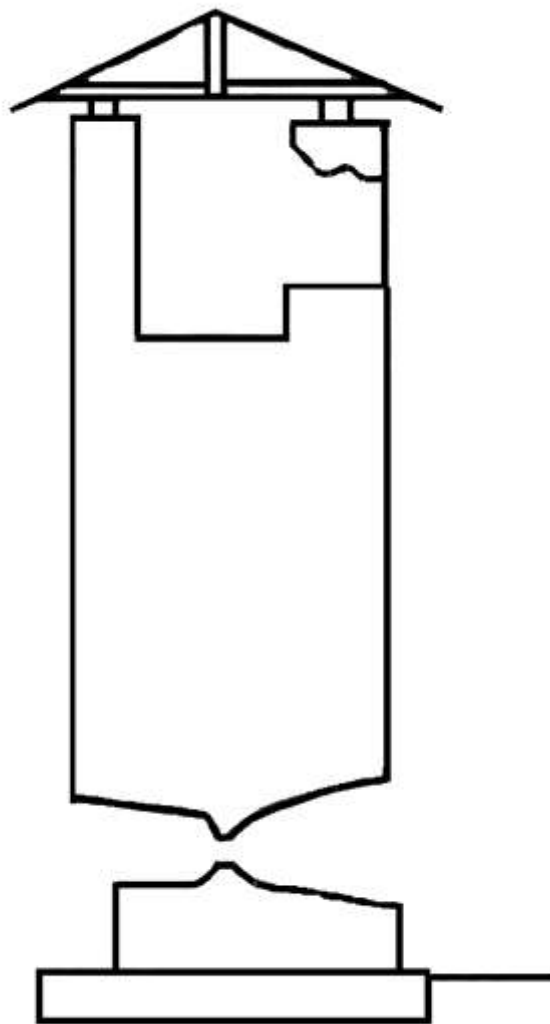


Рис. 3. Разрез стены Каменного города по плану 1755 г.

Если рассчитать место возможного расположения первой северной бойницы крепостной стены, то оно должно было находиться как раз там, где нами было зафиксировано наличие той самой необъяснимой площадки. Таким образом, нашей гипотезой является мнение об использовании кладки, прилегающей к фундаменту крепостной стены, как специально оборудованного места для ведения подошвенного артиллерийского боя. Теперь стало понятным и наличие каменной дорожки, которая вела к этой площадке – ее использовали для подвоза орудия в станке к месту ведения боя.

Что касается дальнейшей судьбы этой кладки, то принято решение о ее музеефикации. Дело в том, что сохранились не только фундаменты, но и два-три ряда кирпичной кладки крепостной стены. Они оставлены в том виде, в котором можно в дальнейшем ее экспонировать без угрозы постоянного крошения кирпича. В настоящее время проведены работы по закреплению этих фундаментов, в дальнейшем архангелогородцы смогут наблюдать их в музейной экспозиции. Археологические работы, проведенные при

консервации обнаруженной площадки, должны окончательно дать ответ на вопрос о времени ее сооружения. Они запланированы на лето 2021 г.

Зимой 2011–2012 гг. производилась зачистка у здания Винных и соляных магазинов в ходе прокладки траншеи теплотрассы во внутреннем дворе Гостиных дворов. Примерно в 5 м от стенки одноэтажного корпуса Винных погребов и в 2 м от стены Винных и соляных магазинов была зафиксирована фундаментная кладка, имевшая сверху завершение из нескольких венцов кирпича, которая потребовала дополнительной расчистки (Рис. 4).

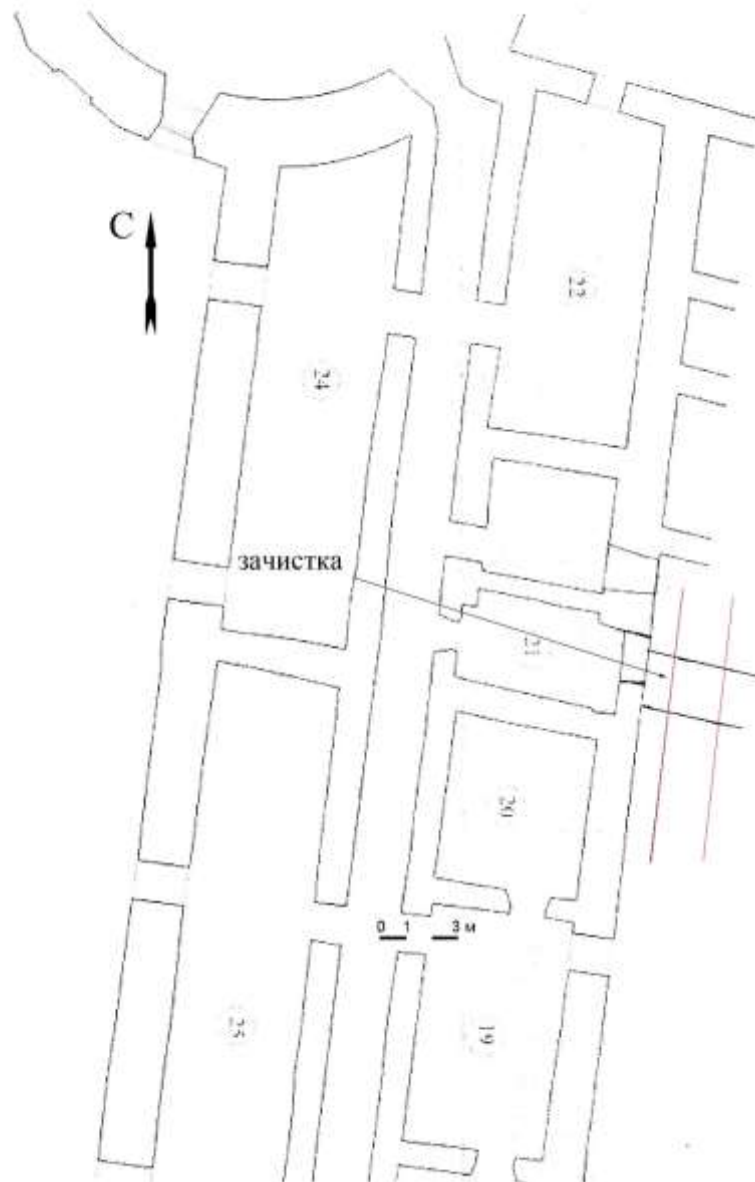


Рис. 4. Расположение фундамента в зачистке 2012 г.

Параметры фундамента – длина не определена, ширина, параллельно Винным погребам, равняется 2,1 м. От Винных погребов внешняя стенка отстоит на 6,6 м, внутренняя стенка – 4,5 м. Фундамент в отличном состоянии и сложен в традициях XVIII столетия – на

лагах со сваями. Встал вопрос о том, к какому сооружению относится данный фундамент. Дело в том, что его наличие не имеет объяснений с точки зрения результатов всех строительных работ, которые известны на комплексе за всю историю его существования. Она могла получить объяснение только по архивным материалам.

Вот выдержки из описания работ по сооружению Винных и соляных магазинов по архивным данным: «В мае 1788 года в городе Архангельске приступили к строительству винных и соляных магазинов. Наблюдать за постройкой назначили советника Стоинского и ассессора Двойникова. Для строительных работ была сделана дорога для подвоза материалов; вырыт канал, длиной 29 сажен, шириной 1,5 аршина и глубиной 3 аршина, для спуска воды с места строительства; очищено место для рытья фундаментов возле старых стен; разломана северная часть Русского Гостиного двора длиной 5 сажен и в высоту 3 сажени; разломан фундамент стены каменного города длиной 1 сажень и шириной 1 сажень; произведено опытное рытье рвов под фундаменты винных и соляных магазинов»¹.

Затем было очищено место под фундаменты, вырыта часть рвов под фундамент и продолжают работы по копке *рвов под весь фундамент, а также начали бутить фундамент*².

На 27 августа «выведено каменщиками с речную сторону от ворот до башни стены на 17-ти саженьях длины на 1,5 аршин вышины. *Да со стороны двора винных магазейнов выведено стены по длине 15 сажен (32 метра) вышины 1,5 аршина (около 1 м)*»³. В этих строках кроется объяснение наличия обнаруженной кладки – в первоначальном проекте она была предусмотрена. На плане проекта 1788 г., имеется изображение двух, а не одной стенки проектируемых Винных погребов – видимо, их хотели сделать двухэтажными с галереей, для чего и для галереи, и для внутренней стенки, были сооружены отдельные фундаменты (Рис. 5).

Что происходило с этим фундаментом и стенами дальше, видим из описания работ 1789 г.: На 1 сентября «приведена к окончанию набережная башня и на северном фесе начата работа первых двух от башни палат и *коридора*»⁴. На 20 сентября «при строении винных и соляных магазейнов выведено каменщиками в зачатых на северном фесе первых двух от башни палатах и коридоре стен от фундамента в высоту на 3 аршина (около 2 м), а за приключившимися заморосками далее работа не продолжается»⁵. То есть к концу 1789 г. были возведены стены высотой до 2 метров для двух первых от башни палат Винных погребов.

¹ ГААО. Ф. 51. Оп. 1. Т. 2. Д. 653. Л. 31 об.

² ГААО. Ф. 51. Оп. 1. Т. 2. Д. 653. Л. 35, 39 об., 43, 46 об.

³ ГААО. Ф. 51. Оп. 1. Т. 2. Д. 653. Л. 53 об.

⁴ ГААО. Ф. 51. Оп. 1. Т. 2. Д. 653. Л. 104 об.

⁵ ГААО. Ф. 51. Оп. 1. Т. 2. Д. 653. Л. 108-108 об.

Этими работами ограничились – с 1790 г. строительство северного фаса Винных погребов было временно заморожено.

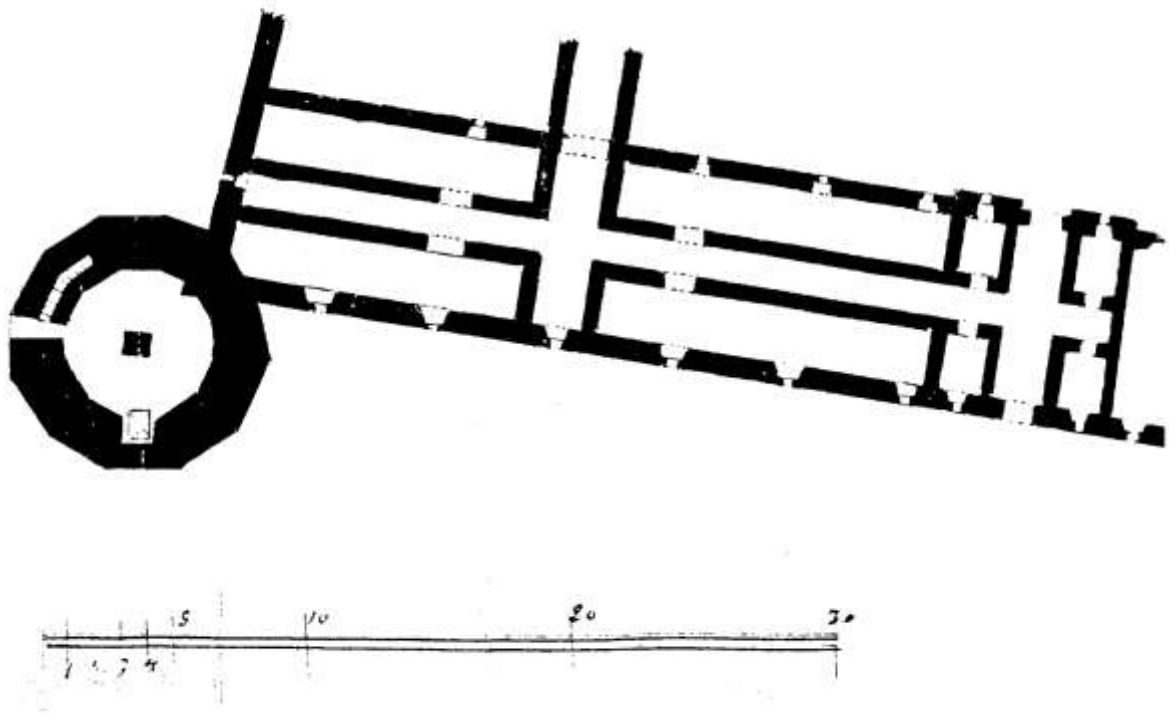


Рис. 5. Фрагмент проекта Винных и соляных магазинов 1788 г.

В справке из строительной экспедиции Архангельской казенной палаты от 23 января 1794 г. сказано, что к 23 декабря 1793 г. были сделаны следующие работы по возведению Винного и соляного магазинов: «на месте городского замка при берегу реки Двины постройкою назначено возле Таможенного замка каменных с деревянною крышею магазины для хранения вина и соли о двух этажах с двумя башнями длиною на 133-х, шириною на 9-ти, высотой до кровли на 4-х саженьях; башни, каждая, шириною на 10-ти саженьях с аршином высотой на 5-ти саженьях. Каковых магазинов под казенным присмотром совершенно сделано: один набережной фас по длине на 53-х саженьях и одна башня, а под северный фас и башню вырыты рвы, и под весь фас забучены те рвы камнем. Стены же на том фасе возвышены по длине на 21-й сажени, в том числе на 2-х саженьях и 1,5 аршине в 4 сажени, на 4-х саженьях в 2 сажени и 2 аршина, на 14 саженьях и 1,5 аршина в одну сажень. На постройки чего употреблено 31240 рублей 35,5 копеек. Затем осталось докончить северного фаса стен по длине на 70-ти саженьях, да восточного фаса на 10-ти, итого на 80-ти саженьях и сверх того одну башню. Совершенная коих постройка остановилась в 1792 году за не отпуском и неимением на лицо суммы определенной на казенные в Архангельской губернии строения. Ныне же на достройку тех магазинов изчислено по смете 33276 рублей 6,5 ко[пейки]. О прошении коих отпуску откуда надлежит представлено правителю Архангельской губернии

декабря 23 дня 1793 года»¹. Таким образом, мы видим, что за три года, прошедших с приостановки строительства, местами стены все-таки возводились. Их длина составляла около 45 метров, а высота варьировала от 1 до 3 метров.

Губернским архитектором Михаилом Березиным и архитектором строительной экспедиции асессором Николаем Скребневым была составлена в 1793 г. смета на достройку северного фаса Винных и соляных магазинов². Однако только в марте 1805 г. было получено «высочайшее разрешение» на достройку северного фаса Винных магазинов, которые были окончены в 1809 г.»³.

Таким образом, мы можем утверждать вполне определенно, что обнаруженный нами фундамент стены проектируемых в 1788 г. Винных погребов должен тянуться параллельно существующему зданию на всем его протяжении. Нашими работами 2009 г., когда в 10 метрах от Винных погребов и 30 м от корпуса Винных и соляных магазинов был заложен раскоп, площадью 36 кв. м., наличие этого фундамента не было зафиксировано, т. к. он должен был находиться ближе к корпусу Винных погребов (6,6 метров внешний фас фундамента).

После того, как решено было отказаться от строительства двухэтажного корпуса Винных погребов (проект 1788 года), надобность во внешней линии фундамента отпала, и стенка здесь так и не была возведена до конца. Она была разобрана, и кирпич был использован для достройки существующего корпуса. Построенные в одноэтажном исполнении Винные погреба были заглублены в землю и по ширине имели такие же параметры, как и набережный фас Винных и соляных магазинов.

Помимо прочего, данная статья имеет целью приучить общественность к правильному названию корпуса, в котором никогда не хранили соль, но который в обиходе носит название «Соляные склады». Это – Винные погреба, которые и проектировались, и использовались именно для такой цели. Эпиграф к данной статье совсем не случаен.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. *Барашков Ю.А.* Архангельск: Архитектурная биография. Архангельск : Сев.-Зап. кн. изд-во, 1981. С. 19–24, 38–39.
2. *Барашков Ю.А.* Немецкий гостиный двор // Немцы и Русский Север : Сб. ст. / [Сост.: М. А. Ефимова]. М., 2000. С. 5–8.
3. *Гемп К.П., Кибирев М.Ф.* Архангельский гостиный двор // Архитектурное наследство. 1958. № 10. С. 139–156, илл.

¹ ГААО. Ф. 51. Оп. 1. Т. 2. Д. 987. Л. 213–213 об.

² ГААО. Ф. 51. Оп. 1. Т. 2. Д. 987. Л. 201–204.

³ ГААО. Ф. 75. Оп. 1. Д. 177. Л. 17.

4. *Гемп К.П.* Гостиный Двор. Архангельск : Сев.-Зап. кн. изд-во, 1969. 16 с.
5. *Гемп К.П.* Гостиные дворы в Архангельске // Памятники Архангельского Севера. Архангельск : Сев.-Зап. кн. изд-во, 1983. С. 138–140.
6. *Гемп К.П.* Гостиные дворы в Архангельске: [К 300-летию постройки] // Памятные даты Архангельской области на 1984 год. Архангельск : Сев.-Зап. кн. изд-во, 1984. С.57–61.
7. Градостроительство Московского государства XVI–XVII веков / Под ред. Н.Ф. Гуляницкого. М. : Стройиздат, 1994. С. 244–247, илл.
8. *Заручевская Е.Б.* Строительство каменных гостиных дворов в Архангельске // Родина Ломоносова. 1992. № 3. С. 50–58.
9. *Кибирев М.Ф.* Архангельск. Архангельск : Арх. кн. изд-во, 1955. С. 10–17, 21–25 илл.
10. *Кибирев М.Ф.* Архангельск. Архангельск : Арх. кн. изд-во, 1959. С. 9–21, илл.
11. *Мильчик М.И., Попова Л.Д.* Первые ворота Российского государства. Очерки градостроительной и архитектурной истории Архангельска и Холмогор. СПб. : Лики истории, 2002. С. 106–117, 130–131, 195–198, илл.
12. *Овсянников О.В.* Люди и города средневекового Севера. Архангельск : Арх. кн. изд-во, 1971. 81 с.
13. *Овсянников О.В., Фирсова Л.Д.* Архангельские гостиные дворы: Строительная история комплекса в XVII–XVIII вв. // Памятники культуры: Новые открытия: Ежегодник, 1990. М. : Наука, 1992. С. 428–458, илл.
14. *Овсянников О.В., Фирсова Л.Д.* Архангельские Гостиные дворы // Памятники Архангельского Севера. Архангельск : Сев.-Зап. кн. изд-во, 1991. С. 108–124.
15. *Овсянников О.В.* Средневековые города Архангельского Севера. Архангельск : Сев.-Зап. кн. изд., 1992. С. 172–189.
16. *Попова Л.Д.* Комплекс Русского Гостиного двора (1668–1684 гг.) // Попова Л.Д. Памятники архитектуры Архангельска : Краткий научный каталог. Архангельск : РГО РАН, 1993. С. 51–54.
17. *Попова Л.Д.* Архангельск. Очерк истории строительства (конец XVI – начало XX в.). Архангельск : РГО РАН, 1994. С. 31–43, 50–52, 57–58, 76, 87–92, 108–109, илл.
18. *Попова Л.Д.* Архангельские Гостиные дворы // Поморский летописец: Альманах. Архангельск: ПГУ, 2002. Вып. 1. С. 18–31.
19. *Калачев Н.В.* Два чертежа, относящиеся к городу Архангельску в конце XVII века // Сборник Археологического института. СПб. : Тип. Правительствующего Сената, 1880. Кн. IV. С. 117–118.
20. *Фирсова Л.Д., Прокопьев Ю.П., Овсянников О.В.* Основные этапы строительной биографии «Гостиные дворы» (XVII–XVIII вв.) // Роль Архангельска в освоении Севера :

Тезисы докладов Всесоюзной конференции, Архангельск, июнь, 1984 г. Архангельск : ГО СССР, 1984. С. 39–42.

21. *Шалькевич А.А.* В Архангельском городе было построено. Страницы истории архитектуры города конца XVI – начала XX веков : В 3 т. Архангельск : Правда Севера, 1994. Т. 1. С. 62–72.

22. *Ясински М.Э., Овсянников О.В.* Взгляд на Европейскую Арктику: Архангельский Север : проблемы и источники. СПб. ; Центр «Петербургское Востоковедение», 1998. С. 178–231, 233–237, илл.

© 2021. **Aleksey G. Edovin**
Arkhangelsk

**ARCHITECTURAL RESTORATION AND ARCHAEOLOGICAL RECONSTRUCTION:
SOME ASPECTS OF THE CONSTRUCTION HISTORY
OF THE "ARKHANGELSK KREMLIN"**

Abstract: The article describes the possibilities of interpreting historical events in the course of restoration work on architectural monuments using archaeological methods. Two aspects of the functioning of the Arkhangelsk Merchant yard complex built in 1668–1684 and later reconstructions are described. One refers to the fortress wall of the first construction stage of the complex, and the second is associated with the reconstruction of 1789–1809, when Wine and salt storehouses were built.

Keywords: architectural complex, Arkhangelsk Gostiny Dvors, restoration, archeology, reconstruction.

Information about the author:

Aleksey G. Edovin — PhD in History, scientific secretary, Arkhangelsk Lore Museum, Arkhangelsk.

Раздел III. Реставрация и реконструкция

© 2021 г. Г.А. Григорьева

г. Архангельск

**РЕСТАВРАЦИЯ ЗНАМЁН XIX – ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XX в.
В АРХАНГЕЛЬСКОМ ФИЛИАЛЕ ВХНРЦ ИМЕНИ
АКАДЕМИКА И.Э. ГРАБАРЯ**

Аннотация: В статье описаны процессы, проблемы и используемые методы реставрации различных по назначению знамён и флагов в Архангельском филиале Всероссийского художественного научно-реставрационного центра имени академика И.Э. Грабаря. Описана реставрация трех военных знамён периода царствования Александра II и Николая II, знамени с китайской шхуны и флаги периода становления советской власти на Севере.

Ключевые слова: реставрация, знамёна, очистка от загрязнений, дублирование, крашение, монтаж.

Информация об авторе:

Григорьева Галина Алексеевна — художник-реставратор произведений из тканей высшей квалификационной категории, Архангельский филиал Всероссийского художественного научно-реставрационного центра имени академика И.Э. Грабаря, г. Архангельск.

Для цитирования: Григорьева Г.А. Реставрация знамён XIX – первой четверти XX в. в Архангельском филиале ВХНРЦ имени академика И.Э. Грабаря [Электронный ресурс] // К 150-летию со дня рождения И.Э. Грабаря (1871–1960) : Материалы всероссийской научной конференции (25–26 марта 2021 г.). – Электронные текстовые данные. – Архангельск : КИРА, 2021. – С. 118–130.

В Архангельском филиале ВХНРЦ имени академика И.Э. Грабаря в разные годы была проведена реставрация различных по назначению знамён и флагов, в том числе трёх военных знамён. Два двусторонних знамени времени царствования Александра II были изготовлены в 1869 г. У них одинаковое строение. В центральном круге изображён государственный герб России: двуглавый орёл с тремя коронами, со скипетром и державой, в центре орла на щите Святой Георгий Победоносец на коне копьём поражает змия, а над венком, обрамляющим круг, – большая корона. От круга отходят по четыре полосы шёлковой ткани в форме трапеции, которые образуют крест. На первом знамени эти полосы ткани тёмно-синего с фиолетовым оттенком цвета, на втором – зелёного. Но судя по сохранившемуся местами на изнанке цвету, первоначально полосы креста на втором знамени были тёмно-голубого цвета. В углах знамён по два клина чёрного и светло-бежевого цвета. Между клиньями и полосами ткани узкие разделительные полосы более тёмного бежевого цвета. В углах изображена монограмма Александра II в венках с короной. На первом знамени на оборотной стороне в медальоне вместо герба изображён крест красного цвета.

Оба знамени были ветхими, деформированными, загрязнёнными, ткани неровно выцвели и полиняли. Наблюдались многочисленные разрывы, утраты, сечения, выпадения тканей; утраты, потёртости и осыпания красочного слоя. Особенно сильные разрушения были на втором знамени.

Исходя из состояния знамён были выбраны методы и последовательность проведения реставрационных работ.

Знамя полковое второго Сводного Донского казачьего полка из Новочеркасского музея истории Донского казачества было отреставрировано в Архангельском филиале в 2000 г.¹ (Ил. 1). Во-первых, были проведены пробы на текучесть красителей, которые показали, что почти все красители, за исключением светлых оттенков, нестойкие.



Ил. 1. Знамя второго Сводного Донского казачьего полка. Сторона с государственным гербом России. *До реставрации*. Фотограф М.Ф. Луговской. Архангельский филиал ВХНРЦ

¹ Еще одно Георгиевское знамя войска Донского 1870 г. из Новочеркасского музея было отреставрировано в 2010–2012 гг. в ВХНРЦ им. ак. И.Э. Грабаря реставратором Букреевой В.С. [95 лет научной реставрации, 2013, с. 125].

Поэтому прежде, чем приступить к работам по очистке и укреплению знамени был проведён демонтаж полосы ткани, предназначенной для крепления древка, а также трёх других сторон знамени по краям. Полоса ткани для древка была пришита двумя швами. Был сделан образец крепления в натуральную величину швов, чтобы использовать его в дальнейшем при монтаже знамени. Первый шов, соединяющий основное полотнище знамени с полосой для древка, выполнен синими нитями с возвратом иглы (шов иголку назад): на лицевой стороне получается сплошная линия, на другой – пунктирная линия из стежков. Второй шов, присоединяющий полотнище знамени с оборотной стороной, выполнен мелкими косыми стежками по 1 мм на расстоянии 2-2,5 мм через согнутый край оборотной стороны знамени и проведением нити через первый шов со стороны, где он имеет вид сплошной линии, не проходя через ткань.

Перед очисткой была укреплена живопись 2% водным раствором желатина. Очистка живописи проведена дистиллированной водой небольшими ватными тампонами. Затёки красителя на светлой ткани ослаблены 5% водным раствором аммиака. Ткани очищены от загрязнений на столе на фильтровальной бумаге отжатой греческой губкой 0,5% водным раствором моющего средства «Каштан» и дистиллированной водой, просушка фильтровальной бумагой. Во время очистки были частично устранены деформации. Для устранения и предотвращения появления новых деформаций после очистки на живопись были помещены мешочки с песком.

Важным моментом является выбор методики по дублированию и укреплению тканей. В середине XX века при дублировании знамён использовали методику дублирования на тюль или ткань мучным клеем [Кудрявцева и др., 1997, с. 34–37]. Позднее наряду с мучным клеем стали применять разные синтетические клеи: акриловый сополимер марки Poraloid B-72, акриловые сополимеры 360 HV и 498 HV, сополимеры винилацетата Vinamul 3252 и 3254 и другие [Федосеева и др., 1997, с. 59–62]. В начале 1970-х гг. в Литовском реставрационном центре им. П. Гудинаса разработали методику по использованию акрилового сополимера А-45К для дублирования тканей. В 1980-е гг. прошлого века в Реставрационном центре им. ак. И.Э. Грабаря стали использовать в качестве клея акриловый сополимер А-45К и выработали разные способы нанесения клея на дублировочные материалы [Семечкина, 1993, с. 122–126; Семечкина и др., 1993, с. 127–132; Семечкина и др., 2004, с. 52]. Преимущество использования А-45К состоит в том, что раствор сополимера наносится на дублировочную ткань, при дублировании проглаживанием утюгом с температурой для шёлка или шерсти происходит сцепление дублировочной ткани и ткани подлинника, при этом клей не проникает во внутрь подлинной ткани, а ткани сохраняют свою эластичность. При работе со знамёнами в Архангельском филиале применена методика с использованием в качестве адгезива сополимера

А-45К.

Для дублирования были подобраны плотный и тонкий газ, шёлковое полотно и шёлковые нити для укрепления. Дублировочные материалы и нити были окрашены в бежевые цвета разных оттенков прямыми красителями, а в синий и чёрный кислотными красителями. На тонированные материалы был нанесён распылителем акриловый сополимер (5% раствор А-45К в ацетоне и этилацетате). Дублировочные материалы подведены под полосы и клинья через демонтированные края знамени, по разрывам укреплено тонированными шёлковыми нитями иглой. В углах осыпавшиеся фрагменты с живописью укреплены 1% раствором А-45К, подобраны по рисунку и уложены на места утрат. Твёрдые кусочки с живописью, отстающие от ткани укреплены 10% раствором А-45К. После укрепления стороны знамени были сшиты по краям и пришита полоса для древка по изготовленному ранее образцу (Ил. 2).



Ил. 2. Знамя второго Сводного Донского казачьего полка. Сторона с государственным гербом России. После реставрации. Фотограф М.Ф. Луговской.

Архангельский филиал ВХНРЦ

Георгиевское батальонное знамя 28 пехотного полка «За оборону Праводь против Турецкой Армии в 1829 году», пожалованное в честь столетнего юбилея полка в 1869 г., из Тамбовского областного краеведческого музея отреставрировано в 2014 г. Знамя из музея поступило на реставрацию в руинированном состоянии: загрязнено, деформировано, шёлковые ткани ветхие, угловые клинья почти полностью утрачены, сохранились фрагментарные обрывки тканей. Необходимо было провести полный демонтаж, чтобы очистить и укрепить детали по отдельности. Прежде, чем приступить к демонтажу был создан общий чертёж знамени на кальке, а также зафиксированы швы, которыми были соединены детали знамени.

В отделе экспертизы ВХНРЦ были проведены исследования грунта, красочного слоя росписи и связующего экспертами П.Ю. Смирновой, И.В. Бурцевой, А.Я. Мaziной. В составе белого тонкого грунта были свинцовые белила, баритовые белила и металлы: свинец и барий. Связующее состояло из масла и белкового клея животного происхождения. В составе жёлтых красочных слоёв были свинцовые белила, примесь охры жёлтой, включения киновари ртутной, металлы: свинец, железо, ртуть. Тонкий красный красочный слой состоял из железосодержащего красного пигмента. В составе голубого красочного слоя были свинцовые белила, баритовые белила, примесь ультрамарина.

Живопись на центральных медальонах и фрагменты живописи на других деталях были очищены от загрязнений дистиллированной водой небольшими ватными тампонами. Красочный слой дополнительно закреплён 5% водным раствором АК-211 мягкой тонкой кистью. Деформации по возможности были устранены маленьким реставрационным утюжком (электрошпателем) с температурой не более 30 градусов через фторопластовую плёнку.

Детали знамени очищались по отдельности на столе на фильтровальной бумаге. По возможности были удалены или ослаблены пятна и затёки. Сильно загрязнённые места очищались с пятновыводителем с содержанием желчного концентрата, точечные загрязнения чёрного цвета – с моющим средством с добавлением водного раствора аммиака. При очистке сильно загрязнённых мест на полосе для крепления древка знамени использовали ПАСТ-7. На тесьме для крепления древка пятна ржавчины удалены 2% раствором щавелевой кислоты.

Ткани очищались отжатой греческой губкой и местами щетинным флейцем слабым водным раствором моющего средства для шёлковых и шерстяных тканей «LUXUS». Смягчение тканей произведено тампонированием 5% раствором глицерина. Из-за ветхости тканей при промывке проточной и дистиллированной водой детали помещали между двумя слоями капроновой сетки. Просушка фильтровальной бумагой. Во время очистки по возможности были устранены деформации ткани.

Для дублирования и укрепления деталей были подобраны шёлковое полотно, газ и

шёлковые нити. Для тонирования в бежевые цвета с зеленоватыми, серыми и жёлтыми оттенками были использованы естественные красители (отвар коры дуба и отвар ольховых соплодий), в качестве протравы для закрепления красителей и придания необходимых оттенков применены хромокалиевые квасцы $KCr(SO_4)_2$ и алюмокалиевые квасцы $KAl(SO_4)_2$. Чёрный цвет и сложные зелёные цвета получены крашением дублировочных материалов прямыми красителями.

Затем на дублировочные материалы был нанесён акриловый сополимер (5% раствор А-45К в ацетоне и этилацетате).

Во время промывки детали были расправлены и их размеры слегка изменились, поэтому перед тем, как начать дублирование была подкорректирована и изготовлена схема расположения деталей знамени в натуральную величину на ватмане. Из тонированного газа чёрного и бежевого цвета изготовлены клинья. На них уложены и сдублированы ветхие остатки от клиньев, сверху детали переложены тонированным французским газом, по контурам тканей и росписи фрагменты укреплены тонированными нитями иглой.

Разделительные полосы бежевого цвета сдублированы на тонированную шёлковую ткань, в местах сечений, утрат и разрывов ткани укреплены тонированными шёлковыми нитями иглой. В местах утрат полосы дополнительно сдублированы на белое шёлковое полотно, так как при наложении деталей друг на друга в местах двусторонних утрат дублировочная ткань на вид становилась более тёмной и нарушала общий колорит.

Детали из зелёного шёлка сдублированы на тонированную шёлковую ткань. В местах утрат и сечений ткани укреплены тонированными шёлковыми нитями иглой. Там, где были большие утраты с двух сторон, детали проложены светло-бежевым шёлком для того, чтобы получить ровный общий цвет.

Полоса для древка, тесьма и центральные круглые медальоны с живописью сдублированы на тонированные шёлковые ткани. В местах утрат и сечений ткани укреплены тонированными шёлковыми нитями иглой.

После укрепления всех деталей был проведён монтаж знамени. Сложность заключалась в том, что детали в виде углов, трапеций и полос сшивались одновременно с двух сторон знамени потайными швами. Детали были уложены и сшиты по схеме: сначала соседние парные детали складывали, примётывали и сшивали швом «назад иголку», а затем расправляли верхние детали. Так, сшивались блоки из нескольких клиньев, трапеций и узких полос. В некоторых местах детали с одной стороны знамени были пришиты косым стежком. После сборки деталей были нашиты с двух сторон круги (медальоны) косым стежком шёлковой нитью иглой. Края с трёх сторон знамени также сшиты косым стежком шёлковыми нитями иглой. Полоса для древка по краю укреплена обмёточным швом шёлковыми нитями

иглой, а затем вшита в боковую сторону: к нижнему краю полоса пришита швом «назад иголку», к верхнему краю косым стежком шёлковыми нитями иглой так же, как на предыдущем знамени.

Двустороннее русское пехотное знамя 1894–1900 гг. из Воронежского областного краеведческого музея поступило на реставрацию в Архангельский филиал и было отреставрировано в 2011 г. На лицевой стороне знамени в центре шёлком вышита монограмма Николая II с короной, в каждом углу в технике золотого шитья вышито по Малому Государственному Гербу Российской империи в виде двуглавого орла с тремя коронами, с изображением посередине на щите Святого Георгия поражающего змия, на крыльях – с гербами царств и княжеств, подданных Российской короне (Ил. 3). Кайма знамени и полоса сшиты для древка из яркой тёмно-лиловой шёлковой ткани. На оборотной стороне знамени в среднике живописное изображение Спаса, вокруг вышиты орнаментальные полосы и надпись «СЪ НАМИ БОГЪ.». Под Спасом вшита живописная вставка с растительным орнаментом, далее кайма с вышитым геометрическим орнаментом, края из яркой тёмно-лиловой шёлковой ткани с вышитыми восьмиконечными звёздами.



Ил. 3. Русское пехотное знамя. Сторона с монограммой Николая II. *До реставрации.*

Фотограф М.Ф. Луговской. Архангельский филиал ВХНРЦ

При поступлении знамени было сильно загрязнено, наблюдались многочисленные застарелые стойкие пятна и затёки, в том числе от красителей, мушиные засиды в виде точек чёрного цвета, плесень. Шёлковый репс светлого цвета очень ветхий: утраты, разрывы, сечения, выпадения фрагментов ткани. На лиловой ткани были видны небольшие утраты, особенно много на местах крепления знамени. Знамя было деформировано, наблюдались утраты и отставания нитей вышивки. Изображение Спаса (глаза, лицо) и убруса испорчены карандашными каракулями. Фрагмент с живописным орнаментом рассыпался из-за ветхости. Вероятнее всего, стороны перешивались: местами прошито грубыми швами, некоторые швы расходились.

Для проведения работ по очистке и укреплению был проведён демонтаж сторон знамени. Знамя было сшито примёточным швом шёлковыми нитями ярко-лилового цвета, в местах утрат первоначальных швов – х/б нитями жёлтого цвета. Также были демонтированы грубые швы и поздние штопки. На оборотной стороне знамени был демонтирован средник, пришитый неровными косыми стежками, и фрагменты полосы с живописным орнаментом. Были проведены пробы на стойкость красителей и пробы на удаление пятен и затёков. По возможности были удалены и ослаблены пятна и затёки, удалены мушиные засиды. Почти полностью удалены карандашные записи. В виду ветхости тканей и слабых красителей проведена щадящая очистка демонтированных деталей по отдельности на капроновой сетке в ванне с большим объёмом воды. После промывки золотное шитьё обработано спиртом. Просушка проведена фильтровальной бумагой и феном с подачей струи воздуха комнатной температуры. Для предотвращения деформаций детали после очистки уложены на сукно, на деформированные участки вышивки положены мешочки с песком. Фрагменты с живописью очищались дистиллированной водой. Дублировочные материалы и нити окрашены в светлые цвета естественными красителями: были приготовлены отвары коры дуба и крапивы, а в качестве протравы использованы алюмокалиевые квасцы $KAl(SO_4)_2$ и сернокислое железо $FeSO_4$. В яркий лиловый цвет ткани и нити окрашены прямыми красителями. Детали из тканей сдублированы на тонированные материалы акриловым сополимером (5% раствором А-45К в ацетоне и этилацетате). Фрагменты от живописной вставки собраны и сдублированы на тонированный газ, а сверху перекрыты тонким французским газом и сшиты, образуя своеобразный конверт. Ткани и вышивка укреплены тонированными шёлковыми нитями иглой. После укрепления деталей знамени проведён монтаж. Собрана сторона знамени со Спасом: пришит средник и полоса с живописным орнаментом. Стороны знамени сшиты по краям х/б нитями, по границам кайм промётано х/б и шёлковыми нитями (Илл. 4–5).



Ил. 4. Русское пехотное знамя. Сторона с монограммой Николая II. После реставрации



Ил. 5. Русское пехотное знамя. Сторона с изображением Спаса. После реставрации.

Фотограф М.Ф. Луговской. Архангельский филиал ВХНРЦ

Знамя с китайской шхуны из Краснодарского государственного историко-археологического музея поступило в ВХНРЦ в 2002 г. и было отреставрировано в Архангельском филиале в 2003 г. Знамя, размером 210 x 185 см, с изображением крупного дракона, сшито из чесучи¹, по трём краям пришиты прямоугольники из ткани, образуя обрамление из зубцов. Шёлковая ткань была очень ветхой, наблюдались многочисленные рваные утраты, некоторые разрывы были зашиты грубыми швами через край. На оборотной стороне знамени была приклеена бумажная этикетка, написанная на пишущей машинке: «№ 8. Китайское гунгузское знамя чесунчевое, снятое со шхуны, разбитой у берегов Кореи в 1904 году. Дарь ГОППЕ.». Этикетка была отделена, под ней обнаружена вторая этикетка с аналогичным текстом, написанном ручкой чернилами. Этикетки были очищены от загрязнений, сдублированы и помещены в конверт из тонированного тонкого газа. Так как красители росписи слегка текли, то перед очисткой они были закреплены 1–2% водным раствором желатина. Очистка знамени производилась на столе на фильтровальной бумаге с осторожностью. После удаления и ослабления пятен и затёков ткань очищалась с моющим средством отжатой греческой губкой. После общей очистки на столе знамя с двух сторон было проложено тонким газом и промыто проточной и дистиллированной водой. Просушка проведена фильтровальной бумагой. Были подобраны дублировочные материалы; плотный газ, тонкий газ и шёлковые нити были окрашены прямыми красителями. На дублировочные материалы был нанесён акриловый сополимер (5% А-45К в ацетоне и этилацетате). Сначала под крупные утраты был подведён плотный газ, затем знамя полностью сдублировано на тонкий газ. Для дублирования зубцов были демонтированы швы по их боковым краям, прошитые примёточным швом. Ткань была укреплена в местах разрывов и утрат тонированными шёлковыми нитями иглой, состыкованы сквозные разрывы. Боковые края зубцов были подшиты примёточным швом шёлковыми нитями. Конверт с бумажными этикетками прикреплен с изнаночной стороны знамени.

В музеях хранятся не только дореволюционные знамёна, но и флаги периода становления Советской власти. Некоторые из них интересны не только как исторические символы своего времени, но и художественным оформлением.

Знамя Архангельской большевистской организации 1918 г. из вишнёвого бархата, вышитое к первомайской демонстрации, из Архангельского краеведческого музея было отреставрировано тридцать лет назад. Оно интересно по своей композиции и технике

¹ Чесуча (чесунча) – плотная шёлковая ткань полотняного переплетения из шёлка дикого дубового шелкопряда песочно-кремовый цвета (кит.: чи сун ча, чусуча).

исполнения. В углу на фоне блестящего глазета¹, ограниченного облаком в виде аппликаций из шёлкового атласа коричневато-оранжевого цвета, вышита пятиконечная звезда с серпом и молотом шерстяными и шёлковыми нитями розового, красного и белого цвета крупными стежками гладью. Эта композиция по сути является продолжением традиций русской иконописи и шитья. Надписи вышиты золотными нитями: «ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН СОЕДИНЯЙТЕСЬ» и «МЫ ПУТЬ ЗЕМЛЕ УКАЖЕМ НОВЫЙ ВЛАДЫКОЙ МИРА БУДЕТ ТРУД».

Так как красители на полотнище из бархата и аппликаций из атласа были очень слабыми, знамя было очищено от загрязнений щадящим способом: сначала ткань была обеспылена электрощеткой, затем была проведена очистка на столе отжатой греческой губкой с моющим средством «Каштан» и дистиллированной водой. Смягчение ткани проведено пропиткой водно-спиртовым раствором глицерина. Были подготовлены дублировочные материалы и тонированы в коричневато-оранжевый цвет естественными красителями (водный экстракт марены и отвар коры дуба; в качестве протравы использован двуххлористый цинк $ZnCl_2$), а в сложный вишнёвый и золотистый цвет окрашены прямыми красителями. Под утраты и разрывы бархата и атласа подведены тонированные материалы, ткани были укреплены. Глазет был полностью сдублирован на тонированный газ акриловым сополимером. Отстающие нити глазета были расправлены и укреплены шёлковыми нитями иглой. Отставания и сечения шерстяных нитей вышивки укреплены шёлковыми нитями иглой.

К сожалению, из-за протечек в помещении и неаккуратного обращения при перемещении знамени к настоящему времени появились белесые затёки со следами побелки на бархате, новые разрывы на тонком шёлковом атласе и отставания золотных нитей на глазете.

Флаг с надписью «Р.С.Ф.С.Р.» 1919 г. из Шенкурского районного краеведческого музея поступил на реставрацию в конце 2019 г. тоже не в очень хорошем состоянии. Флаг был сильно загрязнён. Сатиновая х/б ткань, которая когда-то была яркого насыщенного красного цвета, полиняла, неровно выцвела и стала грязно-серо-коричневой. Наблюдались значительные утраты ткани, сечения и разрывы, сбоку по краю свисали лохматые обрывки. Надпись масляной краской была значительно деформирована, местами краска была утрачена, потёрта и осыпалась.

Пятна краски голубого цвета на ткани были удалены механическим путём маленьким скальпелем и ватными тампонами дистиллированной водой. Пятна ржавчины удалены 2%

¹ Глазёт – разновидность парчи: в основе ткани шёлковые нити, в утке – золотные нити золотистого или серебряного цвета.

водным раствором щавелевой кислотой. Застарелые пятна и затёки ослаблены с ПАСТ-7. Буквы очищались небольшими ватными тампонами с дистиллированной водой. Краска была закреплена 8% водным раствором АК-211, устранения деформаций на буквах разглаживанием тёплым электрошпателем через фторопластовую плёнку. Дублировочные материалы, х/б сатин, газ, и шёлковые нити были подготовлены к крашению и окрашены в нужные оттенки прямыми красителями. Перед дублированием пришлось демонтировать машинные швы по краям и шов сбоку, так как ткань в этих местах была ветхая и её необходимо было сдублировать и укрепить. Под самые ветхие места сбоку флага была подведена тонированная х/б ткань, полностью флаг был сдублирован на тонированный газ акриловым сополимером (5% раствор А-45К в ацетоне и этилацетате). После дублирования по разрывам и утратам сатиновая ткань была укреплена тонированными нитями иглой. После укрепления ткани были подобраны х/б нити и восстановлены демонтированные швы на машинке¹.

Очень важно после реставрации соблюдать температурно-влажностный режим, условия хранения и экспонирования. Периодически проводить осмотры состояния памятников, чтобы вовремя предотвратить разрушения отреставрированных предметов. Особенно бережно следует обращаться со старыми предметами во время перемещения и экспонирования. Неправильное хранение и экспонирование приводят к повреждениям памятников. Могут появиться плесень, новые пятна, затёки и повреждения. Под воздействием солнечных лучей и излишнего света разрушаются шёлковые ткани. Так как, к сожалению, не всегда удаётся соблюдать эти правила, то приходится проводить повторные реставрации.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. 95 лет научной реставрации: открытия и повседневность : Каталог юбилейной выставки ВХНРЦ им. ак. И.Э. Грабаря. М. : ФГБУК «Всероссийский художественный научно-реставрационный центр имени академика И.Э. Грабаря», 2013. 296 с.

2. *Кудрявцева В.П., Литаш М.К., Шебеко Н.К.* Традиционные методы реставрации произведений текстиля в Государственном Русском музее в 1960–1990-х годах // Современные естественнонаучные методы реставрации произведений прикладного искусства (ткани) и историческая традиция : Материалы научной конференции (19-20 ноября 1997 года) : доклады и сообщения. М. : ГосНИИР, 2012. С. 34–37.

3. *Семечкина Е.В.* Способы нанесения акрилового полимера А-45К на дублировочную ткань и их эффективность // Скульптура. Прикладное искусство : Реставрация. Исследования

¹ Реставрация описанных знамён проведена автором статьи, реставрация Георгиевского батальонного знамени 28 пехотного полка «За оборону Праводь» совместно с реставраторами А.М. Григорьевой и М.А. Григорьевой.

: Сборник научных трудов. М. : ВХНРЦ, 1993. С. 122–126.

4. Семечкина Е.В., Петрова Р.А. Проблема повторной реставрации музейных тканей // Скульптура. Прикладное искусство : Реставрация. Исследования : Сборник научных трудов. М. : ВХНРЦ, 1993. С.127–132.

5. Семечкина Е.В., Силкин А.В. Стрелецкое знамя 1690 года из собрания Омского государственного историко-краеведческого музея. [Исследования и реставрация одного памятника. Вып. 5.] М. : СканРус, 2004. 80 с.

6. Федосеева Т.С., Захарова Н.Ю. Опыт применения синтетических материалов в реставрации музейного текстиля // Современные естественнонаучные методы реставрации произведений прикладного искусства (ткани) и историческая традиция : Материалы научной конференции (19-20 ноября 1997 года) : доклады и сообщения. М. : ГосНИИР, 2012. С. 59–62.

© 2021. Galina A. Grigorieva
Arkhangelsk

**RESTORATION OF BANNERS OF THE XIX – FIRST QUARTER
OF THE XX CENTURY IN THE ARKHANGELSK BRANCH
OF THE GRABAR ART CONSERVATION CENTER**

Abstract: The article describes the processes, problems and methods used for the restoration of various banners and flags in the Arkhangelsk branch of the Grabar Art Conservation Center. The article describes the restoration of three military banners of the reigns of Alexander II and Nicholas II, the banner from the Chinese schooner and the flags of the period of the formation of Soviet power in the North.

Keywords: restoration, banners, cleaning of dirt, duplication, painting, installation.

Information about the author:

Galina A. Grigorieva — Textiles Conservator, Arkhangelsk Branch of the Grabar Art Conservation Center, Arkhangelsk.

© 2021 г. М.Л. Рягузова

г. Каргополь

ИКОНА «ХРИСТОС ВСЕДЕРЖИТЕЛЬ», ПЕРВАЯ ПОЛОВИНА XIX в., ИЗ КОЛЛЕКЦИИ КАРГОПОЛЬСКОГО МУЗЕЯ: РЕСТАВРАЦИЯ И РЕКОНСТРУКЦИЯ

Аннотация: В статье представлен опыт реставрации иконы «Христос Вседержитель» XIX в. из фондов Каргопольского музея. В работе дано подробное описание состояния сохранности иконы до реставрации. На основе всестороннего изучения памятника показана методика процессов его реставрации и реконструкции.

Ключевые слова: икона, реставрация, исследование, методика, реконструкция.

Информация об авторе:

Рягузова Марина Леонидовна — заведующая реставрационной мастерской ГБУК АО «Каргопольский музей», г. Каргополь.

Для цитирования: Рягузова М.Л. Икона «Христос Вседержитель», первая половина XIX в., из коллекции Каргопольского музея: реставрация и реконструкция [Электронный ресурс] // К 150-летию со дня рождения И.Э. Грабаря (1871–1960) : Материалы всероссийской научной конференции (25–26 марта 2021 г.). – Электронные текстовые данные. – Архангельск : КИРА, 2021. – С. 131–139.

ГБУК АО «Каргопольский музей» имеет довольно большую коллекцию церковной живописи XVI – начала XX в., более 1000 единиц хранения. Но раскрыта лишь малая часть этого собрания. С открытием собственной реставрационной мастерской в нашем музее в 2006 г. появилась возможность выполнять часть работ на месте: укрепление красочного слоя с левкасом, удаление различных загрязнений, дезинфекция от плесени. При необходимости же проведения комплексных исследований памятников в процессе реставрационных мероприятий работа с ними возможна только в крупных мастерских.

Настоящее сообщение посвящено реставрации одного памятника, описанию методики и примененных материалов, подобранных на основе его исследования (Ил. 1).

Икона «Христос Вседержитель» XIX в. (КГИАХМ КП 6710) из собрания Каргопольского музея была выбрана для реставрации с последующим экспонированием, прежде всего, как памятник старообрядческой иконописной традиции. Сохранившаяся надпись на верхнем, поврежденном торце «Чаженьга» наводит на мысль о ее происхождении из старообрядческой среды. Чаженьга – это деревня в Заднедубровской волости, находившаяся в 82-х верстах от Каргополя. На этом месте в 1710 г. был основан скит старообрядцами из Выговского Даниловского монастыря. С монастырем скит соединяла дорога через Пудожский уезд, длиной 220 верст. Чаженьгские раскольники, взяв на откуп

огромную пашню, занимались земледелием и скотоводством. Хлеб и оставшийся от продажи скот отправляли в Выговский монастырь, взамен получали различную утварь, иконы, книги, медное литье. В первой половине XIX в. Чаженьгский скит переживал свой расцвет. В 1854 г., во время царствования Николая I, он был razoren и прекратил свое существование. На его месте осталась деревня Чаженьга [Водолазко, 2002, с.172–179]. Каким образом данная икона попала туда, нам не известно, но ясно, что она там находилась, как говорят исследователи, «бытовала».



Ил. 1. Икона «Христос Вседержитель». XIX в. *С раскрытым участком авторской живописи в правом нижнем углу.* Фото автора

Выполнена икона «качественно», с соблюдением всех технологий. Основа двухслойная, состоит из двух досок разной породы, плотно склеенных между собой, с ковчегом на лицевой стороне. С лицевой стороны – дерево белого цвета, без четкого рисунка волокон – предположительно липа (?), с тыльной – тяжелое, сучковатое, светло-коричневого цвета – кипарис (?). Волокна склеенных досок направлены в разные стороны. Шпонки и другие крепления досок отсутствуют, при этом коробление основы также отсутствует. В ковчеге имеется тонкая льняная паволока, не выходящая на лузгу и поля. Живопись выверена по образцам «дониконовской» иконописи высокого стиля, с определенной московской ориентацией.

Реставрация иконы проводилась во время стажировки в мастерской реставрации живописи в Санкт-Петербургском государственном академическом институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина, проходившей в течение ноября 2019 г. Стажировка проходила под руководством реставратора I категории, доцента Филиппа Юрьевича Боброва.

Икона нуждалась не просто в реставрации, но и реконструкции, т.к. механические повреждения способствовали ее дальнейшему разрушению. Она поступила в реставрацию с утратами в виде сколов, трещин, с расщеплениями древесины в основе. На лицевой стороне основы – утрата дерева в верхней части иконы с живописью в виде скола площадью 280 кв. см. Утрачен фрагмент изображения нимба и головы Христа с надписями и фоном.

На тыльной стороне основы, справа от верхнего торца до середины – также утрата доски в виде скола площадью 138 кв. см. Живописная поверхность – под значительно потемневшим, покрывном слоем и с плотными поверхностными загрязнениями.

В ходе подготовки к реставрации был проведен ряд исследований с последующей интерпретацией их результатов:

1. Тест на определение наполнителя левкаса иконы (экспресс-тест). На взятой с места утраты красочного слоя (по краю верхнего поля) пробе левкаса проведена реакция с соляной кислотой. Реакция отсутствовала – наполнитель измельченный гипс с коллагеновым клеем.

2. ИК спектроскопия Фурье: ангидрит, безводный сульфат кальция.

3. Поперечный срез слоев (участок нижнего поля у опуши): просматриваются 1. Гипсовый грунт; 2. Слой живописи, состоящий из последовательно нанесенных слоев темперной краски; 3. Слой потемневшей олифы; 4. Поверхностные загрязнения.

4. Исследование в ближнем ИК диапазоне. Авторская живопись под слоем утратившей прозрачность олифы. Сохранность удовлетворительная. Изменения контуров не наблюдается.

5. Исследование видимой УФ люминесценции. Видна равномерная зелено-коричневая люминесценция лаковой пленки.

На основе визуального изучения иконы, всестороннего описания и проведенных исследований была составлена программа Задания на реставрацию, принятого Реставрационным Советом института им. И.Е. Репина, в следующей последовательности реставрационных мероприятий:

1. Удаление загрязнений.
2. Пробное раскрытие живописи от темной олифы.
3. Утоньшение и выравнивание темной олифы по отработанной методике.

Удаление плотных загрязнений с лицевой поверхности проводилось в два этапа: вначале был применен 3% водный раствор ПАВ с изопропанолом (9:1), смоченным и отжатым ватным тампоном. В результате на тампон удалялись загрязнения черного и темно-серого цвета. Затем удаление поверхностных загрязнений продолжено с использованием желчи [Реставрация, 2013, с. 169].

Очищенная поверхность протиралась сухой отстиранной марлей. В процессе удаления загрязнений лицевая поверхность осматривалась с использованием УФ-лампы для контроля появляющейся видимой люминисценции по мере удаления плотных загрязнений.

Пробное утоньшение олифы проводилось в правом нижнем углу нижнего и бокового поля с заходом на ковчег. Растворитель подбирался с использованием «треугольника растворимости» [Бобров и др., 2007, с. 166]: применен бензиловый спирт с пиненом № 4 (1:2). Растворитель подобран, исходя из предполагаемых характеристик олифы (на основе характеристики УФ люминисценции) и в соответствии с опытом применения данного состава в мастерской по месту прохождения стажировки. После нанесения на пробный участок, через 2 минуты верхний слой олифы в ковчеге начал размягчаться, затем утоньшался и выравнивался при помощи тампона. На полях олифа более плотная, сгреблена в виде мелких крапин и размягчается медленней, чем в ковчеге, но с увеличенной экспозицией данного растворителя до 5 минут – олифа начинает размягчаться и удаляется послойно. Действие растворителя останавливается притиранием поверхности «Уайт-спиритом» [Алешин, 2013, с. 126].

На раскрытом участке обнаружен листовой металл, имитирующий золочение на фоне, а также изображение одежд зеленого и голубого цвета с разделкой, выполненной твореным золотом, и красный обрез Евангелия. На полях – желтая охра с двойной опушкой – синей и красной полосами.

Раскрытый фрагмент дал возможность провести исследование красочного слоя на состав пигмента. Выполнены замеры: 1. Поле в правой нижней части – разбел желтой охры со свинцовыми белилами; 2. Красная рубаха Христа – киноварь, красная охра, свинцовые белила;

3. Фон в правой части, имитирующий золото – серебро, медь, железо, полимент; 4. Книга – разворот – свинцовые белила; 5. Торцы книги – киноварь, красная охра.

Таким образом, по отработанной методике была удалена темная олифа со всей поверхности иконы. В процессе ее удаления сохранялся тонкий слой олифы, который выравнивался на каждом раскрываемом участке. Утонышение темной олифы показало, что она имеет равномерный слой по всей поверхности ковчега, более плотный слой – на полях. При подобранной методике удаляется довольно легко. Эту задачу облегчил процесс тщательного удаления плотных загрязнений с лицевой поверхности перед раскрытием иконы (Ил. 2).



Ил. 2. Икона «Христос Вседержитель». XIX в. *С раскрытой авторской живописью на всей поверхности иконы.* Фото автора

Дальнейшие реставрационные мероприятия проводились в музее – по месту постоянного хранения.

Реставрационным советом Каргопольского музея было принято решение о восстановлении верхней утраченной части иконы¹. Для этого выполнена виртуальная

¹ Протокол Реставрационного Совета № 3 от 20.05.2020 г. ГБУК АО «Каргопольский музей». С. 1–2.

реконструкция утраченного фрагмента основы в верхней части, а также визуализирован возможный вид произведения после выполнения тонирования утрат в той или иной манере.

Визуализированы следующие возможные решения:

1. «Археологический». Восполняется утрата основы фрагментом новой древесины.

2. «Условное тонирование». Восполняется утрата основы, выполняется грунтовка, делается условное восстановление основных контуров крупных форм цветом и в манере, отличной от оригинала.

3. «Реконструкция». Восполняется утрата основы, грунтовка, выполняется реконструкция живописи в манере оригинала с восстановлением утраченных контуров и форм.

По решению Реставрационного совета музея¹ на основании представленного проекта возможной реставрации было решено выбрать вариант с восполнением утраты деревянной основы без выполнения какой-либо реконструкции утраченной живописи, что более всего соответствует правилам музейной реставрации памятника.



Ил. 3. «Деисус». XVI в., г. Псков. ПГИАХМЗ. Фото автора

¹ Протокол Реставрационного Совета № 3 от 20.05.2020 г. ГБУК АО «Каргопольский музей». С. 1–2.

Данное решение основывается также на опыте реставрации в отечественных музеях, например, в Псковском государственном историко-архитектурном и художественном музее-заповеднике (Ил. 3).

Конечно, можно вспомнить и другие памятники, в том числе «Спаса» преп. Андрея Рублева (?) с восполненной основой с двух сторон.

Для восполнения утраченной части была подобрана сухая, сосновая, без короблений доска. Изготовлена восполняемая часть с учетом конфигурации утраты древесной основы иконы. Работа по восполнению утраченной части проходила по методике, изложенной в учебнике «Реставрация станковой темперной живописи» под редакцией В.В. Филатова [Филатов, 1986, с. 74–75].

В результате проведенных мероприятий икона приближена к первоначальному своему виду и может экспонироваться (Ил. 4).



Ил. 4. Икона «Христос Вседержитель». XIX в. После реставрации. Фото автора

По манере письма она отличается от художественных особенностей и традиционных технических приемов исполнения, свойственных Каргопольской иконописи. Мягкая моделировка лика с округлым абрисом, легкость рисунка, интенсивность чистого цвета делают икону праздничной. Фон иконы украшен под золото. Сам образ Вседержителя с имянословным благословением двумя перстами имел большое значение для старообрядцев.

В XIX в. лучшие традиции местной иконописи размываются новыми художественными тенденциями, с другой стороны, в это время иконописью активно занимались мастера в крестьянской среде, создавая своеобразный творческий стиль. Со второй половины XIX в., с развитием товарно-денежных отношений Троице-Сергиева Лавра и другие крупные монастыри занимались изготовлением и продажей икон, крестов и церковной утвари, в том числе на заказ, которые широко расходились по России [Давыдова, 2002, С.100–109].

Таким образом, реставрация иконы открывает возможность для дальнейшего ее исторического исследования.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. *Алешин А.Б.* Реставрация станковой масляной живописи : Учебное пособие. М. : Художественная школа, 2013. 224 с.
2. *Бобров Ю.Г., Бобров Ф.Ю.* Консервация и реставрация станковой темперной живописи : Учебное пособие. СПб. : Санкт-Петербургский гос. академический ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, 2007. 224 с.
3. *Водолазко В.Н.* Старобрядчество Архангельской губернии в «Собрании постановлений по части раскола» 1858 г. // Христианство и Север. По материалам VI Каргопольской научной конференции / Науч. ред. и сост. Н.И. Решетников. М. : Демиург-Арт, 2002. С. 172–179.
4. *Давыдова Е.В.* Троице-Сергиева Лавра – крупнейший заказчик кустарной и ремесленной продукции второй половины XIX – начала XX в. // Христианство и Север. По материалам VI Каргопольской научной конференции / Науч. ред. и сост. Н.И. Решетников. М. : Демиург-Арт, 2002. С. 100–109.
5. Реставрация станковой темперной живописи / Под ред. В.В. Филатова. М. : Изобразительное искусство, 1986. 264 с.
6. Реставрация произведений станковой темперной живописи : учебное пособие для высших учебных заведений / Науч. ред. Г.С. Клоковой. М. : Изд-во ПСТГУ, 2013. 239 с.

© 2021. Marina L. Ryaguzova

Kargopol

**ICON "CHRIST PANTOCRATOR", THE FIRST HALF OF THE XIX CENTURY,
FROM THE KARGOPOL MUSEUM COLLECTION:
RESTORATION AND RECONSTRUCTION**

Abstract: The article presents the experience of restoration of the icon "Christ Pantocrator" of the XIX century from the Kargopol Museum funds. The work gives a detailed description of the state of icon preservation before the restoration. On the basis of a comprehensive study of the artifact, the methodology of its restoration and reconstruction processes is shown.

Keywords: icon, restoration, research, methodology, reconstruction.

Information about the author:

Marina L. Ryaguzova — Head of the restoration workshop of the Kargopol Museum, Kargopol.

© 2021 г. Е.А. Мазилова

пос. Соловецкий

ПЕРВЫЕ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЕ И РЕСТАВРАЦИОННЫЕ РАБОТЫ ПО СОХРАНЕНИЮ АРХИТЕКТУРНОГО АНСАМБЛЯ СОЛОВЕЦКОГО АРХИПЕЛАГА

Аннотация: Статья посвящена экспедиции на Соловецкие острова, предпринятой в 1951 г. М.Ф. Кибиревым, с 1945 г. начальником отдела по делам Архитектуры при Облисполкоме Архангельского областного Совета. Целью экспедиции было выявление значимых объектов, фотофиксация, обмер и оценка их сохранности. Под руководством М.Ф. Кибирева в исследовательской работе также принимал участие его сын – В.М. Кибирев, чьи чертежи и акварельные зарисовки Соловецкого историко-архитектурного ансамбля приведены в статье. Результаты экспедиции сыграли не последнюю роль в организации первых консервационно-реставрационных работ на Соловках.

О ходе и результатах этой поездки стало возможно рассказать благодаря знакомству с личным архивом семьи Кибиревых, хранителем которого в настоящее время является В.В. Кибирева, внучка М.Ф. Кибирева.

Ключевые слова: архитектура, реставрация, сохранение архитектурного наследия, научно-исследовательская экспедиция, музеефикация, Соловецкие острова, историко-архитектурный ансамбль Соловецкого архипелага, Соловки.

Информация об авторе:

Екатерина Андреевна Мазилова — заведующий отделом образовательных и просветительских программ «Образовательный центр «Соловецкие острова», Соловецкий государственный историко-архитектурный и природный музей-заповедник, пос. Соловецкий, Приморский район Архангельской области.

Для цитирования: Мазилова Е.А. Первые научно-исследовательские и реставрационные работы по сохранению архитектурного ансамбля Соловецкого архипелага [Электронный ресурс] // К 150-летию со дня рождения И.Э. Грабаря (1871–1960) : Материалы всероссийской научной конференции (25–26 марта 2021 г.). – Электронные текстовые данные. – Архангельск : КИРА, 2021. – С. 140–149.

К 120-летию со дня рождения М.Ф. Кибирева

После победы в великой и разрушительной войне 1941–1945 гг. советское государство, столкнувшись с внешней угрозой уничтожения культурного наследия, остро осознало необходимость восстановления памятников. Патриотический настрой в общественном сознании способствовал актуализации их национальной значимости. На государственном уровне беспрецедентные потери в культурном наследии во время войны выдвинули охрану уникальных архитектурных и исторических объектов в число приоритетных задач. С позиций государства памятники рассматривались также как важное средство воспитания советского

патриотизма. Кроме того, стране-победительнице, претендующей на роль мировой державы, они нужны были как воплощение и символ национальной гордости и достоинства.

Уже в 1947 г. было опубликовано Постановление Совета Министров РСФСР «Об охране памятников архитектуры», в котором архитектурное наследие определяется как «достояние республики» [Веденин, 2001, с. 174]. 14 октября 1948 г. Постановлением Совета Министров СССР был принят документ «О мерах улучшения охраны памятников культуры». Таким образом, потребность восстановления культурных объектов, разрушенных войной, вызвала осмысленное отношение к национальному архитектурному наследию в целом, что доказывает общегосударственный характер принимаемых законодательных актов.

Большую роль в сохранении и восстановлении деревянного и каменного архитектурного наследия Архангельской области сыграл Михаил Федорович Кибирев (1901–1959). В 2021 г. отмечается 120 лет со дня его рождения. В сентябре 1945 г. решением Исполнительного комитета Архангельского областного Совета депутатов трудящихся он был назначен начальником отдела по делам Архитектуры при Облисполкоме¹. Также в 1945 г. он был избран председателем Архангельской организации Союза архитекторов СССР (Ил. 1).



Ил. 1. М.Ф. Кибирев,
во время одной из экспедиций по
Архангельской области.
Фото, кон. 1940-х гг.
Из семейного архива Кибиревых

¹ ГААО. Ф. 2063. Оп. 1. Д. 1890. Л. 228 об.

М.Ф. Кибирев много сил и времени уделял сохранению архитектурного наследия Архангельского Севера. Он придавал большое значение научному изучению памятников, архитектурной истории Архангельска и области. По его инициативе и под непосредственным руководством проходили регулярные экспедиции в районы с целью выявления значимых объектов, фотофиксации, обмеров, оценки их сохранности.

Одна из таких экспедиций состоялась в 1951 г. на Соловецкие острова. О ходе и результатах этой поездки стало возможно рассказать благодаря знакомству с личным архивом семьи Кибиревых, хранителем которого в настоящее время является Вера Вадимовна Кибирева, внучка Михаила Федоровича.

В силу того, что Соловецкий архипелаг долгое время был закрытой территорией, с 1923 г. находился в ведении ОГПУ (НКВД), а затем с 1939 г. был передан Военно-морскому флоту, архитектурные объекты на его территории находились вне поля зрения исследователей. После значительной предварительной работы и трудных согласований М.Ф. Кибиреву удалось получить разрешение на посещение закрытой территории островов и осмотр архитектурного ансамбля бывшего Соловецкого монастыря. В 1951 г. на Соловках дислоцировался гарнизон «Соловецкие острова», в который входила войсковая часть 39105, снабжавшая всем необходимым обучавшихся там матросов [Калатур, 2020, с. 74–75].

К экспедиции тщательно готовились, о чем свидетельствуют списки литературы по истории и культурному наследию Соловков, найденные в записной книжке М.Ф. Кибирева. В составе экспедиции было два человека. Возглавил ее сам Михаил Федорович. С ним также был его сын Вадим, в то время студент Московского архитектурного института, 22 лет. Продолжительность поездки составила чуть более двух недель, приблизительный период которой удалось установить по датировкам на рисунках и чертежах: 19 августа – 07 сентября 1951 г. Эти предположения подтверждаются строками из воспоминаний Вадима Михайловича Кибирева: «В августе 1951 года было получено разрешение и состоялась первая долгожданная поездка на Соловки. Мы были вместе с отцом. Незабываемые впечатления погружения в особый мир суровой чистоты и незыблемости, окутанный тайной. Обезглавленный собор-богатырь крепко стоял над валунными кремлевскими стенами, как бы выросшими из плоти острова. Хотелось бы не обращать внимания, но запустение и разруха в этом святом месте казались особенно недопустимыми <...>

Две недели фотофиксации, обмеров и зарисовок пролетели, и Кибирев М.Ф. в очередной раз начал борьбу за спасение наследия» [Кибирев, 2011, с. 20–21].

Главные задачи научно-исследовательской командировки заключались в обследовании и предварительной оценке состояния архитектурных объектов соловецкого ансамбля, техническом осмотре зданий и сооружений, выявлении особо аварийных случаев.

Обязательной частью исследования были подробная фотофиксация (насколько она могла быть детальной на территории действующей воинской части), выполнение зарисовок, составление планов и чертежей зданий, архитектурных фрагментов (Ил. 2).

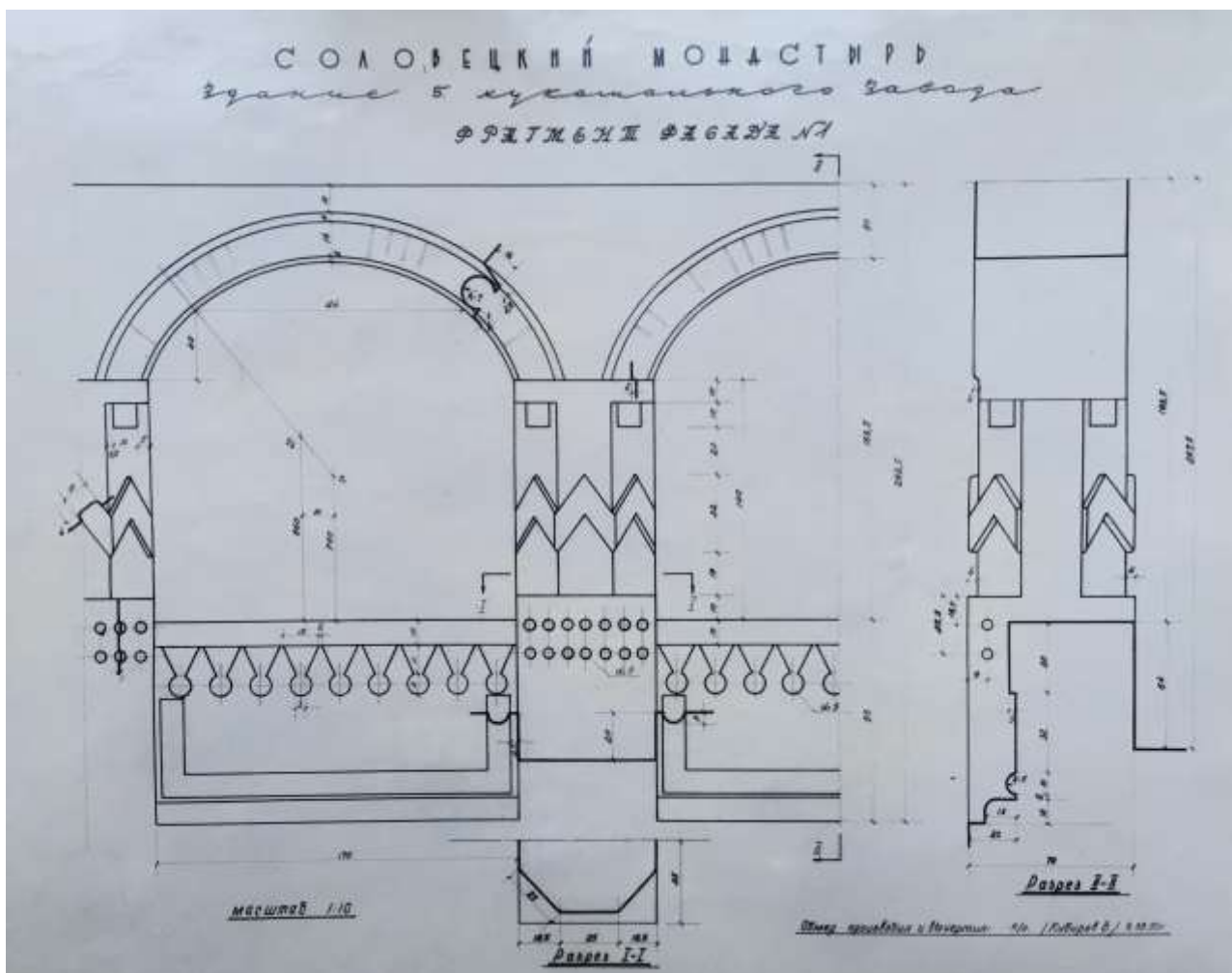


Ил. 2. Соловецкий монастырь. Вид со стороны Святого озера. Фото М. и В. Кибиревых.

1951 г. Из семейного архива Кибиревых

За две недели тщательной работы удалось сделать многое. Обязанности распределялись следующим образом. Вадим Михайлович в основном проводил обмеры зданий и вычерчивал подробные планы. Также его руке принадлежат около двух десятков акварельных рисунков, изображающих архитектурные памятники Соловецкого ансамбля (Илл. 3, 4). Сам Михаил Федорович занимался обследованием объектов, фиксировал их состояние, выполнял штриховые рисунки и наброски, проводил фотосъемку. В его личном архиве была найдена тетрадь для записей, которая служила ему своеобразным полевым дневником во время соловецкой экспедиции. В нее он вносил свои наблюдения, там же достаточно подробно описывал состояние всех объектов, до которых был допущен. Ниже приведен в качестве примера фрагмент из рукописной тетради, посвященный Прядильной башне: «Железо с кровли на 40% сорвано. Осталась лишь опалубка из досок с зазором 10–15 см. Стены башни и все перекрытия открыты и подвергаются протеканию, заносу снегом. Благодаря протеканию погнили и частично погибли межэтажные перекрытия из бревен и

пластин (d 30 и d 25/2 см). Башня занималась в/ частями до Часть внутр. конструкций элементов башни растащена. В амбразурах осталось только одно орудие. Снаружи очень близок проезд от края основания башни (вогнут грунт)»¹.



Ил. 3. Планы-чертежи объектов, выполненные В.М. Кибиревым в 1951 г.

Из семейного архива Кибиревых

Подобные черновые наброски, выполняемые непосредственно при осмотре объектов, должны были послужить впоследствии основой для оформления актов технического осмотра, которые составлялись на каждое сооружение. Помимо актов, М.Ф. Кибирев планировал работу над проектами охранных обязательств и охранно-арендных договоров, о чем свидетельствует план-перечень документов на листе 3 его рабочей тетради, а также текст проекта охранного обязательства (временного) на листе 19.

По возвращении из командировки М.Ф. Кибиревым были составлены справка о состоянии архитектурных памятников Соловецких островов, написаны обращения в

¹ Семейный архив Кибиревых. Кибирев М.Ф. Тетрадь для записи. Соловки. 1951 год. Л. 13.

Архангельский облисполком и Управление по делам архитектуры при Совете Министров РСФСР. Также он отправил письмо И.Э. Грабарю с просьбой принять необходимые меры «как к наведению порядка в эксплуатации вышеуказанных памятников, так и к немедленному их спасению от угрозы и гибели» [Ефремова, 2010, с. 176], к которому прилагалась подробная справка и фотографии.

Письмо М.Ф. Кибирева застало И.Э. Грабаря на лечении в подмосковном санатории. Из его ответной записки известно, что им было составлено заявление по данному вопросу В.А. Шкварикову, начальнику Управления по делам архитектуры при Совете Министров РСФСР, а также информация передана П.Д. Барановскому. По просьбе И.Э. Грабаря и на основании переданных М.Ф. Кибиревым материалов, Барановским был составлен обзор состояния архитектурных памятников Соловецкого архипелага на 1951 г. [Ефремова, 2010, с. 176–177].



Ил. 4. Акварельный рисунок В.М. Кибирева. 1951 г.

Из семейного архива Кибиревых

Важными результатами соловецкой экспедиции М.Ф. Кибирева должны были стать его публикации по истории и архитектуре Соловецкого монастыря. В семейном архиве найден черновик его краткой пояснительной записки к очерку «Соловецкий кремль», оригинал которой направлялся в редакцию. Из пояснительной записки следует, что текст очерка состоял из 77 страниц и «работа подготавливалась для монографии по этому вопросу для очерка из серии “Сокровища русского зодчества”»¹. Дополнением к подготовленному очерку должны были служить обмерные чертежи, «план кремля и детальные планы всех башен и фрагментов крепостных стен»², штриховые рисунки и наброски, а также около 50 фотографий.

Кроме того, М.Ф. Кибиревым была подготовлена к изданию рукопись книги «Народное зодчество Архангельской области». В пятой главе «Северные монастыри» представлена история Соловецкой обители и ее памятников. В семейном архиве Кибиревых хранится одна из редакций машинописного текста рукописи, а также рецензия на книгу, составленная К.П. Гемп. К сожалению, обе монографии так и не были опубликованы.

Еще одной формой презентации результатов научно-исследовательской экспедиции М.Ф. Кибирева на Соловки могла бы стать фотовыставка архитектурных памятников. Фотографии, выполненные отцом и сыном Кибиревыми в 1951 г. на Соловецких островах, были представлены в формате выставки лишь в 1993 г. в Москве, при избрании Вадима Михайловича членом-корреспондентом Академии архитектуры и строительных наук, много лет спустя после смерти Михаила Федоровича.

Пока еще многие вопросы о содержании и результатах экспедиции М.Ф. Кибирева 1951 г. на Соловецкие острова остаются без ответа. Достаточно ранняя смерть не позволила ему воплотить многое из задуманного.

Целенаправленное систематическое изучение соловецких архитектурных памятников и крепостных сооружений началось только во второй половине 1950-х гг. сначала под руководством Алексея Васильевича Воробьева (до 1959 года), затем Ольды Дмитриевны Савицкой. Тогда же Соловецкий ансамбль был введен в круг объектов реставрации, работы по которым курировались Центральными научно-реставрационными мастерскими (Москва) [Савицкая, 2005, с. 67].

О результатах первых реставрационных работ на Соловках сообщил А.В. Воробьев в своем докладе «Восстановление архитектурного ансамбля XVI–XIX вв. Соловецкого монастыря» на Всесоюзной научной конференции «Памятники культуры Русского Севера», проходившей в Архангельске в июле 1966 г.: «В 1950 годах удалось провести некоторые

¹ Семейный архив Кибиревых. Кибирев М.Ф. Краткая пояснительная записка к очерку «Соловецкий Кремль». Л. 1.

² Там же. Л. 1 об.

первоочередные противоаварийные работы по части зданий и стенам монастыря. Тогда были устроены кровли, укрепления стены, вывезен накопленный мусор и т.д. Но эти работы проводились без архитектурного надзора и должного эффекта не дали. Лишь в 1957–1961 гг. были созданы предпосылки для проведения комплекса работ по сохранению и реставрации ансамбля. ЦНРМ провела топогеодезическую съемку территории, гидрогеологические изыскания в районе монастыря, натурные исследования зданий, составила проект укрепления набережной Святого озера и подготовила некоторые рабочие чертежи и проектные предложения по первоочередным восстановительным работам» [Материалы, 1996, л. 95–96].

Как видно из текста доклада, первые консервационно-реставрационные работы на памятниках соловецкого ансамбля имели противоаварийный укрепительный характер. На этом этапе принимались важные подготовительные меры, проводились специализированные исследования, которые легли в основу последующих масштабных восстановительных работ.

Положительную роль в дальнейшей судьбе соловецких памятников сыграло Постановление Совета министров РСФСР № 1327 «О дальнейшем улучшении дела охраны памятников в РСФСР», изданное от 30 августа 1960 г. В документе были освещены основные проблемы сохранения культурного наследия и определены первоочередные меры по подготовке к музейному показу наиболее ценных историко-культурных комплексов. В приложении № 3 к постановлению был утвержден список памятников архитектуры, подлежащих первоочередной подготовке к музейному показу, в число которых был включен ансамбль Соловецкого монастыря и отдельные сооружения островов архипелага в Белом море [Постановление, 1960, с. 1599]. Данный документ послужил основанием для постановки архитектурных памятников Соловков на государственную охрану [Сведения].

ИСТОЧНИКИ:

1. ГААО. Ф. 5859. №2. Ед.хр. 1184. Материалы научной конференции «Памятники культуры Русского Севера» (выступления, решения, обращения, письма) 7–11 июля 1966 г., г. Архангельск. Л. 95–96.

2. ГААО. Ф. 2063. Оп. 1. Д. 1890. Протоколы заседаний Исполнительного комитета Архангельского областного Совета депутатов трудящихся. № 423-441. Том № 13. Начато 6 сентября 1945 г. Окончено 27 сентября 1945 года. На 252 листах. Л. 228 об.: Протокол № 441 заседания Исполнительного комитета Архангельского областного Совета депутатов трудящихся от 27 сентября 1945 года.

3. Семейный архив Кибиревых. Кибирев М.Ф. Краткая пояснительная записка к очерку «Соловецкий Кремль». Л. 1–1 об.

4. Семейный архив Кибиревых. Кибирев М.Ф. Тетрадь для записи. Соловки. 1951 г. Л. 13.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. *Ефремова С.А.* Оберегатель архитектурного наследия Русского Севера // Соловецкий сборник. Вып. 6. Архангельск : СГИАПМЗ, 2010. 192 с.

2. *Калатур М.П., Мартынов А.Я.* Учебный отряд Северного флота на Соловецких островах (1939–1957). История и память. Соловки : Соловецкий музей-заповедник, 2020 (Северодвин. тип.). 139 с.

3. *Кибирев В.М.* Архангельск-XX, архитекторы Кибиревы. Архитектура – градостроительство – монументы – проекты – постройки – суждения. К 110-летию со дня рождения архитектора Кибирева Михаила Федоровича. 1901–2011 гг. Архангельск ; Северодвинск : Партнер-НП, 2011. 171 с.

4. Культурная география / Ю.А. Веденин, Д.Н. Замятин, М.Н. Крылов и др.; науч. ред.: Ю.А. Веденин, Р.Ф. Туровский. М. : Рос. НИИ культур. и природ. наследия им. Д.С. Лихачева, 2001. 191 с.

5. Постановление Совета Министров РСФСР № 1327 «О дальнейшем улучшении дела охраны памятников в РСФСР» от 30 августа 1960 года (с изменениями на 14 февраля 2009 года) [Электронный ресурс] // Электронный фонд правовой и нормативно-технической документации. Режим доступа: <http://docs.cntd.ru/document/9012089> (Дата обращения: 23.02.2021).

6. *Савицкая О.Д.* Соловецкая крепость (архитектура и реставрация). Архангельск : Правда Севера, 2005. 160 с.

7. Сведения из Единого государственного реестра объектов культурного наследия (памятников истории и культуры) народов Российской Федерации [Электронный ресурс] // Портал открытых данных Министерства культуры Российской Федерации. Режим доступа: <https://opendata.mkrf.ru/opendata/7705851331-egrkn> (Дата обращения: 23.02.2021).

© 2021. Ekaterina A. Mazilova

Solovetsky village

FIRST RESEARCH AND RESTORATION WORKS ON THE SOLOVETSKY ARCHITECTURAL ENSEMBLE PRESERVATION

Abstract: The article is concerned with the expedition to the Solovetsky Islands, undertaken in 1951 by M. F. Kibirev, the head of the Department for Architecture Affairs at the Oblast Executive Committee of the Arkhangelsk Regional Council of People's Deputies since 1945. The purpose of the expedition was to identify significant objects, photofixation, measurement and assessment of their safety. Under the guidance of M. F. Kibirev, his son, V. M. Kibirev, also took part in the research work. His drawings and watercolor sketches of the Solovetsky Historical and Architectural Ensemble are given in the article. The expedition results played an important role in the organization of the first conservation and restoration works on Solovki.

It became possible to tell about the this trip course and results thanks to acquaintance with the Kibirev family personal archive, the keeper of which is currently V. V. Kibireva, the granddaughter of M. F. Kibirev.

Keywords: architecture, restoration, preservation of architectural heritage, research expedition, museumification, Solovetsky Islands, historical and architectural ensemble of the Solovetsky Archipelago, Solovki.

Information about the author:

Ekaterina A. Mazilova — Head of the Department of Educational Programs “Educational Center “Solovetsky Islands”, the Solovetsky State Historical, Architectural and Natural Open-Air Museum, Solovetsky village, Primorsky district of the Arkhangelsk region.

© 2021 г. А.Л. Макарова, Ю.А. Сычева

г. Москва

ВОССОЗДАНИЕ ИКОН ДЛЯ ИКОНОСТАСА ЦЕРКВИ СЯТИТЕЛЯ НИКОЛАЯ СОЛОВЕЦКОГО МОНАСТЫРЯ: ОПЫТ РАЗРАБОТКИ ПРОЕКТА И ПРОБЛЕМЫ РЕКОНСТРУКЦИИ

Аннотация: В статье рассматривается метод реставрационного воссоздания утраченных произведений станковой живописи на примере разработки проекта воссоздания икон для иконостаса храма Святителя Николая Соловецкого монастыря. На основании архивных и библиографических изысканий сформулированы основные сведения об истории создания и бытования иконостаса, рассмотрены сложности, возникающие в ходе научно-исследовательской и проектной работы, а также представлен эскизный проект воссоздания и его обоснование.

Ключевые слова: Соловецкий монастырь, реставрационное воссоздание, иконопись XIX века.

Информация об авторах:

Макарова Анна Львовна — кандидат искусствоведения, искусствовед научного отдела, Межобластное научно-реставрационное художественное управление; старший преподаватель, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», г. Москва.

Сычева Юлия Андреевна — искусствовед научного отдела, Межобластное научно-реставрационное художественное управление; аспирант исторического факультета, Московский государственный университет, г. Москва.

Для цитирования: Макарова А.Л., Сычева Ю.А. Воссоздание икон для иконостаса церкви Святителя Николая Соловецкого монастыря: опыт разработки проекта и проблемы реконструкции [Электронный ресурс] // К 150-летию со дня рождения И.Э. Грабаря (1871–1960) : Материалы всероссийской научной конференции (25–26 марта 2021 г.). – Электронные текстовые данные. – Архангельск : КИРА, 2021. – С. 150–159.

В отечественной и мировой реставрации в последние несколько лет получило развитие новое направление, связанное с воссозданием памятников монументальной и станковой живописи (иконописи). Произведения воссоздаются по образцам, хранящимся в музейных собраниях, либо, если утрачен оригинал, по архивным данным и фотоматериалам.

Описанный метод широко применяется в европейской музейной практике. Ярким примером является воссозданная копия с наскальной живописи эпохи верхнего палеолита пещеры Альтамира (Испания).

В России, в контексте общего церковного возрождения, наблюдающегося с двухтысячных годов, практика оказалась актуальной для храмовой живописи. Древние иконы (а иногда целые иконостасы), находящиеся в хранении музеев, не могут быть возвращены на свои исторические места, так как требуют особых условий хранения. Таким образом, в ряде

ситуаций практика воссоздания произведений с исторических подлинников является единственным компромиссным решением.

Этой относительно новой для МНРХУ сферой деятельности в последние годы активно занимается бригада художников-реставраторов под руководством С.В. Павицкого.

В случае с проектами по воссозданию интерьеров храмов Соловецкого монастыря ситуация осложняется весьма фрагментарной сохранностью подлинников. В данной статье мы хотели бы осветить ряд методологических сложностей, возникающих при разработке проекта воссоздания, на примере проекта реставрационного воссоздания иконостаса храма во имя святителя и чудотворца Николая, входящего в комплекс построек Соловецкого монастыря.

Существующая ныне церковь святителя Николая возведена в 1833 г. История храма восходит к XV в. Первоначально придел первого деревянного Спасо-Преображенского собора был освящен в честь Николая Мирликийского [Осипенко, 2014, с. 440]. Согласно сведениям, которые содержатся в Соловецком летописце, в 1584 г. была заложена каменная церковь святителя Николая Чудотворца, а прежняя деревянная церковь была перенесена на остров Анзер¹. Постройка представляла собой небольшой одноглавый двустолпный храм с каменной папертью и башней².

В начале 1830-х гг. при архимандрите Досифее, который в этот период занимался благоустройством храмов Соловецкого монастыря, древняя каменная Никольская церковь была перестроена³. К моменту завершения отстройки Никольской церкви при архимандрите Досифее она представляла собой бесстолпный, пятиглавый, безапсидный храм, с куполообразным, повторяющим форму свода, четырехскатным покрытием [Брагина, 2008, с. 10].

Сохранилась самая первая опись Никольской церкви, составленная вскоре после перестройки храма. Один экземпляр этой описи в 1836 г. был направлен в Святейший Синод, второй – в Московскую контору Синода. На основании этой описи можно утверждать, что установленный в церковь Святителя Николая иконостас изначально был четырёхъярусным. В

¹ Летописец Соловецкий на четыре столетия, от основания Соловецкого монастыря до настоящего времени, то есть с 1429 по 1847 год. Репринтное воспроизведение издания 1847 года. Издание Соловецкого монастыря, 2010. С.41.

² Там же.

³ РГИА. Ф. 796. Оп. 111. Д. 498. 1830 г. По донесению архимандрита Соловецкого монастыря Досифея о перестройке ветхой Николаевской церкви, построенной в 1582 году, и о ремонте в Филипповской церкви того ж монастыря, с описанием убранства и имущества первой церкви. Л.1 Л.11–15.

описи приводится иконографический состав местного ряда, а также упомянуты центральные иконы праздничного, деисусного и пророческого рядов¹.

Гораздо подробнее охарактеризован храм в описи имущества Соловецкого монастыря 1866 г. и в описи начала XX в². На основании этих сведений можно полностью реконструировать иконографический состав иконостаса и зафиксировать точные размеры икон. Схематичную реконструкцию иконостаса в соответствии с данными описей предложила Ирина Геннадьевна Брагина, автор ряда статей по иконостасному строительству в Соловецком монастыре [Брагина, 2008, с. 11]. Однако описи, в силу специфики такого типа документа, не содержат информации о технике, в которой были написаны иконы, о стилистических характеристиках и именах мастеров, работавших над созданием образов.

Ценным источником по истории строительства Никольской церкви служат доношения архимандрита Досифея (Немчинова) в Канцелярию Синода о произведенных строительных и ремонтных работах в монастыре за 1830–1834 гг., а также его переписка с Синодом по поводу перестройки ветхой Никольской церкви и освящении вновь построенной³. Однако и в этих документах мы не находим сведений о том, кто работал над созданием икон, в какой технике и стилистике они были написаны.

Сведения, касающиеся иконостаса Никольского храма, крайне скудны, фотографий интерьера в ходе научно-исследовательской работы выявить не удалось, поэтому сложно доподлинно выявить стилистическую ориентацию икон, входивших в состав иконостаса. Выявленные в архивах сведения (в первую очередь, описи монастыря) позволяют с уверенностью говорить лишь об иконографическом составе иконостаса.

Храм святителя Николая и его внутреннее убранство постигла в 1920-е гг. та же участь, что постигла и другие соловецкие памятники. Однако храм пострадал не только по причине советского вмешательства, но и по причине пожара, возникшего в ночь с 25 на 26 мая 1923 г. [Скопин, 1991, с. 86–87]. Выгорели Успенская и Никольская церкви, колокольня и находившиеся в ней архив и библиотека.

Для спасения оставшихся движимых памятников из Москвы была направлена комиссия, в которую входили Н.Н. Померанцев, Е.И. Силин и П.Д. Барановский, которые составили подробные списки важнейших художественных ценностей. Большая часть их была

¹ РГИА. Ф. 796. Оп. 111. Ед. хр. 498. Л. 13–15; РГАДА. Ф. 1183. Оп. 1. 1836 г. Ед. хр. 4. Л. 19–22.

² РГАДА. Ф. 1183. Оп. 4. Ед. хр. 406; ГААО. Ф. 878. Оп. 1. Ед. хр. 34, 40.

³ РГИА. Ф. 796. Оп. 109. Д. 1461. По рапорту Соловецкого монастыря архимандрита Досифея о произведенных по особенному попечению его постройках в монастыре. Л.4–6; РГИА. Ф. 796. Оп. 110. Д. 954. По рапорту ставропигиального первоклассного Соловецкого монастыря архимандрита Досифея с произведенных в 1829 году по Соловецкому монастырю и принадлежащих к нему скитам постройкам. Л. 3.

вывезена в музей Москвы и Архангельска, но значительное количество произведений искусства продолжало оставаться в монастыре в распоряжении Соловецкого общества краеведения [Скопин, 1991, с. 86–87].

Среди музейных ценностей, вывезенных в данный период с территории монастыря, не было обнаружено икон, которые могли бы быть достоверно связаны с иконостасом Никольского храма, что объясняется пожаром 1923 г.

Итак, на основании краткого исторического экскурса и упоминания об основных архивных источниках можно сделать вывод об ограниченности сведений об иконах иконостаса Никольского храма, что создавало сложности при выборе концепции воссоздания.

В поисках сведений был затем привлечен более широкий круг источников, которые касаются информации о благоустройстве монастыря при архимандрите Досифее. В рапорте архимандрита содержится информация о нескольких иконах, написанных для иконостаса Спасо-Преображенского собора *«превосходною фряжескою работою»*¹.

Этот факт кажется показательным в контексте нашего исследования, так как указывает на стилистический аспект написанных в 1820-е гг. иконостасных икон. Слова «фряжеское письмо» несомненно подразумевают понятие «фряжское письмо», бытовавшее в иконописной сфере с XVII в. В эпоху позднесредневековой Руси этот термин обозначал ориентацию на западноевропейские образцы [Большакова, 2004, с. 19]. В XIX в. это понятие дополняется новым значением. Об этом в своем исследовании упоминает Н.М. Зиновьев, выделяя два типа «фряжского письма». Первый тип – образы на золотых полях с личным письмом в реалистической манере, но с чертами условности, второй – иконы, ориентирующиеся на работы академических мастеров (Бруни, Нефф и др.) [Зиновьев, 1975, с. 55–56]. Таким образом, термином «фряжское письмо» могли называть как традиционные иконы, написанные в более реалистической манере, так и иконы, тяготеющие к академической живописи. Мы не раз встречаем в архивных источниках о благоустройстве Соловецкого монастыря во второй половине 1820-х – первой половине 1830-х гг. указание на «фряжеское письмо»².

Вполне возможно, что образы, создаваемые в эту эпоху, были ориентированы на современные западноевропейские тенденции иконописи и живописи XIX в.

Кроме того, архивные сведения свидетельствуют о том, что большинство живописных работ, стенных росписей и иконостасов, во второй половине 1820-х гг. производилось масляными красками (трапезная в соборе Успения Божьей Матери, переходы между

¹ РГИА. Ф. 796. Оп. 109. Д. 1461. По рапорту Соловецкого монастыря архимандрита Досифея о произведенных по особенному попечению его постройках в монастыре. Л.4–6.

² РГИА. Ф. 796. Оп. 110. Д. 954. По рапорту ставропигиального первоклассного Соловецкого монастыря архимандрита Досифея с произведенных в 1829 году по Соловецкому монастырю и принадлежащих к нему скитам постройкам. Л. 3.

Успенской трапезной и церковью преподобных Зосимы и Савватия, церковь святителя Филиппа)¹. Учитывая то, что эти работы производились в то же время, что и иконостас Никольского храма, можно предположить, что иконы для иконостаса Никольской церкви были написаны масляными красками. В то же время, у нас отсутствуют точные свидетельства о живописной технике икон.

Помимо техники и стилистической ориентации икон дискуссионным является также место их создания. Архивные данные сообщают о том, что важную роль в церковной живописи Архангельской губернии играли приезжие художники. Этому феномену посвящено несколько чрезвычайно ценных для нашей работы исследований Татьяны Михайловны Кольцовой [Кольцова, 2020]. Среди регионов, откуда происходят мастера, работавшие в Архангельской губернии в первой половине XIX в., можно назвать Владимирскую губернию, Вологодский регион и, разумеется, Санкт-Петербург с господствующей там академической живописью. Однако нужно отметить и тот факт, что Соловецкий монастырь был ставропигиальным. Это значит, что заказчиком художественных работ для соловецких храмов являлся Святейший Синод, который поощрял распространение академической живописи в храмовом убранстве и в иконостасах.

Обрисованные здесь кратко проблемы были на этапе разработки концепции воссоздания икон для иконостаса Никольской церкви неоднократно обсуждены на заседаниях рабочей группы, в которую были включены представители от Пользователя объекта культурного наследия, искусствоведы и реставраторы.

Поскольку интерьер Никольского храма высотный, но не очень просторный, иконостас достаточно тесно придвинут к восточной стене. На заседаниях рабочей группы высказывались пожелания избежать плоскостного решения в иконах иконостаса и усилить глубину за счет введения пейзажного фона. Кроме того, было предложено отказаться от золотого фона образов.

Также важно учесть, что на момент начала работы МНРХУ над проектом воссоздания икон сам конструктив иконостаса уже был спроектирован другой организацией, что поставило перед нами еще одну задачу: согласовать стилистическое решение икон не только с художественным контекстом живописи XIX в., но и с художественными решениями конструктивной части иконостаса.

После обсуждения многочисленных вариантов аналогов, которые могут быть использованы при воссоздании икон, было принято решение опираться в качестве основного

¹ РГИА. Ф. 796. Оп. 110. Д. 954. По рапорту ставропигиального первоклассного Соловецкого монастыря архимандрита Досифея с произведенных в 1829 году по Соловецкому монастырю и принадлежащих к нему скитам постройкам. Л. 3.

стилистического аналога на иконы верхнего храма Сретенской церкви в Заостровье, памятника, расположенного на территории Архангельской области. Иконостас написан владимирским иконописцем Стефаном (Степаном) Козновым в 1830-е гг. Выбор этого иконостаса в качестве единой стилистической концепции для воссоздания икон иконостаса Никольского иконостаса заключается в следующем:

1) Это наиболее полно сохранившийся иконостас первой трети XIX в. на территории Архангельского региона, что позволяет рассматривать этот иконостас в комплексе, учитывать размер и формат икон.

2) Иконостас церкви в Заостровье спроектирован в то же десятилетие, что и иконостас Никольского храма под ведомством архимандрита Досифея.

3) С точки зрения стилистики иконостас Сретенского храма в Заостровье представляет собой компромиссный вариант между традиционным и академическим направлениями живописи, это пожелание высказывалась представителями от монастыря.

4) Архивные и библиографические изыскания подтверждают возможность работы приезжих мастеров (в т.ч. и владимирских) над иконостасами и иконами для Соловецкого монастыря.

5) Архивные данные свидетельствуют о том, что Стефан Кознов использовал масляную технику при написании икон для иконостаса церкви в Заостровье. Анализируя архивные источники относительно художественных работ на Соловках во время архимандрита Досифея, можно прийти к выводу, что ряд работ также выполнялись в масляной технике.

Из икон Сретенской церкви (пророческого и деисусного рядов) предлагается взять композицию – соотношение фигуры святого и фона, общую стилистику изображения фигур, физиогномический тип ликов, одеяния. Поскольку иконостас Никольского храма, как было отмечено ранее, создавался под ведомством Синода, то можно предположить, что над ним работали столичные художники, в стилистике которых преобладала академическая манера письма (что соответствовало общим тенденциям в церковной живописи этого времени). Иконостас Сретенского храма в Заостровье, напротив, представляет собой региональный образец иконописного письма 1830-х гг., тяготеющий к традиционной и, в каком-то смысле, более упрощенной стилистике. Этот факт необходимо учитывать при воссоздании икон Никольской церкви и усилить академическое начало в их общей стилистике.

При создании пробного эскиза (образ евангелиста Матфея) тщательно прорабатывался фон, чтобы ощущалась пространственная среда. Это достигается за счет изображения природных элементов и светотеневой моделировки фона. В качестве стилистических аналогов для переработки фона были выбраны иконы деисусного ряда иконостаса Троицкого собора

Троице-Гледенского монастыря. В этих иконах апостолы представлены на пейзажном фоне. Небо выполнено синеватыми тонами с проработкой облаков, а область позёма представляет собой холмистую местность, трактованную с использованием оттенков зеленого цвета.

Таким образом, иконы пророческого и деисусного рядов иконостаса Никольского храма предлагается воссоздавать с ориентацией на несколько аналогов: иконостас Сретенского храма в Заостровье и иконостас Троицкого собора Троице-Гледенского монастыря, а также иные иконы, близкие по времени и месту создания.

При подборе аналогов наиболее сложным в иконографическом плане было решение местного ряда. Стилистические аналоги для этих образов были подобраны из различных собраний.

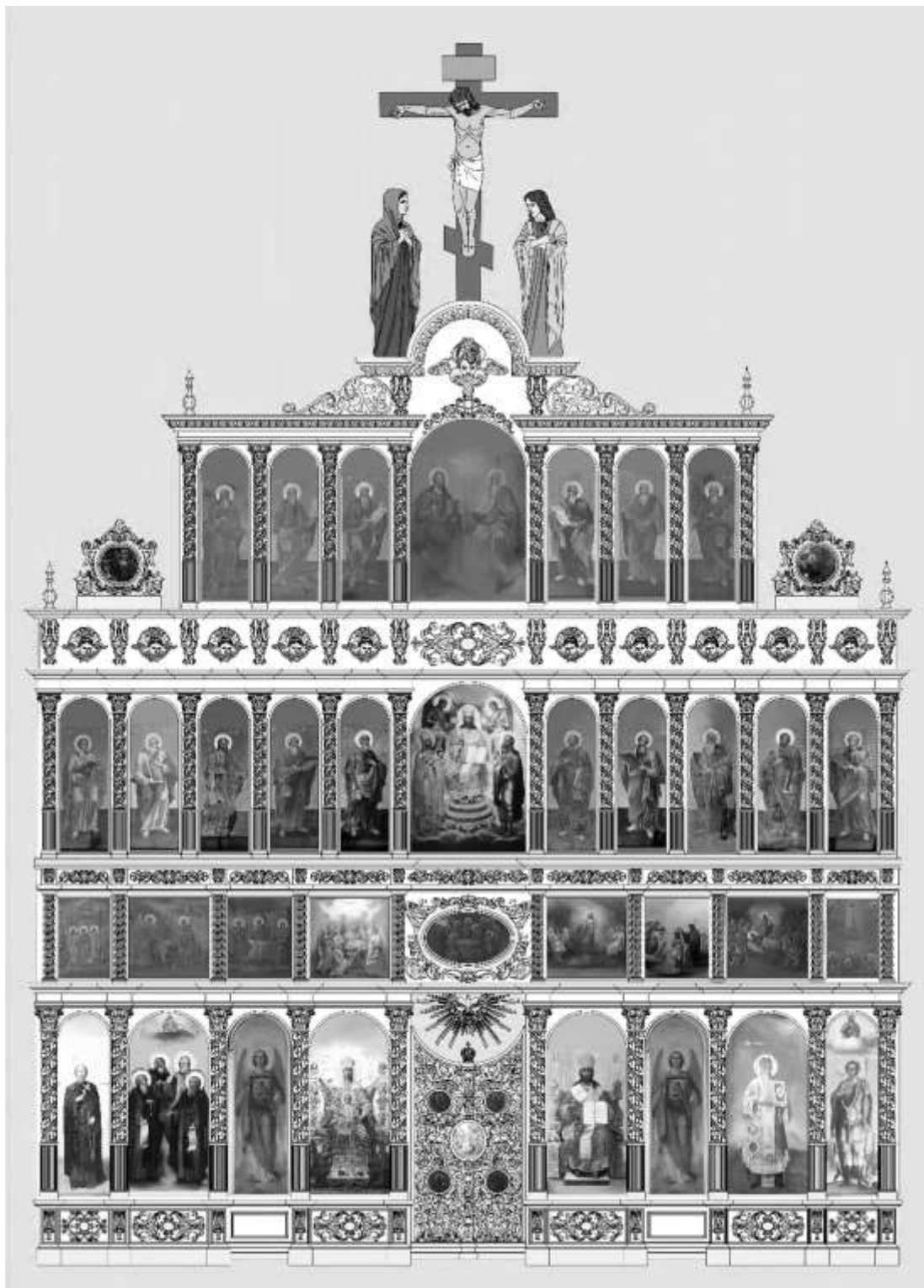
Среди образов этого ряда следует упомянуть икону с четырьмя Соловецкими преподобными в северной части ряда. По причине отсутствия каких-либо письменных сведений и визуальных данных о данной иконе невозможно точно утверждать, какими композиционными принципами были объединены фигуры преподобных, какими иконографическими особенностями обладала икона. При воссоздании иконы предлагается ориентироваться на образы с ростовыми фигурами Соловецких преподобных XIX в., перерабатывая стилистическое решение в русле общей концепции иконостаса.

На ил. 1 представлен эскизный проект воссоздания икон с подобренными аналогами. При разработке эскизов все аналоги предполагается переработать для соблюдения стилистической целостности иконостаса.

Подводя итоги, следует отметить, что историческое воссоздание памятников является сложным и ответственным делом, которое предполагает совместную большую и слаженную работу искусствоведов, реставраторов и художников.

На сегодняшний день направление находится на стадии развития и формирования, чем обусловлены порой возникающие сложности. Например, разрозненность и несогласованность действий между архитекторами, выполняющими конструктив иконостаса, и художниками-реставраторами. Но самой важной проблемой являются сроки, отводимые на предварительную научно-исследовательскую работу и сбор материалов по воссоздаваемым памятникам. В перспективе развития этого направления каждый этап в процессе воссоздания памятника (икон и архитектуры иконостаса) должен обсуждаться со специалистами. В качестве примера можно назвать созданную в рамках проекта по воссозданию икон для церкви свт. Николая и св. Германа Соловецкого монастыря рабочую группу, в которую вошли ведущие искусствоведы Москвы, Санкт-Петербурга, Архангельской области.

Важно, что потребность в подобных заказах будет расти, поэтому необходимо улучшать структуру всего направления, разрабатывать и совершенствовать методику воссоздания произведений станковой живописи.



Ил. 1. Эскизный проект воссоздания икон для иконостаса храма Святителя Николая.
Подбор аналогов осуществлен сотрудниками МНРХУ

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. *Алёшкова А.В.* Соловецкий архимандрит Досифей II (Немчинов) (1826–1836) // Соловецкий сборник. Вып. 16. Архангельск : Соловецкий гос. ист.-архитектурный и природный музей-заповедник, 2020. С. 60–82.
2. *Большакова С.Е.* Петербургская артель иконописцев Пешехоновых // Академия художеств и православная церковь : сб. науч. ст. / Сост.: Н. С. Кутейникова. СПб. : С.-Петерб. гос. акад. ин-т живописи, скульптуры и архитектуры, 2004. С. 19–26.
3. *Брагина И.Г.* Иконостасы церкви Святителя Николая, Троицкого Зосимо-Савватиевского собора и церкви Преподобного Германа Соловецкого монастыря // Соловецкий сборник. Вып. 5. Архангельск: Правда Севера, 2008. С. 5–23.
4. *Зиновьев Н.М.* Искусство Палеха. Л.: Художник РСФСР, 1975. 246 с.
5. *Кольцова Т.М.* Церковная живопись Архангельской губернии второй половины XVIII–начала XX века: История, памятники, мастера. СПб.: Дмитрий Буланин, 2020. 432 с.
6. *Осипенко М.В.* Соловецкая обитель: история и святые : Книга паломника. Соловки: Издание Соловецкого монастыря, 2014. 627 с.
7. *Скопин В.В.* На Соловецких островах. М.: Искусство, 1991. 199 с.
8. *Тугова Т.А.* Спасение древностей Соловецкого монастыря (Н.Н. Померанцев и Соловецкое собрание) // Древнерусское искусство: исследования и реставрация. Сб. научных трудов. Памяти Николая Николаевича Померанцева. М.: ВХНРЦ им. акад. И. Э. Грабаря, 2001. С. 27–55.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ:

ВХНРЦ	Всероссийский художественный научно-реставрационный центр им. академика И.Э. Грабаря
МНРХУ	Межобластное научно-реставрационное художественное управление
РГИА	Российский государственный исторический архив
РГАДА	Российский государственный архив древних актов

© 2021. Anna-Maria Makarova, Yuliya A. Sycheva

Moscow

**RECONSTRUCTION OF ICONS FOR THE ICONOSTASIS
OF THE ST. NICHOLAS CHURCH OF THE SOLOVETSKY MONASTERY:
THE PROJECT DEVELOPMENT AND RECONSTRUCTION PROBLEMS**

Abstract: The article is dedicated to the method of restoration of the lost works of easel painting by the case of the restoration project related to the iconostasis of the church of St. Nicholas of the Solovetsky Monastery. On the basis of archival and bibliographic research the authors formulate basic information about the history of the creation of the iconostasis, examine the problems arising during the research and project work and present a draft project of the reconstruction and its justification.

Keywords: Solovetsky Monastery, restoration and reconstruction, icon painting of the 19th century.

Information about the authors:

Anna-Maria Makarova — Ph.D. in Art history, Head Lecturer, NRU Higher School of Economics, Interregional Agency for Scientific Restoration of Works of Art, Moscow.

Yuliya A. Sycheva — Ph.D. student, Lomonosov Moscow State University, Interregional Agency for Scientific Restoration of Works of Art, Moscow.

© 2021 г. В.Л. Никитин

г. Архангельск

ОПЫТ ВОССОЗДАНИЯ УСПЕНСКОЙ ЦЕРКВИ ПО УЛ. ЛОГИНОВА В г. АРХАНГЕЛЬСКЕ: РАБОТЫ В ТРАДИЦИЯХ ПРАВОСЛАВНОГО ХРАМОЗДАТЕЛЬСТВА И ПРОБЛЕМЫ СОХРАНЕНИЯ ОБЪЕКТОВ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ РЕЛИГИОЗНОГО НАЗНАЧЕНИЯ В АРХАНГЕЛЬСКОЙ ЕПАРХИИ

Аннотация: В статье рассматривается опыт воссоздания утраченных архитектурных памятников на примере храма во имя Успения Божией Матери в Архангельске, возведенного по проекту Г.А. Ляшенко и В.Л. Никитина на месте утраченной Успенской церкви нач. XVIII в. Проект нового храма отнюдь не повторяет воссоздаваемый оригинал, а находит новое его прочтение в новой архитектурно-градостроительной среде. В статье также отмечаются некоторые проблемы сохранения объектов культурного наследия религиозного назначения.

Ключевые слова: Успенская церковь нач. XVIII в., Архангельская епархия, воссоздание, реконструкция, проблемы сохранения объектов культурного наследия.

Информация об авторе:

Никитин Владимир Леонидович — епархиальный архитектор, Архангельская епархия, г. Архангельск.

Для цитирования: Никитин В.Л. Опыт воссоздания Успенской церкви по ул. Логинова в г. Архангельске: работы в традициях православного храмоздательства и проблемы сохранения объектов культурного наследия религиозного назначения в Архангельской епархии [Электронный ресурс] // К 150-летию со дня рождения И.Э. Грабаря (1871–1960) : Материалы всероссийской научной конференции (25–26 марта 2021 г.). – Электронные текстовые данные. – Архангельск : КИРА, 2021. – С. 160–168.

Бытует мнение, что современная Успенская церковь является восстановленной версией храма начала XVIII в. Это не совсем так, или совсем не так. Во-первых, это авторская работа архитекторов Геннадия Александровича Ляшенко и Владимира Леонидовича Никитина. Во-вторых, перед авторами стояла задача воссоздания Успенской Боровской церкви на том же месте, но в изменившихся градостроительных условиях, когда окружающая застройка выросла до пяти этажей. Т.е. храм должен был быть других размеров и другой конфигурации с учётом окружающей застройки. Основная задача состояла в сохранении градостроительной роли доминанты этого места, которую играла Успенская Боровская церковь и, и вместе с тем, не потерять силуэта, характера и пропорций первоисточника по причине памяти места (Рис. 1).

Фундаменты Успенской приходской церкви, когда их раскопали, оказались весьма близко к построенному в советское время пятиэтажному дому. После их обмеров и занесения в архив они были демонтированы. Таким образом, участок застройки в осевом направлении

запад – восток оказался сильно сокращённым. Поэтому было решено совместить основной объём (кафоликон) с колокольней, минуя объём трапезной и сместив с основной оси колокольню, подчеркнув угловое расположение храма и наличие двух главных фасадов – со стороны реки и со стороны ул. Логинова (Рис. 2).



Рис. 1. Успенская Церковь. Мореходное и Техническое училище.
Фотограф Я. Лейцингер. 1907 г. Изд-во Шерер, Набольтц и Ко



Рис. 2. Церковь Успения Богородицы. Фото. 2015 г.

(из открытых источников: Соц. сеть ФотоКто: <http://fotokto.ru/photo/view/2706881.html>)

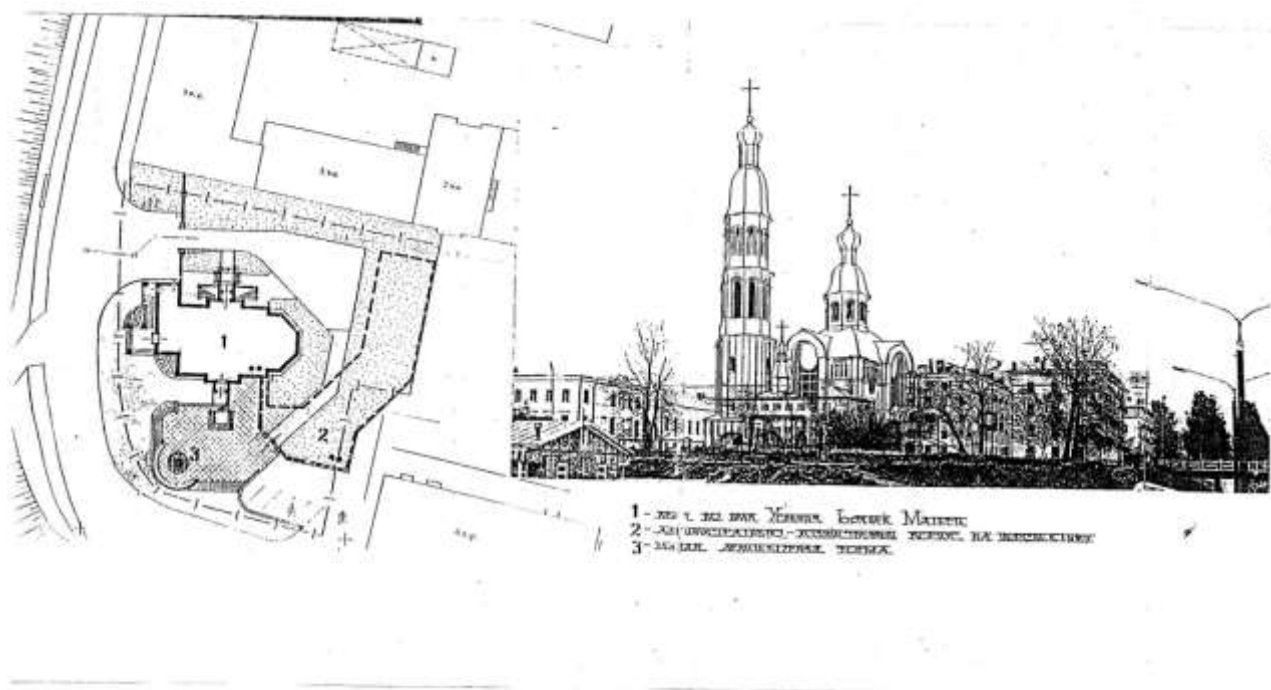


Рис. 3. Генеральный план архитектурного проекта храма во имя Успения Божией Матери. 1997 г.

В месте пересечения улиц набережная делает поворот, и храм замыкал и замыкает перспективу части Набережной Сев. Двины (Рис. 3).

Успенская приходская церковь являлась одним из наиболее ярких примеров «архангельского барокко». Всех поражало оригинальное колоколообразное завершение, какое было у 32-метровой колокольни Успенской церкви. Из-за своей высоты она служила маяком для проходящих судов. Главный объём церкви представлял двухсветный бесстолпный четверик, завершённый световым восьмигранным барабаном с луковичной главкой. Обширная трапезная с приделами вместе с церковью создавали единый объём. В архитектурном украшении фасадов использовались элементы, присущие зодчеству петровского времени (Рис. 4). В фасадах активно использовались каннелюрованные пилястры. На церкви они образовывали три прясла, а на трапезной четыре прясла. Прямоугольные окна трапезной, нижнего яруса кафоликона и верхние арочные обрамлялись профилированными наличниками с «ушами» на четырёх углах. По осям проёмов под венчающим карнизом храма имелись фигурные ниши, оформленные профилированной тягой. Дробно профилированный карниз энергично раскрепован в местах соединения с пилястрами. Карниз всего здания и межъярусный карниз были украшены поясом фигурной кладки. Окна храма декорированы сандриками. Фасады колокольни также были обработаны угловыми каннелюрованными пилястрами. Базы пилястр всех четырёх ярусов выделялись филёнками, а на верхнем ярусе –

«ширинками». Венчающие карнизы всех ярусов колокольни были такими же, как и на церкви [Попова, 2005; Овсянников, 1998].

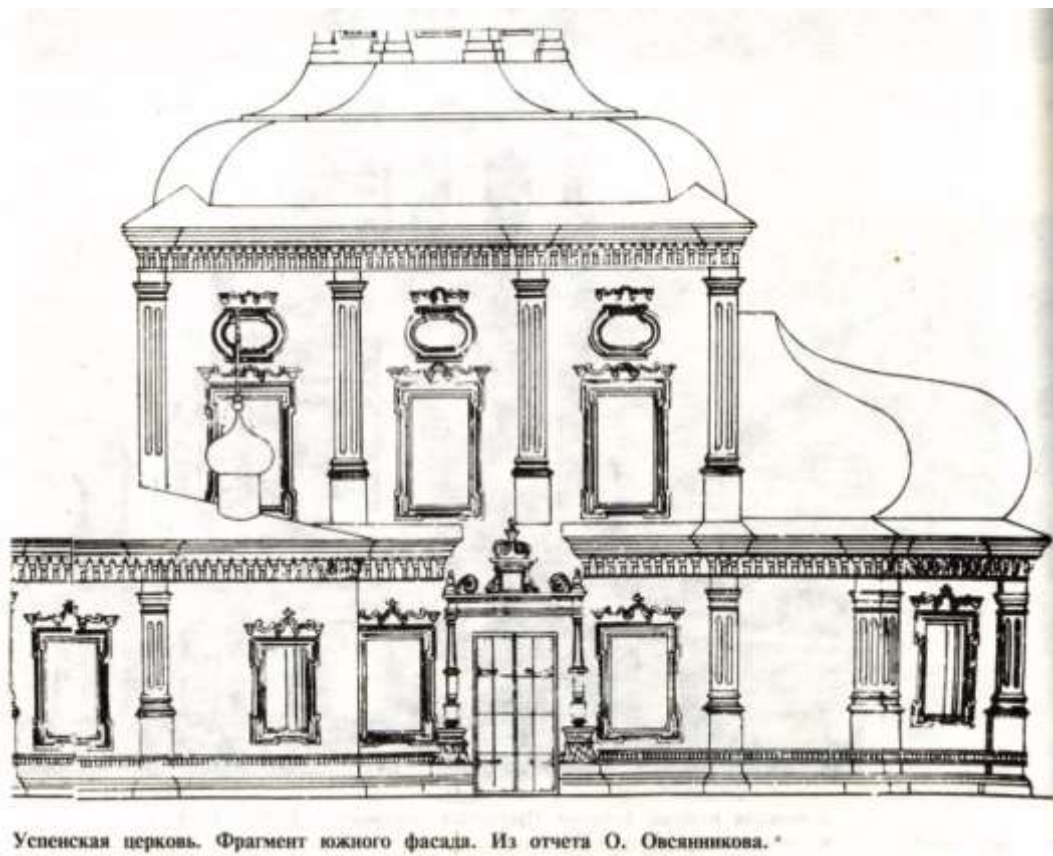


Рис. 4. Успенская церковь. 1744–1752 гг. Фрагмент южного фасада.

Из отчета О. Овсянникова. 1989 г.

В нашем архитектурном решении фасадов новой Успенской церкви наиболее сложным оказался основной объём. Если колокольню авторы решили повторить, какой она была, увеличив её габариты (высота колокольни составляет 44 метра), то повторение барочных приёмов в чистом виде на основном объёме не давало своих результатов ввиду их мелкости в новой градостроительной ситуации. Было решено привнести современный приём раскреповки основного объёма большими витражами, выходящими на главные фасады, дополненными пилястрами с большим выносом и пилястрами с углов основного объёма. Так получились три прясла на фасаде, замыкающем улицу. Очень удачно нашёлся карниз из крупных выносных элементов на основном объёме, который был перенесён и на ярусы колокольни. Окна второго этажа имеют полукруглое завершение, как и на старой церкви. Силуэт храма в основном повторяет силуэт старого храма (Рис. 5).

Мы видим, что проект нового храма отнюдь не повторяет воссоздаваемый храм, а находит новое его прочтение в новых условиях. Но, даже если при воссоздании храма удастся повторить оригинал полностью, всё равно это будет новодел, не относящийся к историко-культурному наследию. Утрата храма – объекта культурного наследия безвозвратна. Это

ущерб нашей национальной культуре, нашему самосознанию и духовности. Поэтому проблемы сохранения объектов культурного наследия актуальны как никогда, в особенности объектов религиозного значения.

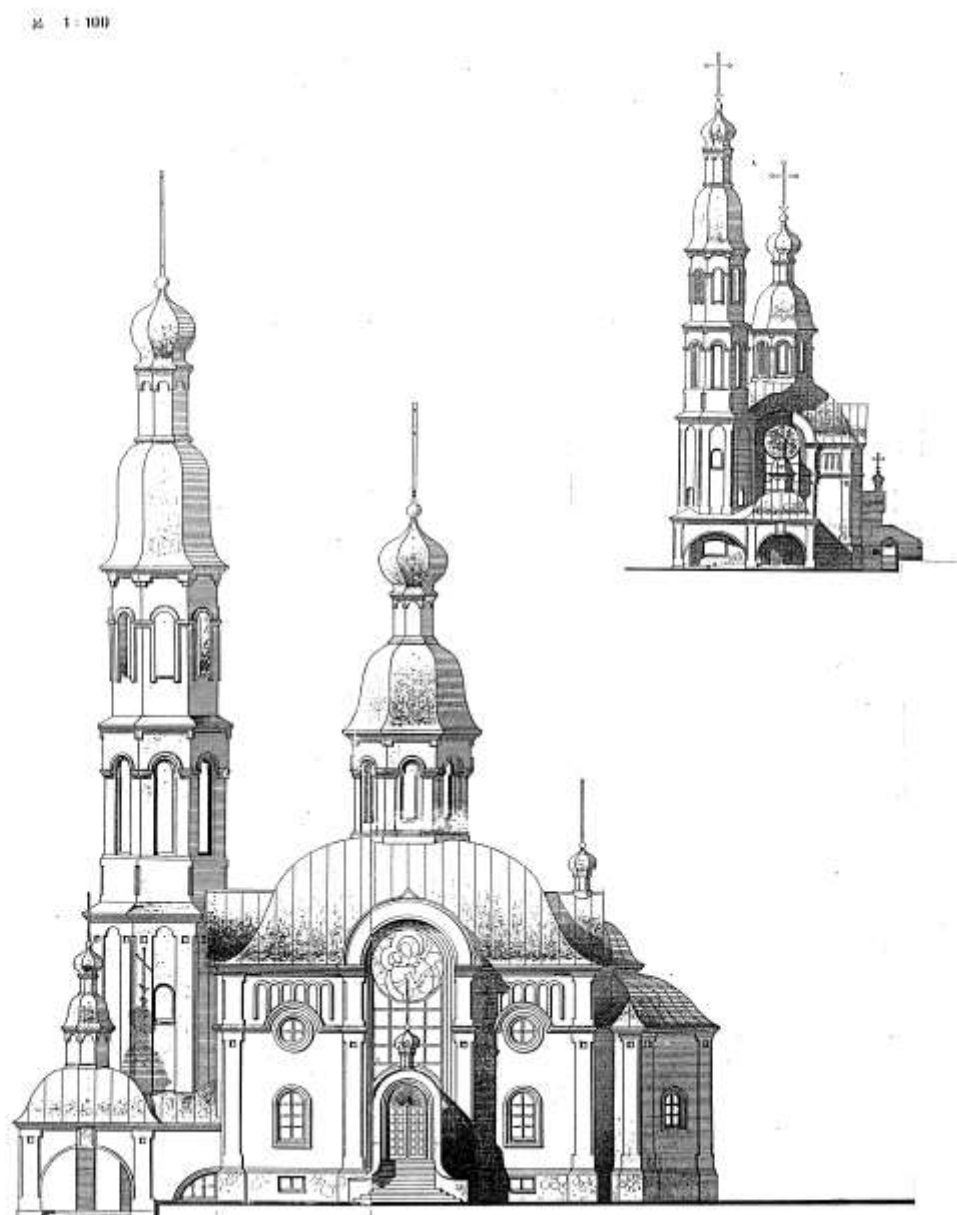


Рис. 5. Храм во имя Успения Божией Матери. Проект фасадов со стороны реки и со стороны ул. Логинова. 1997 г.

В Архангельскую епархию входят, кроме городов Архангельск и Северодвинск, три благочиния, соответствующие Приморскому, Пинежскому и Холмогорским районам. На этой территории располагаются около 120 объектов культурного наследия религиозного назначения, 28 – федерального значения, 92 – регионального значения. В это число не входят бывшие богодельни, церковные дома и кресты. Из них 26 храмов и часовен находится в руинированном состоянии. 70 объектов культурного наследия религиозного назначения находится в аварийном состоянии. Из 120 объектов культурного наследия религиозного

назначения только 35 используются в богослужебных целях. Из них 10 находятся в собственности, 11 – в пользовании и на 15 имущественные права оформляются.

Существующие механизмы сохранения объектов культурного наследия, находящихся в собственности или пользовании религиозных организаций, предполагают три источника финансирования мероприятий по разработке научно-проектной документации и проведению ремонтно-реставрационных работ. 1. Одним из источников являются частные пожертвования физических и юридических лиц. Так было проведено начало ремонтно-реставрационных работ в Артемиево-Веркольском, Антониево-Сийском и Сурском Иоанно-Богословском монастырях, Троицкой церкви на ул. Комсомольской и Николо-Карельского подворье на Набережной в Архангельске, комплекса деревянных церквей в Нёноксе. Полностью закончены работы на Всехсвятской церкви по ул. Суворова в Архангельске, на церкви Успения в Лявле д. Новинки и Никольского храма в д. Шотова Пинежского района. 2. Вторым источником финансирования являются средства федерального бюджета, выделяемые в рамках Федеральной целевой программы «Культура России». Деньги по этой программе выделяются с 2012 г., за счёт них идут ремонтно-реставрационные работы на церкви Михаила Архангела и Сретенской церкви в с. Рикасово Приморского района, Дмитриевской церкви в д. Разлог Холмогорского района и в Антониево-Сийском монастыре на Троицком соборе. 3. Третьим источником являются средства самих приходов. Их хватает обычно только на противоаварийные работы.

Говоря о проблемах сохранения объектов культурного наследия религиозного назначения, следует отметить следующее:

1. Установление приоритетов в сохранении объектов культурного наследия религиозного назначения осуществляется без учёта их историко-культурной ценности, т.е. выбор объекта на финансирование по программе «Культура России» носит случайный характер. Здесь нельзя не упомянуть о следующих храмах, не вошедших в программу:

– Преображенский собор в Холмогорах – объект культурного наследия федерального значения, 1691 г. постройки. Имущественные права на него находятся в стадии регистрации. Заявка на его финансирование несколько раз подавалась по программе «Культура России». Несмотря на его историко-культурную значимость, приходится до сих пор изыскивать средства хотя бы на восстановление временной кровли и консервацию храма.

– Храм Воскресения Господня в Матигорах Холмогорского района – объект культурного наследия федерального значения, 1694 г. постройки. Храм находится в собственности прихода Русской Православной Церкви. Нуждается в противоаварийных работах. Проект противоаварийных работ стоит 500 000 руб. Приход пытается сам изыскивать средства.

– Сурское подворье на Набережной, 47 в Архангельске – объект культурного наследия регионального значения, 1907 года постройки. Здание нуждается в противоаварийных работах, но из-за бюрократических проволочек не передают в пользование помещения второго этажа. Первый и третий переданы в пользование Русской Православной Церкви. В результате, мы не можем участвовать в программе «Культура России» на финансирование.

– Срочных консервационных работ требуют Успенский храм Артемиево-Веркольского монастыря и Богоявленский храм в Емецке.

2. Вторая проблема – это отсутствие перспектив использования объектов культурного наследия религиозного назначения из-за причин объективного характера.

Здесь в первую очередь надо сказать об объекте культурного наследия XVIII в., памятнике федерального значения – Николо-Корельском монастыре. Хотя производственное объединение «Севмаш» произвело реставрацию Никольского храма и там уже совершались богослужения, передать его Русской Православной Церкви на данный момент по объективным причинам нет возможности, т.к. отчуждение территории под храм влечёт нарушение технологического процесса производства. Это значит, что использование храма по назначению зависит только от доброй воли руководства предприятия.

Многие памятники архитектуры не используются по первоначальному назначению в связи с небольшим количеством жителей, постоянно проживающих в населенном пункте, где расположен храм, храмовый комплекс. Либо в связи с полным отсутствием постоянно проживающих жителей, либо с отсутствием самого населенного пункта они не имеют перспектив к дальнейшему использованию как культовых сооружений и, как следствие, к сохранению в качестве памятников архитектуры. Из-за отсутствия перспектив использования и, как правило, неудовлетворительного технического состояния указанных объектов религиозного назначения – памятников архитектуры, епархия не может взять их в пользование. Прогнозируя возникновение неоднозначных ситуаций с дальнейшим использованием таких объектов, а также во избежание судебных издержек, расходов на содержание, сохранение и т.п., и органы местного самоуправления не выступают инициаторами принятия на баланс бесхозных объектов религиозного назначения, расположенных на территории муниципальных образований. Тогда как отсутствие перспектив использования и неудовлетворительное техническое состояние выявленных памятников культурного наследия религиозного назначения не являются основаниями для отказа во включении в Единый государственный реестр объектов культурного наследия. Таким образом, отсутствие реального собственника объекта культурного наследия, а также долгосрочной перспективы использования объекта неотвратимо ведет к его разрушению и, в конечном счете, к его утрате.

Перечислять все неиспользуемые объекты культурного наследия религиозного назначения здесь не будем, но отметим наиболее, на наш взгляд, важные:

– Собор Красногорского монастыря в пос. Красная Горка Пинежского района – памятник федерального значения, 1726 г. постройки.

– Церковь Преображения в дер. Ижма Приморского района – памятник федерального значения, 1679 года постройки.

Пути решения данной проблемы в настоящее время остаются открытыми. Есть один положительный пример. Недавно В.В. Путин подписал поручение о переходе под управление ФГБУ «Национальный парк "Кенозерский"» трёх деревянных храмов, которые находятся вне его границ. Один из них – церковь Рождества Богородицы в дер. Луда Приморского района, объект культурного наследия регионального значения, 1862 г. постройки. На реставрацию и содержание храмов выделяют ежегодную субсидию по госпрограмме «Охрана окружающей среды» и финансирование в рамках госпрограммы «Развитие культуры».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. *Овсянников О.В.* Архитектурно-археологические работы 1989 г. на месте Архангельской Успенской Боровской церкви 1742–1755 гг. (Приложение 1. Документы о реставрации Успенской Боровской церкви) // Ясински М.Э., Овсянников О.В. Взгляд на Европейскую Арктику. Архангельский Север: проблемы и источники = European Arctic. Archangel region: research problems and sources / РАН. Ин-т истории матер. культуры, Норв. ун-т естеств. наук и технологии. Ин-т археологии. Т. 2. СПб. : Петерб. востоковедение, 1998. 426 с.

2. *Попова Л.Д.* История храмов Архангельска. Архангельск : Правда Севера, 2005. 280 с.

© 2021. Vladimir L. Nikitin

Arkhangelsk

THE EXPERIENCE OF RECREATING THE ASSUMPTION CHURCH ON LOGINOV STREET IN ARKHANGELSK: WORKS IN THE ORTHODOX CHURCH BUILDING TRADITIONS AND THE PROBLEMS OF PRESERVING OBJECTS OF CULTURAL HERITAGE TO RELIGIOUS PURPOSE IN THE ARKHANGELSK EPARCHY

Abstract: The article discusses the experience of recreating lost architectural monuments on the example of the Assumption church in Arkhangelsk, built according to the project by G.A. Lyashenko and V.L. Nikitin on the site of the lost Assumption Church of the beginning of the XVIII century. The new temple project does not repeat the original being recreated, but finds a new interpretation of it in a new architectural and urban planning environment. The article also notes some problems of preserving cultural heritage objects to religious purpose.

Keywords: Assumption Church of the beginning of the XVIII century, Arkhangelsk Eparchy, recreating, reconstruction, problems of preserving of cultural heritage objects.

Information about the author:

Vladimir L. Nikitin — eparchial architector, Arkhangelsk Eparchy, Arkhangelsk.

© 2021 г. Г.А. Веревкина

г. Вельск

РАСПИСНОЙ ДОМ М.М. КИЧЕВА 1884 г.: ОПЫТ ПЕРЕМЕЩЕНИЯ, РЕСТАВРАЦИЯ И МУЗЕЕФИКАЦИИ

Аннотация: Вельский краеведческий музей им. В.Ф. Кулакова является одним из старейших музеев Архангельской области и хранит более 28 тысяч музейных предметов. Он занимает пять зданий рубежа XIX–XX вв. в историческом центре города, два из которых являются объектами культурного наследия регионального значения. Успешный опыт сохранения одного из них – расписного дома М.М. Кичева 1884 г. из д. Заручье МО «Липовское» Вельского района – представлен в данной статье.

Идея музеефикации расписного дома работы местных мастеров Петровских зародилась в 1980-х гг. в среде исследователей крестьянской архитектуры Русского Севера и была реализована Вельским краеведческим музеем лишь в 2014–2018 гг. в ходе благотворительного проекта. В статье анализируются факторы, определившие выбор объекта культурного наследия и метода его сохранения – перемещение, описывается история дома и его состояние на момент перевозки в г. Вельск, этапы реставрации дома, а также экстерьерных и интерьерных росписей. Особое внимание уделено описанию механизма реализации благотворительного проекта и созданию на базе Дома М.М. Кичева экспозиционно-выставочного комплекса «Музей домовых росписей Поважья».

Ключевые слова: Вельский краеведческий музей, домовые росписи Поважья, мастера Петровские, благотворительный проект, перемещение объекта культурного наследия, воссоздание интерьеров, реставрация экстерьерных и интерьерных росписей, музеефикация памятника, Музей домовых росписей Поважья.

Информация об авторе:

Веревкина Галина Александровна — старший научный сотрудник государственного бюджетного учреждения культуры Архангельской области «Вельский краеведческий музей имени В.Ф. Кулакова», г. Вельск.

Для цитирования: Веревкина Г.А. Расписной дом М.М. Кичева 1884 г.: опыт перемещения, реставрация и музеефикации [Электронный ресурс] // К 150-летию со дня рождения И.Э. Грабаря (1871–1960) : Материалы всероссийской научной конференции (25–26 марта 2021 г.). – Электронные текстовые данные. – Архангельск : КИРА, 2021. – С. 169–179.

Вельский краеведческий музей им. В.Ф. Кулакова был основан в 1919 г. на основе частного собрания предметов старины и хранит более 28 тысяч музейных предметов, характеризующих историю и культуру Вельского и смежных районов Архангельской области [Веревкина, 2019, с. 155–174]. Он располагается в историческом центре города, в пяти зданиях рубежа XIX–XX вв., на земельном участке площадью 0,52 га. В статье представлен опыт перемещения, реставрации и музеефикации одного из пяти музейных зданий – расписного дома крестьянина М.М. Кичева 1884 г.

Справедливости ради следует отметить, что сохранение объектов культурного наследия не входит в круг уставных задач музея. Вместе с тем, обладая мощным информационным

ресурсом, музей на протяжении как минимум последних тридцати лет выступает инициатором и участником этого важного процесса. Экспедиции по выявлению памятников, поиск и публикация архивных сведений об объектах культурного наследия, организация археологической разведки в исторической части Вельска, привлечение реставраторов для проведения консультаций, натурных исследований, обмеров памятников, разработка проекта зон охраны, сохранение исторического облика города и многое другое – ко всему этому музей имел и имеет непосредственное отношение. На фоне многолетней работы по спасению памятников самым успешным стал благотворительный проект перемещения расписного дома крестьянина М.М. Кичева на территорию Вельского краеведческого музея.

В Вельском районе Архангельской области имеется ряд крестьянских домов, сохранивших фасадные и интерьерные росписи второй половины XIX – начала XX в. Тематика и стилевые особенности, а также сведения об авторстве росписей представлены в ряде научных работ специалистов [Мильчик, 1988, с. 95–104; он же, 1991, с. 90–103; он же, 2003, с. 11–31; Пермиловская, 2000, с. 179–212; она же, 2013, с. 329–347; и др.], в каталогах и путеводителях по фондам музеев, в том числе Вельского. В последние десятилетия большая часть домов не поддерживается частными владельцами в должном состоянии, что приводит к их перестройке или разрушению и, как следствие, утрате домовых росписи.

Идея музеефикации одного из расписных домов работы местных мастеров Петровских витала в воздухе с 1980-х гг. Первоначально выбор пал на памятник федерального значения – родовой дом Петровских в д. Чурковской МО «Благовещенское» Вельского района, более известный как «Алешкин дом». Сотрудниками НИИ «СПЕЦПРОЕКТРЕСТАВРАЦИЯ» (г. Санкт-Петербург) в 1990-х гг. была разработана документация на перевозку дома с размещением его на участке Вельского краеведческого музея со стороны ул. Советской, однако проект не был воплощен в жизнь ввиду отсутствия финансирования. В то же время обеспечить уникальному объекту, расположенному вдалеке от районного центра, должную сохранность не удалось.

С 2008 г. Вельский краеведческий музей возобновил работу по поиску расписного дома для перевоза в Вельск. Перемещение памятника на территорию музея рассматривалось нами как решение актуальной для музея задачи расширения экспозиционных площадей, прежде всего, для показа уникальной коллекции важской росписи. Она насчитывает более 280 предметов и включает в себя фрагменты домовых росписей (фронтоны, дверные полотна, расписные филенки опечков, дверцы шкафов-переборок) и расписную утварь (прялки, сундуки, туески, детали ткацкого станка, дуги и т.п.), собранных в ходе экспедиций. Идея разместить коллекцию в оригинальном пространстве расписного крестьянского дома и

наличие свободного места на территории музея поставили на повестку дня задачу сохранения объекта культурного наследия путем перемещения.

В 2012 г. члены Попечительского совета Вельского краеведческого музея искусствовед Михаил Мильчик и архитектор-реставратор высшей категории Ирина Воинова (Санкт-Петербург) предложили перевезти в Вельск пустовавший много лет дом Т.А. Жилиной из д. Кочирино МО «Пуйское», но собственники отказались его продавать. В конечном итоге выбор пал на дом М.М. Кичева из д. Заручье МО «Липовское», который музей приобрел в мае 2014 г. Определяющими факторами стали принадлежность росписей кисти мастеров Петровских и согласие хозяйки на продажу дома.

Деревянный жилой дом М.М. Кичева был построен в 1884 г. в д. Леменьга Шенкурского уезда (ныне – МО «Липовское» Вельского района) крестьянином Семеном Бабкиным и расписан мастерами Петровскими. Первоначально дом был двухэтажным и имел балкон на главном фасаде. По информации М.И. Мильчика, в 1939 г. второй этаж купил П.Д. Барышников и перевез его в д. Заручье [Мильчик, 1991, с. 96]. Однако в ходе городской историко-бытовой экспедиции 2019 г. удалось установить, что второй этаж дома С. Бабкина был куплен в 1902–1903 гг. и перевезен в д. Заручье Василием Павловичем Березиным, чьи потомки жили в нем вплоть до продажи дома¹. В 1960 г. дом был куплен М.М. Кичевым, под чьим именем он и числится в реестре объектов культурного наследия Российской Федерации.

Дом М.М. Кичева после переезда в начале XX в. в д. Заручье был собран одноэтажным пятистенком на высоком подклете с балконом, который разрушился не ранее середины XX в. Он представлял собой характерный для Поважья дом-двор в форме «бруса» без зимней избы («озадка»). Мост («сени») делил дом на две половины: жилую и хозяйственную. В жилой части было два помещения – изба с русской печью, топившейся по-белому, и горница с печью-«голландкой». Хозяйственная часть располагалась под отдельной крышей и была двухэтажной. На первом этаже находился скотный двор, где держали домашний скот, а на втором – поветь для хранения сена и хозяйственного инвентаря. В углу повети была устроена клеть (кладовая). На мосту, между избой и двором, имелась деревянная лестница, ведущая на вышку – холодное жилое помещение на чердаке. К хозяйственной части, с противоположной от входной двери стороны, был пристроен туалет каркасной конструкции. Дом и двор были покрыты тесовой кровлей.

На момент покупки Дом М.М. Кичева на протяжении нескольких лет был нежилым, предельно захламлен бытовым мусором (Ил. 1). От времени он буквально врос в землю,

¹ Воспоминания Романовой (в дев. Березиной) Надежды Васильевны, 1951 г. р., записанные в ходе городской историко-бытовой экспедиции Вельского краеведческого музея 17.07.2019 г. Хранятся в научном архиве музея.

хозяйственная часть находилась в полуразрушенном состоянии. Практически все интерьерные росписи были закрашены масляной краской (Ил. 2). Лишь на потолке горницы сквозь поздние слои краски проступали фрагменты росписи. Архитектор-реставратор Ирина Воинова в мае 2014 г. провела обмеры дома и на безвозмездной основе разработала проект его перемещения в Вельск¹.



Ил. 1. Дом М.М. Кичева, д. Заручье МО «Липовское» Вельского района. 2012 г. Фото автора

Наши календарные планы по перемещению дома оказались далеки от реальности, и дело было не только в полном отсутствии на первом этапе бюджетного финансирования. Очень много времени ушло на всякого рода согласования, но самым затяжным процессом оказалась процедура получения разрешения министерства культуры РФ на перемещение объекта культурного наследия в связи с отсутствием соответствующего регламента. Мы планировали переместить памятник за один год, поскольку оставлять его после покупки без присмотра было крайне рискованно, а в итоге на реализацию проекта ушло без малого пять лет.

¹ Проект «Дом Кичева М.М. (П.Д. Барышникова). Д. Заручей МО «Липовское» Вельского района Архангельской области. Проект перемещения для организации музея домовых росписей Поважья. Рабочая документация. Том 1. Архитектурно-строительные решения реставрации» (ОАО «СПб НИиП институт по реставрации памятников истории и культуры «НИИ СПЕЦПРОЕКТРЕСТАВРАЦИЯ», 2014 г.). Архив музея.



Ил. 2. Печь в доме М.М. Кичева *до реставрации*, д. Заручье МО «Липовское» Вельского района. 2014 г. Фото И.Л. Воиновой

Краткая хронология событий такова. В 2014 г. для размещения Дома М.М. Кичева на территории музея была подготовлена площадка и устроен фундамент. В январе 2015 г. осуществлен демонтаж и транспортировка Дома М.М. Кичева в Вельск. В 2015–2017 гг. производились работы по сборке сруба, устройству кровли жилой части дома, воссозданию хозяйственной части. Музею пришлось приобрести два старых здания – магазию и жилой дом – для воссоздания и протезирования утраченных элементов жилой части, а также пиломатериалы для реконструкции хозяйственной части дома и устройства новой кровли. В 2017–2018 гг. был выполнен большой объем работ по воссозданию интерьеров. Все работы выполнялись несколькими подрядчиками, сменявшими друг друга. Не вдаваясь в подробности, необходимо отметить, что далеко не всегда мы «играли по правилам», но во многом благодаря этому памятник удалось спасти.

Особую тревогу вызывало состояние экстерьерных и интерьерных росписей, представляющих главную художественную ценность Дома М.М. Кичева. В целях их сохранения осенью 2014 г. художник-реставратор ВХНРЦ им. акад. И.Э. Грабаря Сергей Субочев выезжал в д. Заручье для осмотра домовой росписи и выработал рекомендации по демонтажу и транспортировке расписных элементов.

Реставрация домовых росписей проходила в два этапа.

На первом этапе, в 2017–2018 гг., работы выполняли сотрудники ФГБУК «ВХНРЦ имени академика И.Э. Грабаря» (Москва). Реставраторы Сергей Субочев и Ирина Тяпкина провели предреставрационные исследования и укрепление красочного слоя, грунта и древесины-основания росписи.

На втором этапе, в 2018 г., специалистами ООО «Практика реставрации» (Москва) был выполнен основной объем работ. Часть расписных элементов (подшивка свесов кровли, подбалконная подшивка, опечек, двери и др.) реставрировалась в Москве, а вторая часть (фасад, дверные колоды, потолок и матица в горнице и др.) – на месте реставраторами Денисом Шушаковым и Аланой Магкоевой. В результате реставрационных работ были раскрыты уникальные росписи работы местных мастеров Петровских. В процессе производства малярных работ обнаружены росписи на оконных колодах, которые еще предстоит реставрировать.



Илл. 3. Интерьер дома М.М. Кичева, *после реставрации*. Вельск. 2018 г. Фото автора

Главным результатом работы стало открытие 2 ноября 2018 г. уникального в своем роде экспозиционно-выставочного комплекса «Музей домовых росписей Поважья». Согласно концепции, которая разрабатывалась коллективно и всесторонне обсуждалась на Ученом совете музея, собственно экспозиция представляет собой раскрытые в процессе реставрации росписи экстерьера (фасад, подшивка свесов кровли, ставни окна вышки, подбалконная подшивка) и интерьера (филенчатая облицовка опечка, двери с дверными колодами, матица и

потолок в горнице) жилой части дома (Ил. 3). В росписях Дома М.М. Кичева ярко прослеживается «почерк» мастеров Петровских: лев и единорог, травный орнамент с пышными перьями-листьями, шестилепестковые цветки-розетки в круге. Мы сознательно ушли от наполнения интерьерного пространства этнографическими предметами, решив использовать его для организации мини-выставок экспонатов с важской росписью из фондов музея. Поветь дома используется исключительно как выставочное пространство с мая по сентябрь. В настоящее время Дом М.М. Кичева – уникальная площадка для организации разнообразных выставок из фондов музея и частных коллекций (Илл. 4, 5).



Ил. 4. Выставка «Львы и розы в горнице моей» в доме М.М. Кичева. Вельск. 2020 г.

Фото С.Н. Маркиной

Сегодня уверенно можно сказать, что самым ценным опытом реализации проекта перемещения Дома М.М. Кичева стал механизм взаимодействия всех его участников, который привел в движение скромные ресурсы во имя большого дела и позволил в условиях отсутствия на первых этапах бюджетного финансирования спасти от полного уничтожения и вернуть к жизни уникальный памятник крестьянской архитектуры.

Общее руководство проектом и координацию действий всех его участников осуществлял директор Вельского краеведческого музея. Роль инициатора проекта и общественного эксперта взял на себя Попечительский совет музея, состоящий из представителей власти разных уровней, культуры, бизнеса. Именно он принимал самое

активное участие в обсуждении всех стратегических решений – от покупки дома до подачи исковых заявлений в Арбитражный суд, без которых не обошлось.



Ил. 5. Экспозиционно-выставочный комплекс «Музей домовых росписей Поважья».

Вельск. 2020 г. Фото автора

Главным ресурсом проекта стали неравнодушные люди, профессионалы своего дела и большие друзья Вельского музея. В их числе – искусствовед Михаил Мильчик, исследователь, знаток и ценитель важских росписей, принимавший участие в выборе дома, проведении историко-культурной экспертизы проекта и разработке концепции музеефикации памятника; архитектор-реставратор Ирина Воинова, вельчанка, благотворитель, которая на протяжении всего проекта осуществляла авторский и технический надзор; Никита Орлов, главный меценат проекта, искренне любящий Вельск, где когда-то жил и работал его прадед; юрист в сфере

охраны объектов культурного наследия, бывший сотрудник министерства культуры Архангельской области Виталий Охремчук, оказавший неоценимую помощь в юридическом сопровождении проекта. Каждый из них и многие другие внесли свой благотворительный вклад в спасение Дома М.М. Кичева.

Не менее важным стал финансовый ресурс, который вплоть до 2018 г. формировался исключительно за счет благотворительных взносов. Для сбора средств в мае 2015 г. Вельский краеведческий музей дал старт благотворительному марафону «Спасем льва и единорога!», так как именно эти животные изображены на фронте расписного дома. В результате удалось собрать денежные средства, строительные материалы, необходимые для выполнения основного объема работ. Размер благотворительных взносов колебался от 100 до 1 000 000 рублей. Музеем при поддержке Попечительского совета было организовано три благотворительных концерта, в которых приняли участие коллективы из Вельска, Верховажья и Санкт-Петербурга. Денежные средства поступали даже в режиме онлайн под конкретные текущие задачи. Многие участники благотворительного марафона внесли свою лепту в сохранение Дома М.М. Кичева, предоставив транспортные и иные услуги на безвозмездной или льготной основе. Благотворителями проекта выступили жители Вельска и Вельского района, Архангельска, Вологды, Москвы, Санкт-Петербурга, Екатеринбурга, Лос-Анджелеса (США) и других городов.

Серьезным инструментом продвижения проекта явился GR. Правительство Архангельской области поддержало проект на заключительном этапе, когда были очевидны серьезность намерений и реальные результаты работы. В рамках подготовки к 100-летию юбилею, который широко отмечался в 2019 г., музей получил солидные бюджетные ассигнования на самые дорогостоящие работы – воссоздание интерьера, консервацию и реставрацию живописи.

В заключение хочется акцентировать внимание на главных уроках благотворительного проекта по перемещению Дома М.М. Кичева. В деле спасения гибнущего памятника движение всех его участников – от инициатора до чиновника самого высокого уровня – должно быть встречным, а процедура выдачи разрешений на проведение реставрационных работ максимально упрощенной. Сегодня же мы имеем скромный пример сохранения объекта культурного наследия во многом не благодаря, а вопреки. Возможно, именно за это Вельский краеведческий музей в лице директора был отмечен в 2017 г. премией имени Д.С. Лихачева за выдающийся вклад в сохранение историко-культурного наследия России.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. *Веревкина Г.А.* Вельский краеведческий музей в XXI в.: факторы, результаты и перспективы развития // Важский край: источниковедение, история, культура : исследования и материалы. Вельск : Вельти, 2019. Вып. 9–10. С. 155–174.
2. *Мильчик М.И.* Дома с росписью мастеров Петровских в Поважье // Проблемы исследования, реставрации и использования архитектурного наследия Российского Севера : межвузовский сборник. Петрозаводск : Петрозавод. гос. ун-т им. О. В. Куусинена, 1991. С. 90–103.
3. *Мильчик М.И.* Монументальная живопись Поважья // Крестьянская живопись Поважья : Из собраний музеев Архангельской области : каталог. М. : Сев. паломник, 2003. С. 11–31.
4. *Мильчик М.И.* Эволюция крестьянского жилища в конце XVII–XIX вв. как предпосылка возникновения домовых росписей на Ваге // Проблемы исследования, реставрации и использования архитектурного наследия Русского Севера : межвузовский сборник. Петрозаводск : Петрозавод. гос. ун-т им. О. В. Куусинена, 1988. С. 95–104.
5. *Пермиловская А.Б.* Культурные смыслы народной архитектуры Русского Севера. Екатеринбург : УрО РАН; Архангельск : Правда Севера; Ярославль : ЯГПУ имени К.Д. Ушинского, 2013. 608 с.
6. *Пермиловская А.Б.* Северный дом: архитектурно-художественный каталог. Петрозаводск: ПетроПресс, 2000. 223 с.

© 2021. Galina A. Verevkina

Velsk

KICHEV'S PAINTED HOUSE OF 1884: MOVING, RESTORATION AND MUSEUMIFICATION EXPERIENCE

Abstract: Velsk local history museum named after V.F. Kulakov is one of the oldest museums in Arkhangelsk region and stores more than 28 000 museum items. It is located in 5 buildings constructed on the turn of the XIXth century in the historical center of the city. Two of them are recognized as objects of legacy at regional level. In this article success story of how one of them (Kichev's painted house, 1884, Zaruchey Village, municipal district «Lipovskoe») has been conserved is presented.

An idea to turn a painted house by Petrovskie into a museum was proposed by peasant architecture of the Russian North researchers in 1980s and brought to life by Velsk Local History Museum only in 2014–2018 as a charity project. In the article factors that determined the choice of an object of legacy and a way of conserving (a moving) are analyzed, history of the house, its condition when it was moved into Velsk, stages of restoring the house as well as interior and exterior

paintings are described. The author pays special attention to describing how the charity project was organized and Povazhye Region House Paintings Museum was founded in Kichev's house.

Keywords: Velsk Local History Museum, Povazhye Region House Paintings, masters Petrovskie, charity project, moving an object of legacy, interior reconstruction, interior and exterior paintings restoration, museification of a landmark, Povazhye Region House Paintings Museum.

Information about the author:

Galina A. Verevkina — senior scientific researcher, State Budget Culture Organization of Arkhangelsk region «Velsk local history museum named after V.F. Kulakov», Velsk.

© 2021 г. А.Г. Богданова, О.Е. Горшков

пос. Уемский

ПРОЕКТ МУЗЕЯ НАРОДНЫХ ПРОМЫСЛОВ И РЕМЁСЕЛ ПРИМОРЬЯ «НА ЗИМНЕМ БЕРЕГЕ, У МОРЯ БЕЛОГО»: ПРОМЕЖУТОЧНЫЕ ИТОГИ И ПУТИ РЕАЛИЗАЦИИ¹

Аннотация: Статья освещает этапы реализации проекта «На Зимнем берегу, у моря Белого», в рамках которого создаётся экспозиционное пространство в доме, построенном зимнезолотицкой сказительнице Марфе Семёновне Крюковой. Также отражены исторические реалии, связанные с постройкой дома в 1938 г.

Ключевые слова: Нижняя Золотица, Зимний Берег, Марфа Крюкова, сказители.

Информация об авторах:

Богданова Александра Георгиевна — директор, МБУ «Музей народных промыслов и ремёсел Приморья», пос. Уемский Приморского района Архангельской области;

Горшков Олег Евгеньевич — заместитель директора по научной работе, МБУ «Музей народных промыслов и ремёсел Приморья», пос. Уемский Приморского района Архангельской области.

Для цитирования: Богданова А.Г., Горшков О.Е. Проект Музея народных промыслов и ремёсел Приморья «На Зимнем берегу, у моря Белого»: промежуточные итоги и пути реализации [Электронный ресурс] // К 150-летию со дня рождения И.Э. Грабаря (1871–1960) : Материалы всероссийской научной конференции (25–26 марта 2021 г.). – Электронные текстовые данные. – Архангельск : КИРА, 2021. – С. 180–187.

Постройка в 1938 г. дома для Марфы Семёновны Крюковой на её родине не раз попадала в поле зрения исследователей жизни и творчества зимнезолотицкой сказительницы. Ныне это здание является частью экспозиционно-выставочных пространств Музея народных промыслов и ремёсел Приморья. Приведение дома в надлежащее состояние и создание там современных экспозиций реализуется музеем в рамках гранта Фонда Президентских грантов «На Зимнем берегу, у моря Белого». В связи с этим, данная работа ставит своей целью сформировать целостный образ Дома Марфы Крюковой в контексте как биографии Марфы Семёновны, так и жизни поселения в целом.

Осенью 1938 г. в Зимней Золотице находился уполномоченный облисполкома Иосиф Григорьевич Едовин, отправленный в командировку для контроля за освоением аварийной древесины. Его поразила бедность тогда уже известной сказительницы Марфы Крюковой: у неё не было ни мебели, ни хорошей тёплой одежды. И.Г. Едовин направил по этому поводу письма председателю облисполкома Жидилягину и первому секретарю обкома ВКП(б)

¹ Статья написана в рамках реализации проекта «На Зимнем берегу, у моря Белого» – победителя конкурса Фонда Президентских грантов, № 20-2-015588.

Никанорову, заместителю председателя облплана Лядову. Вероятно, именно по инициативе Едовина было начато строительство «добротного домика и кухни для Крюковой и сестры её, проживающих вместе...» по индивидуальному проекту¹ [Ханталин, 2010, с. 221].

Условиями проживания Марфы Семёновны также интересовалась филолог и фольклорист Анна Михайловна Астахова: «Сегодня. 10-го. Выезжаю в Ленинград. Видела Георгия Ивановича и Казангапова, передала от Вас привет. Говорила им про Ваш дом, в каком он положении. Они хотят принять меры, чтобы помочь Вам в перестройке. Или будут говорить с председателем сельсовета об этом, или, если будет это возможно, пришлют своего человека» [Личутин, Половников, 2006, с. 98].

Живой интерес проявлял и её «литобработчик» Викторин Аркадьевич Попов: «Теперь второе дело: я говорил с Седуновым и с председателем Вашего колхоза, они считают цену, которую взял Степан Попов за разворот старого дома и постройку нового вполне подходящей, недорогой.

Вы только следите, чтоб они скорее работали, надо закончить постройку к декабрю обязательно. Председатель колхоза, который мне очень понравился, мы с ним вместе ехали до Архангельска, обещал понаблюдать, в случае чего обратитесь к нему за советом и помощью.

Сегодня я подал заявление комитету искусств о том, что считаю справедливым принять расходы по Вашему дому на счёт государства. Не знаю, что из этого получится, но, возможно, что Облисполком Вам оплатит Ваши расходы. Оплачивайте рабочих пока сами, но, повторяю, возможно, что Вам эти деньги вернут...»². Судя по дате, речь идёт о предварительных намерениях постройки нового дома и ремонте дома старого, родового.

Окончательное решение о постройке дома для сказительницы было вынесено Президиумом Архангельского облисполкома 4 ноября 1938 г. Была сформирована бригада из 11 строителей. Проект предусматривал постройку «дома в три комнаты: приёмная – 15 кв. метров, столовая – 11,5 квадратных метра, спальня – 14,5, кухня – 10,5, тёплая уборная – 1,69 квадратных метра и тёплая кладовка – 2,16 квадратных метра, 2 тёплых тамбура, 2 коридора и пр. всего – 80 квадратных метров полезной площади. Проект предусматривал также постройку сарая для дров площадью 18,5 квадратных метра, примыкающего непосредственно к зданию <...>

В процессе стройки по её [М.С. Крюковой] желанию был сделан рубленый мезонин под общей двухскатной крышей, что проектом не предусматривалось. Он дал 9 квадратных метров жилой площади с совершенно изолированным, самостоятельным ходом – лестницей из сарая-

¹ ГААО ОДСПИ. Ф. 296. Оп.1. Д.352. Л. 8, 8 об.

² Фонды МБУ «Музей народных промыслов и ремёсел Приморья». Письмо В.А. Попова М.С. Крюковой от 15 октября 1937 г.

сеней. Она называет мезонин “горенкой-светёлочкой, для гостей своих пребывающим”. Он имеет печку и окно, закрывающееся изнутри двумя ставнями. Это сделано на тот случай, если кто-то из гостей вздумает заняться фотографией или кого летом будут угнетать белые северные ночи, когда солнце в Золотице круглые сутки не скрывается за горизонт.

На фасаде здания, обращённом к морю, сделан балкон шириною 1,30 метра, длиною 4,30 метра при высоте от поверхности почвы 5 метров. С него открывается чудесный вид на Белое море и на Золотицкие горы, покрытые хвойным лесом» [Как мы строили дом для сказительницы Марфы Крюковой, 1939, с. 44, 45, 48].

В процессе проведения работ в своих письмах также интересовалась постройкой дома филолог и фольклорист Эрна Георгиевна Бородина-Морозова: «Как поживает Ваш домичек? Окончена ли отделка? Тепло ли Вам в нём? Хорошо ли?»¹.

Исследователь С.Я. Половников отмечает, что «во второй половине тридцатых годов прошлого столетия интерес к поморке-сказительнице настолько возрос, что дом её в Нижней Золотице фактически представлял собой настоящую творческую лабораторию, объединив многих ведущих специалистов из Москвы, Ленинграда и других городов страны» [Личутин, Половников, 2006, с. 44]. Однако для самой сказительницы, как показали результаты экспедиций музея 2016, 2019 и 2020 гг., он так и остался домом «гостевым». Всё хозяйство Марфа Семёновна предпочитала вести в более приспособленном для этого родовом доме.

Как мы видим из сказанного выше, главная «функция» Дома Марфы Крюковой при её жизни – создание некоего пространства для диалога гостя и сказительницы, других носителей эпического, фольклорного наследия, окружающей их социокультурной среды.

Сегодня это здание способно вновь стать своеобразным центром, генерирующим для жителей и гостей территории утраченные смыслы.

Мысль о возвращении Дому его исходного статуса актуализировалась только в начале XXI в. В 2000 г. исследователь С.Я. Половников писал с сожалением следующие слова: «Сиротливо стоит с порушенной оградой-забором у самого морюшка Белого в Нижней Золотице дом-теремок Марфы Крюковой» [Личутин, Половников, 2006, с. 95].

Известны строки из завещания Марфы Семёновны: «Новый дом оставляю своему роду-племени, кто будет приезжать в Золотицу, а также ученым людям, которые приедут на родину Крюковой» [Леонтьев, 2014, с. 97].

Стратегии привлечения через различные конкурсы средств для развития территории звучали у патриота малой родины, исследователя Александра Ивановича Леонтьева. Александр Иванович писал о возможности развивать гостевые дома, искать места для

¹ Фонды МБУ «Музей народных промыслов и ремёсел Приморья». Письмо Э.Г. Бородиной-Морозовой М.С. Крюковой от 11 ноября 1938 г.

проживания туристов. Сегодня в Нижней Золотице для этого существуют предпосылки: отремонтированный сегмент одной из гостиниц, создаваемое ныне гостевое пространство «на тони» в Доме Марфы Крюковой.

«Вполне может показаться нереальным другой туристический маршрут <...> Между Архангельском и Золотицей в зимние времена существовал санный путь почти до начала 60-х годов прошлого столетия, с остановками у Каменного ручья (Зимнегорский маяк), в д. Козлы или Куи и последней – Патракеевки перед городом...» [Леонтьев, 2012, с. 34]. В феврале 2020 г. Управлением культуры Приморского района была организована подобная экспедиция на снегоходах, а летом – паломническая экспедиция на судне с заходом на о. Мудьюг, в д. Кую и д. Козлы.

Исследовательская экспедиция Управления культуры 2016 г.¹ решала несколько важных задач, среди которых было возвращение в геокультурное пространство Зимней Золотицы объекта «Дом Марфы Крюковой». Были созданы временные и постоянные выставки, а также впоследствии назначен ответственный работник.

В июле 2019 г. сотрудниками музея была совершена экспедиция в Верхнюю и Нижнюю Золотицы, в рамках которой состоялись встречи с местными жителями, родственниками М.С. Крюковой. Также было принято решение о музеефикации дома и введение (возвращение) его в туристический и культурный оборот Архангельской области и, в частности, Приморского района. В октябре 2019 г. состоялась передача дома Музею народных промыслов и ремёсел Приморья. Началась работа по созданию проекта «На Зимнем берегу, у моря Белого», который в июне 2020 г. стал победителем конкурса Фонда Президентских грантов.

Проект реализуется на территории Нижней Золотицы. Он позволит сохранить и включить в социокультурный оборот Дом Марфы Крюковой. Это представляется важным и в силу того, что в 2021 г. отмечается её 145-летний юбилей. Проект и сам дом станут основой для создания исторически достоверного экспозиционно-выставочного пространства, раскрывающего жизнь и эпическое наследие зимнезолотицких сказителей в их связи с промысловой и бытовой культурой территории. Также пространство решает задачи организации временных выставок и проведения мастер-классов, мероприятий, связанных с современной интерпретацией традиционных северных форм искусства.

Реализация проекта имеет следующий алгоритм: обследование и реконструкция здания; создание там экспозиционно-выставочного пространства и условий для развития интеллектуального туризма; проведение научно-исследовательской работы по изучению

¹ В составе экспедиции также были сотрудники Музея народных промыслов и ремёсел Приморья.

феномена сказателей, локальной истории поселения; организацию и проведение комплекса мероприятий в Зимней Золотице (Нижней Золотице), посвящённых юбилею М.С. Крюковой в июле 2021 г.

На данный момент завершены следующие этапы. С 6 по 10 июля 2020 г. состоялась экспедиция сотрудника музея и участников проекта: студентов Высшей инженерной школы САФУ, представителя студии «В Связке-Юниор» телеканала «Регион 29», руководителя Центра развития туризма Приморского района. Главной задачей экспедиции было обследование здания (дома).

Участники проекта, студенты Высшей инженерной школы САФУ, под руководством преподавателя университета Дмитрия Тюрина выехали на местность и провели обследование Дома Марфы Крюковой. Важным итогом экспедиции стал отчёт о техническом состоянии, формирование предложений по ремонту и восстановлению работоспособности и облика здания, смета на ремонт дома. Также в рамках экспедиции работниками музея осуществлялась научно-исследовательская деятельность, а журналистская группа «Таланты Поморья» провела работу по созданию серии видеосюжетов.

В настоящее время дом сказительницы, расположенный на берегу Белого моря, нуждается в реконструкции, начались широкомасштабные восстановительные работы.

По итогам обследования поставлены задачи:

- 1) обработать здание огнезащитным и биозащитным составом;
- 2) привести фундамент в работоспособное состояние;
- 3) заменить часть стен из рубленых брёвен;
- 4) необходим ремонт кровли: нужно внедрить гидроизоляцию и утепление в «кровельный пирог»;
- 5) нужно перебрать и утеплить полы;
- 6) крыльцо тоже нуждается в ремонте;
- 7) здание нуждается в полноценном отводе воды и водостоке.

Реализация данного этапа заложила прочный фундамент для последующей реконструкции здания и создания в нём экспозиционно-выставочного пространства.

В период с июля по октябрь 2020 г. были приобретены строительные материалы необходимые для ремонта дома и отправлены в Нижнюю Золотицу. В октябре 2020 г. на объект выехала плотницкая бригада, которая выполнила частичные ремонтные работы: произведена замена сгнившей стены дома (спальни), переборка крыльца дома и полов в части помещений, разборку печи между двумя залами, ремонт крыши, установка бетонных свай под фундаментом дома, восстановление балконной площадки и замена пристройки (дровенника) дома.

Параллельно ремонтным работам началась работа по проектированию экспозиции в самом доме.

Идея всего экспозиционного пространства такова, что, в первую очередь, Дом Марфы Крюковой призван популяризировать зимнезолотицких сказителей как одних из последних хранителей эпического наследия всей России. Здесь центральное место займут сказители Крюковы и, безусловно, сама Марфа Семёновна. В связи с этим фактом возникла необходимость интеграции данного образа в структуру описания повседневной жизни Зимней Золотицы 1890–1950-х гг. Это позволила сделать история всего рода Крюковых и рассмотрение феномена сказительства как явления, присущего многим золотичанам, органично интегрированного в промысловую, судоходную и бытовую грани жизни.

Таким образом, всё экспозиционное пространство «Дом Марфы Крюковой» будет состоять из трёх экспозиций, именуемых «Кабинет Марфы Крюковой», «Промыслы», «Быт», «общеисторического» пространства (коридор) и пространства «На тони» (гостевая комната на 2 человека).

Экспозиция «Кабинет» станет центральной и отразит личность и творчество Марфы Семёновны Крюковой. Это образ, созданный как представителями руководящих органов, литературными покровителями, друзьями-филологами и фольклористами, так и, возможно, самой Марфой Семёновной. Так как весь проект базируется в доме, построенном для сказительницы в 1938 г., то его история показана именно в данном пространстве. Другие сегменты будут отражать процесс написания Крюковой «новин», переписку с «руководством», фольклористами, друзьями, родственниками. Однако здесь же отдано должное сказителям Золотицы в целом: семье Крюковых и другим семьям.

Экспозиция «Быт» является «отсылкой» к родовому дому Крюковых, который стоял рядом и был виден отсюда, «из окна спальни». Здесь будут представлены прялки, ухваты, шайки и иные атрибуты повседневной бытовой жизни. Также экспозиция должна отражать контраст между патриархальным укладом семьи Крюковых и других Зимнезолотицких семей, опирающимся на религию, и советской официальной культурной жизнью, в которую погрузилась Марфа Семёновна.

В пространстве дома сохранилась печка. Таким образом, «крюковский быт» здесь призван воплощать весь быт зимнезолотицкий.

Целью экспозиции «Промыслы» является раскрытие для посетителя характера жителя побережья Белого моря в системе взаимосвязей с его промысловой деятельностью.

Задачи, которыми решается поставленная цель: представить промысловую деятельность жителя Зимней Золотицы; показать глубинную взаимосвязь, взаимообусловленность «поморского характера» и повседневной промысловой и бытовой

деятельности зимнезолотичан; интегрировать тему промыслов в общий контекст экспозиционного проекта «Дом Марфы Крюковой»¹.

К настоящему моменту полностью разработано художественное решение всех помещений «Дома Марфы Крюковой». Автором является художник-дизайнер Алёна Борисовна Хан. Проводится работа по созданию стендового информационного материала, который будет представлен как в самом доме, так и в Доме культуры д. Верхняя Золотица, в зале ожидания местного аэропорта.

Также идёт реализация конкурсов «Золотицкий край былинный» для учащихся детских художественных школ и «Сказания Крюковых: вдохновение, идеи творчества» для мастеров, художников и дизайнеров.

Представлена выставка «Здравствуй, морюшко Белое: хранительница былин М.С. Крюкова» в основном пространстве Музея народных промыслов и ремёсел Приморья в пос. Уемском. В группе музея «ВКонтакте» проходит акция «145 строк сказаний Крюковой». Полностью решены вопросы по проведению пленэра «На кончике кисточки» с учащимися Детской художественной школы № 1 г. Архангельска летом в деревнях Нижняя и Верхняя Золотица. Началась работа по подготовке «летних», центральных мероприятий проекта: презентация рассмотренного выше экспозиционно-выставочного пространства, детских программ «История ухода на промысел», «Живое слово»; проведение Крюковских чтений (16–18 июля 2021 г.) в рамках мероприятия «Крюковские дни».

Впереди еще много задач, которые необходимо будет решить участникам проекта, чтобы Дом Марфы Крюковой укоренился в туристическом, историко-культурном пространстве Архангельской области.

ИСТОЧНИКИ:

1. ГААО. Отдел документов социально-политической истории (ОДСПИ). Ф. 296. Оп.1. Д.352. Л. 8, 8 об.
2. Архив МБУ «Музей народных промыслов и ремёсел Приморья». Концепция экспозиционного проекта «Дом Марфы Крюковой».
3. Фонды МБУ «Музей народных промыслов и ремёсел Приморья». Письмо В.А. Попова М.С. Крюковой от 15 октября 1937 г.; Письмо Э.Г. Бородиной-Морозовой М.С. Крюковой от 11 ноября 1938 г.

¹ Архив МБУ «Музей народных промыслов и ремёсел Приморья». Концепция экспозиционного проекта «Дом Марфы Крюковой».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Как мы строили дом для сказительницы Марфы Крюковой (Записки строителя) // Советский Север. 1939. № 1. С. 44–48.
2. *Леонтьев А.И.* Золотицкие сказатели старин. Архангельск : КИРА, 2014. 411 с.
3. *Леонтьев А.И.* Как возродить Золотицу : информация к размышлению о судьбе одной поморской деревни. Архангельск : [б. и.], 2012. 99 с.
4. *Личутин В.В., Половников С.Я.* Марфа-поморка. Архангельск : [Правда Севера], 2006. 228 с.
5. Письмо М.С. Крюковой в Архангельский областной комитет ВКП(б) // Советский Север. 1939. № 1. С. 49
6. *Ханталин Р.А.* Поморка Марфа Крюкова и вожди // Ханталин Р.А. Доля-долюшка. Повести и документальный очерк. Архангельск : Правда Севера, 2010. С. 216–238.

© 2021. Alexandra G. Bogdanova, Oleg E. Gorshkov
Uemsky village

**PROJECT OF MUSEUM OF POMORYE FOLK CRAFTS AND ARTS
«ON THE WINTER COAST, BY THE WHITE SEA».
INTERMEDIATE RESULTS AND IMPLEMENTATION**

Abstract: The article describes stages of the project «On the Winter Coast, by the White Sea», in which an exhibition space will be created in the house that was built for Marfa Kryukova, the storyteller from Nizhn'aya Zolotitza. Historical realities, that related to building of the house in 1938, are also described in the article.

Keywords: Nizhniaya Zolotitza, Winter Coast, Marfa Kriukova, storytellers.

Information about the authors:

Alexandra G. Bogdanova — director, Museum of Pomorye Folk Crafts and Arts, Uemsky village, Primorsky district of the Arkhangelsk region;

Oleg E. Gorshkov — Associate Director for Scientific activities, Museum of Pomorye Folk Crafts and Arts, Uemsky village, Primorsky district of the Arkhangelsk region.

Раздел IV. Аксиология культуры

© 2021 г. М.Н. Мелютина

Г. Архангельск

ХУДОЖНИК ВАСИЛИЙ РОЖДЕСТВЕНСКИЙ. ВЫБОР ТЕРРИТОРИИ И ГЕРОЕВ¹

Аннотация: Предметом исследования является драматургия художественного путешествия на Север Василия Васильевича Рождественского (1884–1963), русского, советского живописца, графика, одного из ведущих художников первой половины XX в. Кратко представлена хронология северорусских пленэров мастера. В статье целенаправленно рассматривается «лопшеньгский» период творчества, связанный с поселением Лопшеньга на Летнем берегу Белого моря.

В процессе художественного постижения автором территории исследуются географические и этнографические реалии, человеческая ценность территории, сопряженной с маршрутами художника. Поэтому в настоящую работу наряду с архивными материалами из собрания Российского государственного архива литературы и искусства и изданными мемуарами художника включены полевые записи автора статьи о жителях Лопшеньги, которые стали героями его произведений. Впервые введены в научный оборот экспедиционные фотографии, семейные альбомы, архивные фотоматериалы, связанные с лопшарями – Алексеем Степановичем Майзеровым, Касиной Ивановной Петровой и др. моделями Рождественского.

Человек и предметный мир Лопшеньги глубоко связаны с морем и его ресурсами. Движением к эпическому произведению, посвященному рыболовному промыслу Лопшеньги, стали пейзажные и портретные работы, хранящиеся в центральных музеях – Государственной Третьяковской галерее, Государственном Русском музее, музее-заповеднике «Абрамцево» и во многих художественных музеях страны. Ключевое произведение «Лов семги на Белом море» находится в коллекции ГМО «Художественная культура Русского Севера». Автором исследования выявлено около 30 произведений в российских музеях и составлен каталог «Визуальные образы деревни Лопшеньги в наследии Василия Рождественского».

В творчестве Василия Рождественского синтезировано личностное и историческое время первой половины XX века. Он был современником и лично знаком с И.Э. Грабарем, выдающейся личностью в истории русской культуры. Путь на Север связывал профессиональную и жизненную траекторию этих мастеров. В 1950–1960-е гг. творческим перекрестком для художников стала дача И.Э. Грабаря с мастерской в посёлке «Ново-Абрамцево», построенная в тридцатые годы напротив музея-заповедника «Абрамцево» на другом берегу реки Вори. Дом-мастерская И.Э. Грабаря стала «Меккой» для русских художников, площадкой диалогов об эпохальных и драматических событиях в истории страны и её художественной жизни, участником которых был В.В. Рождественский.

Ключевые слова: северный текст русской культуры, драматургия художественного путешествия, человеческая ценность территории, художественное наследие, беломорская деревня Лопшеньга, Василий Рождественский, Игорь Грабарь, «Ново-Абрамцево».

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ и Правительства Архангельской области, проект № 18-411-292001 р_мк «Исследование гуманитарно-географических образов этнокультурных ландшафтов Русского Севера как символического ресурса формирования имиджа северных и арктических территорий региона».

Информация об авторе:

Мелютина Марина Николаевна — кандидат философских наук, начальник отдела изучения и интерпретации историко-культурного наследия, ФГБУ «Национальный парк «Кенозерский», г. Архангельск.

Для цитирования: Мелютина М.Н. Художник Василий Рождественский. Выбор территории и героев [Электронный ресурс] // К 150-летию со дня рождения И.Э. Грабаря (1871–1960) : Материалы всероссийской научной конференции (25–26 марта 2021 г.). – Электронные текстовые данные. – Архангельск : КИРА, 2021. – С. 189–219.

В пространстве «северного текста» русской культуры каждый творец имеет свою профессиональную и жизненную траекторию. Но есть то, что объединяет творческих личностей, и что можно определить, как *феномен коммуникации с Севером*. Встреча с этой территорией меняет человека, появляются новые смыслы в поиске идей и художественных замыслов. Русский писатель Глеб Горышин, приехавший в Лопшеньгу, поселение на берегу Белого моря, по следам своего друга Юрия Павловича Казакова, написал пронзительные строки о том, зачем надо ехать на Север: «Наглядеться, надышаться, вобрать в себя вечную животворящую красоту Русского Севера – и выздороветь, обновить состав крови в сосудах» [Горышин, 2020, с. 465].

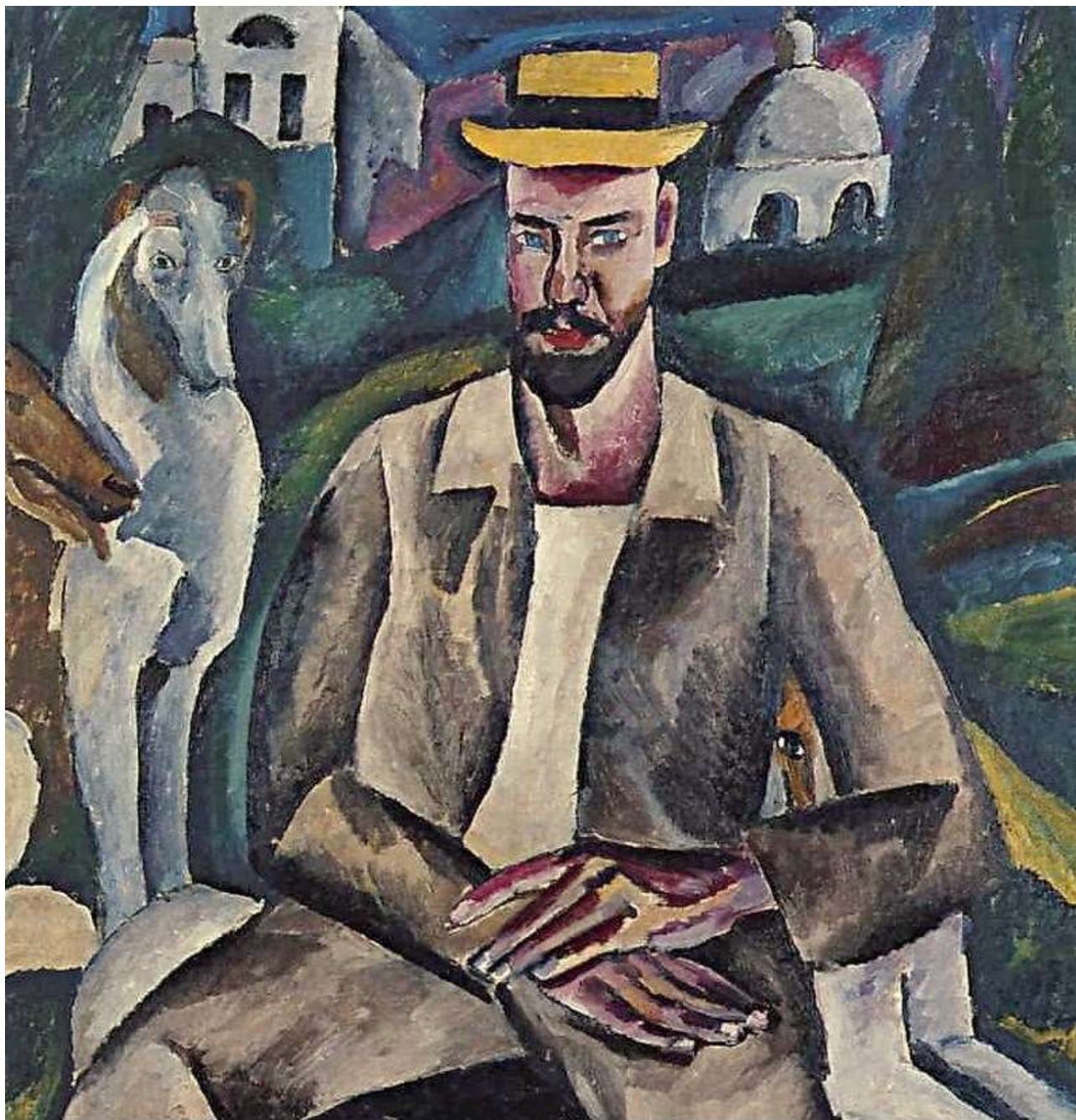
Тема художественного постижения Европейского Севера России в научной литературе исследована локально, с устоявшимся выбором персоналий и творческих судеб. Но круг мастеров, чье творчество «обновилось составом крови в сосудах» после посещения Севера, значительно шире.

Важно рассматривать художественное путешествие и с иных сторон, например, географических и этнографических реалий, человеческой ценности территории, сопряженной с маршрутами мастера. Научная значимость таких исследований заключается в более полном представлении не только творческого, но и социального опыта художника в познании северного пленэра. Это дает возможность включить в широкий художественный контекст локальные северные территории со своими особыми художественными, этнографическими и другими историями.

Темой нашего исследования является драматургия путешествия на Русский Север Василия Васильевича Рождественского (1884–1963), русского, советского живописца, графика, одного из ведущих художников первой половины XX в. В рамках данной статьи целенаправленно изучается «лопшеньгский» период творчества мастера, связанный с деревней Лопшеньгой на Летнем берегу Белого моря. Здесь Василий Васильевич работал с весны до поздней осени в 1937 и 1938 гг. Информация об этом этапе творческого пути художника до сих пор не становилась предметом интереса исследователей.

Источниковедческую базу составили архивные материалы из собрания Российского государственного архива литературы и искусства, произведения В.В. Рождественского,

опубликованные в электронной базе Государственного каталога музейного фонда РФ, каталоги персональных выставок художника и экспедиционные материалы автора статьи. Основные биографические сведения об авторе и его северных странствиях содержатся в мемуарной книге В.В. Рождественского «Записки художника», изданной после смерти художника.



Ил. 1. Кончаловский П.П. Портрет В.В. Рождественского. Х, м. 1912 г.
Екатеринбургский музей изобразительных искусств (из открытых источников:
<http://xn--80atdujec4e.xn--80acgfbsl1azdqr.xn--p1ai/articles/677/i277833/>)

Во вступлении отметим ключевые этапы траектории жизненного и творческого пути художника. Наследие Василия Васильевича Рождественского изучается специалистами, прежде всего, как представителя яркого художественного объединения «Бубновый валет», существовавшего с 1911 по 1917 гг. Его знакомство с членами этого объединения – А.В. Куприным, Р.Р. Фальком, М.Ф. Ларионовым начиналось в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, где преподавали В.А. Серов, К.А. Коровин, А.Е. Архипов. Выставочную деятельность он начал в 1907 г. на 2-й акварельной выставке Общества Леонардо да Винчи в Московском литературно-художественном кружке. Вскоре принял участие в выставке «Стефанос», организованной Д.Д. Бурлюком, М.Ф. Ларионовым и Г.Б. Якуловым. В это время он активно интересовался живописью Поля Сезанна и постимпрессионистов, картины которых видел в доме С.И. Щукина, где неоднократно бывал; был знаком и с коллекцией И.А. Морозова [Сарабьянов] (Ил. 1). Художник признан мировым сообществом, в 1918 г. работы В.В. Рождественского впервые покупает Государственная Третьяковская галерея для Московского музея живописной культуры¹; в 1924 г. он участвует в XVI Международной выставке искусств (Биеннале) в Венеции и продает «Крымский пейзаж» в одну из лучших частных коллекций Флоренции². Позднее его произведения представлялись на выставках (более 60 вернисажей) в России и за рубежом (Берлин, Дрезден, Япония, Стокгольм, Прага, Амстердам, Нью-Йорк, Бостон, Детройт, Цюрих, Венеция и другие города мира).

На своем творческом пути он не раз менял художественное направление, находился под влиянием русского импрессионизма, кубизма, выставлялся с группой «Мир искусства». Первые революционные годы Василий Васильевич активно участвует в художественной жизни и становится членом-учредителем Профессионального союза художников-живописцев нового искусства (Москва, 1918–1919). Он же является членом объединений «Мир искусства» (1917–1924), «Московские живописцы» (1924–1925), Общества московских художников (1927–1932). С 1919 г. он становится руководителем класса живописи в Государственных свободных художественных мастерских. Позже Рождественскому было предложено участвовать в создании деревенской художественной школы при этих мастерских в Удомле Вышневолоцкого уезда Тверской губернии (1920–1923). С середины 1920-х гг. Рождественский занят поиском новых пластических форм, новых идей и тем в своем искусстве. По его собственному признанию, «абстрактная декоративность формалистической живописи больше его не удовлетворяла» и манера мастера с годами менялась [Третьяков, 1956, с. 10]. Постепенно он всё более уходит от стилистики «Бубнового валаета» в сторону

¹ РГАЛИ. Ф. 2950. Оп. 1. Ед. хр. 85. Л. 22.

² РГАЛИ. Ф. 2950. Оп. 1. Ед. хр. 85. Л. 30.

реалистического искусства. Эту тенденцию, общую для многих бывших левых, демонстрируют со всей очевидностью персональные выставки Рождественского: «Природа и строительство в СССР» (1935), «Природа Севера» (1940), «Портреты мастеров народного творчества», «Природа и зодчество» (Север. Урал. Азия)» (обе – 1945). Он совершает творческие поездки: в Крым (1923, 1924), в Среднюю Азию (1926, 1927, 1929), в Карелию (1928), Приуралье, Башкирию (1929), в Архангельскую область (1930–1939). Сегодня произведения В.В. Рождественского представлены в центральных музеях – Государственной Третьяковской галерее, Государственном Русском музее и во многих художественных музеях страны. В России состоялось 7 персональных выставок, последние проходили в последней четверти XX в. (Москва 1978, Ленинград 1984). В этот же период состоялись и зарубежные вернисажи, на которых были показаны работы художника (Дрезден 1983, Финляндия 1989, США 1990).

Истоком северной траектории творческого пути Василия Рождественского, возможно, стали произведения и впечатляющие рассказы А.Е. Архипова, путь на Север которого начался с известных пленэров С.И. Мамонтова. «Мы встретились с А.Е. Архиповым, с которым дружили уже много лет. Делясь с впечатлениями от поездок, разговорились о беломорском Севере, которым всегда увлекался Абрам Ефимович. Слушая его восторженные рассказы про северную природу и белые ночи, решили посмотреть русский Север», – пишет художник [Рождественский, 1963, с. 95]. В Государственной Третьяковской галерее хранятся северные этюды А.Е. Архипова, написанные в Нижмозере, Луде и других поселениях Белого моря. О встречах с А.Е. Архиповым в посаде Луда в 1910 г. написал Л.В. Костиков в письме Н.М. Могилянскому, опубликованном И.И. Шангиной [Шангина, 2019, с. 320]. Н.И. Рождественская, автор первой монографии об Архипове, записала его слова о Севере: «Белое море, поморские большие кресты, опрокинутое судно, облака над морем — все так удивительно, необычно... С этого момента я так переживал это путешествие, как будто я попал на настоящую родину» [Рождественская, 1930, с. 26–27]. Художественные путешествия Абрама Ефимовича по Беломорью с 1902 по 1912 гг. так же ждут исследовательской работы.

Творческая поездка В.В. Рождественского по Архангельскому краю сопалагалась с экспедиционной работой жены художника, этнографа и фольклориста Н.И. Рождественской. Фотографии супругов в северных экспедициях хранятся в Российском государственном архиве литературы и искусства Государственного литературного музея¹. Первый северный маршрут мастера датирован и описан Н.И. Рождественской в неопубликованной монографии «Василий Рождественский»: «1928 г. замечателен для Василия Васильевича тем, что в первый

¹ РГАЛИ. Ф. 2950. Оп. 1. Ед. хр. 98. Л 3; 71.

раз едет он ранней весной на Север: в Карелию, в район Онежского озера, и там впервые начинает писать северные пейзажи <...>. По приезде на Север он сразу же почувствовал внутреннюю душевную связь с северной природой. Первое селение – Шуньга, станция Сорока, Сумской Посад <...>. Но Север влечет к себе и ранней весной 1930 г. мы едем в Архангельскую область, на этот раз к самому Белому морю, село Ворзогоры» <...>. Для В.В. Рождественского Нижмозеро имело большое значение и в его творчестве, и в жизни. Там мы провели до половины января 1931 г.»¹.

Совместные творческие маршруты Рождественских пролегали по поселениям Летнего и Онежского берегов Белого моря (Уна: 1930 г.; Луда: 1932, 1934 гг.; Нижмозеро: 1930, 1932, 1934, 1939 гг. Ненокса: 1930, 1939 г.; Дуракова, Лопшеньга, 1937–1938 гг.; Пурнема: 1939 г.); Пинежья (Труфанова Гора, Усть-Ежуга: 1935 г.); Поонежья (Ворзогоры: 1928, 1930).

Северным «Коктебелем» для художника стала Лопшеньга, расположенная на Летнем берегу Белого моря. Здесь написано более 30 произведений.

По материалам РГАЛИ известно, что В.В. Рождественский был командирован в Лопшеньгу 26.05.1937 г. Московским областным Союзом Советских художников². 1937 годом датировано распоряжение Севоблисполкома Онежскому, Приморскому Райисполкомам, сельским советам и правлениям колхозов об оказании помощи «т. Рождественскому в выполнении возложенной на него работы». На обороте этого же документа написан текст об отъезде художника из Лопшеньги 16.10.1937 г., подтвержденный печатью и подписью Федотова, председателя Лопшиньгского Сельского совета Приморского района³.

По документам архива не удалось установить, по направлению какой организации В.В. Рождественский был направлен в Лопшеньгу в 1938 г. Не исключено, что это тоже была командировка от МОССХа, т.к. художник получил официальное разрешение на передвижение моторным катером «Червонный» в районе поселений Дураково, Лопшеньга, Яреньга, Пертоминск. Об этом свидетельствует документ за подписью директора МРС (Моторно-Рыболовной станции). На листе бумаги написано, что предлагается «мотористу м/катера «Червонный» тов. Ершову Ник. выполнять приказания т. Рождественского по их надобностям»⁴.

Н.И. Рождественская была командирована в Лопшеньгу в 1937 г. Государственным литературным музеем, а в 1938 г. – Союзом Советских писателей⁵.

¹ РГАЛИ. Ф. 2950. Оп. 1. Ед. хр. 85. Л. 46, 47, 60, 64.

² РГАЛИ. Ф. 2950. Оп. 1. Ед. хр. 64. Л. 4.

³ РГАЛИ. Ф. 2950. Оп. 1. Ед. хр. 64. Л. 4 об.

⁴ РГАЛИ. Ф. 2950. Оп. 1. Ед. хр. 64. Л. 5.

⁵ РГАЛИ. Ф. 2950. Оп. 1. Ед. хр. 284. Л. 5.

В.В. Рождественский в мемуарной книге «Записки художника» пишет настоящий дневник своего северного путешествия, начиная с выбора территории: «Мы бывали несколько раз на Севере, но не пришлось еще пожить, как следует, целое лето у самого моря. Вот это желание и заставило нас в 1937 году отправиться на Летний берег Белого моря. Еще в Архангельске обсуждая со знакомыми северянами выбор подходящей деревни, остановились на Лопшеньге или Дуракове» [Рождественский, 1963, с. 159].

В новом открывающемся морском пространстве он выбирает ландшафт деревни, сопологающийся с его индивидуальным художественным видением. «Дураково не очень понравилось мне, из-за песчаной почвы луга и леса выглядели скудными <...> выбор пейзажа здесь невелик <...>, надо отправляться в Лопшеньгу», – пишет художник [Рождественский, 1963, с. 160].

Из-за морского шторма, не позволившего водным путем добраться до Лопшеньги, Рождественские приняли решение пройти пешком 35 км ночью вдоль моря. «Прежде чем обосноваться на целое лето, по нашему обычаю, решили посмотреть еще деревню километров за 15 <...> Яреньга <...> не подошла мне, она расположена у небольшой речки и моря из-за нее не видно <...>, решили остаться в Лопшеньге, куда вернулись тем же днем» – свидетельствует В.В. Рождественский [Рождественский, 1963, с. 162].

В Лопшеньге супруги останавливались в доме Петра Илларионовича и Анны Егоровны Майзеровых. «Устроились в новой пристройке у колхозника Петра Майзерова через сени от хозяев и так близко от моря, что в шторм брызги от волн долетали до наших окон. Петр Майзеров был бригадиром на дальней тоне и приходил в деревню редко, его жена, Анна Егоровна, – знаток народных обрядов, песенница и сказочница, что очень устраивало Наташу», – продолжает автор [Рождественский, 1963, с. 162].

В записях Н.И. Рождественской зафиксирована более подробная информация об Анне Егоровне Майзеровой: «Родилась в бедной семье, но воспитывалась у богатой тетки. Окончив деревенскую школу, торговала в лавке дяди, по торговым делам постоянно ездила с ним к архангельским купцам» [Рождественская, 1941, с. 218]. В фотоархиве исследовательницы в Государственном Литературном музее хранится фотография, на которой изображена А.Е. Майзерова¹. Фотографии А.Е. Майзеровой и ее мужа, Петра Илларионовича, находятся и

¹ ГЛМ. Фольклорный архив. Инв. № 64. Ед. хр. 10. Л. 60.

в семейном альбоме наследников¹. П.И. Майзеров был не только бригадиром рыбаков, но и в 1921–1924 гг. председателем Лопшиньгского сельского совета².

Экспедиционные опросы местных жителей позволили выяснить, что дом, в котором останавливались Рождественские, сохранился, сюда ежегодно приезжают внуки Майзеровых – Н.И. Майзерова и Г.И. Нестименко. В процессе полевой работы удалось уточнить даты жизни Анны Егоровны (1888–конец 1960–х гг.) и Петра Илларионовича (1892?–1972) Майзеровых, но, к сожалению, внуки не располагают информацией о художнике Василии Рождественском и его отношениях с их семьей³.

В.В. Рождественский осознавал важность написания произведения, посвященному рыболовному промыслу. Драматургия художественного путешествия обязательно предполагает этапы созерцания, погружения, постижения. Движением к картине стали пейзажные и портретные работы, хранящиеся сегодня в центральных музеях – Государственной Третьяковской галерее, Государственном Русском музее, музее-заповеднике «Абрамцево» и во многих российских коллекциях. Ряд этих картин – последовательные этапы создания будущего полотна.

Живописное произведение, находящееся в собрании Музея изобразительных искусств Республики Карелия, имеет название «Шторм. Белая ночь». Художник описывает ее следующим образом: «В шторм начал писать сети на вешалах с карбасом, вытащенным на берег. Над взволнованном морем в ненастном небе протянулась тревожная лимонная полоса. Бегут зеленоватые взводни с белыми гребнями, стучат друг о друга деревянные поплавки сетей, раскачиваемые пористым северным ветром. Все наполнено тревогой и мне хочется передать это в живописи [Рождественский, 1963, с. 162] (Каталог, 1).

В Государственной Третьяковской галерее содержится другая работа, посвященная морской стихии: «Шторм на Белом море». «В шторм писал Лопшеньгу с высокого холма за деревней. На первом плане изгородь, поставленная по-местному: наискось. Избы и сараи спускаются по склону к морю; их крыши цвета старого серебра гармонируют с серыми облаками. Темное, стального цвета взволнованное море у берега светло-зеленое; оно пенится от взводней, разбивающихся на мели. Вдали видна рыболовная тonya с вытащенными на песок

¹ Электронный архив ФГБУ «Национальный парк «Кенозерский». Мелютинa М.Н., Харитоновa Я.Э. Фольклорно-этнографическая экспедиция в дер. Лопшеньга. 2019 г. Информанты – Н.И. Майзерова (1962 г.р.), Г.И. Нестименко (1958 г.р.).

² Электронный архив ФГБУ «Национальный парк «Кенозерский». Мелютинa М.Н. Интервью с Петровой Галиной Николаевной (1957 г.р., м.р.; м.п. – Архангельская область, Приморский район, дер. Лопшеньга), 2021 г.

³ Электронный архив ФГБУ «Национальный парк «Кенозерский». Мелютинa М.Н., Харитоновa Я.Э. Фольклорно-этнографическая экспедиция в дер. Лопшеньга. 2019 г. Информанты – Н.И. Майзерова (1962 г.р.), Г.И. Нестименко (1958 г.р.).

карбасами, а дальше, поднимаясь по холмам, идет тайга», – пишет В.В. Рождественский [Рождественский, 1963, с. 164] (Каталог, 2).

Одно из самых поэтичных произведений живописца «Белая ночь на море. Деревня Лопшеньга» также вошло в собрание Государственной Третьяковской галереи. Художник написал в своих «Записках» следующий текст: «Я расположился у изгороди нашего огорода и пишу белую ночь. Спит деревня. Убаюканная златострунной песней сказочного Севера. <...> Воздух, свежий, как родник, наполнен запахом весенней березы и морских водорослей <...>. Синеющие крыши соседних домов, пестерь, который висит на колу изгороди, темными силуэтами подчеркивает золотое небо. Изумрудная зелень огорода прекрасна на фоне сиреневого песка с черной опрокинутой лодкой» [Рождественский, 1963, с. 168] (Каталог, 3).

В прибрежном лесу осенью написана работа «Старые березы у моря», принадлежащая Брянскому областному художественному музейно-выставочному центру. «Северные ветры сбили листья и извивающихся ветвей старой низкорослой березы, стоящей на поблекшей поляне. Между поредевшими деревьями просвечивает синее море, а на серебристом облачном небе, у горизонта, протянулась узкая золотая полоса осенней зари», – комментирует автор картины [Рождественский, 1963, с.171] (Каталог, 4).

«Решил написать сияние, это замечательное явление Севера. В темноте записывал, как мог, цвет, прибегая даже к словам. Звезды блекли в небе, бесцветное море тихо колебалось у берега приливом, а сполохи все играли над уснувшей деревней. При свете керосиновой лампы в избе делал примерный эскиз акварелью, надеясь утром улучшить его» – эти слова художника являются единственными свидетелями произведения, местонахождение которого обнаружить не удалось [Рождественский, 1963, с. 172] (Каталог, 6).

В собрании Тульского музея изобразительных искусств находится рисунок, который, возможно, был подготовительным листом к другому полотну, описанному В.В. Рождественским: «В тихие серые дни, писал берег Лопшеньги. Первый план – бревенчатые бани и амбары, опрокинутый темный карбас на песке, разбросанные бревна у берега, в воде лодки и поставленные мережи. Вдоль уходят избы деревни с указателями ветра на крышах; за ними мыс с тоней и пожелтевшая тайга. Весь пейзаж – серебристый, с тонкими цветовыми оттенками, что так характерно для осеннего Беломорья» [Рождественский, 1963, с. 173] (Каталог, 7).

Визуальные образы предметного мира Рождественского необычайно точны, поэтому многие его работы представляют художественную и этнографическую ценность. «Стремясь к познавательности, я не боялся этнографии. Думаю, что местные бытовые особенности <...> вносят в живопись разнообразие», – размышляет художник [Рождественский, 1963, с. 192–193].

Особенностью промысловой деятельности лопшарей был лов семги, т. к. рыба заходила в пределы поселения во время нереста. Поморская молитва «Милосердный батюшка, пошли семушку» помогала по 7 раз в день вытягивать семужьи невода, приносящие «до 70-ти семог на раз»¹. Комплекс строений поморской тони, где поморы ловят рыбу, включает морской участок, ограниченную территорию промыслового леса, а также строения – избу, вешала, склад, ледник, причал, поклонный крест. В книге В.В. Рождественского есть описание древнего сооружения – «юрки» (приспособление для подтягивания невода), исчезнувшей в первой половине XX в.: «Семгу ловили тягловым неводом, для которого нужен был возвышающийся над морем деревянный помост, называемый «юркой». На «юрке» ожидали подхода семги и вытягивали сеть воротом. Такой помост остался на Кярженице (соседняя деревня Дураково – М. Мелютин). К помосту выходила дверь «тоньской избы», переделанной из старинной часовни, стоявшей здесь. Кярженица стоит на каменистом мысу: при штормах здесь случались аварии, поэтому у тони еще сохранились большие деревянные кресты» <...>. Начал работать на старинной семужьей тоне – Кярженице. Воздушность голубых далей еще больше подчёркивает монументальность огромных темных крестов» [Рождественский, 1963, с. 169]. Художник подробно описывает процесс ловли семги с точными наименованиями разных процессов и инструментов, например, «тайник», «кротило» и др.

В Картинной галерее Армении в Ереване хранится картина «Летний берег Белого моря. Деревня Дураково», возможно, на которой изображена тоня «Кярженица» (Каталог, 8). Иллюстрации двух живописных произведений с одинаковым названием «Семужья тоня. Деревня Дураково» воспроизведены в монографии Н.Н. Третьякова [Третьяков, 1956, вкладка с иллюстрациями] (Каталог, 9, 10) (Ил. 2). Местонахождение этих полотен нами не выявлено. Визуальный образ старинной тони поддерживают и фотографии Н.И. Рождественской из собрания РГАЛИ².

Художник описывает оригинальный способ рыбной ловли, в котором участвуют дети: «Из наших окон виден песчаный берег: сети на вешалах, вытянутые на песок карбасы; в море, для лова некрупной рыбы, поставлены мережи <...>. При отливе на «сухой воде», когда море уходило дальше, белоголовые ребята со связками рыб в руках ходили по скользким водорослям и лужам обнаженного морского дна; они, как говорили крестьяне, «топтали окуня». В углублениях морского дна и при отливе остается окунь-самец, оплодотворяющий выметанную там икру. Правда, морских окуней им попадалось мало, было больше запутавшихся в морской траве мелких пинагоров» [Рождественский, 1963, с. 162]. Это

¹ РГАЛИ. Ф. 2950. Оп. 1. Ед. хр. 127. Л. 6.

² РГАЛИ. Ф. 2950. Оп. 1. Ед. хр. 117. Л. 29, 90.

впечатляющее действие зафиксировал и М.М. Пришвин в произведении «За волшебным колобком» [Пришвин, 1984. с. 157–158]. Свидетелями этого события являются фотографии Н.И. Рождественской¹.



Ил. 2. В.В. Рождественский. Семужья тonya. Деревня Дураково. X, м. 1938 г.

Местонахождение неизвестно (опубликовано [Третьяков, 1956, с. 34])

Восхищаясь мастерством рыбака Леонтия, сшившего художнику бахилы для осени, Василий Рождественский подробно описывает их внешний вид: «Бахилы – это замечательные северные сапоги из говяжьей кожи с подошвами из нерпы, выделанной домашним способом; они прошивались дратвой, скрученной в несколько раз. Бахилы выворотные. Все швы находятся внутри; без подкладочной кожи, поэтому легче обычных сапог; шьются на прямой колодке: их можно менять с одной ноги на другую, и они не стаптываются» [Рождественский, 1963, с. 165].

¹ ГЛМ. Фольклорный архив. Инв. № 64. Ед. хр. 8. Л. 25, 26.

В творческих поисках мастера большую ценность представляют люди, с которыми его сводит судьба или которых он выбирает для написания произведения. Выбор героя – это одно из самых сложных и точных решений для создания художественного образа.

Василий Рождественский искал модель рыбака для главной своей картины и этот путь требовал времени для наблюдения за рабочими процессами колхозников. Он писал и рисовал промысловиков, сети, стоящие на светлом песке, темные просмолённые карбасы, покачивавшиеся на голубом море. Эти образы воплощены в работах из собрания музея-заповедника «Абрамцево», ГМО «Художественная культура Русского Севера» и других коллекций (Каталог, 11, 12, 13, 18, 19, 20).

«В голове ходили мысли о картине о рыбацкой жизни, пока еще не созревшие; изучал путину в разное время и в разную погоду. <...> В окно я видел рыбаков, идущих по берегу к колхозному складу. За спиной у каждого пестерь, из которого торчит кверху большой рыбий хвост. Вечером силуэт рыбака на золотом фоне моря казался особенно живописным, началась семужья путина, и так как рыбы попадалось еще мало, ее с ближайшей тони, не давая залеживаться, доставляли на склад пешком», – пишет художник [Рождественский, 1963, с. 163]. Этот процесс фотографирует и живописно описывает и Н.И. Рождественская: «Утром берег оживает. Переставляют сети. Вынимают рыбу, носят в корзинах к кооперативу. Группы очень живописны. Цвет одежды – вылинявший – зеленоватый частью с сочетанием розового. Утром море чудесной голубизны. После шторма по берегу проходят крестьянки с большими мешками «туры», водорослей, выброшенных волнами, и сдают в кооперацию»¹.

Привоз рыбы на склад являлся для художника наиболее интересным моментом промысла, «в нем участвовали рыбаки, рыбацки; живописны были огромные семги; и все это на фоне синего моря» [Рождественский, 1963, с. 164].

В.В. Рождественский пишет натюрморты с рыбой, корзины, в которых переносят семгу на рыболовецком складе Лопшеньги. Два живописных натюрморта находятся в собрании музея-заповедника «Абрамцево» (Каталог, 14, 15), третий – в Государственной Третьяковской галерее (Каталог, 30).

Цикл акварелей с изображением рыболовецкого склада хранится в ГМО «Художественная культура Русского Севера» (Каталог, 16, 17).

На Новой тоне, которая находится по соседству с тоней Лодейной, художник решил написать для отдельного портрета рыбака Андрея Ильича (Ил. 3). «Это голубоглазый с розовым бородатым лицом, в кожаном картузе колхозник позировал мне в избе, во время штормов, когда невод был вынут. На портрете он привязывает к сети «кибас» – груз, камень,

¹ РГАЛИ. Ф. 2950. Оп. 1. Ед. хр. 168. Л. 3; ГЛМ. Фольклорный архив. Инв. № 64. Ед. хр. 9. Л. 31; Ед. хр. 10. Л. 56.

вплетенный берестой с небольшой ивовый обруч. Андрей Ильич в вязаной шерстяной «рубашке» <...>, которые так искусно, орнаментируя разными узорами, вяжут на спицах северянки», – свидетельствует художник [Рождественский, 1963, с. 170–171]. Несмотря на то, что художник не называет фамилию рыбака, его хорошо помнят старожилы Лопшеньги. Андрей Ильич Федотов, впоследствии участник Великой Отечественной войны, последние годы провел в Архангельске. Этот портрет находится в собрании Государственного Русского музея (Каталог, 25).



Ил. 3. Рождественский В.В. Рыбак-колхозник. Беломорье. Село Лопшеньга. Х, м. 1938 г. Государственный Русский музей. Ж-8565 (опубликовано [Крестьянский мир, 2005, с. 193])

Эпическое произведение «Лов семги на Белом море», которое задумал В.В. Рождественский в Лопшеньге, рождалось непросто. Поиск мастером композиции, героев, пейзажа отразились в нескольких работах, автором было написано 2 варианта картины. В итоге Рождественский выбрал сюжет, связанный с возвращением рыбаков домой.

«В Лопшеньге, на складе, я познакомился с Алексеем Степановичем Майзеровым (все его называли просто Алехой), ловившем рыбу на тоне Лодейной. Это был один из опытейших промышленников Лопшеньги: он не раз плавал на льдине по морю за зверем; бывал в трудных положениях при ромше <...>. Этот мощный выносливый помор обладал кротким характером в домашнем быту и в обычной жизни бывал даже робок. Ночью он боялся один ходить с тони домой; однажды, впрочем, сильно подвыпив, встретил, по его словам, «лешпчиху», вид которой со страхом описывал мне. Внешность Алехи в клеенчатом рыбацком комбинезоне, с меховым треухом на голове, вьющейся бородой золотистого цвета была очень характерна, и лучшей модели для картины я бы не хотел», – так подробно описал своего героя В.В. Рождественский [Рождественский, 1963, с. 170]. Сохранилась фотография А.С. Майзерова и в архиве Н.И. Рождественской¹.

Художник писал о том, что ходил на тоню Лодейную и писал при солнце фигуру Алексея Степановича, свертывающего парус по приезде с моря. Эта работа хранится в Музее-заповеднике «Абрамцево» (Каталог, 26). Отдельный портрет А.С. Майзерова с зоркими прищуренными глазами, устремленными в морскую даль, находится в Костромском государственном историко-архитектурном и художественном музее-заповеднике (Каталог, 27).

Опросы жителей деревни Лопшеньги автором настоящей статьи позволили записать рассказ Елизаветы Егоровны Майзеровой (Меньшениной), внучки Алексея Степановича Майзерова, уроженки д. Лопшеньга (1951 г.р.). Она с большой теплотой вспоминает деда, который носил красивую, светло-золотистого цвета бороду, в старости он ходил уже с палочкой, но это не умоляло его статной поморской фигуры. Сегодня в Лопшеньге проживает правнучка А.С. Майзерова – Ряuzова Татьяна Ивановна.

Елизавета Егоровна Майзерова (Меньшенина) вспомнила, что ее родители рассказывали о том, что деда (А.С. Майзерова) писал художник и это полотно находится в Эрмитаже².

Величавая фигура помора сознательно изображена художником крупным планом. На

¹ РГАЛИ. Ф. 2950. Оп. 1. Ед. хр. 117. Л. 85.

² Электронный архив ФГБУ «Национальный парк «Кенозерский». Мелютин М.Н. Интервью с Меньшениной Елизаветой Егоровной (1951 г.р., м.р. – Архангельская область, Приморский район, дер. Лопшеньга, м.п. – г. Архангельск), 2021 г.

широком фоне синего моря празднично сверкает алый сарафан «золотоволосой поморской женки», держащей в руках тяжелую серебристую семгу. «Я стал усиленно искать подходящий тип рыбачки для моей большой картины <...>. Но это нелегкое дело: крестьянки докашивали пожни или были заняты в домашнем хозяйстве. Кроме того, северянка очень конфузлива, и позировать при посторонних ей очень трудно» [Рождественский, 1963, с. 171]. «Писал для путины голову рыбачки, но она не очень удовлетворяла меня. Казалось, что рыбаки-мужчины интереснее, их лица более волевые, определенные, у северянок черты лица мелки, как-то смазаны. А может быть, – думал я, – мною еще не найден хороший тип рыбачки», – пишет художник [Рождественский, 1963, с. 165]. В семейном архиве Александра Гавриловича Федотова, сына М.Н. и Г.И. Федотовых, удалось обнаружить фотографию Марии Николаевны Федотовой (1896–1969) с семгой в руках, сделанную, вероятно, Н.И. Рождественской, где лопшарка выразительно изображена в качестве модели для картины¹ (Ил. 4).



Ил. 4. Мария Николаевна Федотова (1896–1969), д. Лопшеньга. Фотография Н.И. Рождественской. 1938 г. Семейный архив А.Г. Федотова, С.Ф. Борисовой

¹ Электронный архив ФГБУ «Национальный парк «Кенозерский». Мелютин М.Н. Интервью с Федотовым Александром Гавриловичем (1941 г.р., м.р. – Архангельская область, Приморский район, дер. Лопшеньга, м.п. г. Сафоново Смоленской области), 1921 г.

«Позирование я обычно оплачивал почастно, что удивляло крестьян, не привыкших к этому. Все же оплата привлекала, и, наконец, мне удалось договориться с молодой северянкой Касиной. Касина не отличалась красотой: черты ее лица были несколько расплывчаты, но строгая красота не вязалась бы с типом Алехи и сделала бы картину излишне академичной. Зато волосы Касины – светлые, с золотым отливом, были превосходны, и к голубому морю это являлось прекрасным дополнением. Одета она в алый сарафан, подобранный высоко спереди. На ней была ватная безрукавка защитного цвета; на ногах высокие бахилы отвернутой мездрой; на голове алый повойник, покрытый белым платком. Гармония красного и белого – классическое выражение торжественности, оптимизма; на голубом солнечном море это было великолепно. Рисовал я Касину больше в избе, а писал красками на берегу, улавливая отношения цвета к морю», – свидетельствует автор картины [Рождественский, 1963, с. 171]. В собрании ГМО «Художественная культура Русского Севера» находится акварель, на которой изображена Касина Ивановна Петрова, позирующая художнику (Каталог, 21). В материалах Н.И. Рождественской есть несколько фотографий, на которых изображена Касина Ивановна в интерьере избы. В руках вместо семги она держит полено, с помощью которого художник, вероятно, искал позу для своей модели¹.

К.И. Петрова (1916–2001) прожила долгую жизнь, ее помнят многие жители Лопшеньги. По экспедиционным записям Н.М. Ведерниковой и С.Е. Никитиной 1997 г., она была известной исполнительницей не только песен, но и духовных стихов, например, она помнила «Вознесение», который пели старухи на шестой неделе после Пасхи. Рассказывала собирателям фольклора: «Как на Сальей горе соберемся – девки, парни, молодые, которые первый год замужем, поем – далеко слышно. На лугу играли, в хороших нарядах, полушубочки штофные, восьмеркой ходили, воротами кругом деревни, «Калинушку пели», косыма кругами ходили» [Ведерникова, Никитина, 2014, с. 249–250]. В семейном архиве ее сына И.П. Петрова хранится постановочная фотография Касины Ивановны Петровой и Анфисии Алексеевны Петровой в старинном наряде², сделанная, возможно, по просьбе сотрудников Пушкинского Дома, записывающих фольклор в Лопшеньге в 1976–1977 гг. (Ил. 5). По воспоминаниям сына, Касина Ивановна увлеченно рассказывала о В.В. Рождественском, написавшем ее портрет в картине³.

Отметим, что художник тепло отзывался о лопшарях, наблюдавших за его работой: «Когда днем при солнце, я писал другой пейзаж с сетями, подходили рыбаки-колхозники,

¹ РГАЛИ. Ф. 2950. Оп. 1. Ед. хр. 117. Л. 81, 82, 84, 119.

² Электронный архив ФГБУ «Национальный парк «Кенозерский».

³ Электронный архив ФГБУ «Национальный парк «Кенозерский». Рыжкова М.Г. Интервью с И.П. Петровым (1945 г.р., м.р. – Архангельская область, Приморский район, дер. Лопшеньга, м.п. - г. Северодвинск), аудиозапись, 2021 г.

благожелательно рассматривали работу; надо сказать, и в дальнейшем мне всегда приходилось встречать хорошее отношение крестьян к живописи, поэтому работать было приятно» [Рождественский, 1963, с. 162].



Ил. 5. К.И. Петрова (справа), А.А. Петрова. Фото. 1970-е гг.
Семейный архив И.П. Петрова, Л.Ю. Петровой

По возвращению в Москву В.В. Рождественский написал картину «Лов семги на Белом море», которая экспонировалась на выставке «Индустрия социализма» в 1939 г. Однако впоследствии, по свидетельству искусствоведа Н.Н. Третьякова, художник работу уничтожил [Третьяков, 1956, с. 32]. Об этом пишет и В.В. Рождественский: «На следующий год была задумана вновь поездка в Лопшеньгу с мыслью написать новый вариант «солнечной путины, изменив композицию и типы рыбаков» [Рождественский, 1963, с. 165]. О композиционных поисках свидетельствует графическая работа из собрания ГМО «Художественная культура Русского Севера» (Каталог, 22).

Второй вариант картины экспонировался на выставке «Природа Севера» в Москве, в выставочном зале в помещении Московского товарищества художников на Кузнецком мосту в 1940 г. [Выставка, 1940].

Кульминацией творческих поисков «лопшеньгского» периода стал финальный вариант картины «Лов семги на Белом море». По свидетельству автора, уже после выставки он продолжил над ней работать, добавив вторым планом подъезжающую лодку с рыбаками [Рождественский, 1963, с. 171]. Художник не написал имен людей, позирующих ему, но среди фотографий Н.И. Рождественской есть снимок мужчины, изображенного в карбасе, который также стал героем произведения¹. Акварельные листы с образом рыбака и рыбачки на втором плане картины хранятся в собрании ГМО «Художественная культура Русского Севера» (Каталог, 23, 24). Полотно «Лов семги на Белом море» находилось в мастерского художника в известном московском «Перцевском доме». По воспоминаниям Ангилины Васильевны Щекин-Кротовой, «мастерская состояла из одной комнаты, в которой хранились не только картины и рисунки Василия Васильевича, но и рукописи Наталии Ивановны. Высокие антресоли были забиты работами и папками, туда же был водружен рояль, на котором в молодости, окончив московскую консерваторию, играла Наталья Ивановна» [Фрумкина, 2014]. После смерти художника произведение в 1973 г. было приобретено у Н.И. Рождественской, вдовы художника, Музеем изобразительных искусств г. Архангельска (ныне – ГМО «Художественная культура Русского Севера») (Каталог, 29) (Ил. 6).

Творческое наследие В.В. Рождественского мы рассмотрели как культурное и социальное явление. Движение на Север художника – это подвижнический путь творца, ищущего образы с новой для себя смысловой и эмоциональной нагрузкой. Художник описывал условия, в которых приходилось работать: «Проживали 2 недели с рыбаками во время наважьей путины, и это было лучшим временем для знакомства с рыбацким бытом. Нас радушно приняли знакомые нижмозерцы, предоставив по деревянной кровати на козлах в общем бараке» [Рождественский, 1963, с. 142]; «Трудная и длинная дорога предстояла нам: в январе, около двухсот километров на одной лошади, без валенок и шуб; но не было другого выхода, и мы начали собираться в путь» [Рождественский, 1963, с. 117]. Это было сложное путешествие, настоящее погружение.

Художественная стилистика произведений В.В. Рождественского вызывает самые разнообразные ассоциации: от эпического восприятия Русского Севера до синтеза русской и западной живописи, проявляющейся в декоративности, влиянии западноевропейского искусства начала XX в. Авторские литературные описания произведений содержат яркий

¹ РГАЛИ. Ф. 2950. Оп. 1. Ед. хр. 117. Л. 114.

образ декоративности цветowych пятен: «Русскую деревню, стоящую на зеленом лугу «у самого синего моря», пожалуй, можно встретить только на Русском Севере» [Рождественский, 1963, с. 163].



Ил. 6. Рождественский В.В. Беломорская путина. Колхозный лов сёмги. Х, м. 1937–1948 гг.

ГМО «Художественная культура Русского Севера» (из открытых источников:

<https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=11583811>)

В творчестве Василия Рождественского синтезировано личностное и историческое время первой половины XX в. Он был современником и лично знаком с крупными художниками, искусствоведами, деятелями искусств. Среди них – И.Э. Грабарь, выдающаяся личность в истории русской культуры. Путь на Север связывал профессиональную и жизненную траекторию этих мастеров. В 1950–1960-е гг. творческим перекрестком для художников стала дача И.Э. Грабаря с мастерской в посёлке «Ново-Абрамцево», построенная в 1930-е гг. напротив музея-заповедника «Абрамцево» на другом берегу реки Вори. Дом-мастерская И.Э. Грабаря стала «Меккой» для русских художников, местом встреч и диалогов о событиях в истории страны и её художественной жизни, участником которых был и

В.В. Рождественский. Справедливо, что ряд произведений В.В. Рождественского, включая «лопшёнбургский период», хранится в музее-заповеднике «Абрамцево».

Творческое наследие В.В. Рождественского – это явление не только в истории искусства, но и Имя «северного текста» русской культуры, достойное изучения и репрезентации.

ИСТОЧНИКИ:

1. Государственный музей истории российской литературы имени В.И. Даля. Фольклорный архив. Инв. № 64.
2. Российский государственный архив литературы и искусства Ф. 2950. Оп. 1.
3. Электронный архив ФГБУ «Национальный парк «Кенозерский».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Василий Васильевич Рождественский : каталог выставки / Подгот. Н.А. Богдановой, В.А. Петровым, Е.С. Сахаровой. М. : Советский художник, 1978. 36 с., 5 л.ил.
2. *Ведерникова Н.М., Никитина С.Е.* Соловки в памяти поморов (по материалам экспедиций в Поморье). М. : Ин-т Наследия, 2014. 312 с.
3. *Горышин Г.А.* Подаренный мне день : Записи, рассказы; Эссеистика, критика; Стихи; Отклики. СПб. : Росток, 2021. 595 с.
4. Крестьянский мир в русском искусстве / Авт. ст.: Ю. Алексеев и др. СПб. : Palace Editions, cop. 2005. 279 с. (Сер.: Русский музей представляет : альманах; вып. 118).
5. «Природа Севера», выставка картин художника В.В. Рождественского : [Каталог работ 1928-1939 гг.]. М.; Л. : Искусство, 1940. 18 с., 6 л. ил.
6. *Пришвин М.М.* Собрание сочинений : В 8-ми т. Т. 1. Произведения 1906-1914 годов. М. : Худож. лит., 1982. 830 с.
7. *Рождественская Н.И.* Народный художник А.Е. Архипов. М. : худ. изд-ское акц. о-во АХР, 1930. 71 с.
8. *Рождественский В.В.* Записки художника. М. : Сов. художник, 1963. 219 с.
9. *Сарабьянов А.Д.* В.В. Рождественский [Электронный ресурс] // Энциклопедия русского авангарда. Режим доступа: <http://rusavangard.ru/online/biographies/rozhdestvenskiy-vasiliy-vasilevich/> (Дата обращения 25.04.2021).
10. Сказы и сказки Беломорья и Пинежья / Запись текстов, вступ. ст. и комментарии Н.И. Рождественской; [Ил. В.В. Рождественского]. Архангельск : Архгиз, 1941. 224 с.
11. *Третьяков Н.Н.* Василий Васильевич Рождественский. М. : Сов. художник, 1956. 75 с., 2 л. ил.

12. *Шангина И.И.* Материалы по этнографии поморов Летнего и Онежского берегов в собрании Российского этнографического музея / Кенозерские чтения – 2019: «Гражданские инициативы в заповедном укладе»: сборник материалов IX Международной научно-практической конференции с международным участием / сост. М.Н. Мелютин, С.И. Дровнина, С.Н. Марич; отв. ред. Е.Ф. Шатковская. Архангельск : ФГБУ «Национальный парк «Кенозерский», 2019. С. 306–351.

13. *Фрумкина Р.М.* Натюрморты Рождественского [Электронный ресурс] // Троицкий вариант – наука. 25.03.2014. Режим доступа: <http://trv.nauchnik.ru/2014/03/25/natyurmorty-rozhdestvenskogo/> (Дата обращения 25.04.2021).

ПРИЛОЖЕНИЕ

КАТАЛОГ

Визуальные образы деревни Лопшеньги в наследии Василия Рождественского

1.

Название: Шторм. Белая ночь. 1937 г.

Материал, техника: холст, масло

Размеры: 43x57

Место создания: Деревня Лопшеньга, Приморского района Архангельской области

Местонахождение: Музей изобразительных искусств Республики Карелия

Инвентарный номер: Ж-550

Поступление: 1976 г. ВПХК (ранее – собственность Н.И. Рождественской)

Номер в Госкаталоге: 6486653

Опубликовано: В.В. Рождественский. Каталог выставки. М., 1978 (каталог, № 136)

б\с

Госкаталог: URL <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=6722433>

2.

Название: Шторм на Белом море. Деревня Лопшеньга. 1938 г.

Материал, техника: холст, масло

Размеры: 64x84

Место создания: Деревня Лопшеньга, Приморского района Архангельской области

Местонахождение: Государственная Третьяковская галерея

Инвентарный номер: ЖС-1178

Поступление: 1976 г. ВПХК (ранее – собственность Н.И. Рождественской)

Опубликовано: Третьяков Н.Н. Василий Васильевич Рождественский. М., 1956. С. 73, вкладка с иллюстрациями б/с

В.В. Рождественский. Каталог выставки. М., 1978 (каталог, № 139)

Рождественский В.В. Записки художника. М., 1963. С. 164, вкладка с иллюстрациями б/с

3.

Название: Белая ночь на море. Деревня Лопшеньга. 1938 г.

Материал, техника: холст, масло

Размеры: 63x83

Место создания: Деревня Лопшеньга, Приморского района Архангельской области

Местонахождение: Государственная Третьяковская галерея

Инвентарный номер: ЖС-1333

Поступление: 1976 г. ВПХК (ранее – собственность Н.И. Рождественской, дар по завещанию)

Опубликовано: Третьяков Н.Н. Василий Васильевич Рождественский. М., 1956. С. 73, вкладка с иллюстрациями б/с

В.В. Рождественский. Каталог выставки. М., 1978 (каталог, № 140)

4.

Название: Старые березы у моря. 1938 г.

Материал, техника: холст, масло

Размеры: 48x61

Место создания: Деревня Лопшеньга, Приморского района Архангельской области

Местонахождение: Брянский областной художественный музейно-выставочный центр

Инвентарный номер: Ж 257

Поступление: 1976 г. ВПХК (ранее – собственность Н.И. Рождественской)

Номер в Госкаталоге:3462392

Опубликовано: В.В. Рождественский. Каталог выставки. М., 1978 (каталог, № 144)

Госкаталог: URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=3786121>

5.

Название: Осень на озере. Север. 1937 г.

Материал, техника: холст, масло

Размеры: 49,5x61,2

Место создания: Деревня Лопшеньга, Приморского района Архангельской области

Местонахождение: Костромской государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник

Инвентарный номер: Ж – 329

Поступление: 1948 г. Государственная закупочная комиссия

Номер в Госкаталоге: 3047472

Опубликовано: В.В. Рождественский. Каталог выставки. М., 1978 (каталог, № 135)

Госкаталог: URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=3741919>

6.

Название: Северное сияние. 1938 г.

Материал, техника: холст, масло

Место создания: Деревня Лопшеньга, Приморского района Архангельской области

Местонахождение: не обнаружено

Опубликовано: Третьяков Н.Н. Василий Васильевич Рождественский. М., 1956. С. 73.

7.

Название: Поморье. Избы. 1937 г.

Материал, техника: бумага, уголь

Размеры: 42,5x24

Место создания: Деревня Лопшеньга, Приморского района Архангельской области

Местонахождение: Тульский музей изобразительных искусств

Инвентарный номер: Р 624

Номер в Госкаталоге: 8750303

Опубликовано: Госкаталог: URL <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=8866480>

8.

Название: Летний берег Белого моря. Деревня Дураково. 1938 г.

Материал, техника: холст, масло

Размеры: 43x54

Место создания: Деревня Дураково, Приморского района Архангельской области

Местонахождение: Картинная галерея Армении, Ереван.

Инвентарный номер: Ж 5638

14770

Поступление: 1976 г. ВПХК (ранее – собственность Н.И. Рождественской)

Опубликовано: В.В. Рождественский. Каталог выставки. М., 1978 (каталог, № 143)

9.

Название: Семужья тоня. Деревня Дураково. 1938 г.

Материал, техника: холст, масло

Место создания: Деревня Дураково, Приморского района Архангельской области

Местонахождение: неизвестно

Опубликовано: Третьяков Н.Н. Василий Васильевич Рождественский. М., 1956. С. 34.

10.

Название: Семужья тоня. Деревня Дураково. 1938 г.

Материал, техника: холст, масло

Место создания: Деревня Дураково, Приморского района Архангельской области

Местонахождение: неизвестно

Опубликовано: Третьяков Н.Н. Василий Васильевич Рождественский. М., 1956. вкладка с иллюстрациями б/с.

11.

Название: Пейзаж. Белое море. Рыбацкая тоня. 1938 г.

Материал, техника: холст, масло

Размеры:43х54

Место создания: Деревня Лопшеньга, Приморского района Архангельской области

Местонахождение: Музей-заповедник «Абрамцево»

Инвентарный номер: Ж-305

Поступление: 1969 г. Архив художественных произведений Министерства культуры СССР, до 1952 г. находилась в ДХВП

Номер в Госкаталоге: 2466098

Опубликовано: В.В. Рождественский. Каталог выставки. М., 1978 (каталог, № 141)

Госкаталог: URL: <http://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=488023>

12.

Название: Этюд. 1930-е гг.

Материал, техника: бумага, акварель

Размеры: 25,9х35

Место создания: Деревня Лопшеньга, Приморского района Архангельской области

Местонахождение: ГМО «Художественная культура Русского Севера»

Инвентарный номер: Г 2226

Поступление: 1976 г. Всесоюзный художественно-производственный комбинат.

13.

Название: Лодки. 1930-е гг.

Материал, техника: бумага, уголь

Размеры: 15x22.

Место создания: Деревня Лопшеньга, Приморского района Архангельской области

Местонахождение: ГМО «Художественная культура Русского Севера»

Инвентарный номер: Г 1945

Поступление: 1976 г. Всесоюзный художественно-производственный комбинат.

14.

Название: Натюрморт. Рыба на колхозном складе. 1938 г.

Материал, техника: холст, масло

Размеры: 83,4x63,2

Место создания: Деревня Лопшеньга, Приморского района Архангельской области

Местонахождение: Государственный историко-художественный и литературный Музей-заповедник «Абрамцево»

Инвентарный номер: Ж 442

Номер в Госкаталоге: 2465520

Опубликовано: Третьяков Н.Н. Василий Васильевич Рождественский. М., 1956. С. 73.

Госкаталог URL: <http://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=487809>

15.

Название: Беломорская рыба. 1938 г. (1939?)

Материал, техника: холст, масло

Размеры: 172x130 (с кромкой)

Место создания: Деревня Лопшеньга, Приморского района Архангельской области

Местонахождение: Государственный историко-художественный и литературный Музей-заповедник «Абрамцево»

Инвентарный номер: Ж 304

Номер в Госкаталоге: 2466303

Опубликовано: Третьяков Н.Н. Василий Васильевич Рождественский. М., 1956. С. 73.

Госкаталог: URL: <http://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=488093>

16

Название: Корзина. 1930-е годы

Материал, техника: бумага, карандаш

Размеры: 37,5x26,3

Место создания: Деревня Лопшеньга, Приморского района Архангельской области

Местонахождение: ГМО «Художественная культура Русского Севера»

Инвентарный номер: Г 1942

Поступление: 1976 г. Всесоюзный художественно-производственный комбинат.

17.

Название: Рыбак у весов. 1930-е гг.

Материал, техника: бумага; акварель, уголь.

Размеры: 44x31

Место создания: Деревня Лопшеньга, Приморского района Архангельской области

Местонахождение: ГМО «Художественная культура Русского Севера»

Инвентарный номер: Г 1933

Поступление: 1976 г. Всесоюзный художественно-производственный комбинат.

18.

Название: Рыбак. 1930-е гг.

Материал, техника: бумага; акварель, уголь.

Размеры: 45x26

Место создания: Деревня Лопшеньга, Приморского района Архангельской области

Местонахождение: ГМО «Художественная культура Русского Севера»

Инвентарный номер: Г 1934

Поступление: 1976 г. Всесоюзный художественно-производственный комбинат.

19.

Название: Помор. Этюд. 1930-е гг.

Материал, техника: бумага; акварель, уголь.

Размеры: 45x31.

Место создания: Деревня Лопшеньга, Приморского района Архангельской области

Местонахождение: ГМО «Художественная культура Русского Севера»

Инвентарный номер: Г 1937

Поступление: 1976 г. Всесоюзный художественно-производственный комбинат

20.

Название: Старик. 1930-е гг.

Материал, техника: бумага; акварель, уголь.

Размеры: 44,5x26,8.

Место создания: Деревня Лопшеньга, Приморского района Архангельской области

Местонахождение: ГМО «Художественная культура Русского Севера»

Инвентарный номер: Г 1936

Поступление: 1976 г. Всесоюзный художественно-производственный комбинат

21.

Название: Женщина с рыбой. 1930-е гг.

Материал, техника: бумага; акварель, уголь.

Размеры: 44x32

Место создания: Деревня Лопшеньга, Приморского района Архангельской области

Местонахождение: ГМО «Художественная культура Русского Севера»

Инвентарный номер: Г 1949

Поступление: 1976 г. Всесоюзный художественно-производственный комбинат

22.

Название: Этюд к картине «Беломорская путина. Колхозный лов сёмги». 1930-е гг.

Материал, техника: бумага; карандаш

Размеры: 26x34,6.

Место создания: Деревня Лопшеньга, Приморского района Архангельской области

Местонахождение: ГМО «Художественная культура Русского Севера»

Инвентарный номер: Г 1932

Поступление: 1976 г. Всесоюзный художественно-производственный комбинат

Г 1932

23.

Название: Этюд. 1937 г.

Материал, техника: бумага; карандаш

Размеры: 21x29,5

Место создания: Деревня Лопшеньга, Приморского района Архангельской области

Местонахождение: ГМО «Художественная культура Русского Севера»

Инвентарный номер: Г 1953

Поступление: 1976 г. Всесоюзный художественно-производственный комбинат

24.

Название: Рыбак. 1937–1938 гг.

Материал, техника: бумага; акварель, уголь.

Размеры: 44x32,2.

Место создания: Деревня Лопшеньга, Приморского района Архангельской области

Местонахождение: ГМО «Художественная культура Русского Севера»

Инвентарный номер: Г 1940

Поступление: 1976 г. Всесоюзный художественно-производственный комбинат

25.

Название: Рыбак-колхозник. Беломорье. Село Лопшеньга. 1938 г.

Материал, техника: холст, масло

Размеры: 103,5x76

Место создания: Деревня Лопшеньга, Приморского района Архангельской области

Местонахождение: Государственный Русский музей

Инвентарный номер: Ж-8565

Опубликовано: В.В. Рождественский. Каталог выставки. М., 1978 (каталог, № 137)

Третьяков Н.Н. Василий Васильевич Рождественский. М., 1956. С. 73, вкладка с иллюстрациями б/с

Крестьянский мир в русском искусстве. Альманах ГРМ. СПб, 2005. вып. 118, стр. 193, иллюстрация № 229.

26

Название: Рыбак с лодкой. 1937–1938 гг.

Материал, техника: холст, масло

Размеры :54 x 44

Место создания: Деревня Лопшеньга, Приморского района Архангельской области

Местонахождение: Государственный историко-художественный и литературный Музей-заповедник «Абрамцево»

Инвентарный номер: Ж 426

Номер в Госкаталоге: 2765030

Опубликовано: Госкаталог: URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=489554>

27.

Название: Рыбак. 1938 г.

Портрет А. Майзерова

Материал, техника: холст, масло

Размер: 54x42,5

Место создания: Деревня Лопшеньга, Приморского района Архангельской области

Местонахождение: Костромской государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник

Инвентарный номер: Ж-1148

Номер в Госкаталоге: 3451099

Номер по КП (ГИК): КМЗ/КХМ КП-2760

Опубликовано: В.В. Рождественский. Каталог выставки. М., 1978 (каталог, № 142)

Третьяков Н.Н. Василий Васильевич Рождественский. М., 1956. С. 73

Госкаталог: URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=3748931>

28.

Название: Беломорская путина. Колхозный лов сёмги. 1937–1948 гг.

Материал, техника: холст; масло

Размеры: 193 x 263 см

Место создания: Деревня Лопшеньга, Приморского района Архангельской области

Местонахождение: "Государственное музейное объединение "Художественная культура Русского Севера"

Инвентарный номер: Ж-1406

Поступление: 1973 г. От Н.И. Рождественской, вдовы художника

Номер в Госкаталоге: 11477641

Опубликовано: В.В. Рождественский. Каталог выставки. М., 1978 (каталог, № 145)

Третьяков Н.Н. Василий Васильевич Рождественский. М., 1956. С. 73.

Рождественский В.В. Записки художника. М., 1963, вкладка с иллюстрациями

Госкаталог: URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=11583811>

29.

Название: У Белого моря. 1938 г.

Материал, техника: холст; масло

Размеры: 64 x 84,5

Место создания: Деревня Лопшеньга, Приморского района Архангельской области

Местонахождение: Государственный Русский музей

Инвентарный номер: Ж-8069

Поступление: 1964 г.

30.

Название: Натюрморт. Морские рыбы. 1938 г.

Материал, техника: холст; масло

Место создания: Деревня Лопшеньга, Приморского района Архангельской области

Местонахождение: Государственная Третьяковская галерея

Инвентарный номер: ЖС-6005

Опубликовано: Третьяков Н.Н. Василий Васильевич Рождественский. М., 1956. С. 73.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ:

ВПХК	Всесоюзный производственно-художественный комбинат Министерства культуры СССР им. В.Е. Вучечича
ГЛМ	Государственный музей истории российской литературы имени В.И. Даля
ДХВП	Дирекция художественных выставок и панорам Министерства культуры СССР
МОССХ	Московский областной Союз Советских художников
РГАЛИ	Российский государственный архив литературы и искусства

© 2021. Marina N. Melyutina

Arkhangelsk

ARTIST VASILY ROZHDESTVENSKY: CHOOSING LOCATIONS AND SUBJECTS

Abstract: This paper explores the artistic masterpieces created by Vasily Rozhdestvensky (1884–1963), renowned Russian and Soviet painter, graphic artist and one of the leading visual artists of the first half of the 20th century, during his trip to the North. The study follows the chronology of Rozhdestvensky's plein-air paintings with special focus on his creative endeavours in Northern Russia and, particularly, the village of Lopshenga on Letniy (Summer) shore of the White Sea.

As Rozhdestvensky explored the surroundings of Lopshenga, his works portrayed its geographical, ethnographic and human dimensions as he saw them along his route. Therefore, this study uses the painter's written recalls about the residents of Lopshenga who sat for his paintings, along with the archival materials from the Russian State Archive of Literature and Art and the artist's published memoirs. The study introduces into scientific literature the photo footage, family albums, and archival photographic materials portraying the Lopshenga residents – Alexey Maizerov, Kasina Petrova, among other people who appear in the painter's works.

In Lopshenga, the man and his world revolve around the sea and its resources. The artistic description of the sea and Lopshenga community's dependence on fishing appear in Rozhdestvensky portraits and seascapes that now form part of the exhibits of the State Tretyakov Gallery, State Russian Museum, Abramtsevo Museum-Reserve and many other art museums across the country. The artist's signature painting, Salmon Fishing on the White Sea, is on display at the State National Association – The Artistic Culture of the Russian North. The author of this study has identified a total of around 30 paintings by Rozhdestvensky, leading to the compilation of the catalogue called The Visual Glimpses of Lopshenga as Portrayed by Vasily Rozhdestvensky.

The works by Vasily Rozhdestvensky convey his personal perception of the historic events that unfolded in the first half of the 20th century. He was a contemporary of, and personally acquainted with, I.E. Grabar, an outstanding figure in the history of Russian culture. The professional paths of these two painters crossed in the North, followed by the prolific period of the 1950s–1960s, when the two continued to create in I.E. Grabar's studio in his summer house in the village of Novo-Abramtsevo, built in the 1930s on the shore of Vorya River opposite what now represents Abramtsevo Museum-Reserve. That studio had become a mecca for the Russian artists of that time, a venue where they discussed the drama of their country and their own artistic pursuits, largely contributed also by Vasily Rozhdestvensky.

Keywords: northern text of Russian cultural, masterpieces of Vasily Rozhdestvensky's artistic journey, human dimension of a location, the White Sea village of Lopshenga, Vasily Rozhdestvensky, Igor Grabar, Novo-Abramtsevo.

Information about the author:

Marina N. Melyutina — PhD in Philosophy, Head of Historical Cultural Heritage Studies Department, FSFE “Kenezero National Park”, Arkhangelsk.

© 2021 г. М.В. Никитина

г. Архангельск

РОЛЬ ЦВЕТА В СОЗДАНИИ ОБРАЗА АРКТИКИ В ОЧЕРКАХ С.Г. ПИСАХОВА

Аннотация: В статье рассматривается роль цвета в очерках С.Г. Писахова об Арктике, выделяются основные цветовые доминанты северного пейзажа. Анализируется роль цветowych и световых образов, их обусловленность импрессионистическим характером мышления писателя. Выявляется специфика восприятия Арктики С.Г. Писаховым.

Ключевые слова: С.Г. Писахов, Север, Арктика, цветообраз, пейзаж, импрессионистический образ.

Информация об авторе:

Никитина Марина Викторовна — кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы, Северный (Арктический) федеральный университет им. М.В. Ломоносова, г. Архангельск.

Для цитирования: Никитина М.В. Роль цвета в создании образа Арктики в очерках С.Г. Писахова [Электронный ресурс] // К 150-летию со дня рождения И.Э. Грабаря (1871–1960) : Материалы всероссийской научной конференции (25–26 марта 2021 г.). – Электронные текстовые данные. – Архангельск : КИРА, 2021. – С. 220–226.

С.Г. Писахов смотрит на мир глазами художника, чем обусловлено особое значение цвета в его произведениях, в том числе в очерках, посвященных описанию пребывания писателя в Арктике. И.Б. Пономарева отмечает, что «даже когда Писахов не рисует, а описывает Ледовитый океан, в нем побеждает художник, замечающий прежде всего цвета, фиксирующий их оттенки» [Пономарева, 1985, с. 11]. По мнению А.А. Величко, «без анализа имплицитных смыслов, заложенных в цвето- и светообозначениях, нет даже отдаленной возможности полностью осознать внутреннее единство и целостность ткани текста и объективной или виртуальной реальности, представленной в нем» [Величко, 2014, с. 851–852].

Цветовой образ Севера и Арктики в очерках писателя во многом созвучен его живописным произведениям, изображающим северную природу: «На Севере лучи солнца более косые, спектр лучей более многогранен. В летние солнечные ночи солнце не просто светит, солнце поет! В зимнюю пору Север богат серебристыми жемчужными тонами.

В Риме меня просили научить серебристым тонам. Я ответил: "Это дает Север..."» [Писахов, 1985, с. 201].

Иногда Писахов словно обозначает композицию будущей картины, создавая словесный набросок: «Спокойные линии невысоких гор, редкие пятна снега. Несколько серых домиков, чумы. У самого берега склад. Захотелось идти по этой земле и послушать тишину...» [Писахов, 1985, с. 203]. Покой и тишина – это те характеристики, которые чаще других

встречаются при описании суровой северной природы, и что еще более неожиданно – они приобретают цветовые характеристики, тишина становится зримой: «В полночь солнце было близко к воде. Солнечные лучи пробежали по самой земле, пронизали стебельки цветов и травы. Цветы и травы засветились, как самоцветы. Свет над ними переливался широкими розовыми радугами. И тишина казалась светящейся, как все кругом» [Писахов, 1985, с. 206].

Своеобразным эпитафием к очеркам Писахова об Арктике могли бы стать слова песни, которую услышал он однажды во время своего пребывания в Арктике: «Ненец запел русскими словами. Его пенье не мешало светлой тишине. Ненец пел: "Вышел я ночью на гору, Смотрю на солнце и на море. А солнце смотрит на море и на меня, И хорошо нам втроем – Солнцу, морю и мне"» [Писахов, 1985, с. 207]. Эти слова отражают абсолютную гармонию человека с миром, растворенность его в мире природы. Это удивительное чувство счастья и полноты бытия – сквозной мотив писаховских очерков. Ощущение необъятности пространства, возникающее в Арктике, среди бесконечных льдов, дает особое чувство свободы и понимания жизни в ее истинных, незамутненных формах: «18 июля. Радио теряет связь. Архангельск и Мурманск далеко, Югорский тоже <...> И странно, стало хорошо. Освободились! Один среди бесконечных льдов» [Писахов, 1985, с. 225].

Именно в Арктике Степан Григорьевич переживает то, что можно назвать «торжеством жизни», именно здесь художник словно наделяется обостренным чувствованием жизни во всех ее проявлениях. Жизнь предстает здесь в более ясном, чистом виде: «Север (Арктика) – строгий, светлый огромнейший кафедрал. Простор напоен стройным песнопением. Свет полный, без теней. Мир только что создан. Для меня Арктика – утро Земли. Жизнь на Земле только что начинается. <...> Если в Арктике быть одному и далеко от жилья – хорошо слушать святую тишину. Незакатное солнце наполняет светом радости» [Писахов, 1985, с. 201].

Именно здесь возникает ощущение, что все краски передают эту первозданность природы, когда чудом кажется каждый камень и цветок. Неслучайно о Тыко Вылке, вернувшемся из Москвы, где его учили профессиональной живописи, Писахов пишет: «Вместо непосредственного творчества занялся Вылка писанием "картинок"» [Писахов, 1985, с. 215]. Степан Григорьевич говорит об этом с сожалением, противопоставляя ненастоящее, вторичное творчество истинному, самобытному, возвращенному суровой северной природой таланту. Именно за этим регулярно ездил Писахов в Арктику, ставшую для него источником вдохновения и лучшим учителем. В сравнении с Севером юг видится художнику давно уже освоенным, обжитым человеком: «Яркий звонкий юг мне кажется праздником шумным – ярмаркой с плясками, выкриками – звонкий праздник!» [Писахов, 1985, с. 201].

Именно цветовые и световые образы создают в очерках Писахова особый, неповторимый образ Севера. По мнению А.А. Величко, «чаще всего цветовая палитра

произведения соответствует некоей интуитивно выбранной продуцентом текста гармонической паре (иногда с использованием хроматических/контрастных или светлотных/ахроматических комбинаций – совместимых только в данном микроконтексте или же макроконтексте автора...)» [Величко, 2014, с. 853].

В очерках Писахова имплицитно задается контрастное противопоставление света и тьмы, белого и черного, что создает поначалу вполне узнаваемый цветообраз Арктики. Так, говоря о Тыко Вылке, он пишет: «Увезли на целую зиму. С Новой Земли, от скал, льдов, штормов, от зимы-ночи с северным сиянием, от лета-дня с солнечными ночами» [Писахов, 1985, с. 214]. Арктика предстает в сознании художника прежде всего как соединение несоединимого, как сочетание контрастов. Неслучайно старик-ненец, противопоставляя всех приезжающих с Большой Земли коренному населению Арктики, утверждает, что «у тех людей, сто приезжают, две правды, а у нас одна»: «...у них и хоросо бывает нехоросим, и нехоросо хоросим, а у нас нехоросо – нехоросо, хоросо – хоросо» [Писахов, 1985, с. 220]. В этом контексте новый смысл приобретают слова Писахова о Севере – «свет полный, без теней» [Писахов, 1985, с. 201], а цветовой контраст черного и белого подчеркивает ясность и отсутствие всякой двойственности и неопределенности в человеческих мыслях и поступках. Но уже здесь, в образе зимы-ночи появляется вдруг сказочное «разноцветье» северного сияния.

Так имплицитно выраженная оппозиция «тьма – свет» усложняется, черно-белая картина постепенно наполняется цветом. Тьма полярной ночи расцветивается полярным сиянием, а свет незаходящего летнего солнца наполняется целым спектром тончайших радужных оттенков: «Полночь. Солнце, как и подобает ему, стоит высоко. Туман пробегает легкими полосами, а на тумане радуги, но не такие, как всегда, – радуги белые, цветистость чуть улавливается. Одна, две, три...» [Писахов, 1985, с. 226]. При помощи богатейшей палитры цветов и оттенков, переливов света писатель создает удивительные, почти фантастические образы: «Земля покрыта ледником, и лишь береговые скалы видны темными пятнами на розовеющем льду. <...> спустился на лед и – к берегу. Лед розовеет, вода тихая, бледно-зеленоватая, кажется, такую можно только придумать. Кругом такое богатство красок, такая сокровищница, что я засмотрелся и оступился в воду» [Писахов, 1985, с. 227]. «Изменяя опыт работы с цветовыми образами и цветовыми/световыми номинациями, реализуя игру на контрасте и окказиональных глубинных аллюзиях <...> продуцент имеет возможность создать абсолютно новый синтезированный мир, объединяющий индивидуальные и общелингвокультурные глубинные смысловые характеристики цвето-светового топоса» [Величко, 2014, с. 854].

На фоне нейтральных, черно-белых тонов остальные цвета воспринимаются необыкновенно ярко, выпукло, выделяясь на темном фоне особенно рельефно: «Большие пятна сгустками крови краснели на камнях. Подошел ближе. Это камнеломка в осеннем расцвете увядания. Листья желтеют и проходят всю гамму красных тонов. Яркое увядание камнеломки, похожее на цветение, разгоняло безнадежность, громко говорило о радости жизни, о силе жизни. В темном пейзаже увядающая камнеломка радовала больше весеннего цветения на юге» [Писахов, 1985, с. 209].

Цветовая палитра меняется, передавая непредсказуемость погодных условий, резкие перемены в северной природе: «Туман разнесло. Океан тяжелый, темно-стальной с белыми гребнями» [Писахов, 1985, с. 230]. «30 августа. <...> В полночь по горизонту над закатом полоса широкой усиленной радуги, переходящей в темно-синий прозрачный тон. А на другой стороне неба луна над горизонтом в оранжевом треугольнике» [Писахов, 1985, с. 231].

Сложные, порой совершенно неожиданные сочетания хроматических цветов и оттенков рождают абсолютно неповторимый субъективированно-лирический образ Арктики. При описании северной природы писатель передает свои переживания и настроения, демонстрируя интуитивное видение мира и особое понимание времени и пространства, что позволяет говорить об импрессионистичности стиля Писахова.

И.Б. Пономарева отмечает, что «есть в пейзажах Писахова нечто, что трудно назвать общепринятым словом, но чему подходит выдуманный самим Степаном Григорьевичем для характеристики портретов И.И. Ясинского термин "психоколорит". Каждый пейзаж Писахова проникнут настроением, передает какое-то особое состояние души: покой, одиночество, стойкое сопротивление, тихое упрямство, величие — что-то очень человеческое» [Пономарева, 1985, с. 14].

Писахов создает пейзаж настроения. Его цветовую палитру отличают легкость тонов, эскизный характер и незавершенность, фрагментарность создаваемых картин, незаданность композиции, когда в центре внимания оказывается деталь, что также характерно для манеры письма художников-импрессионистов. На страницах очерков Писахова встречаются совершенно неожиданные цветовые сочетания: «Медведь спал на льдине. В ту ночь море было сиреневое, льды – розоватые, подводная часть льдин, просвечивая в воде, была зеленая. Медведь, вырисовываясь на снегу желтоватой массой, спал к нам спиной» [Писахов, 1985, с. 232]. Льды оказываются разноцветными, а медведь на льдине, обозначенный желтым пятном, оказывается в центре композиции. Писатель создает удивительно яркую, наполненную цветом зарисовку.

Одной из самых узнаваемых черт импрессионистического стиля в живописи является «растворение» предмета в световоздушной среде, его размытое изображение, а также

исчезновение локального цвета, поглощенного изменчивостью света. Так, свет белой ночи создает удивительную оптическую иллюзию: «Медведь встал, обернулся на нас. Он был крупный и в прозрачном воздухе солнечной ночи казался громадным» [Писахов, 1985, с. 233]. Освещенный туман предстает в виде темных гор: «14 июля. Девять часов утра. Туман остался на горизонте, тяжелый, темный и освещенный, очень похожий на береговые горы и по виду и по очертаниям» [Писахов, 1985, с. 225].

Именно световые эффекты создают в очерках Писахова незабываемые цветообразы, отмеченные тончайшей нюансировкой оттенков: «Ночь, небо затянуто не темным, а многокрасочным пологом, на горизонте – ярко-красочным. Кажется, не одно, а три солнца светят из-за облаков. Яркий предзакатный свет собрался в трех местах. А на другой половине неба бахромчатые занавеси шоколадного цвета на синеватом, слегка мутном фоне» [Писахов, 1985, с. 229]. «20 июля. Цвет льда изменился: уже вместо холодно-зеленого (ближе к синему) стал изжелта-зеленый (почти цвета травы)» [Писахов, 1985, с. 226].

Об импрессионистичности художественного мышления Писахова свидетельствует и его умение увидеть статичный предмет в динамике, в движении, что демонстрирует, например, такая удивительная зарисовка: «На мысе Желания, вблизи от места зимовки Седова, есть нагромождение камней, обточенных водой. Камни большие, будто груда застывших чудовищ – днем это интересно. Раз я увлекся работой над картиной "Место зимовки Г.Я. Седова", задержался среди нагромоздившихся камней... Время осеннее. Ночи уже темные. Кончил работу. Было сумеречно. Камни будто готовы двинуться с места, насторожились, ждут сигнала» [Писахов, 1985, с. 213]. Здесь проявляется, безусловно, и необыкновенно живое воображение Писахова-сказочника. Именно обилие ярких цветовых и световых образов является отличительной чертой сказок Писахова. «Полные красоты, развертываются летние ночи за Полярным кругом. <...> днем солнце светит обычно и тени падают, а ночью пропадают тени и свет кажется праздничным» [Писахов, 1985, с. 232].

Этот «праздничный свет» появляется и в сказках Писахова. Например, в сказке «Своя радуга» герой «об радугу натерся», поэтому его штаны и рубаха стали светиться: «И столь приятственный свет, что не только наши уемски, а из дальних деревень стали просить на свадьбы для нарядного освещения» [Писахов, 1985, с. 89]. Мотив света в сочетании с цветовыми характеристиками (свет в сказках Писахова всегда ярко окрашен) становится одним из постоянных мотивов. Например, в сказке «Снежны вехи» герой Писахова поймал свет «солнечно-малиновый» и заморозил в снежные столбы, которые продолжали светить даже ночью. Впечатления, полученные в путешествиях по Арктике и переданные в очерках, легли в основу световых образов в сказках. Так, описание лунного света белой арктической ночью напоминает свечение ледяных столбов в сказке «Снежные вехи»: «столбы-вехи уже не

светят, только сами светятся, со светлым днем не спорятся» [Писахов, 1985, с. 101]. В очерках то же самое сказано о луне, увиденной в Арктике белой ночью: «Океан был спокоен. Полночь. Солнце висит над горизонтом, а с другой стороны – луна, чуть золотистая. Она не светила, а только светилась, отражаясь в океане <...>

Свет ровный, ласковый окружил и меня, и островки, и все видимое пространство. Казалось, что все стало почти прозрачным. <...>

Солнце поднялось высоко, упали тени. <...> Красиво, светло, но исчезла золотая радуга, только что все наполнявшая. Лишь в душе осталась радость пережитого» [Писахов, 1985, с. 232]. Удивительно тонкая передача света, прозрачной светящейся белой ночи.

Писахов создает объемные, синтетические образы, включающие шумы и звуки, которые также контрастно выступают на фоне абсолютной, всепоглощающей тишины: «Тихо. Постукивает паровое отопление в трубах.

А в тумане, во льдах своя жизнь идет: то льдина прошуршит или слегка прозвенит рассыпаясь, то птица прокричит, и еще какие-то звуки» [Писахов, 1985, с. 224–225].

Арктика полна контрастов, опасность и умиротворяющий покой сменяют друг друга ежечасно. Показательной в этом отношении является следующая зарисовка: «А раз океан рассказал жуткую повесть. У берега остановилась льдина, на ней что-то темнело. Я подошел ближе посмотреть, что это. В льдину вмерз руль.

Льдина давняя, руль вмерз довольно глубоко. Где судно? Спасся ли кто-нибудь из бывших на нем?.. Кругом тихо, золотисто-радужный свет наполнял все. А на берегу, близко к воде, ко льдам, цветут ромашки с ярко-оранжевыми серединами и крупные незабудки – голубые и розовые» [Писахов, 1985, с. 236]. Сочетание холода, льдов и цветов, растущих среди вечной зимы и снегов, подчеркивают специфику, уникальность природы Арктики, заключающуюся в сочетании сурового аскетизма и необыкновенно живых красок.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Величко А.А. Поэтика цвета в художественных текстах как средство объединения глубинных индивидуальных и общелингвокультурных символов [Электронный ресурс] // *Фундаментальные исследования*. 2014. № 6. С. 851–854. Режим доступа: https://www.elibrary.ru/download/elibrary_22416740_32432382.pdf (Дата обращения: 20.03.2021).

2. *Писахов С.Г.* Сказки. Очерки. Письма / Сост., авт. вступ. статьи и коммент. И.Б. Пономарева. Архангельск: Сев.-Зап. кн. изд-во, 1985. 367 с.

3. Пономарева И.Б. Степан Писахов // Писахов С.Г. Сказки. Очерки. Письма / Сост., авт. вступ. статьи и коммент. И.Б. Пономарева. Архангельск: Сев.-Зап. кн. изд-во, 1985. С. 5–20.

© 2021. Marina V. Nikitina
Arkhangelsk

**THE ROLE OF COLOR IN CREATING THE ARCTIC IMAGE
IN S.G. PISAKHOV'S ESSAYS**

Abstract: The article examines the role of color in S.G. Pisakhov's essays on the Arctic, and highlights the main color dominants of the northern landscape. The author analyzes the role of color and light images, their conditioning by the impressionistic nature of the writer's thinking. The specificity of S.G. Pisakhov's perception of the Arctic is revealed.

Keywords: S. Pisakhov, North, Arctic, color image, landscape, impressionistic image.

Information about the author:

Marina V. Nikitina — PhD in Philology, Associate Professor of the Literature Department, Lomonosov Northern (Arctic) Federal University, Arkhangelsk.

© 2021 г. А.В. Давыдова

г. Архангельск

ОБРАЗ СЕВЕРА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ЦИКЛЕ**А. ЧАШЕВА «ЗАОТНЁ»**

Аннотация: В статье рассматриваются особенности образа Севера в художественном цикле А. Чашева «Заотнё». Образ Севера понимается широко – как образ мира и человека, природной и социальной жизни. Автор последовательно рассматривает рассказы, входящие в цикл, в контексте развития сквозных мотивов, образов и жанровых особенностей.

Ключевые слова: Северный текст русской литературы, образ Севера, художественный цикл.

Информация об авторе:

Давыдова Алёна Владимировна — кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы, Северный (Арктический) федеральный университет им. М.В. Ломоносова, г. Архангельск.

Для цитирования: Давыдова А.В. Образ Севера в художественном цикле А. Чашева «Заотнё» [Электронный ресурс] // К 150-летию со дня рождения И.Э. Грабаря (1871–1960) : Материалы всероссийской научной конференции (25–26 марта 2021 г.). – Электронные текстовые данные. – Архангельск : КИРА, 2021. – С. 227–233.

Александр Иванович Чашев (1952 г.р.) – современный писатель, живущий в деревне Зачачье недалеко от Емецка. Сегодня наиболее известны его книги «Тайны языка земли холмогорской» (2010), «Другие чудеса и тайны Поморья. Емецк-луг. Заотнё» (2013). Ярким образцом его прозы является художественный цикл «Заотнё». Жанр произведений, включённых в него, сам автор определяет как новеллы. Однако, на наш взгляд, тексты отличаются полижанровостью: в них можно выделить элементы рассказа, очерка, верлибра («Свет»). Все произведения в цикле А. Чашева объединены сквозным сюжетом – историей одной семьи, нелинейным хронотопом, устойчивыми мотивами и образами героев и Русского Севера. Рассмотрим подробнее эти особенности, проанализировав художественно-смысловую структуру цикла.

Новелла «Любеюшко» композиционно состоит из трёх частей. Действие первой из них происходит в конце 1990-х гг. Главный герой – Дмитрий Иванович в начале сентября прибывает в родную северную деревню, чтобы стать наследником родового дома, который завещал ему дядя, брат матери. На чердаке герой случайно находит магнитофон «Мелодия МГ–56» и «колесо магнитной ленты» с надписью «Бабушка Марья. 1956 г.» [Чашев, 2011]. Запись воспроизводит диалог прабабушки Дмитрия Ивановича, её сына и внука, однако, главным «героем» этой части рассказа является поморский язык, на котором говорит Марья. Большинство диалектных слов мало похожи на современные, почти непонятны читателям, но

для Дмитрия Ивановича и автора – это родной, «истовённо» [Чашев, 2011] русский язык; наречие близких людей заставляет героя плакать от воспоминаний о них.

В третьей части рассказа автор приводит «перевод» этого полилога с «русского» на «современный русский», правда, по признанию героя, «звучит он как-то нелепо в сравнении с первоисточником. Нет в нём музыки» [Чашев, 2011]. Эта музыка рождается в словах родных людей, с которыми героя связывают общие корни, время, история...

Во второй части новеллы, отличающейся публицистическим характером, герой размышляет об историческом значении «поморского диалекта», который ещё Ломоносов наряду с московским и малороссийским считал частью изначального «российского, надэтнического, официального, государственного языка» [Чашев, 2011]. Автор обращает внимание на словесное богатство поморского языка, на красоту его «полных явного смысла слов», на его первоначальность, близость к древнему славянскому языку.

Во второй части рассказа автор объясняет и название всего художественного цикла: «Язык – наше заотнё – “отцово наследство”. Передать его надо в сохранности следующим поколениям, он связывает нас с прошлым. В нём следует искать ответы на вопросы настоящего и будущего. Тогда всё начиналось. Без знания языка вопросы предкам не задать, ответы не услышать, тайны не раскрыть» [Чашев, 2011]. Далее в новеллах цикла смысл понятия «заотнё» будет расширен автором: оно станет включать в себя и нравственные уроки, которым дают младшим старшие, и родовые черты характеров, и любовь к родной северной земле, и ответственность за другого и за свою собственную жизнь: «Ты, любеюшко, попазьё-то своё найди. Без него не жисть» [Чашев, 2011].

Во второй новелле «Боженьку попросим» во многом передано детское восприятие мира. Одним из главных героев является Митька, Дмитрий Иванович в детстве, который слушает рассказ своей бабушки о её прошлом. В повествовании героини впервые возникает природный образ Севера. Семилетнюю Стёпку, отправленную в услужение в монастырь, наставница посылает за клюквой «к озёрам лешим» [Чашев, 2011]. «Поморская говоря» передаёт особую красоту северного леса: «Лес-от уж заосенился, сбрусневел, свёток зачался. На буян прискочила, там речка. Вода кротка, туман сползат. Чёрный курум сел на пенёк, закричал» [Чашев, 2011]. Лес представлен сказочным местом, там сиротке является (или снится?) чудесный старичок: «И зенки чёрные на меня ласково так пялит. Руженьем и бородой бурасой, платиньё рвано. Поло холо, дербень, истовённо!» [Чашев, 2011]. Эта история, похожая на фольклорную сказку, выстраивается на устойчивых мотивах: волшебный помощник встречается беззащитной сироте, которая бескорыстно совершает добро по отношению к живому существу (угощает чёрную птицу курником). Постепенно сказка сливается с легендой: старичок приобретает черты Бога или Его посланника, явившегося

ребёнку. Он знает о сокровенной молитве девочки, которую та читает в самые тяжёлые минуты жизни: «Шолнышко-высокошолнышко, поклонись моей матушке и родному батюшке, исстарадалось их дитяtko, сиротинушка измаялась» [Чашев, 2011]. Детское сознание воспринимает веру и Бога безусловно, как сказку, явленную в реальности, поэтому и истины чудесного старичка так живо воспринимаются Стёпушкой: «... во всём Он. В каждой капельке, в травке, слёзке, душе. Везде. И любит всех» [Чашев, 2011]. Чудесный помощник учит сироту молитве: «Голопок, голопок, ты лети во черток, к Богу-батюшке, ко любеюшке, попроси его выруки для меня...» [Чашев, 2011]. Эти слова больше похожи на сказочную присказку или заговор; в народном сознании всё рядом: голубь и небо, отец земной и Отец Небесный, сказка и реальность, сон и явь.

В наследство от бабушки Митьке в этой «новелле» остаётся не только деревянный голубок – северная птица счастья, вырезанная старичком-предсказателем («сведуцим»), но и чудесная семейная легенда о жизни бабушки, и «свет любви», связавший навечно двух родных людей.

Кроме мотивов «заотнё» – отцова наследства и Божьей любви к человеку, впервые в этой «новелле» Чашева возникает мотив связи живущего на земле человека с его ушедшими к Богу близкими: «Всё сбылось. А тебе жить, – говорит бабушка, – С неба-то подмогнём, ежели што. Боженку попросим» [Чашев, 2011]. Последнее словосочетание, вынесенное в название рассказа, – указание на общую молитву бессмертных человеческих душ, которая тоже, по А. Чашеву, должна объединять людей.

Третья новелла «Жданные» развивает мотивную и образную структуру цикла. Она открывается описанием северного леса в августе: «Митька и бабушка с раннего утра в лесу. Он ломает губки. Грибы-то есть. За ними приходится бегать. Она собирает с кустов чернику да голубель. Тучи комаров и мошки гудят над ними, лезут в глаза» [Чашев, 2011]. Последние становятся для героев поводом начать сложный разговор о человеческом предназначении и судьбе.

Мудрая бабушка убеждена, что все живые – Божьи создания и зачем-то нужны на белом свете: «Для нужности и живём, белеюшко. Другим людям, свету белому» [Чашев, 2011]. Для неё эта мысль – и оправдание собственной нелёгкой судьбы, и обоснование ответа на вопрос внука. Бабушка, рассказывая Митьке историю его появления на свет, неслучайно начинает издали: ей важно, чтобы мальчик понял, что его судьба неразрывно связана с судьбами его рода, что его жизнь – это продолжение жизни его семьи.

Кроме того, рассказ об истории семьи у А. Чашева – это ещё и средство характеристики образа бабушки – долготерпеливой северянки. Степанида похожа на целый ряд героинь, которых относят к литературному типу старухи в деревенской прозе, с одной стороны. С

другой – в ней актуализируются черты образа праведницы. Бабушка, потеряв мужа и большую часть детей на войне, не утратила надежды и веры, поэтому жизнь и отвечает ей Божьими чудесами. «Дедушка леший» из предыдущей новеллы предсказывает Степаниде во сне скорое рождение внука. И вновь в тексте события переданы через языковую игру «поморской говори»: определения «нежданный» и «жданые» как бы обозначают превратности человеческой судьбы (счастье, которое даётся «светлому» человеку – о нём говорит бабушка в начале рассказа) и отношение людей друг к другу: «Нежданко» Митя оказывается долгожданным, а возвращающиеся из леса бабушка и внук – «жданными» дома.

Особое наследство от бабушки Митя получает в «новелле» «Сивка с горки». В этой части цикла возникает особое художественное время, когда встречаются начало, возрождение жизни и конец, окончание земного пути. Бабушка обозначает его фольклорной формулой: «встретились уже зима с летом, вон видишь, под горку сивка идёт, а бурка на горку крадётся <...> издосель снег у нас сивкой зовётся, а тепло – буркой. О весне баеся в старине, мной сказанной. Ежели наоборот – сивка идёт на горку, то зима начинается» [Чашев, 2011].

Принцип соединения разных начал реализован и в композиции рассказа. В начале текста весна, апрель, когда «снег под его [солнца] лучами просел. На южном склоне пригорка затемнели лунки земных проплешин. Новорождённая трава робко выглядывает из них» [Чашев, 2011]. В конце – 25 ноября, осень, когда бабушка готовится к смерти. Начало и конец, возрождение и смерть сходятся в тексте, как в жизни.

Однако возникает и ещё один временной пласт, о нём рассказывает внуку бабушка, которая воспринимает жизнь как путь, подчинённый божьему Промыслу, путь, который не заканчивается со смертью. Бабушка, готовясь предстать перед Богом, объясняет Митьке, что такое душа, и наказывает ему «прямо жить, душу не застить тьмой, добрее быть».

Степанида-праведница предсказывает собственную смерть «на солнцеворот», она умирает с «едва заметной, кроткой, доброй, мудрой улыбкой» [Чашев, 2011]. Это смерть-успение, уход человека, который прошёл на земле весь отмеренный ему Богом путь.

Композиция рассказа кольцевая, в постпозиции автор вновь упоминает «апрельское солнце», появление которого указывает на бесконечный календарный круг жизни. Это солнце рождает воспоминание о бабушкиной улыбке, «тепле дедичей», родных близких, ушедших в иные миры: «И опять Сивка под горку идёт, бурка на горку неспешно поднимается» [Чашев, 2011]. Солнце вновь связывает северянина с родными ушедшими людьми, природой и Богом, когда-то маленькую Стёпушку в её детской молитве, теперь – Митю... из поколения в поколение.

В пятой новелле «Арья Бахова» центральными становятся тема войны и образ отца Мити – Ивана. В предыдущем рассказе Иван предстаёт сильным, весёлым, свободолюбивым,

работящим; он влюбляется раз и на всю жизнь. «Арья Бахова» повествует о грехе Ивана: на войне он, снайпер, убивает молодого немецкого солдата, когда тот слушает «светлую, душевную» музыку. Для Митьки это становится моментом истины: «Завыл тогда батя, по полу закатался:

– Нешто звери мы, нелюди, убиваем друг друга бессчётно. Нет что-то не так всё устроено на свете» [Чашев, 2011]. Символом покаяния, признания своей греховности и скорби становится для героя ария Баха: «Светла она, как небо летнее, добра, душевна, ровно бабушка Степанида» [Чашев, 2011]. Музыка рождает в герое трагическое ощущение собственного своеволия, которое не оправдывает даже война: никто кроме Бога не может решать, даровать или отобрать жизнь у другого. Символично, что новелла заканчивается сном Митьки, в котором на высоком берегу реки немец и отец «слушали <...> арию бахову и радовались белому свету» [Чашев, 2011]. В сознании ребёнка возможна гармония, которую не могут найти взрослые в реальности. Кроме того, по мысли А. Чашева, грехи отцов – это тоже «наследство» детей. Об этом автор подробно повествует в шестой новелле «Отмолить».

В ней Митя с отцом отправляется на охоту на зайцев. Однако, сделав первый выстрел и услышав похожий на детский плач стон смертельно раненого животного, мальчик рыдает и отказывается от участия охотника: «Не хочу! Не могу! Не буду!» [Чашев, 2011]. Отец принимает выбор сына, понимает, что его «чистая душа» не способна на убийство, и надеется, что и его собственные грехи сын «отмолит у Бога» [Чашев, 2011]. Так и произойдёт: в последующих «новеллах» цикла читатель узнает, что Митя станет священником.

Этот выбор героя происходит в окружении почти зимнего северного пейзажа: «Осень переходит в зиму, листва с деревьев облетела. На фоне их унылой наготы яркими пятнами выделяются избежавшие клювов пернатых гроздья рябины <...> На улице темно. Слабый морозец покрыл корочкой льда лужи. Звёзды мерцают на тёмном своде. Луна помогает им своим таинственным голубоватым светом» [Чашев, 2011]. Мальчик восклицает: «Порато баско!» [Чашев, 2011]. Не противопоставлен этому миру, а вписан в него крестьянский дом: «Огромный. На фасаде шесть. Обрамлённых узорными наличниками окон. Небо подпирает могучий деревянный шелом, плавно переходящий на конце в очертание конской головы. Под ним резьба деревянных причелин – полотенец и круглая розетка солнца. Радостью веет от ажурных орнаментов» [Чашев, 2011]. Дом роднит с природой его красота. Дом для Мити – ещё и запахи пирогов, тепло печи, синие глаза матери...

Как и дом, прадедами построена лесная охотничья избушка, «вросшая в землю, вплоть до небольшого оконца. Тяжёлая дверь, составленная из листовенных плах, открылась со скрипом» [Чашев, 2011]. Как в доме перед обедом отец благодарит предков («Дедичи всемилостивы, благословите чесну еду!» [Чашев, 2011]), так и в лесу перед охотой он творит

благодарность силам природы и заранее просит прощения за то, что пришёл «взять жизни» зверей «не для прихоти и забавы, лишь на пропитание» [Чашев, 2011]. Это зеркальное отражение действий героя и текстовых мотивов символично указывает на то, что жизнь северянина, по А. Чашеву, движется по кругу, от дома к дому с памятью о предках и благодарностью им и миру. Ребёнок, который растёт в таком космосе, учится быть смиренным и в то же время сильным, так как ощущает вокруг постоянную любовь дедичей, отцов, и Бога.

Утверждением жизни на основе нравственности становится предпоследняя, седьмая новелла художественного цикла А. Чашева «Живи».

Главным героем является Алексей – сын Дмитрия Ивановича. Он наследник отцовых и дедовых заветов. Алексей взял ответственность за невесту и ребёнка погибшего друга и принял решение вернуться в давно оставленный родовой дом в северной деревне.

Сквозным мотивом в рассказе становится мотив жизни. Алексей оставляет в живых пятнадцатилетнего паренька с автоматом; даёт надежду на новую жизнь Гале, а потом и родной деревне; в сыне Мише продолжает жить его родной отец – друг главного героя, а в дочери Насте-Беляне – сам Алексей. Он оставляет жизнь кроту, которого выкапывает вместе с кустом картофеля и обращается к животному со словами: «Живи, брат» [Чашев, 2011], тем самым устанавливает незримую связь всего сущего на земле. И не только на земле: «За всех надо жить» – резюмирует автор. Алексей хранит память о дедичах-родичах, о друге и старается жить так, чтобы не осквернить её, не предать их веры в него, их любви к нему, сберечь «заотнё» и передать его своим детям.

Последний текст цикла А. Чашева называется «Свет» и представляет собой верлибр. Основной образ-символ заявлен в названии. Он соотносится с образом «белого света» из новелл «Жданные», «Сивка с горки», где героиней является праведница бабушка Степанида. Автор создаёт целую цепочку образных ассоциаций: свет утра, «добрый свет» музыки – арии Баха, свет молнии во время грозы, которая тоже отдаётся музыкальными аккордами; свет солнечного луча, пробивающегося сквозь тучу и освещающего маковку древнего деревянного храма; и, наконец, наполняющий душу свет добра, радости, счастья от встречи с Господом. Последняя новелла – зарисовка о сакральном таинстве смерти, с которым встречается и герой, и любой человек, который прожил жизнь, сохранив в себе свет.

Финал цикла как бы аккумулирует основные его мотивы в целом и в то же время расширяет его смысловые границы, делает содержание более универсальным, поскольку таким становится и образ лирического героя.

Таким образом, художественный цикл А. Чашева «Заотнё» воссоздаёт образ Севера на разных смысловых уровнях: через сквозной образ северной деревенской семьи, через художественный язык, систему взаимосвязанных устойчивых мотивов и образов-символов,

хронотоп. Автору удалось нарисовать Север многогранным, показать мудрость и осмысленность жизни северянина, укоренённого в родной национальной, родовой и духовной почве.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Чашев А. Арья Бахова [Электронный ресурс] // Проза.ру. Режим доступа: <https://proza.ru/2011/12/14/1667> (Дата обращения: 01.07.2021).
2. Чашев А. Боженку попросим [Электронный ресурс] // Проза.ру. Режим доступа: <https://proza.ru/2011/11/17/1375> (Дата обращения: 01.07.2021).
3. Чашев А. Жданные [Электронный ресурс] // Проза.ру. Режим доступа: <https://proza.ru/2011/12/07/1431> (Дата обращения: 01.07.2021).
4. Чашев А. Живи [Электронный ресурс] // Проза.ру. Режим доступа: <https://proza.ru/2012/01/19/3> (Дата обращения: 01.07.2021).
5. Чашев А. Любеюшко [Электронный ресурс] // Проза.ру. Режим доступа: <https://proza.ru/2011/02/27/1733> (Дата обращения: 01.07.2021).
6. Чашев А. Отмолить [Электронный ресурс] // Проза.ру. Режим доступа: <https://proza.ru/2011/12/16/1836> (Дата обращения: 01.07.2021).
7. Чашев А. Свет [Электронный ресурс] // Проза.ру. Режим доступа: <https://proza.ru/2011/12/19/2060> (Дата обращения: 01.07.2021).
8. Чашев А. Сивка с горки [Электронный ресурс] // Проза.ру. Режим доступа: <https://proza.ru/2011/12/10/1378> (Дата обращения: 01.07.2021).

© 2021. Alyona V. Davydova
Arkhangelsk

IMAGE OF THE NORTH IN A.CHASHEV'S ART CYCLE "ZAOTNYO"

Abstract: Features of an image of the North in A.Chashev's art cycle "Zaotnyo" are considered in article. The image of the North is understood widely as the image of the world and the person, the natural and the social life. The author considers the stories in the context of development of through motives, images and genre features.

Keywords: Northern text of the Russian literature, image of the North, art cycle.

Information about the author:

Alyona V. Davydova — PhD in Philology, Associate Professor of the Literature Department, Lomonosov Northern (Arctic) Federal University, Arkhangelsk.

© 2021 г. Е.Ю. Колебакина

г. Архангельск

СУДЬБЫ ПАМЯТНИКОВ В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИИ

Аннотация: В статье рассматривается история установки и переноса памятников в Архангельске в конце XIX – начале XXI в. Выявлены исторические и социокультурные причины изменений отношения к памятникам и связанные с этим их перемещения в городском пространстве.

Ключевые слова: памятники, скульптура, Архангельск, городское пространство, история России.

Информация об авторе:

Колебакина Елена Юрьевна – кандидат исторических наук, доцент, доцент кафедры культурологии и религиоведения, Северный (Арктический) федеральный университет им. М.В. Ломоносова, г. Архангельск.

Для цитирования: Колебакина Е.Ю. Судьбы памятников в контексте истории [Электронный ресурс] // К 150-летию со дня рождения И.Э. Грабаря (1871–1960) : Материалы всероссийской научной конференции (25–26 марта 2021 г.). – Электронные текстовые данные. – Архангельск : КИРА, 2021. – С. 234–244.

Город, подобно живому организму, может расти, стареть, украшаться и разрушаться под влиянием времени, в котором он живет. Чем дольше существует город, чем более яркие времена он переживает, тем активнее меняется его внешний вид. Уникальность городскому пространству придают не только здания и сооружения, но и городская скульптура, памятники. Они напоминают о значимых для горожан событиях, людях и традициях. А поскольку памятники менее затратны и в сооружении, и в перемещении, и в сношении, то именно им, а не домам и сооружениям, чаще всего приходится испытать на себе желания жителей сделать свой город максимально современным, отражающим их идеологические и эстетические приоритеты. Поэтому по появлению, переносу и разрушению городских памятников можно судить о смене идеологических, религиозных и эстетических представлений горожан, о единстве или разрозненности общества.

Яркий пример тому – недавние события в Москве. 25 февраля 2021 г. на сайте проекта «Активный гражданин» началось голосование о возможной установке памятника на Лубянской площади в центре Москвы. Предложено всего два варианта: вернуть стоявший здесь с 1958 г. и снесенный в 1991 г. памятник Ф.Э. Дзержинскому или установить памятник блгв. кн. Александру Невскому. За два дня голосования за памятник кн. Александру высказались 55%, или 176 954 граждан, а установку монумента Ф.Э. Дзержинскому поддержали 45%, или 142 943 человек [РБК, 2021]. Мнения москвичей, как простых горожан, так и специалистов (историков, архитекторов, общественных деятелей), разделились почти

пополам. В связи с этим, чтобы предотвратить «...противостояние людей, придерживающихся разных взглядов», мэр Москвы Сергей Собянин принял решение остановить голосование о памятнике на Лубянке.

И еще один недавний случай, когда под влиянием акций протеста, прокатившихся по США после гибели в Миннеаполисе чернокожего Джорджа Флойда, на Аляске в городе Ситка был демонтирован и перенесен с центральной площади в местный музей памятник первому правителю русских поселений в Северной Америке – Александру Баранову. Отмечалось, что он руководил «порабощением, убийствами и грабежами коренного населения Аляски — тлинкитов и алеутов» [Анисимова, 2020].

То есть до сих пор судьба памятников зависит от истории и общественного мнения и при этом рассказывает о них.

У некоторых памятников Архангельска тоже непростая судьба. И они не раз меняли свой адрес и сегодня помогают нам представить историю страны и региона.

Примечательно, что первый памятник, появившийся в Архангельске еще в 1832 г., это памятник, вероятно, самому известному северянину в нашей стране – поэту и ученому Михаилу Васильевичу Ломоносову (1711–1765). Это первый памятник нашему великому земляку в России. Он выполнен знаменитым российским скульптором И.П. Мартосом. Ломоносов изображен в образе античного поэта, что характерно для классицистических скульптур второй половины XIX в., а гений протягивает ему лиру. Средства на памятник собирались всей страной по Всероссийской подписке в течении 10 лет, и можно отметить, что свой вклад в увековечивание имени ученого внесли все слои российского общества: император Николай I, дворянство, чиновничество разного уровня, купечество, военные, духовные лица и простые мещане и крестьяне.

Символично, что сегодня памятник М.В. Ломоносову находится у главного корпуса Северного (Арктического) федерального университета им. М.В. Ломоносова – крупнейшего образовательного учреждения региона. Многогранная личность ученого и поэта подчеркивает многопрофильность подготовки специалистов вуза – и физиков, и лириков.

Но так было не всегда – этот памятник неоднократно менял свое место.

Первое торжественное открытие памятника состоялось 25 июня 1832 г. на Соборной площади у Троицкого кафедрального собора. Это место было выбрано самим императором Николаем I. Открытие памятника пришлось отложить на год из-за эпидемии холеры в городе в 1831 г., власти опасались проводить мероприятия с большим скоплением людей.

То, что место для установки памятника было выбрано человеком, не знавшим специфики грунтов Архангельска, стало одной из причин, повлиявших на его «переезд». Уже в первые годы после установки памятник начал проседать в мягкую болотистую почву. Но

повеление императора нарушать не хотели, поэтому на оставшиеся от подписки деньги и благотворительные пожертвования архангельского купца Ивана Окулова в 1838 г. лишь укрепили и подняли фундамент.

Второе торжественное открытие памятника состоялось 1 сентября 1867 г. Его перемещение объяснялось не только низким неудобным местом: «Для проходящих и проезжающих по Троицкому проспекту памятник теряется вдаль, и подойти к нему ближе нельзя ни зимою, ни в большую часть лета. Зимою площадь занесена снегом, в начале и конце короткого лета она непроходима, как болото» [Архангельские губернские ведомости, 1867], – но и изменившейся за почти 30 лет застройкой города, в результате чего памятник оказался мало заметным на небольшой непроходной площади. Инициатор переноса, секретарь губстаткомитета П.П. Чубинский, отмечал, что перенос памятника на более открытое место привлечет к нему больше внимания, тем более это важно в год столетия великого Ломоносова. Идея была поддержана городскими властями, и в 1867 г., с разрешения Александра II, памятник был перенесён к зданию Губернских присутственных мест [Гундакова].

Место оказалось удачным не только с архитектурно-градостроительной точки зрения, но и с символической. На площади, получившей после установки памятника имя М.В. Ломоносова, располагались такие важные и крупные объекты, как здание Губернских присутственных мест, дом гражданского губернатора, здание городской Думы, здание Ломоносовской губернской гимназии, лицом к которому был повернут памятник.

На этом месте памятник простоял до 1930 г., когда сменившиеся идеологические приоритеты снова переместили его на новое место. Пространство у бывшего здания бывших Губернских присутственных мест, ныне здания Правительства Архангельской области, понадобилось для установки нового монумента, отражающего первые экономические успехи молодого советского государства, и наглядно показывающего надежды, которые испытывали северяне в то время: «Пролетарской волей и напором край суровый и отсталый превратим в индустриальный новый Север». 7 ноября 1930 г. здесь торжественно был воздвигнут Обелиск Севера работы московского скульптора И.К. Алтухова.

К выбору нового места для памятника М.В. Ломоносову подошли ответственно, поместив его у здания образованного в октябре 1929 г. Архангельского лесотехнического института – не только первого технического вуза на Севере, но и первого высшего учебного заведения в Архангельской области (Ил. 1). Здесь он и находится с этих пор, даже несмотря на то, что и здание, и памятник пострадали от бомбежки в годы Великой Отечественной войны.

По постановлению Совета Министров РСФСР от 30 августа 1960 г. №1327, памятник внесен в Список памятников искусства, подлежащих охране как памятники государственного значения [Гундакова].



Ил. 1. Мартос И.П. Памятник М.В. Ломоносову. Архангельск. Фото. 1934 г.
(из открытых источников: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1592180>)

Не менее интересна с точки зрения истории и судьба второго дореволюционного памятника Архангельска. 27 июня 1914 г. в Петровском парке состоялось торжественное открытие памятника Петру I, созданного по модели М.М. Антокольского.

Памятник был отлит в Париже в мастерской скульптора М.М. Антокольского (оригинальная гипсовая статуя, ставшая прототипом бронзовых изваяний и созданная Марком Антокольским в 1872 г., сегодня хранится в Третьяковской галерее). Архангельск тесно связан с именем Петра Великого, который три раза посещал этот город в 1693, 1694, 1702 гг. Эти даты выбиты на гранитном постаменте. Четвертая дата – 1911 г. – означает время проведения конкурса на проект постаamenta памятника (он был изготовлен монахами Соловецкого монастыря). Памятник Петру I представляет Архангельск как место зарождения отечественного кораблестроения (Ил. 2).

Но прошло всего 6 лет, и памятник, торжественно открытый при большом скоплении горожан, с военными кораблями на архангельском рейде и пушечными выстрелами, был низвергнут. Политическая ситуация в стране изменилась, войска Антанты покинули

Архангельск, большевики взяли город. Бронзовая статуя Петра I была сброшена с пьедестала как символ самодержавия и царизма, как «металлическое изображение гидры капитализма – царя» [Вестник, 2019]. На месте, где он стоял, захоронили расстрелянных в годы интервенции большевиков-подпольщиков и установили обелиск «Жертвам интервенции 1918–1920 гг.».



Ил. 2. Памятник Петру I. Архангельск. Фото. 1914–1917 гг.

(из открытых источников: <http://andcvet.narod.ru/arhan/20/sam2.html>)

До 1933 г. памятник пролежал в сквере возле домика Петра. Только в 1932–1934 гг. после приезда московской историко-этнографической экспедиции во главе с директором музея-заповедника «Коломенское» П.Д. Барановским судьба и домика Петра и памятника изменилась. П.Д. Барановский увез домик в Москву, чем фактически его спас, т.к в Архангельске домик практически стал местом ночлежки бездомных. Скульптуру же передали

в фонды Северного краевого музея (с 1937 г. – Архангельский областной краеведческий музей) [Тараканов, 2014].

После Великой Отечественной войны, когда отношение к некоторым историческим персоналиям, в том числе и к Петру I, изменились, поменялась и судьба памятника. В 1947 г. Архангельский Горисполком принял историческое решение о восстановлении памятника. В 1948 г. памятник был установлен примерно в 200 м. севернее его исходного исторического места. Здесь он и стоит уже более 70 лет и является памятником монументального искусства федерального значения.

Несомненно, чем длиннее история памятника, тем чаще судьба подбрасывает ему испытания. Но в Архангельске есть памятник конца советской эпохи, который поменял свое место под влиянием смены идеологических приоритетов.

Накануне 70-летней годовщины Октябрьской революции (1985 г.), на площади Профсоюзов в Архангельске был установлен памятник «Доблестным защитникам Советского Севера 1918–1920 гг.», скульптор – Ю.Н. Лоховнин, архитектор – М.В. Чернов. Это монументальное сооружение – дань памяти павшим и участвовавшим в боях против интервентов на Севере в годы Гражданской войны (Ил. 3).



Ил. 3. Лоховнин Ю.Н., Чернов М.В. Монумент «Доблестным защитникам Советского Севера 1918–1920 гг.». Архангельск. Фото. 1989 (?) г.

(Из открытых источников: <http://arh.infagrad.ru/journal/?id=745>)

Прошло 20 лет, страна кардинально изменилась, события революции и Гражданской войны стали восприниматься не так однозначно, как в советскую эпоху. И в то же время в стране усиливается интерес к религии. Во многих городах храмы передаются Русской Православной Церкви, восстанавливаются или строятся новые.

В Архангельске большой кафедральный Троицкий собор был снесен еще в 1929 г. В 2005 г. Патриарх Московский и всея Руси Алексей II благословил строительство нового кафедрального собора Архангельской епархии. Проект Михайло-Архангельского собора предусматривал строительство его в центре города на берегу Северной Двины. Единственное достаточно большое пространство для реализации данного проекта – площадь Профсоюзов у морского-речного вокзала. Но для этого необходимо было перенести находящийся там памятник «Доблестным защитникам Советского Севера 1918–1920 гг.». Мнения горожан разделились: одни считали невозможным менять историю и переставлять памятник, другие говорили, что все справедливо – Революция снесла Кафедральный собор, теперь революционный памятник должен уступить собору место. Несмотря на общественные протесты, 14 ноября 2005 г. монумент был демонтирован и перемещен на территорию пограничного управления. Позже его опять перенесли на 150 м. через дорогу и установили перед Дворцом спорта. Новое место мало подходит для памятника, который проектировался к установке на открытом пространстве, с широким круговым обзором, но при этом ясно дает понять о изменившихся в стране идеологических приоритетах.

Отдельно можно вспомнить о судьбах памятникам политическим деятелям. Именно эти памятники чаще, чем другие, попадают под влияние общественно-политических обстоятельств. И, конечно, сразу хочется упомянуть о многочисленных памятниках В.И. Ленину. Их было много (причем разной художественной ценности). В Архангельске свой памятник вождю был в разных районах города: на Бакарице, на Майской Горке, в Соломбале, на острове Краснофлотском, на Экономии, на Кегострове (большинство сохранились и сейчас, но находятся в разной степени сохранности). Судьба главного памятника В.И. Ленину в центре города сложилась интересно: его перемещение связано не только с желанием секретаря обкома П.М. Телепнева видеть на площади Ленина памятник Ленину, но и с изменением архитектурной застройки центральной части города.

Памятник В.И. Ленину работы скульптора Г.В. Нерода с 1937 г. находился у Архангельского театра драмы (Ил. 4). Затем было принято решение об установке его на центральной площади города перед зданием Архангельского областного комитета КПСС (ныне Архангельское областное Собрание депутатов). Но старый памятник не вписывался в новое большое пространство, поэтому его передали для установки в один из малых городов Архангельской области (в разных источниках упоминаются Коряжма, Онега, Котлас). На его

место у драмтеатра переехал фонтан с площади Ленина, а на месте фонтана 10 августа 1988 г. появился новый монумент Ильича. Автором памятника стал известный скульптор Л. Кербель. Считается, что памятник В.И. Ленину в центре Архангельска – один из последних монументов вождю, установленных на территории СССР.



Ил. 4. Нерода Г.В. Памятник В.И. Ленину на Октябрьской площади. Архангельск.
 Фото А. Захарченко. 1982 г. (из открытых источников: <https://fishki.net/1978344-otkrytki-vremyon-sssr.html/comment-34298660>)

И в заключении вспомним о памятнике, перемещение которого еще только ожидается, а появление в Архангельске в XXI в. можно считать неожиданностью. Имеем в виду бюст генералиссимусу И.В. Сталину. Казалось бы, почти все памятники Сталину в стране были убраны с городских площадей и улиц во второй половине 60-х гг. XX в., после осуждения культа личности. Но в Архангельске открытие такого памятника состоялось в декабре 2016 г. Памятник представляет собой 3-метровый монумент: бюст из бронзы на гранитном постаменте (Ил. 5).

Открытию предшествовали острая полемика в прессе и даже сбор подписей против установки памятника. На территории Архангельской области было множество лагерей ГУЛАГА, в том числе печально известный СЛОН – Соловецкий лагерь особого назначения. В память о жертвах сталинских репрессий в Архангельске установлен Соловецкий камень. С другой стороны, не следует забывать и о роли Сталина в экономическом развитии страны и победе в Великой Отечественной войне. Сегодня мало кто помнит, но И.В. Джугашвили

(Сталин) отбывал ссылку в г. Сольвычегодске Архангельской области в 1909–1911 гг., где и сейчас сохранился дом, в котором он жил. Теперь это Музей политической ссылки (Дом Сталина), находящийся в ведении Сольвычегодского историко-художественного музея.



Ил. 5. Памятник И.В. Сталину. Архангельск. Фото. 2017 г.

(из открытых источников: <https://yandex.by/profile/137709733506>)

Противоречивость отношения к личности и деятельности И.В. Сталина привели к тому, что бюст установлен на частной территории парковки на ул. Тимме, под охраной, где не требуется согласование с городскими властями. Прошло 5 лет, и частный участок земли, на котором установлен памятник, выкуплен под жилищную застройку. Дальнейшая его судьба пока не определилась. Представители ряда ветеранских организаций Архангельска написали письма в адрес городской власти с просьбами предусмотреть место для памятника [БК, 2021].

Таким образом, городские памятники выполняют не только эстетическую и культурно-просветительскую задачи, но и помогают сохранять историческую память народа, отношение к ним оказывается маркером социокультурной ситуации в городе и в стране в целом. Исторические события, ведущие к политическим, идеологическим и культурным изменениям общественной жизни, могут оказать существенное влияние на их судьбу.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. *Анисимова Н.* Памятник главе русской Аляски предложили убрать из основанного им города [Электронный ресурс] // РБК. Общество. 26 июня 2020 г. Режим доступа:

<https://www.rbc.ru/society/26/06/2020/5ef646609a7947809a5c3d6e> (Дата обращения: 22.03.2021).

2. Архангельские губернские ведомости. 1867. № 43, № 56.

3. В Архангельске памятник Сталину лишился своего места. Общественность требует решить вопрос [Электронный ресурс] // Беломорканал (БК). Информационное агентство TV29.RU. Режим доступа: <https://tv29.ru/new/index.php/bk-obshchestvo/26489-v-arkhangel'ske-ramyatnik-stalinu-lishilsya-svoego-mesta-obshchestvennost-trebuets-reshit-vopros> (Дата обращения: 22.03.2021).

4. Восемь Петров Антокольского [Электронный ресурс] // Вестник Общественного собрания. 2019. Режим доступа: https://zen.yandex.ru/media/public_meeting/vosem-petrov-antokolskogo-5c78f1e6dbeb5900b2ef29ad (Дата обращения: 22.03.2021).

5. *Голубцов Н.* Памятник М.В. Ломоносову в г. Архангельске // Памятная книжка Архангельской губернии на 1911 год / Архангельский губ. стат. ком. Архангельск: Губернская Типография, 1911.

6. *Гундакова Л.* Историческая справка. Объект культурного наследия федерального значения «Памятник М.В. Ломоносову» (г. Архангельск, наб. Северной Двины, 17) [Электронный ресурс] // NARFU.RU. Режим доступа: https://narfu.ru/lomonosov/mem_arh.pdf (Дата обращения: 18.03.2021).

7. На «Активном гражданине» подвели итоги голосования о памятнике на Лубянке [Электронный ресурс] // РБК. 26 февраля 2021 г. Режим доступа: <https://www.rbc.ru/rbcfreenews/603937249a794791e2cfbd2c> (Дата обращения: 21.03.2021).

8. Памятники архангельского Севера : Сборник. Архангельск : Сев.-Зап. кн. изд-во., 1983. 173 с.

9. *Тараканов К.* 100-летие Петра, или Путешествия бронзового самодержца [Электронный ресурс] // Аргументы и Факты. № 28. АиФ в Архангельске. 10.07.2014. Режим доступа: <https://arh.aif.ru/society/1209949> (Дата обращения: 22.03.2021).

© 2021. Elena Yu. Kolebakina
Arkhangelsk

THE MONUMENTS FATE IN THE CONTEXT OF HISTORY

Abstract: The article deals with the history of the installation and transfer of monuments in Arkhangelsk in the late XIX–early XXI century. The historical and socio-cultural reasons for the changes in the attitude to monuments, and their associated movements in the urban space are revealed.

Keywords: monuments, sculpture, Arkhangelsk, urban space, history of Russia.

Information about the author:

Elena Yu. Kolebakina — PhD in History, Associate Professor of the Cultural and Religious Studies Department, Lomonosov Northern (Arctic) Federal University, Arkhangelsk.

© 2021 г. Т.А. Сидорова, К.О. Малинина

г. Архангельск

ДИСКУРСИВНАЯ ПРАКТИКА НАРУЖНОЙ РЕКЛАМЫ КАК ОТРАЖЕНИЕ СОВРЕМЕННОЙ СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ СИТУАЦИИ (НА МАТЕРИАЛЕ НАРУЖНОЙ РЕКЛАМЫ г. АРХАНГЕЛЬСКА)

Аннотация: Основная цель данного исследования – показать формирование новой рекламной дискурсивной практики в меняющейся социальной реальности. **Объект** исследования – дискурс потребления в широком социальном контексте (слоганы наружной рекламы, надписи на ценниках и упаковках, названия внутригородских объектов, объявления и др.). **Предмет** исследования – маркеры формирования новой дискурсивной практики. Было проанализировано свыше двухсот наименований и рекламных слоганов. Выявлены основные закономерности развития дискурсивной практики наружной рекламы. Доказано, что способы презентации товара, услуги, торговых центров, надписей на упаковках меняются, что становится маркером формирования новой дискурсивной практики наружной рекламы. Традиционные приёмы подачи информации сочетаются с инновационными. Наружный рекламный дискурс становится поликодовым, полифункциональным, полимодальным и полидискурсивным. Традиционные этнокультурные ценности подвергаются переосмыслению, наблюдается концептуальная переориентация, велико влияние англицизмов. В целом отмечается отражение социокультурных практик в дискурсе наружной рекламы.

Ключевые слова: наружная реклама, языковой код, культурный код, социальный контекст, когнитивные механизмы.

Информация об авторах:

Сидорова Татьяна Александровна — доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры русского языка и речевой культуры, Северный (Арктический) федеральный университет им. М.В. Ломоносова, г. Архангельск;

Малинина Кристина Олеговна — кандидат социологических наук, заведующий лабораторией социокультурной динамики развития арктических регионов России ФГБУН ФИЦКИА УрО РАН, г. Архангельск.

Для цитирования: Сидорова Т.А., Малинина К.О. Дискурсивная практика наружной рекламы как отражение современной социокультурной ситуации (на материале наружной рекламы г. Архангельска) [Электронный ресурс] // К 150-летию со дня рождения И.Э. Грабаря (1871–1960) : Материалы всероссийской научной конференции (25–26 марта 2021 г.). – Электронные текстовые данные. – Архангельск : КИРА, 2021. – С. 245–256.

Несмотря на то, что рекламный дискурс уже в значительной степени изучен, до сих пор отсутствует целостное многоаспектное исследование особенностей наружной рекламы. Рекламный дискурс постоянно присутствует в нашей жизни. Известно, что дискурсивная деятельность является социально ориентированной и социально обусловленной коммуникативной деятельностью. «Понимание дискурсивной практики – так же, как и любой социальной практики – базируется на её осмыслении как деятельности и социального опыта, данного в непосредственном наблюдении» [Иссерс, 2011, с. 231]. Сфера потребления – важная

составляющая нашей жизни, что подчёркивают многие исследователи [Медведева, 2008; Назайкин, 2007; Иссерс, 2006 и др.]. В работе представлены результаты эмпирического исследования дискурсивной практики наружной рекламы в социальной сфере потребления. Исследовано свыше двухсот наименований и слоганов.

Реклама вообще и наружная, в частности, как явление социально-психологическое затрагивает самые потаённые участки психики современного человека, воздействуя на «видение» мира (А.В. Беликова, М.В. Китайгородская, Н.Н. Розанова, Л.Н. Федотова и др.). В настоящее время мы переживаем изменения, происходящие не только в экономической, политической, научной и других сферах жизни, но в сознании людей, их ценностных ориентациях, стереотипах. Меняется и концептуальная картина мира носителей русской лингвокультуры. Язык как феномен культуры фиксирует и отражает некоторым опосредованным образом как систему ценностей, настроения, оценки, существующие на данный момент в данном социуме, так и ценности, являющиеся вечными для данной культуры. Изучение рекламных текстов в когнитивно-дискурсивном аспекте даёт возможность выявить новые культурные смыслы, стереотипы сознания, ценностные ориентиры. В языке закрепляется общественно-исторический опыт как общечеловеческий, так и национальный, определяющий специфические особенности его функционирования, в том числе как способ реализации дискурсивных практик.

В настоящее время активизируется интерес к различным формам коммуникации, их изменениям и формированию новых. Исследование наружной рекламы показало становление новой дискурсивной практики в широком социальном контексте. Исследование является междисциплинарным и осуществляется в рамках антропоцентрической парадигмы.

Наружная реклама составляет часть коммуникативного пространства города и наглядно фиксирует меняющуюся картину социальной жизни города [Балабанов, 2012, с. 127; Китайгородская, Розанова, 1996, с. 127]. Поэтому важным считаем осмысление эпиграфики в аспекте духовно-языковой политики региона и лингвоэкологии.

Например, основной из проблем лингвоэкологии является сохранение и развитие русского языка. Однако в наружной рекламе часто используются англицизмы или латиница. Что это – маркетинговый ход или дань моде?

Особый интерес вызывает вывеска – название магазина «BerĖzka», в котором латиница сочетается с кириллицей. В наименовании русский алфавит представлен только одной буквой Ё. Это своеобразный маркетинговый ход, поскольку указанная буква стала символом русской культуры. Более двух веков вокруг нее велись споры о необходимости ее присутствия в русском алфавите или ненужности. Формально, буква «ё» вошла в алфавит (и получила порядковый номер) только в советское время. Сейчас буква «ё» снова заняла законное место.

Учитывая её историю, думаем, что в названии магазина подчёркивается наличие импортного товара (латиницей), при этом топографический приём высвечивания русской буквы актуализирует прагматическую социокультурную пресуппозицию: магазин для русских, он свой. Работает и ориентация на ценности культуры. В сознании русского человека сохранилась установка на качественность импортных товаров, поэтому латинские буквы словно «привлекают» потенциального покупателя, т.е. выполняют функцию воздействия. Сохранилась и социокультурная пресуппозиция: «Берёзками» в советское время называли магазины, в которых продавались импортные товары за валюту. Русская буква словно «информирует» об изменении условий продажи и «приглашает» русских покупателей покупать товар за русские рубли. Буква «Ё» в устной речи используется как аналог нецензурной лексики, она функционирует в анекдотах, в выступлениях юмористов (например, у В. Винокура). Вспомним старый анекдот про нового русского, который вернулся из-за границы и только с помощью буквы «Ё» смог передать красоту Парижа. Неслучайно эта буква начинает слова в устойчивых выражениях, эквивалентных нецензурным (ёлы-палы, ёшкин кот, ёкарный бабай и т.п.). Полагаем, что графический код (выделение) способствует формированию дополнительных культурных смыслов, расширяя объём информации в целом. Сейчас в области дизайна рекламы растёт конкуренция, поэтому использование разных культурных кодов становится актуальным. Думаем, что взаимодействие латиницы и кириллицы в наименовании является его эстетическим компонентом. Как видим, буква «Ё» – не просто символ русской культуры, но и способ акцентирования внимания на целой эпохе (советской), когда ключевым словом было «нельзя» (купить за рубли), средство передачи дополнительных маркетинговых, имиджевых и культурных смыслов. Именно буква «Ё» формирует в сознании потребителя положительный образ магазина. В современной рекламе образ важнее самой реалии. А запоминается именно необычный образ, вызывающий рефлексию.

В вывеске кафе «VSЁ ХОРОШО!», мы видим реализацию нескольких приемов: шрифтовыделение (вся вывеска – заглавными буквами), латиница (VS), графодеривация (два алфавита – латиница и кириллица), параграфемика (восклицательный знак). Видимо, использование латиницы призвано индивидуализировать кафе как заведение, в котором клиенту обещают хорошее настроение, состояние. «VS» – сокращение от versus – ‘против’. Сема *негативности* словно нейтрализуется русской буквой «Ё», о которой мы писали выше. В целом все используемые коды «работают» на общий смысл, заключённый в пресуппозиции: *В нашем кафе ваше негативное состояние станет позитивным* или *Когда всё и все против вас, мы остаёмся с вами*. Могут возникнуть и личностные ассоциации. Например, кто-то вспомнит популярную песню «Всё будет хорошо!» в исполнении Верки Сердючки, кто-то

подумает о «рекомендации» – чтобы поднять настроение, надо поднять вверх руку и резко опустить с возгласом, ассоциативно связанным с буквой «Ё».

Несмотря на изначально положительную коннотацию (слоган «все хорошо!») располагает потенциального клиента к заведению, так как обещает хорошее времяпрепровождение, выражающееся, возможно, в дружелюбном персонале или вкусной и сравнительно недорогой еде). Использование сразу нескольких кодов (языковой русский, языковой английский, графический, эмоциональный, этнокультурный) делает вывеску объёмной по содержанию и полифункциональной. Она выполняет функции воздействия, информативности, вызывает этнокультурную рефлексию и выражает интенции работников кафе. Перевод утилитарного поведения в семиотическое повышает вероятность того, что вывеска или рекламный текст не будет «проглочен на ходу» [Панкратов, 2006, с. 137], так как на первый план выдвигается символическая ценность услуги – *посещение кафе изменит вашу жизнь к лучшему*.

Совсем недавно в Соломбале открылся торгово-развлекательный центр с иноязычным компонентом в названии – «Соломбала молл». Вторая часть наименования – это транслит с английского слова mall, имеющего значение 'торговый центр'. Сейчас по всем городам распространены такие наименования с компонентом «молл»: в Сочи – «МореМолл», в Новокузнецке – «Сити Молл», в Новосибирске – «Сибирский молл» и т.п. Появились онлайн-моллы. В прессе и в социальных сетях слово «молл» давно используется как родовое, означающее сеть магазинов, бутиков, развлекательных комплексов и т.п. Это место, где можно отдохнуть с детьми, развлечься, купить какие-нибудь товары для дома, позаниматься спортом и т.п. В крупных моллах есть даже бассейны, рестораны, парковки, спорт-бары и т.п. Молл может объединять несколько зданий. У русского среднестатистического человека этот компонент вызывает самые разные ассоциации, но только не по значению, т.к. написанный русскими буквами компонент никак не вызывает связь со своим исконным значением. Думается, этот компонент надо было оставить как иноязычный (на латинице). В результате получилось повторение наименования. Ведь буквально оно переводится как «Торговый центр Соломбала торговый центр». Первый компонент отвечает всем требованиям: информативность (Соломбала – район Архангельска и маркирует место расположения торгового центра), благозвучность, лёгкость в употреблении, потенциальная деривационная активность (например, можно образовать производное «соломбальский торговый центр»), является аналогом названия района города (это «северное» название происходит от угрофинского слова). Компонент же «молл» представляется отягощающим названием, лишним, т.к. не осмысливается носителями русского языка вообще или вызывает

ассоциации с разговорной частицей «мол». Неслучайно местные жители называют торговый центр по наименованию расположенного в нём гипермаркета «Линейка».

Обращают на себя внимание и наименования кафе «Блин Хаус» и «Блин Виль». В обоих наименованиях второй компонент воспринимается как чужеродный. Следует заметить, что в английской культуре не случайно существуют два наименования дома: house и home. Первое слово означает только 'строение', а второе – символ родины, защищённости, эмоционально-духовного комфорта. Есть даже такое выражение «house at home», означающее 'домашний уют'. Именно home для англичан является статусным символом. Думается, в наименовании «Блин Хаус» второй компонент не выполняет предназначенную ему функцию. Наименование воспринимается как абсурдное для носителей обеих культур – русской и западной. Во втором наименовании компонент «виль» заимствован из французского ville 'город' и первоначально означало 'ферма', затем 'деревня'. Согласно словарю галлицизмов русского языка, Версаль в прошлом называли просто Виль. Во Франции, Канаде и США есть названия городов с компонентом «виль», означающим 'город'. Буквально кафе называется «Город блинов». Абсурдизация наименований стала признаком формирования нового дискурса. Хотя раз уж есть «Планета одежды и обуви», почему не быть «Городу блинов»? Нас погружают в мир иллюзий, полный симулякров.

Слоганы наружной рекламы тоже изменяются под влиянием социокультурной ситуации. Коммуникативная направленность наружной рекламы обусловлена наличием коммуникативных пресуппозиций, направленных на социокультурный аспект сознания адресата. Нами обнаружено множество коммуникативных неудач и сбоев в таких рекламах. Причинами коммуникативных неудач могут стать нарушения логической или семантической сочетаемости компонентов слогана, орфографические и грамматические ошибки, двусмысленность содержания, негативно-оценочные коннотации и т.п.

Привлекает внимание группа примеров, объединяющая слова, в которых один из компонентов выделяется графически и представляет собой самостоятельное слово с собственным значением (топографемика – особое расположение букв и слов в тексте, графическое выделение компонентов слов). Смещение кодов детерминирует подтекстовые смыслы, что делает рекламу более информативной: «Живи приПИВА!ючи», «Зимняя МОБИЛлизация», «ВЕСомые скидки», «ФАНТАстическая бутылка», «АВТОритетные автомобили». Разновидность топографемики – капитализация (выделение внутри слова другого слова). Графический код не просто подчёркивает компонент, но и формирует дополнительные смыслы. Например, в первом слогане выделяется название напитка, во втором и последнем – общее название машин. В слогане «ВЕСомые скидки» визуально подчёркивается размер скидок, в слогане «ФАНТАстическая бутылка» – актуализируется

наименование товара. Смещение кодов становится маркером формирования нового рекламного дискурса, как изменение форм презентации услуги, товара, фирмы. При этом широко используется приём языковой игры. Приём топографемии перестаёт быть эффективным средством воздействия в рекламном дискурсе, поэтому таких реклам становится всё меньше.

На формирование нового рекламного дискурса указывает не простое обращение к этнокультурным ценностям, а их переосмысление. Например, рекламный слоган ДПС «Кто пьёт за рулем – рискует потерять все» вызывает в сознании речевой стереотип «Кто не рискует – тот не пьёт шампанское». Рекламный текст становится своего рода ответной реакцией на известное высказывание и актуализирует пресуппозицию: *За рулём пить нельзя вообще, т.к. рискуешь жизнью не только своей, но и чужой*. Таким образом, адресант рекламного дискурса моделирует диалог: – *Кто не рискует, тот не пьёт шампанское. – Кто пьёт за рулём, рискует потерять всё*. Налицо две противоположные тенденции: с одной стороны, экономия языковых средств, а с другой стороны, самовыражение путём обращения к стереотипной ситуации, когда причиной ДТП становится пьяный водитель. Рекламный слоган является средством выражения интенции адресанта, а также способом активизации подсознания адресата.

Реклама мужских рубашек «Он точно родился в рубашке» содержит маркер устойчивого выражения «родиться в рубашке» (о человеке, которому сопутствует удача). В тексте наблюдается не переосмысление фразеологизма, а приращение смысла: рубашка настолько идёт её владельцу, настолько удобна, будто он в ней родился. Формируется новая установка: *приобретение этой рубашки сделает тебя удачливым*. Концепты УДАЧА, ВЕЗЕНИЕ, коррелирующие в русской культуре с фаталистическим образом мышления, получают «новую жизнь», включаясь в потребительскую концептуальную сферу.

Переосмыслению подвергается и ценностная оппозиция «свой – чужой». В Архангельске много вывесок-объявлений, содержащих местоимения «мой», «наш», являющиеся маркерами концепта СВОЙ: Например, вывеска «Наше мясо» передаёт дополнительный смысл: *Здесь вы приобретёте мясо собственного производителя, т.е. свежее, качественное*. Вывеска «Мой Дом» (гипермаркет) несёт дополнительный смысл: *Чувствуйте себя здесь, как в собственном доме*. Концепт ДОМ является ценностным в русской культуре. С ним связаны установки на защиту, уют, благополучие. В сознании носителя русской лингвокультуры есть речевые стереотипы, объективирующие концепт: *мой дом – моя крепость, дома и стены помогают* и др. Графическое выделение лексемы «дом» актуализирует ценностные смыслы, в том числе и новые: *здесь домашняя атмосфера, есть всё, что нужно в доме* и т.п.

Многие слова в составе названий торговых центров подвергаются перефокусировке: профилируется только одна сема. Например, лексемы «планета», «мир», «град», «вселенная», «адмирал» и др. в таких сочетаниях реализуют только сему 'большой': «Планета обуви», «Мир ткани», «Вселенная одежды и обуви», «Мебель град», «Адмирал. Бытовая химия, продукты, посуда, текстиль, игрушки, хозтовары» и др. Это не просто семантический процесс сужения значения слов, но и изменение направления концептуализации: слова выполняют функцию коммерциализации – служат средством привлечения внимания. Конечно, сохранилось много названий, в которых лексемы подвергаются десемантизации, оставляя за собой лишь функцию информативности с указанием на особенности региона, место расположения или отношение торгового центра к другим. Например: «Парус», «Арбат», «Полярный», «Северный», «ЦентрОбувь», «Центр», «Полюс» и др. В ряде случаев информативной становится форма наименования. Например, «Модняшка», «Умняшка» – магазины одежды для детей, «Бегемотик» – магазин детской обуви, «Лёвушка» – магазин верхней одежды для детей и т.п.

Рядом с наименованиями внутригородских объектов часто появляются слоганы: «Оптика. Счастливый взгляд», «Щука. Рыбалка и туризм», «Мебель. Просто здесь дешевле» и др. Если раньше россияне старались затемнить смысл наименования, то теперь слоганы призваны дать представление о товаре или услуге, как, например, в американском бренде шампуня «Wash & Go» ('вымыл и пошёл'). Наружные рекламы стали содержать признаки узнаваемости бренда. Причём эти признаки иногда присутствуют визуально, как в названии магазина «ИГОЛОЧКА», в котором буквы «О» изображены в форме пуговиц. Рядом с названием размещён слоган: «Всё для шитья и рукоделия». Слоганы объективируют предназначения магазина, символическую ценность товара и даже гарантируют выгоду адресату. Смещение кодов и полифункциональность становятся маркерами формирования нового дискурса наружной рекламы.

Посредством наружной рекламы формируется мир симулякров. Потребитель словно попадает в иллюзорный мир, в котором о нём заботятся. И эта реальность становится притягательнее. Например: «Стань красив и нежен с носком свежим» (реклама на упаковке мужских носков). Семантическая пресуппозиция: *ты сейчас не красив потому, что у тебя несвежие носки*. Модальная пресуппозиция: *ты должен купить свежие носки, чтобы стать красивым*. В концепте КРАСОТА наблюдается концептуальная переориентация. В русской культуре существует ценностная установка: красота важнее пользы. В слогане актуализируется забота о потребителях, и концептуальная сфера КРАСОТА словно нейтрализуется бытовой сферой НОСКИ. Прагматическая пресуппозиция имплицитно тоже присутствует: *носок должно быть два*. Налицо коммуникативная неудача, так как слоган, рекламирующий один носок, вызывает комический эффект и выполняет функцию симулякра.

В слогане «Холодно?! А у нас есть: одеялко теплое и нежное, сочетается с планшетом и кофе» (реклама на щите у магазина) тоже формируется иллюзорный мир заботы о потребителе. В тексте присутствуют модальные пресуппозиции, которые создают диалогическую ситуацию, позволяющую объективировать присутствие потребителя. Использование модификационного суффикса в слове «одеялко» вызывает ассоциации с теплом, уютom, заботой. Синтагматическая связь с лексемами «планшет» и «кофе» вызывают в сознании стереотипную ситуацию домашней атмосферы. Формируется прагматическая пресуппозиция: *для полного ощущения комфорта необходимо купить одеялко*. Концептуальные сферы УЮТ, ЗАБОТА подвергаются коммерциализации. Формирование иллюзорного мира, влияющего на подсознание потребителя, становится маркером формирования нового рекламного дискурса.

Активизируют подсознание не только этнокультурные концепты, но и речевые стереотипы. Так, в рекламе на этикетке алкогольного продукта «Легкая водка «Воздух» – пьешь, как дышишь!» используется речевой стереотип в значении 'обыденности, лёгкости'. Например: «врёт, как дышит» (то есть враньё является обычным делом, не вызывающим угрызений совести). Реализуется прагматическая пресуппозиция: *мы дышим воздухом*. Поэтому напрашивается выводное знание (инференция) – *без этой водки не обойтись*: ассоциация с выражением «нужна как воздух». Имплицитно представлена и модально-оценочная пресуппозиция: *водка пьётся легко*. Использование обобщённо-личной конструкции актуализирует диалогизацию высказывания.

Диалогизация рекламного дискурса не только маркирует присутствие адресата, но и актуализирует интенции адресанта. Например: «Просьба: семечки, орехи, бананы употреблять с кожурой, напитки – с бутылками, конфеты – с фантиками» (Объявление в общественном транспорте). Абсурдное по содержанию высказывание актуализирует комический эффект, смягчающий категоричность объявления. Подобные просьбы актуализируют интенцию – не мусорить в общественном транспорте. Маркируется и прагматическая пресуппозиция: *нельзя оставлять после себя мусор*.

«Одно кофе – 200 р. Один кофе – 150 р. Один кофе, пожалуйста – 50 р. Здравствуйте. Один кофе, пожалуйста – 50 р.» (Меню в кафе). В представленном дискурсе актуализируется прагматическая пресуппозиция: *необходимо знать нормы русского языка, быть вежливым и не нарушать этикет*. Несмотря на то, что с 2009 г. слово «кофе» рекомендовано относить к мужскому и к среднему роду, показателем уровня развития культуры человека является употребление данного слова только в мужском роде согласно традиции. Именно эту информацию пытается донести до потребителя адресант дискурса. Для того чтобы посетители вели себя культурно и приветливо, вводится определенная градация цен, реализуется

семантическая пресуппозиция: *за нарушение языковых норм и правил этикета будем наказывать рублём / деньгами*. Установка на стереотипы сознания (одно кофе 200 р., один кофе – 150) позволяет донести до каждого адресата смысл текста, поскольку, в зависимости от уровня своей культуры, покупатель старается схватить информацию, подтверждающую его привычные представления и изначальные установки. Результатом наличия двух пресуппозиций в тексте, установки на стереотипы сознания является создание комического эффекта, благодаря которому формируется атмосфера благожелательности. Адресант использует ценностные ориентиры.

«Уважаемые покупатели! Закрывайте, пожалуйста, дверь! Сдувает все от сквозняка, даже мысли!!!!» (Объявление на двери магазина). В объявлении тоже используется диалогизация речи. Уточняющий контекст формирует эстетическую пресуппозицию – гиперболу: *сдувает все от сквозняка, даже мысли*. Наличие данного тропа дает нам понять, что работники магазина неоднократно повторяли свою просьбу, однако к ней не всегда прислушивались, что и привело к экспрессивной окраске текста объявления. Можно предположить, что адресант намекает на то, что мысли сдувает именно у посетителей: *не хотят думать о других*. Графический код – несколько восклицательных знаков – актуализирует высокую степень экспрессии. Гипербола формирует абсурдный контекст, нацеленный на комический эффект. Сочетание графического, языкового и образного кодов выполняет воздействующую функцию, выражая при этом интенции адресанта.

«Фото- и видеосъемка запрещена! Пакеты и сумки не оставлять, здесь не склад!» (Объявление в магазине). В данном тексте моделируется диалог с адресатом-покупателем. При этом реализуется модальная пресуппозиция адресанта. Восклицательные знаки в побудительных конструкциях усиливают экспрессию. Уточняющий контекст (*здесь не склад!*) актуализирует стереотипный образ склада, что позволяет сделать вывод о том, что требования, изложенные в объявлении, неоднократно нарушались, поэтому адресант приводит аргумент необходимости требований.

Большинство встречающихся в текстах наружной рекламы и объявлений лингвистических нарушений базируется на языковой игре: «Просьба: семечки, орехи, бананы употреблять с кожурой, напитки – с бутылками, конфеты – с фантиками». Актуализируется прагматическая пресуппозиция – *кожурю, пустые бутылки, фантики от конфет нельзя бросать в транспорте*. Юмористический эффект позволяет снять категоричность и настраивает адресата на выполнение норм поведения в транспорте.

Повтор одного и того же лексико-семантического варианта может быть средством речевой экспрессии, выразительности, подчеркнутости той или иной мысли, например: «Магазин закрыт совсем и полностью. Он никуда не переехал». Адресант словно прогнозирует

возможные вопросы и отвечает на них. Слова «совсем» и «полностью» актуализируют одну и ту же сему. При этом нарушается сочетаемость с глаголом «закрыть». Уточняющий контекст (*Он никуда не переехал*) формирует эстетическую пресуппозицию – градацию: *закрыт совсем, закрыт полностью, никуда не переехал*. Актуализируется и пропозиция: *люди интересовались, совсем ли закрыли магазин, может, магазин переехал куда-либо*. Прагматическая пресуппозиция: *мы о магазине всё сказали, больше не спрашивайте*. Моделируется бытовой дискурс, понятный обычному адресату.

«Все, что крякало и пело, улетело! А остались скидки...» (Реклама в магазине). В представленном рекламном слогане актуализируются образные пресуппозиции, которые базируются на ассоциациях. Глагол «крякать» имеет устойчивую ассоциацию со словом «утка», которое может быть употреблено как в прямом значении 'птица', так и в переносном – 'обман'. Глагол «петь» имеет несколько значений, одно из которых 'приукрасить что-либо'. Грамматическая форма глаголов нейтрализует информацию о субъекте, поэтому в сознании может возникнуть любой образ. Но может сформироваться и стереотипное представление о существовавших высоких ценах в магазине и ситуации скидок. Скидки в настоящее время стали ценностью для покупателей. А опора на ценности – примета современной наружной рекламы. В рекламном слогане маркируется время действия скидок: *известно, что утки улетают осенью* (общекультурная пресуппозиция).

Особо следует подчеркнуть, что в наружной рекламе широко используются ценностные понятия, отражающие как универсальные ценности (СВОБОДА, СЧАСТЬЕ, ДОБРО и др.), так и особо значимые для русской культуры (ЖАЛОСТЬ, СОВЕСТЬ, ДОБРО, ДУША, ПРАВДА и др.). Наблюдается смешение концептуальных сфер ОБЫДЕННОСТИ (БЫТА) и ДУХОВНОСТИ. И в концептуальные сферы КРАСОТА, НЕЖНОСТЬ, ДЕТИ, ДОБРО и др. попадают такие потребительские товары, как одеяло, крем, носки, яйца и т.п. При этом духовная, сакральная составляющие концептов нейтрализуются. Тотальная симуляция в жизни и рекламе влияет на сознание потребителя. Оно не отягощается рефлексией над слоганом и сакральным смыслом концептов, репрезентированных в рекламе. Формируется новая система ценностей: ИМИДЖ, ПРЕСТИЖ, СТАТУС, КОМФОРТ, ПРАГМАТИЗМ и т.п.

Таким образом, дискурсивные практики наружной рекламы в широком социальном контексте формируют новый дискурс, маркерами которого становятся следующие признаки:

- влияние англицизмов;
- снижение уровня речевой культуры в рекламе (много ошибок) как отражение общей речевой культуры;

- формирование новых ценностных ориентиров и концептуальная переориентация традиционных;
- акцентирование на символической ценности товара / услуг;
- формирование новых культурных смыслов как активизация подсознания;
- тенденция к индивидуализации товара / услуг;
- абсурдизация посредством языковой игры;
- поликодовость дискурса;
- полифункциональность дискурса;
- интеграция дискурсов в наружной рекламе (маркетинговый, имиджевый, рекламный, аргументативный и др. дискурсы);
- создание симулякров;
- диалогизация (субъективизация) дискурса;
- изменение форм презентации товара / услуги;
- ориентация на стратегию воздействия;
- актуализация интенций адресанта;
- снижение степени регламентированности дискурса;
- использование установок на типичные ситуации и стереотипы сознания.

Наружная реклама настолько глубоко вошла в нашу жизнь, что не обращать на неё внимания уже нельзя. Даже на личных автомобилях можно увидеть рекламные надписи типа «Гитлер – вонючка!», «Иришка, спасибо за дочку», «Ты извини, если ЧЁ» и др. В социальных сетях подробно представлены бытовые ситуации, детально расписывается каждый день на собственных страницах и «стенах», так почему же не дать оценку, не выразить собственное отношение к кому-чему-либо. Отсюда и расширение способов презентации услуги, товара и даже собственных эмоций. Например, объявление на двери дома: «Сложно придержать дверь, чтобы она не хлопала????» Маркеры формирования нового дискурса наружной рекламы, выделенные в процессе исследования, показывают необходимость и важность расширения материала наружной рекламы, его сопоставления с другими видами рекламного дискурса в целом.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Балабанов А. Наружная реклама. Рынок наружной рекламы восстанавливается. М. : Академия, 2012. 448 с.
2. Иссерс О.С. Дискурсивная практика как наблюдаемая реальность // Вестник Омского университета. 2011. № 4. С. 227–232.

3. *Китайгородская М.В., Розанова Н.Н.* Современная городская коммуникация тенденции развития. М. : Прогресс, 1996. 316 с.

4. *Панкратов Ф.Г., Баженов Ю.К., Шахурин В.Г.* Основы рекламы : учебник. М. : Смысл, 2006. 531 с.

© 2021. **Tatiana A. Sidorova, Kristina O. Malinina**
Arkhangelsk

**DISCOURSE PRACTICE OF OUTDOOR ADVERTISEMENT
AS REFLEXION OF MODERN SOCIO-CULTURAL SITUATION
(EXEMPLIFIED BY OUTDOOR ADVERTISEMENT OF ARKHANGELSK)**

Abstract: The main **goal** of this study is to show the formation of a new advertising discourse practice in a changing social reality. The **object** of the research is the discourse of consumption in a wide social context (outdoor advertising slogans, inscriptions on price tags and packages, names of intracity objects, announcements, etc.).

The **subject** of the research is markers of the formation of a new discourse practice. More than two hundred titles and advertising slogans have been analyzed. The main regularities of the development of outdoor advertising discourse practice are revealed. It has been proven that the ways of presenting goods, services, shopping centers, and inscriptions on packages are changing, which becomes a marker of the formation of a new discourse outdoor advertising practice. Traditional methods of presenting information are combined with innovative ones. Outdoor advertising discourse is becoming polycode, polyfunctional, polymodal and polydiscursive. Traditional ethnocultural values are being rethought, a conceptual reorientation is observed, the influence of Anglicisms is great. In general, the reflection of socio-cultural practices in the outdoor advertising discourse is noted.

Keywords: outdoor advertising, language code, cultural code, social context, cognitive mechanisms.

Information about the authors:

Tatiana A. Sidorova — Doctor of Science (Philology), Professor of the Department of Russian Language and Speech Culture, Lomonosov Northern (Arctic) Federal University, Arkhangelsk;

Kristina O. Malinina — PhD in Sociology, Head of Laboratory of Socio-Cultural Dynamics of Russian Arctic regions Development, FGBUN FICKIA Ural Branch of Russian Academy of Sciences, Arkhangelsk.

© 2021 г. А.О. Белов

г. Архангельск

ИГОРЬ ГРАБАРЬ: ИМЯ НА БОРТУ. ИЗ ИСТОРИИ СОВЕТСКОГО СУДОСТРОЕНИЯ

Аннотация: Статья посвящена истории послевоенного развития советского торгового флота и, в частности, тем процессам, которые происходили в Северном морском пароходстве, с середины 1960-х гг. ставшем одним из самых передовых пароходств в СССР. Также статья затрагивает тему технического преобразования, модернизации советского торгового флота: переход от пароходов к теплоходам и изменение принципа перевозки грузов от навалочных к пакетным и контейнерным.

В работе предпринята попытка анализа советского судового «нейминга» и символики названия советских судов на примере теплохода «Игорь Грабарь», а также описана практика организации судовых музеев как уникальное социокультурное явление.

Ключевые слова: Игорь Грабарь, теплоход, порт, символика названия, судовой музей, история советского судостроения.

Информация об авторе:

Белов Александр Олегович — научный сотрудник ГБУК АО «Северный Морской музей», г. Архангельск.

Для цитирования: Белов А.О. Игорь Грабарь: имя на борту. Из истории советского судостроения [Электронный ресурс] // К 150-летию со дня рождения И.Э. Грабаря (1871–1960) : Материалы всероссийской научной конференции (25–26 марта 2021 г.). – Электронные текстовые данные. – Архангельск : КИРА, 2021. – С. 257–267.

Из истории советского судостроения

Великая Отечественная война принесла огромный материальный ущерб морскому транспорту. За годы войны в боях погибло или попало в руки врага 310 транспортных судов советского флота, списано по износу 60 судов общей грузоподъемностью 730 тыс. т. Однако потери морского флота были частично восполнены еще в годы войны, в частности крупнотоннажными судами. В первой половине 1946 г. было получено по репарациям около 150 транспортных судов общей грузоподъемностью более 300 тыс. т. Однако это были старые и разнотипные суда. В целом, состояние флота в конце 1940-х гг. было неудовлетворительным.

Осложнение международной обстановки в связи с началом «холодной войны» вынуждало советское правительство использовать сохранившиеся стапели заводов Министерства судостроительной промышленности в основном для восполнения потерь военно-морского флота. Небольшое количество новых судов начало поступать из Финляндии и Венгрии, а в конце пятилетки – из Польши. Но в целом восстановление флота шло медленно.

К концу 1950-х гг. удалось в основном восстановить материально-техническую базу морского транспорта, а по некоторым ее элементам даже превзойти довоенный уровень.

Одновременно с новыми судами, сошедшими с отечественных стапелей, советский торговый флот пополнялся транспортом разных типов, закупленными и построенными за рубежом. Существенным недостатком же судов первого пополнения являлась их большая разнотипность. Десятки судов были оснащены паровыми силовыми установками с котлами, работавшими на угле. Таких судов было порядка 26% в советском транспортном флоте. К концу 1950-х гг. морской транспорт подошел к рубежу, за которым последовал этап бурного развития.

В 1960-е гг. начался качественно новый этап в развитии советского морского транспорта. Его главным содержанием являлось ускорение научно-технического прогресса во всех звеньях комплексного хозяйства, техническое перевооружение материальной базы отрасли, крупномасштабное пополнение флота, его коренное обновление, комплексная механизация и автоматизация судов и портов, внедрение новой техники и передовой технологии в судоремонтное производство. Главным направлением технического прогресса на морском транспорте являлось внедрение новой технологии перевозок грузов укрупненными местами, что было связано с созданием новых типов специализированных судов.

В 1970-е гг. сократилось поступление универсальных судов, поставлявшихся ранее большими сериями. Был осуществлен переход к созданию прогрессивных специализированных судов, которые обеспечивали решение основной эксплуатационной задачи – достижение максимального экономического эффекта при перевозках каботажных и внешнеторговых грузов с минимальными затратами материальных средств и труда. К середине 1970-х гг. универсальные суда составляли по тоннажу одну пятую часть нового пополнения флота. Их строительство почти прекратилось, и в последующем рост флота обеспечивался в основном специализированными транспортными судами. Уже первые опыты использования контейнеровозов, пакетовозов и других специализированных судов показали, что их применение дает очень неплохой экономический эффект. Первая попытка применения пакетной системы перевозок грузов была предпринята Черноморским и Сахалинским пароходствами в 1955 г. В дальнейшем морская транспортировка леса в пакетах получила распространение на Севере и Балтике. Переход на перевозку леса в пакетах позволил повысить загрузку вагонов на 25% и уменьшить трудоемкость погрузочно-разгрузочных работ.

Нейминг судов Северного морского пароходства: серия «художников»

Для Северного морского пароходства в свою очередь 1970-е годы стали временем максимального развития. Не последнюю роль в этом сыграл начальник СМП – Сергей Иванович Кузнецов (Рис.1). При нем пароходство не только переживает свой наивысший

подъем, но и становится одним из самых передовых в СССР. Этот период количественный состав интенсивно обновленного флота достигал 130 транспортных единиц. Кроме того, в его составе были 4 пассажирских судна, мощный дноуглубительный флот.



Рис. 1. Сергей Иванович Кузнецов. Фото. 1970-е гг. Из фондов Северного Морского музея

Одним из ярких представителей новых лесовозов, появившихся в составе парходства в тот период, стала серия теплоходов типа «Игорь Грабарь», проекта 021Е2, построенных в Финляндии в 1973 г. (Рис.2).

В начале 1970-х гг. знаменитому художнику, реставратору, искусствоведу Игорю Эммануиловичу Грабарю отмечался вековой юбилей. Под эту круглую дату построенная в Финляндии серия новых теплоходов-лесовозов и получила впоследствии неофициальное название «художники». Головным судном серии стал теплоход «Игорь Грабарь». Вера Мухина, Екатерина Белашова, Константин Юон, Михаил Черемных, Иван Шадр – известные художники и скульпторы, в честь которых также были названы новые теплоходы. Итого шесть судов с именами художников на борту вошли в состав Северного морского парходства в начале 1970-х гг.



Рис. 2. Теплоход «Игорь Грабарь». Фото. 1980-е гг. Из фондов Северного Морского музея

Практика именованя судов в честь представителей советской культуры, изобразительного искусства, политических и государственных деятелей была достаточно распространена в Советском Союзе. В сравнении и на контрасте, что называется, можно рассмотреть модное сегодня слово «нейминг» на примере судов и кораблей дореволюционных. Достаточно популярна и распространена была практика называния судов в честь святых. Рассмотрим некоторые имена на примере судов, представленных в основной экспозиции Северного Морского музея. Яхта «Святой Петр», фрегат «Святой Илья», легендарный гукор Василия Дорофеевича Ломоносова – «Святой Архангел Михаил». Названия по географическим объектам также встречались. Например, бриг «Новая Земля» – участник гидрографических экспедиций к архипелагу Новая Земля. Ледокольные пароходы «Таймыр» и «Вайгач» – участники Гидрографической экспедиции по Северному Ледовитому океану и первооткрыватели архипелага Северная земля в 1913 г. Практика называния судов по фамилиям участников экспедиций: бриги «Чичагов», «Панов», «Бабаев» – носили имена командиров судов, отправившихся в первую высокоширотную экспедицию в 1765 г. Названия судов по именам меценатов: легендарный «Святой Великомученик Фока» Георгия Седова буквально сразу по выходе из Архангельского порта поменял свое сакральное имя на имя «Михаил Суворин» – в честь главного спонсора этой печально известной экспедиции. Весьма примечательна преемственность названий, когда два судна или корабля (подчас совершенно

разных по типу) имели одинаковое или почти одинаковое название. Яркий пример – названия 74-пушечного героя Наваринского сражения корабля «Азов» и появившегося позже корабля «Память Азова». В советское время эта практика сохранилась. Много судов разных периодов носили одно и то же название. Не от плохой фантазии, надо отметить.

Именно советский период стал временем, когда принцип называния объектов, учреждений или кораблей претерпевает серьезные изменения. В именовании кораблей в моду входят капитаны, труженики-стахановцы, герои революции, герои военных конфликтов, политические деятели и деятели культуры. Кстати, последних реже можно встретить именно в морской нейминговой практике. В Северном морском пароходстве были, конечно, и «академики»: «Академик Глушко», «Академик Комаров», «Академик Шокальский», были и «певицы»: до 1979 г. в составе Северного морского пароходства ходил теплоход «Антонина Нежданова». Но серия «Игорь Грабарь» стала наиболее яркой и долгосрочной для Северного морского пароходства.

Если практика называния судов по именам художников и прочих представителей интеллектуального труда была не очень распространена, то связи моряков с миром искусства, культуры и образования были на удивление крепки. Как пример – шефство моряков над школьными классами или встречи моряков с родственниками тех художников, в честь которых была названа серия судов. Так, судно «Екатерина Белашова» в 1974 г. посещал сын художницы и подарил экипажу скульптурный портрет матери. Подобные встречи практиковались и на остальных судах серии. В том же 1974 г. на теплоходе «Константин Юон» побывал внук художника – Олег Игоревич Юон. Привезенные им литографии, личные вещи художника помогли организовать музей на борту судна [Асадчик, 1975]. Практика распространенная, так же как и практика путешествующих на судах выставок. Выставка работ северного художника М. Баранчеева два месяца путешествовала на борту архангельского лесовоза, побывав в Бремене, Антверпене, Калининграде.

Практически на всех судах, гражданских и военных, были небольшие музейные каюты, посвященные, как правило, людям или событиям, в честь которых были названы суда. Иными словами, на судне «Парижская коммуна», мы бы увидели, как минимум, информационный стенд, посвященный данной проблематике. Музеи формировались по инициативе моряков и курировались моряками. На «Игоре Грабаре» в организации каюты-музея и в популяризации творчества художника был занят лично капитан В. Еремин. Он сам ездил в Москву, приглашал на судно друзей и знакомых Грабаря. Нельзя не отметить, что существование таких судовых музейных «экспозиций» не являлось чем-то закостенелым. Со временем музейные комнаты претерпевали изменения, принимая в свои «фонды» фотографии и информацию уже о членах команды судна. В советский период экипажи судов, как правило, были постоянные.

Происходил любопытный процесс ассимиляции, когда рядом с именем, например, Игоря Грабаря появлялись фамилии капитанов, штурманов, радистов или вовсе «крестной матери» судна – женщины, которая разбивала шампанское о борт судна перед его спуском. Сегодня в фондах Северного морского музея есть немалое количество фотоальбомов с самых разных судов, которые мало того, что весьма креативно оформлены, так еще и ярко демонстрируют этот процесс объединения двух миров – мира художественного, с образами, символами, культурологическими слоями, и мира морского, сугубо практического, с секстанами, машинным маслом и морской солью.

Вообще практика украшения судов экспонатами или предметами, имеющими сугубо эстетическое предназначение, – это не советское изобретение. Можно вспомнить золотой век не только российского, но и мирового судостроения, когда мировой океан бороздили деревянные парусники с высокими мачтами, которые имели, например, гальюнные фигуры, впервые появившиеся в XVI в. на галеонах. Находившиеся в носовой части и, в принципе, не всегда несшие на себе строгий функционал, они тем не менее придавали кораблю вид не просто деревянного исполина, идущего по курсу, но уже почти одушевленного существа, родного дома для моряка. Дома, который надо охранять, прибирать и обязательно любить. Отсюда и традиций на судах великое множество – от запрета сидеть на кнехтах (очень многие не любят, когда сидят на столе) до запрета появляться на шканцах с покрытой головой.

Но вернемся к советскому судовому музейному делу.

Можно сказать, что советская практика музейного дела имела намного большее влияние, чем сегодня, внедряясь почти во все сферы, часто к культуре не имеющие никакого отношения, и успешно на этом поприще процветая. Сегодня отголоски судовых музейных комнат, еще сохраняемые энтузиастами своего дела, могут иметь в своих фондах настоящие бриллианты музейной и выставочно-экспозиционной деятельности. Как итог стоит отметить, что подобные музеи являлись важной составляющей в популяризации изобразительного искусства и в эстетическом воспитании моряков.

Технические характеристики теплохода «Игорь Грабарь»

«Игорь Грабарь» за три десятилетия, прошел тысячи миль от Арктики до Красного моря, перевез 1 миллион 206 с лишним тыс. т. грузов. Доставлял лес в Арктику, целлюлозу в Европу, обратно вез металл, работал в чартерных перевозках. Основной костяк экипажа оставался верен своему теплоходу долгие годы. Легендарный капитан Владимир Кезе (Рис.3) ходил на теплоходе 17 лет [Бобров, 2003].

Технические характеристики теплохода следующие [Спирихин, 2003] (Рис. 4):



Рис. 3. Капитан Владимир Кезе (справа). Фото. 1988 г.

Из фондов Северного Морского музея

– Проект грузового теплохода типа «Игорь Грабарь» был разработан конструкторским бюро завода «Холлминг» (Hollming Oy) в городе Раума, Финляндия, по заказу Советского Союза.

– Архитектурно-конструктивный тип судна: одновинтовое, однопалубное с минимальным надводным бортом, с баком и длинным ютом, надстройкой и машинным отделением в корме, с полуледокольным форштевнем и транцевой кормой.

– Корпус был набран по смешанной системе набора. Теплоход предназначался для перевозки круглого леса, пиломатериалов и баланса в пакетах, генеральных и навалочных грузов, включая зерно насыпью, а также контейнеров. На судне имелось три грузовых трюма, которые располагались перед надстройкой. Трюмы не имели твиндеков, а их люки имели большую площадь открытия, что позволило избавиться от «карманов». В качестве люковых закрытий были установлены стальные крышки системы «Мак-Грегор» с гидроприводом. Теплоход имел класс Регистра СССР: КМ*УЛ лесовоз.

– Судно имело неограниченный район плавания и могло эксплуатироваться во всех морях и океанах, в том числе арктических в период летней навигации. В качестве главного двигателя на теплоходе был установлен дизель «Валмет» – «Бурмейстер и Вайн» 550-VT2BF-110 (5ДКРН50/110). Это двухтактный дизель простого действия, реверсивный,

крейцкопфный, с газотурбинным наддувом (с постоянным давлением газов перед турбиной), со встроенным упорным подшипником, с рядным вертикальным расположением цилиндров.

– Дизель был изготовлен на заводе «Валмет» в городе Ювяскюля, Финляндия. Эксплуатационная мощность двигателя составляла 3850 э. л. с. Тип передачи на гребной вал прямой. Управление двигателем осуществлялось дистанционно из рулевой рубки. Разумеется, что имелась возможность управлять двигателем при помощи традиционного ручного телеграфа, а в аварийных случаях и с местного поста управления у главного двигателя.

– Гребной винт вращался со скоростью 176 об/мин, и в полном грузу судно имело эксплуатационную скорость 13,0 узл., а в балласте 14,0 узл.

– На судне был установлен стальной, четырёхлопастной винт со съёмными лопастями, диаметром 3630 мм и шагом 2753 мм, с дисковым отношением 0,59, массой 6460 кг.

– Полные запасы топлива – 330 т. Воды – 95 т. С данными запасами теплоход мог проплыть 6000 миль.

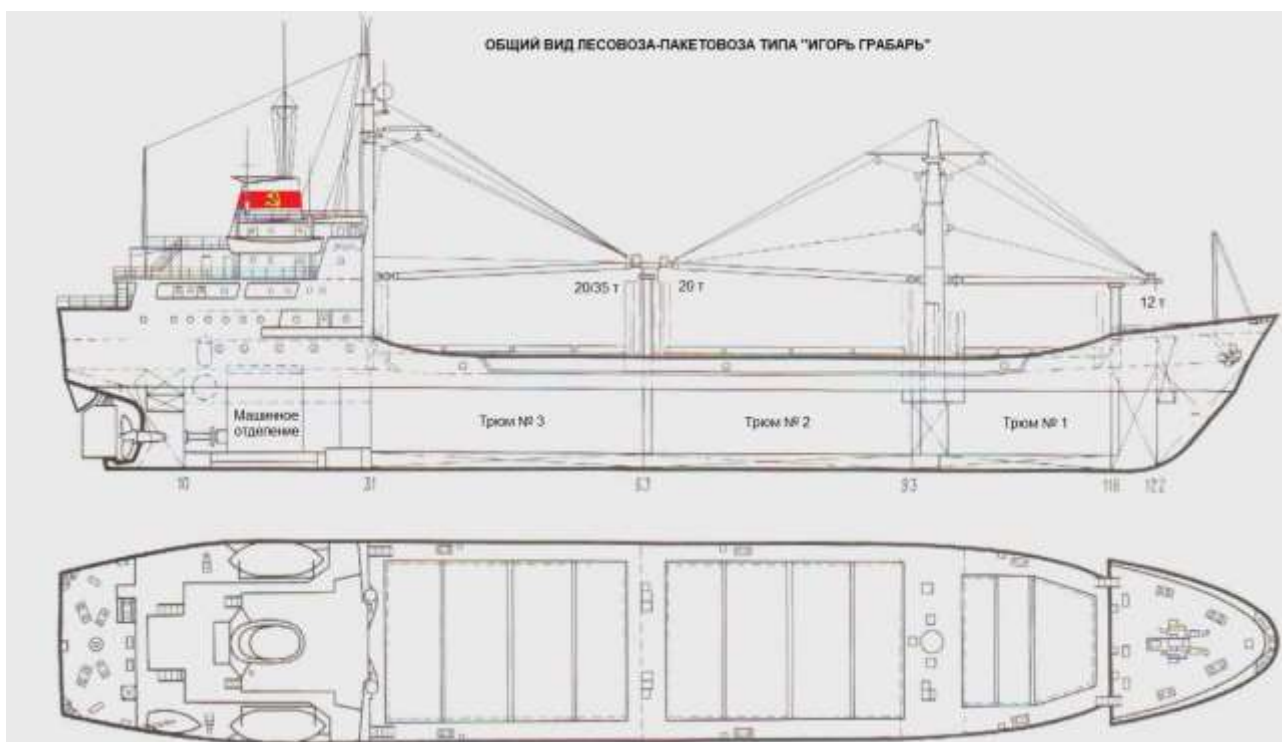


Рис. 4. Общий вид теплохода «Игорь Грабарь» (опубликовано: [Спирихин, 2003, с. 169])

– Грузовое устройство состояло из одной грузовой стрелы, грузоподъемностью 12 т (вылет 16 м); одной стрелы – 20 т (вылет 20 м); одной стрелы – 20/35 т (вылет 20-18,8 м).

– Лебедки грузовых стрел имели электрический привод.

– Якорное устройство состояло из электрического брашпиля, двух якорей Холла весом 2253 кг каждый, электросварной якорной цепи калибром 43 мм. Длина якорной цепи каждого якоря 250 м.

– Рулевое устройство приводилось в действие электрогидравлической машиной типа Р-16, тип руля – полубалансирный. Ахтерштевень имел ледовый выступ («ледовый зуб») для защиты пера руля от повреждений при плавании во льдах.

– Команда состояла из 36 моряков. Также имелись запасные спальные места в количестве 2-х койко-мест.

Теплоход преимущественно выполнял рейсы с пиломатериалами из порта Архангельск в порты Европы и северной Африки, а в период летней навигации выполнял каботажные перевозки в порты Арктики и экспортные перевозки пиломатериалов из порта Игарка (Рис. 5).



Рис. 5. Теплоход «Игорь Грабарь» рядом с ледоколом «Диксон».

Фото. 1980-е гг. Из фондов Северного Морского музея

Заключение

В 1960-е гг. успешно завершился первый этап технического перевооружения отрасли, характерной особенностью которого являлось сочетание модернизации имевшегося флота со строительством наиболее современных по тому времени судов. Десятилетие спустя советский торговый флот был не только одним из самых больших флотов в мире, но и самым технически современным. Светское судостроение шло в ногу со временем и с мировыми тенденциями.

Серия судов типа «Игорь Грабарь» стала серией, ярко характеризующей мощные изменения в самом принципе перевозки грузов. Принцип пакетных перевозок стал доминирующим на десятилетия. Суда серии, входившие в состав Северного морского пароходства, прослужили довольно долгую службу. Многие из них были списаны только в начале XXI в., что ярко демонстрирует их техническую «молодость», а также работоспособность. После распада Советского Союза ценнейшие артефакты жизни и трудового пути судов серии «художники» были переданы в фонды Северного Морского музея, к началу 1990-х гг. как раз получившего статус полноценного учреждения культуры. Сегодня в фондах есть фотографии судна «Игорь Грабарь» и его команды.

Серия стала, с одной стороны, ярким примером конструкторской мысли, а с другой – оригинальной серией, которая, наряду с сериями «капитанов», «пионеров», «политиков», не только везла лес в Европу, но и во многом являлась культурным и просветительским миссионером. Перевозя по мировому океану историю о советских художниках и имея на своем борту пусть и небольшие и, по сегодняшним меркам, достаточно простые с технической точки зрения музеи, суда серии тем не менее являлись частью большой информационно-просветительской работы.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. *Асадчик И.* С именем художника // Моряк севера. 1975. № 6 (6205). С. 3.
2. *Бобров И.* Миллионы и годы «Игоря Грабаря» [Электронный ресурс] // Корабельная сторона. От 24.03.2003. Режим доступа: <https://old.vdvsn.ru/papers/ks/2003/03/24/13040/>
3. *Спирихин С.А.* Суда Северного морского пароходства и полярной Гидрографии : Альбом-справ. Архангельск : Правда Севера, 2003. 309 с.
4. Морской транспорт СССР : К 60-летию отрасли / Под общ. ред. Т.Б. Гуженко. М. : Транспорт, 1984. 272 с.

© 2021. Alexander O. Belov

Arkhangelsk

**IGOR GRABAR: THE NAME ON THE BOARD.
FROM THE HISTORY OF SOVIET SHIPBUILDING**

Abstract: The article is devoted to the history of the post-war development of the Soviet merchant fleet and, in particular, to the processes that took place in the Northern Shipping Company, which since the mid-1960s has become one of the most advanced shipping companies in the USSR. The article also touches on the topic of technical transformation, modernization of the Soviet merchant fleet, in particular, the transition from steamships to motor ships and the change in the principle of cargo transportation from bulk to package and container.

The paper attempts to analyze the Soviet ship "naming" and the symbolism of the Soviet ships names on the example of the ship "Igor Grabar", also describes the practice of organizing ship museums as a unique socio-cultural phenomenon.

Keywords: Igor Grabar, ship, port, symbolism of the name, ship museum, Soviet shipbuilding history.

Information about the author:

Alexander O. Belov — research fellow at the Northern Maritime Museum, Arkhangelsk.

© 2021 г. Т.О. Лефман

г. Архангельск

НОВЫЙ ДИЗАЙН НА ОСНОВЕ ТРАДИЦИОННОГО РЕМЕСЛА: ОПЫТ ТВОРЧЕСКИХ КОЛЛАБОРАЦИЙ

Аннотация: Исследование посвящено осмыслению интереса к локальной культуре и традиционному ремеслу в современной арт-индустрии. Этот интерес обуславливается феноменом глокализации и мыслится как ответ глобальным процессам, когда вместо ожидаемого исчезновения региональных отличий происходит их сохранение и развитие.

Работа выстраивается на основе анализа коллабораций художников, дизайнеров с предприятиями народных художественных промыслов (далее НХП) в течение последних пяти лет. Сотрудничество осуществляется в сфере цифровизации уже существующего наследия, а также в создании новых идей для предметного и цифрового дизайна с использованием графических элементов росписей, традиционных ремесленных практик ткачества, кружевоплетения, резьбы по дереву.

В статье представлены примеры крупных проектов, выставок и конкурсов, таких как «Орнамика», RUSTRENDS («Нео – Промыслы»), организованных профильными университетами, музеем декоративно-прикладного искусства, то есть российским авангардом в сфере создания нового дизайна на основе традиционного ремесла. Также описывается опыт взаимодействия локальных ремесленников, местных фабрик с дизайнерами – предприятия «Крестецкая строчка» и Ульяны Сергиенко, «HALF&HALF» и объединения «Гжель», Марины Турлай и фабрики «Хохломская роспись» и др.

Каждая приведенная в пример коллаборация отражает общую мировую тенденцию обращения «к корням» – к исследованию местного колорита, поиску вдохновения в традиции, создающейся веками и передаваемой новым поколениям.

Ключевые слова: глокализация, арт-практики, творческие коллаборации, традиционное ремесло, новый дизайн, локальная культура.

Информация об авторе:

Лефман Татьяна Олеговна — кандидат культурологии, старший преподаватель кафедры культурологии и религиоведения, Северный (Арктический) федеральный университет им. М.В. Ломоносова, г. Архангельск.

Для цитирования: Лефман Т.О. Новый дизайн на основе традиционного ремесла: опыт творческих коллабораций [Электронный ресурс] // К 150-летию со дня рождения И.Э. Грабаря (1871–1960) : Материалы всероссийской научной конференции (25–26 марта 2021 г.). – Электронные текстовые данные. – Архангельск : КИРА, 2021. – С. 268–274.

Представленное исследование уже в формулировке названия содержит спор о том, как в контексте современного дизайна правильно говорить о традиции. Также как современные произведения, созданные на основе народной музыки, новый дизайн, возникающий как результат осмысления народной материальной культуры, не может не вызывать споров об аутентичности, художественной интерпретаций, о сохранении и развитии традиции.

В фокусе исследования находится постоянно повышающийся интерес к локальной культуре и традиционному ремеслу в современной арт-индустрии. Интерес обуславливается

феноменом глокализации и мыслится как ответ глобальным процессам, когда вместо ожидаемого исчезновения региональных отличий происходит их сохранение и развитие. Этот процесс стал особенно заметен в последние пять лет, когда появился так называемый тренд на локальность в художественной среде, бизнес-инициативах, научных исследованиях современной культуры. Одним из масштабных и ярких примеров является проект государственного центра современного искусства «NEMOSKVA» (куратор проекта А. Прудникова), направленный на исследование локальных инициатив, развитие горизонтальных связей, продвижение региональных художников и кураторов через профессиональный диалог о культуре, искусстве и креативном потенциале периферии.

С конца 80-х гг. – момента появления самого термина «глокализация» – изучением ее особенностей, проблем, механизмов с точки зрения геополитики и экономики занимались Р. Робертсон, И. Мехришвили, Е. Авдокушин, У. Бек, М. Тишкова, Л. Межова. Однако целью представленного исследования является осмысление потенциала и роли креативной индустрии, где коллаборация как инструмент взаимодействия дизайнеров, художников, ремесленников, носителей уникальных знаний о традиционном искусстве, работает на местное сообщество, привлекает ресурсы, становится локомотивом развития локальной культуры.

Работа опирается на научные исследования и творческую деятельность школы дизайна НИУ ВШЭ (Москва), Револьт-центра (Коми), Института медиа, архитектуры и дизайна «Стрелка» (проект А. Кальгаева «Русский арьергард», Москва), Государственного Дарвиновского музея (проект Я. Шклярской «Голос Севера», Москва), на выставочные проекты музея декоративно-прикладного искусства (Москва), частные дизайнерские инициативы и другие примеры, находящиеся в авангарде выбранного направления исследования.

В процессе анализа деятельности вышеперечисленных институций, интервью с современными художниками и дизайнерами, открытой информации о проектах с НХП, их сайтов и страниц в социальных сетях мы выявили несколько направлений, по которым осуществляется творческая коллаборация:

- взаимодействие в вопросах цифровизации образцов народного искусства, представляющих собой памятники культурного наследия России;
- организация выставочных проектов и конкурсов ДПИ для дизайнеров, вдохновляющихся образами народного искусства;
- творческое сотрудничество на основе частных инициатив дизайнеров и НХП, направленное на создание нового дизайна на основе традиционного ремесла.

В направлении цифровизации самым успешным можно назвать проект «Орнамика» – крупнейший открытый цифровой архив и лаборатория узоров России. Проект ориентирован не только на цифровую документацию народного визуального искусства, но также и на привлечение творческого комьюнити, работающего с визуальной графикой, леттерингом, созданием шрифтов на основе графических деталей традиционных узоров, к созданию новых идей. Анализ сайтов фабрик, страниц предприятий НХП в Инстаграм и других социальных сетях позволяет говорить об эффективной коллаборации в сфере визуальной коммуникации и цифрового маркетинга. Предприятия НХП, сайты, страницы, лендинги которых оформлены в соответствии с законами визуальной коммуникации, делают очевидным факт привлечения к деятельности специалистов цифрового дизайна.

Работа таких крупных институций, как фонд содействия развитию народных художественных промыслов RUSTRENDS (Москва), всероссийский музей декоративного искусства (Москва), а также локальных инициатив Арктического института искусств (Архангельск), Револют-центра (Сыктывкар), не просто сохраняет ремесло, но делает возможным продолжение традиции в новой ее интерпретации с помощью организации арт-резиденций, коллабораций с молодыми дизайнерами и художниками. Один из самых крупных проектов, который появился при поддержке Министерства промышленности и торговли РФ и реализуется фондом RUSTRENDS, является форум «Нео – Промыслы». Помимо информационной задачи, подкастов – двухминутных роликов, в которых раскрывается душа народных промыслов, собранных со всей России, проект рассказывает о том, где располагаются производства и почему так важно сохранять промыслы в местах их бытования. Выставки, организованные всероссийским музеем декоративного искусства «Дизайн и ремесло» (Нижний Новгород, 2019 г.), «Трын*Трава» (Москва, 2020 г.), опирались на русское культурное наследие и его современную интерпретацию. Инициативная группа дизайнеров пыталась показать, что в массовом сознании русский стиль, как правило, ассоциируется с сувенирами, матрешками и воспринимается как область, в которой невозможны настоящие художественные высказывания. Тогда как народное ремесло обладает тем самым глубинным, символическим художественным пространством, приближающим зрителя к узнаванию корней народного искусства и жизни предков, определению собственной культурной принадлежности и идентичности, познанию границы профанного и сакрального.

Примером локальной коллаборации может послужить проект «Живой Север», реализованный при поддержке фонда Президентских грантов Арктическим институтом искусств, кафедрой культурологии и религиоведения Северного (Арктического) федерального университета, предприятием НХП «Беломорские узоры», дизайнерами С. Сальниковой и А. Злотко, художницами У. Подкорытовой и У. Яковлевой. Проект отвечает задачам

сохранения визуального культурного наследия Русского Севера (оцифровка архивов, фотоархивов, музейных экспонатов, собранных в экспедициях по Архангельской области); его актуализации (через размещение в цифровом пространстве, создание Инстаграм-страницы, электронного каталога, виртуальных экскурсий по музею); создания нового дизайна на основе традиционных ремесел резьбы по дереву, росписей, вышивке и ткачеству (с помощью вовлечения дизайнеров в творческое сотрудничество с предприятием).

Особый интерес представляет опыт частных коллабораций дизайнеров и художников с НХП. К ним можно отнести создание кутюрной коллекции одежды дизайнером У. Сергиенко в коллаборации с фабрикой «Крестецкая строчка», творческое сотрудничество дизайнеров «HALF&HALF» с объединением «Гжель» (Ил. 1), дизайнера Ю. Герасимовой с Жостовским предприятием НХП (Ил. 2), М. Турлай с фабрикой «Хохломская роспись». В высказываниях дизайнеров-инициаторов коллабораций с НХП определяются направления взаимодействия, озвучиваются сложности в процессе сотрудничества с мастерами НХП. Художники говорят об этике отношений к традиции и научно-исследовательском подходе перед непосредственным созданием идеи нового дизайна на основе традиционного ремесла. Дизайнер С. Сальникова, один из основателей бренда женской одежды с северным характером Fu:r, сотрудничая с предприятиями НХП Якутии, «Шуйскими ситцами» (г. Иваново), «Беломорскими узорами» (г. Архангельск), говорит о том, что мастера достаточно настороженно начинают взаимодействие с дизайнерами. Это обуславливается неудачным опытом, непрофессионализмом некоторых дизайнеров, которые приходят на предприятие с уже вековой историей и говорят, что и как надо правильно делать [Семейникова, 2015].

До сегодняшнего дня в достаточно консервативной среде мастеров фабрик НХП словосочетание «креативные индустрии» коннотировано негативно, как это представлялось когда-то в программных трудах Т. Адорно и М. Хоркхаймера [Адорно, Хоркхаймер, 2016]. Однако тенденция меняется, и накопленный положительный опыт коллабораций позволяет не только говорить о возможности творческого взаимодействия, но и определять дизайн как многофакторный полифункциональный социокультурный феномен со множеством уровней и возможностей трактовки, в том числе в аксиологическом дискурсе. Молодые художники и дизайнеры в своих высказываниях подтверждают важность ценностного подхода к осмыслению народного ремесла через дизайн. Так, Марина Турлай, дизайнер коллаборации с НХП «Хохломская роспись», автор проекта о берестяных промыслах «Berësta project», рассказывая в одном из интервью историю знакомства с фабрикой в Конаково (Тверская область), описывает впечатления от фаянсового завода, километры площадей которого с 1990-х гг. полностью разрушены: «В прошлом фабрика обеспечивала посудой весь Советский союз, а сегодня на базе этого завода существует только крохотная фабрика. Я поняла, что я делаю!

С помощью дизайна я соединяю точки» [Турлай, 2018]. Таким образом, одна из важнейших задач коллаборации – ее социально-экономическая направленность.



Ил. 1. Коллаборация «HALF&HALF» и объединения «Гжель»
(опубликовано на сайте HALF&HALF:
<https://halfand.co/catalog/collection/gzhel/>)



Ил. 2. Коллаборация дизайнера Юлии Герасимовой и Жостовской фабрики декоративной росписи
(опубликовано на сайте: <https://www.ug-arthomedesign.ru/catalog/podnosy/>)

Подтверждением этого тезиса могут послужить научные исследования феномена Арктического дизайна культуролога А.Н. Соловьевой, которая выявляет социально-экономическую ориентированность подобных коллабораций, определяет устойчивость (Design for sustainability) как функцию дизайна по достижению конкурентоспособности регионов не зависимо от географического положения. Креативная индустрия дает местным жителям возможность совместно создавать продукты, имеющие экономическую и символическую ценность, способствует складыванию позитивной территориальной идентичности» [Соловьева, 2016, с. 120]. В регионах результаты успешного творческого взаимодействия дизайнеров и местных фабрик развивают локальный рынок, формируя благоприятный имидж территории, населения и туристических продуктов.

Таким образом, представленное исследование анализирует пути творческих коллаборации, новые технологии, направления и форматы работы в сфере народного

искусства и дизайна. Анализ мотивации сотрудничества дизайнеров с предприятиями НХП демонстрирует возможности традиционного ремесла приближать человека «к корням», «распаковывать» смыслы, заложенные прошлым, для будущего. Более того, в традиционном проявляется идея экологичности и устойчивости, определяющая гармоничное взаимодействие человека, природы и искусства, которое складывается в единую экосистему.

Творческие коллаборации определяют потенциал современной культуры через ее умение восстанавливать визуальные связи между поколениями. У Густава Малера есть высказывание о том, что «традиции – это передача огня, а не поклонение пеплу». Представленное исследование является размышлением о современной культуре, креативной индустрии, художнике, дизайнере, которые могут восстановить связь с традицией, актуализировать ее для будущих поколений, превратить в «огонь из высказывания». Владея цифровым языком, законами визуальной коммуникации, современный дизайн выполняет функцию медиатора, делает традиционное ремесло частью идентичности современного человека, помогает «распаковать» древнее знание, что «вшито» в каждом человеке.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. *Адорно Т., Хоркхаймер М.* Культурная индустрия: просвещение как способ обмана масс. М.: Ад Маргинем Пресс. 2016. 104 с.
2. *Кальгаев А.* Русский арьергард [Электронный ресурс] // Институт «Стрелка». 2013. Режим доступа: <http://2013.strelka.com/alumnus/anton-kalgaev/?lang=ru> (Дата обращения 27.05.2021).
3. *Семейникова А.* Молодая кровь: Фу:г. Интервью с С. Сальниковой [Электронный ресурс] // Be in open. 2015. Режим доступа: <https://www.be-in.ru/people/35942-fyr/#top> (Дата обращения 27.05.2021).
4. *Соловьева А.Н.* Арктический дизайн в контексте социальных инноваций // Международный журнал исследований культуры. 2016. №4 (25). С. 118–127.
5. *Тишкова М., Межова Л.* Теоретико-методологический анализ процессов глобализации и глокализации [Электронный ресурс] // Успехи современного естествознания. 2018. № 11-2. С. 437–443. Режим доступа: <http://natural-sciences.ru/ru/article/view?id=36965> (Дата обращения: 27.05.2021).
6. *Турлай М.* Интервью [Электронный ресурс] // Design Mate. 2018. Режим доступа: <https://design-mate.ru/read/people/marina-turlay> (Дата обращения 27.05.2021).
7. *Шарова Е.* Современная культура Севера России. Архангельск и Мурманск [Электронный ресурс]. 2019. Режим доступа: http://nemoskva.art/regional_research (Дата обращения 27.05.2021).

8. Robertson R. Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity. In: Featherstone M., Lash S., Robertson R. *Global Modernities*, London, Sage Publications, 1995. P. 25–44.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ:

ДПИ	декоративно прикладное искусство
НИУ ВШЭ	Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»
НХП	народные художественные промыслы

© 2021. **Tatiana O. Lefman**
Arkhangelsk

NEW DESIGN BASED ON TRADITIONAL CRAFTS: ART COLLABORATION EXPERIENCE

Abstract: The study is devoted to understanding the interest in local culture and traditional craft in the modern art industry. This interest is conditioned by the phenomenon of glocalisation and is thought of as a response to global processes, when, instead of the expected disappearance of regional differences, they are preserved and developed.

The work is built on the basis of an analysis of the collaborations of artists, designers with enterprises of folk arts and crafts over the last five years. Cooperation is carried out in the field of digitalization of the existing heritage, as well as in the creation of new ideas for object and digital design using graphic elements of paintings, traditional craft practices of weaving, lace-making, wood carving.

The article presents examples of large projects, exhibitions and competitions such as Ornamika, Rustrends (NeoPromysly), organized by specialized universities, a museum of decorative and applied arts, that is, the Russian avant-garde in the field of creating a new design based on traditional craft. As well as the experience of interaction of local craftsmen, local factories with designers - the Krestetskaya Strochka factory and Ulyana Sergienko, HALF & HALF and the Gzhel factory, Marina Turlay and the Khokhloma painting factories, etc.

Each example of the collaboration reflects a general global trend of going back to the roots, exploring local color, seeking inspiration in a tradition that has been created over the centuries and passed on to new generations.

Keywords: glocalisation, art practices, creative collaborations, traditional craft, new design, local culture.

Information about the author:

Tatiana O. Lefman — PhD in cultural science, University Lecturer of the Cultural and Religious Studies Department, Lomonosov Northern (Arctic) Federal University, Arkhangelsk.

© 2021 г. Е.Н. Егорова, Д.Г. Одерий

г. Архангельск

ТРИ ЗАГАДКИ ОДНОГО ТЕКСТА, ИЛИ ФЕНОМЕНЫ ЯЗЫКА В ТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ (НА ПРИМЕРЕ РОМАНА Ф. БАКМАНА И ФИЛЬМА Х. ХОЛМА «ВТОРАЯ ЖИЗНЬ УВЕ»)

Аннотация: В статье предпринимаются попытки разгадать загадки текста культуры на примере романа Фредрика Бакмана и фильма Ханнеса Холма «Вторая жизнь Уве». Эти попытки приводят к выводу о безграничности интерпретации и об удивительной смысловой мощи искусства. На основе контекстов, в которых актуализируются смыслы о персонажах-двойниках, интертексте и метафоре, авторы рассуждают о возможных смыслах и связях текстов культуры.

Ключевые слова: текст культуры, интертекст, метафора, интерпретация, персонажи-двойники, феномены языка.

Информация об авторах:

Егорова Екатерина Николаевна — кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры культурологии и религиоведения, Северный (Арктический) федеральный университет имени М. В. Ломоносова, г. Архангельск;

Одерий Дарья Геннадьевна — бакалавр культурологии, магистрант 1 курса, Северный (Арктический) федеральный университет имени М. В. Ломоносова, г. Архангельск.

Для цитирования: Егорова Е.Н., Одерий Д.Г. Три загадки одного текста, или феномены языка в тексте культуры (на примере романа Ф. Бакмана и фильма Х. Холма «Вторая жизнь Уве») [Электронный ресурс] // К 150-летию со дня рождения И.Э. Грабаря (1871–1960) : Материалы всероссийской научной конференции (25–26 марта 2021 г.). – Электронные текстовые данные. – Архангельск : КИРА, 2021. – С. 275–282.

Весной 2019 г. в рамках научной конференции «Духовные искания человека в цифровую эпоху» О.П. Плахтиенко, доцент кафедры литературы САФУ имени М.В. Ломоносова, выступила с докладом, посвящённым книге Фредрика Бакмана «Вторая жизнь Уве». Аудитория с интересом вела внутренний диалог о человеке и человеческом в цифровую эпоху, о том, с какими сложностями сталкивается главный герой романа Уве, попадая в среду айфонов, айпадов и макбуков (путая их с бигмаками). Тогда слушателям запомнилось высказывание: «Хочется надеяться, что в каждом из нас есть немного Уве». Мы, вероятно, уже осознавали, что каждый из нас, действительно, похож на того, кто постоянно ворчит на окружающих, чиновников называет пренебрежительно «чинушами» и хранит верность своим «старомодным принципам».

Безусловно, идеи и мысли (как автора произведения, так и интерпретирующих их читателей) произвели и производят сильнейшее впечатление и мотивируют к вдумчивому прочтению, изучению текста, а в дальнейшем и к просмотру экранизации романа «Вторая

жизнь Уве» (фильма Ханнеса Холма). Фильм, книга, замысел автора, сценариста, режиссера (все и всё скандинавского происхождения) заслуживают положительные отзывы читателей и зрителей, побуждают исследователей к детальному герменевтическому анализу. Но более всего в продолжение начатого на конференции 2019 г. разговора требуют внимания идеи об интертекстуальности произведения и реализации феноменов языка в тексте культуры.

В начале публикации сделаем несколько оговорок:

– во-первых, контекстов, требующих более глубокого разъяснения, в произведении намного больше, чем будет представлено в рамках статьи (например, интертекстуальные связи с фильмом «Гран Торино» (англ. *Gran Torino*) – драмой, снятой Клинтом Иствудом в 2008 г. [Егорова, 2021] и пр.);

– во-вторых, загадки по природе разнородные, похожие на то, что имеют в своей основе: метафору, семантически устойчивое выражение и интертекст;

– наконец, интерпретация этих загадок весьма субъективна и не претендует на категоричное прочтение.

Перечислим последовательность контекстов, которые предстоит проанализировать подробнее:

– персонажи-двойники;

– семантически устойчивое выражение: «у кошки девять жизней»;

– метафора «человек с большим сердцем»: у главного героя произведения большое сердце в прямом и переносном смыслах, но оба смысла старательно скрывают и сам персонаж, и автор произведения (метафора как троп и как «приём думания»);

– интертекстуальные загадки.

На наш взгляд, обозначенные феномены языка концептуально значимы для текста, т. к. реализуют три макрофункции текста культуры (согласно теории Ю.М. Лотмана): передают константную информацию, образуют смыслы и актуализируют память культуры.

В то же время и смыслы, которые передают эти феномены, можно назвать ключевыми и связанными, то есть подразумевается, что они образуют ассоциативную цепочку, в которой дистанция между обозначенными контекстами минимальна: отец Уве – «сааб» – Уве – Соня – кошка – сердце Уве...:

«← Я скучаю по тебе, – шепчет. Капелька, блеснув, тут же гаснет в уголке его глаза. Рука вдруг нащупывает что-то мягкое. Уве не сразу понимает: это кот бережно положил морду ему на ладонь. <...> А еще кошка этот – поглядывает с укоризной. Точь-в-точь как когда-то Соня» [Бакман, 2019, с. 196, 221].

Уже из этого контекста становится понятным, что для всей этой череды сменяющихся друг друга образов, главным становится образ возлюбленной Уве – Сони. Если идти от

ассоциативной цепочки: Уве – Соня – «кот / кошка» – «девять жизней» – «вторая жизнь Уве», к сильной текстовой позиции – заглавию «Вторая жизнь Уве» (в русском переводе) и принять во внимание образ «кошака» как образ зооморфного двойника Уве, то, по-видимому, можно попытаться реконструировать модель всех девяти пограничных состояний и «жизней»:

- 1) Жизнь Уве до встречи с Соней;
- 2) Жизнь Уве с Соней;
- 3) Жизнь Уве после смерти Сони (попытки воссоединения с Соней):
- 4) 1 попытка – «Крючок» (помешали соседи);
- 5) 2 попытка – «Крючок» (пришли дети с едой);
- 6) 3 попытка – «Крючок и некачественная верёвка»;
- 7) 4 попытка – «Сааб»;
- 8) 5 попытка – «Поезд»;
- 9) 6 попытка – «Ружьё».

На занятиях, посвящённых киноведческой экспертизе, студентам социально-гуманитарных направлений предлагалось проанализировать кадры из экранизации этого произведения. После просмотра фильма как в устных ответах, так и в письменных работах встречались вот такие высказывания в форме предположения: «Я подумала, что душа Сони стала душой кота» (информант), «В тот момент, когда кот забрался на грудь Уве (Уве умер – *Е.Е.*), я подумал, что кот, кошка – это точно Соня» (информант).

Именно образ кота-двойника наводит на мысль о том, что Уве сам для себя становится врагом (тщетные попытки прогнать кота в начале фильме, курьезные попытки самоубийства, финальная сцена – Уве умирает своей смертью, а кот лежит у него на груди), а затем, после встречи с персонажем-помощником – Парване, – осознаёт, что мог совершить глупость. Кот так же не вписывается характером и «породой» в уютный район Уве, как и сам Уве: кот затевает драку с Принцем (соседской собачкой) – Уве, готов бросить резкое замечание соседям.

Думается, и текст романа, и образный ряд фильма позволяют прийти к мнению о том, что Уве «отражается» в других персонажах [Егорова, 2021]. Одновременно с этим они компенсируют некоторые функции Уве, раскрывая его характер. Уве (на самом деле) такой же незащитный, как и Анита и Руне (просто он хорошо маскируется), он «слишком добрый», честный, порядочный, немногословный и трудолюбивый, как отец, такой же нежной души, как и Соня. «Он собрал для нее книжный шкаф: она набила его книжками, в которых от корки до корки сплошь про чувства» [Бакман, 2019, с. 47, 169], – они были разными только внешне, внутренне это были две родственные души-близнецы. Внешние различия только подтверждают внутреннюю гармонию: она любила болтать, Уве – помалкивать. «Когда она

брала его руку (толщиной с ее ногу) и щекотала, покуда не треснет, расползаясь в улыбку, гипсовая маска на его суровом лице, душа ее пела. И эти мгновения принадлежали ей и только ей» [Бакман, 2019, с. 168]. Встретив Соню, Уве преодолевает все трагедии ради неё. Происходит это потому, что Соня дополнила жизнь Уве недостающими радостями: «сам Уве состоял из двух цветов – черного и белого. Она раскрасила его мир. Дала ему все остальные цвета» [Бакман, 2019, с. 47]. В последствии дети изображают Уве на своих рисунках всегда цветными карандашами.

После потери Сони Уве начинает жить с самим собой в разладе, нарушается гармония, именно поэтому он становится врагом для самого себя. Жизнь превращается в «заведённый механизм», а после увольнения Уве решает «отправиться к Соне».

Потеря ребёнка и смерть жены наносит Уве глубокие сердечные раны, но с помощью новых друзей герой возрождается и даже перерождается: его дом вместо привычного места траура по Соне превращается в место детских игр, приют для тех, кого не принимает и не понимает современное общество. После смерти Сони Уве оказался в некой изоляции: по жизни молчаливый и строгий, он стал ещё более нелюдимым и ворчливым. Он сам себя отдал от людей, которые вызывают у него теперь лишь раздражение. Только Парване смогла пробиться через его защиту: «Ничего до Сони не было и ничего не будет после» – говорит он Парване, а она отвечает ему: «Я же есть». Парване – чужая стране, как Уве – чужой времени, в котором живет, но они находят в себе мужество жить. Уве добряк, как и дети, Уве, спасая других – спасает себя.

Герои-двойники реализуют функцию компенсации и восстановления:

– Анита – персонаж, позволяющий Уве вспомнить о том, что за жизнь *Другого* надо вести борьбу; побуждающий к борьбе. Компенсирует терпение и силу.

– Соня – персонаж, который компенсирует открытость, чувства и эмоциональность. Учит любить людей.

– Парване – персонаж компенсирует коммуникабельность, возвращает к жизни, дарит радость рождения новой жизни.

Как в романе, так и в фильме Соня-Уве и Парване-Уве – тоже в какой-то степени отражение двух жизней. В одной Уве был прекрасным мужем, любящим и поддерживающим жену до последней секунды. Во второй ему случайно выпал шанс сыграть ту роль, которую он был лишён в первой жизни: роли отца (для Парване) и дедушки (для детей Парване и Патрика). В первой жизни он держал руку Сони и говорил: «Мы справимся, ведь мы вместе». Во второй жизни его руку держит Парване и говорит: «Ты справишься, ведь ты не один».

Повторяющийся в экранизации крупный план соединенных рук Сони и Уве – лейтмотив кинокартины (Ил. 1). С момента после автокатастрофы, в больнице, где Соня

наконец-то приходит в сознание; затем в сцене «исцеления» боли Уве, когда Соня подходит и говорит: «Мы либо умираем, либо живём», — и Уве находит нужный вектор борьбы: чиновников ему не засудить, а вот поставить пандус – это и есть победа над горем; и заканчивая финальной сценой воссоединения Уве и Сони после смерти.



Ил. 1. Кадр из фильма Х. Хилла «Вторая жизнь Уве» («A man called Ove»). 2015 г.
(из открытых источников: <https://www.kinopoisk.ru/film/848894/video/132415/>)



Ил. 2. Микеланджело Буонарроти. «Сотворение Адама». Сикстинская капелла. Ватикан. Рим.
1508–1512 гг. (из открытых источников: https://muzei-mira.com/kartini_italia/1668-sotvorenie-adama-mikelandzhelo-buonarroti-1511.html)

В ходе киноведческого анализа мы с коллегами (студентами) сопоставили жест главных героев (книги и фильма) с жестом на фреске «Сотворение Адама» Микеланджело Буонарроти (Ил. 2). М. Хайкина, искусствовед, так интерпретировала это произведение великого итальянца: «Микеланджело написал Бога в античном духе: он реален в своем телесном и божественном воплощении. <...> Мы практически видим, как энергия сквозь кисть Бога передается руке человека. Выбирая из истории сотворения человека именно это мгновение – рождение души, Микеланджело приравнивает его к творческому озарению. По его мнению, способность творить и создавать – это наиболее ценный дар из тех, что даны человеку свыше. Между двумя протянутыми друг к другу руками и совершается чудо, недоступное нашему зрению. Этот жест уже встречался у Леонардо да Винчи; но если ангел на его картине «Мадонна в гроте» лишь указывал на чудо, то здесь жест Бога его воплощает. Впоследствии этот жест повторят многие другие художники – соглашаясь или споря с верой Микеланджело в человека и в силу творчества» [Хайкина, 2021].

Особенно важными для понимания и близкими к интерпретации текста Ф. Бакмана, по нашему мнению, оказываются размышления А. Россохина: «Мы рождаемся в момент расставания»: «Первое, что я здесь чувствую, – момент уникальной встречи, который полон энергии и силы. Бог несется навстречу Адаму, чтобы вдохнуть в него жизнь. Сейчас их пальцы сомкнутся – и вялое тело родится, обретет силу, жизнь, а в глазах Адама зажжется огонь. Но в то же время у меня есть едва уловимое ощущение, что Бог со свитой движется в другую сторону, улетает от Адама. На это указывают фигуры женщины и младенца, они как будто отталкиваются от него, и задают тем самым обратное движение. Почему? Я предполагаю, что бессознательно Микеланджело рисовал здесь не встречу, а следующий за ней момент расставания. <...> И в таком случае меланхолическая поза Адама передает не отсутствие жизни, а печаль расставания. Он еще не знает, что только благодаря такому расставанию он может родиться как человек, как отдельное “Я”» [Россохин, 2021].

Предельность, пограничность состояний, образ чуда, на наш взгляд, становятся основой интертекстуальных связей произведений, смысл которых преодолевает время и пространство.

Когда Парване узнает, что у Уве слишком большое сердце, она начинается смеяться. От смеха начинаются схватки. Фольклорист С.З. Агранович подчеркивала эту природу смеха – смех есть жизнь: «Смех <в представлении древних> – это носитель жизни, даритель жизни и главнейший признак жизни. Кстати, очень верное представление древних людей – «кто смеётся, тот живой». И ещё более верное наблюдение – «кто смеётся, тот и есть человек». <...> Смеяться действительно могут только люди. Вот, если задать себе вопрос «где кончается самое умное животное и начинается самый глупый человек?» – там, где смеются. <...> От чего

мы смеёмся? – от двусмысленности. Животные не знают двусмысленности. Двусмысленность и порождённый ею смех – это чисто человеческое» [Агранович].

Интертекстуальные связи, прочитываемые в тексте, – от сюжетообразующих упоминаний претекстов (Булгаков «Мастер и Маргарита», образ «кота без билета») до неявных (имплицитных) намёков на шедевры мирового искусства и мифологические образы – создают объемный, не плоский художественный образ, наполненный смыслом. С.З. Агранович так определяет текст культуры: «Вся культура, она, конечно, восходит к мифу. Из мифа вышло всё, вся духовная культура. Из мифа вышли религия, наука <...> и из мифа же вышло искусство. В результате чего? – в результате его смерти. Миф умер и его человечество расчленило на три части» [Агранович]. Восстановление связей между этими частями есть восстановление целостности текста культуры в ходе герменевтического анализа. В работе мы предприняли попытки разгадать «загадки», сформулированные нами, но предложенные автором и режиссером произведения «Вторая жизнь Уве», – эти попытки привели к выводу о безграничности интерпретации и об удивительной смысловой мощи искусства, а также о роли реплики исследователя.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. *Агранович С.З.* Видеолекция [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://vk.com/sofaagranovich> (Дата обращения: 20.03.2021).
2. *Бакман Ф.* Вторая жизнь Уве / Пер. со швед. Р. Косынкина. М. Синбад, 2019. 384 с.
3. *Волков С.В.* Сюжетообразующая роль повседневности в романе Ф. Бакмана «Вторая жизнь Уве» // Гуманитарные аспекты повседневности: проблемы и перспективы в XXI веке: сборник научных трудов. Воронеж : Наука-Юнипресс, 2019. С. 167–176.
4. *Егорова Е.Н.* Презентация к докладу (схемы, цитаты и иллюстрации) [Электронный ресурс]. 2021. Режим доступа: <https://docs.google.com/presentation/d/1LRM3JVJv3kBengNxifEeYjtqf7YkmpggmG3cToihzc/edit?usp=sharing> (Дата обращения: 20.03.2021).
5. *Россохин А., Хайкина М.* О чем говорит мне эта картина? «Сотворение Адама» Микеланджело Буонарроти [Электронный ресурс] // Psychologies. Режим доступа: <http://www.psychologies.ru/people/razgovor-s-ekspertom/o-chem-govorit-mne-eta-kartina-sotvorenje-adama-mikelandjelo-buanarotti/> (Дата обращения: 21.03.2021).

© 2021. Ekaterina N. Egorova, Daria G. Odery
Arkhangelsk

**THREE PUZZLES OF ONE TEXT, OR LANGUAGE PHENOMENA IN THE TEXT
OF CULTURE (ON THE EXAMPLE OF THE F. BAKMAN'S NOVEL AND THE
H. HILL'S MOVIE «A MAN CALLED OVE»)**

Abstract: In the article attempts are made to solve the riddles of the culture text on the example of the F. Bakman's novel and the H. Hill's film «A man called Ove». These attempts lead to the conclusion about the infinity of the interpretation and the amazing sense of art. Based on contexts in which the meanings are actualized on twin characters, intertext and metaphor, the authors argue about the possible senses and links of cultural texts.

Keywords: text of culture, intertext, metaphor, interpretation, twin characters, language phenomena.

Information about the authors:

Ekaterina N. Egorova — PhD in Philology, Associate Professor of the Cultural and Religious Studies Department, Lomonosov Northern (Arctic) Federal University, Arkhangelsk;

Daria G. Odery — Cultureologist, Magstrand of the 1 course, Lomonosov Northern (Arctic) Federal University, Arkhangelsk.

Раздел V. Исследования молодых ученых

© 2021 г. Е.М. Паршева

г. Архангельск

МЕХАНИЗМЫ ТРАНСЛЯЦИИ КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ

Аннотация: Осмысление прошлого играет большую роль в жизни каждого поколения. Культурная память как сконструированное представление о прошлом служит важным фактором идентичности сообщества и средством передачи этой идентичности новым поколениям. Такие элементы как ритуал и праздник, реставрация и реконструкция культурного наследия, а также литературное творчество рассматриваются в статье как механизмы трансляции культурной памяти.

Ключевые слова: коллективная память, культурная память, коммуникативная память, трансляция культурной памяти.

Информация об авторе:

Паршева Евгения Михайловна — аспирант 1 курса, Северный (Арктический) федеральный университет имени М. В. Ломоносова, г. Архангельск.

Научный руководитель — Бедина Наталья Николаевна, доктор культурологии, доцент, Северный (Арктический) федеральный университет имени М. В. Ломоносова, г. Архангельск.

Для цитирования: Паршева Е.М. Механизмы трансляции культурной памяти [Электронный ресурс] // К 150-летию со дня рождения И.Э. Грабаря (1871–1960) : Материалы всероссийской научной конференции (25–26 марта 2021 г.). – Электронные текстовые данные. – Архангельск : КИРА, 2021. – С. 284–289.

Культурная память является достаточно сложным, подвижным явлением, связывающим настоящее с событиями прошлого. В качестве объекта изучения она находится в поле зрения различных наук: истории, социологии, психологии, культурологии и др. Соответственно, существует множество подходов к трактовке самого понятия культурная память.

Введение термина «культурная память» в научный оборот связано с именем немецкого историка культуры Яна Ассмана. Развивая теорию коллективной памяти, предложенную Морисом Хальбваксом, Ассман понимает её как наиболее общее понятие. В рамках коллективной памяти он различает коммуникативную и культурную память. Первая, как правило, связана со стихийной передачей воспоминаний в повседневной жизни через устную речь. Вторая относится к институционализированным воспоминаниям, которые могут храниться, передаваться и воспроизводиться в течение поколений.

Согласно Ассману, «коммуникативная память охватывает воспоминания, которые связаны с недавним прошлым. Это те воспоминания, которые человек разделяет со своими современниками» [Ассман, 2004, с. 52]. Коммуникативная память живет в повседневном взаимодействии и общении. Благодаря своему неформальному характеру она не требует специальных знаний со стороны тех, кто ее передает, не нуждается в поддержании какими-

либо учреждениями обучения, передачи и интерпретации. Типичным случаем коммуникативной памяти Ассман считает память поколения. Эта память возникает во времени и проходит вместе с ним, точнее, со своими носителями. Когда носители, воплощавшие ее, умирают, она уступает место новой памяти. Отсюда следует временность коммуникативной памяти. Спустя несколько поколений она либо утрачивается, либо теряет свою актуальность.

Культурная память направлена на фиксированные моменты в прошлом. Она формируется путем осмысления и интерпретации того, что произошло в прошлом и воплощается в текстах, обрядах, памятниках, праздниках и предметах. Культурная память – это форма коллективной памяти в том смысле, что она разделяется многими людьми и передает этим людям коллективную, то есть культурную идентичность [Assmann, 2008].

Культурная память не распространяется сама собой, а нуждается в особых специалистах, которые будут заниматься её трансляцией. Это могут быть шаманы, жрецы, представители творческой элиты и деятели искусства, ученые и педагоги [Ассман, 2004].

Необходимость в подобной институциональности указывает на воссоздаваемый, реконструируемый характер культурной памяти. Культурная память конструируется исходя из запросов настоящего, которое постоянно трансформирует и модернизирует содержание воспоминаний. Как отмечает американский историк Дэвид Лоуэнталь: «Воспоминания – это не «готовые к употреблению» копии прошлого, но эклектическая, избирательная их реконструкция, основывающаяся на последующих действиях и восприятиях и на постоянно меняющихся кодах, при помощи которых мы различаем, символизируем и классифицируем окружающий мир» [Лоуэнталь, 2004, с. 331].

Принимая во внимание указанные выше характеристики, культурную память можно определить как совокупность ценностей, норм, идеалов, значимых для группы, передающихся из поколения в поколение в мифологически-символической образной форме и воплощающихся в различных формах наследия. Культурная память – это понимание прошлого, которое находится в процессе конструирования и разделяется членами конкретной группы.

Если вернуться к более общему понятию коллективной памяти, то её трансляция осуществляется различными способами. Если мы говорим о коммуникативной памяти, это происходит стихийно, не всегда осознанно, посредством коммуникативных систем. Язык как средство коммуникации, орудие передачи коллективного опыта и способ формирования самосознания и мировоззрения его носителей, также можно назвать механизмом передачи коллективной памяти. Достаточно сослаться на идею В. Гумбольдта, утверждавшего, что «язык есть как бы внешнее проявление духа народа; язык народа есть его дух, и дух народа есть его язык – трудно представить себе что-либо более тождественное <...> в языке мы всегда

находим сплав исконно языкового характера с тем, что воспринято языком от характера нации <...> в каждом языке заложено самобытное мирозерцание» [Гумбольдт, 1985, с. 373]. В языке находит свое выражение культура конкретной этнической или национальной общности, которая передается потомкам.

Фольклор также является механизмом трансляции коллективной памяти. С семиотической точки зрения фольклорная традиция есть передача по каналам устной коммуникации культурно и социально значимых сообщений. Фольклорная традиция представляет собой цепочку, состоящую из произвольно большого количества звеньев. Минимальный размер такой цепочки – 3 звена (А-В-С), когда переданное сообщение не остается достоянием двух партнеров по диалогу, а передается дальше. Однако для того, чтобы текст закрепился в традиции, цепочке следует быть значительно длиннее [Неклюдов, 2013]. В этом отношении фольклор как устная традиция, передающаяся из поколения в поколение, имеет отношение к коммуникативной памяти. В то же время, подвергаясь трансформации согласно требованиям времени, фольклор является отражением культурной памяти. Цепочка увеличивается, пока существует социокультурная востребованность передаваемой информации. В том случае, если эта востребованность падает, текст либо трансформируется, переориентируясь на более актуальные коммуникативные задания, либо совсем перестает быть нужным и стирается из культурной памяти.

Если мы говорим о культурной памяти, то в этом случае момент стихийности уступает место процессу конструирования. Культурная память передается посредством обрядов и праздников, которые представляют собой форму передачи и воскрешения культурного смысла. Праздники и обряды в регулярности своего повторения обеспечивают передачу и распространение знания, закрепляющего идентичность, и тем самым воспроизведение культурной идентичности. Ритуальное повторение обеспечивает единство группы во времени и пространстве [Ассман, 2004]. Как уже отмечалось, культурная память является делом отдельных специалистов. Однако во время праздника вся остальная часть общества получает долю участия в конструировании и трансляции культурной памяти.

Изначально стихийно складывающийся набор определенных ритуальных действий, имеющий для носителей традиции особый смысл, связанный с определенным событием и направленный на конкретную цель, со временем расширяется или трансформируется. Например, праздник Масленицы берет свое начало в культе умирающего и воскресающего бога. Для масленичной обрядности значима аграрная семантика, связанная со стимуляцией плодородия перед началом полевых работ. В процессе христианизации праздник становится частью пасхального цикла. В советский период праздник не забывается совсем, а превращается в праздник проводов зимы и встречи весны, имея преимущественно игровой

характер. Эти стихийные процессы трансформации смыслов в коллективном сознании получали обоснование, транслировались и транслируются как конструкты культурной памяти уже профессиональным сообществом (в деятельности музеев, религиозных и образовательных организаций).

Реставрацию и реконструкцию также можно рассматривать как способ трансляции культурной памяти. Здесь уместно вспомнить концепцию «мест памяти» (*Lieux de mémoire*), выдвинутую французским историком Пьером Нора. Нора определяет «места памяти» как «места, на которых складывается память [сообщества]». Самая главная функция мест памяти – сохранять память определенной группы людей. Места памяти – это не только места в смысле конкретной локации в пространстве, это могут быть люди, события, предметы, здания, книги, песни или географические точки, которые «окружены символической аурой». Их главная роль – символическая. Они призваны создавать представления общества о самом себе и своей истории. Важной характеристикой мест памяти является то, что они могут нести разные значения и что это значение может меняться [Нора, 1999]. Восстановление материальных объектов культурного наследия, будь то архитектурные сооружения, памятники книжной культуры или фото и видеоматериалы, играет существенную роль в воссоздании атмосферы того или иного исторического периода, осмыслении различных событий. Иногда интересно проследить, реставрация каких объектов в тот или иной момент времени приобретает особую значимость, какими социокультурными условиями это обусловлено.

Трансляция культурной памяти осуществляется также посредством литературного творчества. Связи культуры и памяти посредством текста посвящены работы советского семиотика Ю.М. Лотмана, который анализировал структуры текстов, чтобы понять динамику культур. Его основное внимание было сосредоточено на художественных текстах как средстве информационной памяти и творческой памяти, где первая заключается в записи максимального количества информации в культуре, а вторая – в создании новых связей и интерпретаций. Одни художественные тексты, релевантные текущему моменту времени, могут актуализироваться, в то время как нерелевантные исчезают, входя в состояние потенциала. Так посредством художественного текста культурная память сопротивляется времени, прошлое сохраняется, поскольку обитает в настоящем. Авторы нередко обращаются к известным сюжетам мировой литературы или истории, которые обретают современное автору прочтение и дополняются новым смыслом.

Через литературное произведение осуществляется трансляция традиций, ценностей и идеалов, значимых для конкретных групп носителей культурной памяти. Автор произведения, являясь носителем культурной памяти, находясь внутри конкретной культуры, с одной стороны, неосознанно транслирует ее в своем литературном произведении. С другой стороны,

как творец конкретного текста, автор может сам выбирать, каким образом будет осуществляться репрезентация культурной памяти в его тексте, какие ценности и идеи важны для автора и какими средствами он будет их выражать. Иными словами, автор сознательно конструирует содержание и форму выражения культурной памяти в рамках своего текста.

Культурная память, являясь сложным культурологическим феноменом, может передаваться новым поколениям и транслироваться в социокультурном пространстве разными способами. Отталкиваясь от понимания культурной и коммуникативной памяти Я. Ассманом, можно выделить стихийную передачу памяти о прошлом посредством коммуникативных знаковых систем, таких как язык и фольклор, и наряду с этим механизмы, в которых более просматривается процесс конструирования прошлого: будь то ритуал и праздник или авторское литературное творчество. Трансляция культурной памяти в литературном тексте может осуществляться посредством особых средств и приемов, которые, по-нашему мнению требуют дальнейшего изучения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

6. Ассман Я. Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. М. : Яз. слав. культуры, 2004. 363 с.
7. Гумбольдт В. фон. Язык и философия культуры : перевод с немецкого языка / Сост., общ. ред. и вступ. статьи А.В. Гулыш, Г.В. Рамишвили. М. : Прогресс, 1985. 451 с.
8. Лоуэнталь Д. Прошлое – чужая страна / Пер. с англ. А. В. Говорунова. СПб. : Русский остров : Владимир Даль, 2004. 618 с.
9. Неклюдов С.Ю. Культурная память в устной традиции: историческая глубина и технология передачи // Навстречу Третьему Всероссийскому конгрессу фольклористов. Сборник научных статей. М. : Государственный республиканский центр русского фольклора, 2013. С. 9–15.
10. Нора П. Проблематика мест памяти // Франция-память / Пер. с фр. Д. Хапаевой. СПб. : Издательство Санкт-Петербургского университета, 1999. С. 17–50.
11. Assmann J. Communicative and Cultural Memory. In: *Cultural Memory Studies : An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin, New York, de Gruyter, 2008, P. 109–118.

© 2021. **Evgeniya M. Parsheva**
Arkhangelsk

MECHANISMS FOR THE DISSEMINATION OF CULTURAL MEMORY

Abstract: Understanding the past plays a big role in the life of every generation. Cultural memory, as a constructed representation of the past, is an important factor in the identity of the community and a means of transmitting this identity to new generations. Such elements as ritual and celebration, restoration of cultural heritage, as well as literary works are considered in the article as mechanisms of transmission and translation of cultural memory.

Keywords: collective memory, cultural memory, communicative memory, dissemination of cultural memory.

Information about the author:

Evgeniya M. Parsheva — PhD student of the 1 course, Lomonosov Northern (Arctic) Federal University, Arkhangelsk.

© 2021 г. А.С. Меньшиков

г. Архангельск

ТРАДИЦИЯ, КЛАССИКА И СОВРЕМЕННОСТЬ: ПРОБЛЕМЫ СОХРАНЕНИЯ И АКТУАЛИЗАЦИИ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ СРЕДНИХ ВЕКОВ

Аннотация: В общественном сознании возросли спрос на средневековую эстетику и интерес к образам ирреальных (демонологических) персонажей, что нашло отражение в современной массовой культуре. Статья посвящена анализу символических аспектов образа подземного мира в европейской культуре Средних веков, актуализируемых в жанре фэнтези. Проводится сопоставительный анализ основополагающих черт средневекового искусства с отображением хтонических существ в фильмах П. Джексона «Властелин колец» и «Хоббит». Он позволяет нам выявить общее в картине мира средневекового и современного человека. Анализ образов культуры прошлого, фольклорных и мифологических мотивов позволяет понять интерес наших современников к фэнтезийным сюжетам, осознать причины, побуждающие человека погружаться в мистические, сказочные миры.

Ключевые слова: подземный мир, экранизация, фэнтези, архетип, сопоставительный анализ.

Информация об авторе:

Меньшиков Антон Сергеевич — студент IV курса, Северный (Арктический) федеральный университет имени М. В. Ломоносова, г. Архангельск.

Научный руководитель — Добрыднев Владимир Александрович, кандидат исторических наук, доцент, Северный (Арктический) федеральный университет имени М. В. Ломоносова, г. Архангельск.

Для цитирования: Меньшиков А.С. Традиция, классика и современность: проблемы сохранения и актуализации культурного наследия Средних веков [Электронный ресурс] // К 150-летию со дня рождения И.Э. Грабаря (1871–1960) : Материалы всероссийской научной конференции (25–26 марта 2021 г.). – Электронные текстовые данные. – Архангельск : КИРА, 2021. – С. 290–302.

Современные режиссёры непрерывно обращаются к образам прошлого, актуализируя его в современном массовом искусстве. Наиболее эпично и выразительно фэнтезийный образ Средневековья представлен в экранизациях произведений Дж.Р.Р. Толкина «Властелин колец» и «Хоббит. Туда и обратно», виртуозно перенесённых на экраны новозеландским режиссёром Питером Джексоном. Указанные фильмы не только собрали множество номинаций и наград, но и определили развитие жанра фэнтези XXI в.

Мир Средиземья является реконструктивным восстановлением средневековой картины мира. Здесь мы имеем в виду представления о трёхчастной структуре мира. Так, в книге «Исход» мир разделяется на три составные части: «... на небе вверху, и что на земле внизу, и что в воде ниже земли» [Исход, 1994, с. 79]. В дальнейшем представления о мире начинали

меняться и усложняться с развитием средневекового общества. Для человека Средних веков было важным осмыслить мир, осознать, какие действия приведут его в небесную область, а какие в подземную. Таким образом, мир чётко делился на части, каждая из которых имела свои черты и обитателей. Отсюда мы имеем большое количество сохранившихся памятников культуры, показывающих удивительных существ, которые не могли существовать в реальном мире, но были задекларированы людьми.

У Дж.Р.Р. Толкина мир многомерен, историк В.В. Евсюков назвал бы его «многоэтажной вселенной» [Евсюков, 1988, с. 109], состоящей из различных уровней мироздания. Однако мир Толкина можно систематизировать, выделив три главные части: «Чертоги Безвременья» – место обитания Эру Иловатора – Всеотца и Айнур – бестелесных духов, «Арда» – мир людей и «Пустота» – место, где обитает зло [Толкин, 2015, с. 32–33]. Средиземье автора расположено в безвременном пространстве до той поры, как в него пришли люди. Однако в фильмах всё иначе, там Средиземье предстаёт «в пространстве, столь же необычном и недостижимом, но поражающем прежде всего своим реальным, документально подтвержденным существованием» [Долин, 2015].

Важное место в картинах Джексона играют подземелья, с одной стороны, визуализирующие ощущение хтонического подземного мира, с другой, предлагающие увлекательное приключение, аттракцион для зрителей. Опасный спуск в подземный мир для героев оборачивается развлекательным зрелищем для зрителя. Чего только стоят поразительная битва в «Копях Мории» (Братство кольца, 2003), сражение с паучихой – Шелоб (Возвращение короля, 2003), царство гоблинов и пещера Горлума (Нежданое путешествие, 2012), поражающее своим величием королевство гномов Эребор, в котором живёт дракон (Пустошь Смауга, 2013), и эпохальное сражение за обладание им (Битва пяти воинств, 2014). Режиссёр, помещая зрителя в недозволенный мир, приоткрывает завесу сокрытого. Пещера в мифологической традиции имеет различные толкования и значения, в частности, «пещера как нечто внутреннее и укрытое противостоит миру вне её как невидимое видимому, тёмное светлому» [Топоров, 1998, с. 806].

В пещерах героев ожидают тролли, гоблины и орки – мифологические существа из западноевропейских сказок. В средневековой культуре орки представлялись злыми чудовищами, нападающими на людей, – это были страшилки и сказки, которые бытовали в устной форме. Существа, похожие на орков, описываются в средневековой эпической поэме «Беовульф», там их называют «orcneas», что дословно означает «подводные монстры» [Тихомирова, 1975, с. 10]. Здесь стоит отметить, что в фольклорной традиции под гоблинами, орками и троллями могло пониматься одно существо, различия в названиях объяснялись особенностью диалектов и территории. Орки Толкина характером больше напоминают

гоблинов, чем подводных монстров из «Беовульфа». Рассмотрим основные черты гоблинов в народных сказках: уродливый вид, звериные черты, страх света, живут либо в дупле, либо в пещере, злобные, опасны для людей. Орки Толкина обладают похожим набором характеристик: злобные, боятся солнца, живут в пещерах, презирают людей [Толкин, 2017]. Писатель опирается на фольклорную западноевропейскую традицию, используя черты гоблинов, наделяет орков чертами беспощадных и жестоких убийц, которые ненавидят себя и своего хозяина (Моргота).

П. Джексон изображает орков с клыками, когтями, шрамами на теле и чёрной кровью, подтверждая этим их звериную сущность. Орки в картинах показаны на контрастах. Автор противопоставляет зло в их облики – добру. Например, Арагорн в сражении с «урук-хаями» показывается в качестве рыцаря – человека, который противостоит человекообразным монстрам. Таким образом происходит визуальное разграничение миров, к которым принадлежат персонажи. Ещё одной отличительной чертой художественного мира Джексона является персонификация зла. Вместо того, чтобы нарисовать полчища орков на компьютере, он использует грим, создавая реалистичных существ, наделённых индивидуальными чертами. В экранизации «Хоббита» режиссёр идёт дальше, наделяя военачальника орков – Азога не только личными чертами и характером, но и харизмой, создавая персонифицированного врага. В этом отличается подход режиссёра от позиции Толкина, для которого зло было массовой на полях брани, для Джексона зло – это область для размышлений [Долин, 2015]. В результате чего происходит переосмысление фольклорных мотивов, отображающих орков. Переосмысление, по словам Т. Шиппи, заключается в сопоставлении орков с современным человеком [Шиппи, 2003], что было заметно уже у Толкина и нашло дальнейшее развитие в картинах Джексона. В мифологических персонажах аллегорически отображаются нравственные проблемы современного общества, характерные для XX и XXI вв. Обладая всем спектром знаний о добродетелях, орки демонстративно их отрицают, что находит выражение в их уродливой внешней форме.

Орки являются частью культурной традиции, имеющей глубокие корни, проявляющиеся в различных культурах. Мы можем назвать их образ архетипом – содержанием коллективного бессознательного, заставляющего людей определённым образом осознавать и воспроизводить идеи. К. Г. Юнг называл это «инстинктивным вектором <...> инстинкты проявляют себя в фантазиях и часто обнаруживают свое присутствие только посредством символических образов» [Юнг, 1999, с. 34]. Образ орков приближается к архетипу «тень». По Юнгу, человек должен это осознать и принять, не пытаясь игнорировать, иначе подобные действия приведут к психозу и деструктивным последствиям. Каждый герой, по Дж. Кэмпбеллу, должен встретиться, со своей тёмной сущностью и победить её: «эго

(герой) должно встретиться с тенью (змеем, драконом), и победив ее, соединиться с анимой» [Кэмпбелл, 1997, с. 9]. Выхода из такой встречи может быть два: герой поглощает тень, либо тень поглощает его. В первом случае герой идёт дальше, приобретая опыт и свою «самость», во втором он становится антагонистом. Орки являются уродливым отражением людей и эльфов, показывающим, кем может стать человек и эльф, если не преодолеет любое проявление зла внутри себя, ведь тень: «это не что-то целиком скверное, а просто низшее, примитивное, неприспособленное и неудобное» [Юнг, 1999, с. 99]. Так Арагорн смог победить тень, отказавшись от кольца, вернув его Фродо, а Бильбо нашёл в себе силы пощадить Горлума, сохранив ему жизнь. В свою очередь Азог-Осквернитель всю жизнь жил в алчности и ненависти, подпитывая это, дав волю тени над собой. Так же и Горлум убил своего друга, ради обладания кольцом, что привело к уродству и расщеплению личности.

Рассматривая архетип «тень», далее мы выходим на ещё одного персонажа экранизаций – дракона Смауга. Дракон – один из самых известных образов фольклорной и мифологической традиций народов мира. Дракон – это противоречивое существо, в котором сталкиваются черты различных стихий (воды и огня, воздуха и земли) [Иванов, 1998, с. 327]. Наличие в драконе противоборствующих стихий указывало на традиционный поединок птицы со змеей. Например, в скандинавской традиции есть легенда о драконе Нидхёгге, грызущем корень Игдрасиля, противником дракона выступал орёл, обладающий мудростью [Эдда, 1975, с. 19]. Соединение разнообразных черт в одном животном относит дракона в класс ирреального, не позволяющего сопоставлять его с реальными животными. Дракон – это злое существо, в мире Толкина он является алчным обитателем подземного мира. Слово «smugan», от которого происходит имя дракона, переводится как «проникающий червь или протаскиваться сквозь нору» [Шиппи, 2003, с. 34]. Общим для европейской культуры является мотив змеборца. Существует большое количество фольклорных историй об убийстве дракона героем: «Сага о Вальсунгах», «Беовульф», «Чудо Георгия о змее», «Мабиногион» и т. д. Мотивы историй о драконах сводятся к общему знаменателю: освобождение поселения, источников воды, сокровищ, спасение принцесс. Мотив змеборца получил своё дальнейшее развитие в фольклорной традиции, а наиболее ярко он стал использоваться в средневековом искусстве, иллюстрирующем сцены сражения св. Георгия с драконом. Сражение Георгия со змеем находит своё отражение в рыцарской культуре, а также описывается в средневековых bestiариях и геральдике.

Проведём сопоставительный анализ изображений драконов в различных источниках. В «Песни о Небилунгах» дракон Фафнир – змей, охраняющий проклятый клад. Тема клада появляется в эпосе «Беовульф», где дракон вырывается из пещеры и мстит людям за посягательство на сокровища, только Беовульф может сразить чудовище. В средневековом

искусстве дракон в традиционном виде появляется в 1236 г. на страницах Британского бестиария XIII в.: змей имеет оранжевую чешую, четыре пары лап, длинный хвост, огненное дыхание, единственная нетрадиционная черта – это четыре пары крыльев [British bestiary, 1236, f. 59]. Выделяют два типа драконов (змей-животное и змей-Люцифер) [Антонов, 2019, с. 250], которые определяют все основные мотивы. Бес мог явиться в образе Дракона (бес, явившийся в облике змея) или принять его облик временно (бес, вошедший в змею и действующий в ее теле). Дракон является ипостасью дьявола, искушающего жертв. Так, на миниатюре из Нортумберлендского бестиария XIII в., дракон убивает слона, разместившись у него на спине [Northumberland Bestiary, 1250, f. 54] – история говорит, что Сатана всегда подстерегает праведников, никогда нельзя терять осторожность. Подобный сюжет имеется в Абердинском бестиарии, где дракон убегает, испугавшись пантеры [Aberdeen Bestiary, XII, f. 9]. В данном случае пантера служит символом добра, одним из воплощений Христа, свергнувшего в ужас Дьявола. Также дракон может быть заменой наименования Дьявола, например: «древний змей», «змей лукавый», «змей пагубный» и т. п. [Антонов, 2019, с. 250]. В истории со св. Георгием дракон похищает принцессу, которую спасает Георгий, пронзая дракона копьём (есть различные вариации).

Теперь рассмотрим черты дракона Смауга из фильма. Джексон использовал компьютерные технологии, визуализировав дракона, придав ему максимально реалистичные черты, сохранив при этом идентификационные маркеры. Так, дракон охраняет золото в пещере королевства Эребор, имеет оранжево-чёрный окрас, огненное дыхание, четыре пары лап и крылья. Голова дракона схожа с его изображением в Британском бестиарии. Смауг покидает пещеру, желая отомстить жителям Озёрного города. Дракона может победить только избранный воин – лучник Барт пронзает его чёрной стрелой, попадая в уязвимое место.

Отличительной особенностью Смауга служит его характер. Дракон наделён разумом, он хитёр, коварен и противоречив. Т. Шиппи описывает его следующим образом: «Парадоксы, колебания между звериным и интеллектуальным поведением, контраст между скрипучей вежливостью в речах и примитивным злорадством, которое он испытывает, убивая, – всё это привносит в образ Смауга то «коварство», которое и является его главной характеристикой» [Шиппи, 2018, с. 83]. «Змей коварный», «змей лукавый» – такими эвфемизмами называется Дьявол в ряде фольклорных мотивов. Смауг имеет обозначение «коварный», что позволяет нам обнаружить в нём характеристики змея-искусителя – такими чертами наделил его Толкин. Джексон, используя спецэффекты, достигает баланса между ужасом и галантностью, создавая самого запоминающегося дракона в истории кинематографа.

В фэнтезийных фильмах драконов создают с помощью компьютерной графики (CGI модели) или создают макеты, как это было с Фафниром в «Нибелунгах: Зигфрид» Ф. Ланга

или в серии фильмов о Гарри Поттере (Тайная комната, Кубок огня, Дары смерти: Часть 2). Джексон решает прибегнуть к технологии «Motion capture», заключающейся в создании анимации посредством оцифровки реальных объектов и последующего переноса их на трёхмерную модель. Дракон приобретает черты лица английского актёра Б. Камбербэтча, его повадки и движения, а не только голос. Он становится человечнее, персонифицируется. У Джексона получается сделать напряжёнными не только батальные сцены, но и личностные противостояния, что особенно заметно в беседе Бильбо со Смаугом. Это не просто беседа, а диалог, требующий самообладания и стойкости, диалог слабого с сильным. Вместо эпичных сражений на мечах используется слово и психологизм героев. В результате Джексон сближает визуальную модель дракона и реального актёра, фантастического ящера и маленького хоббита, показывая, что: «фантастические сущности лишь гротескные отражения тех, кому положено быть «положительными героями» и кто при этом сражается с собой: с алчностью, себялюбием, страхом» [Долин, 2015]. «Тень» поглотила Смауга, сделав его злобным, алчным и корыстным ящером, который наделён разумом и чётко осознаёт свои желания и страхи. Таким образом, мы видим наличие в фильме всех традиционных фольклорных мотивов, связанных с драконом, при этом наблюдаем усложнение архетипической концепции персонажа, позволяющее проецировать это на современную ситуацию. Подобное отмечает Т. Шиппи, считая, что драконьи мотивы, архаичные образы дракона, «лежащего на золоте», стали прообразом «жадности» и сыграли не последнее место в мировой истории [Шиппи, 2003, с. 33].

Знаковыми существами, обитающими в подземном мире, являются демоны. Вопросу происхождения демонов уделено немалое количество работ, учёные приходят к выводу, что демоны – это падшие ангелы, сошедшие с небес на землю и распространившиеся по всей её территории, включая мир людей и подземелье. Так, Апостол Павел называет Сатану «князем, господствующем в воздухе», а демонов «духами злобы поднебесными» [Библия, Еф. 1994, с. 234]. Подобное изображение в средневековой культуре мы можем увидеть в «Апокалипсисе Сен-Савра» (XI в.), где Дьявол предстаёт в окружении своей свиты – саранчи. Воздух являлся стихией демонов, на многих изображениях они показаны с крыльями. В зависимости от обитания, демонам в средневековой традиции выдавались ранги: «сияющих высших, обитающих в эфире, до земных и подземных, глухих и слепых, которые воплощают бессмысленное зло» [Антонов, 2019, с. 47]. Восстание Люцифера и падение ангелов служит основополагающим сюжетом, занявшим существенное место в средневековом искусстве. Существовало множество различных вариаций и интерпретаций падения и появления демонов, эти существа предстают в различных ипостасях и сюжетах.

В мире Толкина существует похожий мотив о восстании и падении. Выше мы отмечали трёхчастную структуру Средиземья, где на небесах находились Айнур – порождения единого Бога, которых можно считать ангелами. Среди Айнур был один, возжелавший получить максимальную власть – мы имеем в виду Моргота: «от величия через высокомерие он пришел к презрению ко всему, кроме себя самого: дух разрушающий и безжалостный» [Толкин, 2015, с. 45]. После бунта Моргота, часть ангелов была ослеплена тёмной силой, обезумела, подчинившись злу: «те, кто пели подле, удручились, и смутились их помыслы, и оборвалась их песня, иные же принялись подстраивать свою музыку под тему Мелькора, а не к той мысли, что владела ими поначалу» [Толкин, 2015, с. 31]. Так в Средиземье появились ужасающие из существ – демоны, которых называли Балрогами. Исходя из этого, мы можем сопоставить Моргота и Люцифера, а падших ангелов с Балрогами. Толкин не стал придумывать новый миф, он использовал старый, хорошо известный мотив, воплотив его в своём произведении.

Обличия демонов в средневековом искусстве столь многообразны, что их сложно классифицировать по общему признаку. У множества изображений есть свои отличительные семантические и геральдические черты. Тем не менее мы попытаемся определить основные атрибуты демонов, на основании их отображения в объектах искусства. На скульптурном изображении в капители Магдебурга (Германия) показан Сатана, обладающий звериными чертами (рога, шерсть, клыки), утаскивающий короля в ад (изображение 1215 г.) [Гуревич, 1989, с. 88]. В церкви в Торпо (Норвегия) имеется роспись XIII в., на которой Дьявол предстаёт в уродливом облике, к звериным чертам добавляются: красное тело с чёрными вкраплениями, покрытое перьями, жёлто-коричневыми крыльями и белой мордой, напоминающей летучую мышь [Гуревич, 1989, с. 107]. Несколько отличное изображение, но с похожими чертами, мы можем наблюдать в Парижской «Псалтыри Бланки Кастильской» (XIII в.), где Дьявол, искушающий Христа, является в чёрном облике с хвостом, рогами, крыльями летучей мыши и головой быка. В этой же Псалтыри изображены демоны как антропоморфные существа с шерстью, когтями и крыльями, у одного крылья выполнены в рыжем цвете, что может символизировать пламя. Цветовая палитра демонов разнообразна, в частности, это синий, чёрный, серый, рыжий и зелёный цвета [Paris. BNF. Arsenal 1186]. В Бодлеанской библиотеке содержится bestiарий с миниатюрами XV в., на одной из них изображён Дьявол в окружении двух демонов. Изображение необычное, сам Дьявол имеет зооморфные черты: шесть звериных голов, расположенных по мохнатому телу, птичьими лапами, чешуёй, рогами на основной голове. Подобное комбинированное сложение имеют демоны, состоящие из различных частей животных: чешуя, шерсть, когти и клыки, вместо рук птичьи лапы, рога и уши летучей мыши. [Oxford. Bodl. Lib. Ms. Douce 134: 98r]. На основании приведённых примеров западноевропейского средневекового искусства выделим основные

черты внешности демонов. Первая группа – зооморфные части тела: крылья птиц или летучих мышей, хвост, когти, птичьи лапы, рог или рога, клыки, головы разнообразных животных. Вторая группа – антропоморфные черты: человеческие или похожие на них лица сильно искажены, изуродованы, глаза, губы, носы перекошены, деформированы и ассиметричны.

Прежде чем мы подойдём к образу Барлога в экранизации П. Джексона, необходимо выделить основополагающие маркеры демонической природы. Один из традиционных признаков демонов – это отсутствие одежды и тёмные цвета (чёрный, синий, серый), подобные изображения можно заметить в Штуггардском Псалтыри (IX в., Германия). Демоны изображены нагими, часть из них похожа на обычных людей, другая часть выполнена в чёрном цвете [Stuttgart. WL. Cod. bibl. Fol 23, 45]. Ещё одним важным маркером служит причёска – это либо торчащие, либо искрящиеся и пламенные волосы. Примеров подобных изображений масса, сконцентрируемся на наиболее интересных. Так, в Бамбергском Апокалипсисе (XI в., Германия) демоны показаны с торчащими чёрными волосами, что маркирует «границу между цивилизацией и варварством, человеком и нечеловеком, своим и чужим» [Антонов, 2019, с. 141]. Демоны с огненными волосами изображены в скульптурах собора в Везеле (Франция, XII в.), там демон показан нагим с пламенными торчащими волосами в профиль [Гуревич, 1989, с. 38]. В Парижском соборе Сен-Лазар представлены скульптурные изображения демонов: на одном сюжет «Иуда, повешенный бесами», на другом «Искушение Христа» (XII в.). Демоны имеют ужасающие черты, крылья, на головах развиваются языки пламени [Гуревич, 1989, с. 237, 295]. Подобные изображения демонов можно встретить в «Псалтыри Тьерия» (XI в., Англия), где в сценах «Искушения Христа» и «Сошествие во Ад» демоны показаны с рыжими языками пламени, а также в «Кентерберийской псалтыри» (XI в.), представляющей несколько батальных сцен сражений ангелов и демонов с горящими волосами [London. BL. Ms. Harley 603: 1v]. Таким образом ключевыми маркерами демонов служат: тёмные цвета, нагота, вздыбленные, торчащие волосы, искры и пламя на голове, рыжего цвета. Рыжий в средневековой культуре имел негативную характеристику и ассоциировался с предательством, злом [Пастуро, 2012, с. 210]. Пламенеющие волосы – это основной атрибут демонов, отсылающий к «геенне огненной», каре и мучениям грешников в вечном пламени.

Такая обширная демонография Средневековья, акцентирование внимания на монстрах, змеях в рукописях, скульптурах и живописных изображениях, говорит об определённых особенностях мироощущения средневекового человека. Эсхатологические настроения, навеянные Апокалипсисом, бесконечные кровопролитные войны, разбои и беззаконие, смертельные болезни и мор, заставляли людей создавать разнообразные вариации образа зла, наделяя его конкретными чертами [Эко, 2012, с. 76]. Люди пытались спастись от окружающего

мира в мире ирреальном, посмотреть, как герои мифологических сюжетов побеждают инфернальных существ. Подобная защита от зла давала надежду на будущее, веру в то, что трудности будут преодолены.

Теперь сопоставим образ Барлога из фильма П. Джексона с теми характеристиками демонов, которые указали выше. История «Властелина колец» выполнена по классической схеме мономифа Дж. Кэмпбелла. Герои встречаются с демоном на этапе входа в «таинственную пещеру или чрево кита» [Кэмпбелл, 1997, с. 56]. «Чревом кита» являются «Копи Мории», в глубинах которых обитает древнее зло – последний оставшийся демон. Встреча с Барлогом для героев является подготовкой к серьёзной битве, пути назад нет, герои не должны дать слабину, здесь точка невозврата. Итак, Гэндальф в фильме характеризует Барлога как древнее зло: «...гномы копали жадно и разбудили зло – тьму и огонь». В Барлоге можно усмотреть черты скандинавской мифологии: персонаж во многом, визуально схож с Суртом – «огненным великаном, сжигающим мир» [Милетинский, 1998, с. 952]. П. Джексон показывает демона, как существо огромных размеров, с огненной плетью и мечом, хвостом и крыльями дракона (летучей мыши), рогами, звериным лицом, огненными волосами и пламенным дыханием. Барлог состоит из комбинации двух цветов чёрного и оранжевого, что в символике цвета служит явным маркером демонической природы. Неслучайно из огромной вариации эскизов Джексон обращается к работам канадского иллюстратора Джона Хоу, изобразившего Барлога в виде рогатого демона с крыльями. Используя спецэффекты, Джексон наделяет демона хтоническими элементами, являя зрителю темнейшее существо из глубин Мории. На основании проведённого анализа средневековых изображений и сопоставления ключевых маркеров демонов с образом Барлога, мы можем заключить, что демон Джексона является комбинаторным продуктом, включающим в себя все основные черты демонов Средневековья, что наиболее ярко подчёркивается за счёт средств визуальной выразительности.

Таким образом, мы смогли посмотреть, какие приёмы использует современное массовое искусство, актуализируя культуру прошлого. Рассматриваемые нами примеры показали, что прошлое в современном искусстве отображается условно, авторы воплощают свой стиль, позволяющий доносить авторскую мысль. Несомненно, Дж.Р.Р. Толкин во «Властелине колец» и «Хоббите» активно использует средневековую эстетику, опираясь на известные архитектурные и живописные изображения, реконструируя средневековую картину мира.

Сравнительный анализ иллюминированных рукописей, скульптур, фольклорных традиций позволил выделить ключевые маркеры и общие мотивы в образах персонажей, относящихся к подземному миру: хтонические черты, определённые цвета, комбинация

различных частей животных и т. д. В результате сопоставительного анализа средневековых изображений существ с их современным воплощением на экране, было определено наличие указанных элементов в экранизациях. П. Джексон, создавая образы орков, Смауга и Барлога, опирался на фольклорную и средневековую книжную и архитектурную традицию, наделяя существ узнаваемыми элементами и чертами, что позволило отнести их к архетипу «тьень», в соответствии с теориями Юнга и Кэмпбелла. При этом Джексон усложняет образы, наделяя их персонифицированными чертами, показывая сложную вариацию взаимоотношений добра и зла. Орки больше не массовка, они индивидуальны, в отличие от обезличенных существ Толкина.

Причиной особого интереса к средневековым мировоззрению и эстетике может быть назван страх, или точнее – дестабилизация общества, потрясённого катаклизмами и катастрофами XXI в. Именно в дестабилизации мы можем увидеть внутреннюю связь между современностью и Средневековьем. Люди Средних веков жили в сильном «невротическом страхе» [Эко, 2004, с. 115], на то были свои исторические и социальные причины. Пытаясь осмыслить мир, защититься от зла, люди придумывали фантастические сюжеты и образы, превращая эфемерное зло реальности в зло, конкретизированное в виде демонов, драконов, гоблинов и других чудовищ. Описывая в бестиариях характеристики существ, создавая истории на основе общих мотивов, люди находили способы победы над злом, что давало им самое главное – надежду на лучшее. Образ подземного мира выполнял ту же функцию, которую сейчас реализует современное искусство – компенсаторную. Используя простые формы выражения, массовая культура несёт в себе символы и маркеры прошлого. Преобразуя и деконструируя сюжеты, оно в своём корне сохраняет базовые доминанты культуры: мотивы, архетипы, тропы. «Властелин колец» и «Хоббит» дают зрителю простую надежду на возможность правильного выбора, верного пути и отличия добра от зла. Они спасают от рутинной действительности, погружая человека в выдуманные миры: «За мнимой сложностью вселенной, насыщенной экзотическими расами и народами, сложносочиненными именами и утомительными топонимами, скрыта обнадеживающая простота сказки – жанра, которым современное кино понемногу разучилось владеть» [Долин, 2015]. Джексон возвращает сказку в современный кинематограф, что в ближайшем будущем спровоцирует целый бум художественных, фантастических произведений, которые станут основополагающими и мейнстримными на первые десятилетия XXI в.

Современное искусство защищает человека от тревожности, а фэнтези служит высшей формой эскапизма: «технологии такого рода дают возможности изменять эту квазиреальность в процессе нахождения в ней, то есть материально трансформировать художественный объект» [Мехоношин, 2013 с. 146]. Русский философ М.М. Бахтин говорил: «Творческое

понимание продолжает творить, умножает художественное богатство человека» [Бахтин, 1986, с. 346]. Суть актуализации заключается в том, что искусство прошлого, в нашем случае Средних веков, преобразуется через призму современности, производя новые смыслы, основанные на фундаменте предыдущих поколений. Значение актуализации и сохранения культурного наследия заключается в том, что через обращение к событиям прошлого мы пытаемся найти ответы на вопросы настоящего и грядущего будущего.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Антонов Д.И. Демонология в визуальной культуре московской Руси : дис. ... на соиск. учен. степ. док. ист. наук : 30.09.19, 24.00.01 / [Место защиты : Российский государственный гуманитарный университет]. М., 2019. 497 с.
2. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. 445 с.
3. Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах / Пер. с древнеисландского В. Тихомирова, А. Корсуна, Ю. Корнеева. М. : Художественная литература, 1975. 440 с.
4. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. Канонические. М. : Российское библейское общество, 1994. 1376 с.
5. Гуревич А.Я. Культура и общество средневековой Европы глазами современников (Exempla XIII века). М. : Искусство, 1989. 368 с.
6. Долин А. Сказка, опера и нескончаемость: Антон Долин о «Властелине колец» и «Хоббите» Толкина и Джексона [Электронный ресурс] // Искусство кино. 15.04.20. Режим доступа: <https://kinoart.ru/texts/skazka-opera-i-neskonchaemost-anton-dolin-o-vlasteline-kolets-i-hobbite-tolkina-i-dzheksona> (Дата обращения 22. 03. 2021).
7. Евсюков В.В. Мифы о вселенной. Новосибирск : Наука, 1988. 178 с.
8. Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой / Пер. с англ. А. П. Хомика. М. : ВАКЛЕР, 1997. 352 с.
9. Мехоношин В.Ю. Особенности культурологического анализа кинотекста [Электронный ресурс] // Вестник Вятского государственного университета. 2013. С. 145–148. Режим доступа : <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-kulturologicheskogo-analiza-kinoteksta> (Дата обращения 24.03.2021).
10. Пастуро М. Символическая история европейского средневековья / [пер. с фр. Е. Решетниковой]. СПб : Александрия / ALEXANDRIA, 2012. 466 с.
11. Толкин Р.Р.Дж. Властелин Колец : [В 3 кн.] / [Перевод с англ. и коммент. М. Каменкович, В. Каррика]. СПб. : Азбука, 1994–1995.
12. Толкин Р.Р.Дж. Сильмариллион / [Пер. с англ. С. Лихачёвой]. М. : АСТ; СПб. : Terra Fantastica, 2015. 463 с.

13. *Шунни Т.* Дорога в Средиземье [Электронный ресурс]. М. : Лимбус-Пресс, 2003. Режим доступа: <https://www.litmir.me/br/?b=149574&p=1> (Дата обращения 23. 03. 2021).
14. *Юнг К.Г.* Архетип и символ / [Сост. А. М. Руткевич]. М. : Ренессанс, 1991. 160 с.
15. *Эко У.* Эволюция средневековой эстетики / Пер. с ит. Ю.Н. Ильина. СПб. : Азбука-классика, 2004. 288 с.
16. *Эко У.* История уродства / [пер. с итал. А. А. Сабашниковой и др.]. М. : Слово/SLOVO, 2007. 455 с.
17. Shippey T. *The Road to Middle-earth: How J. R. R. Tolkien created a new mythology* [Electronic resource]. HarperCollins, 2018. URL: <https://biography.wikireading.ru/349607> (Date of access: 23.03.2021).
18. *The Aberdeen Bestiary.* Folio 9r – Pard, continued. De pantera; the panther [Electronic resource] : [official site] / University of Aberdeen. [Scotland] : Library, Special Collections and Museums The Aberdeen Bestiary, [1996]. URL: <https://www.abdn.ac.uk/bestiary/ms24/f9r> (Date of access: 23.03.2021).
19. *The British bestiary.* Theological miscellany, including the Summa de vitiis (see Notes for contents), Folio 59 – Dragon [Electronic resource] : [official site] / British Library, Harley 3244. Catalogue of illuminated manuscripts. [UK] : Library, [1236–1250]. URL: <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=8798> (Date of access: 23.03.21)
20. *The Bodleian bestiary.* Folio 067v [Electronic resource] : [official site] / Bodleian Libraries, University of Oxford. [UK] : Bodleian Library MS. Douce 134, [1450–1470]. URL: <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/30ed37cd-9977-45fb-852f-03e328caa199/surfaces/6030fd27-36b8-4ba7-a05e-3c70bdddaf20/> (Date of access: 23.03.2021).
21. *The Northumberland Bestiary.* Folio 54 – A Dragon, English, about 1250–1260 [Electronic resource] : [official site] / The J. Paul Getty Museum – Electronic text data. – [Los Angeles] : Museum, Collection Northumberland Bestiary Ms. 100, [1250-1260]. URL: <https://www.getty.edu/art/collection/objects/240115/unknown-maker-northumberland-bestiary-english-about-1250-1260/> (Date of access: 23.03.21).
22. *The Paris psalter* [Electronic resource] : [official site] / National Library of Paris, BNF Arsenal – Electronic text data. – [Paris] : Library, \ BNF, Paris. gr. 139, [1186]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10515446x/f1.item> (Date of access: 23.03.2021).
23. *The Stuttgarter Psalter.* Folio 23, 45 [Electronic resource] : [official site] / Württembergische Landesbibliothek Stuttgart – Electronic text data. – [Stuttgart] : Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, Bibl. fol. 23, [820]. URL: <http://digital.wlb->

stuttgart.de/sammlungen/sammlungsliste/werksansicht/?id=6&tx_dlf%5Bid%5D=1343&tx_dlf%5Bpage%5D=93 (Date of access: 23.03.2021).

© 2021. Anton S. Menshikov

Arkhangelsk

**TRADITION, CLASSICS AND MODERNITY: PROBLEMS OF PRESERVATION
AND UPDATE OF THE MIDDLE AGES CULTURAL HERITAGE**

Abstract: In the public consciousness, the demand for medieval aesthetics and interest in the images of unreal (demonological) characters are have increased, which is reflected in modern mass culture. The article is devoted to the analysis of the symbolic aspects of the Middle Ages image of the underworld in Western Europe, manifested in the fantasy genre. A comparative analysis of the fundamental features of medieval art with the display of chthonic creatures in the P. Jackson films «The Lord of the Rings» and «The Hobbit» is carried out. It allows us to reveal what is in common in the picture of the world of medieval and modern man. Analysis of the images of the culture of the past, the folklore and mythological motifs allows us to understand the interest of our contemporaries in fantasy plots, to understand the reasons that induce a person to immerse themselves in mystical, fairy-tale worlds.

Keywords: the underworld, screen version of the book, fantasy, archetype, comparative analysis.

Information about the author:

Anton S. Menshikov — student of the 4 course, Lomonosov Northern (Arctic) Federal University, Arkhangelsk.

© 2021 г. Д.В. Федоровцева

г. Архангельск

ПОДКАСТИНГ КАК НОВАЯ ФОРМА ДИАЛОГА: ОБЩЕЕ И ОСОБЕННОЕ

Аннотация: На основе описания опыта подкастинга как просветительского/воспитательного ресурса в статье предпринята попытка характеристики общего и особенного в подкастинге как новой форме диалога. Новизна исследования в аспекте заявленной темы связана с изучением освещения вопросов толерантности в современных интернет-СМИ.

В результате проведённой работы было выявлено, что подкасты имеют схожие черты с традиционными научно-популярными передачами на радио. Главным отличием является возможность интерактива: аудитория может оставлять комментарии в режиме реального времени в чатах или на сайте. Подкасты могут быть созданы любым человеком в отличие от передач на радио, и для их распространения есть Интернет.

Ключевые слова: подкастинг, диалог, толерантность, интерактивный ресурс, цифровая среда.

Информация об авторе:

Федоровцева Дарья Владимировна — магистрант II курса, Северный (Арктический) федеральный университет имени М. В. Ломоносова, г. Архангельск.

Научный руководитель — Егорова Екатерина Николаевна, кандидат филологических наук, доцент, Северный (Арктический) федеральный университет имени М. В. Ломоносова, г. Архангельск.

Для цитирования: Федоровцева Д.В. Подкастинг как новая форма диалога: общее и особенное [Электронный ресурс] // К 150-летию со дня рождения И.Э. Грабаря (1871–1960) : Материалы всероссийской научной конференции (25–26 марта 2021 г.). – Электронные текстовые данные. – Архангельск : КИРА, 2021. – С. 303–307.

Цель публикации – на основе описания опыта подкастинга как просветительского / воспитательного ресурса охарактеризовать общее и особенное в подкастинге как новой форме диалога. Важной проблемой в журналистских текстах имеет место прямое обращение к проблемам толерантности. Например, в разных изданиях упоминания о других национальностях чаще всего носят неоднозначный характер. Настоящий диалог возможен, на наш взгляд, только если существуют различия в позициях собеседников, они наделены объективной информацией, которую несложно верифицировать. В процессе диалога не должно быть цели прийти к общей единой позиции, каждый может при желании остаться при своей.

На сегодняшний день как для реализации просветительской деятельности, так и для актуализации воспитательной функции можно использовать СМИ. Меняется мир, и вследствие влияния глобальных и частных перемен журналистика (одновременно, с разных позиций: и как благородное искусство, и как средство регуляции и манипулирования

информацией) приобретает новые возможности и постепенно переходит в новую форму. Интернет-издания, обладая серьёзным арсеналом средств привлечения внимания, постепенно вытесняют традиционные СМИ. Вместе с тем традиционные теле- и радиовещание становятся все более интерактивными. На наш взгляд, у этих явлений (конвергенции науки и техники, глобализации, интерактивности) есть как положительные, так и отрицательные моменты, однако нам хотелось бы поддержать идею пропаганды научного знания и воспитательной работы по темам аккультурации и толерантности и использовать интерактивные ресурсы с целью развития межкультурного диалога [Теории влияния СМИ на личность, 2014, с.1–2].

В связи с развитием и распространением Интернета большую популярность набирает такое направление как подкастинг. Под ним понимают создание и распространение аудио- и видеофайлов по типу радио- и телепередач в Интернете. Обычно они создаются на определенную тематику и публикуются с определенной периодичностью. Подкасты появились относительно недавно (около 15 лет назад), их преимущество в том, что их контент может быть от развлекательного до образовательного.

Если говорить о реализации функции толерантности посредством подкастинга, то ключевыми могут выступать 2 теории:

1) теория социализации, которая рассматривает СМИ как источник знаний. Согласно этой теории, через СМИ можно влиять на формирование взглядов подрастающего поколения (детей и молодежи) [Касьянов, 2009, с. 138–139];

2) теория социального научения (индивид заимствует модель поведения у окружающих) [Касьянов, 2009, с. 135].

Эти теории являются наиболее подходящими для реализации идеи толерантности в рамках аудиоподкаста, посвященного определенной теме. Первая теория описывает опыт создания подкастов для молодежной и детской аудитории, в отношении которой и осуществляется воспитательная функция, поскольку мнения и взгляды этой аудитории еще не до конца сформированы. Вторая теория будет реализовываться, когда аудитории демонстрируется на примере, что люди других взглядов, национальностей – такие же люди, то есть делается акцент на схожести, а не на различиях.

Почему подкасты позволяют успешно использовать их в процессе обучения?

1. Многофункциональность. Подкасты уже используются в рамках обучения иностранным языкам. Например, они могут быть представлены как небольшая лекция для аудирования. Также подкаст может применяться как неформальное обсуждение проблемы, затронутой на занятии.

2. Медиакомпетентность. Подкаст является частью современного электронно-цифрового пространства, носителем и передатчиком информации.

3. Интерактивность. Учащиеся могут быть включены в аудиодиалог, делиться своими мыслями, идеями и рассуждениями по поднятой проблеме.

4. Возможность учитывать индивидуальные особенности учащегося. Так, подкаст можно слушать в любое удобное время, не торопясь, переслушивая по несколько раз.

Подкастинг очень удобен и с точки зрения технического создания. На начальных этапах не требуется большого количества дорогостоящей аппаратуры. Для записи достаточно будет использовать диктофон, которыми сейчас оснащены все современные смартфоны.

Еще один существенный плюс подкастинга – возможность педагога создать собственный аудиосериал, который будет востребован, и подавать учебный материал подходящим образом. Кроме того, восприятие учащимися информации на слух способно развить их речевые навыки.

Хороший подкаст должен:

- иметь качественное звучание, без посторонних шумов и помех;
- музыкальное сопровождение (outro, intro, джинглы);
- соответствовать заявленной теме;
- удерживать внимание пользователя (наличие интриги или необычных фактов);
- ориентироваться на потенциальную аудиторию. Например, должен быть понятен аудитории с точки зрения терминологии.

При использовании аудиоподкастов в обучении возможны некоторые трудности. Главной причиной этого может стать то, что некоторым слушателям будет сложно получать информацию, потому что чаще всего воспринимать информацию на слух пользователю сложнее. Чтобы сделать подкаст более доступным, в таком случае необходимо делать расшифровку [Адамович].

Рассмотрим эти пункты на примере подкаста «Наука в ладошке» Владиславы Сухановской [Сухановская, 2018–2021]. В нем автор рассказывает о науке простым и понятным языком, то есть подкаст носит образовательный (научно-популярный) характер.

Аудиодорожки хорошего качества (нет шумов, слова можно разобрать, уловив смысл), содержат intro (*intro — это короткая заставка-вступление в видео- или аудиоролике), где сообщается название подкаста, присутствует музыкальное сопровождение. В конце дорожки информация о том, где еще можно найти подкасты.

Тема выпусков соответствует заявленной в названии: выпуски о ВИЧ, медитации, бессоннице, критическом мышлении и т.д. Этот подкаст был выбран, так как он ориентирован на молодежную аудиторию, сделан качественно с технической точки зрения: подкаст имеет обложку, intro и т.д.

Выпуск длится от 7 до 25 мин., только самая важная информация подается доступным языком, что позволяет удерживать внимание. В записи часто привлекаются специалисты в той или иной сфере: врачи, ученые и т.д.

Подкаст интерактивен, на странице «ВКонтакте» возможно задать любой вопрос в комментариях, и автор ответит на него, приветствуется даже критика:

«Очень важно, когда критика в комментариях касается фактических вещей, грамматических ошибок, потому что они, естественно, есть, их надо исправлять, потому что факты важнее моих чувств. Ошибки надо исправлять» [Сухановская, 2021].

Вторым подкастом для анализа мы взяли – «Последний подкаст», посвященный философским вопросам [Последний подкаст, 2018–2021]. Он наиболее близок к теме толерантности, так как его отдельные выпуски рассматривают вопросы: «Шовинизм», «Толерантность», «Феминизм» и т.д. Он также рассчитан в основном на молодежную аудиторию.

Длительность выпуска в среднем 30–40 минут. С точки зрения качества звука: отсутствуют шумы, ведущего хорошо слышно, понятная дикция. С технической точки зрения сделан качественно: наличие intro, обложки, в качестве завершения автор прощается со своими слушателями. В отличие от предыдущего подкаста, здесь есть уникальная обложка у каждого выпуска, что еще более трудоемко с технической точки зрения.

В этом случае СМИ выступает как источник знаний: слушатель знакомится с понятиями гендерной, расовой, национальной толерантности (выпуск про толерантность), автор подробно развенчивает мифы, например: уровень интеллекта не зависит от размера мозга и т.д.

Подкаст прост для восприятия, в выпусках отсутствуют сложные термины, так как он рассчитан на массовую аудиторию. Единственный минус заключается в том, что при изучении подкаста так и не удалось выяснить, кто является его автором. В описании выпусков содержится информация об имени – Сергей. Нет информации об образовании этого человека, то есть мы не знаем, насколько он компетентен в той или иной теме [Последний подкаст, 2021].

Подкастинг сегодня больше, чем просто развлекательный контент. Он реализует успешно воспитательную функцию. Рассмотренные в статье подкасты имеют большую аудиторию («Наука в ладошке» на платформе «ВКонтакте») и неплохие оценки («Последний подкаст» на Apple Podcasts – 5/5). Они становятся удобной площадкой для выражения своего мнения и могут оказывать мощное влияние на молодежь. Подкасты имеют схожие черты с традиционными научно-популярными передачами на радио. Главным отличием является возможность интерактива: аудитория может оставлять комментарии в режиме реального

времени в чатах или на сайте. Подкасты могут быть созданы любым человеком в отличие от передач на радио, и для их распространения есть Интернет.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. *Адамович Е.А.* Подкастинг в современном обучении. Подкасты на занятиях [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.eduneo.ru/podkasting-v-sovremennom-obuchenii-primer-ispolzovanie-podkastov-na-urokakh-russkogo-yazyka-i-literatury/> (Дата обращения: 01.07.2021).
2. *Касьянов В.В.* Социология массовой коммуникации : учеб. Пособие. Ростов-на-Дону : Феникс, 2009. 427 с.
3. Последний подкаст [Электронный ресурс]. 2018–2021. Режим доступа: <https://podcasts.apple.com/ru/podcast/последний-подкаст/id1443886257> (Дата обращения: 01.07.2021).
4. *Сухановская В.* Наука в ладошке: подкасты [Электронный ресурс]. 2018–2021. Режим доступа: https://vk.com/science_in_palm (Дата обращения: 01.07.2021).
5. Теории влияния СМИ на личность, группы и их последствия [Электронный ресурс]. 2014. Режим доступа: https://studopedia.su/9_21840_teorii-vliyaniya-smi-na-lichnost-gruppi-i-ih-posledstviya.html (Дата обращения: 01.07.2021).

© 2021. **Daria V. Fedorovtseva**
Arkhangelsk

PODCASTING AS A NEW FORM OF DIALOGUE: GENERAL AND SPECIAL

Abstract: The purpose of the study is to describe the general and special aspects of podcasting as a new form of dialogue based on the description of the experience of podcasting as an educational resource. The novelty of the research is the study of the coverage of tolerance issues in modern Internet media.

As a result of the study, it was revealed that podcasts have similar features to traditional popular science programs on the radio. The main difference is the possibility of interactivity: the audience can leave comments in real time in chat rooms or on the site. Podcasts can be created by anyone, unlike radio broadcasts, and there is a great platform for their distribution - the Internet.

Keywords: podcasting, dialogue, tolerance, interactive resource, digital environment.

Information about the author:

Daria V. Fedorovtseva — master's student of the 2 course, Lomonosov Northern (Arctic) Federal University, Arkhangelsk.

© 2021 г. А.А. Калганова

г. Архангельск

АКТУАЛИЗАЦИЯ РЕЛИГИОЗНО-КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ В ТУРИСТСКИХ ПРОГРАММАХ АРХАНГЕЛЬСКОЙ ОБЛАСТИ

Аннотация: Текст посвящен анализу включенности объектов религиозного наследия в туристские программы Архангельской области. После знакомства с понятием памятника религиозного наследия и краткого экскурса в тему, касающуюся связи религиозных объектов и туризма, культурного и религиозного, проводится оценка состояния туристической отрасли Архангельской области. В статье прослеживается историческое развитие туристической отрасли региона. Рассмотрены конкретные примеры туристических экскурсий, предлагаемых разными туристическими агентствами региона, и сделан вывод о количестве посещаемых в данных экскурсиях архитектурных памятников религиозного назначения. Перечислены наиболее популярные объекты религиозного наследия Архангельской области, включенные в туристические маршруты.

Ключевые слова: наследие, Архангельская область, туристический маршрут, культура, религиозный памятник.

Информация об авторе:

Калганова Алеся Александровна — студентка 4 курса, Северный (Арктический) федеральный университет имени М. В. Ломоносова, г. Архангельск.

Научный руководитель — Сибирцева Юлия Александровна, кандидат философских наук, доцент, зав. кафедрой культурологии и религиоведения, Северный (Арктический) федеральный университет имени М. В. Ломоносова, г. Архангельск.

Для цитирования: Калганова А.А. Актуализация религиозно-культурного наследия в туристских программах Архангельской области [Электронный ресурс] // К 150-летию со дня рождения И.Э. Грабаря (1871–1960) : Материалы всероссийской научной конференции (25–26 марта 2021 г.). – Электронные текстовые данные. – Архангельск : КИРА, 2021. – С. 308–319.

По мнению Д.С. Лихачева, «запас» памятников культуры и культурной среды в целом ограничен и к тому же истощается в геометрической прогрессии. Именно этот фактор, по словам культуролога, объясняет необходимость ведения программы сохранения культурного и природного наследия.

Необходимо обратить внимание, в первую очередь, на то, что в категорию объектов культурного наследия входит и религиозное наследие. В большинстве случаев памятники помечаются как культурно-религиозное наследие, а объекты религиозного наследия являются частью культурного наследия. Иными словами, объект, который признается памятником религиозного значения, будет признан и как памятник культурный.

Вообще, религиозные памятники – это, прежде всего, культовые памятники: памятники религиозного искусства (живописи, музыки), религиозной литературы, религиозной архитектуры, создатели которых, собственно, и преследовали культовые цели. Имея

функциональный характер, многие религиозные памятники одновременно являются достижениями мировой культуры. В их создании участвовали гениальные архитекторы, художники, мастера фресковой живописи, иконописцы, композиторы. Тем самым религия оказала огромное влияние на развитие всех видов искусства, а следовательно, культуры вообще.

Объекты культурного и религиозного наследия всегда являлись одним из основных активов туристической отрасли и обладали огромным потенциалом. Комплексы культурного и религиозного наследия – это очень важный ресурс населенных пунктов, он может и должен стать одним из перспективных направлений развития территории.

Все большее значение в настоящее время приобретает туризм с религиозными целями. Он предусматривает посещение религиозных памятников культуры, в том числе архитектуры, к которым относятся церкви и соборы. Религиозный туризм включает в себя также участие в религиозных праздниках. Соборы, мечети, культовые музеи и духовные центры формируют довольно значимую мотивацию для посещения того или иного места или региона. Многие религиозные памятники входят в список объектов туристского показа и находятся под охраной государства. В нашей стране наблюдается рост туристских фирм, организующих религиозные паломнические туры, а также паломнических служб при монастырях, церквях и других религиозных организациях. За последние годы в стране значительно увеличилось количество туристов, совершающих паломничество к святыням России, а также выезжающих за границу с целью религиозно-познавательного туризма.

В рамках религиозного туризма экскурсионно-познавательной направленности предполагается посещение религиозных центров, в которых туристы-экскурсанты смогут увидеть религиозные объекты – действующие культовые и памятные, побывать в музеях и на выставках. Туристы посещают богослужения, принимают участие в крестных ходах, медитациях, других религиозных мероприятиях. Следует иметь в виду, что туристы-экскурсанты, в том числе представители других религий, могут попасть не на все мероприятия.

Одним из видов основных направлений развития религиозного туризма выделяют паломническую традицию. Смысл паломничества заключается в поклонении святым местам. Это поклонение носит религиозный характер и связано с совершением богослужений и молитв у чтимых святынь. Всякое иное посещение святых мест, не связанное с религиозным поклонением, строго говоря, не имеет отношения к каноническому паломничеству.

Достаточно большое количество памятников религиозного наследия входит в определенные туристические маршруты, которые могут быть как паломнической и религиозной направленности, так и культурно-просветительской в общем. Для нас особенно

важно обратить внимание на комплексы или отдельные объекты религиозного наследия, которые входят в туристические маршруты и/или в маршруты паломнической направленности конкретно на территории Архангельской области.

Архангельская область обладает уникальными культурными, историческими, археологическими и архитектурными объектами, которые открывают широкие возможности для развития культурно-познавательного и религиозного туризма. Далеко за пределами Архангельской области известны средневековые городища, фортификационные сооружения Новодвинской крепости и Соловецкого кремля, каменные и деревянные памятники северной архитектуры. Монументальные соборы Каргополя и Сольвычегодска, церкви и часовни Кенозерского национального парка, избы, мельницы и амбары музея «Малые Корелы» свидетельствуют об умении местных мастеров сочетать рациональную планировку с большой художественной выразительностью природы.

Процетируем одно из информационных агентств:

«Архангельская область – край с богатой многовековой историей. Наши традиции, наше духовное и материальное наследие, наша природа дают огромные возможности для развития туризма.

В течение последних лет туристический поток в Архангельской области стабильно растёт – в среднем на три процента в год. Главный центр притяжения – первый морской порт России – Архангельск. Стены его старейшего сооружения – Гостиных дворов, воздвигнутых в XVII веке – помнят бурную торговлю с иностранными купцами. А внутри себя хранят свидетельства славной истории Поморья, представленные в экспозициях краеведческого музея.

Большое культурное и историческое значение для региона играет также и уже упомянутая ранее Новодвинская крепость, представляющая большой интерес для ценителей истории. Это первое каменное приморское бастионное сооружение в стране. А подвиг кормщика Ивана Рябова, заведшего шведские корабли на мель прямо под крепостные пушки, увековечен даже в художественной литературе и кино. Оценить былую мощь крепости, взглянуть на сам Архангельск во всей его красе можно с реки. Туристам предлагают речные прогулки, в том числе на старейшем в стране колёсном пароходе «Гоголь». Любители пеших экскурсий непременно отправляются на «Чумбаровку». Этот проспект не просто вобрал в себя деревянную архитектуру прошлого столетия. Сегодня это настоящая туристическая тропа, на каждом метре которой гость города знакомится с литературным наследием Архангельска, укладом жизни поморов, ремёслами. Например, в этой мастерской (и одновременно музее) туристы со всего мира пробуют себя в росписи знаменитого архангельского пряника» [Карельский А., 2018].

Архангельская область относится к числу наиболее крупных административных образований России. Для области характерна густая и обильная речная сеть, множество озер, богатые месторождения минеральных лечебных вод, живописные и разнообразные по рельефу ландшафты с сохранившейся в девственном виде северной природой. Географическое расположение и климат региона позволяют любителям водного туризма на плотах, лодках, байдарках, яхтах, теплоходах совершать походы по маршрутам любой категории сложности. Среди привлекательных направлений развития туризма в Архангельской области выделяют следующие: активный отдых, экстремальный туризм (спелеологические туры, лыжные походы, катание на оленьих упряжках, сплавы по рекам, сафари на снегоходах), молодежный туризм. Так же в области перспективны следующие виды туризма: круизный (морской и речной), арктический, лечебно-оздоровительный, промысловый (рыбалка, охота), культурно-познавательный, событийный, сельский, экологический, паломнический туризм.

Сотни тысяч туристов ежегодно приезжают в Архангельскую область. Их привлекают величественная красота Соловецкого архипелага, гранитная седина Кий-острова, карстовые пещеры Пинежья, архитектурные ансамбли Каргополя и Сольвычегодска, сакральная культура Кенозерья, уникальные памятники русского деревянного зодчества.

В целях содействия продвижению туристско-рекреационного потенциала региона в 2001 г. создан Архангельский областной туристско-информационный центр. Центр располагает базой данных всех туристских ресурсов региона, оказывает консультационные услуги для населения и гостей города по вопросам организации отдыха и туризма в регионе, а также является модератором официального туристского портала Архангельской области и разработчиком интерактивной туристской карты Архангельской области.

С 2002 г. в регионе действует Архангельская региональная туристская ассоциация. В настоящее время ассоциация объединяет порядка 40 предприятий сферы туризма и гостеприимства. Основные задачи ассоциации – продвижение туристско-рекреационных ресурсов Архангельской области через организацию участия туркомпаний региона в международных и российских туристских выставочных мероприятиях, содействие развитию сферы туризма и гостеприимства в регионе, расширение туристской кооперации. В 2011 г. между Министерством по делам молодежи, спорту и туризму Архангельской области и Ассоциацией заключено Соглашение о стратегическом партнерстве сотрудничестве в решении комплексных задач по развитию внутреннего и въездного туризма в Архангельской области.

С 2008 г. в регионе работает Федерация спортивного туризма Архангельской области. В задачи Федерации входит развитие спортивного туризма, подготовка кадров для активного туризма (организаторов, инструкторов, проводников).

В 2011 г. создана Ассоциация туризма и сервиса Архангельской области. Ассоциация объединяет 13 организаций сферы туризма и смежных областей. Деятельность ассоциации нацелена на популяризацию туристического потенциала Архангельской области, проведение образовательных мероприятий для участников сферы туризма и гостеприимства.

На территории региона реализуются около 300 туристических программ и маршрутов, большая часть из которых приходится на культурно-познавательный туризм. Среди основных направлений туристских потоков: Соловецкие острова, Онежский, Каргопольский, Пинежский и Устьянский районы.

Русский Север сохранил многие православные святыни (Соловецкий, Онежский Крестный, Антониево-Сийский, Веркольский, Сурский, Ошевенский монастыри). Они привлекают внимание верующих и туристов и способствуют развитию религиозного туризма.

Архангельская область, как было указано выше, обладает значительным потенциалом для развития туризма. Природные условия региона с большим количеством рек и озер, с разнообразными лесными ландшафтами отличаются высокой туристической привлекательностью. На территории области сохранились памятники разных эпох: неолитические стоянки, монастырские угодья, старинные села, музеи истории и культуры Русского Севера. Не менее привлекательны для туристов объекты религиозного наследия. Многие из них славятся на территории всей России и даже за рубежом.

Так, например, буквально каждый второй житель нашей страны хоть раз слышал о Соловках. Соловецкий монастырь, основанный в XV в., сохранил свою красоту и величие. С 1974 г. функционирует как государственный историко-архитектурный природный музей-заповедник, и только сравнительно недавно там удалось возродить духовную жизнь.

В 1992 г. комплекс памятников Соловецкого музея-заповедника был внесён в список Всемирного наследия ЮНЕСКО, в 1995 г. – в Государственный свод особо ценных объектов культурного наследия народов Российской Федерации. Постройки монастыря разбросаны по четырём островам Соловецкого архипелага:

1. На Большом Соловецком острове: собственно монастырь, Вознесенский скит на Секирной горе, Исааковская пустынь, Макариевская пустынь, Савватиевский скит (место первого поселения на острове преп. Савватия и Германа), Филипповская пустынь.

2. На острове Большая Муксалма: Сергиевский скит.

3. На острове Анзер: Голгофо-Распятский скит, Елеазарова пустынь, Троицкий скит.

4. На Большом Заяцком острове: Андреевская пустынь, Каменные лабиринты.

Именно на Большой Заяцкий остров рекомендует отправиться Национальный туристический портал с экскурсией «Таинственный северный остров»:

«На острове, открытом всем ветрам, сформирован уникальный ландшафт с редкой для этих широт тундрой. Но интересна здесь не только природа: тысячи лет назад остров облюбовали люди для проведения древних обрядов – их безмолвными свидетелями остались загадочные каменные лабиринты, нагромождения валунов и странные каменные кладки. Здесь в XVI веке Филипп Колычев построил первую в истории России закрытую каменную гавань. Отсюда стрельцы осаждали бунтующий Соловецкий монастырь в XVII веке, а Пётр I возвёл на острове Андреевскую церковь, готовясь о военной операции, которая положила начало основанию Санкт-Петербурга» [Национальный туристический портал].

Маршрут экскурсии включает в себя следующие объекты:

1. Морское путешествие на Заяцкий остров начинается от стен Соловецкого кремля.
2. Экскурсионный катер причаливает к старинной пристани на Заяцком острове. К ней примыкает каменная гавань, устроенная в середине XVI в. Эта гавань считается первым подобным сооружением, первой каменной гаванью в Российском государстве.

3. От причала маршрут идет в Андреевский скит (пустынь). Главная ее достопримечательность – Андреевская церковь, построенная в XVII в. На территории скита также сохранилась поварня (кухня) XVI в., погреб-ледник.

4. Каменные лабиринты. Соловецкие лабиринты известны во всем мире. На этом маршруте несколько каменных выкладок, здесь можно узнать об их истории и версиях назначения. На Заяцком острове находится самый большой лабиринт на Русском Севере, диаметром почти 25 м.

5. Каменные насыпи Большого Заяцкого острова расположены на моренных отложениях и представляют собой каменные груды разного размера и формы. Под ними археологами были обнаружены разнообразные находки: пережеванные кости животных, отходы производства каменных орудий. Некоторые считают, что это огромное кладбище и связывают их с каменными лабиринтами.

Ансамбль Соловецкого монастыря включает церковные сооружения, келейные корпуса, трапезную, хозяйственные постройки. Рядом – Святое озеро. Считается, что ночное купание в нем очищает от грехов.

Во времена сталинских репрессий на территории монастыря был расположен лагерь особого назначения (СЛОН). В память о тысячах невинно погибших и погребенных на Соловках на Секирной горе установлен поклонный крест.

В конце XX в. возродилась традиция православных паломничеств в монастырь. Приезжающие паломники обеспечиваются местами проживания и трапезой. Все паломники, живущие в обители, несут послушания: они занимаются заготовкой дров на зиму, строительными работами, трудятся в огороде, убирают территорию.

Обратимся к жемчужине Архангельской области – областному центру. Туристический портал Архангельской области предлагает иногородним туристам трехдневную экскурсию, включающую Архангельск, Северодвинск и Малые Карелы. Маршрут именуют брендовым туром «Архангельск: здесь начинается Арктика».

Первый день полностью посвящен знакомству с Архангельском. На протяжении всего маршрута туристы знакомятся с наиболее значимыми для города местами, в том числе и с Успенской церковью на Набережной Северной Двины. Во второй день экскурсия продолжается в г. Северодвинске: посещение о. Ягры и знакомство с Николо-Корельским монастырем.

Основным ресурсом области по-прежнему являются леса. Благодаря этому и процветает деревянное зодчество. Ярким примером являются «Малые Карелы» – музей под открытым небом. Именно сюда отправляются туристы в третий, заключительный, день.

Площадь музея (78 гектаров) разделена на шесть секторов, в которых размещено более 90 построек. Экскурсия включает себя посещение всех секторов музея: Каргопольско-Онежский, Северодвинский, Мезенский, Пинежский, Важский и Поморский. Каждый из них представляет собой определенный тип северной деревни, со своеобразием архитектуры, характерной планировкой, воссозданными интерьерами изб, выставками, отражающими занятия, промыслы и быт различных социальных слоев крестьянства основных этнографических районов Архангельской области, в том числе – с деревянными храмами, часовнями и колокольнями. Первые постройки (например, шатровая колокольня XVI в. из села Кулига-Дракованово) были привезены сюда в 1968 г.

«Северная туристическая компания» предлагает посетить «Экскурсию на родину М.В. Ломоносова и в Холмогоры». В маршрут входит знакомство с Дмитриевской церковью XVIII в., свидетелем строительства которой был сам М.В. Ломоносов. Также путь проходит через Холмогоры, где можно осмотреть целый комплекс храмовых сооружений XVII в.: каменный пятиглавый кафедральный Спасо-Преображенский собор, колокольню, Архиерейский дом. По некоторым данным здесь же находится могила императора Иоанна VI Антоновича.

Туристическая компания «Помор-Тур» приглашает организованные группы посетить маршрут «Деревянные храмы Онеги!»: «Выходные в Онеге! Что может быть лучше! Этот тур предоставляет Вам возможность покататься на онежских лыжных трассах и горнолыжных спусках. Вы прикоснетесь к истории православной России, посетив Преображенскую, Вознесенскую, Никольскую церкви. Хорошо выспитесь в уютных, теплых, деревянных гостевых домах со всеми удобствами. Пообщаетесь с друзьями или близкими за чашечкой чая.

Этот тур не только необычный отдых – это настоящие впечатления, которые останутся с вами на всю жизнь!» [Помор-Тур].

Компания «Ветер перемен» предлагает вниманию туристов автобусную экскурсию в Куртяево и его окрестности. Кроме прочих достопримечательностей, «во время поездки в святое урочище Куртяево туристы познакомятся с историей Николо-Корельского монастыря, церквями и приходами Северодвинска, с храмом в честь Алексия человека Божьего. В самом урочище туристы посещают часовню и «святой источник». В минеральном источнике, вода которого богата микроэлементами, можно окунуться или набрать святой воды» [Ветер перемен].

«Ветер перемен» также предлагает трехдневный автобусный тур из Архангельска в Каргополь – «Выходные в Каргополе».

Каргополь является находкой для туристов, на его территории достаточно много памятников культурного и религиозного наследия: старинные белокаменные храмы, деревянные церкви и часовни, купеческие особняки и деревянные дома-корабли крестьян – прекрасные творения рук человеческих чудесно сочетаются с яркой, первозданной красоты природой. Каргополь – старинный город-музей, где бережно хранят и традиции изготовления каргопольской глиняной игрушки.

Маршрут предполагает знакомство с такими объектами религиозного наследия, как Христорождественский собор середины XVI в., Благовещенская церковь конца XVII в., «святой» камень в д. Поздышево, возрождающийся Александро-Ошевенский монастырь. Осмотр памятников деревянного зодчества конца XVII в.: шатровая церковь Богоявления с колокольной, Георгиевская часовня в д. Низ. Далее переезд в с. Архангело с осмотром памятников деревянного зодчества на погосте; осмотр расписных потолков («небеса») в церкви Архангела Михаила.

Знакомство с Каргополем организует также туроператор «Севертур». Предлагаемый маршрут включает в себя:

1. Христорождественский Собор 1562 года постройки;
2. Экскурсия «Иконопись, резьба, скульптура: традиции православной культуры на Каргополье XVI–XIX вв.»;
3. «Памятники деревянного зодчества в селе Саунино»;
4. «Культовая и гражданская архитектура Ошевенской слободы»;
5. «Село Архангело» с посещением ансамбля памятников деревянного зодчества – церкви Архангела Михаила (1715 г.) и церкви Сретения Господня;
6. Соборная колокольня;

7. «Село Красная Ляга» со знакомством с самой ранней из шатровых деревянных церквей Каргополья – Сретено-Михайловской церковью 1655 года постройки;

8. Богоявленская церковь в с. Лядины;

9. «Калитинская сторонушка» – посещение деревни Калитиника, где сохранились руинированные остатки каменного храма Николая Чудотворца на погосте (1868 г.), часовня Фрола и Лавра XIX в., находящаяся между двух озер, часовня Илии Пророка в д. Слобода с росписями на потолке и Крестовоздвиженская часовня в д. Сидоровская.

Туроператор «Северный ветер» организует поездку «На Двину к Пресвятой Богородице» в село Лявля. Поездка предполагает посещение объектов религиозного наследия: «Поездка в село Лявля – это место, где когда-то был старейший на Севере Успенский монастырь и где сохранился самый старый шатровый храм, ровесник города Архангельска. Экскурсанты посетят действующий храм и святой колодец. А еще это эмоционально напряженный рассказ о той катастрофе, которая произошла в России после Октябрьского переворота, о коммунизме и богоборчестве, о предателях и мучениках, о тех необыкновенных чудесах, которые стали происходить в Успенской Лявленской церкви после того, как началось ее возрождение (святой колодец, 30 мироточивых икон и т.д.)» [Северный ветер].

Также туроператор предлагает экскурсии «Православная Соломбала» и «Обитель Святого Антония», названия которых говорят сами за себя. Кроме того, туроператор «Северный Ветер» приглашает гостей и жителей города Архангельска на увлекательнейшие экскурсии и маршруты по области: Архангельск, Северодвинск, Соловецкие Острова, Пинега, Каргополь, Онега, Кий-остров, Кенозерский национальный парк, Холмогоры, Ломоносово, Антониево-Сийский монастырь, Малые Карелы и многие другие.

Турагентство «Визит» предоставляет гостям нашего края возможность посетить поморские деревни, являющиеся самобытными центрами живой культуры народа, где сохранились черты векового уклада жизни, планировка и застройка поселений, обряды, фольклор, песенная хоровая культура, ремесла и промыслы поморов. Такие культурно-исторические поселения как Кеврола, Кижма, Уфтюга, Веркола давно превратились в место паломничества этнографических и фольклорных экспедиций, а в настоящее время стали местом притяжения тех, кто любит отдых в сельской глубинке:

«Любители спокойного отдыха, приехавшие в Архангельск, смогут открыть новый вид отдыха, существующий только в этих краях, – «грибалку». Именно так называют местные жители эту «тихую охоту», в ходе которой можно встретить «огромное число подосиновиков, моховиков, волнушек, сыроежек, белых грибов и, конечно, красавцев-мухоморов. Больше нигде невозможно увидеть подобного числа шляпок таких размеров.

Для верующих, любителей старины и просто людей, уважающих русскую культуру и православие, большой интерес представит посещение Антиниево-Сийского мужского монастыря, находящего в 160 км от Архангельска, и Николо-Корельского монастыря, расположенного в Северодвинске на расстоянии 35 км от Архангельска» [Визит].

Еще одно привлекательное место в Архангельской области – Национальный парк «Кенозерский». Кенозерский национальный парк – особо охраняемая природная территория, один из последних островков исконного русского жизненного уклада, культуры, традиций, выдающийся образец североευропейского культурного ландшафта. Это единственный национальный парк в России, взявший на свой баланс почти 100 памятников архитектуры, среди которых – шедевры русского деревянного зодчества XVIII в.

Маршрут, который предлагает нам руководство самого заповедника, называется «Небеса и окрестности Кенозерья» и предполагает посещение следующих объектов в течение четырех дней:

1. Никольская часовня XVIII в. в д. Вершинино, которая является символом Кенозерского национального парка;
2. Часовня Сошествия Святого Духа XIX в. в д. Глазово;
3. Часовня Введения Богородицы во Храм начала XIX в. в д. Рыжково;
4. Часовня Рождества Иоанна Предтечи XIX в. с перекрытием «небом»;
5. Часовня Николая Чудотворца конца XVIII – начала XIX в., в которой сохранилось двенадцатигранное «небо» с изображением архангелов, евангелистов и сцен жития святого Николая, что позволяет отнести памятник к уникальным произведениям. Это первое в России «небо», на котором была обнаружена авторская подпись;
6. Самая маленькая в России часовня-крест («Успенская»);
7. Часовня великомученицы Параскевы XVIII в.;
8. Уникальный памятник архитектуры федерального значения – Почозерский храмовый комплекс XVIII–XIX вв.;
9. Древнее кладбище;
10. Часовня Кирика и Улиты XIX в.

Это лишь малая часть тех экскурсий, которые организуются на территории Архангельской области. Но уже благодаря им туристы могут познакомиться с большим количеством объектов религиозного наследия, многие из которых являются уникальными с точки зрения не только религиозной традиции, но и особенностей архитектуры или исторических событий.

По данным статистики в Архангельской области зарегистрировано 130 туристических организаций, 19 компаний-туроператоров, функционируют три общественных организации:

Архангельская региональная туристская ассоциация, федерация спортивного туризма Архангельской области, ассоциация туризма и сервиса региона. В Архангельской области поставлено на государственную охрану: 1971 памятник архитектуры, истории и культуры, в том числе 561 – федерального значения, 1410 – регионального значения.

Таким образом, анализ осуществляемых на территории Архангельской области туристических маршрутов, организуемых различными туристическими компаниями, позволяет сделать вывод о том, что регион богат достойными объектами показа, в том числе объектами культурного наследия религиозного назначения. Однако можно заметить закономерность в том, что на территории самого Архангельска хоть и расположено большое количество объектов религиозного наследия: Успенская церковь, Сурское подворье, Архиерейский дом и духовное училище, Свято-Никольский храм и т.д., – экскурсии затрагивают, в основном, только церковь Успения Пресвятой Богородицы на ул. Логинава. Что же касается остальных экскурсий, они направлены на знакомство с городом как городом воинской славы, арктической зоной или морским портом. Достаточно большое количество религиозных памятников, к сожалению, остается без внимания.

Иными словами, в регионе велика возможность развивать туристскую деятельность различной направленности и, в том числе, религиозные (экскурсионно-познавательные) и паломнические туры. Территория Архангельской области обладает уникальными природными, культурными, историческими, археологическими и архитектурными объектами, обладающими значительным потенциалом для развития туризма. Важно обратить внимание на то, что включенность памятников религиозного наследия в туристические программы может сделать тур более успешным, так как в этом случае он становится полифункциональным.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. *Карельский А.* Сделано в Архангельской области, туризм [Электронный ресурс] // Region29. Режим доступа: <https://region29.ru/2018/03/21/5ab2504a12f17b36850b0fe2.html> (Дата обращения: 18.04.2021).
2. Национальный туристический портал [Электронный ресурс]: [офиц. сайт]. Режим доступа: <https://russia.travel/routes/> (Дата обращения: 18.04.2019).
3. Туристическая компания «Ветер перемен» [Электронный ресурс] : [офиц. сайт]. Режим доступа: <https://www.vptour.ru> (Дата обращения: 20.04.2021).
4. Туристическая компания «Помор-Тур» [Электронный ресурс] : [офиц. сайт]. Режим доступа: <http://www.pomor-tur.ru> (Дата обращения: 07.04.2021).

5. Туристическое агентство «Визит» [Электронный ресурс] : [официальный сайт]. Режим доступа: <http://tavisit.ru> (Дата обращения: 20.04.2021).

6. Туроператор по Русскому Северу «Северный ветер» [Электронный ресурс] : [официальный сайт]. Режим доступа: <http://www.norden-wind.ru> (Дата обращения: 20.04.2021).

© 2021. Alesya A. Kalganova
Arkhangelsk

ACTUALIZATION OF RELIGIOUS AND CULTURAL HERITAGE IN THE TOURISM PROGRAMS OF THE ARKHANGELSK REGION

Abstract: This article considers the question about including objects of religious heritage in touristic programs of the Arkhangelsk region. After getting acquainted with the concept of an object of religious heritage and a brief review into the topic of the connection between religious sites and cultural and religious tourism, an assessment of the state of the tourism industry of the Arkhangelsk region is carried out. The article traces the historical development of the tourism industry in the region. There are links with recent years in it. Specific examples of tourist excursions offered by different travel agencies in the region are considered, and a conclusion is made about the number of architectural monuments of religious significance visited in these excursions. The most popular objects of religious heritage of the Arkhangelsk region included in tourist routes are listed at this article.

Information about the author:

Alesya A. Kalganova — student of the 4 course, Lomonosov Northern (Arctic) Federal University, Arkhangelsk.

**К 150-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ
ИГОРЯ ЭММАНУИЛОВИЧА ГРАБАРЯ
(1871–1960)**

**МАТЕРИАЛЫ ВСЕРОССИЙСКОЙ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
(25–26 марта 2021 г.)**

ФГАОУ ВО «Северный (Арктический) федеральный университет имени М. В. Ломоносова»

Архангельский филиал ВХНRC имени академика И.Э. Грабаря