



СЕВАСТОПОЛЬСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ



РОССИЙСКАЯ
ГОСУДАРСТВЕННАЯ
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ
ГАЛЕРЕЯ

Материалы I Всероссийской
научно-практической конференции

«Культурный код: КРЫМ»

Севастополь
2022

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

РОССИЙСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ГАЛЕРЕЯ

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

СЕВАСТОПОЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

КУЛЬТУРНЫЙ КОД: КРЫМ

Материалы I Всероссийской научно-практической конференции,
посвященной 150-летию со дня рождения
Константина Федоровича Богаевского

г. Севастополь, 29 сентября – 1 октября 2022 г.

Севастополь 2022

УДК 72/77:069(06)
ББК 85.1я43
К90

К90 Культурный код: Крым : материалы I Всероссийской научно-практической конференции, посвященной 150-летию со дня рождения Константина Федоровича Богаевского, г. Севастополь, 29 сентября – 1 октября 2022 г. – Севастополь, 2022. – 125 с.

ISBN 978-5-6047311-3-0

Сборник материалов составлен по итогам I Всероссийской научно-практической конференции «Культурный код: Крым», посвященной 150-летию со дня рождения Константина Федоровича Богаевского, организованной Российской государственной художественной галереей и Севастопольским государственным университетом. Конференция проходила с 29 сентября по 1 октября 2022 г. в Севастополе.

В сборнике приведены материалы научных работ, посвященных жизни и творчеству К.Ф. Богаевского, развитию изобразительного искусства в Крыму в конце XIX – первой трети XX вв.; судьбам творческой интеллигенции на сломе эпох, а также актуальным вопросам современного музейного строительства.

Издание рассчитано на научных работников, аспирантов, студентов.

ПРОГРАММНЫЙ КОМИТЕТ:

Зотов Виталий Борисович, директор ФГБУК «Российская государственная художественная галерея» (Севастополь) – председатель;

Бойцова Елена Евгеньевна, заведующий кафедрой «Всеобщая история и мировая культура» ФГАОУ ВО «Севастопольский государственный университет», кандидат исторических наук, доцент – заместитель председателя;

Данильченко Сергей Леонидович, заведующий кафедрой «История России» ФГАОУ ВО «Севастопольский государственный университет», доктор исторических наук, профессор;

Данилюк Виктория Сергеевна, заместитель директора по науке ФГБУК «Российская государственная художественная галерея» (г. Севастополь);

Нечаева Татьяна Николаевна, научный сотрудник ФГБУК «Российская государственная художественная галерея» (г. Севастополь);

Покровская Анна Федоровна, заведующий лабораторией камеральной и цифровой обработки, учета и хранения археологических коллекций Института истории материальной культуры РАН (Санкт-Петербург), кандидат культурологии;

Сердалиева Диана Александровна, доцент кафедры «Музейное дело и охрана памятников исторического и культурного наследия» ФГАОУ ВО «Севастопольский государственный университет», кандидат социологических наук.

СОДЕРЖАНИЕ

Алексеева Л.К. К истории одной дружбы: переписка К.Ф. Богаевского с К.В. Кандауровым и Ю.Л. Оболенской	5
Бойцова Е.Е., Покровская А.Ф., Семенова А.А., Степанов А.Ю., Черткова Н.С. Образовательный компонент сайтов музеев г. Севастополя.....	16
Бородина Е.Е. Творчество Константина Богаевского в контексте эпохи. Крым – это вещество, из которого соткана моя жизнь	24
Глазунова С.А. Коллекция К.Ф. Богаевского в фондах Симферопольского художественного музея.....	30
Данильченко А.Н. Севастопольский государственный университет и севастопольские музеи: формирование единого культурно-образовательного пространства города	34
Данильченко С.Л. Культура как ценность и основа современного исторического развития	41
Данилюк В.С. Невозможные выставки: от мифа (концепции) к практическим работкам.....	48
Зотов В.Б. Создание образа будущего в настоящем.....	52
Иконникова Е.С. Значение частных коллекций в художественном наследии Крыма на примере коллекции В.Н. Голубева.....	56
Калиниченко Е.Н. Виктор Толочко – художник, связавший искусство Крыма и Донбасса...	61
Колотупова С.В. «Мы на юге, навсегда!» (К 100-летию переезда А.С. Грина в Крым).....	65
Ломакина М.А. Крымские древности в работах К.Ф. Богаевского	68
Нечаева Т.Н. Художник на войне: севастопольский период жизни К.Ф. Богаевского.....	75
Овсянникова Е.Б. Интерпретация античности в архитектуре и исторический пейзаж Севастополя	80
Огурцова Е.П. Эпистолярное наследие К.Ф. Богаевского. Переписка с С.Н. Дурyliным	88
Сердалиева Д.А. Специфика социокультурных практик в сфере искусства: арт-волонтерство в Крыму	94
Смирнова Л.К. Формирование творческого метода К.Ф. Богаевского в дореволюционный период на примере произведений художника из собрания Севастопольского художественного музея им. М.П. Крошицкого.....	98
Третьякова Н.Е. История одной дружбы: К.Ф. Богаевский и Максимилиан Волошин.....	104
Третьякова Н.Е. К.Ф. Богаевский в мастерской А.И. Куинджи	113
Шевченко К.А. Развитие изобразительного искусства в Крыму в конце XIX – первой трети XX вв.....	120

УДК 82-155

К ИСТОРИИ ОДНОЙ ДРУЖБЫ: ПЕРЕПИСКА К.Ф. БОГАЕВСКОГО С К.В. КАНДАУРОВЫМ И Ю.Л. ОБОЛЕНСКОЙ

Алексеева Л.К.

*Государственный музей истории российской литературы имени В.И. Даля (г. Москва),
заведующий отделом, кандидат исторических наук
lk_alekseeva@mail.ru*

Аннотация. Статья посвящена истории отношений художников К.Ф. Богаевского, К.В. Кандаурова и Ю.Л. Оболенской, реконструированной по их перекрёстной переписке, мемуарам, документам и дополняющей панораму художественной жизни Москвы, Феодосии, Коктебеля, Судака первой трети XX века.

Ключевые слова: К.Ф. Богаевский, К.В. Кандауров, Ю.Л. Оболенская, М.А. Волошин, Серебряный век, объединение «Жар-цвет», литература, искусство, «Цвет винограда», крымский контекст.

Биография и творческая жизнь К.Ф. Богаевского тесно переплетена с судьбой его ближайших друзей и соратников, К.В. Кандаурова и Ю.Л. Оболенской, история которых нашла своё отражение в книге «Цвет винограда», написанной по их письмам и дневникам [1]. Возвращаясь к этой теме книги и акцентируя внимание на фигуре художника, хотелось бы еще раз подчеркнуть информационную и научную значимость архива Оболенской-Кандаурова в освоении художественной и культурной жизни Крыма в контексте общероссийской культуры первой трети XX века.

Работа над книгой началась в 2009 году, когда в поисках темы для Герцыковских чтений, которые регулярно проходят в Судакe, я вспомнила о «производственной» графике Оболенской из серии «Виноделие в Крыму» (1929), давно хранившиеся в Государственном литературном музее¹. Эти листы, выполненные уверенной рукой мастера, прежде никогда не доводилось выдавать на выставки или показывать кому-то из исследователей – ни повода, ни случая тому не представлялось. Художница, когда-то гостившая в Коктебеле у Волошина, – на тот момент это всё, что было известно об Оболенской в опубликованных источниках. Её присутствие в нарративе Серебряного века было малозаметно, её имя встречалось эпизодически – в скромных упоминаниях, комментариях, сносках. Так же немного было известно и о Константине Васильевиче Кандаурове: знакомец Волошина и Богаевского, он не был отмечен как самостоятельный культурный герой. Помимо упомянутого цикла Оболенской в фондах нашего музея хранились акварели Волошина и рисунки Богаевского с видами Коктебеля,



Оболенская Ю.Л. Лист из серии «Сбор винограда в совхозах Крыма». 1929. Бумага, тушь, карандаш. Государственный музей истории российской литературы имени В.И. Даля

¹ С 2017 года – Государственный музей истории российской литературы имени В.И. Даля.

Карадага, Судака, Феодосии, подаренные авторами Оболенской и Кандаурову, указывая на «крымский контекст» их отношений.

Разыскания позволили обнаружить огромную архивную залежь, едва тронутый исследователями массив документов, которые изначально отложились в архив Оболенской и Кандаурова и были систематизированы Юлией Леонидовной для дальнейшей работы. Освоение этого наследия, поиск исчезнувших работ, их атрибуция, сопоставление писем и дневниковых записей продолжалась несколько лет, сопровождаясь публикациями в академическом сетевом журнале *Toronto Slavic Quarterly*². Всё это время шло освоение источников, выстраивалась творческая биография художников, сплеталась событийная канва их жизни в прихотливом литературно-художественном и культурном пространстве – от Москвы и Петербурга до Крыма и Средней Азии.

Конечно, не все выявленные материалы и документы полностью попали в книгу. В задачу автора входило, прежде всего, поведать человеческую и творческую историю её главных героев – Оболенской и Кандаурова, обозначить круг имён, с которыми они были связаны. Также необходимо было рассказать о судьбе их архива, объяснив разрозненность документов и определив возможные направления поиска художественных работ, а также потенциальные темы для будущих исследований, публикаций, выставок, в числе которых важное место занимает тема культурных связей между центральной Россией и её регионами.

Судьба этого обширного корпуса материалов в XX веке сложилась очень непросто. Перед войной, в 1941-м, зашитые в холстину письма, Оболенская передала в рукописный отдел Третьяковской галереи, но с образованием Центрального государственного архива литературы и искусства (ЦГАЛИ, ныне – РГАЛИ) значительная часть этого архива, в том числе и свыше полутора сотен писем Богаевского, были переданы туда. Оставшиеся после скоропостижной кончины Оболенской материалы из её мастерской попали в 1946 году в Государственный литературный музей в качестве выморочного имущества. Музей, не имеющий достаточных площадей для хранения, стал наследником художественного, рукописного и книжного богатства, которое через какое-то время сочли непрофильным. Последовало частичное списание и передача материалов в РГАЛИ, в другие организации, что-то оказалось в частных руках³. Музей удержал за собой акварели М.А. Волошина с его памятными надписями художникам, а от изначального поступления графических работ



Оболенская Ю.Л. Зима (автопортрет с окнами). 1914. Холст, масло. Частное собрание

Богаевского (фантастические пейзажи и рисунки) – по книгам учета около пятисот единиц хранения – осталась примерно десятая часть; остальное было передано в архив. Нарушение целостности собрания, перемещение материалов не происходит без информационных, физических потерь и всегда вызывает сожаление. Поэтому реконструкцию всего комплекса материалов, его изучение, исследование также можно считать одной из задач как для историков искусства, так и для искусствоведов. В оставшейся части коллекции Литературного музея автографом художника отмечен только один горный пейзаж: «Юлии Леонидовне Оболенской на память от К. Богаевского. Козы-1923» [6].

² См. *Toronto Slavic Quarterly* № 29,32,35,41,43,49. 2009-2014: <http://sites.utoronto.ca/tsq/>.

³ Так около полусотни рисунков Оболенской были переданы «для реставрационных нужд», т.е. на заплатки в Реставрационный центр Грабаря. К счастью, по этому назначению они не были использованы. Появление публикаций об Оболенской способствовало тому, что после большого перерыва отреставрированные листы в 2016 году были возвращены музею.

Итак, история Оболенской и Кандаурова началась со знакомства героев в Коктебеле у М.А. Волошина в 1913 году и длилась до смерти К.В. Кандаурова в 1930-м, вместив в себя личные отношения и события «большого времени», которые с фактографической точностью и литературным вкусом запечатлены в обширной переписке и дневниках Оболенской, отображены в её стихах, воспоминаниях, дополнены графическими и живописными работами. В эту историю любви органично вписывается ещё более длинная история глубокой, искренней дружбы, связывавшая Кандаурова с Богаевским и Волошиным, что может стать поводом отдельного исследования и не менее увлекательного рассказа.

Юлия Леонидовна Оболенская – петербурженка, ученица Бакста, Добужинского, Петрова-Водкина, экспонент выставок «Мира искусства», «Выставки живописи 1915 год», организатором которых был К.В. Кандауров – увлечённый живописью московский коллекционер и театральный работник, тесно общавшийся со многими деятелями художественной культуры. Вместе они были создателями объединения художников «Жар-цвет» (1923-1929), к участию в котором привлекли и своих крымских друзей – Максимилиана Волошина и Константина Богаевского. Их четырёхсторонняя перекрёстная переписка разнообразна по содержанию – от философских рассуждений о литературе, живописи, размышлений о выпавших на их долю испытаниях и потерях до фиксации конкретных фактов бытовой и художественной жизни тех лет. Письма Волошина ныне опубликованы; их сопоставление с ответными письмами Оболенской, Кандаурова, Богаевского, других крымских корреспондентов позволяет увидеть стереоскопическую картину взаимоотношений этих людей, проявляя характеры, настроения, те или иные события общественной и культурной жизни России и Крыма первой трети XX века.

Однако эпистолярный Оболенской и Кандаурова, хотя и известен специалистам, но используется чаще всего фрагментарно, в комментариях, оставляя авторов на заднем плане главных персонажей, в то время, как реальные отношения участников переписки были гораздо глубже и объёмнее. Отчасти это связано и с тем, что наследие художников – а это одиннадцать тетрадей дневников и записных книжек, около двух тысяч писем, живопись, графика, книги, каталоги выставок, фотографии – оказался, как уже сказано, распыленным, хотя сами художники понимали его значение и, беспокоясь о судьбе архива, старались его сохранить. *«С горечью думаю о начинающих обысках. У меня нет ни продовольствия (какое там!), ни денег, ни оружия, ничего, что может быть нужным, и тем более грустно, что снова перерывают все мои тщательно подобранные письма и бумажонки. Никому кроме меня они не нужны, но хочется их сберечь, дорожу ими, как жизнью, т.к. все это относится к нашей общей с К. жизни, работе, нашим любимым мыслям. Хочется уберечь это от гибели случайной – ведь в этом вся моя жизнь, наша жизнь написана»* [5], – с тревогой записывала в дневнике Оболенская в начале 1920 года. А мысль о книге, рассказывающей о современном искусстве, его выставках и участниках на основе документов и писем, адресатом которых был неутомимый «московский Дягилев», как называли Кандаурова друзья, возникла у них тремя годами раньше – на сломе эпох. Идея книги исходила от Юлии Леонидовны, принадлежавшей к редкой категории художников пишущих и рифмующих, то есть литературно одарённых. Она была дочерью известного петербургского литератора и публициста Леонида Егоровича Оболенского и стихи



Поездка на этюды. Ю.Л. Оболенская, К.В. Кандауров и К.Ф. Богаевский. Коктебель. 1913. Государственная Третьяковская галерея



Богаевский К.Ф. Пейзаж. 1911. Бумага, угольный карандаш. Государственный музей истории российской литературы имени В.И. Даля

сочиняла с детства. В художественной школе Е.Н. Званцевой, где с 1907 года училась Оболенская, увлечение поэзией было повальным, тем более что школа находилась в доме на Таврической улице – там, на «башне» у Вячеслава Иванова, собирались самые известные поэты и литераторы Петербурга. Единственная выставка званцевцев (1910) состоялась в редакции литературно-художественного журнала «Аполлон». Отметим кстати, что в шестом номере этого журнала за 1912 год была опубликована и статья М.А. Волошина «Константин Богаевский», которую сопровождали сорок репродукций с картин и рисунков художника. Через год Юлии Леонидовне предстоит познакомиться с ними обоими на крымской земле.

Позднее, когда Волошин будет «соблазнять» свою гостью словом,

побуждая к серьезному занятию поэзией, Юлия Леонидовна искренне ответит, что не видит в своих литературных способностях ничего особенного и считает, что так может писать каждый интеллигентный человек. Тем не менее, твердо встав на путь серьезной живописи, стихотворных опытов она не оставляла и, главное, склонная к письменной речи, – всю жизнь вела дневники, переписывалась со многими корреспондентами, берегла и хранила письма и записи, что и навело позднее на мысль о мемуарной книге. В начале одной из её тетрадей есть надпись: *«Материалы для истории нашей жизни с К.В. Кандауровым, которую я обещала ему написать, и мы хотели писать её вместе. (Дневники и переписка)»* [11].

Летом 1917 года Юлия Леонидовна начала заниматься разборкой и сортировкой архива Константина Васильевича. Тогда она впервые прочла письма Богаевского Кандаурову десятилетней давности и была восхищена теми глубокими чувствами дружбы, взаимопонимания, мечтами о совместной работе, которые уже тогда существовали между ними. Вот что она пишет о своих впечатлениях Кандаурову 16 июня 1917 года:

«Для меня открылся совсем новый К.Ф. радостный, весёлый, открытый. <..> Ведь я не знала вас в то время, я знала лишь твои рассказы и боялась, что твою нежность, твою великолепную дружбу принимали только; что тебе казалась она взаимной благодаря твоему увлечению. И я так благодарна, так счастлива. Откуда же мне было это знать? Как много чувств это будит. <...> Теперь только я поняла твою мечту о работе втроем. Ведь я своими глазами эту мечту видела в тебе одном, но разделяли её Богаевский, я не видела. И вот знаю, что он сам жил этой мыслью. Господи, как богато прошлое, как дно морское» [9]. Изучая деловую переписку «Мира искусства», организатором московских выставок которого был Кандауров, Оболенская сообщает своему визави, что даже



Богаевский К.Ф. Крепость у моря. 1907. Бумага, итальянский карандаш. Государственный музей истории российской литературы имени В.И. Даля

официальные бумаги и короткие записки, входя в соприкосновение друг с другом, отчетливо проявляют содержание событий, обнаруживают связи между ними: *«Я ещё невнимательно проглядываю содержание, занимаясь более разборкой, но уже начинает чувствоваться связь между содержанием этих в общем конечно слишком деловитых записок. С момента этой связи становится интересно, появляется идея, объединившая эти клочки бумаги столь разных лиц. Напр. читая письма о путешествии Н.П. Ульянова невольно связываешь их с путевыми письмами К. Фед. и по этим радиусам находишь центр, источник виновника поездок – тебя»* [10].

Это не просто слова влюблённой женщины. Она действительно объективно, на основе письменных свидетельств и документов увидела ту роль, которую играл Кандауров, по существу, один из первых профессиональных кураторов, в современном развитии искусства, открытии новых достойных имён и их продвижении к зрителю. Что же касается Богаевского, то, выражаясь вольным языком, Константин Васильевич был просто его фанатом, оставаясь при этом другом и наставником. Для сравнения со словами Оболенской об «источнике и виновнике поездок» Богаевского приведём фрагмент из его письма Кандаурову от 6 июля 1930 года, которое Константин Васильевич получил за месяц до своей кончины: *«Еду на Днепрострой нельзя сказать, чтобы с большой охотой и мало верю в то, что там я найду для себя золотые россыпи Клондайка, и если бы не твои настояния и убеждения ехать туда, я бы предпочёл остаться дома и свою музу не перестраивал бы на индустриальный лад. Но ты мне так настойчиво советовал ехать туда, что я решил наконец «испытать шеломом» Днепра, а какая из этого получится музыка, скажет будущее. Меня, конечно, во всем этом предприятии в искании новых тем поддерживает твоя вера в то, что этот мой шаг не будет ложным. Ты уже не раз оказывался прав и дальновиден в такого рода наставлениях мне и потому, скрепя сердце, и с некоторым протестом в душе я, видишь, собрался в эту поездку»* [16]. Нет необходимости говорить о том, как прав и на этот раз оказался Константин Васильевич.

Известно, что когда-то именно Кандауров открыл имя Богаевского московской публике: устраивал его выставки прямо у себя в квартире, занимался пиаром и продажей его картин, прежде всего, в Третьяковскую галерею, присылал Константину Федоровичу кисти, краски, альбомы с репродукциями. *«Милый и дорогой мой волшебник! Вы такой же гений ошеломляющих телеграмм, как я картин, – смущаясь, подтрунивал над другом Богаевский в 1907 году. – Вот-то порадовали меня и всех наших, как раз сидели за столом вечерним, когда принесли Вашу телеграмму, так все и ахнули и рты раскрыли. Я же на лице своем изобразил гордость и величие, подобающее в таких случаях гению. Вы же, мой дорогой, далеко не пассивный гений, а весьма и весьма активный... как это Вы здорово облапошили Третьяковскую галерею»* [8].

Вероятнее всего, именно Кандауров, с его театральной повадкой, умеющий настроить людей друг на друга, по-настоящему сблизил Волошина с Богаевским. Так возник этот удивительный союз троих, а с появлением Оболенской – содружество четверых, где интересы, человеческие и творческие устремления пришли во взаимодополняющее равновесие.

Богаевский с самого начала занимал в этом союзе центральную позицию – как безусловная художественная величина, на которую с двух сторон направлены силы «творения», – поэта и «интеллектуэля» Волошина и остро чувствовавшего и



Богаевский К.Ф. Город. 1900-1910-е. Бумага, акварель. Государственный музей истории российской литературы имени В.И. Даля

понимавшего искусство куратора, каким являлся Кандауров. Легкий характер Константина Васильевича не предполагал возрастной дистанции, но двое других внутренне признавали кандауровское «старшинство», ценя в его поддержке оптимизм, не истребляемый жизненным опытом. И если Волошина тревожил внутренний настрой Богаевского, его сомнения в себе, то именно к Кандаурову он обращался за помощью, прося непременно написать другу: *«твое молчание он принимает, как деликатное нежелание расстраивать его плохими отзывами и неблагоприятными мнениями. Поэтому непременно напиши ему и поподробнее всё хорошее, что только можешь сказать, и что было высказано о его рисунках и акварелях этого года»* [2, с. 173].

Когда оба Константина гостили у поэта, то ночевали в его мастерской, где возле скульптуры египетской царицы Таиах, стояли две узкие кушетки – «купе Кандаурова и Богаевского». Именно так называл это место М.А. Волошин, изобразив его на картоне в 1916 году [3]. Они даже внешне были похожи: оба невысокого роста, хрупкого сложения, только темнокарие глаза Богаевского смотрели чуть печально, синие кандауровские солнечно светились. Как человеку застенчивому, непубличному и очень строго относящемуся к своим работам, Богаевскому эти два подпирающие его вектора – Кандауров и Волошин – были необходимы и обязательны, как два крыла.

Юлия Леонидовна органично вошла в мужской союз, не только не нарушив его, но внеся в него самостоятельную ноту и выстроив с каждым из троих свои отношения, в том числе и благодаря переписке. Оба – и Богаевский, и Волошин – ценили в ней художественный, литературный, а главное, человеческий талант, не раз подчеркивая это письмах. *«У вас же Юлия, Леонидовна, есть этот источник живых мыслей и чувства и вместе с тем глубокая серьёзность, и что такое искусство, вы это знаете, испытав его на своих собственных боках. Никогда не бросайте этого дела – пишите и говорите о нём»* [22], – наставлял Оболенскую Богаевский в письме от 19 февраля 1927 года, поздравляя её с успешным выступлением в ГАХНе, где она прочла свои воспоминания о школе Е.Н. Званцевой. До настоящего времени это едва ли не единственный полноценный источник, повествующий о деятельности школы и её воспитанниках, когда там преподавали Мстислав Добужинский и Лев Бакст.

Зоркий глаз художника отчетливо прослеживается в дневниках, письмах и мемуарных записях Оболенской, а также в её стихах. Она – автор нескольких графических портретов Богаевского, вместе с Кандауровым он часто появляется на её рисунках. А в её кокетливом дневнике 1913 года Константин Федорович выглядит так: *«На берегу К.Ф. собирал камешки. Я подошла к нему. Он в обормотском виде – короткие брюки и чулки, но страшно иззящен, что-то в нём сухое, как стебли выжженной травы»* [4]. Или еще один портретный набросок из письма 1914 года подруге, художнице Магде Нахман: *«Милый К.Ф. приезжал совсем*



Волошин М.А. Крепость у моря Мастерская. Купе К.В. Кандаурова и К.Ф. Богаевского. 1916. Картон, акварель, гуашь. Государственный музей истории российской литературы имени В.И. Даля

зелёный в защитном цвете даже сапоги зелёные — прямо Никто, как в Шапке Невидимке; Кузнечик» [14]. Описание мастерской Богаевского сохранилось в стихах Оболенской, поднесённых художнику в первое лето знакомства.

В революционные и последующие за ними годы связи между Москвой и Крымом не прерывалась: с письмами и трагическими стихами Волошина московским друзьям соседствуют откровенные и не менее выразительные строки Богаевского как, например, в письме от 11 марта 1922 года: *«Когда человек живёт на*

каторге, то не до писем ему – так вот и со мною. Чудовищно безобразна стала жизнь для меня – целый день в заботах и беготне по городу, дома по хозяйству, а потом до поздней ночи на комкурсах, куда и поступил ради пайка, где трафаречу стены бывшей гимназии, где теперь устроились курсы. О работе своей собственной не приходится и думать, я не каждый день успеваю заглянуть в свою мастерскую, чтобы раскрыть хотя бы окно. Страшно хочется работать, а возможности к тому абсолютно никакой. На небо и солнце люблюсь только стоя где-нибудь в очереди у кооператива. А у нас сейчас весна, воздух молочно-серебристый пахнет морем – какой бывает у нас только весной и сладостно было бы жить и работать на земле, если бы свинья-человек не превращал бы храма в конюшню. <...> Я, Хрустачёв, худ. Святский устроились на командных курсах и ими только существуем. Устроился было там и Макс, но его оттуда скоро вышибли за ненадобность. Пайка по Нардобразу мы ведь лишены, академического также не получаем, хотя Крымская Республика и должна была бы поддержать в эту трудную минуту своих немногих известных уроженцев. Нельзя ли, дорогой, как-нибудь наладить отpravку с оказией своих работ и продажу их в Москве – не взялся бы ты за это дело?» [15]. Отклик и помощь Константина Васильевича, как всегда, последовали незамедлительно. В письме Богаевского от 3 августа 1922 года читаем: «<...> Необычайно успешная продажа моих работ тобою заставил меня сделать решительный шаг – к черту послал всякую службу и я теперь вольный художник и сам себе хозяин. Милый мой, бесконечно я обязан тебе, ты так много сделал для меня и нет слов благодарить тебя. Решил сам явиться к тебе и задушить тебя в своих объятиях» [17].

С декабря 1923 года Кандауров и помогающая ему Оболенская – организаторы выставочного объединения живописцев и графиков «Жар-цвет», которое стало еще одной попыткой удержаться в русле, традициях «Мира искусства». Понятно, что безуспешно. В письме к Богаевскому Кандауров писал: «...много тебе придётся переоценивать и во многом разочаровываться. Вся эта ломка произошла со мной и из рус[ских] худ[ожников] осталось очень мало. Целые движения искусства полетели в пропасть и многое стало ясным...» [7]. Но при этом он неумолимо представлял на выставках «Жар-цвета» искусство, насыщенное традицией, выраженным композиционным началом, полагая, что именно оно и стоит в центре художественной жизни современности. При поддержке Оболенской и Богаевского он продолжал и собственные занятия рисунком, живописью, хотя организационная, кураторская работа была для него всегда первоочередной.

Официальными учредителями общества считались К.Ф. Богаевский, К.В. Кандауров, Ю.Л. Оболенская, Е.И. Камзолкин, И.А. Менделевич, А.Э. Миганаджиан, П.П. Свиридов, и М.Е. Харламов, а общее число экспонентов, принимавших участие в выставках, насчитывало свыше полутора сотен. Оно и понятно: эстетический и духовный поток русского искусства был достаточно мощным, чтобы обмельть мгновенно, растеряв в одночасье всю глубину и силу срединного течения. Состав экспонентов выставок был подвижным, меняющимся, но присутствие крымчан Богаевского, Волошина, Барсамова, Хрустачева, а также крымских пейзажей и тем в работах других художников добавляет



Художники объединения «Жар-цвет» на выставке. Москва. 1926. Слева направо: сидят – Ю.Л. Оболенская, К.В. Кандауров, П.П. Свиридов; стоят – А.Э. Миганаджиан, неуст. лицо, Е.И. Камзолкин, М.А. Шаронов, [И.А. Менделевич], К.Ф. Богаевский, С.И. Лобанов, М.А. Добров, М.Е. Харламов. Государственная Третьяковская галерея

в общий контекст еще один рефлекс, спрятанный в названии общества. В мае на склонах древней Киммерии недолго цветет горичвет, «уголек в огне», как его издавна называют. Не он ли – «жар-цвет»? И все же уравновесим вчитываемую догадку строками из письма Богаевского: *«Теперь относительно названия о-ва «Жар-цвет»: название обязывает, а я вот посмотрел на свои акварели, а в них ни «жару», ни «цвету» нет. Для меня скорее подходило бы общество под названием «серый воробей». В самом ли деле участники о-ва оправдывают это название «жар-цвет»? Другие, прочие – я о тебе не говорю. <...> С твоего разрешения и благословения я вступаю в организуемое тобою о-во действительным членом, если для «Жар-цвета» я не буду слишком холоден и сер»* [23]. Но в глазах Кандаурова именно Богаевский являлся центральной и бесспорной фигурой «Жар-цвета», классиком, продвигающим художественные традиции русского искусства и не знающего себе равных в области «образного пейзажа».

Часто бывая в Крыму, Константин Васильевич восхищался им и был знаком со многими здешними художниками. В двадцатые годы его «Меккой» стала Феодосия и мастерская Богаевского. Южную природу он восторженно описывал в письмах: *«Дорогая! Сегодня 20-е июня и день Троицы. Сегодня первый летний день. Наконец-то почувствовался юг и Крым. Я должен принести повинную. Вчера мне сказали, что все это время цвел виноград, а я не знал и не прислал тебе его цветов. Страшно досаую и ругаю себя. У нас есть еще проект перед Бахчисараем поехать на несколько дней для этюдов в Старый Крым и около него в очень древний армянский монастырь. Монастырь в дикой местности среди гор и фасадом своим на Запад. При заходящем солнце бывает сказочно красив. Но эту поездку мы отложим до тех пор, когда выяснится вопрос о твоём приезде. Завтра К.Ф. едет на Арабатскую стрелку зарисовывать древнюю турецкую крепость. Я не еду, т.к. от станции надо пешком идти верст двадцать. Я не хочу утомляться. Да и они верного ничего не знают, ибо сами идут в первый раз. Чудесные часы провожу на волнорезе, смотря на море и на Феодосию, утопающую в розово-фиолетовых тонах заката. Сидим и молчим: да и что же говорить, когда всё кругом так упоительно прекрасно»* [13].

После издания в 1923 году альбома литографий Богаевского, у Кандаурова возникает идея юбилейной выставки художника. Летом 1926 года, находясь в Феодосии, он пишет об этом замысле Оболенской: *«<...> Скажу тебе по секрету, что мы с КФ вырабатываем программу его ретроспективной выставки за 30 лет работы. Я заставил его дать мне вещи в разных видах, т.е. nature morte: маслом и акварелью, рисунки с натуры сепией, тушью и карандашом, картины маслом и акварелью, а также выбрать около сотни эскизов. У него*

тут есть эскизы очень и очень хорошие. Я даже полагаю, что эскиз можно выставить, если будет написана большая картина. Как ты на это смотришь?» [12].

Юбилею Богаевского была посвящена четвертая выставка «Жар-цвета», состоявшаяся в 1928 году. Для неё Кандауров отобрал шестьдесят две работы художника, статью о его творчестве для каталога написал А.Г. Габричевский. Событие удалось отметить в ГАХНе со всеми полагающимися случаю почестями и наградами. И хотя сам юбиляр и на сей раз предпочел остаться «в своем углу»,



В мастерской у К.Ф. Богаевского. Феодосия. 1926.
 Слева направо: С.И. Лобанов, К.Ф. Богаевский,
 Ю.Л. Оболенская, К.В. Кандауров. Государственная
 Третьяковская галерея

его благодарность была искренней:

«Мои дорогие и милые друзья! Сегодня поистине был у меня счастливый день – редкий в жизни! Получил ваше большое письмо, получил деньги из муз<ейного> фонда, прошел наконец долгожданный обильный дождь и все засияло в природе, а в душе у меня гордость и глубокое удовлетворение. Спасибо, мои дорогие, все это я приписываю вам, не исключая и благодатного дождя, – нашей когда-то первый счастливой встрече, с тобою, мой дорогой друг, и с Вами, милая Юлия Леонидовна! Чувствую себя высоко вознесенным, на манер Горького, но только без делегаций, флагов и проч. – и тем лучше, но зато в кругу крепких и дорогих друзей, любовь которых мне дороже всякой славы и всяких денег...» [20].

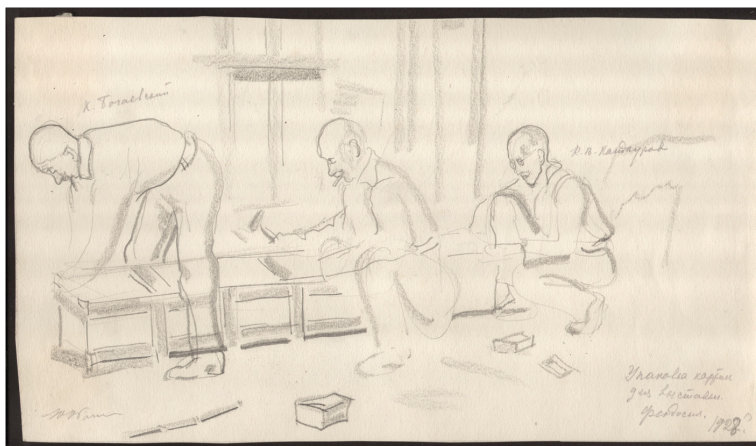
В истории «Жар-цвета», которой еще предстоит быть написанной, помимо столичных выставок, следует иметь в виду и крымские выставки картин, на которых участники объединения также активно выставлялись. Работы «передвигал» из Москвы неутомимый Константин Васильевич к радости Богаевского и дружившего с ним директора Феодосийской картинной галереи, художника Николая Степановича Барсамова. Об этом также идет речь в переписке Богаевского и Кандаурова. Оценивая работу друга весной 1927 года Богаевский пишет: *«Вообще, выставка, тобою собираемая для Феод<осии> весьма и весьма будет ценная для всего нашего юга, если она побывает и в других городах. Постарайся собрать хоть и небольшие, но хорошие вещи. Очень меня радует Барсамов, из него, как художника, выйдет настоящий толк. Написал сильный, тщательно сработанный nature morte, а сейчас начал очень интересный портрет своей жены» [18].* Московские работы начали прибывать в мае и Константин Федорович, встречая их, пишет: *«Вчера распаковали с Н<иколаем> С<тепановичем> полученный от тебя ящик с работами. Выставка получится безусловно интересная, хотя и с уклоном в сторону графики. Работы Н.С. масса и он полагает, что сможет ее открыть только в самом конце июня, т.к. ни рам ни стекол еще не хватает в достаточном количестве, хотя и я отдаю для выставки свои свободные рамки со стеклами. Наконец-то я увидел Гоголя Юлии Леонидовны и он на меня произвел потрясающее впечатление своей силой и настоящей гоголевской жутью. Эта работа, конечно, будет самой сильной на нашей выставке. <...> Очень мне понравились твои три бухарских акварели легкие, воздушные и очень правдивые, Н<иколай> С<тепанович> от них тоже в восторге. <...> Для меня эта выставка настоящий праздник и, как я, и Н<иколай> С<тепанович> тебе бесконечно благодарны за эту радость. В Крыму это будет первая настоящая выставка и мы очень надеемся, что с твоей помощью не последняя. Хорошо было*



Оболенская Ю.Л. Портрет К.Ф. Богаевского. Бумага, карандаш. Дом-музей М.А. Волошина – Музей-заповедник М.А. Волошина



Оболенская Ю.Л. Портрет К.В. Кандаурова. 1930. Бумага, тушь. Государственный музей истории российской литературы имени В.И. Даля



Оболенская Ю.Л. Упаковка картин для выставки. Феодосия. 1928. Бумага, карандаш. Государственный музей истории российской литературы имени В.И. Даля

бы, если бы ты с Юлией Леонидовной приехали бы к ее открытию – поторопите свой приезд сюда! Мудрено будет развесить работы как следует и твой глаз был бы необходим в этом деле» [19].

Окончание деятельности «Жар-цвета» совпадает с политическим наступлением на срединные силы, когда рубеж октябрьского десятилетия завершил период терпимого к ним отношения. В жизнь вступало новое поколение, рвущееся в будущее и не отягощенное очарованием минувшего. Идеология разрушения «старого мира» получила крат-бланш. «Дело академиков», разгром ГАХН,

истерия в печати – культуре было окончательно отказано в независимом существовании, а всё, что имело «буржуазное» прошлое, должно было исчезнуть.

Так случилось, что 1930-й год стал последним в жизни Кандаурова. Находясь на больничной койке и прощаясь с Юлией Леонидовной, любовь к которой он пронес через всю жизнь, Константин Васильевич просил её позаботиться о работах Богаевского, а его самого уверял: «надо жить, терпеть и как можно больше работать. Мы должны всё же быть счастливее простых смертных. У нас есть искусство, надо только искренне его любить, и оно должно нас утешать в самые тяжелые дни». Это уже философия. Поклонение искусству всегда оставалось для вечного юноши Кандаурова главным заветом Серебряного века.

«Если ты мне пишешь о том, какое большое место я занимал в твоей жизни, то что должен сказать я, выросший, хранимый и поправляемый в искусстве всегда тобою с таким бескорыстным и трогательным вниманием и любовью. Мою жизнь, всю мою работу так трудно и немисливо отделить от тебя. Непрестанно я благодарю судьбу, что она в жизни послала мне тебя, неустанного в любви и заботах друга. И помни, милый мой, что без тебя, да без Жоз<ефины> Густ<авовны> жизнь для меня станет скучной и ненужной. Мужайся,

мой дорогой и да хранит тебя Бог в предстоящих тебе страданиях» [21], – торжественно прощался с Кандауровым Богаевский, отправляясь по настоянию друга на Днепрострой писать великую стройку. Всего им было написано тринадцать картин, которые он посвятил памяти друга.

Ныне пришло время возвращения забытых имен в художественное пространство России. Публикация источников, осуществление выставочных проектов, меняющих его исторический ландшафт, становится всё более актуальным и востребованным.

В марте-апреле 2016 года прошла скромная выставка «Возвращая забытые имена: графика Юлии Оболенской из собрания Государственного литератур-



Богаевский К.Ф. Кара-Даг. 1920-е. Бумага, уголь, угольный карандаш. Государственный музей истории российской литературы имени В.И. Даля

ного музея после реставрации в ВХНРЦ им. академика И.Э. Грабаря». Летом того же года автопортрет Оболенской⁴ был представлен на выставке «Круг Петрова-Водкина» в Русском музее. Событием стала юбилейная выставка К.Ф. Богаевского в Историческом музее (2022). Следующим шагом в этом направлении мог бы стать исследовательский межмузейный проект, посвященный художникам Крыма и их культурным связям с центральной Россией. Важным следовало бы также считать публикацию по этой теме возможно более полного корпуса материалов, которые хранятся в РГАЛИ, ГТГ, ГМИРЛИ имени Даля, в Пушкинском Доме, известных крымских собраниях. Это позволит преодолеть разрозненность и распыленность архивного наследия между центральными и крымскими хранениями, перейти к комплексному его осмыслению, а также представить широкой публике забытые имена и яркие страницы истории художественной жизни страны.

Источники и литература:

1. Алексеева Л.К. Цвет винограда: Юлия Оболенская и Константин Кандауров. Предисл. Иван Толстой. М.: Изд-во АСТ, 2017.
2. Волошин М.А. Собр. соч. Т. 10. М.: 2011. 832 с.
3. ГЛМ КП 15966.
4. ГЛМ РО. Ф. 348. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 27.
5. ГЛМ РО. Ф. 348. Оп. 1. Ед. хр. 3. Л. 78.
6. ГЛМ. КП 15248\3.
7. ОР ГТГ Ф. 5. Ед. хр. 1395. Л.49 об. - 50.
8. ОР ГТГ Ф. 5. Ед. хр. 1396. Л. 40.
9. ОР ГТГ. Ф. 5. Ед. хр. 1292. Лл.1-2.
10. ОР ГТГ. Ф. 5. Ед. хр. 1306. Лл.1-2.
11. ОР ГТГ. Ф. 5. Ед. хр. 1396. Л. 2 об.
12. ОР ГТГ. Ф. 5. Ед. хр. 529. Л. 1-2.
13. ОР ГТГ. Ф. 5. Ед. хр. 602. Л. 1.
14. РГАЛИ. Ф. 2080. Оп. 1. Ед. хр. 7. Л. 21.
15. РГАЛИ. Ф. 769. Оп. 1. Ед. хр. 26. Л. 29-30.
16. РГАЛИ. Ф. 769. Оп. 1. Ед. хр. 26. Л. 307.
17. РГАЛИ. Ф. 769. Оп. 1. Ед. хр. 26. Л. 53.
18. РГАЛИ. Ф. 769. Оп. 1. Ед. хр. 26. Лл. 182-183.
19. РГАЛИ. Ф. 769. Оп. 1. Ед. хр. 26. Лл. 202-203.
20. РГАЛИ. Ф. 769. Оп. 1. Ед. хр. 26. Лл. 255-256.
21. РГАЛИ. Ф. 769. Оп. 1. Ед. хр. 26. Лл. 302-303.
22. РГАЛИ. Ф. 769. Оп.1. Ед. хр. 26. Л. 184.
23. РГАЛИ. Ф. 769. Оп.1. Ед. хр. 26. Л. 83 об.

⁴ Речь идет о работе Ю.Л. Оболенской «Зима (автопортрет с окнами)». Картина была поставлена на учет в ГЛМ в 1947 году, в 1959-м списана и оказалась в частном собрании с ошибочной атрибуцией. На основании писем Оболенской Кандурову 1914 года с описанием хода работы над автопортретом и его архивных фотографий мною была установлена точная датировка и произведена переатрибуция картины.

ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ КОМПОНЕНТ САЙТОВ МУЗЕЕВ Г. СЕВАСТОПОЛЯ

Бойцова Е.Е. (кандидат исторических наук, доцент, заведующий кафедрой) e.e.bojtsova@sevsu.ru, Покровская А.Ф. (кандидат культурологии, доцент) aspaf@mail.ru, Семенова А.А. (студент), Степанов А.Ю. (студент), Черткова Н.С. (студент)

Севастопольский государственный университет

Аннотация. В статье представлен анализ образовательного контента сайтов музеев г. Севастополя, включая характеристику региональной музейной сети и ее представленности в виртуальном пространстве, а также результаты опроса студентов университетов Крыма по вопросу актуальности для обучающихся материалов севастопольских музейных сайтов в научной и исследовательской деятельности в рамках учебного процесса.

Ключевые слова: музеи г. Севастополя, образовательный контент музейных сайтов.

В современных условиях развития общества музеи стремятся своевременно реагировать на изменения социальных потребностей, предоставляя востребованный спектр услуг и конкурируя на рынке свободного времени с другими организациями, а также с интернетом. Несмотря на глобальное расширение функциональных возможностей, музеи сохраняют традиционные функции социокультурного института сохранения и трансляции памяти и просвещения, оставаясь важнейшими образовательными площадками. При этом именно интернет и, преимущественно, музейные сайты являются одними из главных актуальных инструментов предоставления доступа к информации о музейных коллекциях, реализации образовательного потенциала музея, а также комплекса других направлений его деятельности [3; 6].

В данном проектном исследовании актуализируется значимость музеев в развитии образовательного социокультурного пространства. Анализируется способность сайтов музеев города Севастополя включать в свое содержание расширенный информационный ресурс, интегрирующий обучающихся общеобразовательных учреждений, студентов, представителей научного сообщества и других категорий музейной аудитории в единое культурно-образовательное сообщество. Сайт музея является особой формой представления музейных коллекций, создает условия в открытом информационном пространстве для приобщения субъектов образовательного процесса к культурным ценностям человечества [5].

В данной статье представлены результаты проведенного анализа образовательного компонента сайтов музеев г. Севастополя. Три его основных блока включают характеристику структуры музеев г. Севастополя и их представленности в виртуальном пространстве, анализ информации о реализации системных функций севастопольских музеев на их официальных сайтах и результаты опроса студентов университетов Крыма по вопросу актуальности для обучающихся материалов севастопольских музейных сайтов в научной и исследовательской деятельности в рамках учебного процесса.

Анализ музейной сети г. Севастополя проводился по форме собственности, ведомственной принадлежности, характеристике сведений о музейных предметах и музейных коллекциях севастопольских музеев, содержащихся в Государственном каталоге Музейного фонда Российской Федерации, представленности информации о севастопольских музеях на сайтах культурно-информационных порталов «Культура.РФ», «Музеи России», странице Департамента культуры на сайте Правительства Севастополя [11-13].

Музейная сеть г. Севастополя включает более 50 учреждений, в том числе 3 федеральных музея, учредителем которых является Министерство культуры Российской Федерации: Государственный историко-археологический музей-заповедник «Херсонес Таврический»,

Музей–заповедник героической обороны и освобождения Севастополя, Российскую государственную художественную галерею, 2 музея федерального уровня, созданных под эгидой Министерства обороны Российской Федерации: Военно-исторический музей Черноморского флота, Военно-исторический музей фортификационных сооружений, Севастопольский художественный музей имени М.П. Крошицкого – государственное бюджетное учреждение культуры города Севастополя, а также около 40 ведомственных и общественных музеев, в том числе 29 музеев учреждений образования [1; 4, с. 95-97].

Севастопольские государственные музеи федерального и регионального уровня достаточно широко представлены в виртуальном пространстве, постепенно расширяя спектр своих медиаресурсов, однако цифровой формат презентации ресурсов общественных музеев Севастополя развивается гораздо сложнее и медленнее. Некоторые ведомственные музеи разместили веб-страницы на сайтах своих учреждений, в том числе музеи учреждений образования, музей истории рыбной промышленности Азово-Черноморского бассейна, музей Севморзавода, музеи эко-парка «Лукоморье», остальные общественные музеи Севастополя представлены краткой информацией на туристических порталах или в соцсетях [1].

На современном этапе значительный вклад в презентацию своих музеев и их образовательных ресурсов вносят учреждения образования Севастополя. Хотя пока из 29 школьных музеев свои сайты или страницы представили только 8, следует отметить, что данная работа осуществляется системно, постепенно расширяя круг участников. Обобщенная информация о профилизации и направлениях деятельности школьных музеев Севастополя размещена на сайте Межшкольного краеведческого музея имени Е.Н. Овена Севастопольского центра туризма, краеведения, спорта и экскурсий учащейся молодежи, курирующего региональную сеть школьных музеев [7-10; 14; 15; 17-19]

Анализ представленности музейных коллекций севастопольских музеев в Государственном каталоге Музейного фонда Российской Федерации показал, что пока только четыре из них официально зарегистрированы в данной базе: Государственный историко-археологический музей-заповедник «Херсонес Таврический», Музей–заповедник героической обороны и освобождения Севастополя, Российская государственная художественная галерея, Севастопольский художественный музей имени М.П. Крошицкого.

Значительную роль в презентации севастопольских музеев играют общероссийские информационные платформы «Культура.РФ» и «Музеи России» [13; 16]. Портал «Культура.РФ» дает доступный, интересный для пользователей и удобный для учреждений культуры формат представления информации. Следует отметить, что в разделе «Афиша» ежедневно обновляются сведения о всех значимых выставочных проектах, музейных экскурсиях и образовательных программах, туристических маршрутах. На платформе действует навигатор по регионам и в рубрике «Афиша города Севастополя» представлена линейка актуальных экскурсионных маршрутов ведущих севастопольских музеев, в том числе: Государственного историко-археологического музея-заповедника «Херсонес Таврический», Музея–заповедника героической обороны и освобождения Севастополя, Военно-исторического музея Черноморского флота, Военно-исторического музея фортификационных сооружений, Севастопольский художественный музей имени М.П. Крошицкого и др. На информационной площадке «Музеи России» можно найти не только общие сведения о музеях по регионам, которые пользователь ищет прежде всего: телефон, адрес, маршрут и цены на билеты, но и постоянно обновляемую информацию о музейных событиях: выставках, конференциях, изданиях, праздниках, обучающих программах, занятиях с особыми категориями посетителей.

Вторая часть проектного исследования включает в себя анализ содержательного контента официальных сайтов севастопольских музеев. Согласно государственным методическим требованиям и рекомендациям, а также в соответствии с современными реалиями, музей может и должен активно входить в информационную среду, отображая на своем сайте результаты всех основных направлений деятельности. Анализ представленных на сайтах музеев материалов осуществлялся по следующим аспектам: наличие и актуальность

информации об истории создания и основных направлениях деятельности музея, о выставках, экспозициях музея, экскурсиях и доступности приобретения билетов на них онлайн, сведений об обучающих программах, лекциях, практических занятиях, мастер-классах и консультациях, проводимых сотрудниками музея, представление информации учебно-познавательного характера, наличие информационных ресурсов. Таким образом, данный блок исследования состоял в последовательном подробном изучении разделов сайтов, их структуры, контента, наличия интерактивных элементов, инструментов коммуникации и обратной связи, представленности коллекции, публикации результатов научно-исследовательской и иной деятельности.

В ходе исследования были проанализированы официальные сайты восьми севастопольских музеев: Государственного историко-археологического музея-заповедника «Херсонес-Таврический», Музея-заповедника героической обороны и освобождения Севастополя, Севастопольского художественного музея имени М.П. Крошицкого, Балаклавского музейного подземного комплекса, Военно-исторического музея фортификационных сооружений, Музейно-выставочного комплекса «Константиновская батарея», Музейного историко-мемориального комплекса «35-я береговая батарея», музея «Подземный Севастополь». Также в исследование была включена страница Музея Черноморского флота на сайте Центрального военно-морского музея Минобороны РФ [7-10; 14; 15; 17-19].

Анализ сайтов указанных выше музеев показал, что на каждом из них размещены сведения об истории музейных собраний, основных направлениях деятельности, презентации экспозиций, экскурсионных маршрутов, анонсы выставок и других музейных событий. На большинстве сайтов севастопольских музеев отображена информация об участии музеев в программе «Пушкинская карта». Наиболее высокий уровень содержательного представления основных направлений деятельности был выявлен на сайтах трех музеев Севастополя: Государственного историко-археологического музея-заповедника «Херсонес Таврический», Музея-заповедника героической обороны и освобождения Севастополя, Севастопольского художественного музея имени М.П. Крошицкого. Сайты этих музеев представляют широкий спектр просветительного и образовательного контента, включая материалы мастер-классов, лекций и других музейных проектов. Следует отметить, что на сайтах Севастопольского художественного музея имени М.П. Крошицкого и Государственного историко-археологического музея-заповедника «Херсонес Таврический» используются современные интерактивные технологии, способствующие глубокому погружению в мир музейного экспозиционно-выставочного пространства: аудиогид, виртуальные туры по выставкам и медиа-материалы. Другие севастопольские музеи публикуют на своих сайтах сведения об экспозиционной деятельности в форме иллюстративно-текстового описания, в некоторых случаях – в форме pdf-презентаций. В меньшей степени на сайтах севастопольских музеев находят отражение результаты фондовой (учетно-хранительской) деятельности музеев, включая информацию о фондах, коллекциях, музейных предметах, а также научно-исследовательской деятельности в контексте публикации материалов о ходе и результатах научных исследований.

Большая часть проанализированных музейных сайтов интегрирована с популярными социальными сетями и медиа-ресурсами, содержит основную контактную информацию. Однако ни на одном из исследуемых сайтов, за исключением Музея-заповедника героической обороны и освобождения Севастополя, в открытом доступе не публикуются данные о количестве посетителей сайта.

Третья часть исследования посвящена анализу опроса студентов университетов Крыма по вопросу об актуальности использования в их научно-исследовательской деятельности в рамках учебного процесса информации музейных сайтов.

Нами была разработана анкета и проведен опрос добровольной (стихийной) выборки студентов Севастопольского государственного университета, Крымского федерального университета и Крымского инженерно-педагогического университета имени Февзи Якубова.

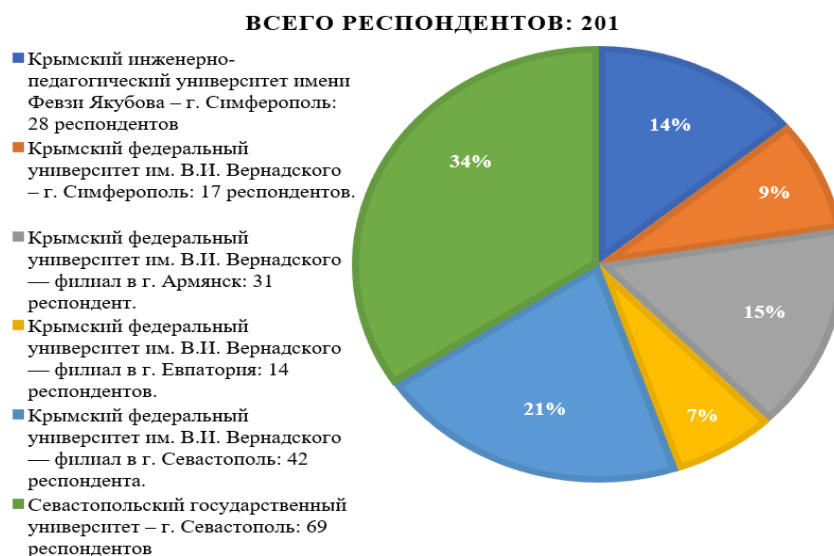


Рис. 1. Спектр вузов, студенты которых приняли участие в опросе

Анкета включала следующие вопросы:

1. Студентом какого университета вы являетесь?
2. Как Вы узнаете о мероприятиях, проводившихся в музеях Севастополя?
3. Часто ли Вы посещаете музеи Севастополя в учебных целях?
4. Пользуетесь ли Вы информацией с сайта музеев в своей учебной деятельности?
5. Пользуетесь ли Вы специализированными сайтами для получения информации о музеях

6. Оцените качество и объем специализированной информации о предметах экспозиции и музейных объектах Севастополя на официальных сайтах музеев.

7. Оцените качество и объем специализированной информации о предметах экспозиции и музейных объектах Севастополя на специализированных сайтах.

Всего в опросе в качестве респондентов принял участие 201 студент, 34% респондентов – студенты Севастопольского государственного университета. Спектр вузов, студенты которых приняли участие в исследовании показан на рисунке 1.

Результаты опроса показали, что чаще всего, о музейных мероприятиях респонденты узнают от своего окружения – 51,8%. Сайт музея в качестве основного источника информации указали 28,2% респондентов, официальную группу музея в социальных сетях – 20%.

ЧАСТО ЛИ ВЫ ПОСЕЩАЕТЕ МУЗЕИ СЕВАСТОПОЛЯ В УЧЕБНЫХ ЦЕЛЯХ

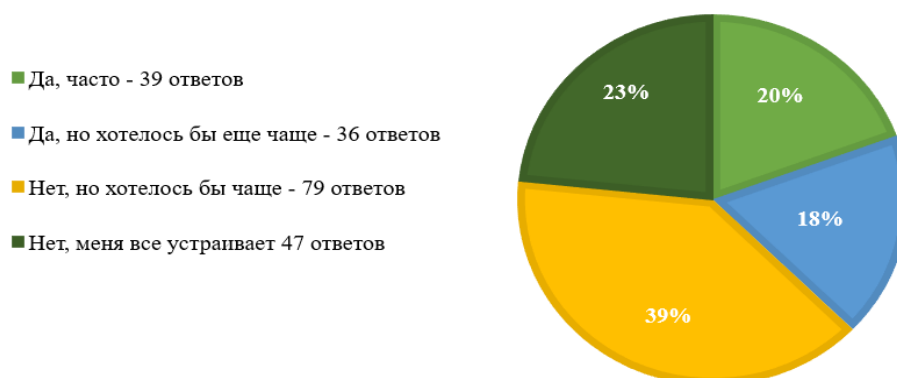


Рис. 2. Распределение ответов на вопрос исследования: «Часто ли Вы посещаете музеи Севастополя в учебных целях?»

**ПОЛЬЗУЕТЕСЬ ЛИ ВЫ ИНФОРМАЦИЕЙ С САЙТОВ
МУЗЕЕВ В СВОЕЙ УЧЕБНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ?**



Рис. 3. Распределение ответов на вопрос исследования: «Пользуетесь ли Вы информацией сайтов музеев в своей учебной деятельности?»

На третий вопрос исследования «Часто ли Вы посещаете музеи Севастополя в учебных целях?», дали ответ «Нет, но хотелось бы чаще» 39% респондентов. Вариант «Да, часто» выбрали 20% респондентов, почти половина из них (16 из 39) – студенты Севастопольского государственного университета. Ответ «Да, но хотелось бы еще чаще» дали 18%, в том числе более половины (22 из 39) – студенты Севастопольского государственного университета. Очевидно, что данные результаты опроса коррелируются с дислокацией вузов.

При ответе на четвертый вопрос исследования: «Пользуетесь ли Вы информацией с сайтов музеев в своей учебной деятельности?» (рис. 3), 62% респондентов сообщили, что используют информацию с музейных сайтов в учебных целях, однако 47% опрошенных остаются неудовлетворенными объемом информации или вовсе не нашли искомого. Важно отметить, что вариант «Да» выбрали 36 раз респонденты, которые в вопросе о посещении музеев ответили «Нет, но хотелось бы чаще» и «Нет, меня все устраивает». 17% респондентов указали, что искомая информация на музейных сайтах найдена не была. Еще 21% респондентов отметили, что не пользуются музейным сайтом как источником информации, однако 11 из 43 респондентов данной группы участников опроса указали в ответе на следующий вопрос, что пользуются специализированными сайтами, такими как Музеи России, Государственный каталог музейного фонда РФ и т.д. Из этого можно сделать вывод, что как минимум 5% из всех респондентов сразу обращаются к специализированным источникам информации.

**ПОЛЬЗУЕТЕСЬ ЛИ ВЫ СПЕЦИАЛИЗИРОВАННЫМИ
САЙТАМИ ДЛЯ ПОЛУЧЕНИЯ ИНФОРМАЦИИ О МУЗЕЯХ
(ТАКИЕ КАК МУЗЕИ РОССИИ, КУЛЬТУРА РОССИИ,
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ КАТАЛОГ МУЗЕЙНОГО ФОНДА РФ
И Т.Д.)**

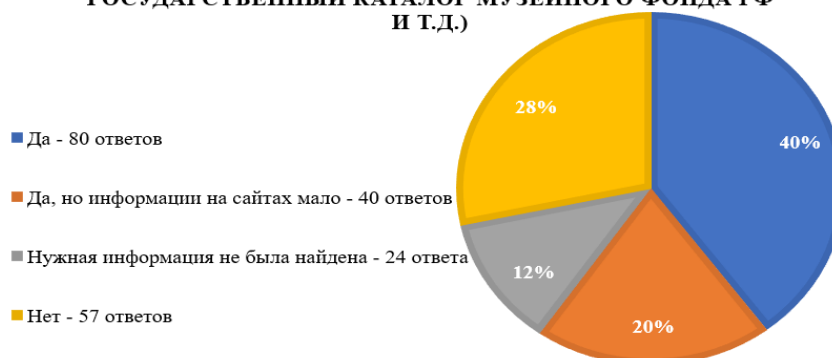


Рис. 4. Распределение ответов на вопрос исследования: «Пользуетесь ли Вы специализированными сайтами для получения информации о музеях»

**ОЦЕНИТЕ КАЧЕСТВО И ОБЪЕМ
СПЕЦИАЛИЗИРОВАННОЙ ИНФОРМАЦИИ О
ПРЕДМЕТАХ ЭКСПОЗИЦИИ И МУЗЕЙНЫХ
ОБЪЕКТАХ СЕВАСТОПОЛЯ НА ОФИЦИАЛЬНЫХ
САЙТАХ МУЗЕЕВ:**



Рис. 5. Распределение ответов на вопрос исследования: «Оцените качество и объем специализированной информации о предметах экспозиции и музейных объектах Севастополя на официальных сайтах музеев»

На пятый вопрос исследования «Пользуетесь ли Вы специализированными сайтами для получения информации о музеях (таких как Музеи России, Культура.РФ, Государственный каталог Музейного фонда РФ и т.д.)» (рис. 4), 60% респондентов ответили, что пользуются материалами специализированных сайтов в учебных целях, однако 40% респондентов данной группы участников опроса не удовлетворяет объем предлагаемой информации. 28% опрошенных указали, что не пользуются этим источником получения информации.

На шестой вопрос исследования: «Оцените качество и объем специализированной информации о предметах экспозиции и музейных объектах Севастополя на официальных сайтах музеев» (рис. 5), большинство респондентов (68%) отметили, что специализированной информации для реализации их учебных и научных проектов пока на сайтах севастопольских музеев недостаточно.

При ответе на седьмой вопрос исследования: «Оцените качество и объем специализированной информации о предметах экспозиции и музейных объектах Севастополя на специализированных сайтах (такие как Музеи России, Культура России, Государственный

**ОЦЕНИТЕ КАЧЕСТВО И ОБЪЕМ
СПЕЦИАЛИЗИРОВАННОЙ ИНФОРМАЦИИ О
ПРЕДМЕТАХ ЭКСПОЗИЦИИ И МУЗЕЙНЫХ ОБЪЕКТАХ
СЕВАСТОПОЛЯ НА СПЕЦИАЛИЗИРОВАННЫХ САЙТАХ
(ТАКИЕ КАК МУЗЕИ РОССИИ, КУЛЬТУРА РОССИИ,
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ КАТАЛОГ МУЗЕЙНОГО ФОНДА
РФ И Т.Д.)**

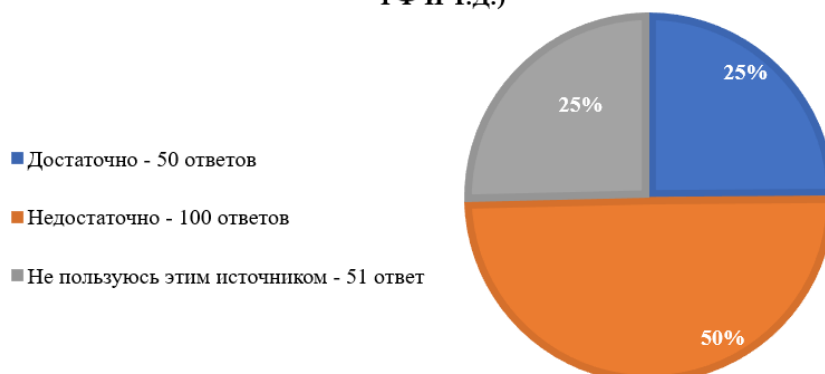


Рис. 6. Распределение ответов на вопрос исследования: «Оцените качество и объем специализированной информации о предметах экспозиции и музейных объектах Севастополя на специализированных сайтах»

каталог музейного фонда РФ и т.д.)», 50% респондентов отметили, что используют в своей учебной и научной работе материалы специализированных сайтов, 25% из них остаются довольными результатами поиска.

Таким образом, результаты проведенного исследования демонстрируют, что музеи Севастополя заинтересованы в привлечении новых посетителей. Большой трафик пользователей музейного сайта увеличивает популярность и повышает имидж музея, что привлекает новых посетителей в музей. Студенты – одна из ключевых целевых аудиторий музея. Привлечение посетителей этой целевой аудитории через наполненность платформы научной информацией и образовательными ресурсами – один из лучших инструментов. Сайты музеев Севастополя находятся на разных этапах перехода от информационной модели представления организации к платформе, где, размещаются текстовые и медиа ресурсы с результатами научно-исследовательских работ сотрудников музеев. Повышение популярности сайта через увеличение уникального контента и совершенствование его образовательного компонента – один из наиболее эффективных способов расширения музейной аудитории.

Источники и литература:

1. Бойцова Е.Е. Музеи Севастополя в виртуальном пространстве // Парадигмы истории и общественного развития: сб. ст. / М-во образования и науки Рос. Федерации, ФГАОУ ВО «Севастоп. гос. ун-т». Севастополь: СевГУ, 2019. С. 20-24.
2. ГБУК «Севастопольский художественный музей им. М.П. Крошицкого»: [сайт]. URL: <http://www.sevartmuseum.info>
3. Государственный каталог Музейного фонда РФ: [сайт]. URL: <https://muzey-sevastopol.com/>
4. Департамент Культуры города Севастополя: [сайт]. URL: <https://dk.sev.gov.ru/>
5. Культура РФ: [сайт]. URL: <https://culture.ru> (дата обращения: 16.04.2022). <https://www.culture.ru/afisha/sevastopol>
6. Музейно-выставочный комплекс «Константиновская батарея»: [сайт]. URL: <http://ravelink.ru/>
7. Музейный историко-мемориальный комплекс героическим защитникам Севастополя «35-я береговая батарея»: [сайт]. URL: <https://35bateru.ru/>
8. Музеи России: [сайт]. URL: www.museum.ru
9. Музей «Подземный Севастополь»: [сайт]. URL: <https://подземныйсевастополь.рф/>
10. ФГБУК «Государственный историко-археологический музей-заповедник Таврический»: сайт. URL: <https://chersonesos-sev.ru/>
11. ФГБУК «Музей-заповедник героической обороны и освобождения Севастополя»: [сайт]. - URL: <http://sevmuseum.ru/>
12. ГБОУ ДО г. Севастополя «Севастопольский центр туризма, краеведения, спорта и экскурсий учащейся молодёжи»: сайт. URL: <https://sutur.edusev.ru/activity/museums/post/>
13. Гендина Н.И., Колкова Н.И., Алдохина О.И. Создание эффективного официального сайта объекта культуры: от эмпирики к разработке и реализации научно обоснованной концепции // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2010. № 12. С. 87-104.
14. Павшенко Н.С. Система научно-методической работы МГООС с общественными музеями // Музей в современном обществе: практика, проблемы, проекты: Материалы международной научно-практической конференции 26 мая 2010 г. Севастополь – Симферополь, 2011. С. 93-99.
15. Покровская, А.Ф. Характеристика web-сайтов музеев Кемеровской области // Доступность электронных ресурсов библиотек, музеев, архивов как актуальная проблема развития информационного общества. СПб.: Политехника-сервис, 2011. С. 160-166.

16. Самаковская О.В. Моделирование контента сайта музея (на примере этнографических музеев и музеев-заповедников) // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2010. № 12. С. 76–86.
17. Балаклавский музейный подземный комплекс: [сайт]. URL: <https://muzey-sevastopol.ru/>
18. Военно-исторический музей фортификационных сооружений: [сайт]. URL: <https://muzey-sevastopol.com/>
19. Военно-исторический музей Черноморского Флота: [сайт]. URL: https://navalmuseum.ru/filials/black_sea_fleet

**КРЫМ – ЭТО ВЕЩЕСТВО, ИЗ КОТОРОГО СОТКАНА МОЯ ЖИЗНЬ.
ТВОРЧЕСТВО КОНСТАНТИНА БОГАЕВСКОГО В ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМ
КОНТЕКСТЕ ЭПОХИ**

Бородина Е.Е.

*Крымский университет культуры, искусств и туризма,
старший преподаватель, член Союза художников России
e.e.borodina@gmail.com*

Аннотация. Как формируется художественная среда? Из чего состоит контекст эпохи? Кто влияет на диалектику многоплановости своего времени, кому удастся мистику творчества переплавить в структуру бытия, культурный код, как мы говорим сегодня? Вопросы не праздные во все времена, а для художника, дизайнера нашего времени – просто насущные. Удивительная судьба нашего старшего современника, 150-летнего юбиляра года, крымчанина, одного из основоположников школы киммерийского пейзажа Константина Федоровича Богаевского прямого ответа, безусловно, не дает, но позволяет чуть приоткрыть завесу.

Ключевые слова: контекст, киммерийский пейзаж, звезда Полынь; эпоха модерна, креативное пространство рубежа веков, эпический реализм, футуристика

На переломе столетий. Историко-культурный контекст эпохи

Картина мира постоянно меняется, и на «стеклах вечности» появляются все новые и новые картинки. А контекст эпохи? Остается ли он неизменным или так же меняется? Термин «контекст» трактуют сегодня как совокупность фактов и обстоятельств, в окружении которых происходит (или происходило) какое-либо событие, формируется явление или арт-объект, творит художник.

Прием горизонтального среза позволяет проанализировать полифонию контекста художественного языка новой эпохи на примере творчества современников героя нашего исследования Константина Богаевского и его одногодков: Сергея Дягилева, Александры Коллонтай, Обри Бердслея, Пита Мондриана.

А если расширить креативное пространство? Включить в него Ленина и Бенуа (всего на два года старше), Шагала и Грабаря, Вертинского и Холодную, Серова и Левитана, Волошина, Ахматову, Войно-Ясенецкого и Шаляпина, Толкиена, Эйнштейна? Вспомнить о том, что в конце столетия, а это время, когда нашим героям было от 25-ти до 40 лет, в печати появились «Алые паруса» Грина, опубликованы первые грозные пророчества Достоевского («Бесы»), «Анна Каренина» Толстого, сатирические рассказы Антоши Чехонте, парадоксальные романы Оскара Уайльда, продолжали выходить тома «Толкового словаря живого великорусского языка» Владимира Ивановича Даля. Грандиозные прорывные открытия совершаются учеными в области естественных наук (Эйнштейн, Бор, Гейзенберг, Вавилов, Павлов, Вернадский).

В это же время воздвигается невиданный «архитектурный фон» для жестокой драмы рубежа веков в постройках Шехтеля, Ле Корбюзье, Барановского, Щусева. Появляется и крепнет мысль о трагическом одиночестве творческой личности, о вечном конфликте человека как социальной единицы и уникальной сущности. «О, одиночество, как твой характер крут!» – горько пожалуется в XX веке Белла Ахмадулина. И уже в наше время актер, режиссер, педагог Константин Райкин выразил эту драматичную ситуацию еще более жестко и афористично: «Тебя не надо, а ты есть!»

Юбиляры 2022. Одногодки



В контексте эпохи, современники Константина Богаевского (слева направо): Обри Бердслей – английский график, Александр Скрябин – русский композитор, Сергей Дягилев – русский импресарио, организатор «Русских сезонов» в Париже. Александра Коллонтай – русская революционерка и дипломат, Пит Мондриан – бельгийский художник, представитель течения неопластицизма.

И уж точно большинство художников еще до революции 1917-го года пережили революцию в изобразительном искусстве: появление «Великого черного младенца», как именовал его автор Казимир Малевич. В 1915-м он выставил свой «Черный квадрат» как символ радикального слома живописного языка. А еще через 10 лет Габриель Шанель совершила имиджевую революцию моды и стиля: создала свое знаменитое концептуальное маленькое черное платье.

Талантливые одногодки

Трудно представить себе более полярных современников, чем два 150-летних юбиляра этого года: композитор Александр Скрябин и живописец Константин Богаевский. А, между тем, они даже родились в один и тот же год и один и тот же месяц! Но, если о цветомузыке Скрябина каждый хотя бы что-то слышал, то живописные полотна Богаевского знакомы далеко не всем.

Страстный, порывистый музыкант и застенчивый живописец жили, учились и творили в одно и то же время. Скрябин – в Москве, Богаевский – в Петербурге и Феодосии. Однако силы и страсти кипели и в молодом художнике Константине Богаевском. Всю жизнь в его мастерской висела фотография профессора Петербургской академии художеств Архипа Куинджи со студентами, среди которых был и сам Богаевский, с его же восторженной надписью: «Вперед! Без оглядки! С нами Куинджи и вся святая сила его!»

Выдающийся живописец, заслуживший высокую оценку самого великого Серова, друг Максимилиана Волошина и Алексея Толстого, коллега архитектора Шехтеля и художника Врубеля, член «Союза русских художников» (Москва) и «Мира искусства» (Петербург), один из столпов школы киммерийского пейзажа, Богаевский знал и шумный успех в столицах, и периоды затяжных кризисов; время острого неверия в свои силы и судьбоносные прорывы в будущее. Знал нужду и голод, хоронил друзей, пережил войны и революции. Но что бы ни выпадало на его долю, принимал мужественно и с достоинством. Испытания словно переплавлялись в душе художника в величественные образы его прославленных полотен – «Древняя крепость» (1902), «Корабли. Вечернее солнце» (1912), «Порт воображаемого города» (1932), «Воспоминания о Мانتенье» (1942).

Работы музейного уровня, они и хранятся в Русском музее, в Третьяковке, в Симферопольском и Севастопольском художественных музеях, в Феодосии, во многих музеях нашей страны и зарубежья. Сюжетные картины мастера обладают магией подлинной музейной вещи. При всей эпичности и даже некоторой театральности могучих пейзажей (в чем автора порой упрекали критики) в них нет бутафорской духоты, но виден узнаваемый авторский почерк, глубина мысли, история. У художника первого ряда, а Богаевский, без сомнения, таков, всегда чувствуешь многослойность, метафизику произведения. Героико-романтический пейзаж древней Киммерии, античные легенды Восточного Крыма стали основой творчества крымского живописца, создали ему европейское имя. Картины Богаевского с успехом экспонировались в Париже, Берлине, Вене, Лондоне, Лейпциге. Сохранилось свидетельство, что знаменитый Валентин Серов, высшей похвалой которого считали фразу: «так писать можно», перед картиной Богаевского высказался гораздо эмоциональнее: «Вот это – великолепно!».

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

А своеобразным откликом на Весенние выставки Академии в Санкт-Петербурге стало участие в парижских «Осенних салонах» (Salon d'Automne) на выставке Exposition del Art Russe, устроенной Сергеем Дягилевым в 1906. С 1911 года Богаевский уже входит в объединение «Мир искусства». А журнал «Мир искусства» в это время (как раз в начале XX века) переживает свой расцвет. Творчество Александра Бенуа, Леона Бакста, Евгения Лансере, Григория Нарбута, Дмитрия Митрохина буквально пропитано стариной, погружением в давнюю историю, мотивы вынужденного, но неизбежного прощанья, трагического расставания у бездны на краю с очевидностью можно считать наиболее распространенными в живописи и графике той поры. Звездные купола православных храмов, печальные античные даймоны, томные сивиллы, развалины старинных обелисков и алтарей – вот контекст эпохи, вот темы, вдохновлявшие художников. В эту парадигму легко вписался молодой крымчанин. Идеолог «Мира искусства» Александр Бенуа называл Богаевского «стилистом, декоратором и поэтом». Максимилиан Волошин посвятил коллеге целую статью в не менее престижном журнале «Аполлон» за 1912 год.

Это были годы феноменального успеха крымского пейзажиста. К его московскому другу Константину Кандаурову, помогавшему ему в выставках, очереди выстаивались, влияние Богаевского на текущий художественный процесс сравнивали с влиянием ведущих парижских мэтров. «Восходящим светилом живописи» называет его художественный критик предреволюционного времени Григорий Петров.

В древнем городе в венце гегуэзских башен

Константин Федорович Богаевский появился на свет 24 января 1872 года в Феодосии. Как и великий маринист Айвазовский, покидал свой город лишь на короткое время, на учебу, путешествия и для участия в выставках.

«Я родился и всю жизнь прожил в Феодосии, – вспоминал наш прославленный земляк, – в древнем городе в венце гегуэзских башен, в тени аркад, среди пустынных и выжженных холмов». Феодосия стала не просто единственным городом, но единственной любовью жизни мастера, неисчерпаемым источником творческого поиска и вдохновения. 25 веков истории охватывали молодого человека со всех сторон, он чувствовал, что об этой удивительной земле пел Гомер, здесь побывал Геракл – прародитель скифов, эти просторные степи и скалистые горы описывал «отец истории» Геродот.

Знакомство и дружба с поэтом-художником Максимилианом Волошиным, тесные контакты с объединением «Мир искусства» приводят к появлению в творчестве обоих мастеров темы историзма, космогонического пейзажа, они словно устремляются в «пределы

скорбные неведомой страны, заливы гулкие земли глухой и древней». Волошин пояснял: *«Исторический пейзаж стремится стать историческим портретом земли. Лицо земли складывается геологически, так же, как человеческое лицо – анатомически, и точно так же определяется морщинами, шрамами и ранами, оставленными на нем стихиями и людьми: знаками мгновений. В этом – смысл Исторического Пейзажа»*. «Утонченный и замкнутый Богаевский, создавал исторический портрет Киммерии», – вспоминала Маргарита Сабашникова.

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

Под знаком безвременья. Искусство преодоления

Предреволюционный творческий взлет невероятной интенсивности сменился закономерным кризисом. Как в шекспировской драме, страсти, бушевавшие в душе художника, перекликались с грозными социальными катаклизмами в стране и мире. Собственные проблемы едва не заслонили феодосийскому затворнику глобальных перемен. Первая мировая война, пропажа картин, отосланных на выставки в Швецию и Германию, мобилизация, служба в Керчи и Севастополе. А в Крыму в эти годы!.. Белые, красные, зеленые, французы, немцы, турки, революция, война, опять революция и опять война. Контекст эпохи радикально меняется!

Участия в революции 1917-го года и Гражданской войне Константин Федорович не принимал, но эмигрировать в Италию, на родину предков жены, категорически отказался. Столичная же богема, оказавшись в Феодосии, группируется именно вокруг Богаевского, который наперекор стихиям продолжает работать в мастерской. Но как жить, чем жить, как защититься? В 1918 году художник получает охранную грамоту, в 1921-ом становится членом ОХРИСа, выполняет зарисовки памятников старины Крыма (1924–1930), работает в Музее художественных ценностей, открытом в доме Айвазовского. А чтобы прокормиться, они вместе с Волошиным за пайки преподают на командирских курсах.

Художник яркой индивидуальности, переживший феноменальный успех еще в молодые годы, Константин Федорович, тем не менее, очень строго оценивал свои работы, 9 из 10 считая неудачными. В голодные и опасные послереволюционные годы Богаевский обращается к графике, создает несколько оригинальных циклов. Настоящими друзей объединяет ряд графических работ в альбом литографий, изданный в 1923 году Государственным издательством: «К. Богаевский. Автолитографии. 20 рисунков, исполненных на камне Автором» Государственное издательство. Москва. 1923. И вновь – огромный успех! Альбом автолитографий Богаевского признан одним из лучших изданий графики 1920-х годов. Работы этого цикла – настоящий гимн во славу Киммерии. Звезды и море, деревья и горы, как живые существа, по воле автора обретают характер, индивидуальность, собственную судьбу. Искусствоведы обращают особое внимание на лист «Ночь» с ярко горящей в небе звездой, раскрывающий философию поэтического сборника Волошина «Звезда Полярная». Половина тиража мгновенно была распродана за границей, альбом стал библиографической редкостью.

«Прекрасное далеко»

Не о каждом художнике можно сказать, что по его творчеству можно изучать историю искусств. О работах Богаевского так сказать можно. В конце 1930-х годов, когда «вся страна переменялась сверху донизу», и вновь радикально изменился контекст жизни и творческой среды, уже немолодой мастер нашел в себе силы для восхождения на новую ступень. Константин Федорович обратился к индустриальному и даже футуристическому жанру, написав «Город будущего» (1932). На смену условно-романтическому пейзажу пришел реалистический. Эстету и тонкому лирику довелось вдохнуть жизнь в исполинские домны и котлованы, башенные краны и фабрики («Панорама строящегося гиганта»). Грандиозный по

масштабам и одновременно гармоничный воздвигся «Порт воображаемого города» (собрание Симферопольского художественного музея). И вновь мнения критиков и публики совпали: «более прекрасно воплотить героину советских будней, мечту о городе будущего нельзя». Масштаб замысла отвечает здесь и пафосу великого строительства, и безукоризненной композиции, и строгости ритма деталей, и красоте колорита.

Уже на седьмом десятке, в 1933-м году, Богаевский удостоился редкого в те времена звания заслуженного деятеля искусств РСФСР. И даже в годы войны художник не оставлял работу, учил детей, готовил к эвакуации собрание галереи Айвазовского. Погиб под бомбежкой в 1943 году, не пожелав покинуть любимую Феодосию и успев дописать последнюю акварель «Зима» (1943).

Грандиозные панно крымского мастера, живописные полотна, альбомы графики, тысячи рисунков и набросков пережили своего творца. Близкий, многолетний друг Максимилиан Волошин обозначил путь творческого становления художника «от трагедии Земли» к «Золотому веку» и в итоге к «успокоенной эпической полноте». Сегодня очевидно – Константин Богаевский не просто «растворялся» в контексте своего времени, он активно влиял на его формирование.

Взаимосвязи и отражения

Надо отметить, что притягательную силу киммерийской живописи Богаевского в полной мере испытал на себе его молодой друг и коллега Николай Барсамов. Стремление к историко-эпическим мотивам, характерным для Богаевского, Барсамов реализовал и в собственных картинах «Затмение солнца в Феодосии», «Феодосия» и других. Он же написал одно из первых исследований творчества мастера. А за ним наследием выдающегося крымского живописца увлеклась искусствовед, директор Симферопольского художественного музея Роза Башенко. На протяжении многих лет устраивала выставки его работ, издавала каталоги, защитила диссертацию (1981), написала книгу, представив Богаевского именно как создателя героико-эпического образа Киммерии.

Младшие киммерийцы

Отблески славы и величия оригинального живописного метода Константина Богаевского можно различить в работах целого ряда крымских художников. После войны из мастерских Богаевского и Барсамова вышла плеяда молодых живописцев, которых до сих пор несколько условно мы объединяем в круг «Младших киммерийцев». Это Владимир Соколов (1923–1997), Степан Мамчич (1924–1974), Николай Шорин (1924–2008), Петр Столяренко (1925–2019). Огромный интерес к творческому наследию этих мастеров выявила недавняя (2018) выставка с тем же названием. Экспозиция «Младших киммерийцев» – одно из самых отрадных впечатлений последнего времени. Живопись мощная, драматичная, осмысленная и прекрасная.

Среди авторов искусствовед Людмила Ширяева выделяет Владимира Соколова: *«Традиционно Соколова принято сравнивать с Богаевским, и это правомерно, хотя между этими художниками есть значительные различия. Соколов – более камерный живописец, сосредоточенный на поэзии и красоте крымской природы»*. Тем не менее, Владимир Соколов, как в свое время Константин Богаевский, успешно вписался в контекст европейского художественного процесса. Его работы экспонировались на серьезных выставках во Франции, занесены в каталоги аукционов Арколь «Русское очарование» (1991), «Санкт-Петербургская школа» (1992) и другие.

Старейшего крымского художника Виктора Платонова никак не причислить к младшим киммерийцам, он из последних конструктивистов харьковской школы. Но и Платонов откликнулся на «зов марины» – морского пейзажа. Правда, высказал мне совершенно особую точку зрения. Обратив внимание на пустынные пейзажи Богаевского и почти столь же безлюдные марины Айвазовского, Виктор Андреевич сказал: *«У Айвазовского – безлюдное море, у Богаевского – безлюдные горы. А я их населю!»* И населил, хотя и в графике камерного размера («Страна Богаевского»). Наши современники живописцы вообще работают в основном в небольшом формате. А масштабные сюжетные полотна (200 x 400) романтического толка пишет и выставляет ялтинский художник Александр Горячев. Не

сравнивая художественного уровня и величины таланта, хочу отметить такой аспект как обретение «своей ниши», сосредоточенность на южнобережном морском пейзаже и размер полотен.

«Крым – это вещество, из которого соткана моя жизнь». Творческий вывод

Надо ли удивляться, что жизнь и судьба выдающегося крымского мастера Константина Федоровича Богаевского не оставляют равнодушными потомков: маститых коллег, начинающих художников, его полотна находят отражение и в проектах дизайнеров. Тема традиционной ежегодной выставки 2022 года памяти искусствоведа Рудольфа Подуфалого «Цвет и свет» прямо перекликается с 150-летним юбилеем одного из патриархов крымской школы живописи, «отца» киммерийского пейзажа Константина Богаевского.

Выставочный проект 2022 года Симферопольского художественного музея – «Феодосийский гений: к 150-летию Константина Богаевского» – увидели любители изобразительного искусства не только Крыма, но и Москвы. Для него предоставили произведения девяти музеев России.

Что же до формирования контекста наших дней, то Богаевский и сегодня востребован. Схожее отношение к космогоническому монументальному пейзажу Крыма просматривается в работах Виктора Лисицы. Живопись Богаевского перекликается с музыкой Алемдара Караманова: «Жизнь есть дух. Только он просветляет и делает цепочку жизни человечества бесконечной». В скульптуре Айдера Алиева и цифровой графике Михаила Малкина без труда можно обнаружить общие темы и мотивы.

И если имя композитора Скрябина взял себе эстрадный исполнитель, то творчество крымского живописца, прославленного мастера Киммерийского пейзажа Константина Богаевского вдохновило выпускницу кафедры дизайна КУКИИТ Татьяну Матюшкину на создание ансамбля курсового проекта в стиле «стим-панк» «Путешественница во времени у полотна Богаевского «Горный пейзаж».

И это закономерно, ведь классика – ресурс развития нового авангарда.

Источники и литература:

1. Арнхейм Рудольф. Искусство и визуальное восприятие. М.: Прогресс, 1974. 382 с.
2. Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. М.: Изобразительное искусство, 1985. 288 с.
3. Волкова П. Д. Мост через бездну. М.: Зебра, 2014. 240 с.
4. Воронова О.П. Над понтом Эвксинским. Константин Богаевский. М.: Советский художник, 1982. 120 с.
5. Гурьева Т. «Киммерии печальная область». Феодосийский художник Константин Богаевский. URL: http://feolib.crimealib.ru/publ/sobytiya/kimmerii_pechalnaja_oblast_feodosijskij_khudozhnik_konstantin_bogaevskij/2-1-0-72
6. Красильников И.М. и др. Современный словарь-справочник по искусству. М.: Олимп АСТ, 2000. 813 с.
7. Ненарокомов М. Романтика русского авангарда. URL: <http://silverage.ru/nenarokomov>
8. Самойлова Е. Художественные объединения в Крыму в XX-XXI веке. Севастополь.: НПЦ ЭКОСИ-Гидрофизика, 2011. 216 с.
9. Сидоренко С.С., Башенко Р.Д. Киммерийский пейзаж. Истоки и пророки. Киев, 2016. 199 с.
10. Сыркин В. Художественная практика учеников А.И. Куинджи в Крыму. URL: <https://www.tg-m.ru/articles/3-2018-60/khudozhestvennaya-praktika-uchenikov-ai-kuindzhi-v-krymu>
11. Художники Крыма. Крымская организация Национального Союза художников Украины. Симферополь: Изд-во «Жерибор», 2010. 352 с.
12. Шумилов В. Пастух, маляр, фотограф, пейзажист: как Архип Куинджи стал великим живописцем. URL: <https://dtf.ru/life/1040433-pastuh-malyar-fotograf-peyzazhist-kak-arhip-kuindzhi-stal-velikim-zhivopiscem>

КОЛЛЕКЦИЯ К.Ф. БОГАЕВСКОГО В ФОНДАХ СИМФЕРОПОЛЬСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ

Глазунова С.А.

*Симферопольский художественный музей,
заместитель директора, заслуженный работник культуры Республики Крым
sglazunova421@mail.ru*

Аннотация. Статья посвящена описанию монографической коллекции К.Ф. Богаевского в фондах ГБУРК «Симферопольский художественный музей». Статья содержит информацию по истории формирования и источниках поступлений этой части коллекции. Автор структурирует собрание К.Ф. Богаевского по видам искусства (живопись, графика), анализирует тематическую направленность творчества художника, рассматривает особенности работы мастера в различных графических техниках. Автором дан краткий список основных крымских исследователей творчества К.Ф. Богаевского.

Ключевые слова: Константин Федорович Богаевский, Киммерия, живопись, графика, автолитография, индустриальный пейзаж.

Творчество Константина Богаевского стало новой ступенью в процессе сложения традиции крымского пейзажа. Начиная свою историю в середине XIX века, он вырос из видового, изображающего благодатную природу недавно обретенного Россией юга. Рубеж XIX-XX веков открыл новые пути в развитии пейзажного жанра. Творчество Богаевского отразило мировоззренческие и творческие проблемы русской культуры начала XX века. Посвятив свое искусство земле, носящей следы народов и племен, смутно известных по античным источникам и именуемой Гомером «киммериян печальная область», видя в ней многогранный образ древней прародины человечества, художник стал вдохновителем и ярким представителем особого направления в пейзаже, названного М.А. Волошиным «киммерийский пейзаж». Тема была найдена К.Ф. Богаевским в начале его творческого пути и сопровождала всю жизнь.

Значение Богаевского, как одного из крупнейших художников своего времени, было оценено музейщиками Крыма 1920-1930-х годов. Первые поступления в музейные собрания были еще при жизни художника. С некоторыми будущими музейными институциями Константин Федорович связан биографически – он частый гость Дома поэта Максимилиана Волошина. Также он сотрудник студии при Галерее И.К. Айвазовского, участник групповых выставок в Крыму, друг и соратник деятелей складывающейся в этот период музейной отрасли Крыма. Сейчас в собраниях Севастополя, Феодосии, Бахчисарая, Коктебеля, Алупки хранятся обширные коллекции работ художника.

Симферопольский художественный музей хранит значительную коллекцию произведений Константина Федоровича Богаевского. Всего 124 предмета: семь живописных произведений и 117 графических. Начало ее формирования связано с довоенной историей музея. Среди уцелевших работ довоенной коллекции восемь принадлежат Константину Богаевскому. И это только те, что 1941 году были направлены на выставку в Феодосийскую картинную галерею и эвакуированы вместе с ее собранием. В Каталоге ценностей Симферопольского художественного музея, утраченных во время Второй мировой войны указаны еще 17 предметов. На одной из фотографий экспозиции Художественного отдела Центрального музея Тавриды, который в 1937 году станет Симферопольской картинной галереей, угадывается одна неизвестная живописная работа Богаевского. Сохранившиеся восемь произведений тематически подразделяются на «Индустриальный пейзаж»

(«Днепрострой», «Камнедробильный завод. Левая сторона», «Индустриальный пейзаж») и «Киммерийский пейзаж» («Долина», «Судакский мотив», три эскиза панно «Крым»). Из них особо хочется отметить акварель «Долина» (1929), образный строй которой отмечен многими исследователями и толкователями творчества К.Ф. Богаевского.

Послевоенное восстановление коллекции началось, в том числе, с поступлений работ Богаевского в 1944 году из Отдела по делам искусств Крымоблисполкома. В музей поступили шесть живописных произведений художника, которые и сейчас составляют основу монографической коллекции Богаевского в музее и входят в постоянную экспозицию музея.

Важным является то обстоятельство, что основная масса произведений К.Ф. Богаевского поступила от его наследников, друзей, людей его круга, что во многом гарантирует подлинность. Так, 15 графических произведений поступили (были закуплены) от вдовы художника Жозефины Густавны Богаевской (Дуранте); 12 иллюстраций к произведениям М.А. Волошина от Марии Степановны Волошиной (Заболоцкой) – это заставки к циклам стихов «Годы странствий», выполненные тушью пером и кистью.

Работы Богаевского закуплены или получены в дар в период 1940-1990-х годов у Комиссаровой-Дурылиной И.А., Виноградовой А.А., Петниковой М.Г., Пургайло А.И., Дуранте В.А., Кальфа А.И., Звягинцевой В.Ф. Благодаря целенаправленному коллекционированию работ мастера монографический раздел Константина Богаевского в фондах Симферопольского художественного музея позволяет анализировать творчество на протяжении большей части его биографии – коллекция охватывает 1906-1942 годы.

В начале нашего обзора рассмотрим живописные произведения К.Ф. Богаевского, как приоритетное направление в творчестве художника. Масляной живописи он отдавал предпочтение, видел в ней возможности наиболее полного и многогранного раскрытия образа природы. Повторюсь, в коллекции музея семь живописных произведений. Наиболее раннее по времени создания «Старая гавань» (1931). Любимый художником протяженный по горизонтали формат, темный, под старых мастеров, колорит, жемчужные облака. Замысел относится к довольно редким в творчестве Богаевского маринам. Очертания извилистой бухты напоминают о Балаклаве, но не повторяют ее. Здесь Богаевский прибегает к нехарактерному для него оживлению романтического пейзажа не только едва различимыми строениями, но и пришвартованными парусными шхунами. Работа принадлежит главному направлению в творчестве художника романтическому пейзажу, одному из воплощений Киммерии. Еще две работы поддерживают эту тему в нашей живописной коллекции – «Горный пейзаж» (1940) и «Вечер у моря» (1941). Они более классицистические, особенно, «Горный пейзаж» с его центричностью композиции зачарованной долины. «Вечер у моря» еще одна любимая Богаевским феерия – взгляд с берега на море, далекие мысы и огромное небо.

Три живописные работы нашей коллекции Богаевского посвящены индустриальному пейзажу. Тема пришла в творчество художника в конце 1920-х годов и была приметой нового времени в отечественном искусстве. «Индустриальный пейзаж» (не датирован), сохранившийся из довоенной коллекции, изображает панораму строящегося ДнепроГЭСа. Характерная для Богаевского «безлюдная стройка», населенная механизмами, остовами будущих сооружений, штабелями стройматериалов и хаотично разбросанными временными строениями. В этом многословии деталей художник сохраняет полное спокойствие и бесстрастие, полуденный ровный свет, уравновешенные объемы композиции, все в сумме дает какое-то непривычное для этого жанра решение. При всей верности перенесенного с натуры наблюдения в ней нет эмоционального переживания мотива, а есть созерцание и вечный полдень классического искусства, почти юмористически воспринимаемые в такого рода пейзажах.

Большая этюдная работа проведена художником на нефтяных промыслах Азербайджана. На ее основе создан «Биби-Эйбат» (1932). Промышленный объект имеет совершенно фантазмагорический вид, его черные башни буровых вышек отражаются в желтых водах озер-отстойников, ни травинки, ни деревца, бесплодная отравленная земля изрезана механизмами. Здесь Богаевский допускает тот же диссонанс созерцательности с

наивным буквализмом пересказа всех неприглядных подробностей производства. Этим художник невольно лишает пафоса жанр, который в отечественном искусстве родился как гимн будущему. Богаевский прежде всего фантаст, он грезит прошлым своей Киммерии. Современность ему чужда, а тем более реальная. В жанре фантастики он находит выход и для индустриальной темы. «Порт воображаемого города» (1932) – одно из подтверждений тому, как индустриальная тема стала уместной в виде городов будущего. Причудливые портовые сооружения, необычное судно, огни прожекторов и лучи восходящего солнца – это редкий сюжет в живописи Богаевского. Он обращался к городской машинерии и промышленной архитектуре, как к некоему «иномирию», сродни «Аэлите».

Одна из живописных работ в наших фондах вызывает сомнение в авторстве К.Ф. Богаевского («Аю-Даг»). Пластические, колористические свойства данного произведения имеют признаки копийности или имитации живописи Богаевского.

В целом комплекс живописных работ Богаевского в фондах Симферопольского художественного музея отражает поздний период творчества мастера. Определенным новаторством этого периода можно считать разработку темы промышленного пейзажа, которая приобрела в лучших своих проявлениях характер урбанистической фантастики. Тема Киммерии в этот период переживается художником как созерцание панорамных видов южной страны, погруженной в тишину, где царит вечный полдень.

Графическая коллекция Богаевского в СХМ много богаче: это 117 произведений, созданных в период от 1906 до 1942 года. Наиболее ранний «Романтический пейзаж» (1906), выполнен в смешанной технике акварели, цветного карандаша, пастели. Лунный серп, голубоватый колорит, эта работа достаточно декоративна по своему характеру и в решении формы, и в фризном характере композиции, и в фактурном выявлении характера материала – штрихов пастели, карандашей. Эта пастельная вещь соотносится с гобеленовым периодом в творчестве художника.

Графическая серия из 13 иллюстраций и заставок к сборнику стихов М.А. Волошина «Годы странствий». Они датируются 1908 годом, выполнены в технике тушь, перо, кисть. Полны драматизма жесткого столкновения черного и белого в соответствии с мрачной поэтикой строк о космических катастрофах, разразившихся над древней землей Киммерии. Содружество Богаевского и Волошина подарило много нашей словесности и образному строю отечественного искусства.

Константин Федорович – прекрасный акварелист. Наше собрание хранит более 30 его акварелей, созданных в 1920-1940-годы. Богаевский владел техникой виртуозно, его акварель прозрачная, светоносная, с тонкими тональными моделировками. Как одну из наиболее совершенных надо снова вспомнить работу «Долина» (1929). Группу акварелей составляет ряд серий – это «Пейзажи Тарусы», созданные в летние месяцы 1937 и 1939 годов в Тарусе, куда художник ездил по приглашению художника А.В. Григорьева, а также «Архитектурные памятники Крыма», зафиксированные в период работы с Крымским комитетом по охране памятников искусства и старины (Крымохрис).

«Индустриальный пейзаж», «Романтический пейзаж». Эти разделы делятся на две большие группы – первую, где Богаевскому пришлось точно следовать натуре. Содружество с Крымохрис пополнило творческий арсенал Богаевского опытом абсолютно реалистического и, более того, опытом точной фиксации пропорций и деталей при изображении полуразрушенных архитектурных сооружений. В индустриальной тематике он также не позволял себе отступать от правды увиденного. Работы Тарусского цикла отличаются натурным подходом в изображении природных мотивов, новыми для Богаевского колоритом, новой пространственной дистанцией. Свободу своей фантазии Константин Федорович предоставлял только в киммерийской теме.

Ряд акварелей, хранящихся у нас, написаны по мотивам больших живописных произведений прошлого. К такого рода произведениям относится акварель «Воспоминание о Мантенье» (1942). Яркая с акцентами оранжевого и красного. Художник вновь и вновь переживает озарения прежних лет, мысленно посещает уже открытые им уголки Киммерии.

Фонды Симферопольского художественного музея хранят 20 карандашных рисунков. Это и натурные зарисовки, и наброски, а также эскизы к большим композициям. Рисунок Богаевского обладает живой выразительной линией, чувством материала, мягкого карандаша, фактуры бумаги, легким пространственным штрихом. Так же можно охарактеризовать выполненные в сухих материалах (сангина, уголь) работы художника. Они глубокие по тону, решенные крупными массами. К этому разделу относятся выполненные в смешанной технике эскизы для панно «Крым» (1921). Это подготовительные материалы большой работы. Нанося терракотовые акценты сангины поверх легкого рисунка, расцвеченного акварелью и белилами, художник продумывал декоративное решение будущих панно. Сами панно входили в довоенную коллекцию музея, имели внушительные размеры (200 х 320) и были утрачены при эвакуации во время пожара в порту Керчи.

И, конечно, отметим наличие в фондах СХМ альбома автолитографий (1923). Это большой цикл пейзажных фантазий, во многом открывающий новые композиционные и образные решения. Так как его создание приходится на определенный рубеж в творчестве, то он воспринимается и как итог, и как программа. Это наиболее распространенный в музейных собраниях экспонат К.Ф. Богаевского. Издание вышло тиражом 2 000 экземпляров, часть из которого была реализована за рубежом. Альбом стал основой исследований Рудольфа Подуфалого, истолковавшего это произведение как сагу о Земле.

Творчество Богаевского вызывало и вызывает интерес искусствоведов и критиков. О нем писали современники Максимилиан Волошин и Николай Барсамов, авторы очерков и эссе, включающие Богаевского в контекст времени и, в целом, истории. Автор первой монографии о художнике – директор Симферопольского художественного музея Роза Дмитриевна Башенко. Изданная в 1984 году ее книга «К.Ф. Богаевский» богато иллюстрирована, в первую очередь произведениями из коллекции нашего музея. Ее младший современник, искусствовед Рудольф Подуфалый, автор ряда исследований и развернутых статей о художнике: «Богаевский – рисовальщик», также уже упомянутой «Гипотеза зрителя («Альбом автолитографий» К.Ф. Богаевского: композиция и сюжет)», анализирует художественное содержание творчества мастера. Изучение наследия Константина Федоровича продолжается, и коллекция Симферопольского художественного музея часто служит основой новых исследований.

Источники и литература:

1. Барсамов Н. Море в русской живописи. Симферополь: Крымиздат, 1959. С. 212-223.
2. Барсамов Н.С. Богаевский. М.: Искусство, 1961. 54 с.
3. Башенко Р.Д. Константин Федорович Богаевский. Симферополь: Крымиздат, 1963. 55 с.
4. Каталог ценностей Симферопольского художественного музея, утраченных во время Второй мировой войны. Симферополь, 2002.
5. Константин Фёдорович Богаевский. Киммерия. М.: Советский художник, 1972. 28 с.
6. Ломакина М.А. Крымские древности в акварелях К.Ф. Богаевского: к 150-летию со дня рождения художника. Симферополь: Н. Оріанда, 2020. 447 с.
7. Подуфалый Р.Т. Этюды о крымских художниках. Симферополь: Н. Оріанда, 2021. С. 209-214.

СЕВАСТОПОЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ И СЕВАСТОПОЛЬСКИЕ МУЗЕИ: ФОРМИРОВАНИЕ ЕДИНОГО КУЛЬТУРНО- ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА ГОРОДА

Данильченко А.Н.

*Научно-исторический центр «Мировая история»,
эксперт, кандидат исторических наук
d_aglaya@mail.ru*

Аннотация. Музеи города Севастополя, являющиеся уникальными научно-экспозиционными площадками города, могут взять на себя миссию по формированию единого культурно-образовательного пространства, интегрированного с образовательной средой СевГУ. Возможности музеев в формировании как общекультурного, так и профессионального уровня студентов Университета обуславливают различные направления сотрудничества севастопольских музеев и СевГУ.

Ключевые слова: социокультурная тенденция, культурно-образовательное пространство, научно-экспозиционные площадки, интегрированная научно-образовательная среда СевГУ.

Развитие процесса взаимодействия музеев города Севастополя и Севастопольского государственного университета отражает общую социокультурную тенденцию к интеграции различных сфер знания и деятельности. Под культурно-образовательным пространством понимается все многообразие существующих систем и видов образования, задача которых – формирование социальных и профессиональных качеств личности, ее ценностных установок, необходимых для осуществления той роли, которую она собирается играть в обществе. Являясь составной частью этого пространства, музеи города Севастополя, являющиеся уникальными научно-экспозиционными площадками города, могут взять на себя миссию организации единого культурно-образовательного пространства, интегрированного с образовательной средой СевГУ.

Музейное собрание представляет собой культурно-историческое наследие: выставочно-экспозиционный фонд, мемориальные предметы – фрагменты зодчества и предметы быта, изобразительные источники: эскизы, рисунки, живописные работы, исторические проекты, обмерные чертежи, систематизированный фотоархив, научные труды и рукописи. Так, в залах музея «Херсонес» в стенной развеске и экспозиционных витринах представлен путь становления античной и средневековой архитектуры и истории регионального градостроительства; история возникновения древнего города, его улиц, площадей и архитектурных сооружений.

В музеях города-героя выполняются информационные и исторические справки; проводятся интересные встречи, концерты и выставки; научные чтения, обучающие семинары; экскурсии – обзорные и тематические, групповые и индивидуальные; игровые экскурсии по краеведению для малышей, экскурсии-уроки по севастополеведению и по истории Крыма.

В рамках сотрудничества городских музеев с Севастопольским государственным университетом (далее – СевГУ) необходимо организовать экскурсии-лекции для студентов вузов и колледжей, открыть «школу гидов-экскурсоводов» и студенческое научное бюро (далее – СНБ), создать межвузовский студенческий архитектурный театр экскурсионных путешествий (далее – САТЭП), открыть детскую экспериментальную студию.

Возможности музеев в формировании как общекультурного, так и профессионального уровня студентов обуславливают два основных направления сотрудничества севастопольских музеев и СевГУ.

Участие в подготовке специалистов соответственно профилю и направлениям подготовки институтов СевГУ. В последние годы музейная среда становится все более действенным средством гуманитарного, а для студентов ряда институтов СевГУ – и специального образования. Это связано, с одной стороны, с ориентацией музеев на расширение состава специалистов, задействованных в музейной среде – это специалисты по социокультурному сервису, связям с общественностью, выставочной деятельности, дизайну, мультимедийным технологиям, анимационной деятельности и прочее. Следовательно, расширяются связи с институтами СевГУ, студенты которых могут апробировать теоретические знания на базе музеев – выполнение учебных заданий, прохождение практики, дипломирование.

С другой стороны, состав и направленность фондов музеев позволяет СевГУ обеспечивать студентов местами для прохождения учебно-производственной и преддипломной практик, а также реализовывать программы ряда учебных курсов и проводить междисциплинарные научные исследования – связанные фондовой, экспозиционно-выставочной и коммуникативной деятельностью, маркетинговой и рекламной политикой музеев, туристическим бизнесом, внедрением новейших информационных технологий в музейное дело.

Общность проблем, целей, задач является основой сотрудничества музеев с институтами Севастопольского государственного университета, на базе которых необходимо реализовывать дополнительные образовательные программы: «Социокультурный сервис и туризм», «Музеология», «Культурология», «История искусства» и др.

Второе направление сотрудничества – музейно-педагогическая работа со студентами по сохранению, изучению и использованию историко-архитектурного и культурно-исторического наследия. Сегодня роли музеев и СевГУ соединяются в решении задачи формирования личности с высоким чувством гражданственности, патриотизма, создания собственного культурного фундамента. Музеи воспитывают устойчивую потребность общения с культурными ценностями – также, как и СевГУ, который позиционирует себя как важнейший региональный образовательный кластер, способный определенными средствами и формами воздействовать на внутренний мир будущего специалиста. В решении этой задачи важную роль играет обращение к историческому наследию, причем одним из наиболее эффективных путей такого обращения является приобщение молодежи к проведению так называемых «локальных исследований», объект которых территориально, хронологически, проблемно ограничен: история жизни конкретного человека на фоне эпохи, история города, здания и пр. Именно через локальные исследования реализуется принцип неразрывности исторической памяти поколений. Сосредоточенное в музеях культурное наследие Севастополя и Крыма, является первоисточником для разнообразных исследовательских практик студентов институтов СевГУ, которые в настоящее время приняли широкий размах и включают разнообразные направления и формы. Это участие в научно-практических конференциях (межвузовские и региональные конференции), конкурсах (Межвузовский конкурс экскурсионных проектов и профессионального мастерства экскурсоводов), работе Студенческого научного бюро (СНБ), научно-исследовательских мероприятиях в рамках тематических выставок. Популярностью среди студентов может пользоваться работа в предметных кружках. Примерами применения этой формы взаимодействия послужит деятельность школы Экскурсоводов, Студенческого архитектурного театра экскурсионных путешествий (САТЭП).

Таким образом, музеи выступают как обладающая творческим, креативным потенциалом единая культурно-досуговая среда с образовательно-воспитательным компонентом. Вовлекая студенческую молодежь в поисково-исследовательскую деятельность по изучению и актуализации собственного уникального наследия, музеи способствуют формированию

чувства гордости и ответственности за него. Также в процессе решается ряд актуальных задач практической направленности, таких как: функционирование экспериментальных площадок для апробации и отработки навыков экскурсионной деятельности молодежи, выявление новых историко-культурных ресурсов города, формирование ценностного отношения к ним в общественном сознании, повышение качества профессиональной деятельности будущих специалистов в области музейного и туристско-экскурсионного дела.

Рассмотренные направления сотрудничества музеев с институтами СевГУ могут реализовываться через использование объектов музеев в научно-исследовательской работе студентов (далее – НИРС). Система исследовательской работы студентов в СевГУ складывается из двух взаимосвязанных компонентов: учебно-исследовательской деятельности и научно-исследовательской деятельности, образующих единый исследовательский комплекс, включающий такие взаимодополняющие виды как: 1 – НИРС, встроенная в учебный процесс; 2 – НИРС, дополняющая учебный процесс. Основное содержание первого вида НИРС составляют: изучение и анализ литературы для выполнения учебно-исследовательской работы, подготовка рефератов, докладов, содержащих элементы научных исследований, выполнение заданий исследовательского характера в период учебной и производственной практик, изучение теоретических основ методики, организации и выполнения научных исследований, планирования и организации научного эксперимента, обработки научных данных, подготовка курсовых работ и проектов, выпускных (дипломных) работ.

Использование возможностей музеев при реализации первого вида НИРС студентов СевГУ демонстрирует свою эффективность на следующих примерах.

Традиционным является проведение учебных и производственных практик с использованием материалов музейных объектов; в процессе учебно-производственной и учебной практики студенты проводят сегментацию музейной аудитории по признаку наличия различных требований к музею, разрабатывают и внедряют новые программы работы с посетителями, сценарии музейных мероприятий, занимаются фондовой работой. Материалы фондов музеев могут быть задействованы в дипломных проектах «Разработка туров культурной направленности на примере археологического наследия НСО», «Культурно-образовательная деятельность музея как вид социокультурного сервиса». Тематика музейных исследований должна проводиться в курсовое и дипломное проектирование на кафедрах институтов СевГУ. Необходимо отметить, что реферативные, курсовые и дипломные работы студентов должны включать в себя не только, как источник, материалы музеев, но и служить средством пополнения его фондов новыми сведениями.

Музеи выступают базой для НИРС по проблеме «Социально- культурный сервис и туризм». Реализация данной дополнительной образовательной программы позволит выполнить следующие виды профессиональной деятельности: организационно-управленческую, туристско-экскурсионную, музейно-выставочную, научно-исследовательскую. Ряд дисциплин предполагает глубокое изучение проблем и вопросов, касающихся изучения историко-культурного и архитектурного наследия Севастополя и Крыма, возможностей использования его в туризме – это такие дисциплины, как «Основы практической организации культурного туризма», «Музеология», «Экскурсионная деятельность». Студенты могут использовать материалы из фондов музеев для подготовки рефератов, индивидуальных заданий и итоговых работ. Музеи могут стать образовательной площадкой для внедрения на практике теоретических знаний по дисциплинам «Выставочная деятельность», «Анимационная деятельность».

Таким образом, тематика фондов музеев позволяет студентам СевГУ выполнять учебные и научные проектные задания, проводить исследовательскую работу будущим магистрам и аспирантам. Изучение подлинных документов, работа с научным архивом оказывают бесценную помощь в написании научных статей, рефератов, монографий, трудов справочно-энциклопедического характера в различных областях науки, культуры и искусства.

Использование в работе инновационных технологий делает для обучающейся молодежи любой совместный проект и прогрессивным, и творчески привлекательным.

Главной задачей второго вида НИРС является выход за рамки программы обучения и индивидуализация процесса обучения. В содержание входит участие студентов в работе научных кружков, конференциях, предметных олимпиадах, конкурсах, др. формы. Данный вид НИРС можно реализовать в следующих формах и мероприятиях музеев:

Школа гидов-экскурсоводов. Студенты на занятиях школы гидов разрабатывают планы экскурсий, составляют маршруты, собирают и анализируют историко-архивный материал из фондов музеев. Со слушателями проводятся практические занятия по работе с микрофоном, с разновозрастными группами, и на местности. В школе гидов при музеях можно объявить молодежный набор для студентов разных курсов. Прослушав курс, они смогут апробировать полученные знания, приняв участие в научных чтениях, в межвузовском конкурсе профессионального мастерства экскурсоводов, в межвузовской научно-практической конференции.

Межвузовский конкурс экскурсионных проектов и профессионального мастерства экскурсоводов. Данный конкурс можно организовать музеям совместно с СевГУ. Участникам необходимо предложить разработать экскурсии по одному объекту. В результате студенты будут презентовать тематические экскурсии, раскрывающие разные грани и образы культурно-исторического объекта – посвященные его истории, архитектурным особенностям, мифам; людям, чья судьба связана с ним, его образам в произведениях севастопольских писателей, своеобразному месту и роли в пространстве города. В процессе подготовки экскурсий участники получают консультации в музеях. В каждом из проектов будет выявлен новый экскурсионный потенциал, все они будут отличаться глубиной исследования и познавательной ценностью. С точки зрения навыков экскурсионного мастерства будут отмечены компетентность участников, профессиональное владение материалом, использование традиционных и инновационных методик. В перспективе музеи должны планировать использование интеллектуального потенциала студенческой молодежи в создании программы развития экскурсионного туризма с использованием уникального исторического, культурного и архитектурного наследия Севастополя.

Студенческий архитектурный театр экскурсионных путешествий (САТЭП). Активное участие студентов СевГУ в научно-практических мероприятиях с использованием фондовых материалов музеев будет стимулировать молодежь к поиску новых форм деятельности. САТЭП – это «свежий экспериментальный продукт», который необходимо создать при музеях. Основная цель его деятельности – создание и продвижение оригинальных авторских туристско-экскурсионных маршрутов, с использованием театрализованных элементов и интерактивных технологий по городу Севастополю и Крыму в целом. Туристско-экскурсионные маршруты разрабатываются организационно-руководящим составом, куда входят сотрудники музеев, преподаватели СевГУ, специалисты в области экскурсионно-туристского дела, совместно со студентами СевГУ. Сценарии проведения предполагают разные варианты – пешеходные экскурсии, велосипедные маршруты, автобусные туры и пр.

Участие студентов СевГУ в межвузовских конференциях, семинарах, научных чтениях, выставках и конкурсах. Музеи в своей научно-методической, исследовательской деятельности станут связующим звеном в цепочке междисциплинарных направлений тех или иных структурных подразделений СевГУ. Привлечение к научно-исследовательской работе музеев преподавателей СевГУ, как научных консультантов, а также специалистов музеев города приведет к организации и проведению ежегодных научных чтений. Ежегодное проведение научных чтений на базе СевГУ должно прочно войти в традицию города Севастополя и Крымского региона.

Исследовательская работа в студенческом научном бюро (СНБ) музеев помогает выявить и раскрыть индивидуально-качественные способности студента и, таким образом, помочь будущему выпускнику увидеть альтернативу в выборе дальнейшего жизненного пути на профессиональном поприще. Здесь студенты могут реализовать полученные на лекциях

знания, использовать имеющиеся навыки, приобрести неоценимый опыт коллективной работы, опыт работы с заказчиком, получать подробные консультации по выставочно-экспозиционному проектированию и музейному делу, необходимые знания по работе с историческим архивным материалом, научной систематизации архивов.

Консультативно-практические занятия сотрудников музеев со студентами СевГУ по дополнительным образовательным программам «Реставрация и реконструкция архитектурного наследия», «Музеология» и др.

Музеи в течение 4-5 лет сформируются как научно-образовательный, экспериментальный кластер для будущих архитекторов, дизайнеров, историков, журналистов, музеологов, экскурсоводов, специалистов по сервису и туризму.

Развитие процесса взаимодействия музеев с институтами СевГУ обуславливает необходимость развития информационных технологий; адаптацию содержания музейной деятельности в соответствии с особенностями образовательной ориентации студентов; координацию с планами учебно-методической, научно-исследовательской, воспитательной работы институтов СевГУ; установление профессиональных контактов с заведующими кафедрами и преподавателями СевГУ. В дальнейшем необходимо развивать взаимодействие музеев с Университетом и определить пути совершенствования их сотрудничества. Совместная деятельность и сравнительный опыт работы, несомненно, важен при анализе и оценке собственных действий, в определении новых задач и их решении.

В проекте договора о коллективном сотрудничестве, заключаемом между музеями и СевГУ, целесообразно прописать *основные направления сотрудничества*:

1. Совместная деятельность по подготовке, организации и проведению культурно-образовательных мероприятий для студентов и сотрудников Университета в целях создания предпосылок и условий для приобщения молодежи к нравственно-патриотическому и художественному сознанию общества, подготовки разносторонне образованных специалистов, владеющих необходимыми знаниями в области эстетической культуры, воспитания уважительного отношения к национальному, интеллектуальному, религиозному, культурному потенциалу государства, формирования инновационных и креативных навыков, личностных и когнитивных компетенций, развития и продвижения современного искусства в регионе, привлечения внимания публики к культурным достижениям, ознакомления с основными свойствами и направлениями развития современного искусства.

2. Организация и проведение мероприятий:

– постоянно действующие, временные и периодические выставки современного искусства;

– выставки современной живописи, выставки севастопольских и крымских художников;

– инсталляции, коллективные инсталляции музеев;

– презентации арт-объектов, экскурсии;

– дискуссионные клубы, клубы по интересам, встречи с творческими людьми;

– фотосессии, фотовыставки;

– уникальные культурные проекты, направленные на популяризацию искусства (музейная ночь и т.п.);

– культурно-просветительские лекции, выставки, фотовыставки, видеодемонстрации о православной культуре;

– кинофестивали, кино вечера, ретроспективные показы художественных фильмов, кинолектории;

– лекции, конференции, семинары, мастер-классы;

– иные мероприятия.

3. Стороны в праве проводить фундаментальные, поисковые, прикладные исследования и разработки, создавать совместные структуры, кафедры, вырабатывать совместные программы, реализовывать любые совместные проекты, участвовать в грантовых программах,

международных проектах, заключать договоры с третьими лицами и осуществлять иные действия, направленные на достижение поставленных целей.

Обязательства сторон:

МУЗЕИ ОБЯЗУЮТСЯ:

1. Согласно совместно утвержденным плану и программам осуществить подготовку и проведение мероприятий, включая следующие обязанности:

- разработка сценариев, концепций, планов мероприятий, организация экскурсий, творческих встреч с художниками, круглых столов, дискуссий, конференций, лекций, и т.п.;
- проведение мероприятий с обеспечением необходимого организационно-технического сопровождения и обслуживания;
- обеспечение посетителей программами мероприятия (при необходимости);
- обеспечение необходимого технического оснащения мероприятия (оформление помещений, музыкальное сопровождение, использование звуковой аппаратуры, и т.п.).

2. Обеспечить возможность приобретения билетов для студентов и сотрудников СевГУ в необходимом количестве.

3. Размещать информацию о проводимых мероприятиях на сайте музеев, а также в средствах массовой информации.

4. В случае разработки студенческих творческих культурных проектов, связанных с предметом настоящего договора, обеспечить возможность для реализации указанных проектов на территории музеев.

5. Оказывать СевГУ организационно-методическую помощь и содействие в подготовке и проведении мероприятий.

6. Выполнять иные действия, направленные на обеспечение исполнения Договора.

СевГУ ОБЯЗУЕТСЯ:

- организовать посещение группами студентов и сотрудников Университета мероприятий, организуемых музеями, на основании приобретенных билетов;
- определить ответственное лицо для обеспечения оперативного взаимодействия с сотрудниками музеев и предоставить им его Ф.И.О., номера телефонов;
- в случае разработки студенческих творческих культурных проектов, связанных с предметом настоящего договора, обеспечить возможность для реализации указанных проектов при участии и содействии музеев;
- по согласованию принимать и размещать на своей территории выставки, семинары, иные мероприятия, организуемые музеями или совместно;
- размещать информацию о мероприятиях (объявления, афиши, плакаты и т.п.), проводимых сторонами совместно, на сайте СевГУ, на стендах, иных предназначенных для размещения информации конструкциях, а также в средствах массовой информации, в том числе студенческих;
- оказывать музеям организационно-методическую помощь и содействие в подготовке и проведении мероприятий;
- выполнять иные действия, направленные на обеспечение исполнения договора.

Источники и литература:

1. Данильченко А.Н., Данильченко С.Л., Денисенко Е.Н., Козубенко И.И. Новые возможности для профессионального роста педагогов. Уфа: Научно-издательский центр «АЭТЕРНА», 2019. 242 с.
2. Данильченко С.Л. Задача – войти в число лучших регионов по качеству подготовки педагогов // Информационно-аналитический журнал «Российское образование», 2019. № 1. С. 126-127.
3. Данильченко С.Л. Инвестиции в образование-инвестиции в будущее // Международный научный журнал «Развитие образования», 2018. № 1(1). С. 15-18.

4. Данильченко С.Л. Институциональные основания обновления содержания общего образования // Российско-китайский научный журнал «Содружество». 2016. № 4(4). С. 28-33.
5. Данильченко С.Л. Информатизация управлением региональными образовательными организациями: опыт города Севастополя // Международный научный журнал «Интерактивная наука». 2018. № 1(23). С. 31-34.
6. Данильченко С.Л. О некоторых организационных основаниях современной российской школы / Научно-педагогическая школа Юга России академика РАО Е.В. Бондаревской. Ростов-на-Дону: Изд-во Южного федерального университета, 2016. С. 75-89.
7. Данильченко С.Л., Козубенко И.И. Теоретические и практические подходы к управлению качеством образования. Уфа: Научно-издательский центр «АЭТЕРНА», 2019. 300 с.

УДК 37.017.7

КУЛЬТУРА КАК ЦЕННОСТЬ И ОСНОВА СОВРЕМЕННОГО ИСТОРИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ

Данильченко С.Л.

*Севастопольский государственный университет,
профессор, доктор исторических наук
sldistorik@bk.ru*

Аннотация. Системный мировой кризис свидетельствуют о неизбежном опережающем развитии всей социальной сферы современного человечества на основе интенсивного духовного развития на основе социокультурного подхода к процессам глобализации и с учетом исторической практики мировых цивилизаций и культур.

Ключевые слова: духовно-нравственные отношения, социокультурные цели и интересы, концепция опережающего социального развития.

Современное человечество перестает жить и действовать в рамках национальных государств, оно глобализируется в поисках хлеба насущного, но не объединяется на основе общих ценностей, не спланируется едиными социокультурными целями и интересами. Именно общность духовных целей всегда объединяла людей, придавая их жизнедеятельности *смысл и целенаправленность*.

В результате многовековой исторической практики, основанной на традициях морали и норм нравственности конкретных стран и цивилизаций, у людей формировались культурные стереотипы поведения, появлялись соответствующие уклады хозяйства, формы собственности и формы государственности. Поэтому человек в процессе своего исторического существования руководствовался не только и не столько политическими и экономическими интересами, и мотивами, сколько морально-этическими нормами и социокультурными традициями, уходящими вглубь веков и имеющими религиозно-нравственное происхождение.

По нашему глубокому убеждению, первичными являются духовные цели и ценности человека, формирующие соответствующие им стереотипы исторического поведения, формы государственности и хозяйственные уклады, основанные на морально-этических нормах и культурно-исторических традициях.

Смысл человеческой жизнедеятельности и функционирования современного миропорядка должен определяться смыслом жизни человека, основанным на культурных и духовных ценностях. Духовные цели и ценности человека, как известно, формируют стереотипы исторического поведения. Культура, являясь основой (духовным базисом) исторического развития, формирует институциональные основы мирохозяйственной системы и миропорядка в целом.

Система неформальных институтов, включая институты традиции, морали и нравственности, занимает в процессе исторического развития особую роль. Она объясняется тем, что эти институты являются «стержневыми», удерживая общество и цивилизации от упадка и распада, именно современный человек учреждает будущее и делает он это не самопроизвольно, а опираясь на уже существующие фундаментальные ценности, традиции и исторические стереотипы.

Культура выступает как совокупность фундаментальных ценностей и принципов, образующих основы локальной цивилизации как культурно-исторического типа по Н.Я. Данилевскому, как способа национальной жизнедеятельности в разных сферах общества. Не вся культура образует систему неформальных институтов. Например, этика, мораль и целый ряд норм нравственности являются институтами культуры, напрямую связанными с

экономическим развитием, формируя его стержень. При этом нравственность, как совокупность системообразующих ценностей и принципов культуры, имеющих вечный и нетленный характер, уже относятся к категории объективных законов жизни, именуемых законами нравственности. В самом широком смысле понятия «институт», законы и нормы нравственности также могут рассматриваться как особая группа неформальных институтов, возвышающихся над обществом, направляя его развитие в русло традиционной исторической динамики.

Традиционные институты культуры и система неформальных институтов (норм, правил и стереотипов исторического поведения) являются той сферой, которая производит фундаментальные методологические принципы. Социокультурный (этический) подход даёт понимание того, что законы развития общества являются отражением закономерностей самой жизни, самого общества, его культуры. Духовные ценности не выбираются нацией произвольно. Всякое ныне живущее поколение не вправе выбирать произвольно, по своему желанию, либо капризу, тот или иной способ жизни, но не выполнению своего морального долга перед предками, нравственной обязанности и долга нравственного служения.

Образ и уклады жизни, как способ человеческой жизнедеятельности, наследуются в процессе духовной деятельности, передаются творчески от поколения к поколению. При этом процессом исторического функционирования человека и общества управляет не мораль и не духовные ценности сами по себе, управляют те ценности, которые содержат в себе понятия смысла жизни – смыслообразующие принципы культуры, выступающие в качестве смыслообразующих принципов жизнедеятельности каждого человека и общества в целом.

Смысл жизни человека непосредственно связан с понятиями общественного служения и нравственного долга – долга перед людьми и обществом. При этом только духовно-нравственное воспитание человека даёт ему понимание того, что понятия долга и служения являются, по сути своей, равнозначными; что служение Отечеству равнозначны служению людям и обществу, добру и любви, которые каждый человек должен нести в себе, отдавая всего себя обществу и работе, понимаемой как служение, подчиняя свое личное «Я» великому общечеловеческому «МЫ».

Духовно-нравственное развитие, охватывая все историческое социокультурное пространство в процессе воспроизводства общенациональных традиций и ценностей духовного бытия, формирует механизм воспроизводства человека, общества и всей многонациональной нации как суперэтнической общности. Обеспечить функционирование этого механизма можно только в том случае, если будет обеспечиваться опережающее духовное развитие человечества, включая науку, образование и сферу культуры в целом.

Необходимость соблюдения этих пропорций определяется содержанием практических задач, стоящих перед современным глобальным духовным развитием человечества, а именно:

- а) производство сознания человека посредством воспитания и образования;
- б) производство общественного сознания;
- в) производство духовных ценностей;
- г) производство знаний, включая научно-технические знания;
- д) производство здоровья человека;
- е) производство научных доктрин;
- ж) разработка основ государственной идеологии и политики государства;
- з) воспроизводство традиций и духовно-нравственных основ жизнедеятельности всего общества.

Реализация каждой из вышеперечисленных задач требует создания специализированных отраслей. Существуют особые общественные институты, учреждения и организации для тех или иных видов духовного развития (производства): школы, вузы, научные учреждения, музеи и пр. Все они образуют народное достояние, являясь формой национального богатства. Процесс общественного производства, включая производство знаний, человека и общества, не может осуществляться на рыночной основе. «Известно, что в рыночной экономике производится только то, что имеет спрос. Следовательно, современное общество устроено

таким образом, что на новые знания существует постоянный спрос», – утверждает К.В. Аксенов в статье, посвященной проблематике экономики знаний [1, с. 64]. Автор как бы забывает, что спрос в условиях рыночной экономики бывает только рыночным, а он далеко не равнозначен тому объему спроса на новые знания, на новые технологии и новые профессии, который реально (объективно) существует со стороны всего общества, нацеленного на рост своей макроконкурентоспособности. Но автор даже не упоминает эту проблему, рассматривая экономику знаний как часть рыночной экономики.

К сожалению, такая позиция сегодня не является исключением. Она опасна для общества тем, что невольно переводит экономический анализ в сферу вымышленных отношений, приукрашивающих рыночную действительность. Рынок никогда и ни при каких условиях сам по себе не будет производить то, что не приносит прибыль сегодня. А фундаментальная наука не приносит прибыль частному бизнесу. Точно также не сулит прибылей и вся сфера образования, которая, как известно, и создает всеобщие предпосылки производства знаний и сознания человека. Рынок деформирует общественный спрос, оплачивая только то, что приносит денежный доход. Рынок не способен работать на стратегию, на будущее нации.

Но если мы всю систему общественного воспроизводства выстраиваем на основе рыночных приоритетов, ориентируясь только на рыночный спрос, то в этом случае утверждения, что современное общество устроено таким образом, что на новые знания существует постоянный спрос, просто повисают в воздухе, вызывая улыбку или даже раздражение. Необходимо разработать и претворять в жизнь концепцию опережающего образования, ориентирующую систему образования не на пассивное отражение текущих потребностей, а на опережающие требования, которые в ближайшем будущем предъявит к высшей школе практика современной глобализации.

В реальности необходима разработка более широкой концепции – концепции опережающего развития всей социокультурной сферы на основе интенсивного духовного развития человечества. Реальное воспроизводство общества происходит в сфере общественного хозяйствования, базисные основы которого создаются духовным производством. Духовная сфера не сможет обеспечить решение всех ключевых задач духовного производства, развиваясь на рыночной основе. Рыночные принципы могут быть применимы, например, к здравоохранению, образованию, науке и культуре, только лишь в очень ограниченных пределах.

Гуманизация жизнедеятельности (если исходить из латинского *humanus* – человеческий) означает процесс его очеловечения, т.е. возвращения человеческой природе тех социально-психологических качеств, составляющих родовую сущность человека. В основе гуманизации современного человечества лежат два основных принципа, из которых следует исходить. Во-первых, не человек должен приспосабливаться к условиям жизнедеятельности, а наоборот, нужно искать пути и способы приспособления условий жизнедеятельности к человеку. Во-вторых, необходимо исходить из сущностной связи между человеком и его социальной активностью.

В контексте такого подхода жизнедеятельность человека будет рассмотрена не только как деятельность, с помощью которой человек обеспечивает свое материальное существование, но как деятельность, через которую он выражается как человеческое существо. Поэтому гуманизация общественного положения людей включает и гуманизацию условий социальной среды, где жизнедеятельность не будет носить дегуманизированный характер. Гуманизация должна обеспечить соответствие между содержанием социальных заданий и отношений, в которые человек вступает с другими участниками процесса жизнедеятельности, и его свойствами как природно-общественного существа. Жизнедеятельность не должна представляться ему чуждой и навязанной, терзающей его природу и не дающей возможности проявить творческие способности. Гуманизация человечества означает гуманизацию физических и общественных условий жизнедеятельности в социальной среде, а это значит, что при выполнении социальных функций человеку не грозит опасность разрушения его целостности – физической, психической и культурной.

Но для этого необходимо, чтобы национальные элиты обеспечили такие изменения в содержании жизнедеятельности, при которых социальный прогресс не требовал бы физического «растрачивания» человека и не угрожал бы его целостности. Дегуманизация социальной практики, выражая разрыв между человеческой родовой сущностью и его жизнедеятельностью, проявляется в негативном воздействии элементов социальной среды на человека, что приводит к нарушению его целостности как природного и общественного существа.

Социализация как образовательный процесс является одновременно и производственным процессом, создающим человека как носителя культуры и духовных жизненных сил. Проблему «производства самого человека» впервые исследовали советские ученые, опираясь на теоретическое наследие основоположников марксизма. Напомним, что наиболее четко этот подход был сформулирован Энгельсом в предисловии (1884) к книге «Происхождение семьи, частной собственности и государства». Он пишет: «Согласно материалистическому пониманию, определяющим моментом в истории является, в конечном счете, производство и воспроизводство непосредственной жизни. Но само оно, опять-таки, бывает двоякого рода. С одной стороны – производство средств к жизни: предметов питания, одежды, жилища и необходимых для этого орудий, с другой - производство самого человека, продолжение рода» [7, с. 25-26]. Говоря о структуре производства общественной жизни, К. Маркс и Ф. Энгельс писали: «Третье отношение, с самого начала включающееся в ход исторического развития, заключается в том; что люди, ежедневно заново производящие свою собственную жизнь, начинают производить других людей...» [4, с. 27]. В подготовительных работах к «Капиталу» и в самом «Капитале» К. Маркс неоднократно обращается к идее производства общественной жизни [3, с. 221-222]. В целом ряде случаев при рассмотрении самого производства материальных благ он исходил из того, что это производство лишь часть общественного производства жизни людей [5, с. 223].

Научная постановка проблемы всегда принципиальна важна. Однако, обозначив правильно саму проблему, К. Маркс и Ф. Энгельс так и не смогли приступить к ее теоретической разработке. В дальнейшем это было сделано советскими и современными русскими учеными, развившими вопросы духовного производства. Так, например, Е.Т. Бородин верно указывает на то, «что накопление и передача опыта поколений должны пониматься... как специфический процесс производства человеческих сил» [2, с.52].

Изучение всего процесса общественной жизни показывает, что воспроизводству подлежат не только способности людей создавать материальные блага, т. е. рабочая сила, но и другие способности. Человек сам становится одним из видов сырья, подлежащего целенаправленной обработке. Таким образом, не только сферу науки, но и сферу образования в наши дни можно рассматривать в качестве неотъемлемого «нулевого цикла» каждого производственного процесса.

Духовные и физические способности используются людьми не только для создания материальных ценностей, но и в деятельности по поддержанию и развитию своих жизненных сил, как совокупности духовных и физических способностей людей, направляемых на воспроизводство человека и всего общества в целом. В обществе имеют место не только производство материальных благ, но и производство человеческих духовных сил. Оба процесса воспроизводства служат как бы продолжением друг друга, а вместе они составляют процесс воспроизводства общественной жизни. Взаимно предполагая и отрицая друг друга, они столь плотно взаимодействуют, что образуют вместе производство общественной жизни, результатом которого выступает само общество.

В качестве конечного результата общественного процесса производства всегда выступает само общество, т. е. сам человек в его общественных отношениях. Все, что имеет прочную форму, как, например, продукт и т. д., выступает в этом движении лишь как момент, как мимолетный момент. Сам непосредственный процесс производства выступает здесь только как момент. Условия и предметные воплощения процесса производства сами в одинаковой мере являются его моментами, а в качестве его субъектов выступают только

индивиды, но индивиды в их взаимоотношениях, которые они как воспроизводят, так и производят заново.

Известно, что К. Маркс и Ф. Энгельс выступали против сведения производства к процессу создания одних лишь вещей. В «Немецкой идеологии» Маркс и Энгельс рассматривают производство собственной жизни, а также жизни других, – как три стороны, три совместно существующих момента общественного производства, социальной деятельности. Что касается производства жизни (как собственной, так и чужой), то оно с самого начала выступает двояким отношением: естественным и общественным. К. Маркс писал, что условиями производства являются культивирование всех свойств общественного человека – «производство его как человека с возможно более богатыми свойствами и связями, а потому и потребностями, – производство человека как возможно более целостного и универсального продукта общества...» [6, с. 386]. У Маркса в центре исследований, том числе политико-экономических, находится человек (рабочий), производство человека посредством как самого материального производства, так и образа его жизни. Известный советский социолог и философ В.Г. Смольянский писал: «Образ жизни нельзя отождествлять с уровнем жизни. Необходимо помнить, что если понятие «уровень жизни» отражает по преимуществу количественную сторону благосостояния людей, то понятие «образ жизни» охватывает весь комплекс количественных и качественных характеристик благосостояния, и прежде всего характер и содержание потребностей человека» [8, с. 12]. Подчеркивая, что великие Учители жизни отводили альтернативе «обладание или бытие» центральное место, Э. Фромм пишет: «Полученные результаты привели меня к выводу, различие между бытием и обладанием, так же как и различие между любовью к жизни и любовью к смерти, представляет собой коренную проблему человеческого существования; эмпирические антропологические и психоаналитические данные свидетельствуют о том, что обладание и бытие являются двумя основными способами существования человека, преобладание одного из которых определяет различия в индивидуальных характерах людей и типах социального характера» [9, с.22].

Наиболее отчетливо и непосредственно производство ступает как производство человека в докапиталистических формациях, особенно в условиях общины. Труд здесь без всяких опосредований направлен на обеспечение существования членов общины, предстает для каждого члена этой общины средством воспроизводства себя. Цель общины – сохранение, воспроизводство образующих ее индивидов как собственников, т.е. воспроизводство их при том же объективном способе существования, который в то же самое время устанавливает отношения членов общины друг к другу и потому образует саму общину.

Экономической целью всех форм производства, основанных на общественной и трудовой собственности, выступают создание потребительных стоимостей, воспроизводство человека в его определенных отношениях в общине, т. е. воспроизводство образующих общину индивидов. Не случайно у авторов классической древности нет оценки собственности с точки зрения ее содействия росту вещественного богатства. Оно для них не составляло цели производства. Для них было важно проследить, как форма собственности обеспечивала обществу и государству формирование наилучших граждан. Поэтому древнее воззрение, согласно которому человек, как бы он ни был ограничен в национальном, религиозном, политическом отношении, все же всегда выступает как цель производства, кажется куда возвышеннее по сравнению с современным миром, где производство выступает как цель человека, а богатство как цель производства.

Деятельность человека включают в себя одновременно два момента: идеальное и материальное. Бытие, которое определяет сознание человека и которое нас окружает, имеет двойственную структуру. В. И. Ленин в книге «Материализм и эмпириокритицизм» подверг принципиальной критике взгляд А. Богданова, отождествлявшего общественное бытие и общественное сознание на том основании, что общественное бытие людей необходимо включает в себя деятельность сознания.

Однако сегодня мы понимаем, что А. Богданов был ближе к истине. Бытие, во-первых, общественное бытие, безусловно, это материальное бытие. Под материальным в обществе

понимается вся совокупность материальных ценностей, вырабатываемых живым трудом существующих людей, а также произведенных совокупным трудом предшествовавших поколений. Во-вторых, часть идеального мира человека также образует объективный мир. Он состоит из тех духовных ценностей, которые существуют вне нас, т.е. независимо от нас. Объективно существует идеальное бытие, образующее составную часть общественного бытия, которое философы именуют смыслообразующими принципами культуры или культурным ядром. Речь идет о совокупности смысловых ценностей, имеющих вечный и нетленный характер и в силу этого существующих независимо от сознания отдельного человека. Именно эти ценности лежат в основе цивилизационного способа жизнедеятельности, формируя его духовный стержень, а также содержание стереотипов хозяйственного поведения, форм собственности и хозяйственных укладов.

Процессу возникновения (создания) капитализма предшествовало создание новых смыслообразующих духовных ценностей, нового типа человека и нового государства. Созданию новых отраслей и новых компаний также предшествует духовное производство, результаты которого выражаются в формировании принципиально новых потребностей. Процесс создания нового товара именно с этого и начинается - с формирования новых потребительских ценностей. Под них создается новый образ товара, а реклама формирует нового потребителя и новое потребительское сознание. Создание новых товаров, новых предприятий и даже новых отраслей – все это является результатом особого духовного производства, выступающего в качестве предпосылки материального производства. Структура производства на любом уровне, начиная с предприятия и заканчивая всем обществом, включает в себя два начала – духовное и материальное. Чисто внешне производство опирается на материальные и денежные факторы.

В реальности они являются всего лишь условием производства – важным, но не главным. Фундаментальная наука, например, является всеобщей предпосылкой любого производства вообще. Развитие технологических знаний и организация новых производств может осуществляться только на ее основе. Таким образом, всеобщим условием и основой всего процесса многослойного общественного производства, взятого в целом – в единстве его двух неразрывных частей, а именно: духовного и материального начал – выступает самый верхний слой духовного производства, образуемый производством фундаментальных знаний об основах функционирования и воспроизводства всего общества.

Ключевая роль духовных факторов определяется тем, что интеграцию различных производственных факторов обеспечивают смыслообразующие ценности и принципы культуры, которые присутствуют во всех сферах деятельности, управляя хозяйственной деятельностью, движением национального хозяйства на всех его уровнях, включая и корпоративный уровень. В основе управления лежит управление интересами и мотивами, в структуре которых верхние этажи занимают духовные смыслообразующие ценности и принципы культуры. Они интегрируют предприятия, отрасли и разные уровни хозяйства тем, что нацеливают руководство и работников этих предприятий и отраслей на достижение общих целей, объединяя их философией общей судьбы.

Во всех сферах общественного производства и на всех его уровнях производство одинаково управляется системой единых принципов жизнедеятельности, производных от принципов данной культуры. Что происходит в сфере управления миропорядком, когда вдруг одни принципы заменяются другими, и заменяются не мирно, а в процессе силового разрушения этих смыслообразующих принципов всего предшествующего способа жизнедеятельности? Наступит хаос, обвал и разрушение всей мировой системы хозяйствования. Сложение всех производительных сил нации не происходит автоматически. Ключевую роль здесь играют два фактора – смыслообразующие духовные ценности, формирующие духовные силы нации, дух народа, выражением которого является его национальная идея, и государство как субъект нации, как форма социокультурного и национально-государственного существования данного народа.

Источники и литература:

1. Аксенов К.В. Экономика знаний как определяющая часть новой экономики в условиях рынка // Проблемы новой политической экономии. 2005. № 4.
2. Бородин Е.Т. Природное и общественное воспроизводство: Постигение марксизма и преодоление его противоречий. М.: Познавательная книга Пресс, 2003.
3. Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 23. С. 383 (примеч.); Т. 26. Ч. II. С. 305-306, 516; Т. 46. Ч. I. С. 17, 26, 30, 43, 105, 280, 465, 479, 485. Т. 46. Ч. II.
4. Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 3.
5. Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 6. С. 441 Т. 12. С. 710-711; Т. 15. С. 6; Т. 25. Ч. I. С. 385; Т. 42. С. 93, 118; Т. 46. Ч. II.
6. Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 46. Ч. I.
7. Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 21.
8. Смолянский В. Г. Ценности социалистического мира. М., Политиздат, 1977. См. также: С.Г. Струмилин, Э.Е. Писаренко. Социалистический образ жизни: методология исследования // Вопросы философии. 1974. № 2.
9. Фромм Э. Иметь или быть? М.: Прогресс, 1990.

НЕВОЗМОЖНЫЕ ВЫСТАВКИ: ОТ МИФА (КОНЦЕПЦИИ) К ПРАКТИЧЕСКИМ НАРАБОТКАМ

Данилюк В.С.

Российская государственная художественная галерея (г. Севастополь)

И.о. заместителя директора по науке

v.daniliuk@russianart.gallery

Аннотация. Данная статья является попыткой систематизировать и выделить позитивные стороны в выставочной работе создающегося музея нового типа в условиях пост-пандемической исторической подвижности.

Ключевые слова: выставочная работа, практические заметки по проведению межмузейных выставок, выставки без собственного стационарного выставочного пространства в условиях исторической подвижности.

Каждый, кто профессионально связан с выставочной работой, имеет свой список того, как делать проект, разумеется, опирающийся на методические рекомендации, опыт того учреждения, в котором трудится, личный опыт и здравый смысл. Как правило, есть и список того, чего стоит категорически избегать. Так случилось, что последние несколько лет для многих эти два списка поменялись местами. В данном случае, на работу нашего молодого музея влияют и те амбициозные задачи, о которых говорил в своем докладе наш директор Виталий Борисович Зотов. В первую очередь – это создание образа будущего музея, план-концепции его собрания, чувствительных к диалогу со средой (а это не только участники, но и само пространство – до недавнего времени у нашего музея не было своего выставочного зала в Севастополе, где можно было бы реализовывать проекты), зрители, а также исторические события. Со стороны для многих создание нашего музея видится исключительно полем проблем: постоянно выявляемые археологические находки на месте предполагаемого строительства здания нашего музея, из-за которых необходимо пересматривать весь проект, глобальная пандемия, из-за которой многие столкнулись с переносами и невозможностью реализации проектов, для нашего музея означали «холодный старт»: большая часть первых выставок проходила при минимуме зрителей, в том числе уникальный проект «Малевич VS Филонов. Диалог двух школ», и многие другие сложности. Однако же это в большей части так называемое «сопротивление материала»: в результате решения этих вопросов выставочные проекты получают более «вписанными» в среду и в нашем случае (по тем проектам, в которых уже была вовлечена лично) – откровенно удачнее.

Тематико-экспозиционный план помимо научной концепции определяют три составляющие выставочного проекта: состав участников, выставочная площадка, время проведения выставки, при этом по всем пунктам «точка невозврата», когда даже хорошие идеи приходится отвергать, чтобы не сорвать сам проект, – один месяц. В 2022 году «точка невозврата», по нашему опыту, не просто сдвинулась, она вообще больше не применима, потому как в сложившейся ситуации надо либо вообще «заморозить» все крупные межмузейные выставочные проекты, либо пересмотреть коренным образом все пункты и методики.

Например, в случае с проектом «Константин Богаевский. Крымская мистерия» пришлось пересмотреть: выставочную площадку (при этом существенно изменилась геометрия и квадратура экспозиционного помещения), время проведения, тематико-экспозиционный план, но научную концепцию существенно менять не пришлось. А вот в случае с проектом «Верещагины. Свет и тени» за два месяца до начала реализации менять пришлось практически

всё: формат проекта, цели, задачи, логистику, перераспределять бюджет. Что это дало: уникальный минималистичный подход, на медиа-языке раскрывающий «как смотреть картину». Если раньше о композиционных приемах художников, которые задают зрительские сценарии (маршрут движения глаз по полотну, что не всегда происходит осознанно) приходилось говорить «на пальцах», то медиа-инсталляция позволила эти процессы визуализировать, и при переходе к восприятию оригинальных (статичных) произведений зритель с большей осознанностью «разбирает» приемы выразительности, использованные художником. Помимо того, в переработанном формате получилось развернуть диалог о ряде интересных аспектов разницы восприятия в XIX и XX веках: если изначально В.В. Верещагин и братья В.П. и П.П. Верещагины, как и большинство художников той эпохи, закладывали в свое произведение целостное восприятие картины, подразумевая целостное восприятие мира, то с начала XX века, в результате политико-экономических сдвигов глобальной парадигмы, революционных событий, технического прогресса (большая доступность фотографии) произошел так называемый оптический переворот, коллаж как композиционный метод и художественная стратегия постепенно завоевал ключевую позицию не только в изобразительном искусстве (стартовав в фотомонтаже через метод разрыва-как-способа-связи) [1], но и в кино (идея монтажа как искусства суммарного воздействия Эйзенштейна). [2] Сегодня этот принцип развился до системы клипового мышления, поэтому использованный нами в медиа-инсталляции метод кадрирования-коллажирования цифровых воспроизведений картин Верещагиных помогает пояснить разницу в восприятии. Сделано это было за счет выборочной минимальной анимации изображений, эффекта параллакса, кадрирования, дополненных звуковой средой и легкой подходящей по сюжету изображений музыкой. При этом сама инсталляция (ряд больших экранов, на каждой из трех выставочных площадок, где она была презентована) имела адаптированную уникальную конфигурацию не только под пространство выставочного зала каждого музея, но под отдельные особенности локального восприятия.

В Севастополе цифровой доминантой стал центральный большой экран, на котором демонстрировалась целиком изначальная картина. Три экрана поменьше раскрывали композиционный «маршрут»: изображение уже кадрировалось по принципу – куда художник привлекает внимание в первую очередь (фрагмент располагался на первом «входном» экране), куда «перебрасывает» внимание после (на втором экране), куда «приводит» зрителя в заключении (на третьем экране). Инсталляция была дополнена портретами всех трех художников на отдельной стене и стихами А.С. Пушкина, посвященными Тавриде и мысу Фиолент – в связи с теми оригинальными произведениями, которые демонстрировались в нишах, как логичный «апогей» и экспозиционный акцент проекта на повышении ценности подлинных работ. То есть после просмотра медиа-инсталляции зритель переходил к знакомству с оригиналами, которых было всего пять: два изображения В.В. Верещагина (Близ Георгиевского монастыря. Конец 1880-х – 1890-е. Холст, масло. 46 x 61. Русский музей, Санкт-Петербург; Мыс Фиолент вблизи Севастополя. 1897. Холст, масло. 61 x 46. Нижнетагильский музей изобразительных искусств), впервые «вернувшиеся» на место своего написания, а также три произведения каждого из Верещагиных, впервые показанные в одном зале (Верещагин В.В. В парке. 1903. Холст, масло. 25 x 33. Русский музей, Санкт-Петербург; Верещагин В.П. Семейная сцена. 1860-е. Холст, масло. 32 x 40,9. Ростовский областной музей изобразительных искусств; Верещагин П.П. Вид Московского Кремля со стороны Кокоревского подворья. Холст, масло. 25,5 x 42. Севастопольский художественный музей им. М.П. Крошицкого). И здесь зритель уже мог сравнить/применить метод «как смотреть картину», освоенный/припомненный в рамках медиа-инсталляции при знакомстве с подлинными (аналоговыми) произведениями.

В Белгороде была похожая структура, но все экраны были одной высоты, их было больше (пять вместо четырех) и зритель сразу оказывался как бы в центре полотна, окруженный с трех сторон экранами. Из оригинальных произведений в Белгород переместился только комплекс из трех произведений художников (В.В. Верещагин. Мыс

Фиолент вблизи Севастополя. 1897. Холст, масло. 61 х 46. Нижнетагильский музей изобразительных искусств; Верещагин В.П. Семейная сцена. 1860-е. Холст, масло. 32 х 40,9. Ростовский областной музей изобразительных искусств; Верещагин П.П. Вид Московского Кремля со стороны Кокоревского подворья. Холст, масло. 25,5 х 42. Севастопольский художественный музей им. М.П. Крошицкого). Экспозиция в целом имела «храмовую» структуру: большое прямоугольное помещение с медиа-инсталляцией, из которого зритель попадал в небольшой зал (своеобразный «алтарный предел»), где демонстрировались подлинники.

В финальном экспозиционном пространстве Сочинского художественного музея им. Д.Д. Жилинского, где завершился выставочный проект, посетители заходили через пространство с подлинниками, затем «окунались» в пространство медиа-инсталляции (так же, как в Белгороде, пространство из экранов по трем сторонам, но экраны – больше), а затем возвращался на выход снова через зал с оригинальными произведениями, имея возможность сравнить впечатления от «первой» с ними встречи, и повторного, более внимательного «знакомства».

На всех трех выставочных площадках на подлинные произведения был направлен «кадрированный» свет для усиления впечатления от сравнения с цифровыми копиями. Таким образом, в Севастополе экспозиция имела форму, похожую на лабиринт, где центральный экран поражал масштабами, а ниши с оригиналами презентовались в более камерных, уютных пространствах. В Белгороде же осмотр экспозиции походил на священнодействие (как в настоящем «храме муз»), а в Сочи зритель сразу видел «изюминку» (подлинники произведения) и осматривал их дважды.

В течение двух месяцев работы выставки в Севастополе мы проверяли, насколько эта методика является не просто понятной, но понятой. Результаты опросов позволяют утверждать, что посетители в большей степени усваивали данный метод работы с изображением через медиа-инсталляцию как «мостик» между восприятием цельным, свойственным как художникам, так и зрителям в XIX веке и нашим нынешним «пост-медиаальным» восприятием (конечно, максимального результата они достигали при совмещении самостоятельного просмотра с экскурсией, то есть с живым комментарием). Тем не менее, результаты впечатляющие: за два летних месяца практически при ощутимом снижении количества туристов в городе, при минимальном количестве рекламы в новом выставочном пространстве и при отсутствии этой локации в привычных туристических и культурных маршрутах выставку посетили более 2000 человек, многие из которых с удовольствием оставляли положительные отзывы и рекомендовали выставку для посещения своим знакомым. Командой, подготовившей проект, сразу же были намечены пути развития и оптимизация этого метода.

Также с помощью данной медиа-инсталляции получилось создать глубокое полноценное погружение в искусство, в живописные полотна, возможность рассмотреть мельчайшие детали: отдельные фрагменты, мелких стаффажных персонажей, авторскую подпись, живописную фактуру.

Еще одним интересным результатом данного проекта стало возникновение повода для дискуссии о привлечении искусственного интеллекта в подготовке подобных выставок. В данном проекте он использовался в технических моментах: для улучшения качества полученных от музеев цифровых изображений – в условиях сжатых сроков изменения формата у технической команды не было возможности организовать пересъемку экспонатов – и синтеза органичных визуальных переходов от одного изображения к другому, однако существует возможность решения ИИ и более творческих заданий в перспективе, и эта тема не раз нашим проектом поднималась.

Следующий выставочный проект, который возник вне плана, – это «Калибровка. Искусство будущего... музея». Это выставка из формирующихся фондов нашего музея, так называемой «первой тысячи», и это лучший момент для того, чтобы познакомить зрителя с концепцией собрания не на словах, а на оригинальных произведениях первого ряда

художественной значимости. Диалоговый формат проекта построен на сопоставлении различных видов искусства, жанров, разнообразных направлений XX-XXI веков во всей их противоречивости. Картины «спорят», выявляя интересные особенности друг друга, и это решено было сделать основным экспозиционным ходом для того, чтобы инициировать диалог, пригласить к нему зрителя (поместив его в диалоговую атмосферу).

Вторым экспозиционным принципом стало создание «коридоров времени»: сопоставление ретроспективных повторов тех или иных стилевых и концептуальных особенностей и трендов в изобразительном искусстве на протяжении XX – начала XXI веков для иллюстрации взаимопроникновения различных стилей и направлений, а также тезиса о преемственности в искусстве, с оговорками и искусствоведческим комментарием в формате общедоступного аудиогuida.

Метод такой проектной работы «на живую», когда коренные изменения планов происходят уже на этапе их реализации, для самих сотрудников музея является экспериментальным и скорее экстренным выходом из максимально лабильной текущей ситуации, однако в нем намечаются интересные и удачные «ходы» и повороты, продиктованные моментом: каждый проект – это вызов, и вызов «по нарастающей», пути решения тех сложных задач, с которыми сотрудники при реализации этих проектов сталкиваются, необходимо фиксировать и подробно анализировать и с целью оптимизации, а также дискуссии о применимости подобных методов другими музеями, оказывающимися в похожих обстоятельствах. Однако практически под любым углом зрения эти около-экспериментальные методы на локальном (внутримузеевом) уровне позволяют создать идеи («заделы»), которые можно будет поступательно развивать в более комфортном пространстве и времени, когда построится здание и укомплектуется штат нашего музея в ближайшем будущем.

Источники и литература:

1. Ушакин С. Медиум для масс – сознание через глаз: фотомонтаж и оптический поворот в раннесоветской России. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2020. С. 27.
2. Эйзенштейн С. Нежданный стык // С. Эйзенштейн. Избранные произведения: в 6 т. / под ред. С. Юткевича. М.: Искусство, 1967. Т. 5. С. 305.

СОЗДАНИЕ ОБРАЗА БУДУЩЕГО В НАСТОЯЩЕМ

Зотов В.Б.

*Российская государственная художественная галерея (г. Севастополь), директор
v.zotov@stateartgallery.ru*

Аннотация. Статья освещает такую важнейшую проблему современности, как процесс создания нового художественного музея федерального уровня, основные направления его деятельности и перспективы развития.

Ключевые слова: образ будущего, национальный музей, создание нового музея, художественная галерея, стратегия формирования музейной коллекции, цифровая экосистема музея, межмузейные проекты.

Проект создания в России нового федерального художественного музея и нового национального собрания изобразительного искусства, несмотря на свою относительно еще небольшую историю, уже привлекает внимание. Впервые за сто с лишним лет создаётся коллекция произведений живописи, графики, скульптуры и других предметов искусства, которая однажды встанет в один ряд с государственными собраниями Эрмитажа, Третьяковской галереи, Русского музея, Пушкинского музея, создававшимися в XVIII, XIX и XX веках соответственно и ставшими национальным достоянием для многих поколений россиян.

Российская государственная художественная галерея как федеральное учреждение культуры была основана в августе 2019 года. Музейный комплекс галереи, который будет включать выставочные залы, фондохранилище, реставрационный центр, творческо-образовательный центр, мультимедиа арт центр и общественные пространства, возводится в Севастополе на мысе Хрустальный в рамках проекта создания культурно-образовательных комплексов в четырех городах России – Владивостоке, Калининграде, Кемерове и Севастополе. Завершение строительства и открытие музейного комплекса планируется в 2024 году.

От идеи к реализации: мы строим будущее



От идеи к реализации: мы ведем выставочную деятельность



Выставки проходят в Севастополе, Москве и других городах РФ



В Севастополе организована площадка для регулярной деятельности на время строительства

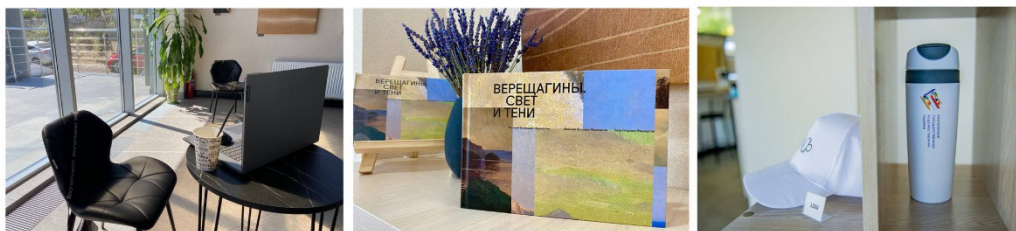
Но, не имея своего здания и, по сути, собственных фондов, Российская государственная художественная галерея уже ведёт активную музейную деятельность – формируется коллекция, проводятся выставки и просветительские мероприятия, ведётся научно-исследовательская работа. За два года в пяти регионах России проведено девять выставок, которые посетило более семидесяти тысяч зрителей. Цифровые экспозиции посмотрели почти сто девяносто пять тысяч человек. В Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации включено более шестисот предметов, пополнивших коллекцию Галереи. Одним словом, в культурном пространстве России формируется образ будущего национального музея, ради которого люди будут когда-то специально приезжать в Севастополь.

Но как создать и материализовать этот образ будущего музея, когда музея, по большому счёту, ещё нет?

Построение любого мифа или в данном случае образа будущего начинается с *Идеи*, в которой обозначена уникальность проекта. Создание российской национальной коллекции искусства в новом XXI столетии – это не просто амбициозный манифест. Повторить коллекции Эрмитажа или Русского музея невозможно – они неповторимы. Но создать что-то аналогичное по масштабу и глубине исследовательской проработки, но уже на другом историческом и художественном материале – это вызов для всего культурного сообщества страны. В этом и есть уникальность идеи, которая приближает нас на один шаг к созданию нового мифа, нового образа.

Вторая ступень на пути к созданию образа будущего – концептуальное и стратегическое проектирование. Недостаточно просто провозгласить идею, её необходимо наполнить логикой, внутренним смыслом, она должна опираться на существующий опыт и иметь несколько векторов развития. Разрабатывая концепцию развития Российской государственной художественной галереи, мы проанализировали огромный массив мирового и отечественного музейного опыта, обозначив актуальные тренды и направления развития музейной индустрии. В концепции были сформулированы не просто основы развития музея такие как видение, миссия, ценности, цели, задачи и роль Галереи, но также была спроектирована программа будущего музея – детально проработаны основные функциональные блоки. Кроме того, *концепция развития* содержит стратегию формирования музейной коллекции, в которой среди прочего обозначено место Галереи на музейной карте мира, и стратегию выставочной работы. Детально проработанные разделы, посвященные диалогу с посетителями, образованию и творчеству в музее, цифровой экосистеме будущего музея, стратегии создания бренда и его позиционированию еще на один шаг приблизили нас к ощущению образа будущего.

 От идеи к реализации: мы создаем атмосферу и образ будущего музея



Выставочный пространство полного цикла



Эвент-проекты

Следующий важный этап – *изучение и познание своей аудитории*. Необходимо быть убеждённым в том, что все идеи и концепции отвечают запросам общества, встречают позитивный отклик публики и не будут вызывать её отторжения в будущем. С помощью специалистов и студентов кафедры социологии Севастопольского государственного университета мы смогли провести серию научно обоснованных репрезентативных полевых исследований и экспертных интервью, охватив несколько сотен жителей Севастополя и гостей города. Помимо общих вопросов, нас интересовали и вполне прикладные вещи – комфортная цена на билет, удобный режим работы музея, наиболее востребованные выставки и авторы и т.д. Вся полученная в рамках этого социологического исследования информация стала бесценным материалом, который помогает нам строить музей мечты, музей, который нужен людям.

Следующие важные этапы, без которых невозможно мифотворчество – *создание легенды и её продвижение*. Так называемый диалог с обществом. С этого момента каждая наша выставка, каждое публичное мероприятие так или иначе коррелируется с тем, что было сформулировано в концепции развития и подтверждено нашей аудиторией. Если мы говорим о будущем музейном комплексе, мы подробно рассказываем о том, из чего он будет состоять – «материализуем» ту самую программу музея. Но важно не только рассказывать, но и показывать – мы специально сделали масштабный архитектурный проект будущего здания музея, чтобы севастопольцы могли понимать, как оно впишется в ландшафт города и продолжит традицию эволюционного архитектурного развития этой территории. Не имея возможности проводить собственные фондовые выставки, мы убедили нашего учредителя – Министерство культуры России – что необходимо реализовывать межмузейные проекты не только в Севастополе, но и в других регионах России. Благодаря этому, мы не только нарабатываем экспозиционный опыт нашей команды, но и становимся важным и востребованным участником музейной индустрии страны. Это в свою очередь также работает на формирование и укрепление образа и репутации нашего музея в культурном пространстве страны.

Организуя выставки, мы столкнулись с тем, что на юге Крымского полуострова практически нет современных экспозиционных площадок, которые по своим характеристикам температурно-влажностного режима и обеспечения безопасности позволяют экспонировать шедевры из ведущих музеев России. Это заставило нас выйти с инициативой открытия в Севастополе выставочного зала Галереи, который был бы оборудован всей необходимой технической инфраструктурой для обеспечения необходимых условий климата и

безопасности и стал бы нашей постоянной музейной площадкой на время строительства большого музейного комплекса. Это позволило нам создать атмосферу и образ будущего музея, куда люди приходят не только смотреть на картины, но и познавать что-то новое, заниматься своим развитием, да и просто с пользой проводить время.

Резюмируя, можно сказать, что нет какого-то идеального рецепта создания образа будущего, но есть амбициозные идеи, досконально проработанные планы развития и открытый диалог со своим зрителем. Именно это, а также горячее желание изменить мир к лучшему, которое в своё время вдохновляло Константина Богаевского, когда он писал свои города будущего, позволяют команде Российской государственной художественной галереи создавать образ будущего уже в настоящем.

ЗНАЧЕНИЕ ЧАСТНЫХ КОЛЛЕКЦИЙ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ НАСЛЕДИИ КРЫМА НА ПРИМЕРЕ КОЛЛЕКЦИИ В.Н. ГОЛУБЕВА

Иконникова Е.С.

*Российская государственная художественная галерея (г. Севастополь),
научный сотрудник
Севастопольский государственный университет,
старший преподаватель
e.ikonnikova@stateartgallery.ru*

Аннотация. Данная работа посвящена исследованию истоков частного коллекционирования в Крыму, рассказу о коллекционерах и меценатах, чьи художественные собрания, некогда украшавшие дворцы Южнобережья, волею судеб остались в Крыму после революции 1917 года и национализации. Отдельно остановимся на частной коллекции Виталия Николаевича Голубева, которую он передал в дар Алупкинскому дворцово-парковому музею-заповеднику.

Ключевые слова: частное коллекционирование, коллекционеры, коллекция В.Н. Голубева, живопись, Алупка, Крым.

Восемнадцатый век дал начало широкому распространению частного коллекционирования в кругах русской аристократии. Этот процесс был напрямую связан с государственными реформами, начатыми Петром I, культурным влиянием стран Западной Европы и ориентацией России на заимствование жизненного уклада западноевропейских аристократических кругов. Первые частные коллекции были сформированы лицами, приближёнными к императорскому двору, имевшими финансовые возможности и ориентирующимися в своей собирательской деятельности на коллекции, представленные в императорских дворцах. [6, с. 31]

Частное коллекционирование в Крыму насчитывает не одно столетие. Начиная с графа М.С. Воронцова, в Крым потянулась аристократия. Строились дворцы и наполнялись произведениями искусства. Николай Борисович Юсупов, Лев Сергеевич Голицын, Павел Михайлович Третьяков, Иван Абрамович Морозов внесли огромный вклад в художественное наследие Крыма.

Три поколения семьи Воронцовых владели Алупкой вплоть до революции. В основе их собрания лежат произведения искусства, принадлежавшие сподвижнику императрицы Елизаветы Петровны канцлеру Михаилу Илларионовичу Воронцову. В алупкинскую коллекцию вошла большая группа фамильных портретов, унаследованная М.С. Воронцовым в начале XIX века и привезенная им на юг из многих родовых имений.

На первоначальном этапе формирования частных коллекций в России были более всего распространены собрания универсального типа. Только с течением времени, после становления русских и западноевропейских художественных рынков, с повышением уровня социокультурного развития общества и его самоидентификации коллекции стали приобретать узкую направленность. Культурно-исторический контекст развития общества влиял на формирование стереотипов, норм и основных требований к устройству внешнего и внутреннего пространства, характеризующего сословную принадлежность, поэтому в разные исторические периоды различные сословия занимали ведущие позиции в собирательской деятельности.

Одним из наиболее образованных коллекционеров XVIII века был Николай Борисович Юсупов. Собирательством он занимался на протяжении почти шестидесяти лет: с 1770-х до

конца 1820-х годов, и создал одну из крупнейших в России коллекций западноевропейской живописи. Собрание Н.Б. Юсупова было обширным и разнообразным. Оно включало станковую живопись, скульптуру, произведения декоративно-прикладного искусства, собрание гравюр, рисунков, миниатюр, прекрасную библиотеку и большой семейный архив. Однако основу составляла картинная галерея, насчитывавшая до 600 полотен практически всех европейских школ, с преобладанием французских, итальянских, фламандских и голландских художников. Юсупов первым в России обзавелся первоклассными произведениями французских художников начала XIX века. Немалая часть коллекции располагалась в имениях Юсуповых в Крыму – Кореиз, Коккозы, Сосновая Роща.

Князь Лев Сергеевич Голицын был не только коллекционером, меценатом, но и знаменитым виноделом. В сентябре 1878 года Голицын приобрел имение Новый Свет, где со временем он собрал художественную коллекцию, включающую хрустальные, фарфоровые и стеклянные предметы XVIII века, принадлежавшие императорской фамилии, а также ювелирные изделия, античные скульптуры, древнегреческую керамику, монеты, картины. Все эти раритеты располагались в особняке оригинальной архитектуры – в духе старинного замка. Некоторые произведения искусства из обширного собрания Л.С. Голицына уцелели во время эвакуации 1941 года и сохранились до нашего времени. Их обладателем является Севастопольский художественный музей им. М.П. Крошицкого. Ряд полотен западноевропейских художников поступил сюда в 1927 году из Центрального музея Тавриды. [3, с. 36]

Открытость России зарубежному влиянию, путешествие русских дворян в Европу повлияли на формирование художественных вкусов потенциальных коллекционеров. Устройство европейских дворов служило для русского дворянина примером организации общественной и частной жизни. В России стремление сделать «лучше, чем в Европе» привело не только к масштабному каменному строительству дворцов, загородных резиденций и усадебных комплексов, организации садов и парков, но и к желанию организовать личное пространство на «европейский манер», сделать его открытым и публичным, демонстрирующим высокий социальный статус и степень просвещённости её владельца.

В советское время в номинации «дореволюционный коллекционер» альтернативы не имелось: первое и единственное место было отдано П.М. Третьякову. До 1990 года писать о частных собирателях не разрешалось, широкой публике были известны имена Третьякова и Бахрушина, поскольку они сохранились в названиях созданных ими музеев, иногда упоминался Морозов.

Знаменитый собиратель «искусства будущего» С.И. Щукин не идет ни в какое сравнение с П.И. Щукиным или Г.А. Брокером, покупавшими старину товарными партиями.

История коллекционирования, как когда-то заметил Абрам Эфрос, есть история художественных вкусов. Господство реализма создало П.М. Третьякова, импрессионизм и кубизм – С.И. Щукина. А между ними уместились все прочие оттенки страсти к собирательству.

Хочется отдельно остановиться на личности крымского коллекционера, учёного с мировым именем, профессоре Никитского ботанического сада Виталии Николаевиче Голубеве. Он является автором более чем трехсот научных работ по биоморфологии, геоботанике, флористике, общей экологии, охране растительного мира. Его перу принадлежат поэтические и прозаические произведения. Особенно известны книги «Овеянное чувственной вьюгой», «В благодатной природе», «В душевном равноденствии весеннем».

О поиске наиболее значимых работ В.Н. Голубев поведал в 1997 году в «Очерке истории сложения собрания и художественно-стилистических особенностей картин». Он с благодарностью вспоминает тех, кто доброжелательно помог ему в отборе картин для коллекции. Полотна пришли в собрание Голубева разными путями: покупались у наследников или самих творцов, находились чудесным образом среди ненужных вещей. Ярко представлены художественные объединения 1900–1920-х годов, сложных и трагических

1930–1960-х. Судя по датировкам, работ этого периода около полусотни. Исчерпывающе представлен взлёт изобразительного искусства 1970–1980-х годов.

Основанное в 1898 году объединение «Мир искусства» представлено картинами Б.И. Анисфельда «В саду» и «Натюрморт со статуэткой» (обе – 1908), М.А. Волошина «Испанский пейзаж» (1911). К ним примыкают и рисунки крымских гор К.Ф. Богаевского, хотя они созданы в более позднее время.

Первая выставка «Союза русских художников» открылась 26 декабря 1903 года в Москве. В него входил непревзойдённый виртуоз живописно-пластического исполнения К.А. Коровин, две картины которого украшают собрание Голубева: «Вечер в Крыму» и «Эскиз декорации к «Маскараду» М.Ю. Лермонтова» (1910).

Идейно-художественным предтечей основанного в 1907 году направления «Голубая роза» является В.Э. Борисов-Мусатов. В коллекции учёного видное место занимают его работы «Пруд» и графический вариант «Призраков» (обе – 1903). Яркой фигурой этого художественного течения был М.С. Сарьян. Голубев приобрел его позднюю, но характерную для мастера картину «Захолустная улочка» (1943).

Объединение «Бубновый валет», начавший свою деятельность с одноимённой выставки 1910 года, представлено в коллекции работами А.В. Лентулова, А.В. Куприна и Р.Р. Фалька.

Многие выходцы из этого легендарного союза образовали в 1925 году общество «Московские живописцы», через три года преобразованное в «Общество московских художников» (ОМХ) и занимавшее одно из центральных мест в советском изобразительном искусстве. Одновременно с «Московскими живописцами» возникает «Общество станковистов» (ОСТ). Участников этих объединений интересовала проблема художественного постижения динамичных ритмов жизни, разработка символов «машинного века», что ярко отображено в картинах С.А. Лучишкина, А.А. Лабаса, А.Н. Козлова. [7, с. 15]

Перед образованием в 1932 году единого Союза художников СССР последней художественной группой была «13», дебютировавшая выставкой 1929 года. В коллекции Голубева имеются интересные графические работы Д.Б. Дарана, Н.В. Кузьмина, В.А. Милашевского, А.Ф. Софроновой, Т.А. Мавриной и живописное полотно А.Д. Древина. К ним примыкает и лист В.В. Лебедева «Обнаженная на коленях» (1926), исполненный ламповой копотью.

Голубев писал, что *«из общения с искусством родилась потребность иметь это искусство у себя дома»*. Тогда же у профессора возникло желание собрать коллекцию работ русских художников XX века. Он решил начать с холстов представителей творческого объединения «Бубновый валет». Первые картины в собрании Голубевых появились, когда супругам еще не было сорока. Они только-только овладевали новым увлечением, поэтому первый опыт Виталий Николаевич оценивает критично: *«Считается обычно, что первая картина определяет всю будущую коллекцию. Это не мой случай. Я, когда приобрел первую работу, еще слабовато разбирался в художественной ценности картин. Первыми стоящими полотнами в нашем собрании стали пейзажи Александра Васильевича Куприна. И потом, конечно, Роберта Фалька»*.

Выбирая полотна, коллекционер опирался на собственный вкус и опыт специалистов. Он вспоминал: *«Если чем-то занимаешься, надо делать это профессионально. Конечно, далеко не сразу стал разбираться во всех тонкостях искусства. Помогло знакомство с коллекционерами, художниками, в мастерских которых стал бывать. Сначала стал собирать книги по искусству, альбомы репродукций. И в мыслях не было тогда, что в доме могут появиться картины, выполненные кистью знаменитых мастеров и ты будешь погружаться в них ежедневно, постигая тайны творчества и живой дух создателей этих произведений. Появившаяся вдруг мысль о возможности приобретения полотен Борисова-Мусатова, Коровина, Лентулова привела сначала в священный трепет и показалась лишь плодом расшалившейся фантазии»*. [7, с. 14-15]

О каждом приобретении коллекционер мог рассказать целую историю. Его жизнь была наполнена встречами с выдающимися людьми. Но самым замечательным он считал свою

многолетнюю дружбу с художником Яковом Александровичем Басовым, творчеству которого посвятил десяток статей.

По прекрасно иллюстрированному, снабжённому глубокими аналитическими статьями каталогу «Собрание Голубева», выпущенному автором на свои средства, можно изучать историю живописи большого временного отрезка – от передвижников до конца прошлого столетия. Заметки коллекционера написаны в духе философского эссе, где слово, словно кисть живописца, точно передает художественное восприятие жизни Виталия Николаевича.

В 1988 году Голубев преподнес в дар Алупкинскому дворцово-парковому музею-заповеднику свою коллекцию живописи и графики, которая насчитывает 93 живописных полотна и 113 графических листов. Это уникальное собрание хронологически охватывает почти весь XX век и произведения художников, входивших во все знаменитые объединения той эпохи и получивших мировое признание – Александра Осмёркина, Мартироса Сарьяна, Роберта Фалька, Аристарха Лентулова, Александра Куприна, Максимилиана Волошина, Александра Гауша, Константина Богаевского, Виктора Борисова-Мусатова, Петра Кончаловского, Ильи Машкова. Ориентировочная стоимость коллекции, на собирание которой у профессора ушла вся сознательная жизнь, около пяти миллионов евро.

В ноябре 2011 года профессор Голубев сделал ещё один широкий благотворительный жест: он передал в фонды Севастопольского художественного музея сто произведений народного художника Украины Якова Басова.

Как отметила искусствовед Анна Галиченко, много лет проработавшая заместителем директора по науке Алупкинського дворца-музея, коллекция Виталия Голубева выделяется числом и качеством произведений: *«Образовалось содружество работ такой цельности и ценности, что на их примере представляется возможным изучать генетическую связь искусства рубежа веков и современного советского авангарда. Для Крыма ценность собрания возрастает ещё и потому, что очень многие произведения написаны в Ялте, Алупке, Гурзуфе и Коктебеле или созданы теми художниками, на чьё творчество Крым оказал своё благотворное воздействие. Получить такую коллекцию в дар счёл бы за счастье самый прославленный музей страны».*

В настоящее время дар Голубева образовал постоянную экспозицию, размещенную в Шуваловском (Гостевом) корпусе Алупкинського дворца-музея.

В начале XXI века появилось немало состоятельных, увлекающихся искусством людей. Следить за молодыми художниками, покупать картины, участвовать в торгах Christie's и Sotheby's стало частью жизни успешного человека. Но одно дело смотреть на полотна и скульптуры с точки зрения декорационной составляющей интерьера, а другое – работать над цельной коллекцией произведений искусства. Впрочем, в обоих случаях коммерческая составляющая в виде финансовых рисков и выгодного вложения капитала в понравившиеся работы занимает едва ли не на первое место. Для коллекционирования, как и для ведения бизнеса, нужен талант.

Источники и литература:

1. Берестовская Д.С. Мыслители XX века о культуре. Симферополь, 2010.
2. Даль В.И. Толковый словарь русского языка: иллюстрированное издание. М., 2015. Cambridge Dictionary / Cambridge University Press, 2020. URL: <https://dictionary.cambridge.org/> (дата обращения: 23.08.2022)
3. Картины из собраний московских коллекционеров в Севастопольском художественном музее. Севастопольский художественный музей имени М.П. Крошицкого, Московское городское объединение архивов. Изд. объединения «Мосгорархив». М., 2001.
4. Крымъ. Историко-краеведческий альманах. «Московведение». 2004.

5. Любимцев С.В. Частное коллекционирование предметов русской старины как фактор сохранения культурного наследия: Конец XIX – начало XX в.: Автореферат диссертации на соискание степени кандидата искусствоведения. СПб., 2000.
6. Павлова М.А. Частное коллекционирование в России XVIII – начала XX в. (историко-культурный аспект). Вестник Костромского государственного университета. 2017. № 4.
7. Собрание Голубева. Художественное собрание русского живописного искусства XX века профессора В.Н. Голубева, переданное в дар Алушкинскому дворцово-парковому музею-заповеднику. Симферополь, 2010.
8. Щеколдин С.Г. О чем молчат львы. Крым. Алушка. 1941–1944. Симферополь, 2018.

УДК 7.067

**ВИКТОР ТОЛОЧКО – ХУДОЖНИК, СВЯЗАВШИЙ
ИСКУССТВО КРЫМА И ДОНБАССА**

Калиниченко Е.Н.

*Художественный музей «Арт-Донбасс» (г. Донецк), директор
Донецкий национальный университет, аспирант
Kalinichenko.k.n@yandex.ru*

Аннотация. Данная работа посвящена 100-летию выдающегося крымского живописца, народного художника УССР Виктора Ивановича Толочко. В статье впервые публикуются воспоминания художников Донбасса, для которых Виктор Толочко стал не просто старшим товарищем и другом, а человеком, раскрывшим талант тогда еще молодых донецких художников. Рассматриваются и систематизируются работы художников Донбасса, созданных на творческой даче Виктора Ивановича на мысе Тарханкут.

Ключевые слова: художники Донбасса, изобразительно искусство, союз художников, дача художника, Тарханкут.

Изученные материалы архива Донецкого товарищества Союза художников УССР за период с 1970 по 1991 годы натолкнули на мысль проследить пополнение и укрепление творческими силами Донецкое отделение Союза художников.

Скупые записи личного листка, в папке с надписью «Виктор Толочко», конечно, не могут раскрыть биографии выдающегося художника. А для сотни профессиональных художников имя Виктора Ивановича уже тогда было легендой. В год 100-летия художника интерес к личности только увеличился.

Родился Виктор Иванович Толочко 22 октября 1922 года в Мелитополе в семье сапожника и домохозяйки. Уже в раннем детстве с удовольствием рисовал. Первым учителем живописи, как у многих мальчишек в то время, стал школьный преподаватель рисования Андрей Иванович Корольков. В 15 лет акварельный портрет героя Джамбула послали на всесоюзную выставку в Москву, за который Виктор получил свою первую грамоту.

В восемнадцать лет был призван в РККА, и направлен служить в Среднюю Азию, где в 1940-е годы еще продолжались бои с басмачами. С конца 1942 года Виктор Толочко воевал на Центральном фронте. У него было несколько серьезных ранений. Он участвовал в боях на Курской дуге, а будучи разведчиком в одиночку захватил в блиндаже немецких солдат и привёл шестерых «языков». В этом бою тяжело раненного, его узнали однополчане в братской могиле по музыкальному знаку (лире) на груди с которым он не расставался, он был жив и направлен в медсанбат. Донецкий художник и поэт Геннадий Жуков, лично знавший Виктора Толочко, посвятил подвигу советского бойца стихотворение «Морской десант»:

*Комбат встает, из горла крик – в атаку.
И в бой пошли, клинки на перевес
Тельняшки – зебрами, сегодня мы пехота
И бескозырки стаяй средь небес.*

*В груди пожар и соль во рту от пота
И мы лавиной движемся вперед.
Все залегли, огнем накрыта рота
свинцом из дота брызжет пулемет.*

*И вновь вперед, и мы как на ладони
А пули рядом стрелами снуют,
Взрыв впереди, здесь кровь, земля изрыта
А там кому-то ангелы поют.*

*И вдруг удар. Как будто грудью в стену
Земля в упор приблизилась к нему
Что впереди, тельняшка – наша рота
И он летит, и падает во тьму.*

Виктор Иванович прошел войну до конца. После госпиталя вернулся в часть и летал на штурмовике стрелком-радистом. В графе награды в личном листке разборчивым почерком написано: воинское звание – старшина, за мужество и героизм был награжден орденом Славы III степени (1944), орденом Красной звезды, медалями «За взятие Кенигсберга» (1945) и «За победу над Германией в Великой Отечественной войне 1941-1945 гг.» (1945). Уже в 1985 году был награжден Орденом Великой Отечественной войны I степени.

Возвращаясь к мирной жизни, нужно было приобретать и профессию. Мечта стать художником не покидала Виктора Толочко ни на день. С 1946 по 1950 годы он учится в Харьковском художественном училище. Затем поступает в Харьковский художественный институт, который оканчивает в 1957 году. Его педагогами были выдающиеся живописцы, художники монументально-декоративного искусства, графики С.Ф. Беседин (1901-1996), А.А. Кокель (1980-1956), А.П. Любимский (1907-1981).

После окончания института, как человека ответственного, грамотного и авторитетного, назначают директором музея украинского искусства в Ялте, который занимал тогда залы Воронцовского дворца. В короткие сроки с небольшим составом коллектива сумел восстановить довоенную экспозицию музея [1].

Только спустя 6 лет, в 1963 году, художник возвращается к творческой работе. Живя в столь живописном месте как Крым, невозможно не писать, и работы одна за другой рождаются из-под его кисти. В это же время художник начинает строительство дома-мастерской в Ялте, где впоследствии бывали Михаил Аникушин, Владимир Богаткин, Александр Лопухов, Виктор Шаталин, Анатолий Пламеницкий и многие другие, в том числе и донецкие художники. Так складываются обстоятельства, что в 1970 художник переезжает в Донецк, а через три года на общем собрании его единогласно выбирают председателем Донецкого отделения Союза художников (1973).

Нужно отметить, что 1970-е годы для Донбасса – это расцвет шахтерского края. Руководит регионом Владимир Иванович Дегтярёв, благодаря которому Донбасс превращается в один из лидирующих регионов страны, как позднее скажут об этом времени – «эпоха возрождения Донбасса». Строятся дома, облагораживаются парки и скверы. И в этом активное участие принимают художники, украшая своим искусством возводящиеся здания. Виктор Иванович был открытым к диалогу человеком, не важно, был ли это именитый художник или молодой специалист. Наверное, поэтому к нему «тянулась» молодежь, уверенно раскрывая свои крылья, рядом со своим наставником. Вместе с художниками ездил в творческие командировки на шахты и заводы, создавая портреты простых рабочих – шахтеров и сталеваров. Организовывал выставки в областном художественном музее и Доме работников культуры, активно привлекая молодежь. Возможно поэтому, когда Виктор Толочко вернется в Крым, к нему будут обращаться за советом и приезжать тогда молодые донецкие художники, а со временем получившие почетные звания: народные художники Украины Алексей Поляков (р. 1943) и Юрий Зорко (1934-2019), заслуженные художники Украины Борис Еремин (р. 1948), Валентина Теличко (р. 1948) и Владимир Теличко (р. 1948), Геннадий Жуков (р. 1939), Александр Жанталай (1944-2013), Виктор Евдокимов (р. 1951), Виктор Уфимцев (1941-2021).

Результатом поездок всегда были выставки в Донецке. Для донецкого зрителя название мыса Тарханкут четко ассоциировалось с именем Толочко. Художники с гордостью

рассказывали о творческих поездках на дачу мастера. От 10 до 14 дней гостили в разные годы донецкие художники группами и по одному, и каждый раз привозили новые «неизбитые» крымские мотивы. Всегда в гости в ялтинскую мастерскую мастера старались заглянуть и те, кто приезжал в Дом творчества Коровина в Гурзуфе. Так вспоминает одну из встреч народный художник Украины Григорий Антонович Тышкевич (р. 1940): *«Виктор Иванович всегда радушно встречал художников из Донбасса. Расспрашивал о старшем поколении, радовался участию в выставках республиканского уровня. И всегда угощал. Я гордился дружбой с ним»*. А вот другой народный художник Украины – Алексей Иванович Поляков (р. 1943) называет Виктора Ивановича одним из своих учителей. В 1970-е годы в Донецке очень активно работала Народная изостудия во Дворце культуры имени Ленина, которую возглавлял художник Макаренко. Учились там, помимо школьников, уже взрослые люди, у которых детство и юность пришлось на военные годы, а желание рисовать и влечение к изобразительному искусству только усиливались. В этой категории был и Алексей Поляков, вернувшийся из армии. Талант его сразу увидел Виктор Иванович, который там преподавал. *«Он учил работать с натуры, создавать работы на основе творческого видения. А самое главное – заниматься любимым делом, жить в гармонии с природой и людьми»*, – вспоминает Алексей Иванович. В 1976 году, когда отбирались работы молодых художников на республиканскую выставку в Киеве, Виктор Толочко предложил направить все 5 работ, которые предоставил его ученик. Это был год взлета молодого художника Полякова. Позднее Алексей Иванович, бывая в Крыму, всегда заезжал к учителю, о чем свидетельствуют его работы: «Симеиз» (1993), «Бурное море» (1994), «Ялта» (1995).

Уже после смерти Виктора Ивановича, продолжая общаться с его вдовой Еленой Ивановной, эта дружба не прекращалась. Группы приезжали в 2000, 2007, 2008, 2011 годах. Виктор Евдокимов так вспоминает это время: *«Мне никогда так вдохновенно не работалось, как во время творческих поездок на Тарханкут. На даче Виктора Ивановича было особое настроение и состояние, созданное Еленой Ивановной. Нам очень было комфортно. Мы обошли и объездили все бухты, пригорки и каждый раз находили новые виды. Считаю, что лучшие мои работы написаны именно там»*.

Когда в Художественном музее «Арт-Донбасс» были организованы выставки «Среди волн» (2015) и «Крымский ветер» (2019), посвященные удивительному творению природы – полуострову Крым, легко определялись работы художников, выполненные в западной части Крыма на мысе Тарханкут [3].

Геннадий Жуков «Штормит» (2000), Виктор Евдокимов «Солнечный Тарханкут» (2000), «Западный Крым» (2009), «Джангуль» (2007), «Край степи» (2011) (хранится в фондах ХМ «Арт-Донбасс»), Борис Еремин «Рыбацкие лодки» и Виктор Евдокимов «Рыбацкие лодки» (2007), Владимир Теличко «Рыбацкий залив. Тарханкут» (2011) (хранится в фондах ХМ «Арт-Донбасс»), Виктор Уфимцев «Тарханкут. Марьино» (2007), «Рыбак» (2008), «Крым. Шхуны» (2011). Были среди пейзажей и портреты Виктора Ивановича, написанные Еленой Павловой, – «Директор Ливадийского дворца» (2012) и Геннадием Жуковым – «Портрет Толочко» (2000) (хранится в фондах Донецкого республиканского краеведческого музея).

Вот как вспоминает заслуженный художник Украины Геннадий Жуков: *«Виктор Иванович был не только прекрасным художником и нашим коллегой, он был нашим товарищем. Мы учились у него, а он чему-то у нас. Вместе работали в творческих группах и вместе выставлялись. Работал он много и плодотворно. Его энергия в работе передавалась и нам. Я благодарен судьбе, что мне довелось жить и работать рядом с таким интересным художником и замечательным человеком»*.

К сожалению, художники уходят в мир иной, унося свои истории и воспоминания, но память о них мы храним через их творчество, наполненное красками любви, гармонии и жизни.

Очень четко определяет творчество Виктора Ивановича искусствовед Елена Самойлова: *«Творческое наследие Виктора Толочко можно отнести к, возможно, уже последним проявлениям крымского романтического пейзажа. К величайшему сожалению, на сегодня это*

направление из искусства практически уходит. От всех работ мастера идет необычайная энергетика: сочетание цветов на картине бывает настолько сильным, что мы, порой, физически ощущаем тепло, холод и, что не менее важно, само настроение художника. Это дано далеко не каждому художнику. Ибо владеть кистью, карандашом, уметь правильно построить композицию, грамотно сочетать цвета – это великий дар. Но передать свою мощь, энергетику и личные переживания в момент написания картины, это – дар особый» [2].

В историю донецкой художественной школы имя Виктора Ивановича Толочко вписано красными буквами.

Источники и литература:

1. Авдеенко С.И. Победа Виктора Толочко. Мелитополь: Изд. дом Мелитопольской городской типографии, 2017. 50 с.
2. Бородина Е. Между юностью и воспоминаниями: к 95-летию Виктора Толочко. UPL: <https://simhm.ru/news/1157-mezhdu-yunostyu-i-vozpominaniyami-k-95-letiyu-viktora-tolochko.html> (дата обращения: 08.09.2022).
3. Калиниченко Е.Н. Крымский ветер / Альбом живописи и акварели. Донецк, 2019. 32 с.

УДК 7.07-05

«МЫ НА ЮГЕ, НАВСЕГДА!»

Колотупова С.В.

*Феодосийский литературно-мемориальный музей А.С. Грина,
заместитель директора по научной работе
Skolotupova@yandex.ru*

Аннотация. Цель статьи – рассказать о жизни и творчестве А. Грина в Крыму. Особое внимание уделяется феодосийскому периоду жизни писателя, когда были созданы его лучшие произведения: романы «Золотая цепь», «Бегущая по волнам», «Джесси и Моргиана», «Дорога никуда», около сорока рассказов и новелл. Также в Крыму Александр Грин встречался с художником Константином Федоровичем Богаевским. Представлен отрывок из воспоминаний Н.Н. Грин о творческом общении писателя и художника.

Ключевые слова: А.С. Грин, Феодосия, К.Ф. Богаевский.

В этом году исполнилось девяносто лет со дня смерти Александра Степановича Грина – автора «пленительной сказки русской литературы», повести-феерии «Алые паруса», создателя вымышленной страны, которая с легкой руки литературоведа Корнелия Зелинского получила название «Гринландия». Крымский полуостров издавна был притягателен для многих творческих людей. Здесь создавались великие произведения. Среди тех, чье имя привлекает многочисленных туристов – Александр Грин. Впервые берега Крыма он увидел еще в 1896 году, плавая юнгой на пароходе «Платон». Но тогда, шестнадцатилетним юношей, он не мог представить, что через много лет переедет на наш полуостров навсегда и проведет здесь последние восемь с половиной лет своей недолгой жизни.

Переезду на юг предшествовала поездка в 1923 году. Тогда, получив гонорар за журнальную публикацию романа «Блистающий мир», Грин предложил своей Нине Николаевне сделать из романа «не комоды и кресла, а веселое путешествие». Они посетили Ялту, Севастополь, Балаклаву. Это путешествие породило желание переехать к морю. Узнав от знакомых железнодорожников о том, что жизнь в приморской Феодосии недорогая, Грины остановили свой выбор на ней. Александр Степанович переехал из Ленинграда 10 мая 1924 года, почти сто лет назад, вместе со своей женой Ниной Николаевной и ее матерью Ольгой Алексеевной. Нина Грин живописно описывает Феодосию: *«Приятно первое впечатление от небольшого городка, избегающего белыми домиками на окружающие голубую бухту невысокие холмы. Вокзал невелик, изящен, не казенного бездарного стиля, полукруглый портал в колоннах. Пряно пахнет морем и цветущими белыми акациями. Звонко, не по-северному, звучат в светлом воздухе голоса. Мы на Юге, навсегда»*. Переезд в Феодосию стал настоящим событием, одной из тех счастливых случайностей, о которых Грин когда-то написал: *«Каждый день полон случайностей. Они не изменяют основного течения нашей жизни, но стоит произойти такой случайности, которая трогает основное человека – будь то инстинкт или сознательное начало, как начинают происходить важные изменения жизни или остается глубокий след, который непременно даст о себе знать впоследствии»*.

Уже после первого знакомства с городом сам Александр Степанович, по натуре молчаливый и сдержанный, восторженно воскликнул: *«Это я придумал сюда переехать. Тут мы напишем! Молодец, Александр Степанович!»*. Его слова оказались пророческими: это благодатное место своим спокойствием, размеренным укладом дало возможность сосредоточиться на творчестве. Романы: «Золотая цепь», «Джесси и Моргиана», «Бегущая по волнам», «Дорога никуда», множество рассказов – своеобразный творческий итог феодосийской жизни писателя. В сентябре 1924 года Грины поселились в доме на улице

Галерейной, в том самом доме, где уже более пятидесяти лет открыт литературно-мемориальный музей А.С. Грина. Они сняли три комнаты, а затем удалось присоединить еще одну, которая стала гриновским рабочим кабинетом. Всё в квартире было куплено самим писателем. Ему нравилось чувствовать себя хозяином. *«Он был хозяин дома, за это он уважал себя, этого раньше он не переживал и этим наслаждался. Как-то, смеясь, он говорил, что его жизненный идеал – шалаши в лесу у озера или реки, в шалаше жена варит пищу, украшает шалаши и ждет его. А он, охотник-добытчик, всё несет ей и поет ей красивые песни. Он смеялся и осуществлял, не смеясь, свою мечту»*, – вспоминала Нина Николаевна. Соседями Гринов в доме на Галерейной были супруги Сапожниковы. Елизавета Лазаревна Сапожникова в воспоминаниях ярко описала впечатление о писателе: *«На него посмотреть: ну это обыкновенный идет человек. Весь он такой узенький, длинный... И пальто на нем всегда было темное, темная шляпа, палочка в руках... а глаза, помните, Вий: «Поднимите мне веки, я ничего не вижу...» Они как будто всё впитывали. Увидишь и не забудешь!»*

А в Феодосии их называли «мрачные Грины». Они не были слишком общительными людьми. Александр Степанович не терпел пустой болтовни, переливания из пустого в порожнее. В одежде был строг. Не выносил «курортной раздетости», не любил коротких платьев по моде тех лет. И Нина Николаевна носила длинные платья, иногда вызывая насмешливые взгляды прохожих. Дома же часто царило веселое настроение. Грины иногда переговаривались стихами, писали друг другу шуточные записки, обменивались телеграммами. Но когда Грин писал, в доме царила тишина. Первоначально Александр Степанович протестовал против тишины, так как привык жить в шуме меблированных комнат. Но потом, привыкнув к тишине, царящей в квартире, Грин говорил, что это дает ему сосредоточиться и как бы уйти в другую страну, где жили его герои.

Нина Николаевна обычно вставала рано, часа в четыре утра. Первым делом шла навести порядок в рабочем кабинете мужа. Грин не разрешал своей жене работать и убирать в доме, считая, что это вредно скажется на ее здоровье. *«Ему кажется, что мыть пол – труд для меня непосильный. А мне нетрудно. Но зато, когда он придет в комнату, пол будет сух, воздух чист, в окно веет запахом моря»*. Если писатель накануне работал допоздна, то пол в его комнате завален окурками и пеплом. Тайком от него Нина Николаевна проветривала в комнате, собирала окурки, мыла пол, а затем вновь разбрасывала окурки по комнате, но уже в меньшем количестве. Затем вместе со своей матерью, Ольгой Алексеевной, которая переехала вместе с ними, шла на базар. Когда женщины возвращались с покупками, Александр Степанович был на ногах. Если еще спал, то Нина Николаевна будила его, принося ему стакан крепкого чая. *«Грин очень любил чай, хороший, правильно заваренный из самовара, в толстом граненом или очень тонком стекле. Чтобы чай был не только хорош, но и красив. Он был его подсобным рабочим средством»*.

В Феодосии, в доме на Галерейной, Грин создал одно из самых известных своих произведений – роман «Бегущая по волнам», начало которого давалось с трудом. *«Не могу легко найти вход в русло»*, – говорил писатель. Более сорока вариантов начала было у «Бегущей» прежде чем он нашел верный тон романа. Бесконечно переписывая и перечитывая уже написанное, Александр Степанович раздраженно говорил жене: *«Ничего не стоит. Дрянь! Понимаешь, как важно в романе, да и в рассказе, начало, хорошее начало, продуманное и стройное. Оно незримо для читателя определяет конец, без скрежета и непродуманности. Так как я пишу вещи необычные, то тем строже, глубже, внимательнее и логичнее я должен продумывать внутренний ход всего. Фантазия всегда требует строгости и логики»*.

Живя в Феодосии, Александр Степанович встречался с Максимилианом Волошиным, Викентием Вересаевым, Георгием Шенгели. В мае 1925 года в Коктебеле произошло знакомство с Михаилом Булгаковым. И, конечно, в Феодосии Александр Грин общался с Константином Богаевским. Нина Николаевна говорит о художнике как о культурной persona grata Феодосии и как о спокойном, очень интересном собеседнике и вспоминает: *«У Грина уже роилась и жила в воображении «Недотрога», как пришли мы однажды к Богаевским. Константин Федорович был в мастерской, и мы пошли туда. Он рисовал. На полотне была*

начатая картина, одну из деталей которой – обрыв скалы – Богаевский в этот момент отделявал. Мы хотели уйти, увидев это, но он приветливо нас задержал. Уютно расселись в красивой мастерской. Зашел разговор о реальности передаваемого живописцем, о значении хорошей техники, об умении хороших художников как бы чуть отделить изображаемое от реального, тем особенно обострив его. Грин рассказал Константину Федоровичу, что в задуманном им новом романе или, если не подойдет, то в каком-нибудь будущем рассказе должна фигурировать картина, изображающая каменный выступ скалы, вернее, пропасти. Глубина и обрыв зрителю не видны, видна только покатошь, приближающаяся к краю бездны. В край вцепились руки повисшего над пропастью человека. Сам человек не виден. Видны руки. В этих крепко вцепившихся в каменистый край пропасти руках должны быть выражены предсмертное отчаяние, безнадежность и пламенная жажда жизни гибнущего человека. «Может ли живопись – это выразить?» – спрашивал Александр Степанович Богаевского. И будет ли это искусством, рассуждали они оба. На прощанье художник обещал вскорости показать свою новую картину «Утро». Он заканчивал ее. «Пока не закончу – не покажу. В ней как раз есть нечто от нашего разговора о некоем сдвиге реального».

Мы были в Москве, когда Богаевский закончил «Утро» и прислал его в Москву на выставку. Услышав об этом, мы сразу же поехали ее посмотреть. Входим в первый зал выставки, и навстречу нам встает ясное видение тихого летнего крымского утра. Рассветное дыхание задумчивых скал, озаренных первыми чистыми лучами восходящего солнца, тающая ночная прохлада их складок и листвы гигантских деревьев, голубизна небес и тихой воды. «Хорошо, как в сказке», – воскликнули мы одновременно. «Он прав», – сказал Александр Степанович, продолжая любоваться «Утром», – это в чистоте своей чуть нереально и бесконечно пленительно. Несколько дней мы жили под обаянием «Утра», вспоминая все подробности его».

В 1929 году Грины сменили квартиру, переехав на улицу Верхне-Лазаретную. А вскоре уехали в Старый Крым. К этому времени книги писателя почти не издавались. Грин со своим творчеством, «не созвучным эпохе», оказался не угоден. Нужда подступила вплотную. В Старом Крыму Нина Николаевна приобретает у монахинь маленький домик за те самые золотые часы, подаренные когда-то Грином и полученную материальную помощь от Марии Гриневской – жены Бориса, – родного брата Александра Степановича. В этом домике неизлечимо больной писатель прожил последний месяц своей жизни. Александр Грин ушел из жизни 8 июля 1932 года.

Когда-то Грин произнес пророческие слова: «Знаю, что мое настоящее будет всегда звучать в сердцах людей». Его творчество, обращенное к человеку, находит живой отклик у многих поколений читателей. Многие из них – поэты, писатели, музыканты и художники. Они специально приезжают в Крым, посещают музей писателя. Несомненно, годы, проведенные писателем в Крыму, оставили яркий след на литературной «карте» нашего полуострова.

Источники и литература:

1. Грин Н.Н. Воспоминания об Александре Грине: Петроград. Феодосия. Старый Крым. Мемуарные очерки. Дневниковые записи. Письма. М.: Изд. дом «Коктебель», 2021. 496 с.
2. Александр Грин: Хроника жизни и творчества. М.: Издат. дом «Коктебель», 2006. 80 с.
3. Грин А.С. Я пишу вам всю правду: Письма 1906-1932 годов. М.: Изд. дом «Коктебель», 2012. 224 с.

КРЫМСКИЕ ДРЕВНОСТИ В РАБОТАХ К.Ф. БОГАЕВСКОГО

Ломакина М.А.

*Крымский этнографический музей (г. Симферополь), младший научный сотрудник
Aibabina87@mail.ru*

Аннотация. Статья посвящена истории создания К.Ф. Богаевским серии акварелей и рисунков с изображением архитектурно-археологических памятников Крыма, выполненной художником в 20–30-х гг. XX в. по заказу КрымОХРИС. В ходе исследования выявлено 156 работ, на которых изображены 67 архитектурно-археологических объектов, из них 16 до настоящего момента не сохранились. Художником был разработан единый подход, одна стилистика для изображения архитектурных строений. Серия работ Богаевского является уникальным источником для изучения архитектурного наследия Крымского полуострова.

Ключевые слова: К.Ф. Богаевский, КрымОХРИС, акварель, архитектурно-археологический памятник, объект культурного наследия.

К 150-летию со дня рождения великого крымского художника Константина Федоровича Богаевского (1872–1943) в 2020 году была издана монография-альбом «Крымские древности в работах К.Ф. Богаевского» (Рис. 1.). В ней воспроизведены 156 работ художника, на которых воспроизведены исторические и архитектурные памятники полуострова, созданные по заказу Крымского комитета по делам музеев и охраны памятников искусства, старины, природы и народного быта (КрымОХРИС). Были подобраны архивные материалы по теме исследования, отражающие отдельные сюжеты биографии Богаевского. Выполнен историографический обзор по теме исследования, выявлены и проанализированы фундаментальные труды, в которых рассмотрен жизненный и творческий путь художника. К таковым стоит отнести, в первую очередь, работы Р.Д. Башенко, В.С. Манина, О.П. Вороновой. Акварели художника с изображением крымских архитектурно-археологических памятников, выполненные по заказу КрымОХРИС, упомянуты лишь в общем контексте, специальные исследования по данному направлению до настоящего момента проведены не были. В периодических изданиях выявлен ряд научных и научно-популярных публикаций, отражающих отдельные сюжеты биографии и творчества художника (работы Н.С. Барсамова, Т.В. Гайдук, В.В. Егорычева, Л.К. Смирновой, Т.И. Уманской и др.). Рассмотрены основные аспекты биографии К.Ф. Богаевского. При этом основное внимание уделено его сотрудничеству с КрымОХРИС, его участию в качестве художника в экспедициях по археологическому исследованию древностей полуострова. Сделан акцент на анализе памятниковедческой деятельности художника.

Проведена работа по идентификации и фотофиксации современного состояния объектов культурного наследия, изображенных на акварельных работах К. Ф. Богаевского, сохранившихся до настоящего времени. На 156 выявленных работах идентифицировано 67 архитектурно-археологических объектов, из них 16 до настоящего момента не сохранились. Все расположены в центральной и юго-восточной частях Крымского полуострова. Значительная часть памятников зафиксирована художником с нескольких ракурсов (мавзолей Эски-дюрбе в Бахчисарае – 7 видов, руины средневековых бань в Белогорске – 11 видов и т.д.), что позволяет получить целостную картину об изображенных объектах. Большинство из сохранившихся памятников имеют статус федерального значения, что подчеркивает значимость данного исследования.

Книга включила каталог выявленных и систематизированных работ К.Ф. Богаевского, выполненных по заказу КрымОХРИС, снабженный научными комментариями (отражают

основные этапы истории памятников, архитектурно-стилистическую характеристику, анализ их современного состояния), обширным библиографическим аппаратом и оригинальным иллюстративным материалом, в том числе авторскими фотоснимками объектов культурного наследия Крымского полуострова. Работы художника с большой точностью передают состояние крымских древностей, что делает их уникальным источником по истории памятникоохранного дела первой половины XX в., позволяет их использовать при современной реставрации объектов культурного наследия полуострова, реконструкции утраченных памятников и их всестороннем исследовании. В книгу включено обширное количество фотоснимков крымских памятников периода их зарисовки художником, что дает возможность выполнить сравнительный анализ, оценить высокое качество и точность работ К.Ф. Богаевского.

Зарисовки памятников архитектуры являются особой немаловажной частью деятельности К.Ф. Богаевского, несомненно, оказавшей свое воздействие на его дальнейшее творчество – это работа, которую он выполнял по заказу учреждения, ведавшего в 20-х – 30-х годах всем культурным наследием края – КрымОХРИС. В августе 1921 г. издан приказ Крымревкома, согласно которому объявлялись собственностью Крымской республики и передавались в полное распоряжение КрымОХРИСа «все художественные, исторические и бытовые памятники», запрещались без особого распоряжения занятие, использование и перестройка исторических зданий, а также проведение раскопок на памятниках. Местные секции КрымОХРИСа существовали до 1 января 1925 года, с этого времени их обязанности перешли к местным музеям. Заказ К.Ф. Богаевскому на зарисовку архитектурных объектов поступил непосредственно от них. Об этом художник сообщил в письмах к своим друзьям К.В. Кандаурову и М.А. Волошину, подчеркнув, что свои работы, в частности, акварели Карантина в Феодосии и генуэзской крепости в Судак, он делает непосредственно для Крымского музея, а в 1929 году такую работу он должен выполнить для Феодосийского музея [2, с. 130, 136]. Необходимость фиксации памятников архитектуры была настоящей. Бесхозные постройки – башни и куртины генуэзских крепостей, средневековые храмы, мечети быстро разрушались. Население испытывало необходимость в строительном материале на восстановление разрушенного в военные годы жилья, а находки монет и металлических изделий, древних предметов – керамики, резного камня – побуждало к кладоискательству, также наносившему серьезный вред средневековым постройкам и культурным напластованиям древних городов.

Выбор КрымОХРИСа личности К.Ф. Богаевского для выполнения работы не случаен. К этому времени им были созданы наполненные историческими реминисценциями полотна «гобеленового цикла», знаменитые панно в особняке М.П. Рябушинского в Москве в 1912 году с ренессансными мотивами, тонко передающими характер историко-романтического пейзажа с руинами и крепостями, увидели свет его графические шедевры 1922 года, литографии 1923 года. В них художник создал эмоционально напряженные виды средневековых крепостных громад, отразив их архитектуру, характерные детали. К этому располагала творческая манера художника-пейзажиста, его умение передать образы городов и крепостей, исполнить с точностью виды средневековых строений в родной для них природной среде. Древние постройки стали неотъемлемой частью крымского пейзажа, формируя его, придавая ему уникальный, природно-архитектурный облик. К.Ф. Богаевский взялся за работу как человек, выросший среди памятников феодосийской старины, рисовавший их многократно.

Большую часть акварелей и зарисовок древних памятников К.Ф. Богаевский выполнил в 1924–1926 годах. В 1924–1925 годах он делал зарисовки архитектуры Феодосии, Старого Крыма, Судака, в 1926 году – завершил работу над объектами Карасубазара, Бахчисарая и его окрестностей, Арабатской крепости, Ялтинского района [2, с. 180–187; 5, с. 177]. К.Ф. Богаевский работал в Ортолане (с. Земляничное, Белогорский р-н), в округе Феодосии – с. Карагоз (с. Первомайское, Кировский р-н) и с. Колеч (Кировский р-н). В то же время целый ряд средневековых памятников остался незарисованным.

В эти и последующие годы К.Ф. Богаевский помимо акварелей сделал множество зарисовок видов древних построек. Художник писал в неделю до 15 акварелей [4, с. 4]. Неслучайно Н.С. Барсамов отметил, что К.Ф. Богаевским было выполнено большое количество работ, только в 1928 году их было передано в Картинную галерею И.К. Айвазовского четыре десятка. Он же подчеркнул, что работы К.Ф. Богаевского – это «точные изображения отдельных архитектурных сооружений прошлого, а также работы, на которых памятники старины изображены среди широкого пейзажа. Акварели в большинстве своем написаны с блеском и мастерством, свойственным графическим работам Богаевского. Значимость их далеко выходит за рамки архитектурных зарисовок. Часто они являлись совершенно самостоятельными, прекрасно выполненными художественными произведениями» [1, с. 75]. Акварели и рисунки средневековой архитектуры – многолетний труд, к которому художник отнесся с присущим ему талантом и добросовестностью. Несмотря на то, что они выполнены в разные годы, они отличаются единым подходом, одной стилистикой, выработанной специально для этого вида работ. Четкая графика линий архитектуры и пейзажа, выбор композиции, представляющей древние строения в наиболее характерном и цельном виде, тщательная прорисовка деталей отличают всю серию работ. Тонкие переходы светло-лиловых, желтых, травянистых и сине-зеленых тонов, цвет неба, высветленный голубой или синий, представляют пейзаж, как правило, в послеполуденном состоянии. Занимая главное центральное место, строения не подавляют своей архитектурикой, они окружены пейзажем, будь то плавные протяженные феодосийские горы или просторы бахчисарайского Азиза, или судакские теснящиеся скалы, дополненные устремленными ввысь крепостными стенами. Пейзаж наполнен воздухом и светом. Тщательность в прорисовке деталей архитектуры сопряжена с определенным подходом: создавая объем широким мазком, светотеневыми переходами, художник основные линии архитектуры – стороны и грани стен, проемы, кровлю, архитектурные детали – прорабатывал тонкой кистью более темным тоном, придавая им необходимую четкость. Манеру и методы работы акварелью К.Ф. Богаевского и М.А. Волошина, посвященной общей теме Киммерии, сравнивал теоретик искусства и художник Л.Е. Фейнберг. Он отметил, что К.Ф. Богаевский писал на больших листах «очень сильным штрихом кисти»: «В акварелях Богаевского – в каждой – мы различим фрагменты, интенсивно рисованные кистью» [7, с. 91].

Тонко чувствующий натуру К.Ф. Богаевский сумел каждому из циклов – феодосийскому, судакскому, бахчисарайскому, карасубазарскому – придать свой колорит, который отражал своеобразие самого памятника и его природного окружения. Большинство акварелей являются законченными и художественно выразительными работами, только немногие из них имеют эскизный характер. Стремление наиболее полно отразить архитектуру древнего строения, показать детали и характерные особенности диктовало художнику необходимость неоднократно изображать его в разных ракурсах. Это превращало пейзаж со средневековой постройкой в документ, по которому можно составить полное представление о ее внешнем виде или, что является более редким, об интерьере. Такой подход прослеживается в акварелях феодосийского цикла с «карантинной» церковью Иоанна Предтечи, в многочисленных бахчисарайских работах с изображением мусульманских мавзолеев и мечетей, в акварелях мечети крепости Арабат. Так, например, среди акварелей бахчисарайских дюрбе насчитывается 5 видов мавзолея Мухаммед-Гирея; 3 – мавзолея Мухаммед-Бея; 7 – мавзолея Эски-дюрбе. Изображение историко-архитектурных комплексов, таких как генуэзские крепости XIV – XV веков Каффа (г. Феодосия) и Солдайя (г. Судак) художник выполнил в виде больших единых по колориту и технике серий с видами башен, куртин и отдельных частей ансамбля. В судакских зарисовках представлены строения крепости, которая находилась в лучшей сохранности, чем крепость Каффы. Монументальность судакских башен и крепостных стен подчеркивается особо: оборонительные постройки, как правило, изображены на переднем плане, без окружающего пейзажного фона, точка обзора выбирается с близкого расстояния, на уровне дневной поверхности. Сооружения феодосийской крепости, находящиеся, в основном, в юго-

восточной части городской территории, сохранились к началу XX века в виде отдельных строений и куртин с одной-двумя башнями. Изображением памятников на фоне холмистого пейзажа с участками более поздней городской застройки, морского берега, групп деревьев подчеркивается обширность территории, занимаемой крепостью в период своего расцвета.

Зарисовки памятников архитектуры проводились в соответствии с поставленной задачей: отразить наиболее значительные архитектурные строения генуэзских городов и центров Крымского улуса Золотой орды, преобразовавшегося к началу XVI века в Крымское ханство. С помощью художественного материала производились попытки рассмотрения средневековой проблематики полуострова, ее историко-топографического аспекта. Создание акварелей и рисунков, посвященных памятникам архитектуры, является одной из сторон творческой жизни художника. Акварели серии находятся в ряде крымских музеев: Феодосийской картинной галереи им. И.К. Айвазовского, Феодосийском музее древностей, Симферопольском художественном музее, Бахчисарайском историко-культурном и археологическом музее-заповеднике, Алупкинском дворцово-парковом музее-заповеднике.

Поводом для обращения к работам служит необходимость реставрации и историко-археологического изучения древностей полуострова. Использование акварелей художника в совокупности с другими видами исторических источников (графика, фотоснимки, научные и художественные описания и т. д.) позволяет воссоздать полную достоверную картину состояния памятников, воспроизвести облик объектов культурного наследия перед обширным комплексом реставрационных работ второй половины XX века. В связи с этим возникла необходимость атрибуции и последующей каталогизации работ, исследование иконографического материала, изучение акварелей и рисунков в контексте всего творчества художника. Бесценность серии заключается еще и в том, что в ней представлены акварели ряда уже несуществующих построек (мечети сел Колечь и Карагоз, фонтаны, историческая городская застройка Феодосии и Бахчисарая и др.). В одном из писем Константин Федорович писал, что «...в этом моя служба», которую он исполнил с присущим ему достоинством.

Одним из ныне утраченных памятников, зарисованных К.Ф. Богаевским на двух акварелях, является мечеть Ешил-Джами.

Мечеть Ешил-джамии («Зеленая мечеть») в окружении городских усадеб махалле Хаджи-кокит в центральной части города, вид с юго-востока. Мечеть поставлена на крутом горном склоне горы. Двухэтажная постройка на высоком цоколе (с южной стороны) с четырехскатной шатровой крышей. Стены мечети снаружи декорированы узкими пилястрами с небольшими кронштейнами, цокольный уступ выделен профилированной полкой. Мечеть хорошо освещена окнами, располагающимися в два ряда на каждой стене. Под выступающим деревянным навесом крыши на стенах видны следы росписей. У северо-восточного угла находится восьмигранный минарет, он лишен завершающей башенки. Здание, сложенное из тесаного камня, имеет вид прочной постройки, несмотря на значительные разрушения: юго-западный угол крыши здания обрушен, в основании минарета зияют глубокие трещины, разбиты переплеты оконных рам. Рядом со зданием мечети (справа) видно полуразрушенное строение. Архитектура мечети хорошо прорисована. Мечеть освещена солнцем, нависающий карниз крыши отбрасывает на стены фигурные тени. Пожухлая



Богаевский К.Ф. Крымский пейзаж. Деревня Орталан. 1920-е. Бумага, акварель. Феодосийский литературно-мемориальный музей А.С. Грина

рыжая трава, синее небо говорят о времени написания акварели – осенний солнечный день.

Памятник, находившийся невдалеке, на северо-запад от ханского дворца (ул. Горького, 15–19) сохранился лишь на фотоснимках и художественных работах: разрушен в послевоенные годы. Дата строительства связана с надписью, которая еще в 1920-е годы была на одной из стен мечети: «Диляра, Божья милость на нее, год 1178» (1764 год). Б.Н. Засыпкин датировал мечеть османским периодом [3, с. 152]. Название мечеть получила благодаря цвету зеленой поливной черепицы кровли. Традиция связывает декорирование мечети (росписи), а может и ее строительство, с именем известного при Селямете Гирее и Крым Гирее придворного живописца, декоратора дворцового комплекса Бахчисарая Омера, о чем гласила надпись на фасаде мечети Ешил-джами: «Работал Омер, года 1178». Мечеть не использовалась по назначению с конца XVIII века. Причиной этого, согласно местным преданиям, стало ее осквернение убийством муэдзина. В течение XIX века она постепенно приходила в упадок. 2 ноября 1854 года во время бури обвалилась вершина минарета. В начале XX века М. Я. Гинзбург писал: «Мечеть не только заброшена, но и находится накануне полного разрушения. Северной стены не существует вовсе, крыши почти нет. Наполовину отсутствуют и балки, и стропила, и черепица». 16 июля 1915 г. Таврическое губернское правление уведомило Таврическую ученую архивную комиссию о том, что Комиссия о вакуфах не имеет средств на поддержание мечети в порядке и на надзор за ее целостностью. В сентябре 1923 года, ввиду предстоящего ремонта бахчисарайских исторических зданий, находящихся в ведении КрымОХРИСа, П.И. Голландский произвел осмотр мечети и резюмировал: «Зеленая мечеть находится в таком состоянии разрушения, что ремонт ее равнозначен восстановлению ее снова. По своей конструкции крайне нерациональной и самой обычной, впрочем, для татарских построек, мечеть пришла в такую ветхость, что реставрирование ее представило бы даже опасность для производства этой работы, особенно это относится к ее минарету, которому грозит скорое падение. Во всяком случае, на ремонт лишь для поддержания в сохранности и того, что осталось от Зеленой мечети, потребуется сумма, почти равная стоимости такого же нового здания. Надлежало бы теперь зафиксировать ее общий вид, детали декоративные и конструктивные, сделав возможные обмеры, в рисунках и чертежах и предоставить времени его разрушительную работу довести до конца». Не соглашаясь с подобными выводами, У.А. Боданинский настаивал на возможности восстановления памятника. В письме от 1 ноября 1923 года он подчеркнул: «Несмотря на такое



Богоевский К.Ф. Ешил-Джами (Зеленая мечеть). 1925. Бумага, акварель. 41,8 х 47,3. Бахчисарайский историко-культурный археологический музей-заповедник

положение, памятник можно и должно спасти. Для этого необходимо починить крышу, переложить черепицу, обезвредить его от губительного действия осадочных вод». Из Музейного отдела Главнауки НКП был получен ответ, что «по существующим условиям трудно рассчитывать на получение достаточного кредитования, <...> Музейный отдел НКП отмечает желательность принятия хотя бы временных мер по ограждению памятника от разрушения» [3, с. 105–106]. В середине 1920-х годов был произведен ремонт мечети. Окончательно была разрушена в период Великой Отечественной войны. К июню 1944 года сохранился лишь юго-западный угол здания. В настоящее время земельный участок расположен под частной застройкой.

Интерьер Ешил-джами, юго-западный угол помещения. Внимание

автора акварели сосредоточено на верхней части внутреннего пространства: потолке без плафона с зияющими в проломе балками и стропилами кровли, аркаде на круглых столбах, идущей вдоль стен, михрабе на южной стене и плоскости западной стены с оконными проемами. Стены декорированы прямоугольными рамами, в некоторых начертаны коранические изречения. Михраб с полусферической конхой окрашен в зеленый цвет, его детали не прорисованы. Узорные арки, фигурные капители покрыты росписью – изображениями цветочных



Богаевский К.Ф. Внутренний вид Зеленой мечети. 1925. Бумага, акварель. 32 х 47. Бахчисарайский историко-культурный археологический музей-заповедник

букетов, фигурных листьев. Выразительная форма арок, «лес» колонн, барочный орнамент, гармонично сочетающийся с линейной отделкой верхнего карниза и стен, придают интерьеру изысканность и нарядность. Светлая выцветшая краска стен, снятый потолок свидетельствуют о начавшемся разрушении здания.

Внутри мечеть представляла собой квадратный зал, центральная часть которого по периметру была отделена от остального пространства деревянной колоннадой, поддерживающей ряд арок сложного профиля. С северной стороны на уровне окон второго яруса к колоннаде примыкали хоры с деревянной точеной балюстрадой (были пристроены позднее). В южной стене находилась расположенная по оси здания стрельчатая ниша михраба со сталактитовым декором. Капители деревянных колонн, подражающие коринфским, и детали арок выполнены из алебаstra и покрыты краской. Стены мечети были оштукатурены и окрашены зеленым цветом. Фресковые росписи мечети – пышные букеты роз с гвоздиками, полупальметты, прямоугольные рамки на карнизе и стенах написаны в розово-палевых тонах, каллиграфические надписи – черной краской по белому полю. Окна украшены мозаикой из цветного стекла в алебастровых переплетах, в центре потолка – расписной купол с люстрой, пол выложен мраморными плитами [3, с. 153–154]. Ешиль-джами являлась редким примером, когда известно авторство произведенных декоративных и, возможно, архитектурных работ. Выполненные с большим мастерством росписи мастера Омера, много и с успехом работавшего в Бахчисарае, считаются образцами османского искусства, находившегося под влиянием французского барокко [3, с. 154]. Рассматривая детально элементы росписи и архитектурного декора Ешиль-джами, их можно сопоставить с подобными мотивами, которые встречаются в каменной резьбе мусульманских памятников более ранней эпохи татарского искусства: надгробиях некрополей Старого Крыма, Кырк-Азизлера, датированных мусульманских архитектурных сооружений. В декоре мечети Ешиль-джами наблюдается сочетание «старых», происходящих из сельджукской пластики элементов, с «новыми», османскими и французскими, которое образует новое направление, органично развивающееся в татарском искусстве.

Источники и литература:

1. Барсамов Н. С. 45 лет в Галерее Айвазовского. Симферополь: Крым, 1971. 256 с.
2. Бащенко Р. Д. К. Ф. Богаевский. М.: Изобразительное искусство, 1984. 296 с.

3. Засыпкин Б. Н. Памятники архитектуры крымских татар // Крым. 1927. № 2(4). С. 113–168.
4. Памятники крымской старины в графике К.Ф. Богаевского. Альбом иллюстраций / авт.-сост. И. Баранов. Киев: Энергия плюс, 2006. 95 с.
5. Полканов А. И. Охрана памятников старины в Крыму за советский период // ИТОИАЭ. 1928. Т. 2(59). С. 173–180.
6. Свод памятников истории, архитектуры и культуры крымских татар. Т. 1: Бахчисарай / Крымский научный центр; под ред Р. С. Хакимова. Симферополь: Форма, 2016. 168 с.
7. Фейнберг Л. Е. Три лета в гостях у Волошина: мемуары, эссе, стихи. М.: Аграф, 2006. 496 с.

УДК 7.071.1

**ХУДОЖНИК НА ВОЙНЕ: СЕВАСТОПОЛЬСКИЙ ПЕРИОД
ЖИЗНИ К.Ф. БОГАЕВСКОГО**

Нечаева Т.Н.

*Российская государственная художественная галерея (г. Севастополь),
научный сотрудник
Севастопольский государственный университет, доцент
nechaeva_tn@mail.ru*

Аннотация. Статья посвящена малоисследованному периоду жизни крымского художника К.Ф. Богаевского, связанному с прохождением службы в г. Севастополе во время первой мировой войны, и его возможному влиянию на дальнейшее творчество художника. В статье также раскрываются личностные характеристики художника в экстремальных условиях военной ситуации.

Ключевые слова: художники Крыма, К.Ф. Богаевский, первая мировая война, Севастополь, биография художника, художник на войне.

В 2022 году исполнилось 150 лет со дня рождения известного художника, представителя так называемой «киммерийской школы живописи» К.Ф. Богаевского (1872-1943). Его творческая биография и вклад в русское и мировое изобразительное искусство были отражены в работах целого ряда исследователей: прежде всего, это монографическая работа Р. Башенко [3], наиболее полно раскрывшая его жизненный путь и художественное наследие; статьи М. Волошина, Н. Барсамова, Н. Тарабукина, книга О. Вороновой [2; 5; 6; 8; 15]. Одно из последних изданий, посвященных Богаевскому, – искусствоведческий анализ наиболее значимых работ мастера, проведенный известным специалистом по изобразительному искусству рубежа XIX-XX веков, доктором искусствоведения В. Маниным [11]. По ряду причин малоизученным и несправедливо недооцененным остается период жизни художника с 1914 по 1918 годы, совпадающий с его военной службой в окрестностях Севастополя. По всей видимости, этот временной отрезок выпал из поля зрения искусствоведов, так как в списке законченных работ художника нет ни одной, которая была бы соответствовала этим годам [14]. Цель данной статьи – восполнить некоторые фактологические пробелы в биографии живописца и показать трансформацию его мировоззрения и художественного стиля, произошедшую в результате новоприобретенного жизненного опыта.

К концу 1913 года Богаевский переживал серьезный творческий кризис. Искусство модерна с его декоративностью, театральностью, некоторой вычурностью и экзальтированностью уходило в прошлое, исчерпав себя. Постепенно утрачивали свою актуальность ренессансные и классицистические мотивы, культурный общественный запрос с успехом удовлетворяли художники молодого поколения, приверженцы авангардных течений. Живописец, к этому времени разменявший пятый десяток, стремился найти себя в стремительно наступавшей новой эпохе. Богатое эпистолярное наследие, оставленное как самим художником, так и его ближайшими друзьями и знакомыми, позволяет довольно точно представить его переживания и искания. В письме от 10 февраля 1914 г., адресованном Еве Фельдштейн, М. Волошин пишет: «*Богаевский теперь тоже работает на путях кубизма. Он сделал несколько эскизов с поразительными кристаллическими пейзажами. Особенно один – пустыня с колоссальными пирамидами на горизонте, закрывающими все небо и между ними ущербная луна*» [7, с. 186]. Однако творческие эксперименты в новом для художника жанре не приносят ему удовлетворения, и уже в другом письме, написанном ровно через месяц Ю. Оболенской, Волошин с сожалением сообщает: «*Богаевский ходит измученный, бледный. Но*

не перестает работать. Давно уже ничего не показывает из сделанного. А прошлый раз признался, что все, что сделал за зиму, сжег. А там были прекрасные вещи. Страшно больно и беспокойно за него» [7, с.223]. Сам художник констатирует: «Какая-то заслонка встала перед моими глазами. Вещи какие-то выходят все бескровные, без красок, как трупы»⁵. Живописец особенно тяжело переживает творческую неудачу, которой он считал последнюю на тот момент из всего дореволюционного периода работу «Осенний пейзаж» (1913) [16]. Но, возможно, это была его обычная сезонная хандра, которой он часто предавался холодной, сумрачной зимой, так как в одном из писем к Оболенской все тот же Волошин сообщает, что его друг «мечтает снова об этюдах и о том, чтобы писать солнечное затмение 7 августа – с Карадага» [1, с. 251]. Мечтам художника не суждено сбыться – летом 1914 года начинается первая мировая война. Блистательная эпоха Серебряного века, обогатившая мировую культуру прекрасными творениями и целым рядом звучных имен, уходит безвозвратно, а вместе с ней и «сказочно-далекий и прекрасный мир», придуманный Богаевским...

В первые же месяцы войны на Черном море развернулись активные боевые действия: турецко-германский флот обстрелял российские приморские города: Одессу, Севастополь, Новороссийск и Феодосию – родной город художника. Крым был объявлен прифронтовой полосой. Началась мобилизация: на фоне всеобщего патриотического подъема на сборные пункты прибыло запасников на 15% больше запланированного. В течение 45 дней по всей Российской империи под ружье было поставлено 3 388 000 военнослужащих и более 570 000 ратников ополчения [12], среди них был и Константин Богаевский. Об этом Анастасия Цветаева сообщает в письме от 14 (27) августа 1914 г. Волошину, который в это время находился в Швейцарии [10]. Как прапорщика запаса⁶, его направляют служить в тыл, под Севастополь. Имя Богаевского можно найти в списке штаб- и обер-офицеров 84-й Севастопольской крепостной ополченской рабочей роты [13]. Менее чем через год – в июле 1915 года – его назначают уже командиром 88-й рабочей роты [14].

Исследуя письма тех лет, мы не находим никаких упоминаний о роде деятельности художника в военное время, кроме скупых слов о скучной службе: по его собственному выражению, в полку он «живет 7-ю газетами, а общество – «гусары прежних лет, собутельники лихие»⁷. В одном из писем он жалуется своему ближайшему другу Максимилиану Волошину: «Что касается меня, то я совсем искусством не занимаюсь – и времени почти нет свободного, и душа недостаточно спокойна для этого» [16]. Теперь мы подходим к главному вопросу: чем же был так занят художник? Анализируя документальные материалы первой мировой войны, находим, что строительные роты, в которых служил Константин Федорович, работали на возведении сверхсовременных и сверхмощных фортификационных сооружений, предназначенных для защиты береговой линии Севастополя с юга и севера. Территориально они находились на мысе Херсонес и возле устья реки Бельбек, ныне известные, соответственно, как 35-я и 30-я бронебашенные батареи [17]. Теперь становится очевидным «молчание» мастера. Причина тому – служба на секретных охраняемых объектах, в окрестностях которых были запрещены любая фотосъемка или рисование [16]. Можно только представить, какие муки испытывал живописец, привыкший много и упорно работать в своей художественной мастерской и на протяжении нескольких лет лишенный возможности предаваться любимому занятию. Такой творческий простой отрицательно сказывался на его душевном состоянии, он даже писал рапорт о направлении его в действующую армию. К счастью, его просьба не была удовлетворена командованием.

Зная исключительную добросовестность художника касательно любых дел, однозначно можно утверждать, что Константин Федорович честно и ответственно исполнял свой

⁵ Из письма К. Богаевского своему другу К. Кандаурову от 21 апреля 1914 г.

⁶ Из документа «Список (по старшинству в чинах) штаб и обер-офицерам 84-й Севастопольской крепостной ополченской рабочей роты» узнаём, что «сын титулярного советника <...> выдержал экзамен на чин прапорщика запаса при штабе 13-й пехотной дивизии». С 19 ноября 1900 г. находился на службе в соответствующем чине (в Керченской крепости).

⁷ Из письма Ю. Оболенской М. Волошину от 26 октября 1914 года.

воинский долг, о чем также свидетельствует отзыв ротного капитана Егулова: «У меня такого вольноопределяющегося, как Богаевский, не было и не будет» [7, с. 341]. Подтверждение тому – орден Св. Станислава III степени, которым он был награжден в августе 1915 года [9; 14]. Данный факт не упоминается ни в одной опубликованной биографии Богаевского, хотя он, однозначно, заслуживает внимания.

Его друзья неоднозначно отнеслись и к самому факту начала войны, и к его решению уйти в армию. Волошин, находясь за границей и видя сложившуюся ситуацию с противоположной стороны, резко отрицательно воспринимал войну и постоянно рассуждал об этом в своих письмах: «Я совсем не верю ни в освободительный, ни в очистительный смысл войны. <...> Это война не национальная, не освободительная. Это все выдуманно, чтобы сделать ее популярной. Просто несколько осминогов (промышленности) силятся пожрать друг друга. Ради этого и идет все. А заманивают благородной ложью. Идут на войну и святые и мученики. Но всё для того, чтобы стать желудочным соком в пищеварении осминого» [7, с. 408]. Решение Богаевского уйти в действующую армию и до окончания войны не брать в руки кистей потрясло Волошина. «И понимаю, и ценю, и волнуюсь... но у самого меня война только еще усилила, усугубила изначальную нелюбовь к армии, к солдатам – каковы бы они ни были и за что бы ни сражались. Не могу этого принять», – писал он Ю. Оболенской [1, с. 261]. К письму прилагалось посвященное Богаевскому стихотворение-молитва «Другу», которое позднее попало в руки адресата [4, с. 228]:

<...> Я буду волишь и молить,
Чтобы тебя в кипеньи битвы
Могли, как облаком, прикрыть
Неотвратимые молитвы.
Да оградит тебя Господь
От Князя огненной печали,
Тоской пытающего плоть,
Да защитит от едкой стали,
От жадной меди, от свинца,
От стерегущего огнива,
От злобы яростного взрыва,
От стрел крылатого гонца <...>

Это произведение оказалось в какой-то степени пророческим. Несмотря на то, что Богаевский не служил на передовой, тем не менее, ему пришлось пережить мощнейшие бомбардировки Севастополя германо-турецким флотом⁸.

Его твердая гражданская позиция восхищала друзей, и, вместе с тем, вызывала беспокойство за его судьбу как художника. А.М. Петрова, общая знакомая Богаевского и Волошина, в споре с последним писала: «Тончайший, глубочайший художник, он уже во второй призыв, весь гражданин-воин, снискивающий себе одно сплошное уважение» [14, с. 341]. Его патриотический порыв был настолько искренен, что даже мать Волошина, Елена Оттобальдовна, считала, что «он не мог бы не только в дальнейшем творить, но и жить, не выполнив своего личного долга до конца» [14, с. 417].

Последовавшие вскоре революционные события болью отзывались в душе Богаевского, но, вместе с тем, до крайности, как это бывает только на войне, обострили предвкушение новой жизни и жажду творчества: «Россия идет ко дну <...> Как ни странно, но мне кажется, что вся эта грандиозная катастрофа, что стряслась над нашей родиной, особенно должна побуждать художника к творчеству – стихийные силы должны коснуться и его души – нужно создавать новый мир, когда старый рушится» [1, стр. 277].

В 1918 году Константин Федорович, наконец, возвращается после демобилизации в родную Феодосию, и первое, что он делает, – приводит в порядок запущенную мастерскую

⁸ Из имеющихся документов известно как минимум о двух пережитых К. Богаевским бомбардировках: в октябре 1914 г. и ноябре 1916 г.



**Богаевский К.Ф. Старая гавань. 1931. Холст, масло. 72 х 196.
Симферопольский художественный музей**

и... уничтожает свои старые картины. Война становится своеобразным водоразделом в творчестве мастера, временем переосмысления не только художественных приемов, тематики, стилистики, но и осознания особой роли, отведенной художнику в социуме. Позади – грёзы о несбыточном идеальном мире, слава модного салонного живописца и частные заказы, впереди – тяжелая работа по сохранению культурного наследия, педагогическая деятельность, командировки на строящиеся индустриальные гиганты, образы «городов будущего» и признание его таланта уже на государственном уровне.

Некоторые исследователи творчества Богаевского утверждают, что довольно долгое пребывание на Гераклейском полуострове никак не отразилось в его последующих полотнах. Однако тот, кто хорошо представляет себе крымское побережье, знает, что больше нигде нет таких извилистых, глубоких бухт, как в Севастополе. И разве не сказочный Зурбаган, навеянный романтическими образами его современника Александра Грина, проявляется в жемчужно-золотистой дымке «Старой гавани»?

Источники и литература:

1. Алексеева Л. Цвет винограда: Юлия Оболенская и Константин Кандауров // Toronto Slavic Quarterly. Winter 2013. № 43. URL: http://sites.utoronto.ca/tsq/43/tsq43_alekseeva.pdf (дата обращения: 15.09.2022).
2. Барсамов Н.С. Богаевский. М.: Искусство, 1961. 90 с.
3. Башенко Р.Д. К.Ф. Богаевский. М.: Изобразительное искусство, 1984. 296 с.
4. Волошин М.А. Константин Богаевский. Собрание сочинений под общей ред. В.П. Купченко и А.В. Лаврова. Т. 1. М.: Эллис Лак. 2007.
5. Волошин М.А. Константин Богаевский. Собрание сочинений под общей ред. В.П. Купченко и А.В. Лаврова. Т. 5. М.: Эллис Лак. 2007. С. 164-174.
6. Волошин М.А. К.Ф. Богаевский. Собрание сочинений под общей ред. В.П. Купченко и А.В. Лаврова. Т. 6. Кн. 1. М.: Эллис Лак. 2007. С. 177-186.
7. Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 10. Письма 1913-1917. Сост. А.В. Лаврова. М.: Эллис Лак, 2010. 832 с.
8. Воронова О.П. Над Понтом Эвксинским. К. Богаевский. М.: Советский художник, 1982. 183 с.
9. Высочайшие приказы о чинах военных за январь 1917 г. Петроград, 1917. 50 с.
10. Жарикова М. «...Гениальный художник и прелестный человек». URL: <https://xn----8sbfbkobckofaskby8kve.xn--p1ai/muzejnaya-zhizn/arkhiv-nashikh-statej/stat-i-2017/1100-genialnyj-khudozhnik-i-prelestnyj-chelovek/> (дата обращения: 30.08.2022).

11. Манин В. Богаевский. М.: Белый город, 2000. 64 с.
12. Объявление всеобщей мобилизации в Российской империи. URL: <https://gwar.mil.ru/events/3/> (дата обращения: 11.09.2022).
13. Российский Государственный Военно-исторический архив. Ф. 408. Оп. 1. Д. 1697.
14. Российский Государственный Военно-исторический архив. Ф. 408. Оп. 1. Д. 9675.
15. Тарабукин Н. Художественный образ в искусстве Богаевского // Искусство. Т. 4. М.: Изд-во Г.А.Х.Н., 1928. С. 43-51.
16. Шик Н. Молчание Мастера // Слава Севастополя. 05.08.2014.
17. Широкопад А. Одетые в броню защитники Севастополя // История. 27.04.2018. URL: https://nvo.ng.ru/history/2018-04-27/14_994_sevastopol.html (дата обращения: 10.09.2022).

УДК 728.03

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ АНТИЧНОСТИ В АРХИТЕКТУРЕ И ИСТОРИЧЕСКИЙ ПЕЙЗАЖ СЕВАСТОПОЛЯ

Овсянникова Е.Б.

*Московский архитектурный институт (государственная академия),
профессор, кандидат архитектуры
eb.ovsyannikova@ya.ru*

Аннотация. В ходе реконструкции Севастополя с 1945 года, как и в архитектуре классицизма XVIII-XIX веков и неоклассики 1910-х годов, были востребованы древнегреческие аналоги. Такие произведения зодчих соответствовали «историческому пейзажу» Крыма, как его назвал М.А. Волошин, описавший творческий метод К.Ф. Богаевского.

Создатели советской послевоенной застройки и зодчие, работавшие в период советского модернизма 1960-1980-х годов, смогли вписать свои постройки и в исторический пейзаж, и в классицистический архитектурный контекст. Однако, судя по высказываниям местных краеведов, античные колонны, балясины и обелиски необходимы во всех новейших постройках. Тем самым априори отрицаются любые современные архитектурные формы, в частности, в объектах нового культурного кластера на мысе Хрустальный. Автор данного сообщения считает первостепенным не детализацию фасадов «а ля античность», а профессиональный подход к историческому контексту и ландшафту, подчеркивая необходимость адекватной оценки культурного наследия Севастополя не только дореволюционного и довоенного периодов, но и 1945-1980-х годов.

Ключевые слова: Севастополь, античные мотивы, ар-деко, советский модернизм, застройка 1945-1980-х годов.

Максимилиан Волошин, лучше всех современников раскрывший сущность таланта Константина Богаевского, называл его мастером крымского пейзажа как «исторического портрета земли». Во-многом воображаемый, такой пейзаж был замешан на древнегреческой архаике и классике, которую по-своему интерпретировали итальянцы эпохи классицизма. Отблеск их творчества, которых Волошин видел в Феодосии и Киммерии (восточном Крыме).

Таврида (западный Крым), где расположен Севастополь, несомненно, также имеет античные культурные корни, о чем свидетельствуют многочисленные археологические объекты, но главное и очевидное – севастопольский пейзаж сходен по пространственным свойствам с историческим ландшафтом Древней Греции. Это морское побережье с глубокими бухтами. Горы, на которых сформировались крепостные и гражданские постройки, и вся неортогональная уличная сеть Севастополя.

Это сходство многократно было усилено дореволюционной ампирной и неоклассической архитектурой, а далее – послевоенной застройкой. Её авторы хорошо знали античную Грецию и Древний Рим, и лучшие произведения зодчих классицизма, что оказало большее влияние на современный облик Севастополя, в отличие от наследия Херсонеса, сохранившееся лишь в виде археологических памятников, в значительной мере утраченных (например, остатков античных усадеб так называемой *хоры*). Поэтому такое влияние далеко не очевидно и вряд ли можно говорить всерьёз о нем в отношении архитектурных объектов. Тем более, нельзя говорить о сходстве планировки Севастополя с прямоугольной сеткой хоры, где разбивка на идентичные по площади участки отражала имущественное равноправие граждан античного полиса. Такая планировка вовсе не получила дальнейшего развития из-за

сложности рельефа местности, намного более сходного с территориями античных святилищ и акрополей, не имевших правильной планировочной сетки.

Характерно, что глубинная античная традиция Севастополя сегодня понимается по-разному. Бытует мнение о необходимости вводить в новейшую архитектуру «античные» колонны, балясины и обелиски, которые можно видеть на ряде построек в жанре китча, хотя вовсе не к этому сводится местный культурный код, если говорить о нем в широком контексте. Профессиональная организация пространства намного важнее, чем любые поверхностные элементы, что всегда было понятно Зодчим с большой буквы. Общая композиция (пропорции архитектурных членений, планировочные оси, взаимосвязь с природным ландшафтом и пр.) произведения, а не отдельные детали, определяют его художественное качество. Но это не понимают дилетанты, в отличие от профессионалов-творцов шедевров литературы, музыки, живописи и, тем более, – пространственных искусств – архитектуры и скульптуры.

Архитектура во времена античности, как и во все иные эпохи, не сводилась к фасадным элементам, о чем часто не догадываются современные строители и их заказчики, редко обращающиеся к грамотным архитекторам. И в результате мы видим пародии на историческую архитектуру, сделанные без понимания смысла пространственной композиции, как и пропорций, то есть художественно осмысленного соотношения частей и целого. Такова, например, сегодняшняя так наз. «Царская пристань» у Красного спуска, украшенная набором рыночных деталей, которые невозможно назвать архитектурными. Она оформлена без какой-либо творческой интерпретации античных прототипов и не выдерживает никакого сравнения с расположенными рядом монументальными зданиями холодильника и его администрации начала 1950-х годов, скупое украшенное строгими пилястрами¹.

Севастополь – уникальный пример необыкновенно удачной взаимосвязи городской застройки с морским ландшафтом, воспетым Айвазовским, Богаевским, Дейнекой. И это относится не только к дореволюционным, довоенным и выстроенным после 1945 года объектам, но и к произведениям «советского модернизма» 1960-1980-х годов, потому что умение зодчих размещать архитектурные объекты в историческом пейзаже не связано напрямую с конкретной стилистикой.

Например, неслучайно многие послевоенные севастопольские постройки асимметричны и рассчитаны на восприятие со всех сторон в разных ракурсах в силу сложности рельефа местности и трассировки улиц в виде серпантина. Они хорошо видны и с высоких холмов, и с моря [2, 7]. Ландшафт с многочисленными видовыми точками сравним с тем, который в



Матросский клуб. Архитекторы А.И. Гегелло и др. 1949-1954

Матросский клуб и жилой дом Хлебозавода. Архитекторы П.В. Кумпан, А.А. Шувалова. Вид с Корабельной стороны
Фото Н.Ю. Васильева

¹ Эти постройки не числятся, к сожалению объектами культурного наследия, расположены по адресам: Троллейбусный спуск, 15; Портовая ул., 2. Начало 1950-х гг., архитектор Г.Г. Швабауэр.

Греции, там, где с древнейших времен формировались архитектурные комплексы в Дельфах, Эпидавре, Приене и др., неотделимые от гор, долин, рек и морских просторов, всей природы, обожествлённой древними греками. И такая пространственная организация вовсе не похожа на многие помпезные архитектурные объекты Древнего Рима, которые были противопоставлены природе и возведены с серьёзным изменением исторического ландшафта.

Сегодня бытует миф о наибольшей историко-архитектурной ценности лишь дореволюционных и довоенных зданий, сохранившихся «штучно» и созданных не только первоклассными мастерами, но зодчими средней руки [5]. На самом деле лучшие черты сегодняшнего облика города в наибольшей мере обусловлены его ансамблевой застройкой, сложившейся после 1945 года, в которую вписались и замечательные ампирные постройки середины XIX века, такие как Графская пристань, «Лазаревские» казармы, недостроенное в своё время Кадетское училище в севастопольской Голландии, имеющие крупный градостроительный масштаб. Однако послевоенные ансамбли заняли ключевые места в городе и создали целостный новый и сегодня всем известный облик Севастополя [2, 7].

В числе весомых аргументов, доказывающих вторичность художественного качества эклектических зданий, и в частности, – севастопольских второй половины XIX в., надо сказать, что наравне с земельной реформой 1861 г. была проведена и реформа в сфере массового строительства. В угоду массе заказчиков-нуждающихся, выходцев из социальных низов, гражданским инженерам разрешили строить любые здания. А это привело, с одной стороны, к активному применению новых строительных технологий, а с другой – к снижению художественного уровня архитектуры с её детализацией, соответствовавшей вкусам заказчика².

Совершенно иначе была осуществлена послевоенная застройка исторического центра Севастополя крупнейшими мастерами: А.И. Гегелло, Л.Н. Павловым, М.П. Парусниковым, Л.М. Поляковым и их единомышленниками, сотрудниками персональных мастерских Академии архитектуры, центрального «Военморпроекта», севастопольского «Военморпроекта-30», «Горпроекта», ленинградских отделений «Горстройпроекта» и «Госинжпроекта» [6, 7, 11]. Именно они смело интерпретировали античные, ренессансные и ампирные мотивы. Их творения явно превосходят по качеству многие ранее возникшие постройки. Отчасти это объяснимо искренним воодушевлением, охватившем всех советских



Архитектор Г.Г. Швабауэр. Фрагмент фасада дома в жилом квартале. 1952

Архитектор Л.Н. Павлов. Ротонда здания Центрального конструкторского бюро «Черноморец». 1952

Архитекторы А.С. Уразов и др. Фрагмент реконструированного корпуса б. Жилого комбината № 1. 1952

Фото Н.Ю. Васильева

² В данном случае речь не идет о стиле модерн, почти не проявившемся в Севастополе.

зодчих, прославлявших Великую Победу в возрождавшихся из пепла городах, а вовсе не под нажимом лично Сталина, как кое-кто считает [4, 9]. И главное – благодаря высокому профессионализму.

Понимание мастерами античных традиций не было примитивным копированием архитектурных ордеров. Нельзя согласиться поэтому с необоснованной критикой Е.В. Веникеевым замечательного творения талантливейшего Леонида Павлова – здания Центрального конструкторского бюро Черноморского флота «Черноморец» [5]³. Этот лучший краевед, автор замечательных книг, одна из которых названа «Архитектура Севастополя» обвинил зодчего в «незнании ордеров», поскольку тот, спроектировав почти всю застройку площади Лазарева в едином ионическом ордере, весьма утонченно прорисованным, позволил себе «шутку гения» и оформил ротонду здания «Черноморца» колоннами, напоминающими крито-микенские, т.е. расширяющиеся кверху⁴.

И тут уместно затронуть терминологическую проблему, поскольку сегодня мнения исследователей, давно установившиеся относительно историзма и эклектики второй половины XIX века, модерна 1900-х годов и авангарда (конструктивизма) 1920-х – первой половины 1930-х годов, расходятся применительно к архитектуре 1930-1950-х годов, которую называют «тоталитарной», «сталинским ампиром», «сталинской эклектикой», «сталинским барокко» и т.д. По моему мнению, как и по мнению доктора архитектуры А.В. Бокова, доктора искусствоведения Т.Г. Малининой и ряда др. исследователей, на самом деле, это наиболее ретроспективная версия ветвь общеевропейского ар-деко 1930-1950-х годов. И такая версия была характерна не только для стран с тоталитарными режимами власти (к примеру, в Бельгии, в колониях британской короны, и в США при Ф.Д. Рузвельте и т.д.).

Именно для ар-деко была характерна трансформация античного ордера, не менее решительная, чем в период модерна 1900-х годов. Но авторская интерпретация античных ордеров, общепризнанная в творчестве зодчих модерна, не говоря о византийских и средневековых мастерах, совершенно игнорируется краеведами применительно к советскому периоду, давшему, например, причудливые колонны, имеющие сечение как пятиконечная звезда и со звёздами вместо цветков на капителях [2, 7]⁵.

Надо сказать также, что, в отличие от древнегреческих прототипов, в послевоенном Севастополе древнеримские прототипы, несомненно, не были востребованы в силу невозможности создания гигантских парадных осевых градостроительных композиций на сложном рельефе. Однако именно их знаменитые зодчие М.Я. Гинзбург и Г.Б. Бархин представляли в историческом пейзаже Севастополя, делая эскизы такого рода в 1943-1944 годах, ещё до его освобождения [1, 7].

На самом деле отказ от гигантомании стал первоосновой окончательных архитектурных решений, принятых в 1949 году. Их реализацией руководили молодые выпускники Ленинградского строительного института Ю.А. Траутман и В.М. Артюхов (главный архитектор Севастополя в 1945-1948 годах и его заместитель, работавший в такой же роли со всеми последующими главными архитекторами города вплоть до 1978 года) [1, 10]. И если Траутмана после землетрясения в Ашхабаде перевели туда, а далее во Владивосток, то Артюхов стал главным исполнителем детальной планировки новых кварталов Севастополя и автором его генерального плана 1965 года. Новый генеральный план 1949 года был направлен на сохранение трассировки исторических улиц. Новые кварталы рассматривались теперь как архитектурные ансамбли, расположенные террасами на склонах холмов [1, 2, 7]⁶.

³ Л.Н. Павлов получил наибольшую известность позднее в период советского модернизма с 1960-х годов.

⁴ Этот тезис Е.В. Веникеева, фактически не обращавшегося к широкому архитектурному контексту, сегодня бездумно тиражируется местными журналистами.

⁵ Например, таков ордер Театра Советской армии в Москве К.С. Алабяна и В.Н. Симбирцева.

⁶ Это качество до сих пор не учтено в учетных документах Севнаследия, где почти все архитектурные объекты числятся штучно.



Архитектор М.Я. Гинзбург. Эскиз монументального ансамбля в Севастополе. 1943. ГНИМА им. А.В. Щусева

Архитектор Г.Б. Бархин. Эскиз монументального ансамбля в Севастополе. 1943-1944. Музей МАРХИ

Проекты новых ансамблей с террасной застройкой выполнили упомянутые крупные мастера, а также ряд не столь известных молодых зодчих: В.П. Мелик-Парсаданов, Г.Г. Швабауэр, П.В. Купман, И.А. Самбунова, А.А. Шувалова, А.Л. Шеффер и др., а также два коллектива ленинградских зодчих под руководством А.С. Уразова («Ленгорстройпроект») и Ю.В. Зимарева («Ленгосинжпроект») [11].

Высокое качество новых архитектурных ансамблей было обусловлено максимальным учётом сложного рельефа местности, т. есть исторического пейзажа, в отличие от идеи выравнивать большие поверхности для помпезных мемориалов по первоначальным эскизам Гинзбурга и Бархина. Новые кварталы с террасной застройкой были созданы с лестницами и подпорными стенками. Дома в них стоят с разрывами для обеспечения видимости моря. С этой же целью, к примеру, была застроена низкими зданиями только нечётная сторона проспекта Нахимова, идущего вдоль Приморского бульвара, а чётная оставлена только с минимальным количеством общественных зданий⁷.

Характерно, что дома, созданные В.В. Пелевиным, Н.И. Гришиным, К.А. Соломоновым, А.З. Даниляком и др. членами персональной мастерской Л.М. Полякова, отличаются строгим отношением к историческим аналогам. От них отличаются дома В.П. Мелик-Парсаданова и особенно И.А. Самбуновой, Н.Н. Сдобнякова и Г.Г. Швабауэра, которые сложнее по форме и силуэту, напоминая раннее европейское барокко.

Примечательно также, что планы новых домов были на основе типовых секций, но с авторскими угловыми и торцевыми элементами для адаптации к горной местности. И поэтому застройка центрального холма и окружающих его улиц не выглядит монотонно, идеально вписавшись в исторический пейзаж [7].

Античные города Европы напоминали также черепичные кровли почти всех построек Севастополя, сегодня утраченные. Но ещё сохраняется белокаменная облицовка уличных фасадов, создавших незабываемый облик города. Ему чужды фасады из имитационных материалов и с рыночными, якобы «классическими» деталями. И этот приём сегодняшних строителей фактически повторяет пристрастия заказчиков к «историческим» деталям в период эклектики XIX века.

На фоне недооценки архитектурных достоинств зданий Севастополя 1945-1950-х годов ещё меньше признаны выдающиеся произведения периода советского модернизма 1960-1980-х годов, такие как «Белый обелиск» на мысе Хрустальный и Триумфальная арка на въезде в город со стороны Сапун-горы (А.Л. Шеффер, А.И. Баглей и др.), и ряд крупных общественных

⁷ Сегодня этот важный принцип нарушен коммерческими застройщиками, владельцами ресторанов и торговых заведений.



**Архитекторы Е.В. Рыбицкий, А.И. Таранов, М.И. Янишевская. Главное здание Приборостроительного института (Севастопольского университета). 1966-1980-е гг. Панорама с моря мыса Хрустальный с монументами 1960-1980-х гг. и Оперным театром, строящимся по проекту архитектора В. Прикса
Фото Н.Ю. Васильева**

зданий: Центральный рынок-пассаж (А.Л. Шеффер), Гидрофизический институт (А.Л. Шеффер), Мемориал в честь героев второй обороны (В.М. Артюхов, Б.В. Калинин, И.Е. Фиалко, скульптор В.В. Яковлев), кинотеатр «Россия» (И.Е. Фиалко), гостиница «Украина» (И.А. Брауде) и др. В их числе и комплекс Севастопольского судостроительного института (теперь Севастопольского государственного университета. Е.В. Рыбицкий, А.И. Таранов и др.). Их создатели-зодчие смогли найти уместные габариты и архитектурные пропорции для своих объектов без применения античных мотивов, не испортив исторический пейзаж и благодаря удачно найденным местам для них в городе.

Однако налицо тот факт, что эстетика модернизма, еще идущая от концепции Ле Корбюзье 1910-1920-х годов, увлечённого средиземноморской архитектурой с её античностью, не повредила историческому пейзажу многих южных городов мира, как и Севастополю. Яркий солнечный свет и горная местность были здесь важнейшими факторами в формировании застройки. И намного сложнее оказалось как дань моде вписать такую архитектуру в северный ландшафт [7].

Если же архитектуру советского модернизма сегодня не обсуждают, то иное дело с проектами новейших построек на мысе Хрустальный, разработанными под руководством европейской знаменитости Вольфа Прикса, несмотря на то, что он смог пойти на не всегда для него характерное тактичное внедрение новейшей архитектуры в городской контекст. Прежде всего потому, что белый силуэт Оперного театра как летящий над морем корабль, как и здания Академии балета, общежития для артистов и нового Художественного музея не превышают высотные отметки «Белого обелиска» и ниже коммерческих гостиниц, расположенных на этой уникальной территории.

Но критики севастопольских проектов Прикса не замечают ни очевидной стилистической неоднородности севастопольских зданий всех предыдущих периодов, выступая за чисто внешние атрибуты «а ля классицизм»⁸. Незаслуженно критиковался заодно и конкурсный проект мемориала на мысе Хрустальный, получивший первую премию на конкурсе (А.Л. Гнездилов и др.) при всей очевидности аллюзии на исторический ордер и, главное, прямое обращение к габаритам, пропорциям и членениям классического периптера, такого как Парфенон на Афинском Акрополе.

⁸ В данной статье не рассматривается скандальная ситуация, сложившаяся из-за некорректности строителей по отношению к археологам, не сразу допущенным на данную территорию, как и проблемы с ангажированными экспертизами, авторы которых доказывали отсутствие исторической и архитектурной ценности археологических объектов.

В отличие от авторов проектов новейших сооружений на мысе Хрустальный, создатели нового музейного комплекса на территории Херсонеса пошли по диаметрально противоположному пути. Если в первом случае можно видеть намеренный отказ от подделок под старину в общих композициях, силуэтах, деталях, при бережном отношении к историческому пейзажу, то во втором – приходится наблюдать стилистику «а ля византийский стиль» и «а ля классицизм». Более того, эти сооружения визуальны способны затмить своими габаритами и археологические объекты Херсонеса, и Владимирский собор.

Разумеется, имеется мировой опыт и намеренного контраста с наследием в отношении архитектурных пропорций и форм, или, наоборот, – стремления зодчих к сходству с наследием в тех аспектах. И в зависимости от мастерства зодчих возникают либо шедевры современной архитектуры, либо популистские подделки под старину.

Надо сказать, что контраст со старинными зданиями не редкость как художественный метод в архитектуре XX-XXI веков. С периода постмодернизма 1970-1990-х годов характерны аллюзии на исторические реалии в виде своего рода коллажей [3]. В моду вошло соединение разнородных по форме и стилистике элементов как неких «цитат» не только в архитектуре, но и в литературе, музыке, изобразительном искусстве. И такое коллаж отнюдь не эклектика, а художественная система.

Если же сравнить презентацию проекта нового музейного комплекса в Херсонесе с известными археологическими парками всего мира, где музеи представляют собой, как правило, постройки, претендующие на «незаметность» на фоне исторических подлинников, то в Херсонесе налицо обратная картина. Логика этой концепции, судя по ее презентации, сводится лишь к поверхностной имитации старинных форм и к многократному увеличению площадей музейных и коммерческих объектов. В отличие от проектов для мыса Хрустальный в данном случае до начала постройки не было представлено ни профессиональных графических материалов, ни сведений об имеющемся опыте и даже о самом наличии коллектива авторов проекта, который уже зарекомендовал бы себя успешными реализациями проектов общественных комплексов такого масштаба⁹.

И если данный проект для Херсонеса сходен с фантастическими предложениями зодчих XIX века, например, К.Ф. Шинкеля по реконструкции Афинского Акрополя, фактически предлагавшего заново его отстроить, или со стилистическими «реставрациями» Э. Виоле-ле-Дюка, Ф.Ф. Рихтера, Н.В. Султанова, то надо отметить следующее: от такого имитационного подхода к наследию во всем мире давно отказались.

Все сказанное говорит о важности популяризации архитектурных объектов Севастополя всех исторических периодов, а также принятых во всем мире концепций и реализованных проектов, направленных на сохранение культурного наследия, их реставрацию, реконструкцию и современное использование. Без этого мы потеряем и то, что призваны сохранить для потомков, и мотивацию для движения вперед.

Источники и литература:

1. Архитектор В.М. Артюхов и его роль в формировании послевоенного облика Севастополя // АМИТ. Architecture and Modern Information Technologies. 2019. №2 (47). [Электронный ресурс].
2. Архитектурное наследие послевоенного Севастополя. Находки, открытия и проблемы сохранения // Материалы международной конференции 26-27 февраля 2019 года. РААСН, НИИТИАГ. М. 2019. С электронной версией. Postwar Sevastopol Architectural Heritage: Discoveries and Preservation Concerns Proceedings of the 2019 International Conference on Architecture: Heritage, Traditions and Innovations (АНТИ 2019).

⁹ См.: <https://sevastopol.su/news/prezentaciya-koncepcii-novogo-arheologicheskogo-parka-v-hersonese-pryamaya-translyaciya>

3. Васильев Н.Ю. Коллаж в дизайне и архитектуре. Каждый видит по-своему. Екатеринбург: Татлин, 2018. 129 с. URL: https://tatlin.ru/bookbar/kollazh_v_dizajne_i_arxitekture
4. Васильев Н.Ю. Свидетельство эпохи в постройках, проектах и заметках севастопольского архитектора А.Л. Шеффера / Н.Ю. Васильев, Е.Б. Овсянникова // *Architecture and Modern Information Technologies*. 2020. №3 (52). С.14–29. URL: https://marhi.ru/AMIT/2020/3kvart20/PDF/01_vassiliev.pdf DOI: 10.24411/1998-4839-2020-15201
5. Веникеев Е.В. Архитектура Севастополя. Симферополь: Таврия, 1983. 208 с.
6. Овсянникова Е.Б., Васильев Н.Ю. О статусе здания Матросского клуба в Севастополе и авторстве его проекта // *АМИТ. Architecture and Modern Information Technologies*. 2020. №1 (50). С. 65-78. URL: https://marhi.ru/AMIT/2020/1kvart20/04_vasiliev/index.php
7. Овсянникова Е.Б., Васильев Н.Ю. Севастополь – целостность ансамбля // *Проект Байкал*. 2020. № 17/64. С. 64-72. URL: <https://doi.org/10.7480/projectbaikal.64.1635>
8. Послевоенный город глазами архитектора. Письма Виктора Мелик-Парсаданова к жене Майе. 1945-1949. Публикация Е.Б. Овсянниковой // *Севастопольские известия*. 26 января 2019 г. № 3 (2004). С. 11; № 5 (2006). 9 февраля 2019 г.; № 6 (2007). 16 февраля 2019 г.; № 7 (2008). 22 февраля 2019 г.; № 8 (2009). 2 марта 2019 г.; № 9 (2010). 7 марта 2019 г.; № 10 (2011). 16 марта 2019 г.; № 11 (2012). 23 марта 2019 г. URL: <http://sevzakon.ru/view/pressa/gazeta/>
9. Шеффер А.Л. Время вспомнить о былом. Воспоминания севастопольского архитектора о жизни и творчестве в минувшие 1940–2016 годы. Севастополь: НПЦ ЭКОСИ-Гидрофизика, 2016. 272 с.
10. Vassiliev N., Ovsyannikova E. / Yuri Trautman – Coastal Cities Head Architect and Urban Planner // *IOP Conference Series: Earth and Environmental Science PAPER • OPEN ACCESS The Beginning To cite this article: N Vassiliev and E Ovsyannikova 2020 IOP Conf. Ser.: Earth Environ. Sci. 459 032092*. URL: <https://iopscience.iop.org/article/10.1088/1755-1315/459/3/032092/pdf>
11. Vassiliev N., Ovsyannikova E. Role of Leningrad architects in last-recovery repair of center of Sevastopol and problem of preserving their heritage // *E3S Web of Conferences* 164, 05016 (2020) TPACEE-2019. URL: <https://doi.org/10.1051/e3sconf/202016405016>

ЭПИСТОЛЯРНОЕ НАСЛЕДИЕ К.Ф. БОГАЕВСКОГО. ПЕРЕПИСКА С С.Н. ДУРЫЛИНЫМ

Огурцова Е.П.

*Феодосийская картинная галерея имени И.К. Айвазовского,
заведующий отделом
helenaluda@yandex.ru*

Аннотация. Цель данной статьи – изучение переписки К.Ф. Богаевского и С.Н. Дурылина, систематизация сведений, полученных из этой переписки. Переписка Богаевского и Дурылина дает возможность узнать много нового о жизни и творчестве этих замечательных людей, их взаимоотношения, о реалиях того времени, уточнить датировку некоторых произведений К.Ф. Богаевского. В этой переписке отразились их взгляды на искусство, свое место в нем, на роль художника в обществе. Изучая эту переписку, можно сделать вывод, что между художником и писателем сложились очень хорошие, теплые отношения, основанные на творческом сотрудничестве и взаимопомощи. Дурылин в своих письмах писал о посещении им художественных выставок, делал их искусствоведческий разбор, восторженно отзываясь о картинах Богаевского представленных там, собирался написать монографию о его творчестве. Богаевский помогал Дурылину, по возможности посылая ему в ссылку посылки с продуктами, а, чтобы поддержать друга морально, в посылку вкладывал книги, альбомы, свои рисунки и акварели, а иногда даже сухие цветы, веточки маслины или полыни, запах которых так любил Дурылин. Стараясь помочь и в работе над книгами, по просьбе Дурылина Константин Федорович, отвечая на его вопросы, подробно писал о себе и своей работе, и о Волошине.

Ключевые слова: К.Ф. Богаевский, С.Н. Дурылин, М.А. Волошин, переписка, эпистолярное наследие.

Большой интерес для изучения творчества Константина Федоровича Богаевского представляет его эпистолярное наследие. В архиве Феодосийской картинной галереи им. И.К. Айвазовского находится обширная переписка К.Ф. Богаевского с довольно широким кругом лиц. Особенно значительны материалы, касающиеся творческих связей К.Ф. Богаевского с художниками М.П. Латри, А.В. Григорьевым, С.И. Лобановым, Н.И. Пискаревым, Ю.Л. Оболенской, В.К. Кандауровым, А.П. Остроумовой-Лебедевой, с искусствоведом, философом С.Н. Дурылиным. В этой переписке отразились взгляды К.Ф. Богаевского на искусство, свое место в нем, на роль художника в обществе.

Сергей Николаевич Дурылин (1877-1954) – писатель, искусствовед, историк литературы и театра, доктор филологических наук, профессор, религиозный философ, общавшийся с Л. Н. Толстым, С. Булгаковым, П. Флоренским, В.В. Розановым и другими выдающимися людьми своего времени. Священник, служивший с 1920 по 1922 годы в храме Святителя Николая на Маросейке под началом московского старца Алексея Мечева, причисленного ныне к лику святых. С 1922 по 1936 годы Сергей Николаевич побывал в трех ссылках – в Челябинске, Томске, Киржаче, а с 1936 года жил и работал недалеко от Москвы в Большевском доме, ставшем теперь музеем (г. Королев Московской области).

Знакомство К.Ф. Богаевского с С.Н. Дурылина произошло летом 1926 года в доме М.А. Волошина в Коктебеле, куда С.Н. Дурылин приехал отдыхать в июне 1926 года. Об этом мы читаем в книге В. Купченко «Странствия Максимилиана Волошина». Там же приводится цитата из воспоминаний Лидии Тимофеевой, гостившей тем летом в доме М.А. Волошина, о выступлении С.Н. Дурылина перед гостями: «Все сошлись в мастерскую, где С. Д[урылин]

читал одну из своих философских поэм...». В своей книге В. Купченко перечисляет гостей Дома М.А. Волошина, которые «из Феодосии ненадолго приезжали», и среди них называет и К.Ф. Богаевского. Р.Д. Башенко, в своей монографии, посвященной К.Ф. Богаевскому, в примечаниях пишет: *«Дружба Богаевского с Дурылиным, начавшаяся в 1926 году, свидетельствует об их духовной близости и общности взглядов на искусство»*.

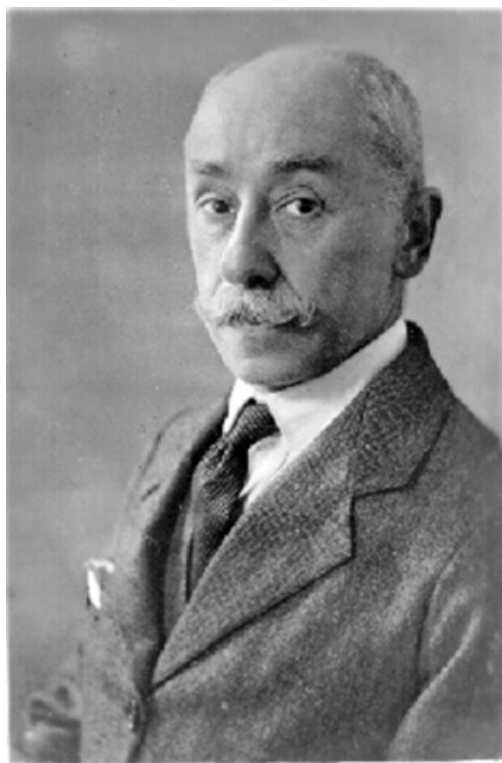
С этого времени началась переписка между С.Н. Дурылиным и К.Ф. Богаевским, продолжавшаяся шестнадцать лет: с 1926 по 1941 год – когда из-за оккупации Крыма фашистской Германией, где остался К.Ф. Богаевский, она стала невозможна. Между ними сложились очень хорошие, теплые отношения, и, как уже отмечалось, завязалась переписка, не только деловая, связанная с искусством: С.Н. Дурылин писал о посещении им выставок, делал их искусствоведческий разбор, восторженно отзывался о картинах К.Ф. Богаевского представленных там, К.Ф. Богаевский описывал свои поездки, писал о работе над картинами, восхищался книгами С.Н. Дурылина, которые ему удалось прочитать. Но и дружеская, полная теплых слов, поддержки, добрых советов, заботы о здоровье, и помощью.

Судьба писем К.Ф. Богаевского и С.Н. Дурылина печальна. При переезде в Москву в 1933 году в Киржаче сгорел в железнодорожном пакгаузе архив С.Н. Дурылина, содержащий не только рукописи и собранные материалы для исследований, но и письма, книги с автографами авторов, рисунки (среди них акварели и рисунки К.Ф. Богаевского, посланные в Томск и Киржач), фотографии и многое другое. К сожалению, в фондах ФКГА хранится лишь небольшая часть этой переписки. Это 11 писем Константину Федоровичу и Жозефине Густавовне Богаевским от С.Н. Дурылина и его духовной дочери И.А. Комиссаровой-Дурылиной, с которой для облегчения совместной жизни и вынужденных перемещений, общения с властями и окружающими, они закрепили юридически отношения, зарегистрировали брак. Большая часть переписки хранится в архиве С.Н. Дурылина (фонды РГАЛИ, г. Москва). Это 33 письма К.Ф. Богаевского С.Н. Дурылину (1926-1941гг.). Некоторые из этих писем изданы в монографии Р.Д. Башенко «К.Ф. Богаевский», там опубликовано 16 писем К.Ф. Богаевского С.Н. Дурылину из этого архива. Несколько писем приводит в книге «В своем углу» сам Сергей Николаевич. Не имея возможности работать в архиве, для более полного представления об этой переписке мы будем пользоваться и этими опубликованными письмами.

Письма позволяют представить обоим корреспондентов в трагических условиях исторического времени. Обе личности ясно выражены перед лицом обстоятельств, в которые поставила их судьба: С.Н. Дурылин был не в чести у властей, почти лишен средств к существованию, и только помощь друзей, в том числе К.Ф. Богаевского, позволяет ему выжить. К.Ф. Богаевский знал, что переписка ссыльного С.Н. Дурылина просматривается ОГПУ, поэтому самоцензура диктовала нейтральные темы для обсуждения. Тем не менее, между строк можно рассмотреть исторический фон, на котором протекает жизнь этих двух замечательных людей, и культурный контекст, в котором идет очень личный разговор.

Письма ценнее воспоминаний тем, что в них отразились события, мысли, переживания непосредственно в момент происходящего, так, как было, не затуманенные прошедшими годами и не откорректированные опытом последующих лет.

Многие творческие проблемы, волновавшие К.Ф. Богаевского в советский период, нашли отражение в этих письмах. Художник делился своими



К.Ф. Богаевский

переживаниями, чаяниями, мечтами с С.Н. Дурылиным, который собирался написать об искусстве К.Ф. Богаевского, творчеством которого восхищался и хорошо понимал его истоки, монографию. С.Н. Дурылин в черновых набросках к будущей книге сделал много ценных замечаний по поводу сугубо индивидуальных живописных качеств произведений К.Ф. Богаевского и сугубо «личностного» восприятия и передачи им крымской природы. *«В Богаевском есть тот долгий и мудрый настой тишины, который делает глубоким искусство и душу художника. <...> Богаевским провидено некое лицо земли, верный образ «ее самой», – прекрасное, царственное лицо, по которому века измен, страданий, любви и муки, – провели уже неустрашимые борозды морщин <...> и <...> она [судорога землетрясения] бессильна над пейзажем Богаевского. <...> Все было – все будет: и «трус», и «глад», и «огнь», и «меч» – и нашествие «иноплеменных», – А земля пребывает вовеки.*

Вот это таинственное, ничем и никак не определяемое «Пребывающее земли», не колеблемое в своей красоте никакими землетрясениями, – и дает Богаевский на своих картинах, рисунках, эскизах».

Сам К.Ф. Богаевский считал, что С.Н. Дурылин, как никто другой, понимает его искусство. После празднования юбилея художника в Академии художеств, на котором было прочитано несколько докладов о его творчестве, в письме С.Н. Дурылину от 19 июня 1928 года он признавался: *«Все то, что Вы говорите о моем искусстве, так не походит на то, что вообще говорится обо мне и в частности на то, что докладывалось в речах и докладах на моем юбилейном вечере Акад[емии] Худ[ожественных] наук. Я имею доклады Габричевского, Недовича, и кое-что знаю из доклада Тарабукина – так все это не походит на ваш глубокий, духовный подход к моему искусству; кое-что в моих работах как будто укрыто для них, или оно воспринимается ими по иному, или это не такая бросающаяся черта в моей живописи, которая так захватывает Вас, дорогой Сергей Николаевич! Не знаю право, – я как будто далек и от того, о чем они говорят, но далек так же от той мудрости, какую Вы почувствовали в моих работах. Мне всегда кажутся мои картины такими ординарными, мало совершенными, что мне делается просто неловко, не по себе, когда приходится слышать о них такие восторженные отзывы».*



С.Н. Дурылин

10 июня 1927 года С.Н. Дурылина второй раз арестовали. После четырех месяцев заключения в Бутырской тюрьме С.Н. Дурылина отправили этапом в ссылку в Томский округ под гласный надзор ОГПУ. Благодаря хлопотам друзей удалось поселиться в Томске, где были университет, фундаментальная библиотека и была надежда найти работу. В Томске пришлось жить в тяжелых условиях: жилье было сырое и холодное, С.Н. Дурылин часто болел. Работу найти не удалось из-за вмешательства ОГПУ. Руководство университета предложило ему должность заведующего кабинетом гравюр при библиотеке. Но, несмотря на то, что работа не была связана ни «с читателями», ни с «идеологией», проконсультировавшись «где надо», вынуждены были отказать «по причинам, от библиотеки не зависящим». Выжить удалось благодаря друзьям, которые присылали в Томск и деньги, и продукты, и лекарства, и книги и морально поддерживали. А лечение, питание и уход обеспечивала Ирина Алексеевна, которая поехала в ссылку за своим духовным отцом, помня наказ отца Алексия Мечёва перед первой – челябинской – ссылкой С.Н. Дурылина: «Поезжай с ним, он нужен народу».

К.Ф. Богаевский беспокоился о С.Н. Дурылине, что видно из его первых писем в Томск. В те тяжелые годы – конец 20-х – оба они очень нуждались. Богаевские, сами тяжело добывавшие продукты («не всегда удается достать хлеб, несмотря на очередь с рассвета»), не раз посылали ссылкой в Томск, Киржач посылки, за что И.А. Комиссарова-Дурылина благодарила в своих письмах. Трогательно, что в такой ситуации они старались поддержать друг друга и морально, К.Ф. Богаевский вкладывал в посылки не только продукты, какие удалось достать, но и книги, альбомы, свои акварели и рисунки, сухие фиалки, ветки цветущей маслины и полыни, запахи которых любил С.Н. Дурылин.

В своих письмах Константин Федорович жаловался на нехватку времени на творчество, из-за бытовых проблем: *«... зимние дни короткие, а хозяйственных забот сопряженных с бегом часто беспорядочной по городу, да на базар, да за хлебом, да в распределитель масса. Иной раз только к 12 часам и освобождаешься от всего этого»*. В своей переписке друзья делились своими творческими планами и подробно разбирали произведения друг друга, отдавая дань восхищения творческому труду корреспондента, что было возможно благодаря одинаковому отношению к искусству, жизни, природе. Переписка К.Ф. Богаевского и С.Н. Дурылина дает возможность узнать много нового о жизни и творчестве этих замечательных людей, о реалиях того времени. Мы узнаем о самоотверженной работе К.Ф. Богаевского на строительстве Днепрогэса, над панорамой и отдельными картинами, посвященными этой теме, о поездках для этого не только на Днепрогэс, но в и Москву, о его путешествии в Баку на нефтяные промыслы и работе над произведениями, посвященным им, о мечтах поработать на других индустриальных объектах молодого советского государства. Эта переписка дает возможность уточнить годы создания некоторых произведений и узнать о заказчиках некоторых картин. В частности, из письма К.Ф. Богаевского С.Н. Дурылину от 05 мая 1936 года мы узнаем, что картина «Планерная бухта» была написана по заказу «Дома Красной Армии», поэтому это произведение можно датировать 1936 годом. Вообще, как видно из этого письма, К.Ф. Богаевский в эти годы много работал на заказ: *«... до некоторой степени, я в неволе нахожусь у той работы, что я взял на себя по контракции «Всехудожника» и по договору с «Индустрией социализма» и даже с «Домом Красной Армии»*. Из писем мы узнаем, как трудно работал художник над своими картинами: *«Картины свои я переписываю бесконечное число раз, а лучшие они от этого не делаются, они как бы отмирают жизнью»*. В одном из писем К.Ф. Богаевский по просьбе С.Н. Дурылина отвечает на его вопросы о М.А. Волошине, подробно описывает знакомство с поэтом и его работу над стихами и пейзажами, считая, что именно создание им пейзажей Киммерии привело к написанию стихотворений, посвященной этой древней, так любимой обоими, земле: *«Мне кажется, что только работа с натуры красками и карандашом природы Коктебеля, его холмов, долин, скал и моря вызвали впоследствии этот цикл стихов, посвященный Киммерии»*.

К.Ф. Богаевский и С.Н. Дурылин не раз встречались и Коктебеле, где познакомились, и в Москве (об этом мы узнаем из письма И.А. Комиссаровой-Дурылиной Ж.Г. Богаевской от 8 октября 1933 года), и в Феодосии, куда К.Ф. Богаевский и регулярно приглашает друзей приехать отдохнуть и погреться на солнышке. Не имея средств и возможности приехать, часто отказываясь от приглашения, Дурылины все-таки побывали в Крыму летом 1937 года. С.Н. Дурылин звал К.Ф. Богаевского к себе в Киржач (Владимирская обл.), где отбывал свою последнюю ссылку: *«Буду ждать, что зима будет ласковее ко мне, чем лето – и постелет Вам пуховую дорожку в Киржач. Как только узнаю, что Вы приехали, тотчас мгновенно пошлю Ирину в Москву со страшным наказом привести Вас непременно, под строгим блюдением. А на будущий август мечтаю увидеть и Жозефину Густавовну в милой Феодосии»*. А когда С.Н. Дурылиным удалось приобрести участок и построить домик в Большове (Московская обл.), то Сергей Николаевич стал настойчиво приглашать Константина Федоровича приехать к нему погостить. Этот дом стал в свое время центром притяжения известных писателей, артистов, художников, но К.Ф. Богаевскому не удалось там побывать.

Три письма С.Н. Дурылина К.Ф. Богаевскому не полностью датированы или не датированы вообще, но по их содержанию, письмам И.А. Комиссаровой-Дурылиной и ответным письмам Константина Федоровича мы можем установить время их написания. В письме С.Н. Дурылина К.Ф. Богаевскому (Д-1160) говорится о смерти М.А. Волошина, о малом количестве отзывов на это трагическое событие в советской прессе, и о том, что письмо К.Ф. Богаевского от 28 июля 1932 года немного подготовило С.Н. Дурылина к этому известию, можно датировать это письмо 1932 годом. В этом письме С.Н. Дурылин пишет об опустевшем без М.А. Волошина Коктебеле, его мысли, очень созвучны с переживаниями и ощущениям К.Ф. Богаевского: *«Осиротел Коктебель. Нет, мало так сказать и неверно по неполноте и неточности: просто перестал быть Коктебель. Без Макса – он, то же, что средне-русская усадьба без Тургенева; он просто не был бы, если не был Макс, и его, конечно уже нет без Макса. Остался курорт, остались «дома отдыха», будут голые люди на песке у моря, стоит еще разваливаемый ради пуццоланы Карадаг, будет, может быть, какой-нибудь курзалишко, – но Коктебеля не будет. Я даже грущу, что Макса похоронили за Юнговой могилой: ее ведь разрушили: кто же убережет Максов курган? Кажется лучше всего, лучше всех могил на свете – синее море, никем не сквернимое и не доступное никакому осквернению. Впрочем, – «земля ем и в землю отыдешь». Будем жить без Макса. Я не могу еще к этому привыкнуть. Я мечтал в будущем августе приехать на юг. Юг для меня это Вы и Макс, Феодосия и Коктебель. И вот половина моего юга зачеркнута навсегда. Мне трудно писать это. Вам труднее всего писать мне о Максе. Ведь он – то и дал мне радость знать Вас лично».* В этом же письме С.Н. Дурылин сообщает, что работает над книгой «Рисунки русских писателей» и просит Константина Федоровича ответить на вопросы о М.А. Волошине-художнике, что К.Ф. Богаевский и делает в ответном письме от 29 декабря 1932 года. В полностью недатированном письме С.Н. Дурылина (Д-1162) говорится о сожалении, о невозможности увидеть картины Константина Федоровича на выставке в Москве *«из-за бездны работы, недающей ни отдыху, ни сроку, ни вздоху»*, которые произвели очень сильное впечатление на И.А. Комиссарову-Дурылину, которая пишет об этом в своем письме К.Ф. Богаевскому от 1 мая 1936 года (Д-1158). Скорее всего, письмо С.Н. Дурылина было продолжением этого письма, и вложены оба письма были в один конверт (а такие совместные письма в переписке есть), поэтому его можно датировать 1 мая 1936 года.

Исследователи творчества К.Ф. Богаевского Р.Д. Башенко и Н.С. Барсамов пишут о двух поездках живописца в Тарусу в 1937 и 1939 годах, но, изучая переписку К.Ф. Богаевского с В.А. Григорьевым, мы установили, что он ездил туда работать и летом 1938 года. А по переписке с С.Н. Дурылиным мы видим, что в 1939 году К.Ф. Богаевский был в средней полосе России, но не в Тарусе у В.А. Григорьева, а в с. Троицком под Серпуховым. О сборах туда он пишет в письме С.Н. Дурылину от 14 июня 1939 года: *«Мою душу сейчас совсем заполнила северная природа, вернее – подмосковная природа, я только ею и брежу. Начал целый ряд русских пейзажей, и вот опять с наступлением лета тянет на Север к белоствольным березкам, к зеленым лугам и полянам. Какой выйдет толк из этой моей работы, я еще не знаю, но хочется испытать свои силы в этой мне совершенно незнакомой области – русском зеленом пейзаже, в новом для меня цвете, в новых формах деревьев и вообще в новом мироощущении... И так в начале июля и может быть весь август мы пробудем – как до сего времени намечалось моими друзьями художниками Чекмазовыми, – в с. Троицком под Серпуховым и в 17 верстах от Тарусы».* В письме С.Н. Дурылину от 2 октября 1939 года художник пишет о возвращении оттуда через Москву: *«Думали – летом увидеть Вас с Ириной Алексеевной у себя, но этого, к сожалению, не случилось, как не удалась возможность повидать Вас в Большеве во время краткого моего пребывания в Москве этим летом. На обратном пути из с. Троицкого (от Серпухова) я прожил в Москве всего несколько дней да и те ушли в хлопотах и поисках худож[ественного] материала, который мне нужно было во что бы то ни стало достать, иначе моя работа в Крыму должна была остановиться, а у меня было намерение навестить Вас, да вот не вышло».*

Переписка К.Ф. Богаевского и С.Н. Дурылина имела огромное значение для обоих, в книге «В своем углу», написанной в очень тяжелые годы, Сергей Николаевич назвал переписку с К.Ф. Богаевским «радостной». Эту книгу С.Н. Дурылин писал на протяжении многих лет, изо дня в день. Начал в августе 1924 года – в Челябинске, в ссылке, продолжил в октябре 1932 года, в ссылке же, в Киржаче, через семь лет завершил в 1939 году в Большове. Она писалась без всякой надежды на издание, поэтому эта книга лишена самоцензуры. Отсюда ее исповедальность. Во многом это разговор с самим собой, хоть главы расположены по годам в хронологической последовательности, они полны разрозненных воспоминаний и цитат из писем разных лет друзьям, знакомым, а иногда их ответами. В этой книге цитируются и письма К.Ф. Богаевского, в частности письмо от 19 июня 1928 года. В VIII (1927 г. 2 – 22 дек. н. ст. Томск) и X (27.XII.1927 г. ст.ст. – 18.III.1928 г. ст.ст.) тетрадях много места уделено творчеству К.Ф. Богаевского, которое восхищает и поражает С.Н. Дурылина. В героико-романтические картины, посвященные преимущественно восточному Крыму, Киммерии, как называл сам К.Ф. Богаевский восточный Крым вслед за эллинами, С.Н. Дурылин видел изможденный лик древней земли, он их относил к пейзажам высокого искусства, сравнимого с иконами, из современников ставя рядом только с пейзажами М.В. Нестерова, творчеству которого посвятил несколько книг и с которым дружил долгие годы. *«... Шишкинский пейзаж – это сухой ботанический, даже точнее, лесоведческий пейзаж шестидесятника. Левитановский пейзаж – психология 80-х гг., видящего в лесе элегию заунывного шума и грусти увядания. Нестеровский пейзаж – это шаг к «иконе природы»: икона не строго стиля, но икона: этот пейзаж уже может принять тот, кто вместе с Вл. Соловьевым под грубую корою вещества прозирает Самое Ее – («не раз под оболочкой зримой ты самое ее узрел», - говорит Тютчев Фету про природу...) Пейзаж Богаевского также иконен в этом смысле: тут тоже «Сама» (конечно, иначе понятая, иначе найденная и проч. и проч.)».* «Его пейзажи, – продолжает С.Н. Дурылин, – выкованные в непрестанном, геологически верном наблюдении, форме, выкованные оружием Пуссена и Мантеньи – всегда глубоко-волнующи, глубоко-светящи, – но волнение это и свет этот не от поставленной себе художником задачи: «волновать» и «светить», а от суровой природы всякого света – от чего-то космического, первозданного, крепкого как камень. Ни у кого (из русских) нет таких звезд и такого солнца, как у Б., – и я знаю, почему это так: у него звезды и солнце – не световая, цветовая, формовая, композиционная и т.п. задача, так или иначе разрешенная, а подлинное знание, увиденье, даруемое подвигу беспримерного творческого напряжения, бесконечных поисков, трудовых розысков «золотоносных жил». Б[огаевский] – послушник своей земли. Он ей может сказать: ...твоим веленьям строгим

Душа была верна.

(В. Брюсов «Поэт музе»).

В этих словах ясно выражено восхищение С.Н. Дурылина творчеством К.Ф. Богаевского, его пейзажами Крыма, возвышенную красоту которого писатель и художник прекрасно чувствовали.

Нам кажется важной для понимания значения переписки для них самих собственная запись Сергея Николаевича 1940 года: *«Все эти записи, рисунки, письма – только немногие вехи жизненного пути, – но идя по ним в памяти сердца, я, пряча слезы, шепчу про себя: Благословенна жизнь! Благословенен путь, несмотря на все падения неумелого, торопливого путника! Благословенны те, кто любовью и дружбой облегал путнику его извилистый путь!»*

Источники и литература:

1. Башенко Р.Д. К.Ф. Богаевский. М.: Изобразительное искусство. 1984.
2. Документы из фондов МБУК «ФКГА».
3. Дурылин С. В своем углу. М.: Молодая гвардия, 2006.
4. Купченко. Странствия Максимилиана Волошина. С.-Пб.: LOGOS, 1996.
5. С.Н. Дурылин и его время: Исследования. Тексты. Библиография / Сост. и ред. Резниченко А. Кн. I: Исследования. М., 2010.

СПЕЦИФИКА СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ ПРАКТИК В СФЕРЕ ИСКУССТВА: АРТ-ВОЛОНТЕРСТВО В КРЫМУ

Сердалиева Д.А.

*Севастопольский государственный университет,
доцент, кандидат социологических наук
Dianaserdalieva1@mail.ru*

Аннотация. В статье проанализированы социокультурные добровольческие практики и процесс институционализации института волонтерства в стране, определены специфические особенности арт-волонтерства и основные практики республики Крым.

Ключевые слова: арт-волонтеры, институционализация, добровольчество, учреждения культуры, музей, культурное наследие.

Тема волонтерства в сфере культуры всегда была одной из ключевых в вопросах планирования социокультурной жизни общества: начиная еще с советских времен учреждения культуры обращались к практике привлечения добровольцев, например, в виде службы сестер милосердия, тимуровского и пионерского движений, всевозможных обществ охраны природы и памятников [1]. Так, Всероссийское общество охраны памятников истории и культуры (ВООПИК), которому 23 июля 2022 года исполнилось 57 лет, активно возрождает существовавшие отряды добровольных помощников реставраторов. ВООПИК на сегодняшний день остается всероссийской организацией, которая объединяет, координирует и поддерживает волонтерские инициативы по сохранению культурного и исторического наследия во всех регионах страны.

Деятельность волонтера по реализации социально значимых инициатив в сфере культуры представляет собой добровольное участие и активную помощь в поддержке культурных проектов и мероприятий, направленных «на приобщение населения к лучшим мировым образцам искусства» [1]. Наиболее распространены подобные позитивные практики привлечения волонтеров, безусловно, были и остаются в Москве и Санкт-Петербурге, где волонтерская деятельность и начинала первые исторические этапы своей институционализации [3].

Переход на современный этап институционализации добровольческих практик в сфере культуры происходит в нашей стране в течение 9 лет, с 2014 года [3]. Культурное волонтерство в России по сути с этого периода называют арт-волонтерством. Его отделение в качестве особого направления связано со многими событиями, связанными с искусством, литературой, кинематографией. Именно в 2014 году состоялось совместное заседание Государственного совета и Совета при Президенте по культуре и искусству, посвященное вопросам реализации государственной культурной политики. Президент России В.В. Путин, в своей речи уделил особое внимание вопросам свободы творчества, воспитанию и просвещению посредством созидательного труда по сохранению и использованию материального и нематериального культурного наследия народов России, развитие русского и национальных языков, литературы, создание благоприятной для формирования личности информационной среды [5]. Кроме того, Президент сообщил, что своим Указом утвердил Основы государственной культурной политики. По словам главы государства, в документе «отражено отношение к культуре как к миссии, как к общественному благу и историческому наследию, как к системе ценностей и нравственных идеалов». В подтверждении значимости этой миссии федеральная программа «Волонтеры культуры» в 2018 году была включена в национальный проект «Культура». Основной целью программы является обеспечение поддержки добровольческих

движений в сфере культуры, в том числе в сфере сохранения культурного наследия народов Российской Федерации, а также привлечение к этой работе 100 000 человек к 2024 году [5].

Определение роли арт-волонтеров, задач их участия в деятельности учреждений культуры и искусства, творческих проектах и налаживания коммуникации зависят не только от специфики организации, целей музея и его ценностей, но и затрагивает правовые и этические основы этого взаимодействия. Традиционное отношение к музею как святилищу, таинственной крепости, которая открывает свои ворота только для носителей этого «священного» знания укоренилась в обществе. Подобное отношение сложилось вероятно, благодаря одним из функциональных и приоритетных направлений деятельности любого музея – хранение и сохранение художественной исторической ценности. В этой связи возникают вопросы эффективности присутствия арт-волонтеров в музее: обладают ли они знаниями о музее и его истории, насколько их внутренние ценности солидарны с целями музея и, наконец, каким образом, можно делегировать свою работу «не музейщикам», порой не осознающих истинную ценность и значимость музейного предмета? «Чужак» – приблизительность и неясность вносят и такое традиционное отношение «музейщиков» к волонтерам. К исследованию этого феномена в социологии культуры обращались Г. Зиммель, Р. Парк, А. Шюц. Чаще всего в теориях феномена «чужого» встречается именно фигура молодого человека, который являясь носителем определенного статусно-ролевого набора, стремится добиться для себя признания или, по крайней мере, терпимого к себе отношения со стороны группы, с которой он сближается [4]. Эти и другие вопросы отчасти отражают специфику практик арт-волонтерства в отличие от других добровольческих практик, где участие волонтера более социализировано и прозрачно, в котором не так сильна неясность понимания многих аспектов взаимодействия волонтера и функций музея по отношению к нему. Сложной, и вместе с тем важной и сильной стороной арт-волонтера, является не только стремление к познанию искусства и культуры, но и, как писал И. Гете, *«прекрасное... необходимо чувствовать или создавать»*.

Несмотря на ряд проблем, требующих осмысления и времени, нужно отметить, что современная музеология как наука развивается и подчеркивает, что «многопрофильность и многофункциональность - общая черта для учреждений культуры, образования и науки сегодня. В этом аспекте, ориентированный подход постепенно, но целенаправленно меняет ситуацию, «открывая» музеи-сокровищницы не только для «своих», но и для других. Очевидно, что созданная программа развития движения «Волонтеры культуры» дала своевременный толчок для развития добровольческих инициатив на «местах», в регионах, имеющих самую разнообразную и самобытную культуру, одним из которых стала республика Крым.

«Арт-волонтеры» в Крыму, согласно данным, представленным на официальном сайте [2], охватывают все культурные мероприятия, происходящие на полуострове. В целом, это участие можно охарактеризовать с функциональной точки зрения. Согласно данным, наиболее массово и активно волонтеры участвуют в деятельности по сохранению и восстановлению памятников на объектах культурного наследия: Старорусское кладбище в Симферополе, на территории Старого дома в Феодосии, армянских храмов в Феодосии и Белогорске, восстановление усадьбы Монжене в селе Пионерское, Мангуп-кале, Херсонес Таврический в Севастополе и другие. Добровольцы систематически принимают участие в реставрации памятников культуры, проводят дискуссии, лекции, беседы о важности сохранения культурного (материального и нематериального) наследия страны. Они, совместно с профильными органами власти, участвуют в формировании и ведении единого государственного реестра объектов культурного наследия (памятников истории и культуры), в сборе и систематизации архивной информации и артефактов [2].

Работа добровольцев в учреждениях культуры, а это музеи, библиотеки, парки, зоопарки, дома культуры наиболее востребована при реализации крупных творческих и социокультурных проектов организации, чем при текущей работе. Волонтеры проводят экскурсии и разрабатывают контент для образовательно-просветительских программ,

например, отличаются активностью арт-волонтеры ежегодных проектов: «Ночь музеев», «Свеча памяти», «День археолога», «День Победы», «Опера в Херсонесе», «Ночь искусств», «Ночь кино», всероссийский молодежный образовательный форум «Таврида», но это участие носит событийный и не системный характер.

Уделяется внимание инклюзивному формату взаимодействия: волонтеры специально проходят обучение работе с людьми с ограниченными возможностями на мероприятиях разных форматов, в том числе обучаются русскому жестовому языку (Инклюзивная пешеходная экскурсия «Влюбиться в Севастополь за 80 минут» реализуемая АНО «БЕЛАЯ ТРОСТЬ Севастополь» при поддержке Департамента внутренней политики города Севастополя совместно с Отделом для незрячих и слабовидящих г. Севастополь и Севастопольским художественным музеем имени М.П. Крошицкого).

Командой добровольцев организации «Добровольцы в городе» (г. Симферополь) осуществляются выезды в малые села с образовательной и концертной программами, организацией и проведением мастер-классов по народной хореографии для детей и молодежи. Волонтеры участвуют во внутреннем менеджменте программ, в работе с туристами, создании и проведении опросов, работе с полиграфией.

Одна из важных задач по работе с волонтерами культуры – фондовая работа. Не все музеи идут на это охотно, чаще всего работа волонтеров осуществляется в рамках практик, договоров с учебными заведениями. Для студентов Севастопольского государственного университета сотрудники Государственный музей героической обороны и освобождения Севастополя, музея-заповедника «Херсонес Таврический» проводят занятия по таким специальным темам как организация фондового хранения, экспозиционно-выставочная деятельность, экскурсионная работа, охрана объектов культурного наследия, представление музейных коллекций в виртуальной среде, в том числе - применительно к региональным особенностям, правовое регулирование музейной деятельности в России, экономика музея и другие. Студенты СевГУ проходят практику в различных подразделениях музеев не только города и республики, но и участвуют в совместных мероприятиях с университетами России и зарубежья, выполняют квалификационные работы, участвуют в археологических раскопках.

На территории Крыма реализуется проект «Музейный волонтер», который подразумевает создание интерактивного музейного пространства для развития у детей и подростков исторической грамотности, патриотизма и сохранения памяти поколений о Великой Отечественной войне 1941-1945 годов.

Таким образом, анализ деятельности волонтеров в сфере культуры в Крыму позволяет выделить некоторую специфику:

1. Ситуативное, событийное волонтерство и работа по охране памятников исторического и культурного наследия превалирует над другими видами деятельности.

2. Отсутствуют готовые модели взаимодействия между учреждениями культуры и волонтерами, учреждения не готовы эффективно применять работу волонтеров, не рассматривают их как потенциальный ресурс.

3. Не продумана система мотиваций для волонтеров в музеях Крыма (в отличие, например, от Русского музея, Третьяковской галереи, Политехнического музея, где применяют систему лояльности: начиная от карт музейного волонтера, бесплатного входа на экспозиции, возможности оформления студенческой практики до гарантированных письменных рекомендаций для будущих работодателей и возможности использовать результаты работы в курсовых и дипломных работах).

4. Двойственность социальной позиции волонтера – для учреждения культуры доброволец и объект действия и результат направленного взаимодействия.

Конечно, развитие волонтерства в музеях не является его обязанностью и зачастую не финансируется вовсе, но большой потенциал в этой коммуникации очевиден. Вовлечение волонтеров в деятельность учреждений культуры позволяет создать современные формы коммуникации с посетителями, создает в учреждениях пространство открытости, а также

расширяет линейку проводимых мероприятий и проектов: от работ по восстановлению объектов культурного наследия (памятников истории и культуры) до привлечения местных жителей, профессиональных сообществ к решению задач, посильных волонтерам.

Источники и литература:

1. Бодренкова Г.П., Добровольчество / Г.П. Бодренкова // Социальная работа. 2006. № 1. С. 153.
2. Горлова Н.И. Сборник волонтерских практик в сфере культуры: методические рекомендации / Н.И. Горлова, Д.Т. Маковецкая. М.: Перо, 2020. 120 с.
3. Горлова Н.И., Исторические аспекты развития культурного волонтерства в России // Учебные записки. Электронный научный журнал Курского государственного университета. 2016. № 3 (39). С. 1-2.
4. Кузнецова Т.Ф. О концептуализации молодежи. Вал. А. Луков. Теории молодежи: Междисциплинарный анализ. М.: Канон + РООИ «Реабилитация», 2012. Философские науки. 2014. № 12. С. 134-137.
5. Стенограмма совместного заседания Госсовета и Совета по культуре и искусству от 24 декабря 2014 года, 15:45 Москва, Кремль. URL: <http://kremlin.ru/events/president/news/47324> (дата обращения: 24.09.2022).

УДК 7.047

**ФОРМИРОВАНИЕ ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА К.Ф. БОГАЕВСКОГО
НА ПРИМЕРЕ ДОРЕВОЛЮЦИОННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ХУДОЖНИКА ИЗ
СОБРАНИЯ СЕВАСТОПОЛЬСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ
ИМ. М.П. КРОШИЦКОГО**

Смирнова Л.К.

*Место работы Севастопольский художественный музей им. М.П. Крошицкого,
заместитель директора по научно-исследовательской и фондовой работе,
заслуженный работник культуры АРК
smirnovalk19@mail.ru*

Аннотация. Статья посвящена дореволюционному периоду творчества художника К.Ф. Богаевского, тематически и стилистически близкому к мастерам объединения «Мир искусства», а также формированию индивидуальной манеры на примере произведений из коллекции Севастопольского художественного музея.

Ключевые слова: К.Ф. Богаевский, исторический пейзаж, ретроспективизм, модерн, Киммерия, «Мир искусства».

Творчеству выдающегося крымского художника Константина Федоровича Богаевского посвящено большое количество монографий и исследований, где раскрыты многие грани дарования мастера. В данной работе сделана попытка определить основные вехи в процессе формирования творческого метода живописца в дореволюционный период. Несомненно, на многие вопросы поможет ответить анализ живописных и графических работ из собрания Севастопольского художественного музея им. М.П. Крошицкого. Следует отметить, что в настоящее время уже завершились споры по поводу толкования термина «метод» и «творческий метод» художника [8; 14], чаще всего его рассматривают как «систему принципов, положенных в основу практической деятельности автора» или «закономерностей процесса созидания художественных ценностей» [9].

Имя Богаевского стало известно уже в начале XX века. Его часто называют «феодосийским затворником», ведь вся творческая жизнь художника, сложная и порой драматичная, была связана с Феодосией, городом, «переполненным» славой И.К. Айвазовского. Художественная атмосфера, всегда царившая здесь, располагала к искусству и в то же время сковывала индивидуальное развитие творчества, так как очень сложно было не поддаться обаянию маэстро, не впасть в подражание его эффектным маринам.

Критика уже с первых шагов Богаевского в искусстве не оставляла без внимания его творчество. В 1910 году известный литератор-эссеист П.П. Муратов в статье «Пейзаж в русской живописи 1900-1910-х годов» [7], характеризуя основные тенденции и проблемы пейзажа того времени, отмечает стремление Богаевского к созданию пейзажа-картины на фоне безудержного господства «этюдной живописи», так называемого «уголкового пейзажа». Еще раньше в журнале «Золотое руно» [4], а затем в «Аполлоне» [2; 5] появились прекрасно написанные статьи М.А. Волошина, в которых дан тонкий, глубокий анализ образного решения картин-размышлений о судьбе и истории древней земли Киммерии.

Для понимания истоков «картинности» произведений Богаевского следует отметить влияние легендарного русского пейзажиста А.И. Куинджи на формирование творческого метода и личности молодого художника. Следует понять кем был для него Учитель – просто преподавателем, который «умел не насиловать индивидуальность» [5] или воспитателем его художественного мировоззрения; что воспринял он от мастера, что внес самостоятельное, новое в русский пейзаж XX века.

Благодаря вниманию и трогательной заботе Архипа Ивановича, Богаевский успешно закончил пейзажный класс Петербургской Академии художеств. Знаменитый Учитель сумел не подавить, а сохранить, вернее раскрыть, индивидуальность не только юного феоdosийца, но и его товарищей-сокурсников. В работах многих учеников Куинджи проявляются черты, характерные для его творчества – картинность, композиционная законченность, что было особо ценно в «эпоху этюдизма», сочиненность, но на основе реальных впечатлений, декоративность, использование цветовых контрастов и, как впоследствии у Богаевского – усиление линейно-ритмического начала. На протяжении всего творческого пути он, вслед за Учителем, считал, что крепкая «сделанность», добротность композиции каждого произведения [1] возможны только после серьезной и внимательной работы на натуре. Но, когда начинали писать картины, надо было, по его же совету, отодвигать этюды подальше, чтобы они не мешали свободе творчества.

Богаевский смог найти свой путь в искусстве (открыть свою тему!). Он в картинах стремился рассказать многовековую историю Восточного Крыма – древней полулегендарной страны Киммерии. Вероятно, сама крымская природа, ее геологическое прошлое: пустынные каменистые земли, солончаковые степи, однообразные угрюмые скалы со скудной растительностью, холмы Коктебеля, а также море, развалины скифских, греческих, генуэзских колоний... Они подсказали не только тему, но и должную изобразительную форму для его работ, особенно более позднего периода, – монументальную, даже для акварелей, величавую, спокойную, внешне статичную, но преисполненную внутреннего пафоса.

Известный поэт-символист М.А. Волошин, друг и земляк художника, уже в начале XX века называл Богаевского создателем «исторического, архаического пейзажа», в котором был запечатлен «лик Киммерии».

На рубеже XIX-XX веков живописцы чаще всего относились к Крыму только как к курортному, экзотическому уголку земли. И поэтому воспринимали его только внешне, рассылая во все концы России «приветы из Крыма» – открыточные виды с полоской моря, кипарисами и знойно палящим солнцем. Вместе с тем, многие образованные люди, среди которых были М.А. Волошин и К.Ф. Богаевский, воспринимали Крым как кусочек античности, как «уголок, навевающий античные грезы». Именно в эти годы начались систематические раскопки и изучение греческих колоний Херсонеса и Пантикапея. Однако и для поэта, и для художника были важны не столько научные доказательства археологических находок, сколько открывшиеся возможности для мечты и догадок. Античные завоевания искусства, особенно периода архаики, были как бы гарантированы тем, что они не подчинялись веяниям времени и существовали под «знаком вечности».

Интерес к прошлому страны, к ее истории сближал крымского живописца с мастерами объединения «Мир искусства». А.Н. Бенуа, Л.С. Бакста, И.Я. Билибина, Н.К. Рериха называли основоположниками «исторического пейзажа» [10]. Однако, роль К.Ф. Богаевского в создании нового исторического пейзажа значительнее. Не меньше, чем другим мастерам «Мира искусства» его работам свойственен ретроспективизм. Но тематика работ крымского живописца далека от западной ориентации, от воспевания мотивов дворянской культуры, петровского и елизаветинского времени, старинных русских усадеб. Несмотря на наличие существенных аналогий с мирискусниками, он никогда не интересовался какими-то определенными эпохами, не стилизовал их.

Мирискусники обращались к двум источникам в своей творческой программе: с одной стороны, к современному искусству Западной Европы, главным образом, Германии, Англии и скандинавских стран, где активно развивалось искусство модерна; с другой – к музейным историко-художественным штудиям, преимущественно XVII – начала XIX столетия [11].

Определенные черты модерна проявились в раннем творчестве К. Богаевского. Однако, в этом сказались не только результаты просветительской деятельности журнала «Мир искусства», но и поездка вместе с Куинджи в Германию, Францию, Австрию, а также творчество самого А.И. Куинджи [6].

Произведения начала XX века «Тюрьма» (1904), «Замок у моря» (1904), «Древняя крепость» (1902) и «Последние лучи» (1903)¹ из севастопольского собрания находятся в русле стиля модерн, близки к формам, в которые облеклись устремления художников романтико-символистского направления – Штука, Клингера и Беклина, выступавших против эмпиризма импрессионистов. Трагизм мироощущения в ранних работах, написанных до середины 900-х годов, сближал Богаевского со «старшими символистами». Этот период творчества М. Волошин назвал «трагедией земли»: *«Он пишет в это время обнаженную землю с мускулами, сведенными судорогой... Его картины безлесны, безлюдны, безрадостны и могут служить фоном для «танцев смерти» [5].*

В «Последних лучах» Богаевского декоративная форма сочетается с трагедийностью мысли, какой-то загадочностью. Почти гнетущая тишина, безлюдье, безмолвие земли, ощущение хрупкости, недолговечности народов и цивилизаций, дикие камни на земле, напоминающие татарские могильники, и равнодушно плывущие по небу белые облака... Художник в картине отошел от иллюзорной трактовки пространства, от сухого перспективистского рисунка, усиливая декоративность и даже повышенную экспрессивность цветового решения и фактурной живописи.

Для модерна характерно преобладание линейного начала. В этой работе художник довольно часто использует гнутые линии, перетекающие объемы, уподобление органическим формам ... Очевидно, что линии не только моделируют, выявляют формы, передают границы между объемами и подчеркивают границы между цветовыми пятнами. Стилизация предметов идет не столько по линии упрощения объемных и цветовых соотношений. Художник четко обозначил силуэты предметов и внутри их разграничил тоже четкими линиями. Этот прием аналогичный технике перегородчатых эмалей (клуазонизм) встречался в произведениях В.Э. Борисова-Мусатова и французских живописцев конца XIX века. Линия приобрела самостоятельное существование, подобно цветовому пятну и мазку, свой ритм. Принцип ритмической организации изобразительной поверхности Богаевский будет использовать в своем творчестве и в дальнейшем, а особенно ярко этот принцип проявится в картине «Южная страна» (1908)² (тоже из севастопольского собрания).



Богаевский К.Ф. Последние лучи. 1903.
Холст, масло. 102 х 138. Севастопольский
художественный музей им. М.П. Крошицкого

Важной особенностью формообразования в модерне является способность превращения одного вида искусства в другой, интерес к уподоблениям, к имитации. Вероятно, этим объясняется создание гобеленных пейзажных композиций. Художник стилизует произведения под гобелен (термин «стилизация» можно рассматривать и как упрощение формы, и как обращение к стилю или направлению какой-либо эпохи). Гармоничные и вместе с тем отвлеченные образы в полотнах «Берег моря» (1907), «Южная страна» (1908), «Гобелен» (1908), а также небольшая севастопольская акварель «Тропи-

¹ Последние лучи. 1903. Холст, масло. 102х138. Инв. № Ж-412. Поступила в 1927 из Ялтинского художественного музея; ранее – собр. Г.Р. Бидермана, имение «Хаста». В 1903 экспонировалась на всемирной выставке в Мюнхене; в 1906 – на «Осеннем салоне» в Париже.

² Южная страна. 1908. Холст, масло. 142х178. Инв. № Ж-436. Поступила в 1926 из Главнауки, Москва; ранее – собр. А.В. Касьянова; М.О. и О.С. Цетлин. Экспонировалась в 1908 в «Салоне С.К. Маковского» в Санкт-Петербурге в Меншиковском дворце.

ческий пейзаж» (1908)³ избавлены от всего бытового, приземленного, сиюминутного; картины рождаются из четкой организации холста или листа на основе гармонии линейных форм и цветовых пятен. Истоки этих художественных принципов также можно увидеть в творчестве В.Э. Борисова-Мусатова.

В этих пейзажах Богаевского, как и в настоящих гобеленах, нет жизненного правдоподобия и психологической выразительности. Колорит в них условный: розоватый, серебристо-серый с легкой синевой, что не характерно было для ранних произведений. В «гобеленах» следует отметить стремление к декоративной плоскостности, художник выстроил свои композиции на ритмическом сочетании и чередовании деревьев и скал, цветовых пятен, что придало им своеобразную музыкальность. Сама фактура живописи имитировала гобелен. Живописец специально писал масляными красками жидко, как акварелью, отдельными почти импрессионистическими мазками, которые больше использовались, как декоративный элемент. В его пейзажах нет чистого цвета, он не растворяет ни цвет, ни объемы предметов в световоздушной среде, в них нет аналитического подхода к натуре, как у импрессионистов, а господствует поэтическое, созерцательное восприятие природы, но его увлечение внешними приемами импрессионизма довольно быстро прошло.

Ранний период творчества Богаевского с культом трагического, иррационального, дисгармоничного сменился новым, воспевающим «райский расцвет земли» [3]. И это подтверждают «произведения-гобелены». Картина «Южная страна» и особенно акварель «Тропический пейзаж» кажутся миражом, «духовным видением преображенной земли», прекрасным сновидением. Именно об этом, работая над «Южной страной» для «Салона С.К. Маковского», писал Богаевский своему другу К.В. Кандаурову: *«Пишу сейчас большую картину, долженствующую изображать героический пейзаж в неведомой стране, замки на земле и на небе, тихое озеро, а может быть и море, справа и слева, по бокам картины утесы. Вдалеке парит орел, который должен чувствовать себя единственным владыкой и царем всей страны, расстилающейся под его крылами. Впрочем, все это сказка, а картина может выйти никуда негодной»* [13]. Но картина прекрасна, а образ, созданный художником, до сих пор завораживает зрителя покоем, лорреновской величавостью, чему способствует гармоническая стройность всей композиции.



Богаевский К.Ф. Южная страна. 1908.
Холст, масло. 142 x 178. Севастопольский
художественный музей им. М.П. Крошицкого



Богаевский К.Ф. Тропический пейзаж. 1908.
Бумага, акварель, цв. карандаши. 26,5 x 35,5.
Севастопольский художественный музей
им. М.П. Крошицкого

³ Тропический пейзаж. 1908. Бумага, акварель, цв. карандаши. 26,5x35,5. Инв. № Г-62. Поступила в 1926 из Главнауки, Ленинград; ранее – собр. А.А. Коровина; П.П. Барышникова, Санкт-Петербург.

В 1910-е годы в творчестве Богаевского наступает перелом, особенно после возвращения из путешествия по Италии. Совсем не случайно крымский пейзажист выбрал «спутниками» в свои «путешествия по стране величайших мастеров искусства» классициста Никола Пуссена и Клода Лоррена, автора тонких элегических работ, пронизанных мягким светом. Именно в этот момент в его творчестве замечен переход от увлечения модерном к неоклассицизму, что и подтверждает прекрасная акварель из Севастопольского музея «Киммерийская ночь» (1910)⁴. Пантеизм, картинность пейзажа, кулисное построение композиции, легкая обозримость и развитие пространства вглубь явно берут своё начало у французских классицистов. Богаевский опирался на Пуссена, величие которого заключается не в том, что он копировал античность, а в том, что сумел найти в жизни такое же благородство, эпическое спокойствие, грацию – ту красоту природы, которая окружала художника. Его произведения этого времени наполнены гармонией, спокойным ритмом. Позже он писал: *«Картины великих мастеров XVII в. Н. Пуссена и К. Лоррена также помогли мне разобраться в своих исканиях. На их работах я изучал законы композиции, строгость и закономерность построения их картин, их удивительное умение преобразжать природу, нисколько не искажая, а лишь дополняя и обогащая ее»* [1]. Здесь наблюдается сближение с «Идеалистическим историческим оптимизмом» младших символистов, открывших путь в «лучезарное царство добра и света». Максимилиан Волошин отнёс весь этот цикл к «Золотому веку» человечества [5].

Важной для символистов была мысль о слиянии и взаимодействии искусств. Главным из искусств они признавали музыку. Богаевский сознательно применял принципы мелодического построения композиции и колорита картины; музыкальная ритмичность линий его произведений близка иногда ритмике поэзии символистов. В письме к своему другу художнику А.А. Рылову Богаевский писал о том, как в его воображении создавались подобные образы: *«В то время, как я пишу тебе, моя жена разбирает сонаты Бетховена. Торжественная мелодия звучит в моей просторной мастерской. <...> Звуки музыки увлекают фантазию куда-то в далёкие неведомые страны, и хочется сделать, написать нечто большое, грандиозное и торжественное, как бетховенская мелодия. Хочется мне всё отойти в картинах от обыденных, реальных форм природы и найти более фантастические образы, чтобы было всё совсем другое, другой мир, нездешний. Отчего это так возможно в музыке, где звуки так непохожи на всё, что вокруг нас, и отчего это так невероятно трудно*



**Богаевский К.Ф. Киммерийская ночь.
1910. Бумага, акварель. 48 х 59,5.
Севастопольский художественный музей
им. М.П. Крошицкого**

в живописи? Как ни бьешься, а всё возвращаешься к тому знакомому, реальному, что глаз уже видел тысячу раз» [12].

Творческая деятельность дореволюционного периода художника была прервана в 1914 году – Богаевского призвали в армию – и возобновлена только в начале 1920-х годов.

В целом творчество К.Ф. Богаевского – явление сложное. Оно включает в себя в тесном переплетении опыт прошлого европейского и отечественного искусства, а также достижения начала XX века. Впоследствии художник обратится к новым темам и техникам, однако образное решение и «форма» в большинстве случаев останется прежней. С после-революционным творчеством мастера тоже достойно могут познакомить произведения из

⁴ Киммерийская ночь. 1910. Эскиз к картине «Классический пейзаж» 1910 из ГРМ. Бумага, акварель. 48х59,5. Инв. № Г-71. Поступила в 1927 из Ялтинского художественного музея; ранее – собр. Г.Р. Бидермана, Крым, имение «Хаста».

севастопольского собрания, но это тема следующего разговора...

Источники и литература:

1. Богаевский К.Ф. О композиции в пейзаже // Юный художник. 1939. № 3. С. 13.
2. Волошин М.А. Архаизм в русской живописи // Аполлон. 1909. № 1. С. 43-53.
3. Волошин М.А. Золотой век. Картины Богаевского и танцы детей Айседоры // Русь. 24.02.1908.
4. Волошин М.А. К.Ф. Богаевский // Золотое руно. 1907. № 10. С. 24-30.
5. Волошин М.А. Константин Богаевский // Аполлон. 1912. № 6. С. 9-10.
6. Манин В.С. Куинджи. М.: Изобразительное искусство, 1976. 207 с.
7. Муратов П.П. Пейзаж в русской живописи 1900-1910-х годов // Аполлон. 1910. № 4. С. 15-17.
8. Омеляненко М.В. Методология искусствоведческих исследований. СПб: СПбГИК, 2017. 116 с.
9. Омеляненко М.В. Актуализация понятия «творческий метод» в научной подготовке историков искусства // Вестник СПбГИК. 2018. № 3(36). С. 110-114.
10. Петров В.Н. Мир искусства. М.: Изобразительное искусство. 1975.
11. Петров В.Н. На рубеже двух столетий: Очерки и исследования. М., 1978. 178 с.
12. Письмо К.Ф. Богаевского к А.А. Рылову, декабрь 1907. Государственный Русский музей, сектор рукописей, ф. 49, ед. хр. 12.
13. РГАЛИ. Ф. 769, оп. 1, ед. хр. 25, л. 72-74.
14. Современное искусствознание: Методологические проблемы. М.: Наука, 1994. 256 с.

**КОНСТАНТИН ФЕДОРОВИЧ БОГАЕВСКИЙ
В МАСТЕРСКОЙ АРХИПА ИВАНОВИЧА КУИНДЖИ**

Третьякова Н.Е.

*Московский государственный академический художественный институт
имени В.И. Сурикова при Российской академии художеств,
проректор по научной работе, кандидат искусствоведения
natretyakova@mail.ru*

Аннотация. В историю отечественной пейзажной живописи конца XIX первой половины XX века К.Ф. Богаевский вошел как мастер исторического пейзажа, летописец древней Киммерии. Константин Федорович одним из первых русских художников обратился к теме крымского ландшафта. Он сумел запечатлеть в художественных образах своих пейзажей застывшее в веках «лицо земли», тем самым сделав новый шаг в развитии пейзажа в России. По образному выражению друга художника, поэта Серебряного века Максимилиана Волошина Богаевский был рождён «художником земли», также как И.А. Айвазовский – «художником моря». На протяжении всей жизни Богаевский был тесно связан со своей родиной – Феодосией, где он получил первые профессиональные навыки: сначала у талантливого феодосийского живописца А. Фесслера, а затем в мастерской прославленного мариниста И.К. Айвазовского. Но подлинное становление К.Ф. Богаевского как мастера пейзажной живописи произошло в мастерской А.И. Куинджи в Императорской Академии художеств в Санкт-Петербурге. Богаевский последовательно развивал в своём творчестве основные принципы наставника, являясь одним из наиболее последовательных «куинджистов». Его отличало умение «сочинять пейзаж», отталкиваясь от натуры, понимание законов композиции в пейзаже, умение обобщать форму, добиваясь декоративности в трактовке, любовь к эффектам освещения и стремление к поиску новых форм и пластических средств выражения. Продолжая традиции реалистического пейзажа, заложенные художниками передвижниками, Богаевский не оказался в стороне от новых тенденций в русском искусстве рубежа XIX–XX веков, возникших под влиянием стиля модерн, ему были близки и поиски символистов. Статья посвящена раннему периоду творчества Богаевского, его обучению в мастерской Архипа Ивановича Куинджи.

Ключевые слова: пейзажная живопись, исторический пейзаж, Киммерия, мастерская, наставник, ученик, традиция, колорит, рисунок.

Константин Федорович Богаевский вошел в историю отечественной пейзажной живописи конца XIX – первой половины XX века как мастер исторического пейзажа, летописец древней Киммерии. Неизвестно, как бы сложилась его творческая судьба, если бы не знакомство с Архипом Ивановичем Куинджи – знаменитым русским пейзажистом, руководителем мастерской пейзажной живописи Императорской академии художеств. Архип Иванович стал для юного Богаевского мудрым наставником и другом, тем духовным и творческим ориентиром, о котором с любовью и уважением он будет вспоминать всю жизнь. Живопись Куинджи впечатляла, художники охотились за секретом его светящейся живописи, старались разгадать загадки его творчества, завладеть чудесным рецептом его красок. Куинджи был на вершине популярности, чем вызывал не только восхищение, но и зависть коллег. От желающих учиться под его руководством художников не было отбоя. И несмотря на то, что Архип Иванович так и не создал свою школу – «школу Куинджи», мы имеем полное право на употребления термина «куинджисты», который объединил всех последователей творчества художника. Принадлежность к «куинджистам» была обусловлена не столько

фактом обучения в мастерской Архипа Ивановича, сколько близостью его взглядам на искусство и наследованием творческих принципов. Константин Богаевский, ставший одним из наиболее талантливых его учеников, последовательно развивал в своём творчестве те принципы, которые были заложены в мастерской Куинджи.

Как прирождённый педагог, Архип Иванович сразу отметил работы талантливого юноши, уроженца Феодосии. В сложный для Богаевского период жизни Куинджи предложил ему стать учеником своей пейзажной мастерской. Это событие во многом определило дальнейший творческий путь художника. Много лет спустя Богаевский писал: *«Влияние на всех нас Куинджи, как художника, и человека, было огромно. Он-то, главным образом, и внушил нам любовь к природе, её внимательному изучению и потом её творческому преобразжению в картине. Его заветам я неизменно следовал во всю свою дальнейшую деятельность»*. [3, с. 21]

Первые профессиональные навыки Богаевский получил в мастерских художников А.И. Фесслера и И.К. Айвазовского в своём родном городе Феодосии. Однако, довольно скоро он принял решение оставить мастерскую Айвазовского и уехать из Феодосии в Санкт-Петербург. Причину этого решения Богаевский объясняет много лет спустя в своей автобиографии, хранящейся в архиве Феодосийской картинной галереи: *«В мастерской Айвазовского я срисовывал карандашом его морские виды – таков был способ преподавания у этого именитого художника. Это срисовывание мне впрочем скоро надоело, и мои посещения мастерской Айвазовского прекратились»*. [7, с. 15]

В статье о Богаевском, опубликованной в журнале «Золотое руно» за 1907 год, Максимилиан Волошин, поэт Серебряного века и близкий друг художника, по всей видимости, со слов художника, рассказывает: *«Создавая невольно вокруг себя в таком маленьком городке, каким была Феодосия, напряженную художественную атмосферу, позывавшую к живописи, Айвазовский губил и калечил художников, вступивших в область его влияния. То, что есть истинно прекрасного в его живописи – это его лирический пафос и искренний романтизм, которым нельзя было научиться, зато своими недостатками он наделял щедро всякого приходящего к нему. Его влияние было деспотично и тлетворно. В Феодосии было немало местных художников, некоторые из которых были безусловно талантливы (назову, напр., имя Феслера, не проникавшее за пределы Феодосии), но никто из них не мог преодолеть в себе Айвазовского и создать своё лицо. В такой атмосфере пришлось развиваться Богаевскому [...] После он срисовывал гравюры из старых немецких журналов и гимназистом ходил копировать Айвазовского в его «Галерею», составленную из непроданных им и, следовательно, наиболее неудачных картин. Ныне эта галерея пожертвована городу. Айвазовский изредка спускался сам в галерею и делал указания занимавшимся там копиистам. Когда по окончании гимназии Богаевский отправился в Петербург в академию, Айвазовский на прощание преподнёс ему несколько отеческих советов, внушенных скорее житейской мудростью, чем служением искусству: держаться подальше от товарищей, ибо они добру не научат, стараться заслужить расположение профессоров и начальства. Айвазовский вообще любил давать советы и наставления молодым людям»*. [5, с. 25]

В ответ на статью Волошина Богаевский писал: *«Э, Макс, Макс, знал бы я, что ты столько лишнего напишешь обо мне и так легкомысленно отзовёшься об Айвазовском, право не разрешил бы тебе печатать эту статью»*. [7, с. 15-16]

В конце жизни Богаевский с благодарностью вспоминал всех своих наставников: А.И. Фесслера, И.К. Айвазовского и, конечно же, А.И. Куинджи. С присущей Богаевскому деликатностью он всегда уважительно отзывался о мастере, даже несмотря на то, что система преподавания Айвазовского казалась ему далеко неидеальной.

Важным событием в жизни Константина Богаевского стало поступление в Императорскую Академию художеств в 1891 году. Первые годы обучения он находился в числе лучших учеников Академии. Об этом сообщает в своих воспоминаниях «Моя Жизнь» Игорь Эммануилович Грабарь. Рассказывая о годах, проведенных в Академии художеств с 1894 по 1896, он писал: *«Состав учеников был значительно иным, чем в старой Академии. Здесь было много студентов разных высших учебных заведений, были военные, юные,*

пожилые, даже старые. Много было женщин. Значительная часть явилась из провинциальных школ – из Киева, Саратова, Воронежа, Тифлиса, Риги, Пензы. На первых порах заметно выдвинулись: киевлянин Мурашко, погибший в начале революции от какой-то случайности, талантливый живописец-портретист; Н.К. Рерих, К.Ф. Богаевский, В.Е. Пурвит, А.А. Рылов, поступившие позднее в мастерскую Куинджи...». [8, с. 97]

Но успехи Богаевского, отмеченные на первых порах его ученичества, заметно тускнели на фоне неудач последующих лет. Если учебные рисунки гипсовых скульптур Богаевского были весьма удачны и получали высокие оценки преподавателей, то рисование натурщиков шло из рук вон плохо. Усугубляли ситуацию частые простуды и болезни Богаевского – крымчанин не переносил сурового петербургского климата. Эти обстоятельства вынуждали его пропускать занятия. В 1894 году встал вопрос об отчислении Богаевского из Академии, как неуспевающего и неспособного к обучению. Благодаря усилиям друзей домашние этюды Богаевского увидел Архип Иванович Куинджи, и это обстоятельство стало поворотным событием в судьбе молодого художника.

Переживая о судьбе друга, в октябре 1895 года Аркадий Рылов, товарищ Богаевского по Академии, а позднее – прославленный русский пейзажист, писал: *«Сегодня, 2 октября, сейчас был у Куинджи, он только что приехал. Рассказал ему о Вас и Вашем деле. Поговоривши, он просит написать Вам, чтобы Вы не беспокоились и приезжали работать к нему в мастерскую и были его учеником. Что это будет лучше для Вас и Вашего пребывания в Академии [...] Просит Ваши этюды прислать ему. Может Вы будете сердиться на меня за вольность, но я их несу не все, стараюсь припомнить, какие Вам больше нравились»* (Архив Феодосийской картинной галереи имени И.К. Айвазовского). [2, с. 102]

Можно предположить, что на решение Куинджи взять под своё крыло Константина Богаевского повлияло также то обстоятельство, что молодой художник был родом из Крыма, и также, как и сам Куинджи, прошел через мастерскую И.К. Айвазовского. Благодаря доброму расположению и покровительству Архипа Ивановича Куинджи Богаевскому удалось вернуться в Академию и восстановить прерванное обучение.

Новый этап в творческой судьбе Богаевского начался с его приходом в мастерскую Куинджи в 1895 году. Сложно не согласиться с Максимилианом Волошиным, который считал, что Куинджи был именно тем учителем, в котором нуждался Богаевский. К каждому молодому художнику Куинджи искал индивидуальный подход, не был исключением и Богаевский. Наблюдая за тем, как мучительно давались ему рисунки натурщиков, Куинджи разрешил ему оставить это занятие и акцентировать внимание на изучение пейзажной живописи, творческого метода и манеры письма А.П. Боголюбова и Ф.А. Васильева.

Архип Иванович Куинджи пришел в Академию в 1891 году в связи с намечавшейся в ней реформой, которая заключалась в изменении Устава Академии и полном обновлении состава профессоров. В 1892 году он возглавил мастерскую пейзажной живописи, и к 1893 году в Академии были уже две пейзажные мастерские: Архипа Ивановича Куинджи и Ивана Ивановича Шишкина. Обе мастерские находились в смежных помещениях нижнего этажа, с окнами, выходящими на 3-ю линию Васильевского острова. О том, как велось преподавание в этих пейзажных мастерских, мы узнаем благодаря воспоминаниям уже упомянутого выше пейзажиста А.А. Рылова: *«Иван Иванович Шишкин заставлял своих учеников копировать одним тоном фотографии лесных пейзажей, снятые с натуры, в увеличенном виде, якобы для того, чтобы приучить их к передаче формы и рисунка деревьев, ибо нельзя же учить зимой с натуры. Такой метод не привлекал учеников, их было мало у Шишкина: они скучали над однотонными фотографиями и часто приходили за советами к Архипу Ивановичу и проводили вечера за чайным столом с куинджистами. Но все-таки они очень любили своего деда-лесовика за его прямоту и непосредственность и летом вместе с ним охотно писали этюды в Меррекуле на Балтийском море. Насколько в мастерской Куинджи кипела молодая, бодря жизнь, полная надежд, задора, настолько в мастерской Шишкина было скучно и малоллюдно. Видя это, Иван Иванович предложил слить обе мастерские и преподавать вдвоём. «Я, - говорит, - буду учить рисунку, а ты – колориту».* Архип Иванович наотрез

отказался от этого предложения, находя метод Шишкина вредным для живописцев. Тогда Иван Иванович вышел из состава Академии. Его ученики перешли к Куинджи. Это были: Химона, Рушиц, Борисов, Вагнер, Бондаренко и Бубликов (у Куинджи в то время уже учились: Богаевский, Рерих, Рылов, Вроблевский, Зарубин, Калмыкова, Столица, Пурвит, Краузе, Маньковский, Чумаков и другие. Двое художников: Бровар и Кандауров пришли к Куинджи уже после окончания Академии. – прим. Н.Т.)». [15, с. 260-261]

Несмотря на разность творческих методов всех учеников Куинджи, впоследствии названных «куинджистами», объединяли общность взглядов в понимании искусства, каждый из них был яркой индивидуальностью. Обучая в своей мастерской, Куинджи видел свою задачу не в воспитании себе подобных художников, а в раскрытии таланта каждого ученика, в поиске собственного пути в искусстве. Автор монографии о Куинджи, исследователь его творчества В.С. Манин, прекрасно сформулировал эту мысль: *«Главное в преподавании Куинджи – ликвидация школьной зависимости от авторитета» «Куинджи развивал в ученике возможности, родственные своему искусству, он стимулировал творческие потенции Богаевского не сухой практикой рисования со скульптур, а развитием воображения, романтического взгляда на мир, умение найти в нём не банальное и практическое, а исключительное и возвышенное»*. [12, с. 116]

Подход Куинджи к преподаванию во многом был новаторским: с 10 утра до 14 часов консультировал учеников в своей мастерской, делился опытом пейзажной живописи, читал лекции по изобразительному искусству. Его преподавание отличалось продуманностью, хотя и не вылилось в стройную систему. О том, каким преподавателем был Куинджи, мы узнаем из воспоминаний его учеников: К.Ф. Богаевского, А.А. Рылова, Н.К. Рериха, А.Ф. Максимова. Своё первое знакомство с Куинджи описал уже упомянутый выше ученик его мастерской и известный впоследствии пейзажист А.А. Рылов: *«Наконец, стуча каблуками, закутанный пледом, показался коренастый, невысокого роста, плечистый, с высокой грудью и орлиным носом Куинджи. Он посмотрел на мой этюд, потом мне в глаза, ничего не сказал и пошел дальше. Наконец-то моя давнишняя мечта осуществилась, я увидел таинственного художника»* [15, с. 251].

Особое внимание в мастерской Куинджи уделялось рисованию с натуры. К.Ф. Богаевский вспоминал: *«Своих учеников Куинджи учил внимательно работать на этюдах, разрабатывать, по возможности, все детали. Мы должны были правильно передавать форму предмета, цвет его и отношения – всё так, как в природе. Но когда наступал момент композиционной работы, когда мы начинали писать картину, он советовал подальше отодвигать этюды, чтобы не мешали свободе творчества»*. [2, с. 103]

По воспоминаниям одного из учеников Академии художеств А.Ф. Максимова, Куинджи сравнивал этюды, написанные на природе, с записной книжкой писателя: *«Это...то же самое, что записная книжка писателя, где отдельные фразы и заметки. А нужно сделать сочинение, картину, где этюд остается только справкой. Основное, чему нужно научиться, – выразить внутреннее чувство, переживание, то, что волнует»*. [12, с. 115]

А.И. Куинджи писал по памяти, в эскизе он искал образное решение, сочинял художественное произведение, смело обобщал форму, экспериментировал с использованием светотени,



А.И. Куинджи



Группа студентов мастерской А.И. Куинджи в Академии художеств, 1897 год

искал новые рецепты красок. Получалось сочинение с оглядкой на натуру. В этом сказалась особенность творческого метода, который он передавал и своим ученикам.

Важное значение Куинджи придавал композиционному решению пейзажа, и этому умению особого композиционного видения Богаевский научился у мастера. Максимилиан Волошин в статье о Богаевском в журнале «Золотое руно» за 1907 год писал: *«Богаевскому как немногим в наши дни ведомо забытое искусство композиции в пейзаже. Он умеет распределить и уровнять массы. Он умеет дать линиям широту и свободу, которая указывает к широким пространствам фресковой живописи.*

Ему тесно в рамках картины, для его таланта нужны просторы огромных стен» [5, с. 30].

Не менее важное значение в пейзажной мастерской Куинджи отводилось умению работать цветом и тоном, цвето-тоновым отношениям, умению при помощи сочетания цветов выстраивать колорит и достигать цветовой гармонии. Когда не удавалось объяснить на словах, он *«сам брал палитру и, долго составляя нужный тон на палитре и долго присматриваясь к картине, иногда клал один-два мазка, которые всегда и поразительно верно разрешали все затруднения»* [7, с. 28].

Пейзажную живопись Куинджи отличала любовь к эффектам освещением: *«за секретом цветовых эффектов Куинджи охотились», «разгадку фокуса пытались найти даже самые уважаемые мастера».* Он изображал лунные ночи, яркое грозное освещение, эффектные закаты. Его картина «Лунная ночь на Днепре» потрясла современников. Чтобы посмотреть на неё, выстраивались целые очереди. В письме к Павлу Михайловичу Третьякову П.П. Чистяков отмечал, что *«все пейзажисты говорят, что эффект Куинджи – дело нехитрое, а сами сделать его не могут»* [12, с. 75].

В «Лунной ночи на Днепре» *«Куинджи созерцает пространство и в нём – поразжающий, феерический свет луны. Небесную сферу художник изображает величественной и вечной. Он поражен мощью Вселенной, её необъятностью, торжественностью и значительностью. Идея слияния человека и природы, осознанное единение внутреннего мира личности с мирозданием имеет романтический источник»* [12, с. 67].

Эту любовь к эффектным освещением унаследовали его ученики, в особенности – Богаевский, в таких своих картинах, как «Корабли», «Море» и т.д. Напутствуя учеников, Куинджи делился с ними своим личным художественным опытом: *«Когда будете летом наблюдать лунную ночь на море, возьмите кусок черного картона и держите его перед собой так, чтобы все лунное отражение на воде было закрыто. Посмотрите на горизонт неба и увидите, что темнота исчезает. Вот так и пишите в этих тонах, а потом напишите отраженный свет, и если отношение будет верно взято, то у вас сама собой появится темнота, которая даст иллюзию света в вашей работе... В натуре темное пятно есть, но вы не должны его писать, оно должно само собой появиться в вашей картине»* [7, с. 33].

Особое внимание в мастерской Куинджи уделяли исторической и мифологической тематике. Во многом этот интерес шел от самого Куинджи, но сказывалось также и увлечение археологией и историей Н.К. Рериха, который входил в Петербургское археологическое общество и участвовал в раскопках древних курганов на территории Тверской губернии. В стенах мастерской Куинджи были написаны «Печенеги» А.А. Рылова, «Гонцы» Н.К. Рериха,

и «Могила скифского царя» А.И. Кандаурова. Вернувшись в Крым после окончания Академии, Богаевский обратился к жанру исторического пейзажа, воскрешая в своих полотнах образы древней Киммерии. Постепенно исторический пейзаж становится главной темой его творчества. Внимательно изучая работы своих учеников, привезенные с этюдов, наставник нередко подвергал их заслуженной критике. В одно из посещений квартиры Константина Богаевского мастер выразил своё недовольство увиденным: *«Это не облака, это камни, а камни у вас похожи на подушки. Черт знает, это декаденство!»*. Некоторое время спустя, уже более спокойным тоном добавлял: *«это ничего, с этого можно сделать вещь»* [1, с. 15].

Куинджи стремился создать в мастерской теплую и доброжелательную атмосферу, достичь доверительных отношений между наставником и учеником. Общение Куинджи с учениками не ограничивалось часами, проведенными в стенах Академии, но и продолжалось вечером, во время дружеских чаепитий и общения на темы искусства. А.А. Рылов вспоминал: *«Раздавалась весёлая музыка: Богаевский, Чумаков и Калмыков играли на гитарах. К ним иногда присоединялись Зарубин и Химона на скрипке. Репертуар был невелик. Какой-то старинный вальс со словами для пения и полечка. После музыки Калмыков изображал покупателя, выбиравшего в магазине галстуки. Богаевский был продавцом [...]»* [15, с. 60].

В 1895 году Архип Иванович отправил учеников на этюды в свое имение в Крыму, неподалёку от Симеиза, снабдив их материалами, провиантом и деньгами, чтобы ничто не отвлекало их от работы. В этюде Богаевского «Крым», написанном как раз во время этой поездки, особенно сильно ощущается влияние Куинджи, и это не случайно: во время крымской практики Богаевский пристально изучал, как работает Куинджи. Это влияние чувствуется и в другой его работе «На горах», которую он написал в 1897 году. Картина написана под впечатлением от картин А.И. Куинджи «На Валааме». За эту работу Богаевский получил звание художника.

Путешествия по своей исторической родине, Крыму, у Богаевского были долгими и частыми. Из них он всегда привозил много картин и этюдов. Аркадий Рылов вспоминал: *«Я их очень любил. Бывало, по вечерам он ставил на мольберт картину за картиной, привезенных им из Феодосии. Сидишь в кресле перед ними и точно перелетаешь из одной неведомой дикой страны в другую. Видишь угрюмые скалы, кривые дубки, взбирающиеся на утёсы; бушуют морские волны у берега, грозятся тучи грозовые над заброшенными пещерными городами, развалины крепостных стен генуэзских рисуются на скалах. Пустынные каменистые земли залиты знойным солнцем, или вечерними лучами, или же лунным фосфорическим светом»* [15, с. 60].

Гроза над Куинджи и его мастерской разразилась внезапно: 15 февраля 1897 года он неожиданно подал прошение об увольнении. Место руководителя пейзажной мастерской занял живописец А.А. Киселёв. По словам учеников, после Куинджи учиться у Киселёва было нечему. Понимал это и сам Киселёв. Причина этого увольнения до сих пор вызывает споры у исследователей: друзья и ученики мастера считали его увольнение несправедливым, в то время как руководство Академии художеств было уверено в



Богаевский К.Ф. На горах. 1897. Холст, масло. Местонахождение неизвестно



**Куинджи А.И. На острове Валааме. 1873. Холст, масло. 76 х 130.
Государственная Третьяковская галерея**

правильности своего решения. Разделились мнения и членов Академии: противниками Куинджи выступили И.Е. Репин и И.И. Шишкин, они горячо поддержали руководство Академии об отставке Куинджи, а В.А. Беклемишев, В.Е. Маковский, Л.Н. Бенуа, А.О. Томишко, Н.Д. Кузнецов и А.А. Киселев, возглавивший мастерскую Куинджи после его ухода, встали на защиту художника.

Профессор Академии, руководитель мастерской Н.Д. Кузнецов в своем письме к В.Д. Поленову так объяснил увольнение Куинджи: «*куинджиевская история, собственно, довольно простая. Он своим давлением и чрезмерным старанием сделать Толстого полезным для Академии вызвал в нём протест. И тот только искал случая, чтобы свергнуть куинджиевское иго... И не думай, что Куинджи покорно оставил Академию. Толстой во время последних ученических смут выставил его перед в[еликим] к[нязем] как виновника беспорядков, как человека, не выбиравшего средств для своей популярности*» [12, с. 117].

Несмотря на то, что Куинджи был отстранен от преподавания, он по-прежнему входил в состав членов Совета Академии художеств. Ученики вспоминали, что даже после отстранения от преподавания он принимал самое деятельное участие в их жизни: молодых талантов посылал за границу, больных на лечение и на курорты, нуждающимся помогал материально. Он опекал их вплоть до защиты дипломов, не оставил своим вниманием и после.

Первый выпуск учеников мастерской Куинджи состоялся 4 ноября 1895 года, когда дипломные работы защищали Кандауров и Педашенко. Впоследствии все ученики мастерской Куинджи успешно защитили дипломы, что очень порадовало мастера. Узнав, что пенсионерской поездкой за границу награжден один из его учеников – Пурвит, Куинджи поздравил его, но посчитал других учеников не менее достойными заграничной пенсионерской поездки, и 21 апреля 1898 года вместе со всеми своими тринадцатью учениками на собственные средства отправился за границу. Это был беспрецедентный случай в истории Академии. Щедрый меценат и благотворитель Куинджи не жалел сил и средств на образование молодого поколения. Им был выбран следующий маршрут: Берлин, Дрезден, Дюссельдорф, Кёльн, Париж, Вена, Страсбург и Мюнхен, состоялись встречи с И.Э. Грабарём и Д.Н. Кардовским, которые в то время учились в школе А. Ашбе, свои впечатления от этой поездки, Богаевский описывал в письмах к друзьям, в частности, к художнику Кандаурову. На

формирование Богаевского оказали влияние два фактора: учеба у Куинджи и знакомство с современным ему искусством немецких и французских живописцев, среди которых можно выделить А. Ахенбаха, Л. Кнауса, Л. Вотье и П. Сезанна. Исследователи творчества Богаевского выделяют несколько периодов в становлении его творчества. Первый из них связан с постижением традиций отечественной реалистической школы пейзажной живописи, второй – с поисками модерна и исканиями символистов и третий – послереволюционный период создания больших видовых пейзажей Киммерии и индустриального пейзажа. Интересны и стилистические поиски художника, но это уже тема другого исследования.

После своего увольнения из Академии к педагогической деятельности Куинджи не вернулся. За два с половиной года преподавания ему удалось достичь удивительного результата: все ученики его мастерской стали известными художниками и мастерами своего дела, пронесли теплое чувство благодарности учителю через всю свою творческую жизнь и описали его в своих воспоминаниях. Несмотря на их разность их объединяли художественные принципы, заложенные в мастерской Куинджи. В становлении искусства Богаевского, как и других «куинджистов», основополагающее значение имело школа реалистической пейзажной живописи, пройденная под непосредственным руководством Куинджи.

После окончания Академии художеств в 1898 году Богаевский вернулся в Феодосию и обратился к созданию исторического пейзажа древней Киммерии: Феодосии, Судака, Коктебеля. Его рисунки карандашом, сделанные в путевых альбомах стали бесценным натурным материалом для будущих живописных полотен. Уже приступая к работам над картинами, он трансформировал натурные рисунки, сохраняя их правдивость, в сложные по композиционному и колористическому решению картины, которым была присуща экспрессия, декоративность, умение видеть и обобщать цвет и форму. Он часто использует приём цветовых обобщений и столкновения контрастных цветов, интересно решает тему света в картине. Эти особенности были характерны для творчества и других выпускников мастерской Куинджи.

Исторический пейзаж Крыма становится главным в творчестве Константина Богаевского. В его живописных пейзажах всегда чувствуется связь с природой, живое дыхание природы, но в то же время его пейзажи – это всегда сложные, сочиненные произведения. По меткому замечанию исследователя творчества художника и автора монографии В.С. Манина, искусство Богаевского родилось «на пересечении мечты и действительности». Сложно не согласиться с мнением Максимилиана Волошина, что Богаевский и сам не осознавал, что сделал новый шаг в области пейзажа, первым из отечественных художников начавшим писать «лицо земли». Волошин признавал, что Богаевский был рождён живописцем земли точно также, как Айвазовский – художником моря.

Современные критики по-разному относились к творчеству Богаевского. В своей монографии о Богаевском Р.Д. Башенко приводит мнение А. Койранского: *«Одни с восторгом кричат о нём, размахивая руками, другие в старых академических чепчиках с недоумением пожимают плечами и покачивают головой. Да, этим головам Богаевский может не нравиться. Он слишком своеобразен, чтобы быть по душе им прикованным заржавевшей цепью рутины к своим будкам. Гордо и смело взглянул Богаевский на природу своими собственными глазами и дал нам намёки на седые тайны величавой вечности»* [2, с. 29].

Значение творчества А.И. Куинджи и его мастерской в жизни К.Ф. Богаевского сложно переоценить. В доме Богаевского в Феодосии над роялем висела фотография Архипа Ивановича Куинджи с учениками мастерской. Подпись на фотографии гласила: *«Вперед! Без оглядки! С нами Куинджи и вся святая сила его»*. Эта подпись стала своего рода девизом всей жизни и творчества Константина Богаевского.

Источники и литература:

1. Барсамов Н.С. Богаевский. М., 1961. 53 с.
2. Башенко Р.Д. К.Ф. Богаевский. М., 1984. 295 с.

3. Богаевский К.Ф. Каталог выставки. Казань, 1927.
4. Богаевский К.Ф. О композиции в пейзаже. Юный художник. 1939. № 3.
5. Волошин М.А. Богаевский // Золотое руно. 1907. № 10.
6. Волошин М.А. Константин Богаевский // Аполлон. 1912. № 6.
7. Воронова О.П. Над понтон Эвксинским. К. Богаевский. М., 1982. 183 с.
8. Грабарь И.Э. Моя жизнь. 2001. 495 с.
9. Зименко В.М. Архип Иванович Куинджи. 1842-1910 // Русское искусство: очерки о жизни и творчестве художников. Кн. 2. М., 1971. С. 211-225.
10. Манин В.С. Константин Богаевский. М., 2000. 63 с.
11. Манин В.С. Константин Богаевский. СПб., 2011. 199 с.
12. Манин В.С. Куинджи. М., 1976. 209 с.
13. Минченков Я. Д. Воспоминания о передвижниках. Л. 1980. С.475.
14. Ромашкова Л.И. К. Богаевский. М., 1979.
15. Рылов А.А. Воспоминания. Книга для чтения по истории русского искусства. Вып. IV. М.-Л., 1948. 405 с.
16. Федоров-Давыдов А.А. Русский пейзаж конца XIX-начала XX века. Очерки. М., 1974. 208 с.

УДК 7.071.1

ИСТОРИЯ ОДНОЙ ДРУЖБЫ: К.Ф. БОГАЕВСКИЙ И М.А. ВОЛОШИН

Третьякова Н.Е.

*Московский государственный академический художественный институт
имени В.И. Сурикова при Российской академии художеств,
проректор по научной работе, кандидат искусствоведения
natretyakova@mail.ru*

Аннотация. История дружбы одного из выдающихся представителей Серебряного века – поэта, теоретика искусства, литературного критика, переводчика и живописца – Максимилиана Волошина с талантливым пейзажистом Константином Богаевским не только отразилась на творчестве обоих мастеров, но и явилась примером плодотворного сотрудничества двух ярких и неординарных личностей, ставших неотъемлемой частью русской культуры первой трети XX века. Несмотря на различие характеров и темпераментов, художника и поэта объединяли любовь к живописи, поэзии и музыке, истории и культуре Крыма, в особенности к древней Киммерии. Волошин посвящал Богаевскому свои стихи, в то время как Богаевский вдохновлялся поэзией Волошина, создавая живописные образы крымских пейзажей. Максимилиан Волошин стал первым исследователем творчества Богаевского и написал статьи о его творчестве в журналы «Аполлон» и «Золотое руно». Рисунки Богаевского, в свою очередь, украсили первый сборник стихов Волошина «Годы странствий», опубликованный в 1910 году. Статья посвящена особенностям творчества и взаимоотношениям поэта и художника с 1903 по 1932 годы.

Ключевые слова: Волошин, Богаевский, Крым, Киммерия, пейзаж, живопись, поэзия, творчество, художник, поэт.

Творческий путь Константина Федоровича Богаевского, основоположника исторического, «киммерийского» пейзажа, был тесно связан с его родиной, восточным Крымом: Феодосией, Коктебелем и Судак. Немалую роль в его жизни сыграли и многие видные деятели русской культуры, жизнь и творчество которых также были связаны с Крымским полуостровом. По признанию самого мастера, важную роль в его становлении сыграли и занятия у местного феодосийского художника Адольфа Фесслера, и обучение в мастерской прославленного мариниста – Ивана Константиновича Айвазовского, и судьбоносная встреча с Архимом Ивановичем Куинджи, пригласившим его в свою мастерскую пейзажной живописи в Императорскую академию художеств в Санкт-Петербурге.

Не менее важное значение в жизни Константина Федоровича Богаевского сыграла и его дружба с поэтом, художественным и литературным критиком М.А. Волошиным, художниками: К.Ф. Кандауровым, А.А. Рыловым, А.П. Остроумовой-Лебедевой, Ю.Л. Оболенской, филологом С.Н. Дурылиным, и, хотя круг друзей Константина Федоровича был немногочисленным, теплые дружеские отношения с ними он сохранил на протяжении всей жизни. Бесценными свидетельствами этой дружбы для нас являются переписка Богаевского с друзьями, воспоминания о художнике, многочисленные фотографии и материалы из семейных архивов. Каждая из этих историй дружбы достойна внимания и изучения, поскольку раскрывает разные грани жизни и творчества художника. Мы же остановимся на истории дружбы с поэтом, переводчиком, литературным и художественным критиком – Максимилианом Александровичем Волошиным. Благодаря всеобъемлющему таланту и присущей ему харизме, Волошину удалось собрать и сплотить вокруг себя лучших представителей искусства и культуры своего времени, к которым, безусловно, относился и Константин Богаевский.

Знаменитый Волошинский дом в Коктебеле стал своего рода крупным культурным, литературно-художественным центром, творческой дачей, атмосфера которой была пропитана ощущением свободы и творческим духом. В доме Волошина гостили художники и поэты, артисты и музыканты, видные представители творческой среды первой трети XX века. Дружба связывала Волошина с М.И. Цветаевой, А.М. Пешковским, Я.А. Готовым, К.Д. Бальмонтом, Е.С. Кругликовой, А.В. Голыптейн, сестрами А.К. и Е.К. Герцык, М.О. и М.С. Цетлиными, М.В. Заболоцкой (ставшей впоследствии второй женой поэта), А.Г. Габричевским. Но дружбу с двумя феодосийцами: Константином Федоровичем Богаевским и Анной Михайловной Петровой, он пронес через всю свою жизнь.

Константин Федорович Богаевский был любимым гостем в доме Волошина в Коктебеле. О творчестве Богаевского Волошин знал задолго до их личного знакомства от Е.С. Кругликовой, мастерскую которой он посещал в Париже на рубеже веков. Их встреча состоялась только в 1903 году и впоследствии переросла в дружеское общение. Художник и поэт внешне были прямой противоположностью друг друга: невысокого роста и худощавый Богаевский разительно отличался от коренастого и крепкого Волошина, напоминавшего греческого бога Зевса. Диаметрально разными были и их характеры. По свидетельству друзей и современников художника, в частности, Николая Степановича Барсамова, впоследствии написавшего о нём книгу, Константин Федорович слыл человеком скромным, немногословным, *«говорил тихо, глуховатым голосом, будто опасаясь разрушить атмосферу уединенного труда, царившую в его мастерской»* [2, с. 4].

Дом Богаевского и его мастерская в Феодосии, находились на окраине города, художник не искал популярности, жил тихо и уединенно. Редкими и дорогими гостями были лишь ближайшие друзья и коллеги художника.

Полной противоположностью Богаевского был Максимилиан Волошин: балагур и душа компании, общительный, остроумный, с искромётным юмором, блестящий поэт и искусствовед, художник – он был известен далеко за пределами Крыма. И, тем не менее, несмотря на разность темпераментов и характеров, они были удивительно близки друг другу духовно и эмоционально. Что же могло объединить таких разных, таких непохожих людей? Их объединяли любовь к поэзии, живописи и музыке, но главное – их объединяла любовь к Крыму. И, если Богаевский, родившийся в Феодосии, был крымчанином по рождению, то родиной Волошина был Киев. Несмотря на это, большую часть своей жизни поэт прожил в Коктебеле, здесь же он создал свои самые известные произведения. И Волошин, и Богаевский вдохновлялись Крымом, древней Киммерией, его богатой историей и разнообразной природой, оба воспевали его в стихах и картинах. Киммерией поэт называл восточный Крым от Судака до Керченского пролива.

Саму суть дружбы с Богаевским Максимилиан Волошин позднее раскрыл в стихах, посвященных другу:

*Мы, столь различные душою,
Единый пламень берегли,
И тесно связаны тоскою,
Одних камней, одной земли,
Одни сверкали нам вдали
Созвездий пламенные диски,
И где бы ни скитались мы, но сердцу безысходно близки
Феодосийские холмы.*

В 1905 году, во время своего пребывания в гостях у Волошина, Богаевский написал пейзаж с видом на волошинский дом в Коктебеле. (Дом М.А. Волошина. Коктебель. 1905. Холст, масло. Феодосийская картинная галерея). Живописное место на самом берегу моря, у подножия горы Карадаг как нельзя лучше подходило для строительства дома. Богаевский мастерски запечатлел изящный и легкий силуэт дома, ярко освещенного солнцем, на фоне холмистого коктебельского ландшафта. Прекрасно передана глубина пространства, атмосфера жаркого дня: по выжженной солнцем охристой земле скользят глубокие синие тени, а белый

силуэт дома напоминает плывущий по волнам корабль. Необыкновенно живописно написано синее небо с ритмично движущимися по нему облаками. Ощущение движения передано благодаря мелким мазкам: с одной стороны, они передают вибрацию раскаленного солнцем воздуха, с другой – скользящие по очертаниям предметов блики, заставляя всю живописную поверхность холста играть тысячами оттенков. В этой работе Богаевский заявил о себе как о блестящем мастере композиции, и как о тонком колористе.

Первоначально волошинский дом не отличался особой оригинальностью архитектурного решения, но впоследствии, обрастая новыми архитектурными объёмами, приобрёл необычный и выразительный образ дома-корабля с вышкой-мостиком, террасами, напоминающими палубы, он удивительно гармонично вписался в коктебельские ландшафты.

Примечательна и сама история строительства дома: он был возведён на участке, приобретенном матерью Волошина – Еленой Оттобальдовной Кириенко-Волошиной еще в конце XIX века. Начало его строительства относится к 1903 году, но надстройки и перестройки дома продолжались на протяжении многих лет, когда к основному объёму здания пристраивались галереи и флигели. С самого начала дом задумывался как творческая лаборатория поэта, как место для дружеского общения, и поэтому для удобства гостей в нём были предусмотрены многочисленные гостевые комнаты. Особое место в доме занимала просторная двухуровневая мастерская и уютная библиотека.

Волошин окончательно перебрался в Коктебель и поселился в своем доме только в 1907 году. Здесь он пишет цикл стихов «Киммерийские сумерки», работает над статьями о К.Ф. Богаевском, А.С. Голубкиной, М.С. Сарьяне, выступает в защиту художественных объединений «Бубновый валет» и «Ослиный хвост», активно общается с поэтами-символистами, принимает участие в создании литературного журнала «Аполлон». Между художником и поэтом завязывается дружба. В эти годы Константин Богаевский увлекается творчеством писателей и поэтов-символистов: Мориса Метерлинка, Андрея Белого, Валерия Брюсова, Александра Блока. Его литературные пристрастия разделяет и Максимилиан Волошин. Помимо символистов, они оба обращаются к поэмам античных авторов – Гомера и Эврипида, к легендам и мифам Древней Греции. Богаевский и Волошин любили проводить время вместе: вместе ходили на этюды, вели беседы об искусстве и литературе, любовались видами, открывающимися с вершины Карадага, забирались на гору Митридад.

В те же годы Волошин знакомится с живописными и графическими работами Богаевского, даёт им самую высокую оценку и становится первым исследователем и критиком творчества Богаевского, посвятив ему несколько статей в журналах «Золотое руно» и «Аполлон» [4-6]. Написанные Волошиным статьи интересны, в первую очередь, тем, что в них не только отражены интересные факты биографии художника, но сделана весьма успешная попытка найти истоки его творчества, проникнуть в его суть, сформулировать основные особенности творческого метода мастера. Для нас они представляют особый интерес еще и тем, что статьи написаны выдающимся искусствоведом, современником художника и его близким другом.

В журнале «Золотое руно» за 1907 год Волошин писал о Богаевском: *«Он принадлежит к тем уединенным, скромным и взыскательным к себе художникам, которые всегда недовольны своими произведениями, для которых нет удовлетворения в законченных формах, для которых сказанное никогда не покрывает несказанного, так как они чувствуют мучительно, что слово произнесенное не утешает многих голосов, глаголящих в темноте их души. [...] Богаевский сам не осознаёт того, что сделал первый шаг в области пейзажа. [...] Богаевский первым стал писать лицо Земли. В картинах его проступает ветхий лик Земли, подобный трагической маске, застывшей в порыве громкого пафоса. [...] Богаевскому как немногим в наши дни ведомо забытое искусство композиции в пейзаже. Он умеет распределить и уравнивать массы. Он умеет дать линиям широту и свободу, которая указывает к широким пространствам фресковой живописи. Ему тесно в рамках картины, для его таланта нужны просторы огромных стен»* [5, с. 28].

В 1912 году в журнале «Аполлон» Волошин продолжает размышлять об истоках творчества Богаевского: *«Искусство Богаевского полностью вышло из земли, на которой он родился. Для того чтобы понять его творчество, надо узнать эту землю; его душа сложилась соответственно её холмам и долинам, а мечта развивалась, восполняя её уцербы и населяя её несуществующей жизнью. [...] Земля Богаевского – это «Киммерии печальная область». В ней и теперь можно увидеть пейзаж, описанный Гомером»* [6, с. 5-12].

Прочитав статью о своём творчестве, Константин Богаевский сообщает Максимилиану Волошину (письмо хранится в архиве С.Н. Дурылина): *«Милый, дорогой Макс! Как ты порадовал меня своей статьей обо мне! Она прекрасна, особенно в тех местах, где ты говоришь о пейзаже, о снах Земли, «когда они преломляются в душе художника» – как это верно! И как ты хорошо заканчиваешь статью – точно стихотворение. Ну, что касается того, какой я художник, большой или маленький, то я часто думаю, [...] вот пройдет лет 50 и также, как на Айвазовского, скучно будет смотреть и на меня [...]. Я только верю в то, что наш край, так богато насыщенный духом древних культур, еще должен родить и воспитать на своей земле большого художника не чета мне и Айвазовскому. От души тебя обнимаю и люблю тебя за то, что ты так восторженно и глубоко любишь эту бесконечно дорогую мне киммерийскую землю. В понимании её я ведь так многим обязан тебе. Большое счастье для меня, что судьба нас столкнула друг с другом и я теперь не один...»* [3, с. 132].

Поэзия Волошина по-настоящему вдохновляет Богаевского, художник чувствует её созвучие своим художественным образам. У Максимилиана Волошина даже возникает идея выпустить сборник своих стихов с иллюстрациями Богаевского. В письме к Волошину 14 января 1907 года Константин Богаевский сообщает: *«Дорогой Максимилиан Александрович, с этим письмом посылаю Вам свои альбомы. Долго раздумывал – посылать или не посылать? Итак, исполняю лишь половину Вашей просьбы: Что же касается обложки к книге Ваших стихов, то как не трудно мне отказать Вам в этом, а приходится сделать это, так как ничего путного не могу выжать из своей головы... А Ведь Ваши стихи, особенно последние: «Кровь» и «Полынь» и «К солнцу» произвели на меня такое большое впечатление, что казалось бы, стоит взять карандаш в руки и дело будет в шляпе»* [3, с. 111].

Внимательно рассмотрев альбом Богаевского, Волошин выбирает 12 рисунков, исполненных тушью, которые, по его мнению, наиболее ярко отражают созданные им поэтические образы. Несколько лет спустя, в 1910 году, в Москве выходит в свет сборник стихов М.А. Волошина «Годы странствий» с рисунками Константина Федоровича. Несмотря на то, что рисунки Богаевского не были в прямом смысле иллюстрациями к стихам Волошина, они довольно гармонично дополнили сборник зрительным рядом, что свидетельствует об особом родстве душ и созвучии творчества поэта и художника.

Высоко оценивая творчество Богаевского, Волошин обращался к нему за советами, когда работал над своими акварельными пейзажами Крыма. В понимании пейзажа у Волошина и Богаевского также было много общего. От своего учителя Куинджи Богаевский усвоил, что пейзаж должен быть, безусловно, основан на натуре, но не должен быть прямым «цитированием» натуры. Волошин также, запоминая лишь общие черты пейзажа и тоновые соотношения, писал акварели по памяти, и это были своеобразные композиции на темы киммерийского пейзажа. Волошин досконально изучил и особенности крымского ландшафта, и его своеобразие, поскольку вдоль и поперек исходил его ногами. Современники-геологи отмечали, что волошинские пейзажи, хоть и написаны по памяти, настолько точны, что не вызывают вопросов даже у геологов. Такая высокая оценка радовала Волошина и была предметом его особой гордости.

В автобиографической записке «О самом себе», созданной в 1930 году для каталога будущей выставки своих акварелей (выставка не состоялась), Волошин писал: *«Ни один пейзаж из составляющих мою выставку не написан с натуры, а представляет собой музыкально-красочную композицию на тему киммерийского пейзажа. Среди выставленных акварелей нет ни одного «вида», который бы совпал с действительностью, но все они имеют темой Киммерию. Я уже давно рисую с натуры только мысленно. Я пишу акварелью*

регулярно, каждое утро по 2-3 акварели, так что они являются как бы моим художественным дневником, в котором повторяются и переплетаются все темы моих уединенных прогулок» [7, с. 167].

Акварели, выполненные Волошиным, получили высокую оценку Богаевского: *«Бесконечное тебе спасибо за присланные акварели. Буквально я упиваюсь ими и они мне заменяют натуры. Какие они все правдивые, и как естественно и красиво плавно текут линии гор! Есть достижения поразительные! Не везде только небо отвечает низу, но в облаках есть удивительно схваченные места»*. [11, с. 33]

Самобытность акварелей Максимилиана Волошина признаёт и Александр Николаевич Бенуа: *«Кое-что тут навеяно Богаевским, кое-что являлось отзвуком искусства Пуссена и Тёрнера, но при всём том эти живописные работы Волошина очень самобытны»* [1, с. 233].

О творчестве Волошина писала и Марина Ивановна Цветаева. Впервые посетив гостеприимный коктебельский дом поэта в 1911 году, в эссе «Живое о живом», она вспоминала: *«Пишу и вижу: голова Зевса на могучих плечах, а на дремучих, невероятного завива кудрях, узенький пыльный венок, насыщенная необходимость, принимаемая дураками за стилизацию, равно как его белый парусиновый балахон, о котором так долго и жарко спорили (особенно дамы), есть ли или нет под ним штаны»* [12, с. 194].

В том же эссе Цветаева вспоминает меткую характеристику творчества Волошина, которую дала ему поэтесса Аделаида Герцык: в нем *«меньше моря, чем материка, и больше берегов, чем реки»*. Здесь же она формулирует и своё понимание творчества поэта: *«Творчество Волошина – плотное, весомое, почти что творчество самой материи, с силами, не нисходящими свыше, а подаваемыми той – мало насквозь прогретой, – сожженной, сухой как камень, землёй, по которой он так много ходил и под которой ныне лежит»* [12, с. 194].

В последние мирные годы перед началом Первой мировой войны в доме Волошина особенно многолюдно: по вечерам устраиваются литературные чтения, разыгрываются сцены, жизнь идёт своим чередом. Начало Первой мировой войны меняет судьбу страны и каждой отдельной семьи. В 1915 году Богаевский пишет Волошину: *«Мой милый и дорогой Макс! Как видишь, я не в действующей армии, а в тылу её, и живу у берега моря в глухом пустынном углу Крыма. Я получил твоё письмо с двумя прекрасными стихотворениями, которые меня так растрогали. Милый Макс, спасибо тебе за твоё бесконечно дружеское отношение ко мне. В эти дни всечеловеческой вражды такое счастье иметь настоящего друга. Боже мой, как нас всех война разбросала в разные стороны, и где и как мы встретимся? Что будет дальше неизвестно, но пока я в полной безопасности [...] Макс, как хороши твои стихотворения, особенно мне нравится – «Россия». В какой ты чудесной стране живёшь, и, как, я думаю, тебе должно хорошо работаться, как многим сейчас должна быть захвачена твоя душа среди этих стихийных бурь. [...] Что касается меня, то я совсем искусством не занимаюсь – и времени почти нет свободного и душа недостаточно спокойна для этого. Неужели настанет время и я опять буду писать картины, этюды и буду так свободен, как никогда не был до войны и мир и природа будут моими!? Милый Макс, скоро ли это будет?»* [3, с. 125-126].

Первая мировая война, революция, Гражданская война на время разделяют друзей, видеться становится всё трудней. Но уже в начале 1920-х годов в их жизни вновь появляются общие темы: тема просвещения и сохранения культурного наследия Крыма. По заказу крымской организации по охране памятников истории и старины «КрымОХРИС» Богаевский занимается фиксацией исторических и архитектурных памятников Феодосии и Судака, а Максимилиан Волошин в эти годы входит в комиссию по сохранению крымских памятников, читает лекции о Возрождении в Народном университете, выступает с публичными лекциями в Симферополе и Севастополе, принимает активное участие в создании в Феодосии художественных мастерских.

В жизни волошинского дома также происходят изменения: после смерти матери Волошина – Елены Оттобальдовны Кириенко-Волошиной в 1923 году все заботы о доме взяла на себя вторая жена и друг Волошина – Мария Заболоцкая. Дом в Коктебеле становится

творческой дачей, домом творчества, своего рода «Ноевым ковчегом» для деятелей отечественного искусства и культуры в тяжелые послереволюционные годы, его посещают несколько сотен человек в год.

Интересными воспоминаниями об этом времени делится замечательная русская художница А.П. Остроумова-Лебедева: *«В 1924 году я и мой муж первый раз проводили лето в Коктебеле, у Максимилиана Волошина. Мы давно были с ним знакомы, но последние годы не виделись. [...] «Летняя семья» Волошиных была многочисленна и разнообразна. Люди всевозможных профессий, характеров и возрастов. Среди живущих у Волошиных в то лето находились: поэты – Андрей Белый, Шервинский, Шенгели, Леонид Гроссман, Мария Шкапская, Адалис и несколько юных поэтов и поэтесс, московские профессора А. Габричевский, Б. Ярхо и другие. Гостили также художники: Богаевский, Шаронов, Кандауров, Костенко, артистки балета – всех не перечесать. Позднее приехал Валерий Брюсов. Максимилиан Александрович к каждому подходил с ласковым внимательным словом. Он умел вызвать на поверхность то самое хорошее и ценное, что иногда глубоко таится в человеке»* [10, с. 104-105].

После окончания Гражданской войны К.Ф. Богаевский вернулся к мирной жизни, и в его доме вновь стали бывать гости. Одной из них была Ю.Л. Оболенская – художница, с которой Богаевский был знаком еще с юных лет. В письме к матери она сообщала: *«Ежедневно масса гостей. Вчера утром были Шервинские; старый профессор, молодой поэт и его жена – трое. Потом скульптор Матвеев с женой – пять. Потом какие-то молодые авиаторы – шесть; а вечером братья Лебедевы (московский Малый театр), одна певица из Москвы и здешняя пианистка... Был домашний концерт и ужин»* [8, с. 121].

В середине 1920-х годов Максимилиан Волошин часто навещает друга в его доме и мастерской в Феодосии. Они вместе проводят вечера, супруга Константина Федоровича – Жозефина Густавовна Богаевская (рожд. Дуранте) играет на фортепиано, а друзья наслаждаются её исполнением Баха, Гайдна, Бетховена и обществом друг друга. Постепенно возобновляются и прогулки по Крыму.

В письме к своему другу С.Н. Дурылину Богаевский вспоминает: *«В одиноких и по большей части молчаливых прогулках вдвоём среди ли пустынной равнины Борыку [...] или на вершину Карадага, или на Сюр-каи по вечерам, или лунными ночами мы, сколько я помню, никаких особенных бесед не вели о себе самих, оба мы любили один и тот же пейзаж и понимали в этом случае друг друга с полуслова [...], когда что-либо обращало наше внимание, и в душе каждый про себя творил самое главное и скрытое»* [11, с. 32].

Несомненно, многолетняя дружба Волошина и Богаевского не только оказала влияние на их жизненный путь, но, безусловно, сказалась и на их творчестве. Достаточно часто в литературе, посвященной творчеству обоих мастеров, встает вопрос о том, чьё же влияние оказалось сильнее. Наиболее справедливым можно считать мнение автора монографий о Богаевском В.С. Манина, признавшего, что это влияние было обоюдным. По мнению В.С. Манина, исследователь жизни и творчества Волошина Р.И. Попова правомерно считает, что *«Богаевский и Волошин никогда не копировали друг друга»*, и *«скорее – то была творческая перекличка»*. [9, с. 32]

Непростой жизненный путь, который пришлось пройти друзьям, пережившим все исторические катаклизмы и суровые реалии России первой половины XX века, стал примером истинной дружбы и плодотворного творческого сотрудничества, обогатившего русскую культуру блестящими образцами живописи, графики, поэзии и литературы. Жизнь М.А. Волошина оборвалась в 1932 году, К.Ф. Богаевский пережил его на 11 лет и погиб, попав под бомбёжку 17 февраля 1943 года. Со смертью Богаевского закончилась и эта прекрасная дружба, память о которой художник до последнего дня хранил в своей душе.

Источники и литература:

1. Александр Бенуа размышляет. М., 1968.
2. Барсамов Н.С. Богаевский. М., 1961.
3. Башенко Р.Д. К.Ф. Богаевский. М., 1984. С.132.
4. Волошин М.А. Архаизм в русской живописи // Аполлон. 1909. № 1.
5. Волошин М.А. К.Ф. Богаевский // Золотое руно. 1907. № 10.
6. Волошин М.А. Константин Богаевский // Аполлон. 1912. № 6.
7. Волошин М.А. О самом себе // Волошин М.А. Путник по вселенным / Сост., вступ. ст. коммент. В.П. Купченко и З.Д. Давыдова. М., 1990.
8. Воронова О.П. Над Понтом Эвксинским. К. Богаевский. М., 1982.
9. Манин В.С. Константин Богаевский. СПб., 2011.
10. Остроумова-Лебедева А.П. Лето в Коктебеле // Максимилиан Волошин – художник. Сост. Р.И. Попова. М., 1976.
11. Попова Р.И. Жизнь и творчество М.А. Волошина // Максимилиан Волошин – художник. Сост. Р.И. Попова. М., 1976.
12. Цветаева М.И. Живое о живом // Марина Цветаева об искусстве. Сост. Л.А. Озеров, Л.А. Мнухин. М., 1991.

РАЗВИТИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В КРЫМУ В КОНЦЕ XIX - ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКОВ

Шевченко К.А.

*Донецкий национальный университет, старший преподаватель
Ksenia-shevshenko@yandex.com*

Аннотация. В период конца XIX – начала XX веков искусство территории Крымского полуострова отмечено подъёмом национальных культур, формируется система художественного образования, которая повлияла на развитие крымских школ. Предметом исследования является тема крымской пейзажной живописи в изобразительном искусстве конца XIX – начала XX веков. Целью статьи является выявить индивидуальность и своеобразие, а также художественно-стилевое единство крымских мотивов в живописи великих художников. В этой статье произведена попытка проанализировать историю художественно-стилевых систем в пейзажной тематике крымского искусства средствами культурно-исторического метода, а также проследить проявление импрессионизма в реалистичной пейзажной живописи художников, писавших крымские красоты. Новизной исследования является то, что крымские мотивы рассмотрены как один из смысловых факторов развития пейзажной живописи в Крыму и нашли широкое воплощение в творчестве художников исследуемого периода. Изображение крымских ландшафтов заключается в использовании ритмичного принципа построения цветовой гаммы, в использовании вибрирующего света и лёгкой воздушной световой среды, холодных теней и теплого света.

Ключевые слова: изобразительное искусство, художественный стиль, культура, природа, пленэр, крымский пейзаж, крымская живопись.

Художник не должен служить народу. Художник должен служить красоте. Художник учится всю жизнь, а постигать творчество и учиться у таких великолепных художников и мастеров как Иван Айвазовский, Архип Куинджи, Константин Богаевский, Исаак Левитан, Николай Рерих и другие – это огромная честь и награда. Творчество этих художников не менее удивительно, чем многогранная природа Крыма. Тема русского пленэрного искусства является магистральной для всего культурного фонда полуострова.

В конце позапрошлого века во Франции зарождается новое направление в живописи – импрессионизм. Художники этого течения не допускали смешения красок, они писали отдельными цветами. Особенно поражало зрителей отсутствие сюжета и действия, необычно широкие, смелые мазки чистого цвета. Таким образом импрессионизм, свергнув каноны классических картинных построений, создал свою композиционную систему над которой главенствовал свет, пронизывающий материалы и ткани. Тени образовывали дополнительные тона и для их создания художник не должен был пользоваться черным цветом. Вытекавшие из самого метода работы на пленэре и стремление к непосредственному отражению жизни приводило импрессионистов к «смешению жанров» [2, с. 7]. Вскоре импрессионизм стал распространяться и на другие художественные школы мира. Коснулось это и России. В начале XX века сомнений в том, что он проявился в крымской пейзажной живописи не возникало. Все сильнее выдвигались новые задачи в живописном искусстве: переход от литературного реализма к реализму художественному. Сильвестр Щедрин был одним из первых художников, начавших писать природу с натуры. Он писал небольшие этюды-картины, которые большей частью оставались незавершенными. Зимой же в своей мастерской он доводил свои этюды до

завершения или писал их повторения [9, с. 60].

Известное и очень яркое значение имело цветовое экспериментаторство Архипа Куинджи. Его называли «новатором и пролагателем путей к импрессионизму и пленэру» [6, с. 126]. Мальчик рано стал сиротой и с детства вынужден был работать. Но при этом он всегда находил время для своего увлечения – рисования. По совету хлеботорговца юный Архип отправляется пешком из Мариуполя в Феодосию, чтобы учиться живописи у великого мариниста Ивана Айвазовского [12]. Однако уровень подготовки юного художника не удовлетворил мастера и тот предлагает ему заниматься унизительным для творца трудом – красить заборы, растирать краски. Естественно, что такая работа никак не удовлетворяла юного гения и он решает обратно вернуться домой в Мариуполь. Там он осваивает ремесло ретушера фотографий и работает в фотостудии. Ну и этот вид ремесла будущему мастеру кажется унизительным. Первые попытки Куинджи стать студентов в Санкт-Петербургской Академии художеств не увенчались успехом. Но под влиянием творческой и сильной энергетики Айвазовского Куинджи пишет картину под названием «Татарская сакля при лунном освещении на Южном берегу Крыма». Этот шедевр был достойно оценен Советом Академии и вскоре Архип становится вольным слушателем Академии Художеств. В эти же годы он знакомится с представителями художников-передвижников, что дает мощный толчок к расцвету творчества художника Архипа Куинджи.

В Крым Куинджи возвращается уже сформировавшимся и признанным мастером пейзажной живописи. На морских побережьях художник пишет небольшие, в размер открытки этюды. На картон он стремится перенести быстро меняющуюся погоду, освещение, морские красоты и, конечно же, впечатления. Мастер работает над цветовой гаммой, которая позволяет передать колорит моря и неба. Такова картина «Море. Крым». Художник сопоставляет цветовой контраст холодной синевы Черного моря и желто-оранжевым цветом скалистого берега. Небольшое и еле заметное облачко уводит вдаль взгляд зрителя.

К крымским мотивам относится и пейзаж «Прибой в дождливый день». Здесь колористическое решение построено на тонких сочетаниях тонов серого неба и воды с нежной охрой песчаного берега. Куинджи – не только мастер пейзажа, а также великолепный мастер-маринист. Его морские картины разнообразны по колориту и замыслу. Красота крымской природы способствовала



**Куинджи А.И. Море. Крым. 1890-е.
Холст, масло. 40 x 54. Государственный
Русский музей**



**Куинджи А.И. Прибой в дождливый
день. 1890-е. Бумага на картоне,
масло. 58 x 36,5. Государственный
Русский музей**



Куинджи А.И. Христос в Гефсиманском саду. 1901. Холст, масло. 107,5 х 143,5. Алушкинский дворцово-парковый музей-заповедник

развитию и эволюции художественной системы Куинджи-пейзажиста, «их певца просторов он, можно сказать, стремился сделать певцом Космоса» [6, с. 170].

В своей книге о Куинджи, в главе «Навстречу импрессионизму», Виталий Манин пишет о том, как весьма своеобразно преломил Куинджи импрессионистические тенденции в своих картинах, особенно в небольших этюдах: «Импрессионизм не стал для Куинджи целью, а лишь средством совершенствования декоративной пластики». Куинджи настолько сильно любил Крым, что приобретает множество участков близ Симеиза, Алушки и Кацивели. Здесь он пишет множество шедевров и после почти

20 лет творческого молчания организует выставку, представляя несколько своих полотен. Среди них – «Христос в Гефсиманском саду». Сейчас эта картина является частью собрания Воронцовского дворца-музея и выставляется в Шуваловском корпусе.

Через пейзажную мастерскую Куинджи прошли выдающиеся художники, которые также любили необыкновенную красоту Крыма. В их числе М. Латри, Н. Рерих, А. Рылов, К. Богаевский.

В начале XX века сформировалась группа последователей великого мастера, так называемые «куинджисты». Они разрабатывали способы цветового и теневого единства и обобщения, основываясь на традиционных мотивах романтического пейзажа. Работа на пленэре открывала для художников множество возможностей в передаче «солнечного освещения, эффекта солнечного луча, пронизывающего световоздушную среду и, создавая иллюзию реальности» [7, с. 53].

Крым способен тесно переплести человеческие судьбы, это можно проследить на примере выдающихся живописцев, которые работали или даже родились на полуострове.

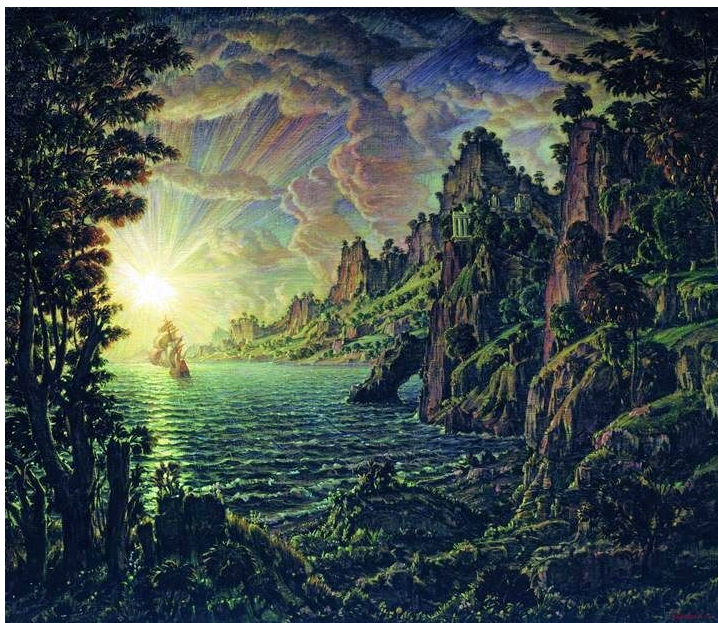


Богаевский К.Ф. Последние лучи. 1903. Холст, масло. 102 х 138. Севастопольский художественный музей им. М.П. Крошицкого

Константин Федорович Богаевский в какой-то мере повторил творческий и жизненный путь своего учителя и наставника Архипа Куинджи. Он также мечтал учиться у великого мастера Ивана Айвазовского – но это было безуспешно, так как мэтр также отверг талант Богаевского как когда-то и Куинджи. В 19 лет Константин Федорович поступает в Императорскую Академию художеств в Санкт-Петербурге и проходит обучение при мастерской Куинджи. Богаевский много путешествует как с самим мастером, так и с его учениками, знакомясь с работами и направлениями тамошних школ. И уже через пять лет он достигает высочайшего мастерства и выставляет

свои полотна в Петербурге, Москве, Венеции, Мюнхене. Хотя становление мастера и проходило вне родных пейзажей Крыма, но сердце его всегда оставалось дома. Когда живописец вернулся на родину в Феодосию, то М. Волошин верно заметил, что Богаевский «стал голосом» древней крымской земли, *«...стал им естественно, неизбежно и бессознательно, как только нашел свой путь в искусстве»*.

Пейзажи Богаевского наделены цельностью, в них минимизирована градация цветовых отношений. Таким примером может послужить картина «Последние лучи», в которой преобладают несколько основных цветов, а более резкие цветовые градации наделяют динамикой небо, камни, деревья и облака. В картине



Богаевский К.Ф. Корабли (Вечернее солнце). 1912.
Холст, масло. 133,5 x 155,8. Государственный
Русский музей

«Корабли. Вечернее солнце» роскошная природа озарена лучистым солнцем, благодаря чему полотну звучит оптимистично и жизнерадостно. Это эффектное полотно – одно из лучших творений художника, оно исполнено в немного стилизованной манере, но средствами живописи начала XX века. Одним из самых близких друзей Константина Федоровича был Максимилиан Волошин, который был мастером не только пера, но и кисти. Его и Богаевского сегодня принято считать основателями «Киммерийской художественной школы».

Жизнь, творчество и поэзия Волошина выступают средством связи культур и поколений. Его любили и бывали в гостях множество известных и талантливых людей. Благодаря ему, Крым стал площадкой для развития творческой элиты России.

К сожалению, до сих пор не создано ни музея, ни хотя бы полноценной экспозиции работ Константина Богаевского. И должным образом не увековечено имя творца. Именно он приложил немало усилий, чтобы спасти фонды художественной галереи Айвазовского от немецко-фашистских захватчиков. По словам жителей Феодосии, он не давал немецкому командованию позариться на помещение, устроив там художественный кружок для детей. Рискуя своей жизнью, художник очень виртуозно подделал одно из полотен Айвазовского, которое приглянулось одному из офицеров. Оригинал картины был спрятан и сохранен, а оккупант радовался приобретенному шедевру, не подозревая, что в руках у него подделка.

Жители Феодосии ратуют о том, чтобы Константину Богаевскому присвоили звание Почетного гражданина города, в котором он появился на свет, творил и обрел покой.

Серебряный век крымской пейзажной живописи стал эпохой оригинального и самобытного проявления художественного стиля импрессионизм, связанного с осмыслением жизни и воплощенного в творчестве и искусстве. На рубеже XIX-XX веков ясно чувствуется новый уровень художественности и импрессионистическая составляющая в живописи, которая оставалась «слитой с реализмом», выступая в «сложных, подчас трудноопределенных сочетаниях» [10].

Источники и литература:

1. Алпатов М.В. Этюды по всеобщей истории искусств. М.: Советский художник, 1979. 342 с.
2. Андреев А.Г. Импрессионизм. М.: Изд-во МГУ, 1980.

3. Гонтаренко Т. Константин Фёдорович Богаевский. URL: <https://ok-crimea.ru/krym/stati/2020/7642/konstantin-fyodorovich-bogaevskiy/>
4. Золотухина Н.А. Художественно-стилевое своеобразие крымских мотивов в изобразительном искусстве конца XIX – начала XX веков // Культура и искусство. 2020. № 11. С. 1-10. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=34448.
5. Константин Федорович Богаевский. URL: <https://feogallery.org/bogaevsky/>
6. Неведомский М.П. Архип Иванович Куинджи. СПб.: Издание Общества имени А.И. Куинджи, 1913. 189 с.
7. Савицкая Л.Л. На пути обновления. Искусство Украины в 1890–1910-е годы. Харьков: ТО «Эксклюзив», 2006. 352 с.
8. Сравнительный анализ русского и французского импрессионизма. URL: https://knowledge.allbest.ru/culture/3c0b65625b3ac78a5d53a88421216d26_1.html
9. Филиппов В. Импрессионизм в русской живописи. М.: Белый город, 2003. 320 с.
10. Филиппов В. Проблема импрессионизма в русской живописи последних десятилетий XIX века: автореф. дис. кандидата искусствоведения. М., 1973. 21 с.
11. Художники Крыма.
URL: http://krymology.info/index.php/%D0%A5%D1%83%D0%B4%D0%BE%D0%B6%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%B8_%D0%9A%D1%80%D1%8B%D0%BC%D0%B0
12. Шутов В. Юность Куинджи. Изд-во «Донбас», 1977. 255 с.

Научное издание

Культурный код: Крым

Материалы I Всероссийской научно-практической конференции, посвященной
150-летию со дня рождения Константина Федоровича Богаевского
(г. Севастополь, 29 сентября – 1 октября 2022 г.)

Ответственный за выпуск

Бойцова Е.Е., доцент, канд. ист. наук

Компьютерная верстка: Т.Н. Нечаева

Формат 60x84/8. Гарнитура Times New Roman

Усл. печ. л. 15,9