

Дагестанская региональная общественная организация  
развития и поддержки современного искусства и культуры  
«Первая Галерея»

Национальный музей Республики Дагестан им. А. Тахо-Годи  
Дагестанское отделение Общероссийской общественной организации  
«Ассоциация искусствоведов»

# СБОРНИК МАТЕРИАЛОВ

## Третьих научно-популярных чтений

### «КАВКАЗСКИЙ ДНЕВНИК РУБО»

*К 135-летию панорамы «Штурм аула Ахульго»  
и 170-летию со дня рождения Франца Рубо.*

17 июня 2026 г.  
Национальный музей РД им. А. Тахо-Годи



УДК 75/76  
ББК 85.103 (4 Фра)-6  
С – 23

С – 23      Сборник материалов третьих научно-популярных чтений «КАВКАЗСКИЙ ДНЕВНИК РУБО»: к 135-летию панорамы «Штурм аула Ахульго» и 170-летию со дня рождения Франца Рубо. 17 июня 2026 г. – Махачкала: Ростов на Дону: Тип. «Медиаграф». – 192 с., илл. (ДРОО «Первая галерея») Чтения и издание материалов осуществляются при поддержке Гранта Главы Республики Дагестан

В сборнике представлены доклады и сообщения участников чтений трёх созывов – 2016, 2021 и 2026. Авторы – сотрудники российских музеев, научно-исследовательских институтов, преподаватели высших учебных заведений, художники, реставраторы. Издание предназначено для научных и музейных работников, всех, кто интересуется творчеством Ф.А. Рубо, панорамным и диорамным искусством.

УДК 75/76  
ББК 85.103 (4 Фра)-6  
С – 23

ISBN 978-5-6056051-5-7



© ДРОО «Первая галерея», 2026  
© ГБУ «Национальный музей РД им. А. Тахо-Годи», 2026  
© ДО Общероссийской общественной организации «Ассоциация искусствоведов», 2026  
© Коллектив авторов, 2026

## СОДЕРЖАНИЕ

|                                                                                                                                                                                                                       |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| ПРЕДИСЛОВИЕ.....                                                                                                                                                                                                      | 5   |
| <i>Аргасцева С. А.</i> «Феномен XIX века. История развития панорамного искусства в XIX веке».....                                                                                                                     | 6   |
| <i>Максимчик А. Н.</i> «Кавказский военно-исторический музей: история и судьба уникального музейного собрания».....                                                                                                   | 15  |
| <i>Смирнова Л. В.</i> «Эскизы Ф. А. Рубо в коллекции Музея-заповедника «Бородинское поле».....                                                                                                                        | 45  |
| <i>Мусаева Н. Ф.</i> «Дипломные работы выпускников художественно-графического факультета ДГПУ им. Р. Гамзатова».....                                                                                                  | 56  |
| <i>Тикаева З. Д.</i> «Жизнь панорамы Ф. Рубо «Штурм аула Ахульго» в Дагестане в 1928–1934 гг. История и люди».....                                                                                                    | 81  |
| <i>Хисамова Д. Д.</i> «Франц Рубо: история одного произведения из собрания Государственного музея изобразительных искусств Республики Татарстан»...                                                                   | 87  |
| <i>Гасанова А. М.</i> «История одной картины: Франц Рубо «Взятие аула Дарго 6 июня 1845 года».....                                                                                                                    | 93  |
| <i>Дружинин А. А.</i> «Ученики Ф. А. Рубо – мастера панорам и диорам».....                                                                                                                                            | 98  |
| <i>Гамидов Т. С.</i> «Образ Имама Шамиля и эпоха Русско-Кавказской войны в современном изобразительном искусстве Дагестана».....                                                                                      | 107 |
| <i>Дагирова Д. А.</i> «К вопросу о топографии места Ахульго на панораме Ф. Рубо «Штурм аула Ахульго».....                                                                                                             | 114 |
| <i>Мамакина Н. М.</i> «Окна в Заполярье: коллекция диорам Музея Арктики и Антарктики».....                                                                                                                            | 118 |
| <i>Синин Е. Ю.</i> Новые данные о создании и функционировании диорамы «Героическая Пресня. 1905 год».....                                                                                                             | 121 |
| <i>Кузнецова М. И.</i> Диорамы «Янтарный лес» и «Карьер Янтарного комбината»: история создания, авторский коллектив, научное сопровождение, опыт использования, сложности реставрации и мультимедийные технологии.... | 126 |
| <i>Сугрובה-Рот О. В.</i> «Некоторые дополнения к каталогу 2012 года».....                                                                                                                                             | 132 |
| <i>Герасимова Г. И.</i> «Рубо... величина у нас известная».....                                                                                                                                                       | 138 |
| <i>Островская И. В.</i> «...Это ли не увлекательная задача для художника...» (О комплексе материалов к панораме «Штурм Перекопа» в фондах Музея-заповедника героической обороны и освобождения Севастополя).....      | 144 |

Материалы чтений «Кавказский дневник Рубо» I (2026) и II (2021)

|                                                                                                                                                                               |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Манышев С. Б.</i> «Жаркое лето 1847-го: Николай Пирогов и Кавказская война».                                                                                               | 152 |
| <i>Полчаева Ф. А.</i> «Использование визуальных источников в историческом исследовании (на примере иллюстраций В. Ф. Тимма)» .....                                            | 158 |
| <i>Иранпур-Зейналова Г. О.</i> «Образ Шамиля в произведениях французских писателей» .....                                                                                     | 169 |
| <i>Сулейманова З. К.</i> «О картине Франца Рубо «Вступление Императора Петра I Великого в Тарки 13 июня 1722 года» из фондов Национального музея РД им. А.А. Тахо-Годи» ..... | 181 |
| <i>Муртазалиев А. М.</i> «Сражение за Ахульго и его художественное отражение в аварской поэзии» .....                                                                         | 185 |

## ПРЕДИСЛОВИЕ

«КАВКАЗСКИЙ ДНЕВНИК РУБО» – это научно-популярные чтения, цель которых популяризировать культурно-историческое наследие XIX века и его визуальное художественное отражение в искусстве. Это уже третьи чтения, и по традиции они проводятся один раз в пять лет и посвящаются юбилею художника Франца Алексеевича Рубо. Первые чтения «КДР» прошли в 2016 году и были посвящены 160-летию, вторые в 2021 году – к 165-летию художника.

Основные темы чтений: история панорамы Ф. Рубо «Штурм аула Ахульго»; жизнь и творчество Ф. Рубо; Дагестан в исторической и батальной живописи второй половины XIX в.; использование визуальных источников в историческом исследовании; панорамно-диорамное искусство в России и мире; прошлое и современная художественная рефлексия: художники, музеи, выставки.

География участников нынешних чтений значительно расширилась – Махачкала, Москва, Санкт-Петербург, Севастополь, Казань, Калининград, Волгоград, Минск, Дюссельдорф. Всего на Чтения заявлено 16 докладов, и это самое большое количество участников за все годы (в 2016 заявлено и прочитано четыре доклада, в 2021 – шесть).

Третьи чтения «Кавказский дневник Рубо» прошли в рамках мультикультурного проекта «Архив Ахульго» – комплекса мероприятий, посвящённых двум юбилеям – 135-летию панорамы «Штурм аула Ахульго» и 170-летию со дня рождения Франца Рубо. Это презентации книги «Штурм аула Ахульго. История и судьба панорамы Ф. Рубо», выставки «Архив Ахульго» и её каталога, проведение чтений и издание сборника статей, мастер-классы по батальной живописи, лекции для всех интересующихся отечественной историей и изобразительным искусством.

Что касается сборника, то мы решили объединить материалы всех трёх чтений под одну обложку (ранее не издавались), что безусловно станет ещё одним вкладом в дело изучения и популяризации наследия Ф. Рубо, визуальной истории Дагестана XIX–XX веков и панорамно-диорамного искусства. В итоге в сборнике опубликован 21 доклад, прочитанный на чтениях «Кавказский дневник Рубо» с 2016 по 2026 год.

Отрадно, что в рамках наших чтений в этом году прошло по предложению Секции музеев – хранителей панорам и диорам Союза музеев России её очередное выездное заседание, участники которого (десять) выступили с докладами на «КДР III».

Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры  
«Государственный историко-мемориальный Музей-заповедник  
“Сталинградская битва”». Волгоград

**Аргасцева Светлана Анатольевна**

Кандидат искусствоведения, заведующий отделом экспозиционно-  
выставочных работ

## **ФЕНОМЕН XIX ВЕКА. ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ ПАНОРАМНОГО ИСКУССТВА В XIX ВЕКЕ**

**Argastseva S. A.**

Candidate of Art History, Honored Worker of Culture  
of the Russian Federation

Head of the Department of Exhibitions and Expositions,  
Stalingrad Battle Museum-Reserve

## **THE PHENOMENON OF THE 19TH CENTURY. THE HISTORY OF PANORAMIC ART DEVELOPMENT IN THE 19TH CENTURY**

Статья посвящена истории становления и развития панорамного искусства в XIX веке. В ней описаны периоды повышения и снижения интереса к панорамам. В статье анализируются причины снижения художественного уровня и интереса к панорамам.

The article is devoted to the history of the formation and development of panoramic art in the 19th century. It describes periods of increased and decreased interest in panoramas. The article analyzes the reasons for the decline in interest and the artistic level of panoramas.

**Ключевые слова:** панорама, диорама, ротонда, батальный жанр, искусство XIX–XX века, Ф. А. Рубо, М. Б. Греков

**Keywords:** panorama, diorama, rotunda, battle genre, 19th-20th century art, F. A. Roubaud, M. B. Grekov

В истории развития панорамного искусства можно отметить более или менее чётко выраженные периоды спада и подъёма. 1-й период расцвета охватывает три начальных десятилетия XIX века – затем спад; 2-й период популярности панорам – с середины до последней четверти XIX века; 3-й – подъём – с 1880-х по 1914 гг.

Появление живописной художественной панорамы в конце XVIII века было исторически обусловлено: в это время появились необходимые технические, социально-экономические и идеологические предпосылки. Как истинное дети-

ще эпохи Просвещения искусство панорамы стало стремительно развиваться – и количественно, и качественно – в XIX веке.

Панорамное искусство родилось как коммерческое предприятие, но одновременно оно было предметом художественного и технического творчества. Это вызывало противоположные оценки нового явления культуры: от полного отрицания как ярмарочного аттракциона, до осознания его как искусства будущего. О панораме можно сказать то, что сказано о родившемся через 100 лет искусстве кино: «Кино всегда было двойным агентом, это у него с рождения. Оно было изобретено дельцом – и обязано жизнью поэтам»<sup>1</sup>. Панораму не случайно называют кинематографом XIX века, она действительно была прямым его предшественником, а её более позднюю разновидность – мувинг-панораму<sup>2</sup> – можно назвать рисованным кино – искусством ожившей реальности, одна из работ по истории панорамы называется «Археология кино».

Панорама являлась источником зрительной информации для огромных масс, она удовлетворяла жажду увидеть всё своими глазами. Тогда, когда не было таких источников зрительной информации, как кино, телевидение, она выполняла ряд функций современного интернета (зрительной информации). Живописные панорамы стремились как можно быстрее и точнее показать недавние события, удовлетворить тягу к познанию дальних стран, их можно назвать наглядными репортажами XIX века. В панораме зритель получал не столько эстетическое удовлетворение, сколько конкретную информацию, в своё время она сыграла немалую роль в просвещении масс.

Но, вместе с тем, панорама была развлечением, поскольку, как и кино, содержала элементы зрелищности и эмоциональности. Горожане широких социальных слоёв искали развлечения на ярмарках, в местах массовых увеселений, потому там и появились первые панорамы, отсюда и эпитет «ярмарочного аттракциона» и непризнание панорамы ценителями «высокого» искусства<sup>3</sup>.

Эмоциональное воздействие панорамной живописи и её быстрое распространение привели к тому, что вскоре после быстрого распространения и популярности она была названа «феноменом XIX века». Изобретатель панорамы Р. Баркер в своей заявке на патент характеризует её цель в таких словах: «...создать у зрителя эффект присутствия в изображённом событии...»<sup>4</sup>.

Необычность этого зрелища настолько поразила президента английской Королевской академии художеств Рейнольдса<sup>5</sup>, что он не нашёл ему места в систе-

<sup>1</sup> Bapst Germain, D'histoire des panoramas et des dioramas – Paris: Imprimerie Nationale, 1891

<sup>2</sup> Панорама «Великий сибирский путь» или «Транссибирская железная дорога» художника Павла Яковлевича Пясецкого (1843–1919), длина около 900 метров.

<sup>3</sup> Fruitema E. Zoetmulder P., Panorama Fenomeen – Haag, 1981.

<sup>4</sup> Патент Баркера опубликован в Reportory of Arts and Manufactures – London, 1706, volume 4, page 165–167. Приводится по книге Buddemeer – Panoramien, dioramen, photographie, 1970, Page 1631.

<sup>5</sup> Джошуа Рейнольдс (16 июля 1723 – 23 февраля 1792) – английский живописец и теоретик, первый президент Королевской академии художеств. Один из ведущих британских художников XVIII века.

ме искусств. В то же время известный художник Беджамин Уэст<sup>6</sup>, увидев первые панорамы Р. Баркера, предсказал этому искусству большое будущее. Такие противоречивые оценки панорамы сохранялись на протяжении всего XIX века.

В марте 1789 г. с панорамой «Вид Эдинбурга с вершины обсерватории Калтон Хилл» Баркер приехал в Лондон. Посетителей этой панорамы с видом Эдинбурга было мало, можно предположить, что она показывалась в несовершенных условиях, и, кроме того, лондонцев мало интересовал провинциальный Эдинбург.

Баркер учёл это обстоятельство и для следующей своей панорамы выбрал вид Лондона, столицы развивающейся империи, в то время – самого крупного города мира. Успех такой картины можно было предположить уже исходя из того, что лондонцы могли испытать радость узнавания на ней знакомых зданий, улиц и других объектов. Необычным и прозорливым был и выбор точки обзора панорамы – Альбионская паровая мельница – «монумента эпохи»<sup>7</sup>. Точное время создания панорамы не установлено<sup>8</sup>. Панорама была написана темперой и охватывала только полукруг. Позже, в ходе её демонстрации, когда стал ясен успех, в 1793 г. она была дополнена до полного круга.

Ни в патенте Баркера, где он назвал своё изобретение «взгляд в натуру», ни позже до 1792 г. не существовало слова «панорама», его просто не было в лексиконе эпохи. По имеющимся данным этот термин впервые появился 10 января 1792 г. в заголовке объявления газеты «Таймс».

Использование древнегреческих слов «pan» и «horama» подчёркивает преемственность изобретения от классического искусства, но прежде всего – это была дань моде, характерной поклонением античности.

В 1793 г. была построена впервые постоянная каменная ротонда Баркера на Ланкастер-сквер, на её фасаде над входом слово «Панорама» было выведено крупно греческими буквами.

Успех панорамы «Вид Лондона с Альбионской мельницы» (1791–1792 гг.) был колоссален. Баркер, получив финансовую поддержку, смог построить на Ланкастер-сквер солидное здание-ротонду по проекту шотландского архитектора Роберта Митчелла. Широкий успех показанных там панорам способствовал популяризации и слова, которым стали обозначать картину и здание, в котором она демонстрировалась.

Несмотря на то, что в Англии панорамы были очень распространены и популярны, всё же наибольшее влияние на общественную жизнь это искусство имело во Франции, где художественным проблемам уделялось всеобщее внимание. Именно во Франции в первой половине XIX века можно наблюдать наибольший расцвет панорамы, связанный, главным образом, с творчеством талантливого художника-панорамиста Жака Шарля Ланглуа<sup>9</sup>, дебют которого состоялся в 1831 г.

<sup>6</sup> Беджамин Уэст – английский художник, в 1768 году участвовал в создании Королевской академии художеств.

<sup>7</sup> Альбионская паровая мельница – первая паровая мельница (начало работы 1861 г., в 1791 г. мельница сгорела).

<sup>8</sup> Можно предположить до пожара 1791 г.

<sup>9</sup> Жан Шарль Ланглуа (22 июля 1789–1870) – французский художник-баталист, полковник Вели-

В эти же годы появился и развился ещё один вид иллюзионистической живописи – диорама, названа также с использованием древнегреческих слов «dia» – сквозь, через и «horama» – видение, т.е. «двойное изображение – плотный холст и прозрачная ткань». Её изобретателем считается Луи Дагер<sup>10</sup>. Именно диорама, хотя и на короткое время, стала наиболее популярным зрелищем, составившим конкуренцию панораме.

Диорама, по сравнению с панорамами, были менее распространены и существовали недолго, им посвящено гораздо большее число исследований, чем панорамам. Это в основном работы о Дагере – изобретателе фотографии, а также книги по истории кино, где диорама рассматривалась, как некая предтеча кинематографа.

Дагер в работе над диорамами совершенствовал светотехнические устройства и в результате получил так называемый «двойной эффект», когда менялось не только освещение картины, но и её содержание.

Диорама не могла вызвать те чувства, которые рождались благодаря специфике панорамы, иллюзии здесь были другие. Можно было удивляться ожившей картине, но эффекта присутствия в давно прошедших событиях, необычных обстоятельствах, в широких природных ландшафтах здесь не было. Зато диорама могла преодолеть тот недостаток панорамы, которому критики уделяли особое внимание, а именно – её статичность. С изобретением «двойного эффекта» Дагер впервые показал на одной и той же плоскости различные композиции, где появлялись и исчезали видимые объекты. Этот принципиально качественный скачок в изобразительном искусстве не был замечен критиками того времени, хотя именно он положил начало всем видам современного искусства, показывающим движение (кино, телевидение и т.д.).

Надо отметить, что в России после революции ввиду экономического положения молодой Советской республики с лёгкой руки М.Б. Грекова диорама стала рассматриваться как часть панорамы. Такое восприятие диорамы сохраняется в нашей стране (только в нашей стране) до сегодняшнего дня.

В конкуренции между панорамой и диорамой победителем вышла первая. Этому способствовали, главным образом, новшества, введённые одним из самых значительных художников-панорамистов Жаном Ланглуа – талантливый художник, ежегодно выставлялся в салонах, был известен как батальный живописец. Его заслуга в том, что он поднял создание предметного плана до степени высокого искусства, в дальнейшем предметный план стал обязательным для всех последующих панорам.

Массовость создаваемых панорам имела следствием снижение художественного уровня многих, прошёл ажиотаж вокруг них, они уже не поражали своей новизной. Появились другие технические виды искусств и зрелищ, такие как фотография, массовые репродукции, доступные широкой публике, музеи, раз-

---

кой армии, участник Наполеоновских войн, создатель жанра батальной панорамы.

<sup>10</sup> Луи Жак Манде Дагер (18 ноября 1787–10 июля 1851) – французский художник, химик и изобретатель, один из создателей фотографии.

личные выставки, в том числе первые Всемирные выставки. Более доступными стали путешествия, поэтому основная господствующая тема первых панорам – виды городов и ландшафтов – потеряла свою привлекательность. Повышение уровня грамотности, доступность книг, появление публичных библиотек изменили информированность широких слоёв населения. Всё сказанное влияло на вкусы публики, они становились более требовательными и изменчивыми. В.В. Стасов писал: «...поразительным фактом является та быстрота, с которой изменялись в продолжение этого столетия понятия и стремления живописцев, а вместе и симпатии публики»<sup>11</sup>. Обозначилась первая фаза упадка панорамного искусства.

Панорама, как никакое другое искусство XIX века, была тесно связана с социально-экономическим состоянием общества. Наряду с изменившимися художественными условиями большую роль в более или менее чётко выраженных фазах подъёма и упадка панорамы сыграли и социально-экономические условия, войны и революции, пронёсшиеся над странами Европы. К первой четверти XIX века произошло снижение интереса к панорамной живописи, завершился первый период расцвета панорамы.

Лишь с середины XIX века начинается новый подъём искусства панорамы. Постепенно начали осознавать, что панорама не может быть заменена другими, новыми видами искусства, она имеет свои характерные особенности и специфическое воздействие. Кроме того, она, естественно, не может быть предметом коллекционирования.

Панорама всё больше превращалась в национальный монумент, т.к. главными темами их стали исторические и батальные, что соответствовало тем изменениям в изобразительном искусстве, которые господствовали в то время, а именно – стремление к историческим и патриотическим сюжетам. Мелкие формы, различные комнатные и карманные панорамы стали менее популярными, они не могли соответствовать рождающейся тенденции превращения панорамы в национальный памятник. Подавляющее большинство панорам данного периода имели размеры около 100 м по окружности и более.

Существенные отличия второй фазы подъёма и развития панорамного искусства сводились к изменившейся тематике, новым техническим возможностям и к увеличению размеров панорам, а также к углублению синтетических связей этого искусства.

Изменения наиболее очевидно отразились в архитектуре панорамных ротонд. Здание панорамы, в противовес музейному зданию, всегда было функциональным. Поэтому в панорамных ротондах теперь больше, чем раньше, проявляется их двойственность: с одной стороны – стремление к нейтрализации стен здания, а с другой – стремление к масштабности, импозантности внешнего вида. Проектирование панорамных зданий с их специфичной архитектурно-эстетической целью становится особой задачей. Характерно, что в учебниках

---

<sup>11</sup> Стасов В.В., Собрание сочинений В.В. Стасова 1847–1886, том 1–4, художественные статьи – Санкт-Петербург, 1894.

по архитектуре XIX века здание панорамы рассматривается как самостоятельный тип строений<sup>12</sup>. Роль архитекторов в строительстве панорам становилась всё более значительной, поскольку здания стали рассматривать не только как строительную оболочку, но и как монумент. Если такие здания-монументы в первой фазе появлялись изредка, то теперь это становилось правилом.

Со второй половины XIX века появилась возможность осуществления новых идей в конструктивных решениях зданий, особенно широкое применение металлоконструкций в строительстве, применение новых строительных материалов. Основоположником этих новаций был архитектор Жак Гитторф<sup>13</sup>, ротонда которого открыла новый этап в строительстве таких зданий – появляются ротонды с безопорным перекрытием.

Полотно больших размеров и соответствующие ротонды сложных конструкций требовали иной, чем прежде, организации работ – как художественных, так и строительных. Разумеется, это связано с большими финансовыми затратами, что было не по силам отдельным предпринимателям. Как следствие, в 60-х годах XIX века появились первые акционерные общества, способные финансировать строительство ротонд, их эксплуатацию, изготовление и демонстрацию полотен. Особенно больших затрат требовала покупка земельных участков в престижных местах, где цены были весьма высокими.

Деятельность первого такого общества развернулась в Париже, оно называлось «Общество французской Гранд-панорамы», с его помощью была построена ротонда для панорам Ланглуа на Елисейских полях, в выгодном месте, арендованном на 40 лет. В последующем наибольшую роль сыграли бельгийские акционерные общества, так как в Бельгии были сосредоточены большие капиталы молодой буржуазии, победившей в революции 1830 г. Если Англию называют родиной панорамного искусства, то Бельгию можно назвать родиной панорамного предпринимательства, причём, бельгийские акционерные общества быстро превращались в международные. Возможно, и первое акционерное общество во Франции действовало с участием бельгийского капитала. Создавались панорамные акционерные общества в Германии, называли они себя по месту действия «Франкфуртские» или «Мюнхенские», но во многих случаях это были лишь дочерние предприятия всё тех же бельгийских, позже они носили анонимные названия, чтобы не шокировать местного обывателя.

Есть сведения о том, что в 1883 г. акционерное общество панорам действовало в России. В библиотеке им. В. И. Ленина в настоящее время хранится дело «Анонимное Акционерное общество панорам в России»<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> Этот факт подтверждается наличием специальных разделов по панорамам в архитектурных справочниках (например, в справочнике по строительству, изданном в Берлине в 1884 г., в справочнике «Гамбург и его строения» 1890 г., в кратком справочнике по архитектуре, изданном в Лейпциге в 1905 г.).

<sup>13</sup> Жак Иньяс Гитторф (при рождении Якоб Игнац Гитторф) (1792–1867) – французский архитектор немецкого происхождения, стал одним из ведущих архитекторов Парижа.

<sup>14</sup> «Анонимное акционерное общество панорам в России» – организация, которая существова-

Во втором периоде расцвета панорамного искусства становится особо заметным творчество французских художников отца и сына Филиппото, которые впервые создавали панорамы не только для Франции, но и для других стран, в том числе для России и США. Созданные ими панорамы имели тематику, которая соответствовала патриотическим настроениям в этих странах. Они впервые создавали авторские повторения своих панорам, которые имели огромные размеры.

Феликс Эммануэль Филиппото<sup>15</sup> – автор первой панорамы «Осада Парижа», известной также под названием «Осада форта Исси». Она показывалась с 1873 г. в той же ротонде, где демонстрировались последние панорамы Ланглуа. После смерти Ланглуа ротонда перешла в собственность бельгийско-французского общества и просуществовала до конца века. Сюжетом панорамы «Осада Исси» был героический эпизод из франко-прусской войны. Помимо высоких художественных достоинств, великолепной «списанности» предметного плана, о чём говорится во многих источниках, панорама стала особенно известной после показа на Всемирной выставке в 1878 году. Успех панорамы был таким большим, что по заказу Общества Филиппото дважды повторил её. Первое повторение пропутешествовало по многим странам Европы, в том числе его планировали показать и в Петербурге. Второе повторение, созданное Феликсом Филиппото и его сыном Полем Филиппото, показывалось в Америке.

О творчестве Поля Филиппото<sup>16</sup> можно судить более глубоко, т.к. в настоящее время сохранились и экспонируются две его панорамы «Битва при Геттисберге» и «Распятие».

Второй период снижения интереса к панораме был продиктован франко-прусской войной и продлился недолго – практически на период войны. Уже к 80-м годам XIX века вновь обозначился интерес к панорамной живописи.

Новой для панорамы темой, соприкасающейся с исторической, были сюжеты из христианской священной истории. Впервые на тему распятия Христа была сделана панорама в 1889 году Юлианом де Вриентом в местечке Монтегю. Верующая публика её не приняла, можно понять её консерватизм: коробило трёхмерное изображение, претендующее на реальность далёких священных событий. Кроме того, существовало мнение, что батальные темы больше подходят для панорам.

Лишь талант немецкого художника Бруно Пигльхайна<sup>17</sup> смог утвердить евангельскую тему в панорамной живописи. Новое Мюнхенское панорамное обще-

ла в конце XIX века. В сезон 1882–1883 годов она показывала на Цветном бульваре в Москве панораму художника Джоржа Вашингтона «Торжественное вступление русских войск в город Карс, 8 ноября 1877 года». Стоимость входного билета составляла 1 рубль, а по воскресеньям – 25 копеек.

<sup>15</sup> Феликс-Эммануэль-Анри Филиппото (1815–1884) – французский исторический живописец, баталист, портретист, график, иллюстратор.

<sup>16</sup> Поль Доменик Филиппото (1846–1923) – сын художника Феликса-Эммануэля-Анри Филиппото, французский живописец исторического жанра, баталист, портретист, иллюстратор.

<sup>17</sup> Бруно Пигльхайн (1848–1894 гг.) – немецкий скульптор и художник, представитель Мюнхенской школы изобразительных искусств.

ство заключило контракт с Пигльхайном на создание панорамы «Распятие Христа» за огромную сумму 145 тыс. марок. Пигльхайн вместе со своими помощниками К. Фрошем и И. Кригером весной 1885 года отправился в Палестину, где они изучали ландшафт, архитектуру, используя при этом и фотоаппарат. Пока велись работы по созданию холста, в Мюнхене строили новую ротонду. Открытие панорамы состоялось в мае 1886 г. Пигльхайн сделал несколько повторений панорамы «Распятие Христа», которые демонстрировались в разных странах Европы.

Особенной популярностью библейские панорамы пользовались в России, так как в традициях русской православной церкви всегда присутствовали изображения святых в иконописи, в росписи храмов и церквей, а в первой половине XIX века религиозный сюжет стал популярным и в светской живописи. В России одно из повторений «Распятия», созданное И. Кригером и К. Фрошем, демонстрировалось в Киеве. Деревянная ротонда для панорамы была построена в 1902 г. на Владимирской горке архитектором В. А. Римским-Корсаковым, предметный план был выполнен художником С. Фабианским.

Строительству этой панорамы было посвящено одно из собраний Общества Гражданских Инженеров. Подробный отчёт о строительстве напечатал журнал «Зодчий»<sup>18</sup>. В докладе, сделанном Римским-Корсаковым, давалась характеристика здания, указывалась стоимость ротонды, а также отмечалось, что затраченную сумму предприниматели уже успели возратить в течение 2–3 месяцев эксплуатации панорамы, благодаря громадному успеху, которым она пользуется в Киеве. Описание сюжета панорамы было дано в газете «Киевлянин» № 18 за 1902 год<sup>19</sup>. Журнал «Родина» пишет ещё об одной панораме «Голгофа», показанной в 1909 г. в Петербурге. Сообщается, что панорама, исполненная И. Кригером, К. Фрошем, привезена в Петербург, о её грандиозности можно судить по размерам холста: в длину 145 аршин (103 м) и в высоту – 18 аршин с четвертью (13 м) Каменная ротонда для этой панорамы была построена на Невском проспекте. Примечательно, что здание ротонды в последующие годы было перестроено под цирк, затем – в синемаграф «Люкс», а в 1930 году – в кинотеатр «Колизей». Сохранилось до настоящего времени по адресу Невский, 100.

В России особую популярность панорама приобретает с приходом в этот вид искусства Ф. А. Рубо, талантливого художника, руководителя батальной мастерской Высшего художественного училища при Академии художеств, с 1910 г. – действительного члена Академии художеств.

Значительной и масштабной работой стала его первая панорама «Штурм аула Ахульго» или «Покорение Кавказа»<sup>20</sup>. Он написал её в 1892–1893 г. в Мюнхенском панорамном ателье, впервые она демонстрировалась в Мюнхене. Затем панорама была перевезена в Нижний Новгород, где демонстрировалась на XVI

<sup>18</sup> Зодчий, № 13/1902, С. 162–164.

<sup>19</sup> В Центральном государственном архиве кинофотофонда документов УССР (1958–1992 гг.) сегодня – Центральный государственный архив кинофотофонда документов Украины им. Г. С. Пшеничного – хранятся фотографии полотна и ротонды.

<sup>20</sup> Буклет панорамы «Покорение Кавказа» (Взятие аула Ахульго) Нижний-Новгород – типография Пастухова, 1906.

Всероссийской промышленной и художественной выставке в специальной ротонде, спроектированной архитектором В.И. Шёне<sup>21</sup>. Ротонда имела большой купол, открытую галерею и отличалась необычной конструкцией.

Панорама отображает штурм русскими войсками резиденции Шамиля в 1839 г. Сохранились многие описания этой панорамы. На нижегородской выставке она пользовалась неизменным успехом, о ней писали В. Стасов и М. Горький. В журнале «Всемирная иллюстрация» было специальное сообщение и помещена граюра «Выход Их Императорских Высочеств из панорамы профессора Рубо».

После выставки она хранилась в Храме Славы в Тифлисе, затем панораму «Ахульго» демонстрировали в Петербурге, затем она некоторое время показывалась в ротонде Севастопольской панорамы, в то время как последняя демонстрировалась на Марсовом поле в Петербурге.

В начале XX века с появлением кинематографа интерес к панорамам падает. Первая мировая война ещё более усилила падение этого интереса. К тому же, экономическая ситуация не позволяла создавать панорамы, требующих больших вложений капитала. Закончился третий период расцвета панорамной живописи.

В отличие от Европы, где на долгое время забыли о создании новых панорам (практически до конца Второй мировой войны), в Советской России работа по созданию проектов панорам шла полным ходом. Темами этих проектов стали события Гражданской войны: «Оборона Царицына», «Штурм Перекопа», «Осада Петрограда от банд Юденича». Авторами этих панорам были советские баталлисты, в основном – ученики Рубо. Воплощению задуманных проектов помешала Великая Отечественная война.

Во 2-й половине XX века вслед за упадком пришли возрождение и расцвет панорамного вида искусства. Панорамы стали создаваться в самых удаленных уголках планеты: в Австралии, Китае, Индии, Ираке, Африке и др.

В СССР были воссозданы «Севастопольская» и «Бородинская» панорамы, открыты и действуют «Волочаевский бой» (Хабаровск) и «Разгром немецко-фашистских войск под Сталинградом» (Волгоград).

---

<sup>21</sup> Василий (Вильгельм) Иванович Шёне (1867–1941) – русский архитектор, работавший в Санкт-Петербурге в конце XIX – начале XX века, один из первых мастеров петербургского модерна.

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «**Российский экономический университет им. Г. В. Плеханова**»,  
Минский филиал. Минск

**Максимчик Андрей Николаевич**

Кандидат исторических наук, научный сотрудник Фонда развития и поддержки арменоведческих исследований «АНИВ»; доцент кафедры информационных технологий и социально-гуманитарных дисциплин РЭУ им. Г. В. Плеханова

## **КАВКАЗСКИЙ ВОЕННО-ИСТОРИЧЕСКИЙ МУЗЕЙ: ИСТОРИЯ И СУДЬБА УНИКАЛЬНОГО МУЗЕЙНОГО СОБРАНИЯ**

В современном «пантеоне» знаковых событий российской истории военно-политические события XVIII–XIX вв. на Кавказе практически не представлены. Сравнивая масштабы праздничных торжественных мероприятий, приуроченных к 200-летию юбилею Отечественной войны 1812 года, 400-летию дома Романовых, 100-летию начала Первой мировой войны и т. д., невольно задаёшься вопросом: почему 150-летний юбилей окончания Кавказской войны не получил должного внимания со стороны государства? В чём причина такой исторической избирательности?

Ответы на эти (и не только) вопросы своими корнями уходят в многовековую историю российско-кавказских отношений, в процесс присоединения региона к Российской империи. Осмысление этих событий определяет «маршрут» исторического пути, совместно пройденного русским и горским населением. В политической практике составляющие «маршрута» проходят путь стерилизации, результатом которой является их разделение на два противоположных полюса исторической памяти: положительный (военные конфликты и победы в них, успехи в социально-экономической и культурной сферах) и отрицательный (кризисы и поражения). Позитивная часть ложится в основу государственной, а также национальной идеологии, направленной на воспитание патриотизма, выработки у будущих поколений общегосударственных ценностей. Вторая – проигнорированная по целому ряду причин, может быть заложена в основу идеолого-политической программы, преследующей пересмотр результатов прошлого в свою пользу. И здесь нельзя не согласиться с мнением российского историка Я. А. Гордина, писавшего о том, что «унижение и мощная историческая память о былом величии – опасная смесь»<sup>1</sup>. В этом отношении история присоединения Кавказа к России занимает пограничное состояние между двумя по-

<sup>1</sup> Гордин Я. Зачем России нужен был Кавказ? Иллюзии и реальность. СПб.: «Журнал «Звезда», 2008. С. 255.

люсами памяти, поскольку сегодня в исторической науке не выработался общепризнанный подход к формулировке единой (русской, а не российской – авт.) оценки событий прошлого. Положительный результат, полученный империей в результате присоединения, может отбрасывать тень негативных последствий для местного населения. Может поэтому очередной юбилей окончания Кавказской войны (как исторического сюжета, включенного в рамки процесса присоединения Кавказа к России) не вписывается в однозначные и недвусмысленные этатистские рамки исторической памяти. Государство, заинтересованное в территориальной целостности и гарантий её сохранения, вынуждено избегать неудобных сюжетов былого прошлого, и, тем самым, обрекает их на «скитания», которые в рамках концептуального плюрализма в исторической науке могут найти «приют» где угодно.

Такое видение сложившейся ситуации и попыток её изменения в духе тацитовой формулы «*Sine ira et studio*»<sup>2</sup> ставит перед исследователем, взявшимся распутывать «клубок» российско-кавказских отношений, две основные задачи. Во-первых, это недопущение столкновений этих двух полюсов исторической памяти путём регулирования их пропорционального соотношения в своём изложении. Во-вторых, при формировании единой оценки событий прошлого нельзя прибегать к научному «остракизму», т.е. вытеснять из культурной памяти травмирующие элементы прошлого, а наоборот – необходимо искать компромиссное решение, делать взвешенную и трезвую оценку событий.

На протяжении столетий российское общество и государство вырабатывало в себе механизмы «подпитки» жизненных сил, обосновывало свои деяния и поступки, определяло ориентиры дальнейшего развития не без вовлечения в этот сценарий событий прошлого. Так, в дореволюционной России военные триумфы и победы закладывались в основу имперской идеологии, были стержнем национального самосознания. Историческая память о былой военной славе воплощалась в литературе, музыке, живописи, скульптуре, архитектуре, театре, кино и т.д. Побуждение к необходимости помнить и знать о военной славе предшественников, а также соответствовать их примеру, в первую очередь, было адресовано российской армии. По этому поводу военный историк-кавказовед Б.С. Эсадзе подчеркивал следующее: «Преемники старых воинов кавказских обязаны знать про доблестные дела отцов и дедов своих»<sup>3</sup>. На практике это достигалось также путём проведения комплекса мероприятий, приуроченных к празднованию какого-либо знакового в военной истории события, где целенаправленно задействовались силы действующей армии<sup>4</sup>. Так, 14 августа 1909 г. от временно исполняющего должность начальника штаба Кавказского

<sup>2</sup> Без гнева и пристрастия (лат.) (прим. ред.).

<sup>3</sup> Боевые подвиги кавказских войск. Альбом Картинной галереи Кавказского военно-исторического музея с описанием замечательных событий, наиболее выдающихся сражений и отдельных геройских подвигов за время двухвековой борьбы русских на Кавказе/Сост. Б.С. Эсадзе. Тифлис: Тип. тифлисского Метехского тюремного замка, 1899. С. III.

<sup>4</sup> Лапин В. Кавказская война XVIII–XIX веков в исторической памяти//Россия XXI. 2007. № 6. С. 92–93.

военного округа генерал-майора Н.Н.Юденича на имя начальника военно-исторического отдела при окружном штабе было спешно, секретно и циркулярно спущено письмо следующего содержания: «В виду предстоящего, 25-го сего августа, празднования пятидесятилетия покорения Восточного Кавказа, – главнокомандующий войсками округа, генерал-адъютант граф Воронцов-Дашков предоставил Вашему превосходительству сложить, по Вашему усмотрению, дисциплинарные взыскания с офицеров, военных чиновников и нижних чинов, наложенных на них за незначительные проступки по службе. О таковой милости должно быть объявлено в войсковых частях, учреждениях, управлениях и заведениях округа, от имени его сиятельства, 25-го сего августа»<sup>5</sup>. Однако такого рода напоминания носили эпизодический, несистемный характер. Необходимы были качественно иные инструменты «закрепления в новых поколениях тех же доблестных чувств, ту же самоотверженность в защите Престола и Отечества, какими отличались их славные предки»<sup>6</sup>. По мысли знатока военной истории Кавказа В.А.Потто, более действенно и эффективно эту функцию мог на себя взять военно-исторический музей, «который передаст нам вековые предания кавказской войны не в духовной силе молитвы<sup>7</sup>, а в более вещественных, так сказать, осязательных формах. И именно только в этих формах, в этих живых образах и заключено для музея его историческое и великое воспитательное<sup>8</sup> значение».

В империи осознание необходимости основания таких музеев в деле воспитания войск пришлось на последнюю треть XIX в., когда начался процесс их постепенного создания. Это стало возможным благодаря кропотливо проведённой работе по сбору и накоплению большого количества военных трофеев и реликвий XVIII–XIX вв. Во главе военно-исторического музейного движения встали офицеры армии и флота. Их стараниями были сохранены уникальные реликвии истории полков, способствовавшие воспитанию личного состава частей в духе традиций русской армии. Одними из первых военных музеев, открытых для посещения широкой публике, стали Морской (1867) и Артиллерийский (1868) музеи Санкт-Петербурга, Бородинский музей (1903) Москвы. Появились и первые (полковые) музеи в воинских частях<sup>9</sup>. К 1914 г. их количество возрос-

<sup>5</sup> Центральный государственный исторический архив Грузии (далее ЦГИА Грузии). Ф. 1087. Оп. 1. д. 97. О деятельности и нуждах военно-исторического отдела. Л. 606.

<sup>6</sup> ЦГИА Грузии. Ф. 1087. Оп. 1. Д. 124. Л. 1.

<sup>7</sup> Здесь имеется в виду ведшееся в тот момент времени строительство Александро-Невского военного собора на Гунибской площади Тифлиса. Собор был построен в знак окончания Кавказской войны. В 1930 г. по распоряжению наркома внутренних дел Грузинской ССР Л.П. Берия храм был взорван.

<sup>8</sup> Потто В.А. Кавказский военно-исторический музей: (Как памятник народной славы). [Тифлис, 1888]. С. 5–6.

<sup>9</sup> См.: Александрова Н.В. Российские военные музеи в первой трети XX в. Из истории организации и деятельности: автореф. дис. ... канд. ист. наук. М., 1997; Спиридонова Т.П. Музеи войсковых частей в дореволюционной России (Становление и историко-культурное значение): автореф. дис. ... канд. ист. наук. М., 2005; Хохлов И.В. Исторические традиции гренадерских и пехотных полков русской армии: опыт изучения и сохранения (1874–1918 гг.): автореф. дис.

ло до трёхсот. Сюда же входил и построенный в Тифлисе Кавказский военно-исторический музей. В качестве синонимов в исторических источниках и литературе можно встретить и другие его названия: «Храм Славы», Кавказский или Тифлисский военный музей.

В современной российской историографии создание и деятельность Кавказского военно-исторического музея, судьба его музейных коллекций остаётся малоизвестной страницей не только в истории присоединения Кавказа к России, но и в истории музейного дела. По этому поводу историк-искусствовед Г. И. Герасимова с надеждой отмечала: «Судьба уникального музейного собрания, включавшего живописные работы различных авторов, предметы снаряжения и вооружения, а также документы, ещё ждет своего исследователя»<sup>10</sup>.

Какова же историографическая ситуация с этим «уникальным собранием»? Так, в двухтомной «Российской музейной энциклопедии» о Кавказском военно-историческом музее было упомянуто лишь в одном предложении: «Музей собирал и экспонировал памятники, свидетельствовавшие об исторических событиях, связанных с русско-турецкими и русско-персидскими войнами»<sup>11</sup>. В монографии «История музейного дела конца XVIII – начала XX вв.» автор только добавил тот факт, что музей был создан во второй половине XIX в. и в нём находилась картина Ф. А. Рубо «Взятие Гуниба и плен Шамиля 25 августа 1859 года»<sup>12</sup>. Не вдаваясь в дальнейшее цитирование подобных примеров, следует подчеркнуть, что преобладающее число исследований, в которых затрагивается история музея, отталкивалось и продолжает отталкиваться от индуктивного подхода, т. е. необходимость получения сведений о музее вызвано, в первую очередь, интересом к изучению его музейных коллекций (художественных полотен<sup>13</sup>, знамён<sup>14</sup>), либо лиц, связанных с деятельностью этого учреждения<sup>15</sup>. Незначительную информа-

---

... канд. ист. наук. Великий Новгород, 2006 и т. д.

<sup>10</sup> Герасимова Г. И. «Известный изобразитель Кавказской жизни» (к 150-летию со дня рождения Ф. А. Рубо)//Кавказский сборник. 2006. Т. 3 (35). С. 237.

<sup>11</sup> Лагутина Е. И. Военно-исторические музеи//Российская музейная энциклопедия: в 2-х т. М.: Прогресс, 2001. Т. 1. С. 105.

<sup>12</sup> Грицкевич В. П. История музейного дела конца XVIII – начала XX вв. СПб.: СПбГУКИ, 2007. С. 147.

<sup>13</sup> См. библиографический список работ, посвящённых биографии и кавказскому циклу творчества Ф. А. Рубо на сайте <http://roubaud.eu/literature.html>; Дагирова Д. А. Ахульго, Дагестан, Кавказ в творчестве Франца Рубо. Каталог историко-художественного выставочного проекта, посвящённого 120-летию первой русской панорамы «Штурм аула Ахульго» и 155-летию её автора – художника Франца Рубо. Махачкала: «Лотос», 2012.

<sup>14</sup> Белавенец П. И. Артиллерийский исторический музей: Знаменный отдел. Краткий указатель коллекций. Ленинград: Изд. Артиллерийского исторического музея, 1927; Сулейманов Ф. И. О знамёнах азербайджанских полков, участвовавших в русско-турецкой войне 1828–1829 гг. //Материалы по истории Азербайджана. 1962. Т. 5. С. 86–98; Доного Х. М. Знамена Кавказской войны. Махачкала: Дагпресс, 1997; Гёзалов П. Знамена азербайджанских ханств как источник в изучении истории государственности. Баку, 2010; Тахнаева П. «Знамя Надир-шаха» – военный трофей горцев Дагестана из коллекции знамён «Храма Славы»//Новое дело. 19 октября 2012.

<sup>15</sup> В память пятидесятилетнего юбилея военно-литературной деятельности генерал-лейтенанта В. А. Потто/Под ред. А. Либермана. Тифлис: Изд. Т-ва «Либерман и К°», 1909; Томкеев В. И. Памяти Василия Александровича Потто//Кавказский сборник. Т. XXXII. Ч. 1. 1912. С. 1–9; Городец-

цию о музее можно встретить также в энциклопедических статьях, справочниках и путеводителях, посвящённых Тифлису и его достопримечательностям<sup>16</sup>.

В ряде случаев использование информации о музейной экспозиции и раскрытие её концептуальной «оболочки» позволяет современным исследователям значительно обогатить представления об истории присоединения Кавказа к России в дореволюционной историографии. Так, для подведения доказательной базы под расширение хронологических рамок Кавказской войны, петербургский историк В. В. Лапин использовал кавказскую серию работ художника-баталиста Ф. А. Рубо, специально выполненную по заказу правительства для будущего военного музея в Тифлисе<sup>17</sup>. Художник исполнил 16 работ, на которых были запечатлены наиболее яркие и ключевые сражения российской армии на Кавказе в XVIII–XIX вв.<sup>18</sup>. Серия начиналась полотном «Вступление императора Петра Великого в Тарки 13 июня 1722 года», а завершалась – «Штурмом Карса в ночь на 6 ноября 1877 года». Такой длительный временной отрезок времени, по мнению В. В. Лапина, отчетливо демонстрирует то, что в рамках дореволюционной историографии присоединение Кавказа к России рассматривалось как единый процесс (без размежевания ситуации, происходившей на Северном Кавказе и/или Закавказье).

---

кий Б. М. Василий Александрович Потто: (Биобиблиографический очерк)//Кубанский сборник на 1913 год. Екатеринодар, 1913. Т. 18. С. 380–384; Городецкий Б. М. Летописец Кавказских войн: [Памяти В. А. Потто]//Исторический вестник. 1913. № 1. С. 199–202.

<sup>16</sup> Путеводитель по Тифлису с планом города и театров/Сост. А. А. Лебедев. Тифлис, 1904. С. 50; Москвич Г. Г. Иллюстрированный практический путеводитель по Кавказу. 20-е изд. СПб., 1913. С. 238–239; Тифлис и его окрестности: Иллюстрир. карман. путеводитель: Справоч. и адрес. книжка. 1-е изд. Тифлис: Тифлисский журнал, 1913; Масальский В. Тифлис//Энциклопедический словарь. Т. XXXIII. Изд. Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон. СПб.: Тип. акц. общ. «Издательское дело», 1901. С. 267–271; Кавказский календарь на 1909 год/Под ред. В. В. Стратонова. Тифлис: Тип. Канцелярии наместника Е. И. В. на Кавказе, 1908. С. 925.

<sup>17</sup> Лапин В. В. История Кавказской войны. Пособие к лекционному курсу. СПб.: Изд-во Санкт-Петерб. ин-та истории РАН «Нестор-История», 2003. С. 12–14; Лапин В. В. Хронологические рамки Кавказской войны в контексте её историографии//Вестник Санкт-Петербургского университета. 2007. Сер. 2, История. Вып. 3. С. 78–88.

<sup>18</sup> «Вступление императора Петра I в Тарки 13 августа 1722 года»; «Вступление в город Тифлис 17-го Егерского генерал-майора Лазарева, ныне 13-го лейб-гренадерского Эриванского Его Величества полка 26 ноября 1799 года»; «Штурм крепости Ленкорани 31 декабря 1812 года»; «Поражение персиян под городом Елисаветполем 13 сентября 1826 года»; «Сдача крепости Эривани 1 октября 1827 года»; «Взятие штурмом селения Гимры 17 октября 1832 года»; «Взятие штурмом аула Ахульго 22 августа 1839 года»; «Взятие аула Дарго графом Воронцовым (Сухарная экспедиция) 6 июня 1845 года»; «Взрыв и славная гибель Михайловского укрепления 22 марта 1840 года»; «Штурм аула Салты 14 сентября 1847 года»; «Геройская смерть генерал-майора Слепцова в деле с чеченцами 10 декабря 1851 года»; «Переход отряда князя Аргутинского-Долгорукова через горы из Дагестана в Закаталы в августе и сентябре 1853 года»; «Эпизод из Кюрук-Даргинского сражения 24 июля 1854 года»; «Сдача крепости Карса со всей Анатолийской армией генералу Муравьеву 16 ноября 1855 года»; «Штурм Гуниба и взятие в плен Шамиля 25 августа 1859 года»; «Штурм и взятие крепости Карса 6 ноября 1877 года». Названия работ приводятся из издания: Боевые подвиги кавказских войск. Альбом Картинной галереи Кавказского Военно-Исторического Музея с описанием замечательных событий, наиболее выдающихся сражений и отдельных геройских подвигов за время двухвековой борьбы русских на Кавказе/Сост. Б. С. Эсадзе. Тифлис: Тип. тифлисского Метехского тюремного замка, 1899.

зьё). Также это снимало с повестки дня дискуссионный вопрос определения «типа» Кавказской войны, поскольку в него вмещаются «и колониальная экспансия, и реализация имперской идеи, и национально-освободительные движения, и цивилизационный конфликт, и феодально-этнические междоусобицы, и религиозная война»<sup>19</sup>. Данная авторская позиция требует уточнений и дополнений, о которых будет сказано ниже в тексте.

Качественно иной подход к изучению истории музея был использован в статье сотрудника Артиллерийского исторического музея Т.И. Воробьёва «...Печальное состояние Кавказского Военно-исторического музея»<sup>20</sup>. Тихон Ильич Воробьёв стал первым исследователем, кто заинтересовался его историей и судьбой экспонатов. В его очерке, подготовленном по результатам служебной командировки в Грузию в 1952 г., была освещена «фактическая сторона дела»: вкратце описана история создания «Храма Славы», проведена классификация музейных материалов, а также рассмотрена судьба отдельных коллекций музея после прекращения его работы.

Можно предположить, что фрагментарный характер сведений об истории музея объясняется крайне сжатыми рамками полноценного функционирования этого учреждения (1907–1915). Однако и за такой короткий промежуток времени его сотрудниками был подготовлен целый ряд изданий, представляющих сегодня библиографическую редкость<sup>21</sup>. Материалы музея публиковались в «Кавказ-

<sup>19</sup> Лапин В.В. Хронологические рамки Кавказской войны в контексте её историографии//Вестник Санкт-Петербургского университета. 2007. Сер. 2, История. Вып. 3. С. 87.

<sup>20</sup> Воробьёв Т.И. «...Печальное состояние Кавказского Военно-исторического музея». Гибель «Храма Славы»: (краткий очерк о судьбе бесследно исчезнувшего Военно-исторического музея в Тбилиси)/Публ. и вступ. ст. Г.И. Герасимовой//Вестник Музея-панорамы «Бородинская битва»: [обзоры музейных коллекций, статьи, публикации]; отв. ред. С.В. Львов. 2006. Вып. III. С. 111–141.

<sup>21</sup> Боевые подвиги кавказских войск. Альбом Картинной галереи Кавказского Военно-Исторического Музея с описанием замечательных событий, наиболее выдающихся сражений и отдельных геройских подвигов за время двухвековой борьбы русских на Кавказе/Сост. Б.С. Эсадзе. Тифлис: Тип. тифлисского Метехского тюремного замка, 1899; Эсадзе Б.С. Краткое описание Кавказского военно-исторического музея. Тифлис: Тип. Я.И. Либермана, 1899; Альбом портретной галереи Кавказского военно-исторического музея. Портреты русских императоров, царей Грузии, главнокомандующих наместников и главноначальствующих на Кавказе/Изд. Б.С. Эсадзе. Тифлис: Фототипия и литография К.И. Месхиева, 1901; Указатель по Кавказскому военно-историческому музею. Тифлис: Тип. Штаба Кавк. воен. окр., 1907; Краткий путеводитель по Кавказскому военно-историческому музею. Тифлис: Изд. Воен.-ист. отд. при Штабе Кавк. воен. окр., 1907; Боевые подвиги Кавказской армии. Картинная галерея Кавказского военно-исторического Музея. Вып. 1. Описания знаменательных событий, наиболее выдающихся сражений и отдельных геройских подвигов за время двухвековой войны русских на Кавказе/Сост. Б.С. Эсадзе. Тифлис: Тип. «Гуттенберг», 1908; Описание картин и биографические очерки к портретам Военно-Исторического Музея. Сост. В.А. Потто. Тифлис: Тип. Штаба Кавказского воен. окр., [1908]; Кавказский военно-исторический музей. Краткий путеводитель по Кавказскому военно-историческому музею. Изд. 2-е, испр. и доп. Тифлис: Воен.-ист. отд. при Штабе Кавк. воен. окр., 1909; Краткий путеводитель по Кавказскому военно-историческому музею/Воен.-ист. отд. при Штабе Кавк. воен. окр., Изд. 3-е. Тифлис: Тип. Окружного Штаба, 1911; Боевые подвиги Кавказской армии. Альбом картинной галереи Кавказского военно-исторического Музея с пояснительным текстом. Вып. 1/Сост. и изд. Б.С. Эсадзе. Тифлис: Фототипия и литография К. Месхие-

ском сборнике», ряд полотен, находившихся в музейном собрании, помещались в качестве приложений к историческим трудам. Так, «Исторический очерк кавказских войн от их начала до присоединения Грузии» (1899) был иллюстрирован портретами российских императоров, военачальников, грузинских царей, а также батальными полотнами известных художников, экспонировавшихся в музее<sup>22</sup>.

Как результат – в преобладающем большинстве эта информация носит научно-вспомогательный характер и не даёт целостного представления об этом имперском «ретрансляторе» исторической памяти начала XX в. на Кавказе. Основная же масса документального материала, отражающего длительный процесс организации музея и комплектования его музейного фонда, а также причин приостановления его деятельности и передачу коллекций в другие учреждения в настоящее время сосредоточена в архивах и не введена в научный оборот. Что же стало причиной прекращения деятельности музея? Почему он так и не возобновил свою деятельность? Какова судьба его музейных коллекций, кропотливо собиравшихся сотрудниками военно-исторического отдела на протяжении более 30 лет (1880–1910-е гг.)? И можно ли проследить маршруты передачи экспонатов бывшего Кавказского военно-исторического музея в собрания других музеев и попытаться найти их сегодня? Ответы на эти вопросы положены в основу статьи. Они не все могут быть основательными и завершёнными в силу продолжения работы автора над реконструкцией событий, связанных с историей музея и его коллекциями в архивах и музеях России, Грузии и Азербайджана.

Приступая к краткому изложению истории музея, его роли и функций в формировании исторической памяти следует подчеркнуть, что он являлся продуктом своей эпохи: музей был отражением официальной версии включения Кавказа в состав империи, представленной в исторической науке того времени. Именно с этой позиции современный исследователь и должен подходить к рассмотрению данного объекта.

Историю музея и его коллекций можно разделить на пять периодов:

1) январь 1884 – февраль 1906 гг. – подготовительный период (строительство здания музея и начало активного сбора экспонатов под руководством инженерного управления Кавказского военного округа);

2) март 1906 – декабрь 1915 гг. – полноценное функционирование музея (сращивание музея с военно-историческим отделом при окружном штабе, его официальное открытие 11 февраля 1907 г., научная «паспортизация» музейных коллекций, создание полноценной научной концепции и экспозиции музея);

3) январь 1915 – февраль 1923 гг. – эвакуация и хранение коллекций музея

---

ва, 1911; Путеводитель по Кавказскому военно-историческому музею/Воен.-ист. отд. при Штабе Кавк. воен. окр. 4-е изд. Тифлис: Тип. Штаба Кавк. воен. окр., 1913; Путеводитель по Кавказскому военно-историческому музею/Воен.-ист. отд. при Штабе Кавк. воен. окр. 5-е изд. Тифлис: Тип. Штаба Кавк. воен. окр., 1915.

<sup>22</sup> Исторический очерк кавказских войн от их начала до присоединения Грузии. К столетию занятия Тифлиса русскими войсками 26 ноября 1799 г. /Под ред. В. А. Потто. Тифлис: Воен.-ист. отд. при Штабе Кавк. воен. окр., 1899.

в г. Ставрополь (здание музея было закрыто на ремонт, а после выполнения работ – использовалось в качестве места проведения выставок различной тематики, а с 1920 г. – передано для организации Национальной художественной галереи Грузии; в этот период зафиксирована частичная передача коллекций из драгоценных металлов и камней в Москву по распоряжению Главмузея РСФСР приблизительно в 1922 г.);

4) февраль 1923 – декабрь 1924 гг. – реэвакуация экспонатов в Тифлис и их хранение в Центральном архиве Грузии (начало дробления единого эвакуированного музейного комплекса и передача экспонатов в исторический и этнографический музеи Тифлиса, а также художественный музей Грузии);

5) с начала 1925 г. – частичная передача на постоянное хранение коллекций Кавказского военно-исторического музея в другие музейные собрания (Махачкала, Баку, Грозный, Краснодар).

Историю музея следует начать с того, что впервые идея о его создании была озвучена 24 января 1884 г. Главноначальствующим на Кавказе, командующим войсками Кавказского военного округа генерал-адъютантом А. М. Дондуковым-Корсаковым, который обратился к военному министру П. С. Ванновскому с просьбой испросить Высочайшее соизволение на устройство в г. Тифлисе военно-исторического отдела при Кавказском музее. Уже через две недели (9 февраля) военный министр известил командующего войсками, что император «вполне одобрил мысль об устройстве военного музея»<sup>23</sup>. По замыслу его создателей в стенах будущего музея должна была быть увековечена память о подвигах российской армии на Кавказе в XVIII–XIX вв., а также и её роль в расширении империи не только за счёт Кавказа, но и Центральной Азии.

Первоначально планировалось сделать пристройку к зданию Кавказского музея<sup>24</sup>, с таким расчётом, чтобы помещение военно-исторического отдела соединялось с его главным корпусом и публичной библиотекой, однако Совет попечительства женской гимназии, которая располагалась вблизи Кавказского музея, категорически отказался уступить место для постройки<sup>25</sup>. В сложившейся ситуации А. М. Дондуков-Корсаков избрал новое место – на верхней площадке Александровского сада, выходявшего на Головинский проспект. «Сад этот принадлежит казне; состоит в ведении Министерства государственных имуществ, и потому к постройке на этом месте здания не может встретиться препятствий», – докладывал он 28 декабря 1884 г. П. С. Ванновскому<sup>26</sup>. Против нового выбран-

<sup>23</sup> ЦГИА Грузии. Ф. 1087. Оп. 1. Д. 32. Л. 118.

<sup>24</sup> Музей основан в 1852 г. Кавказским департаментом Российского Императорского географического общества. В 1867 г. преобразован в Кавказский музей по инициативе его директора Густава Радде (1831–1903). С 2004 г. входит в единую систему управления с рядом других музеев, образовавших Национальный музей Грузии.

<sup>25</sup> Пребывание на Кавказе в 1888 г. их императорских величеств Государя императора Александра III Александровича и Государыни императрицы Марии Фёдоровны, с августейшими детьми, их императорскими высочествами наследником цесаревичем Николаем Александровичем и Великим князем Георгием Александровичем // Кавказский календарь на 1889 год. Тифлис: Тип. канц. Главнонач. граж. Частью на Кавказе, 1888. С. 51.

<sup>26</sup> ЦГИА Грузии. Ф. 1087. Оп. 1, Д. 157. Л. 494.

ного места застройки выступили местные жители, которые не хотели лишаться единственного «гульбищного места» в Александровском саду<sup>27</sup>. Решить вопрос о месте строительства удалось лишь 1 апреля 1885 г., когда верхняя часть сада была передана из ведения городского общественного управления военному ведомству. 9 октября того же года в основание фундамента будущего музея был заложен первый камень, а окончательно строительство было завершено в 1892 г.<sup>28</sup> За этот период было израсходовано 193 тыс. рублей<sup>29</sup>. Сумма включала в себя не только оплату комплекса строительных работ, но также отделку, меблировку, выплату заказов за написание батальных картин, портретов, изготовление рам, закупку и доставку экспонатов для музея. Здание явилось полным прототипом выставочного дворца в Риме, построенного в 1880–1883 гг. по проекту архитектора Пио Пьячентини. Его фасад был направлен в сторону Головинского проспекта (совр. проспект Шота Руставели), насыщен декорациями и содержал элементы барокко. Стекланная крыша музея позволяла освещать залы солнечным светом.

Строительство здания музея было поручено инженерному управлению Кавказского военного округа. Председателем комиссии по постройке музея был назначен начальник инженеров округа генерал-лейтенант А. Д. Подымов<sup>30</sup>. В состав комиссии также входили: губернатор Тифлиссский губернии К. Л. Зиссерман<sup>31</sup>, начальник военно-исторического отдела при окружном штабе генерал-майор И. С. Чернявский, действительный статский советник М. П. Гаккель, полковники: Ф. Н. Волков (начальник Тифлисской инженерной дистанции) и В. А. Потто (будущий директор музея), директор Кавказского музея Г. И. Радде. Проект здания был подготовлен одним из активных участников застройки Тифлиса второй половины XIX в. немецким архитектором Альбертом Зальцманом. Руководство по строительству здания осуществлял капитан В. А. Болгарский<sup>32</sup>.

Одновременно с постройкой здания будущего музея был дан отсчёт началу активного сбора экспонатов. При решении этой задачи комиссия руководствовалась «Эскизом военно-исторического музея» от 22 декабря 1884 г., составленным по указанию А. М. Дондукова-Корсакова военно-историческим отделом. В нём приводился перечень необходимых для наполнения залов музея экспонатов, и в первую очередь, тематика батальных картин и список персоналий наиболее отличившихся в деле покорения края с целью заказа

<sup>27</sup> ЦГИА Грузии. Ф. 17. Оп. 1. Д. 2079. Л. 1–1 об.

<sup>28</sup> Всеподданнейший отчёт военного министерства за 1892 год. СПб.: Военная типография, 1894. С. 13.

<sup>29</sup> ЦГИА Грузии. Ф. 1087. Оп. 1, Д. 123. Лл. 27–30 об.

<sup>30</sup> С декабря 1895 по декабрь 1904 г. эту обязанность выполнял генерал-майор Яков Константинович Рутковский (1843–1904).

<sup>31</sup> Пребывание на Кавказе в 1888 г. их императорских величеств Государя императора Александра III Александровича и Государыни императрицы Марии Фёдоровны, с августейшими детьми, их императорскими высочествами наследником цесаревичем Николаем Александровичем и Великим князем Георгием Александровичем//Кавказский календарь на 1889 год. Тифлис: Тип. канц. Главнонач. гражд. Частью на Кавказе, 1888. С. 51.

<sup>32</sup> Эсадзе Б. С. Краткое описание Кавказского военно-исторического музея. Тифлис: Тип. Либермана, 1899. С. 13.

и выполнения их портретов. 13 сентября 1885 г. Ф. А. Рубо заключил с инженерным ведомством контракт на выполнение цикла художественных работ, отображавших яркие события из истории войн России на Кавказе<sup>33</sup>. В докладе В. А. Потто на имя Главноначальствующего на Кавказе от 1 октября 1887 г. в качестве отправной точки в научной концепции будущего музея предполагалось отталкиваться от портрета Московского царя Ивана IV, а не императора Петра I. Объяснение В. А. Потто было следующим: «Пётр имел уже готовую базу на Тереке и шёл по пути, указанному Грозным царём и его ближайшими преемниками. Первый краеугольный камень завоевания Кавказа положен был Иваном Грозным, основавшим на Тереке, при впадении Сунжи, городок Терский, и принявший под свою царскую руку народ Кабардинский»<sup>34</sup>. В качестве ярких сюжетов для написания картин, раскрывающих предпетровскую эпоху в истории Кавказа, он предложил два события: «Взятие царём в супружество Марии Темрюковны» и «Принятие Грозным депутации от гребенских казаков» (эти предложения осталось нереализованными). Всего же, по замыслу В. А. Потто, картинная галерея должна была отражать 11 эпох, связанных с важнейшими моментами и событиями Кавказских войн: «1) До присоединения Грузии; 2) Присоединение Грузии и время Цицианова; 3) от Цицианова до Ермолова; 4) Время Ермолова; 5) Персидская война 1826–1828 гг.; 6) Турецкая война Паскевича; 7) Кавказ от Паскевича до Воронцова; 8) Эпоха Воронцова; 9) Турецкая война 1853–1856 гг.; 10) Покорение Кавказа; 11) Турецкая война 1877 года»<sup>35</sup>. Для реализации этой задумки им была подготовлена таблица, которая разделилась на три колонки: название картины; принадлежность к указанной выше эпохе с краткой исторической справкой; описание сюжета картины, её деталей для образного представления художнику, взявшемуся за их написание.

Кроме Ф. А. Рубо заказ на выполнение художественных работ также получили Н. С. Самокиш, И. К. Айвазовский, Л. К. Лонго, П. П. Колчин и ряд других. Так, в 1888 г. Н. С. Самокиш ездил на Кавказ с целью сбора материалов для написания трёх картин, заказанных для музея: «Защита Наурской станицы» (11 июня 1774 г.), «Сражение на реке Иоре» (7 ноября 1800 г.), «Авлиарское сражение или бой у Авлиара» (3 октября 1877 г.), которые принесли ему известность как художнику-баталисту. Сохранилось также письмо от 1 июля 1888 г. И. К. Айвазовского своему другу историку Г. А. Эзову, в котором он сообщал: «На днях я окончил портрет нашего уважаемого и милого Михаила Таризловича [Лорис-Меликова – авт.] и кажется весьма удачен, теперь вставлен в присланную Вами раму, а в начале августа отправлю вместе с двумя большими моими картинами тоже для Тифлисского музея к князю Дондукову-Корсакову»<sup>36</sup>. В письме Иван Константинович имел в виду картины «Прибытие императора Николая I в Геленджик 20 сентября 1837 года» и «Взятие турецкой кочермы».

<sup>33</sup> ЦГИА Грузии. Ф. 1087. Оп. 1. Д. 32. Л. 118.

<sup>34</sup> ЦГИА Грузии. Ф. 1087. Оп. 1. Д. 39. Л. 2 об.–3.

<sup>35</sup> ЦГИА Грузии. Ф. 1087. Оп. 1. Д. 39. Л. 6.

<sup>36</sup> Айвазовский. Документы и материалы/Сост. М. С. Саргсян, Г. Г. Арутюнян, Г. М. Шатирян. Ереван: «Айастан», 1967. С. 236.

Кроме специального заказа на написание батальных картин и портретов для будущего музея источниками наполнения музея предметным рядом были: закупка наиболее ценных, тематически связанных с профилем музея предметов у частных лиц, дар от участников Кавказской войны или их родственников, передача из других музейных собраний. Так, 2 декабря 1887 г. А. М. Дондуков-Корсаков обратился в Главный штаб с ходатайством о пожертвовании музею боевых трофеев, добытых Кавказскими войсками. «Трофеи эти, – отмечал он – в громадном числе разбросаны по разным соборам Москвы и Петербурга, где в массе других знамён не могут иметь того исторического значения, которое приобретут они в музее, как живая хроника славных побед Кавказской армии»<sup>37</sup>. В результате 18 марта 1888 г. был получен ответ: «15-го числа сего месяца Государь Император [Александр III Александрович – авт.] разрешил выдать Тифлискому военному музею из числа трофеев, находящихся на хранении в Санкт-Петербургском Казанском соборе три знамени, отбитые у персиян 31 декабря 1812 года при взятии штурмом кр. [епости] Ленкорани и из Московского Чудова монастыря: знамя, взятое 13 сентября 1826 года при г. Елисаветполе, два знамени, отбитые у персиян в 1827 году 15-го октября при покорении кр. [епости] Эривани и один ключ при них находящийся, знамя, взятое 13 октября 1827 года при покорении г. Тавриза и при нем один ключ, знамя и ключ, взятые 7 июля 1827 года при покорении кр. [епости] Аббас-Абада, знамя и ключ, взятые 26 января 1828 года при покорении кр. [епости] Ардебилея»<sup>38</sup>. В апреле 1888 г. они были доставлены в Тифлис военным инженером для экстренных командировок Кавказского военного округа капитаном В. П. Герасимовым.

Значительную помощь в создании музея оказали Артиллерийский исторический музей<sup>39</sup>, Императорский Эрмитаж, Московская Оружейная палата, Петропавловский собор Санкт-Петербурга, Чудов монастырь Московском кремля, Троицкий собор лейб-гвардии Измайловского полка и т. д. По этому поводу заведующий знамённым отделом Артиллерийского исторического музея П. И. Белавенец отмечал следующее: «В Тифлисский музей "Храм Славы"<sup>40</sup> отправили все знамёна, не только полков, что служили на Кавказе, но ошибочно и часть знамён гвардейских полков, даже не оставив у себя образцов. Из Эрмитажа были переданы все трофейные знамёна, взятые на Кавказе и Кавказскими войсками»<sup>41</sup>.

<sup>37</sup> Российский государственный военно-исторический архив (далее РГВИА). Ф. 400. Оп. 2. Д. 8031. Л. 1.

<sup>38</sup> РГВИА. Ф. 400. Оп. 2. Д. 8286. Л. 99–99 об.

<sup>39</sup> Максимчик А. Н. Сотрудничество Кавказского военно-исторического музея с Артиллерийским историческим музеем // Война и оружие. Новые исследования и материалы: тр. Четвертой Международной науч.-практ. конф. (15–17 мая 2013 г.): в 4-х частях. СПб., 2013. Ч. III. С. 139–146.

<sup>40</sup> Можно предположить, что здесь П. И. Белавенец имел в виду польский штандарт королевского конного полка, который не имел прямого отношения к событиям на Кавказе. Штандарт был захвачен черноморскими казаками под начальством кошевого атамана Захария Чепеги при штурме А. В. Суворовым предместья Варшавы Праги в 1794 г.

<sup>41</sup> Белавенец П. И. Артиллерийский исторический музей: Знамённый отдел. Краткий указатель коллекций. Ленинград: Изд. Арт. ист. музея, 1927. С. 6.

Знаковым событием в истории музея стало посещение 28 сентября 1888 г. Александром III строительной площадки в рамках своего маршрута по Кавказу (18 сентября – 14 октября). К этому моменту наружная отделка здания не была закончена, но уже по лицевой стороне здания было укреплено 12 массивных металлических досок, на которых золотыми рельефными буквами по тёмно-красному фону были вписаны наиболее яркие эпизоды деятельности российской армии на Кавказе. Первой на доске значилась надпись: «1567 г. Заложение крепости Терки. Начало Теркского владычества», последней – «1885 г. – присоединение к России Мевра»<sup>42</sup>. У входа были прикреплены ещё две доски, на которых были нанесены выписки из следующих документов: 1) из ноты грузинского посольства (князя Г. Чавчавадзе, Г. Авалов и Е. Палавандов) 24 июня 1800 г.; 2) из манифеста императора Александра I от 12 сентября 1801 г.<sup>43</sup> Перед зданием музея был разбит палисадник, а по периметру здания были установлены медные и чугунные пушки, взятые при захвате крепостей Ардаган, Карс и Арзерум.

Специально к посещению императора была подготовлена одна часть здания, где разместили имевшиеся к тому моменту экспонаты. Кроме портретов российских императоров, исполненного местным художником П. П. Колчиным, стены музея были также украшены 10 работами Ф. А. Рубо, Н. С. Самокиша и И. К. Айвазовского. По углам стояли знамёна, из которых три – знамёна Асландузской битвы (31 октября 1812 г.) генерала от инфантерии П. С. Котляревского и трофейные знамёна российско-персидской войны 1826–1828 гг. генерал-фельдмаршала И. Ф. Паскевича. «На особом столе разложены были планы музея, проекты надписей на его наружных стенах, и тут же лежали в красивых сафьяновых папках описания каждой картины и каждого портрета, составленные по приказанию князя Дондукова-Корсакова, в кратком, но, по возможности, полном, живом и ясном изложении»,<sup>44</sup> – описывал свидетель той встречи В. А. Потто. При выходе из музея император поблагодарил устроителей музея, и, обращаясь к ним, произнёс: «От души желаю, чтобы в будущем Военный музей достиг того значения и той высокой цели, которую он начертал на своём знамени»<sup>45</sup>. Тогда же Александр III высказал предложение именовать военно-исторический музей «Храмом Славы».

Однако динамично развивающийся процесс становления музея был прерван в связи с получением нового назначения его идейного вдохновителя – А. М. Дондукова-Корсакова, которого в 1890 г. включили в состав Государственного Совета. «С его отъездом из Тифлиса всё было забыто, за-

<sup>42</sup> Мевр – древнейший известный город Центральной Азии, стоявший на берегу р. Мургаб в юго-восточной части Туркменистана, в 30 км к востоку от совр. г. Мары.

<sup>43</sup> Тифлис и его окрестности: Иллюстрир. карман. путеводитель: Справоч. и адрес. книжка: Прил. – план г. Тифлиса/Рис. О. И. Шлинг. 1-е изд. Тифлис: Тифлис. журн., 1913. С. 136.

<sup>44</sup> Царская семья на Кавказе. 18 сентября – 14 октября 1888 года/Сост. В. А. Потто. Тифлис: Тип. Окружного штаба Кавк. воен. окр., 1889. С. 150.

<sup>45</sup> РНБ. Шифр: 34.53.3.563. Доклад по военно-историческому отделу при Штабе Кавказского военного округа В. А. Потто начальнику Штаба Кавказского военного округа от 3 марта 1900 г. Тифлис, 1900. С. 5.

брошено и пришло в свой первоначальный полуразрушенный вид»<sup>46</sup>.

В путевых заметках и очерках, описывающих впечатления людей, побывавших и увидевших в конце XIX в. Тифлис и его достопримечательности это особенно хорошо видно. Так, ботаник, драматург и поэт В.М. Сидоров оставил следующую характеристику состояния дел с музеем: «"Храм Славы" не только не производил впечатление, но наводил на раздумье: неужели все тысячи тысяч подвигов, которые были проявлены на войне нашими героями, заслужили такой плачевный и жалкий памятник, вдобавок поставленный на место целого вырубленного участка общественного сада?»<sup>47</sup>. Не менее лестная оценка была дана и в газетной статье «Вечные памятники (из дорожных впечатлений)», найденная автором в альбоме «Боевые подвиги кавказских войск»: «...Более 20 картин известнейших художников и до сотни портретов выдающихся деятелей в музее. Есть что посмотреть! Нельзя только позавидовать тому порядку, в котором все это находится: пыль покрывает картины и портреты, ею же покрыты персидские и турецкие знамёна, некрасивым пучком, неумело приткнутые к выступу стены; против этого пучка, с трещиной во всю ширину, также в пыли, стоит рельефная карта Кавказа. В глубоко сделанных ящиках под стеклом, лежат ключи от некоторых покоренных персидских городов (Эривани, Тавриза и др.), оружие и некоторые предметы, принадлежавшие Воронцову, Паскевичу и Евдокимову, альбом рисунков Тимма (закрытый) и много ещё...»<sup>48</sup>. «Большинство витрин совершенно пустые. У колонн, разделяющих зал на две части, висят взятые нами некогда знамёна, покрытые слоем пыли», – так высказывался после посещения музея чиновник Кавказского цензурного комитета С.И. Уманец<sup>49</sup>. Критические замечания, которые касались экспозиции музея, можно встретить и у Б.С. Эсадзе. Он отмечал, что портреты, картины и предметы участников Кавказской войны «следует развесить в систематическом порядке, по мере того времени, к какому относятся» и «в музее нет совершенно многих портретов героев, а также недостает и баталических (батальных – авт.) картин»<sup>50</sup>. Помимо этого, само здание музея постепенно стало превращаться в место, где «устраивались различные выставки: картин местных художников, торгово-промышленных произведений и сельскохозяйственных продуктов. Иностранцы, посещавшие Тифлис, стремились видеть этот Военный музей, но выходили из него полные недоумения, встречая там не исторические предметы, которые их интересовали, а фрукты, овощи, кожи и даже дамские рукоделия»<sup>51</sup>.

<sup>46</sup> Указатель по Кавказскому военно-историческому музею. Тифлис: Тип. Штаба Кавк. воен. окр., 1907. С. 237.

<sup>47</sup> Сидоров В. По России. Путевые заметки и впечатления. В 2-х т. Т. II. СПб.: Тип. А. Катанского и К°, 1897. С. 96.

<sup>48</sup> Центральный архив кинофотофоно-документов Грузии. Альбом № 31. С. 2.

<sup>49</sup> Уманец С.И. На берегах Куры: (К столетию присоединения Грузии к России)//Исторический вестник. 1901. Т. LXXXIII. С. 299.

<sup>50</sup> Эсадзе Б.С. Краткое описание Кавказского военно-исторического музея. Тифлис: Тип. Либермана, 1899. С. 12.

<sup>51</sup> Указатель по Кавказскому военно-историческому музею. Тифлис: Тип. Штаба Кавк. воен. окр., 1907. С. VI.

Сложившееся положение дел требовало конкретного и последовательного плана действий, направленного на возобновление темпов устройства и наполнения музея. Судя по обнаруженным документам, такой план вынашивал В.А. Потто, однако реализовать его он мог только в случае предоставления ему более широких полномочий. Первым таким шагом должно было быть его назначение на должность начальника военно-исторического отдела. На тот момент отдел возглавлял военный историк Иван Сильвестрович Чернявский, отношения у которого с В.А. Потто были прохладными. Это хорошо видно из письма И.С. Чернявского к генерал-фельдмаршалу Д.А. Милютину от 14 сентября 1898 г. Пытаясь заручиться его поддержкой, И.С. Чернявский писал: «Находясь ныне в Петербурге <...> я получил официальное сообщение, что Командующий войсками Кавказского военного округа князь Голицын<sup>52</sup> возбудил ходатайство у военного министра, о предоставлении мне какого-либо другого служебного назначения и на место моё начальника военно-исторического отдела, просит назначить состоящего при войсках Кавказского округа, генерал-майора Потто. Назначение на моё место генерала Потто, человека бывшего под судом, по недоразумению с казёнными деньгами и, в высшей степени корыстолюбивого, погубит военно-историческое дело на Кавказе...»<sup>53</sup>. На вакантную должность он рекомендовал назначить своего помощника – полковника Ф. фон Климана. Последний, в свою очередь, также в докладе на имя и.о. начальника штаба округа генерал-майора Н.В. Шутлеворта всячески пытался показать В.А. Потто в неприглядном виде, поскольку сам хотел занять место начальника отдела. Доклад Федора Людвиговича фон Климана основывался на критике двух записок «конкурента», представленных начальнику окружного инженерного ведомства, как учреждения, на балансе которого числился погибавший музей. Так, на предложение В.А. Потто о способах сбора денежных средств на нужды музея (всенародная подписка, платные беседы и лекции; издание и продажа описаний, брошюр и каталогов, входная плата в музей, добровольные пожертвования) и организации штата музея (введения должности директора музея) Ф. фон Климан по пунктам парировал следующее:

«Продажа описаний, брошюр и каталогов. Каталоги необходимы; их продаёт каждый музей, но им преследуются научные, а не спекулятивные цели. Есть основание полагать, что они никогда не выручают затрат. Одно из двух, ибо если в описаниях будут изложены краткие сведения о событиях и лицах, имеющих соотношение к тому или другому предмету музея, то о чём будут толковать брошюры и наоборот? Выгоды от продажи их также желательны, но также едва ли оправдают надежды, возложенные на них г. -м. Потто. Так или иначе, подобного рода работы приведут музей к книгоиздательской деятельности и к печатанию своих собственных произведений, чего не встречается ни на Западе, ни у нас. И все это не с научными, а со спекулятивными целями.

Входная плата существует во многих подобного рода учреждениях; но, если

<sup>52</sup> Голицын Григорий Сергеевич (1838–1907) – генерал от инфантерии, Главноначальствующий Кавказской администрации (1896–1905).

<sup>53</sup> Научно-исследовательский отдел рукописей Российской государственной библиотеки (далее НИОР РГБ). Ф. 169. Карт. 77. ед. хр. 43. Л. 3–3 об.

по словам г.-м. Потто, – в настоящее время и даром никто не посещает музея, то кто же пойдет туда за плату? До того же времени, когда музей станет возбуждать серьёзный интерес, ещё далеко.

Доброхотные пожертвования. Неужели наша казна оскудела до такой степени, чтобы допустить хождение по домам с подписными листами или рассылку циркулярных писем с просьбой о пожертвованиях? Да и мысль о таких пожертвованиях не приближается ли к мысли о всенародной подписке? Кто отвергает первую из них, тот логически отказывается и от второй. Особенно неуместны подобного рода сборы на нашей окраине и при участии в них военной среды.

Организация. Директор. По мысли г.-м. Потто, директор станет вести беседы, читать лекции, составлять и издавать каталоги, описания, брошюры, программы и переписываться «со всеми концами Империи». Надо думать, что он не останется также безучастен к отыскиванию жертвователей и приёму приношений. Когда же он найдет время заниматься делами музея? Вообще в обеих записках г.-м. Потто много говорится о способах к приобретению денежных средств на музей, и ничего не сказано о цели всех этих сборов, о самом музее, который таким образом отодвигается совершенно на задний план. А об этом и нужно было подумать прежде всего. Директор, говорящий, пишущий, издающий, собирающий, продающий, и в тоже время не знающий, что сделать для самого музея – И кому подобен он? Кажется, самому себе...»<sup>54</sup>.

Единственное, что сближало идеи В. А. Потто и Ф. Л. фон Климана – это осознание того, что груз ответственности за создание музея должен был лечь на плечи военно-исторического отдела, который, в отличие от инженерного ведомства, являлся компетентным органом по профилю музея. Результатом конкурентной борьбы стал приказ по Кавказскому военному округу от 18 февраля 1899 г., в котором говорилось о назначении В. А. Потто начальником военно-исторического отдела<sup>55</sup>.

Уже в первом своём докладе о работе отдела на имя начальника окружного штаба генерал-лейтенанта Н. Н. Белявского от 3 марта 1900 г. В. А. Потто подробно остановился на узловых проблемах в работе музея, которые необходимо было решать:

1. Совершенное отсутствие денежных средств, так как суммы из строительного кредита Кавказского округа отпущены были только на постройку здания и заказ некоторых картин портретов и, по их расходованию, никаких новых источников не открыто;

2. Музей до сих пор не имеет ни правильной организации, ни настоящего хозяина, который заботился бы об его устройстве, пополнении и процветании;

3. При самом учреждении музея, в основу его не было положено никакой руководящей идеи, впоследствии чего комиссия, не имея в среде своей настоящего хозяина дела, обратила главное внимание на приобретение дорогостоя-

<sup>54</sup> ЦГИА Грузии. Ф. 1087. Оп. 1. Д. 32. Лл. 72 об.–73 об.

<sup>55</sup> ЦГИА Грузии. Ф. 1087. Оп. 1. Д. 5. Л. 207.

ящих картин, а не на те отделы, которые составляют фундаментальную часть каждого музея, и

4. Непригодность самого здания, приспособленного очевидно не для музея, а для простой картинной галереи, которая при отсутствии других важнейших отделов не может иметь ни военно-учёного, ни исторического, ни воспитательного значения»<sup>56</sup>.

Его доклад не сводился только к постановке проблем, в нем автор также изложил комплекс мероприятий, направленных на совершенствование работы военно-исторического музея. Кроме картинной и портретной галереи, по задумке В. А. Потто, музей должен был включать в себя исторический отдел (собрания реликвий, боевых трофеев, личных вещей участников Кавказской войны); этнографический отдел (различные манекены, образцы одежды, оружия и походного снаряжения русских и горских войск в различные эпохи, образцы походных выюков, сёдел, конского снаряжения, объёмные модели русских укреплений и горских аулов, где разворачивались активные боевые действия, модели или фотографии памятников, монументов могил и проч.); библиотека – печатные сочинения, рукописи, обширные и разнообразные коллекции карт, планов сражения; зал для аудитории, «где могли бы устраиваться публичные чтения, лекции и военные беседы, которые, при умелом ведении дел, составят живой интерес не для одних военных, но для каждого образованного человека»<sup>57</sup>.

Для реализации этих идей В. А. Потто настойчиво просил передать дела музея в ведение военно-исторического отдела. Он также высказался в пользу строительства нового здания, а также за увеличение финансирования для пополнения коллекций музея. Уже построенное здание Василий Александрович предлагал сдать в долгосрочную аренду городу или частным лицам, а арендная плата шла бы на нужды музея. В заключение он писал: «"Храм Славы"... – будет напоминать кавказским племенам ту святую миссию, которую Россия приняла на себя как бремя, и с таким беззаветным самопожертвованием исполнила бы свою задачу после вековой борьбы. Этот памятник, лучше чем всякий другой из бронзы и гранита, удовлетворит вполне и национальную гордость русского народа, не щадившего своей крови и трудов для просветительской деятельности на благо тех народов, которые после вековых бедствий, терзавших их родину, нашли наконец, под мощным покровом русских монархов, ничем не нарушаемые мир, спокойствие и благоденствие»<sup>58</sup>.

<sup>56</sup> РНБ. Шифр: 34.53.3.563. Доклад по военно-историческому отделу при Штабе Кавказского военного округа В. А. Потто начальнику Штаба Кавказского военного округа от 3 марта 1900 г. Тифлис, 1900. С. 5.

<sup>57</sup> РНБ. Шифр: 34.53.3.563. Доклад по военно-историческому отделу при Штабе Кавказского военного округа В. А. Потто начальнику Штаба Кавказского военного округа от 3 марта 1900 г. Тифлис, 1900. С. 5.

<sup>58</sup> РНБ. Шифр: 34.53.3.563. Доклад по военно-историческому отделу при Штабе Кавказского военного округа В. А. Потто начальнику Штаба Кавказского военного округа от 3 марта 1900 г. Тифлис, 1900. С. 6.

Воплощению задумок харизматичного начальника отдела способствовал ряд факторов. 27 февраля 1905 г. наместником на Кавказе и главнокомандующим войсками Кавказского военного округа был назначен ветеран Кавказской войны, граф Илларион Иванович Воронцов-Дашков, который с первых дней пребывания в Тифлисе благоприятствовал развитию музея. 11 ноября 1905 г. наместником была утверждена «Инструкция для деятельности военно-исторического отдела», в обязанности которого входило решение вопросов сохранности архивов Кавказского края и организация деятельности военно-исторического музея<sup>59</sup>. В отсутствие денежных средств для пополнения коллекций музея, военно-исторический отдел начал вести активную переписку с различными учреждениями на предмет поиска и передачи в музей интересных предметов, имеющих отношение к военному прошлому Кавказского края. В феврале 1906 г. Начальник отдела ходатайствовал перед И. И. Воронцовым-Дашковым о передаче конфискованного у местного населения – старинных образцов холодного и огнестрельного оружия в музей<sup>60</sup>. Аналогичное письмо было разослано на имя губернаторов, начальников областей, округов, отделов и уездов, командиров воинских частей, расквартированных на Кавказе. Наиболее приоритетными для пополнения музея были следующие группы предметов:

«1) Шашки с портупьями, кинжалы с поясами, старые пистолеты в кобурах, ружья и карабины в чехлах, патронташи, газыри;

2) копья, дротики, колчаны со стрелами, луки, кольчуги, шлемы, щиты, налокотники, пороховницы, походные сумки, сёдла, уздечки, нагайки, полотнища значков, бунчуки, и другие вещи, которые с первого взгляда, по своей малоценности, быть может не представляют интереса, но как предметы старины или по принадлежности их известному лицу могут иметь историческое значение;

3) кроме оружия и походного снаряжения, могут встретиться также разные вещи, предметы, вооружение и снаряжение, снятые горцами с наших офицеров и солдат, павших в боях с горцами, а также раненых и пленных во время экспедиций войск в горы, как то: орден<sup>61</sup>, медали, погоны, штыки, тесаки, тельные крестики и образки и т. п.; желательно и их собрать.

Но для того, чтобы подобные коллекции представляли бы действительно интерес, необходимо высылать вещи в Музей в полной их неприкосновенности без каких-либо изменений с пояснительной запиской: а) чем эти вещи замечательны, б) каким историческим деятелям или лицам принадлежали, в) могут ли быть таковые пожертвованы или приобретены за деньги и за какую цену. На ряду

<sup>59</sup> Парова Л. М. Создание и деятельность Военно-исторического отдела штаба Кавказского военного округа//Военно-исторический журнал. 1988. № 5. С. 88.

<sup>60</sup> ЦГИА Грузии. Ф. 1087. Оп. 1. Д. 32. Лл. 226–226 об.

<sup>61</sup> Так, например, ордена и оружие павшего в бою с чеченцами в 1852 г. известного наказного атамана Кавказского линейного войска ген. Круковского, осталось в руках горцев. Князь Барятинский выкупил их с большим трудом георгиевский крест и другие его ордена, но с кинжалом и шашкой «Русского наиба» горцы не хотели расставаться, которые и поныне находятся в руках чеченцев. При умении и полной любви к делу, эти драгоценные вещи можно отыскать за некоторую сумму денег и затем поместить на вечное хранение в Музей.

с этим среди населения могут найтись и такие лица, которые не откажутся дать указание: где и у кого хранятся подобные вещи или оружие, имеющие какое-либо отношение к Кавказской войне, а потому желательно от назначенных лиц отбирать письменные указания о месте нахождения или хранения оружия или вещей с тем же пояснением: могут ли они быть пожертвованы Музею или приобретены за деньги и за какую цену»<sup>62</sup>.

Руководство военно-исторического отдела также заверяло потенциальных сдатчиков о том, что все полученные предметы будут храниться в музее в полной неприкосновенности, с пометками от кого они поступили. В письме акцентировалось внимание на то, что музей не располагает большими деньгами до покупки предметов, но может приобрести их (в случае если они представляют историческую ценность) только по самой минимальной стоимости. Судя по расширенной аннотации к экспонатам, содержащейся в путеводителях и указателю по музею, такого рода переписка давала ощутимые результаты.

Но главным событием для «Храма Славы» на том этапе его истории являлась передача музея под управление военно-исторического отдела. Соответствующий приказ от 1 марта 1906 г. был подписан начальником окружного штаба генерал-лейтенантом Н. П. Шатиловым<sup>63</sup>. Согласно ему здание музея с оградой и палисадником, а также капитальный и косметический ремонт оставались на попечении инженерного ведомства. В распоряжение военно-исторического отдела передавалось: «а) все без исключения помещения, находящиеся внутри самого здания; б) по особой инвентарной описи – передаётся весь инвентарь, состоящий из картин, портретов, планов, гравюр, исторических документов и проч. вместе с принадлежностями для хранения их, как то: рамами и подставками для картин и витринами для прочих предметов, при чем дальнейшие заботы о систематизации означенных предметов и пополнение коллекций лежат на обязанности Отдела»<sup>64</sup>. Таким образом, главная проблема, затягивавшая открытие музея, была снята.

Кроме этого, И. И. Воронцов-Дашков сумел получить от императора Николая II значительную финансовую помощь для музея, которая вместе с внесением его личных средств «обогатили музей разными историческими предметами настолько, что уже 11 февраля 1907 года он был освящен и торжественно открыт»<sup>65</sup>. «Храм Славы» освящал экзарх Грузии Никон. Значительным фактором, ускорившим работу по усовершенствованию работы музея и его открытию, по мнению Т. И. Воробьева, стал «сильно пошатнувшийся авторитет царской семьи после революционных событий 1905–1906 годов»<sup>66</sup>, который на базе музея

<sup>62</sup> ЦГИА Грузии. Ф. 1087. Оп. 1. Д. 32. Лл. 248–248 об.

<sup>63</sup> В память пятидесятилетнего юбилея военно-литературной деятельности г.-л. В. А. Потто/Под ред. А. Либермана. Тифлис: Изд-ние Т-ва «Либерман и К», 1909. С. 74.

<sup>64</sup> ЦГИА Грузии. Ф. 1087. Оп. 1. Д. 32. Лл. 224–224 об.

<sup>65</sup> Путеводитель по Кавказскому военно-историческому музею/Воен.-ист. отд. при Штабе Кавк. воен. окр. Изд. 4-е. Тифлис: тип. Штаба Кавк. воен. окр., 1913. С. II.

<sup>66</sup> Воробьев Т. И. «...Печальное состояние Кавказского Военно-исторического музея». Гибель «Храма Славы»: (краткий очерк о судьбе бесследно исчезнувшего Военно-исторического музея

можно было восстановить с помощью пропаганды подвигов российской армии и поддержания боевого духа в войсках округа<sup>67</sup>. К этому можно добавить и падение престижа самой российской армии, которая потерпела поражение «в маленькой победоносной» русско-японской войне 1904–1905 гг.

Передача музея в непосредственное ведение В. А. Потто, который стал директором музея, явилось для него «золотым» периодом существования. На 50-летнем юбилее его военно-литературной деятельности полковник Н. М. Баратов зачитал стихотворение, в котором затронул вклад В. А. Потто в деле становления музея: «...И как пчела собирает мёд/С цветов по маленьким пылинкам,/Он собирал из года в год/Былую славу по крупинкам/– И из трофеев, с жизнью взятых,/Создал военный нам музей,/Где много доблестью богатых/Бессмертных подвигов людей, –/Музей, дающий нам картины/Войны Кавказской вековой/И отдыха вокруг братины/Семьи Кавказцев боевой»<sup>68</sup>.

Усилиями В. А. Потто была заложена научно-идеологическая концепция музея, отлажена система поступления, атрибутирования, хранения и учёта музейных предметов. К началу 1910-х гг. все коллекции музея были четко структурированы и подразделялись на следующие отделы: Отдел I – Знамёна, значки, знамённые скобы и юбилейные ленты: а) российские знамёна времён царствования Анны Ивановны, Екатерины II, Павла I; знамёна Ганжинские; Эриванские; Нухинские; Персидские; знамёна турецкие 1828–1829 гг.; знамёна и значки горские; знамёна почётные ханские; знамёна турецкие 1853–1856 гг.; знамёна и значки грузинских пеших и конных частей; знамёна конно-мусульманских полков; знамёна турецкие 1877–1878 гг.; войсковые знамёна; значки, принадлежащие кавказским деятелям и другие; б) Знамённые скобы; в) Александровские юбилейные ленты); Отдел II – Портреты Высочайших Особ и кавказских деятелей: а) писанные масляной краской; б) гравированные, а также литографии, фототипии и другие); Отдел III – Картины: а) писанные масляной краской; б) гравюры, литографии, фототипии, фотографические снимки и другие); Отдел IV – Бунчуки, жезлы, булавы, ключи от городов и трон: а) бунчуки; б) жезлы; в) булавы; г) ключи городов; д) трон<sup>69</sup>; Отдел V – Ордена, медали, печати и монеты: а) ордена и медали, принадлежащие кавказским деятелям; б) коллекции медалей историческая; в) наградные медали и кресты, жалованные войскам для ношения на груди в память военных собы-

---

в Тбилиси)/Публ. и вступ. ст. Г. И. Герасимовой//Вестник Музея-панорамы «Бородинская битва»: [обзоры музейных коллекций, статьи, публикации]; отв. ред. С. В. Львов. 2006. Вып. III. С. 118.

<sup>67</sup> Парова Л. М. Создание и деятельность Военно-исторического отдела штаба Кавказского военного округа//Военно-исторический журнал. 1988. № 5. С. 90.

<sup>68</sup> В память пятидесятилетнего юбилея военно-литературной деятельности г.-л. В. А. Потто/Под ред. А. Либермана. Тифлис: Изд-ние Т-ва «Либерман и К<sup>о</sup>», 1909. С. 45.

<sup>69</sup> Трон персидского принца Аббас-Мирзы (1783–1833), взятый в качестве трофея российскими войсками при вступлении в Тавриз в 1827 г. Поступил в КВИМ в 1906 г. из Московской оружейной палаты. Исследователь П. Гёзалов отмечает, что в 1929 г. Главнаука АзССР командировала директора Азербайджанского государственного музея С. Мануцян в Грузию с целью получения данного экспоната для музея, однако командировка не увенчалась успехом. (См.: Гёзалов П. Знамёна азербайджанских ханств как источник в изучении истории государственности. Баку, 2010. С. 95). На сегодняшний день место нахождения трона не установлено.

тий; г) коллекция печатей; д) монеты; Отдел VI – Бюсты, модели, статуэтки, группы и разные фигуры: а) бюсты; б) модели; в) статуэтки, группы и разные фигуры; Отдел VII – Оружейный: а) холодное оружие; б) коллекция кинжалов и бебутов; в) образцы вооружения иностранных армий; г) огнестрельное оружие; д) образцы вооружения иностранных армий; е) коллекция пистолетов и револьверов; Отдел VIII – Артиллерийский; Отдел IX – Одежда и снаряжение: а) старинные доспехи, Высочайше жалованные вещи императору Александру III, а также предметы снаряжения, принадлежавшие разным кавказским деятелям и другие; б) образцы обмундирования и снаряжения (манекены); Отдел X – Разные предметы и вещи; Отдел XI – Библиотека (Высочайшие грамоты, альбомы и разные документы)<sup>70</sup>. В 1911 г. в музее было также положено начало образования Морского отдела, «чтобы ознакомить молодое поколение с доблестной службой моряков Черноморского флота в достопамятную Кавказскую войну»<sup>71</sup>.

Для Василия Александровича музей стал визуальным и объемным воплощением его научных интересов, что позволить себе мог далеко не каждый. Ему удалось создать институт исторической памяти, авторитет которого распространялся далеко за пределы Кавказа. Так, нахождение музея под управлением военно-исторического отдела позволило сохранить и сам отдел.

Дело в том, что в 1909 г. военным министерством возбуждался вопрос о ликвидации данного учреждения, однако 2 апреля 1911 г. главнокомандующий Кавказского военного округа в докладе генерал-квартирмейстеру Генерального штаба в качестве веского аргумента в пользу его сохранения отметил важность деятельности Кавказского военно-исторического музея. «Военно-исторический музей, заключающий в себе более тысячи предметов, ставит чрезвычайно высоко и существование признает не только полезным, но и действительно необходимым, как учреждения высоковоспитательного и как хранилища тех боевых традиций на которых вырастает и живёт молодое поколение доблестных войск округа»<sup>72</sup>.

О пользе музея красноречиво говорило число его посетителей: в 1907 г. – 9094 чел., 1908 г. – 23809 чел., 1909 г. – 23383 чел., 1910 г. – 29556 чел. Помимо этого, музей стал визитной карточкой Тифлиса, поскольку неоднократно под различными ракурсами помещался на почтовых карточках и открытках.

После кончины в ноябре 1911 г. В.А. Потто директорами музея, а, следовательно, и начальниками военно-исторического отдела, были полковник Владимир Ильич Томкеев, а с 1912 г. – подполковник Семён Спиридонович Эсадзе<sup>73</sup>, на руководство которого выпал тяжёлый и трагичный период в истории музея и его коллекций.

20 октября 1914 г. в результате нападений германо-турецкого флота на ряд городов Черноморского побережья России (Феодосия, Севастополь, Новоросийск,

<sup>70</sup> ЦГИА Грузии. Ф. 1087. Оп. 2. Д. 222.

<sup>71</sup> ЦГИА Грузии. Ф. 1087. Оп. 1. Д. 145. Л. 3 об.

<sup>72</sup> Цит. по: Парова Л. М. Создание и деятельность Военно-исторического отдела Кавказского военного округа // Военно-исторический журнал. 1988. № 5. С. 90.

<sup>73</sup> Манджгаладзе Д. Н. Эсадзе // Советская историческая энциклопедия / Гл. ред. Г. М. Жуков. Т. 16. М.: «Советская Энциклопедия», 1976. стлб. 594.

Одесса) император Николай II обнародовал Высочайший манифест об объявлении войны Турции. В нём он с надеждой отмечал: «Не впервые доблестному русскому оружию одолевать турецкие полчища – покарает оно и на сей раз дерзкого врага нашей Родины. Вместе со всем народом русским Мы непреклонно верим, что нынешнее безрассудное вмешательство Турции в военные действия только ускорит роковой для неё ход событий и откроет России путь к разрешению завещанных ей предками исторических задач на берегах Чёрного моря»<sup>74</sup>. До этого момента, Кавказская армия, с первых дней войны России с Германией, являлась «донором» людских и материальных ресурсов для ведения военных действий на западном фронте, что давало численное преимущество противнику на открывшемся театре военных действий.

В сложившейся ситуации открытие на Южном Кавказе российско-турецкого фронта кардинально изменило жизнь в регионе. Перед местной гражданской и военной администрацией были поставлены новые задачи. Не остался в стороне от них и музей. Уже с первых месяцев Первой мировой войны на имя директора от мобилизованных на фронт частей Кавказской армии стали поступать просьбы о временном принятии на хранение ценных для них предметов в здании музея. Так, 20 июня 1914 г. с такой просьбой к Семёну Спиридоновичу Эсадзе обратился командир 1-го Кавказского сапёрного батальона полковник А. С. Глаголев. В письме он подчёркивал: «В виду объявления мобилизации, батальон озабочен надёжным сохранением некоторых ценных музейных предметов, как то: мундира и шашки великого князя Николая Николаевича Старшего, статуэток старого сапёра и генерала [Эдуарда Ивановича – авт.] Тотлебена»<sup>75</sup>. Подтверждением данной информации может служить отчёт заведующего Ставропольской губернской секцией по охране памятников искусства и старины В. Ракшовского от 1 июля 1921 г. В отчёте он сообщал о причинах перемещения музейных коллекций военно-исторического музея в 1918 г. в Центральный народный музей им. Г. К. Праве, которые с января 1915 г. были эвакуированы из Тифлиса в Ставрополь. Тогда же губернской секцией была проведена скрупулезная работа по описанию и принятию на учёт экспонатов музея, среди которых были предметы из драгоценных металлов (Георгиевские трубы, братины, ковши, стаканы, чарки, ложки, кольца для салфеток, ножи, вилки), переданные разными воинскими частями на хранение в «Храм Славы»<sup>76</sup>.

Однако основной задачей, стоящей перед музеем, стала необходимость расширения его площадей для приёма и экспонирования боевых трофеев от частей Кавказской армии, захваченных на полях сражений Первой мировой войны. Соответствующее распоряжение последовало от Главнокомандующего Кавказской армии И. И. Воронцова-Дашкова. В этой связи в марте 1915 г. директор музея докладывал исполняющему дела начальника штаба Кавказской армии на театре военных действий генерал-майору Л. М. Болховитину: «Вашему

<sup>74</sup> Масловский Е. В. Мировая война на Кавказском фронте 1914–1917 г. (стратегический очерк). Париж: «La Renaissance», 1933. С. 20–21.

<sup>75</sup> ЦГИА Грузии. Ф. 1087. Оп. 1. Д. 123. Л. 561.

<sup>76</sup> Государственный архив Ставропольского края (далее ГАСК). Ф. р-645, Оп. 1. Д. °10. Л. 4.

Превосходительству известно, что существовавшее здания музея крайне тесно для хранящегося уже там имущества... Считаю служебным долгом, теперь же, заблаговременно, озаботиться о расширении музея с тем, чтобы вновь отбитые трофеи могли быть целесообразно размещены и заняли бы подходящее своему значению место в "Храме Славы"»<sup>77</sup>. В докладе С. С. Эсадзе также акцентировал внимание на то, что «Всё присланное в музей затем будет направлено в Петроград на устраиваемую по высочайшему повелению общую выставку настоящей войны, но они будут находиться там во временном пользовании и реликвии доблестных Кавказских войск будут возвращены в Тифлис в хранилище боевой славы их предков»<sup>78</sup>. По предложению директора музея планировалось сделать пристройку к музею со стороны Александровского сада, однако эта идея тогда не была реализована<sup>79</sup>. Следует отметить, что стимулирующим фактором необходимости реконструкции здания стало замечание императора Николая II, который посетил музей 28 ноября 1914 г.<sup>80</sup>. Обращаясь к С. С. Эсадзе он соизволил заметить: «У вас всё переполнено»<sup>81</sup>. Однако в целом государь остался доволен экспозицией музея и сделал соответствующую запись в книге почётных гостей<sup>82</sup>.

Пребывание императора в Тифлисе совпало с ухудшением положения Кавказской армии на российско-турецком фронте. Перейдя турецкую границу и развернув наступление в полосе до 350 км, Сарыкамышский отряд Кавказской армии, вклинившись вглубь территории противника, натолкнулся на сопротивление его превосходящих сил и вынужден был перейти к обороне. В то же время турецкие войска на приморском направлении вторглись на российскую территорию и развернули широкое наступление, вскоре принявшее угрожающий характер. В результате, при содействии аджарцев, напавших с тыла и флангов на немногочисленные войска Кавказской армии, под контроль турецких войск перешла практически вся Батумская область, за исключением Михайловской крепости, Верхне-Аджарского участка Батумского округа и г. Ардаган Карсской области. Начальник императорской дворцовой охраны генерал-майор А. И. Спиридович, находившийся в это время Тифлисе, в своих воспоминаниях писал: «Вечером [26 ноября 1914 г. – авт.] князь [Владимир Николаевич – авт.] Орлов<sup>83</sup> уже подроб-

<sup>77</sup> ЦГИА Грузии. Ф. 1087. Оп. 1. Д. 123. Л. 584.

<sup>78</sup> ЦГИА Грузии. Ф. 1087. Оп. 1. Д. 123. Л. 584.

<sup>79</sup> В 2007–2010 гг. здание музея находилось на реконструкции. В результате со стороны Александровского сада к существующей стене здания была сделана пристройка, позволившая расширить помещение Национальной художественной галереи Грузии.

<sup>80</sup> НИОР РГБ. Ф. 58. Карт. 79. ед. хр. 16; Государь Император в Тифлисе//Кавказ от 29 ноября 1914 г. С. 1; Кавказский календарь на 1915 г. /Под ред. А. А. Эльзенгера, Н. П. Стельмашука. Тифлис: Тип. Канц. Наместника Е. И. В. на Кавказе, 1914. С. VIII.

<sup>81</sup> ЦГИА Грузии. Ф. 1087. Оп. 1, Д. 123. Л. 584.

<sup>82</sup> Путеводитель по Кавказскому военно-историческому музею. 5-е изд. Тифлис: Тип. Штаба Кавк. Воен. Окр., 1915. С. V.

<sup>83</sup> Орлов Владимир Николаевич (1867–1927) – князь, генерал-майор. Входил в ближайшее окружение Николая II и фактически выполнял обязанности личного доверенного секретаря императора по военным делам.

но знал, насколько растерялся в те дни войны помощник наместника по военной части генерал [Александр Захарович – авт.] Мышлаевский<sup>84</sup>. Командуя фронтом, он сидел в Тифлисе и доказывал наместнику необходимость эвакуации Тифлиса. Такое паникёрство не соответствовало ни положению на фронте, ни героическому настроению войск. Но Мышлаевский был в панике. Наместник не разделял мнения своего помощника и оставался спокоен... Приезд государя и его спокойствие отрезвили Мышлаевского. Ему были даны инструкции, и он поневоле вынужден был ехать на фронт»<sup>85</sup>.

Однако отъезд А.З. Мышлаевского на фронт и его руководство действиями армии было недолгими. В момент наивысшего кризиса Сарыкамышской операции для Кавказской армии, грозившего её окружением, генерал, не веря в успех войск, вернулся обратно в Тифлис. По возвращении он провёл пресс-конференцию для высших гражданских и военных чинов об угрожающем состоянии фронта. Это привело к панике и дезорганизации в тылу российских войск<sup>86</sup>. Уже не первый раз А.З. Мышлаевский всячески пытался убедить городские власти в необходимости начала эвакуации из Тифлиса<sup>87</sup>. По этому поводу, бывший начальник отделения управления генерал-квартирмейстера штаба Кавказской армии генерал Е.В. Масловский вспоминал: «С самого начала операции сильная тревога распространилась в Тифлисе и по всему Кавказу. Возвращение генерала Мышлаевского одного не могло внести успокоения. Им было приказано организовать и немедленно начать работы по созданию укреплений у Тифлиса, у Мцхета, при выходе на Военно-грузинскую дорогу, и узла у Баку. В штабе армии приказано было вывозить семьи чинов штаба вглубь России, для чего всем выдавались прогоны и пособия и назначены были специальные поезда»<sup>88</sup>. Паника была вызвана возможностью захвата Тифлиса турками. Такая необъективная оценка ситуации на российско-турецком фронте накладывала свой негативный отпечаток и на функционирование музея. 18 декабря 1914 г. генерал-майор Ф.Т. Рябинкин обратился с докладом на имя Главнокомандующего Кавказской армией И.И. Воронцова-Дашкова: «В виду создавшегося крайне неблагоприятного положения на театре военных действий и непосредственной близости города Тифлиса от угрожаемого турками района, не признаете ли, Ваше Сиятельство, необходимым приказать приступить к обсуждению порядка эвакуации из города Тифлиса всех учреждений, чтобы, вслед за сим, по получении от Вашего Сиятельства приказа – приступить немедленно к таковой»<sup>89</sup>. По итогам доклада последовала утвердительная резолюция наместника: «Приступить к ча-

<sup>84</sup> Мышлаевский Александр Захарьевич (1856–1920) – генерал от инфантерии, помощник главнокомандующего Кавказской армией до марта 1915 г.

<sup>85</sup> Спиридович А.И. Великая война и Февральская революция: Воспоминания. Мемуары. Минск: Харвест, 2004. С. 38.

<sup>86</sup> Арутюнян А.О. Кавказский фронт. 1914–1917. Ереван: Айастан, 1971. С. 150.

<sup>87</sup> Корсун Н.Г. Сарыкамышская операция на Кавказском фронте мировой войны в 1914–1915 году. М.: Гос. Воен. Изд-во наркомата обороны Союза ССР, 1937. С. 78.

<sup>88</sup> Масловский Е.В. Мировая война на Кавказском фронте 1914–1917 г. С. 133–134.

<sup>89</sup> ЦГИА Грузии. Ф. 1087. Оп. 1. Д. 212. Л. 6.

стичной эвакуации теперь уже по очереди, которые укажут помощники по военной и гражданской части».

Вечером того же дня в штаб округа был вызван директор музея С.С. Эсадзе, которому, в виду значительной ценности экспонатов музея, было приказано приступить к эвакуации его имущества. Согласно его секретному рапорту на имя Ф.Т. Рябинкина от 18 декабря 1914 г., на момент эвакуации музея в нём находилось 1060 предметов: «больших картин 25, малых картин 120, портретов царских 15, портретов деятелей 146, манекенов 30, витрин 37, остальных предметов 687»<sup>90</sup>. Кроме того, в военно-историческом отделе находился архив с 25 тыс. дел, который также решено было эвакуировать.

20 декабря 1914 г. генерал Ф.Т. Рябинкин сообщил директору музея о том, что пунктом эвакуации назначен г. Ставрополь-Кавказский<sup>91</sup>. Менее чем через месяц, 16 января 1915 г. С.С. Эсадзе рапортовал начальнику окружного штаба, что имущество музея «упаковано в ящики и готово к отправлению к месту назначения»<sup>92</sup>. Всего на эвакуацию имущества было израсходовано 21258 руб. 44 коп., из которых 21 тыс. руб. – ассигнование штаба военного округа, а 258 руб. 44 коп. – военно-исторический отдел. В эту сумму кроме закупки упаковочных материалов, погрузочно-разгрузочных работ, расходов на дорогу также входила и выплата жалования сотрудникам музея с апреля 1915 г. по июль 1916 г.<sup>93</sup>. В числе не эвакуированного имущества остались только старинные пушки и почти вся артиллерия, бывшая как в экспозиции, так и расположенная в саду по периметру здания<sup>94</sup>.

20 января 1915 г. музейные коллекции были погружены на железнодорожные платформы и в сопровождении конвоя отправлены в Ставрополь. При этом необходимо подчеркнуть, что проведение мероприятий по эвакуации коллекций музея проходило в условиях, когда российско-турецкий фронт стабилизировался в результате успешного исхода Сарыкамышской операции под командованием генерала Н.Н. Юденича.

По прибытии имущества музея в пункт эвакуации 28 января 1915 г. оказалось, что помещение для его хранения не соответствовало необходимым требованиям. Редактор военно-исторического отдела капитан А.А. Смирнский в докладе С.С. Эсадзе от 24 февраля 1915 г. описывал место хранения следующим образом: «Осмотрев помещение, я увидел, что стены, на которых раньше были видны большие сырые пятна, побелены, для сокрытия последних и для осушки помещения стоят мангалы. Кроме сырости, помещение не было пригодно для имущества музея уже по одному тому, что вряд ли можно было в нем разместить

<sup>90</sup> ЦГИА Грузии. Ф. 1087. Оп. 1. Д. 212. Л. 2–2 об.

<sup>91</sup> ЦГИА Грузии. Ф. 1087. Оп. 1. Д. 212. Л. 7.

<sup>92</sup> ЦГИА Грузии. Ф. 1087. Оп. 1. Д. 212. Л. 16.

<sup>93</sup> ЦГИА Грузии. Ф. 1087. Оп. 1. Д. 213. Л. 148 об.

<sup>94</sup> Воробьев Т.И. «...Печальное состояние Кавказского Военно-исторического музея». Гибель «Храма Славы»: (краткий очерк о судьбе бесследно исчезнувшего Военно-исторического музея в Тбилиси)/Публ. И вступ. Ст. Г.И. Герасимовой//Вестник Музея-панорамы «Бородинская битва»: [обзоры музейных коллекций, статьи, публикации]; отв. Ред. С.В. Львов. 2006. Вып. III. С. 121.

всё имущество, раскладывая ящики до потолка (что, собственно, делать было нельзя опасаясь порчи имущества). Кроме того совершенно отсутствовало помещение для зрителя, который должен был помещаться при имуществе»<sup>95</sup>. Несмотря на это, имущество музея было размещено в целом ряде помещений: в доме известного ставропольского купца Венецианова на Николаевском проспекте, в одной из комнат и подвалах «Байгеровской» аптеки и подвалах дома Ерганжиева на противоположной стороне Архиерейской улицы. Судя по найденным документам, имущество музея хранилось в них до мая 1918 г., когда после требования штаба Красной Армии освободить помещение дома Венецианова, оно было перевезено в здание Ставропольского Центрального народного музея им. Г. К. Праве<sup>96</sup>.

Отсутствие конкретных сроков пребывания коллекций музея в Ставрополе негативно сказывалось на их сохранности, поскольку это увеличивало суммы затрат на оплату арендуемых помещений и закупку топлива для поддержания в них соответствующего температурно-влажностного режима. На многочисленные запросы С. С. Эсадзе в вышестоящие инстанции о выдаче антрацита<sup>97</sup> постоянно следовали отказы.

После эвакуации музейных коллекций здание музея было закрыто на ремонт, а после его окончания – использовалось в качестве помещения для проведения временных выставок. Так, в марте 1916 г. Тифлиское общество изящных искусств организовало выставку художественных работ местных мастеров в пользу лазарета для раненых воинов, содержимого Обществом чинов штаба Кавказского военного округа<sup>98</sup>, а в январе 1917 г. грузинское художественное общество открыло в одном из залов музея художественно-научную выставку древнегрузинских церковных фресок<sup>99</sup>.

Несмотря на события Первой мировой войны, отсутствие коллекций музея в здании музея, военно-исторический отдел продолжал работу по сбору для него экспонатов. Отправляя в июле 1916 г. сотрудника отдела Я. Бондаренко в Ставрополь для осмотра условий хранения эвакуированного имущества, С. С. Эсадзе в письме к нему писал: «На обратном пути предлагаю заехать на группы Минеральных вод и приобрести для Музея всё относящееся до действий войск на Кавказском фронте, например, открытки, картины, гравюры; узнать цены на фотографические пластинки 13x18, фотографическую бумагу. В управлении Минеральных вод было бы желательно получить сведения: сколько раненых офицеров и нижних чинов лечатся на группах»<sup>100</sup>. Кроме этого, в военно-исторический отдел продолжали поступать экспонаты для музея от частных лиц. Так, 23 февраля 1916 г. Е. Нитиева передала портрет своего деда – генерал-

<sup>95</sup> ЦГИА Грузии. Ф. 1087. Оп. 1. Д. 212. Л. 50.

<sup>96</sup> ГАСК. Ф. р-645. Оп. 1. Д. 10. Л. 4.

<sup>97</sup> Антрацит – лучший сорт каменного угля, отличающийся большой теплотворной способностью.

<sup>98</sup> ЦГИА Грузии. Ф. 1087. Оп. 1. Д. 123. Л. 589.

<sup>99</sup> ЦГИА Грузии. Ф. 1087. Оп. 1. Д. 123. Л. 602; Ф. 17. Оп. 1. Д. 8609. Л. 146.

<sup>100</sup> ЦГИА Грузии. Ф. 1087. Оп. 1. Д. 212. Л. 73–73 об.

майора в отставке Г.И. Карганова<sup>101</sup>, а 15 января 1917 г. командующий Кавказской армией Н.Н. Юденич в письме к С.С. Эсадзе сообщал: «Препровождаю Вам для хранения в военно-историческом музее орден св. Анны, звезду ордена св. Георгия, принадлежавшие генералу [Петру Степановичу – авт.] Котляревскому, а также его фотографическую карточку. Предметы эти принесены в дар одним из родственников покойного героя Кавказской войны Леонидом Петровичем Оршаво-Орачевским, живущим в Стародубе Черниговской губернии»<sup>102</sup>.

Однако революционные события и гражданская война на Кавказе не позволили восстановить музей. В его пустующем здании в 1920 г. власти демократической Грузии приняли решение основать Национальную художественную галерею<sup>103</sup>. С этого момента здание музея из первоначального военно-исторического профиля трансформировалось в выставочное помещение художественного музея.

Вопрос о возвращении эвакуированных архивных и музейных материалов был поднят Народным комиссариатом просвещения Грузинской ССР лишь в 1923 г. Миссию по реэвакуации возложили на директора Центрального архива профессора С.Н. Какабадзе, который блестяще справился с поставленной задачей. 22 февраля 1923 г. музейные ценности были доставлены в Тифлис<sup>104</sup>. Сохранился архивный документ, на титульном листе которого заместитель заведующего Центральным народным музеем им. Г.К. Праве сделал следующую запись: «Все пять ящиков с 240 предметами посылаются с остальными коллекциями в Тифлис 5 февраля 1923 года»<sup>105</sup>. Эвакуированные коллекции музея были возвращены обратно в Тифлис, однако они оказались не востребованными, и все ящики с экспонатами были переданы на хранение в Центрархив. В итоге музей не только не был восстановлен, но с 1925 г. руководство Грузии не препятствовало передаче коллекций бывшего военно-исторического музея в другие музейные собрания (Баку, Махачкала, Грозный, Краснодар).

До конца жизни С.С. Эсадзе надеялся на то, что музей удастся восстановить. 3 января 1922 г. в объяснительной записке к «Проекту положения о Кавказской военно-исторической комиссии по изучению и использованию опыта мировой и гражданской войны на Кавказском фронте» бывший директор музея высказал мнение: «Было бы крайне желательно Музей перевезти обратно в Тифлис в своё помещение на Головинском проспекте, при чём там же можно устроить и Музей Красной Армии»<sup>106</sup>. Так, в результате недооценки стратегической ситуации на российско-турецком фронте, музей перестал существовать. На новом витке

<sup>101</sup> ЦГИА Грузии. Ф. 1087. Оп. 1. Д. 123. Л. 601.

<sup>102</sup> ЦГИА Грузии. Ф. 1087. Оп. 1. Д. 1125. Л. 6.

<sup>103</sup> Тифлис и его окрестности: Путеводитель/Сост. Турист. отд. географ. о-ва Грузии под. Ред. И.А. Асланишвили. Тифлис: Церкумси, 1925. С. 140.

<sup>104</sup> Доклад уполномоченного народного комиссариата просвещения Грузии С.Н. Какабадзе на имя Наркома просвещения Грузии о выполнении работы по реэвакуации с территории Северного Кавказа в Грузию архивов и музейных ценностей в 1923 г. //Исторический вестник. Тифлис, 1924. Кн. 1. С. 280.

<sup>105</sup> ЦГИА Грузии. Ф. 1087. Оп. 3, Д. 370. Л. 1.

<sup>106</sup> ЦГИА Грузии. Ф. 1087. Оп. 2. Д. 22. Л. 7 об.

развития российской государственности это выглядело вполне закономерным: вслед за исчезновением с политической карты мира Российской империи в результате событий Первой мировой войны и революций стали разрушаться и достижения её многовековой деятельности. Можно предположить, что в новых политических условиях музей, скорее всего, повторил бы нелёгкую судьбу изучения российско-кавказских отношений и Кавказской войны в советской исторической науке.

Время возвращения коллекций в Тифлис совпало с активными процессами национально-культурного строительства на всей территории Кавказа. Ярким его проявлением стало организация и открытие республиканских музеев, которые возглавили знатоки истории и культуры региона (Г. Н. Прозрителев, Д. М. Павлов, И. А. Наврузов, Д. Шарифов, Б. А. Скилиотти).

Так, в конце 1923 г. при созданном Дагестанском краеведческом музее был сформирован музейный комитет, в задачу которого входило: 1) разработка программы по пополнению отделов созданного музея, 2) проведение мониторинга коллекций в других музеях, имевших отношение к истории Дагестана. Директор музея Д. М. Павлов и члены музейного комитета были хорошо осведомлены об имевшихся музейных коллекциях бывшего «Храма Славы», находящихся в подвалах Центрархива Грузии. По этому поводу Д. М. Павлов писал, что поскольку эти ценности не использовались грузинской стороной, «то имелись все и формальные и нравственные основания начать хлопоты по переводу их в Дагестан»<sup>107</sup>. В архивах сохранилась документ, подтверждающие передачу Народным комиссариатом просвещения Грузии музейных предметов Дагестанскому музею. Первое обращение Совета народных комиссаров Дагестана с данной просьбой датировано декабрём 1924 г. Наркомпрос Грузии принял постановление, в котором не возражал о возвращении исторических документов (и музейных предметов), имевшихся в бывшем военно-историческом музее. Для этого необходимо было присутствие представителя со стороны Дагестана с соответствующими полномочиями<sup>108</sup>. 9 февраля 1925 г. Председатель музейного комитета Дагестанского Наркомпроса сообщил в СНК Дагестана, что «для получения экспонатов для [Дагестанского] музея из Музея Грузии уполномочен студент Джамалов. Работу по отборке и высылке их в Махач-Кала предполагается закончить в конце февраля»<sup>109</sup>. 20 марта 1925 г. в газете «Красный Дагестан» была помещена статья «Ценное пополнение Дагестанского музея». В ней отмечалось следующее: «...Получение коллекций принял на себя Председатель [Дагестанского] ЦИКа тов. Самурский, выезжавший в Тифлис на 3 сессию ЦИКа СССР. Благодаря его настойчивости, а также благожелательному содействию Наркомпроса Грузии тов. Д. Канделаки, коллекция была получена полностью и доставлена в Дагестанский музей...»<sup>110</sup>. Из Тифлиса в Махачкалу было доставлено два вагона с частью ценностей бывше-

<sup>107</sup> Дагестанский музей. Бюллетень. 1926. № 2. С. 44.

<sup>108</sup> Центральный государственный архив Республики Дагестан (далее ЦГА РД). Ф. р-168, Оп. 5. Д. 19. Л. 248.

<sup>109</sup> ЦГА РД. Ф. р-168. Оп. 5. Д. 19. Л. 251.

<sup>110</sup> ЦГА РД, Ф. р-168. Оп. 5. Д. 19. Л. 254.

го музея<sup>111</sup>. В её состав входило более 100 музейных предметов, в числе которых были подлинные полотна Ф. А. Рубо («Взятие штурмом селения Гимры 17 октября 1832 года», «Взятие штурмом аула Ахульго 22 августа 1839 года»<sup>112</sup>, портрет Шамиля и участников Кавказской войны), а также исторические реликвии: знамёна Гази-Мухаммеда, Шамиля, Хаджи-Мурата и др.<sup>113</sup>. В 1927 г. третьем томе «Дагестанского сборника» снимки двух знамён, принадлежавших наибу Шамиля Хаджи-Мурату, были опубликованы.

В 1925 г. в Дагестанский музей также были переданы шесть железных ключей от помещений Дербентской крепости из фондов Азербайджанского государственного музея<sup>114</sup>. Эти ключи были поднесены в дар генерал-лейтенанту Г. И. Глазенапу после занятия Дербента 22 июля 1806 г. В Кавказский военно-исторический музей эти предметы поступили в 1906 г. из Петропавловского собора Санкт-Петербурга<sup>115</sup>. Помимо этого в 1925 г. руководством Дагестанского музея было возбуждено ходатайство перед Главмузеем РСФСР о передаче в Дагестан серебряных и драгоценных предметов «Храма Славы», которые в своё время были вывезены в Москву и хранились в Государственном хранилище ценностей Народного комиссариата финансов<sup>116</sup>.

Более раннюю попытку получения коллекций музея предприняла и азербайджанская сторона. По указанию военного министра Азербайджанской демократической республики, генерала артиллерии Самед-бека Мехмандарова начальник генштаба генерал-лейтенант Мамед (Матвей) Сулькевич предложил военному атташе в Грузии подполковнику Мамед-беку Алиеву собрать информацию и поднять вопрос о передаче Азербайджану предметов – символов государственности, хранившихся в бывшем военно-историческом музее. В предписании, датированном 5 апреля 1919 г., говорилось: «По поручению Военного министра предлагаю Вам через нашего дипломатического Представителя получить разрешение Грузинского Правительства на возвращение знамён, регалий, реликвий, принадлежавших бывшим ханствам нынешнего Азербайджана: Шушинского (Карабагского), Шекинского (Нуха), Нахчеванского, Ганджинского, Эриванского и др., как то: знамёна, значки, ключи от городов и прочие, которые

<sup>111</sup> Дагестанский музей. Бюллетень. 1926. № 2. С. 44.

<sup>112</sup> Кроме упомянутых полотен Ф. А. Рубо в настоящее время в фондах Национального музея Республики Дагестан им. А. Тахо-Годи и музея изобразительных искусств им. П. С. Гамзатовой хранятся и другие работы художника: «Вступление императора Петра I в Тарки 13 августа 1722 года»; «Взятие аула Дарго графом Воронцовым 6 июня 1845 года»; «Штурм аула Салты 14 сентября 1847 года»; «Переход отряда князя Аргутинского-Долгорукова через горы из Дагестана в Затагалы в августе и сентябре 1853 года».

<sup>113</sup> Каймаразов Г. Ш. Образование и наука в Дагестане в XX веке. Махачкала: Дагкнигоиздат, 2007. С. 181; Нагиева М. К. К вопросу о возникновении и развитии музейного дела в Дагестане в конце XIX – первой половине XX вв. // Вопросы музеологии. 2010. № 2. С. 43.

<sup>114</sup> Дагестанский музей. Бюллетень. 1926. № 2. С. 48.

<sup>115</sup> Указатель по Кавказскому военно-историческому музею. Тифлис: Тип. Штаба Кавк. Воен. Окр., 1907. С. 14.

<sup>116</sup> Дагестанский музей. Бюллетень. 1926. № 2. С. 49.

находились в "Музее Славы" в гор. Тифлис»<sup>117</sup>. Однако ликвидация Азербайджанской Демократической Республики красноармейскими частями не позволило довершить задуманное. К данному вопросу вернулись позже.

5 февраля 1925 г. на заседании Совета народных комиссаров уже Азербайджанской ССР нарком просвещения Мустафа Кулиев выступил с докладом о необходимости передачи образованному в 1920 г. Азербайджанскому государственному музею «всех археологических, художественных и других ценностей из ССР Грузии и РСФСР, имеющих отношение к Азербайджану и Ближнему Востоку»<sup>118</sup>. Руководство республики приняло решение о командировании директора музея Давуда Шарифова в Тифлис, в результате которой музей значительно пополнил свои фонды за счёт коллекций бывшего «Храма Славы»<sup>119</sup>. Музей получил серию знамён (5 знамён Гянджинского ханства, 3 знамени Шекинского ханства, 2 знамени Иреванского ханства, по одному знамени Бакинского, Тебризского и Хойского ханств, 3 знамени I, II, IV закавказских конно-мусульманских полков и знамя конницы Кянгерли)<sup>120</sup>; ключи от городов Тебриза и Ардебилля<sup>121</sup>; 2 картины Ф. А. Рубо: «Штурм крепости Ленкорань 1 января 1813 года» и «Сражение под Елизаветполем 13 сентября 1826 года»<sup>122</sup>, а также другие предметы.

В 1925 г. благодаря усилиям организатора и вдохновителя создания Адыгейского музея Ибрагима Наврузова и дружественным связям с известным грузинским историком С. Джанашиа в Краснодар из Тифлиса было доставлено шапсугское знамя, которое также хранилось в собрании военно-исторического музея.

В 1926 г. С. А. Заржецкий – представитель отдела народного образования Чеченского областного исполнительного комитета – будучи в Тифлисе обратился в музей Грузии с просьбой выделить экспонаты для Чеченского областного музея. В результате были переданы картина Ф. А. Рубо «Взятие аула Гуниб и пленение Шамиля 25 августа 1859 года», портреты генералов – участников Кавказской войны, ряд гравюр и литографий, скульптуры П. А. Самонова. В марте 1926 г. Чеченский Центральный исполнительный комитет передал музею полученную из Тифлиса другую картину художника «Смерть генерал-майора Н. П. Слепцова в деле с чеченцами 10 декабря 1851 года»<sup>123</sup>. В настоящее время установить полный перечень переданных Чеченскому областному музею предметов представ-

<sup>117</sup> Гёзалов П. Знамёна азербайджанских ханств как источник в изучении истории государственности. Баку, 2010. С. 92–93.

<sup>118</sup> Государственный архив Азербайджанской Республики. Ф. 411. Оп. 1. Д. 243. Л. 1.

<sup>119</sup> Гарник В. Я. Очерк музейного строительства в Азербайджанской ССР (1920–1964) // Очерки истории музейного дела в СССР. 1971. Вып. 7. С. 255.

<sup>120</sup> Гёзалов П. Знамёна азербайджанских ханств как источник в изучении истории государственности. Баку, 2010; Сулейманов Ф. И. О знамёнах азербайджанских полков, участвовавших в русско-турецкой войне 1828–1829 гг. // Материалы по истории Азербайджана. 1962. Т. 5. С. 86–98.

<sup>121</sup> Дадашзаде М. А. О крепостных ключах двух городов // Материалы по истории Азербайджана. 1961, Т. 4. С. 170–177.

<sup>122</sup> Сулейманов Ф. И. О двух картинах Ф. Рубо // Материалы по истории Азербайджана. 1963, Т. 6. С. 146–153.

<sup>123</sup> Пономарёва И. З. Из истории Чечено-Ингушского республиканского краеведческого музея // Известия Чечено-Ингушского республиканского краеведческого музея. 1975. Вып. XI. С. 7.

ляется проблематичным, поскольку его научный архив, на который ссылается в своей статье исследователь И.З. Пономарёва, безвозвратно потерян в результате российско-чеченского конфликта 1994–1996 гг.

В целом, опираясь на результаты поисковой работы в архивах, библиотеках и в музейных собраниях Грузии, можно с уверенностью сказать, что, несмотря на передачу части коллекций бывшего Кавказского военно-исторического музея за пределы Грузии, большинство его экспонатов в настоящее время находятся в фондах Национального музея Грузии. Так, в 2011 г. автором статьи была обнаружена часть портретной галереи известных российских генералов – участников Кавказской войны в музее грузинской литературы им. Г. Леонидзе (А. П. Ермолов, Г. В. Розен, М. З. Аргутинский-Долгоруков, И. Ф. Паскевич, Г. В. Эристов, Е. А. Головин, Н. М. Сипягин, В. Г. Мадатов, Н. Н. Муравьев), в 2012 г. часть коллекции горских знамён – в фондах Национального музея Грузии<sup>124</sup>, в 2013 г. – несколько батальных картин Ф. А. Рубо, Н. С. Самокиша и И. К. Айвазовского в фондах музея искусств им. Ш. Амираншвили.

Кроме этого, сегодня экспонаты бывшего музея можно также найти и в Интернете. Так, на сайте «Аукционный дом Империя» ([www.auction-imperia.ru](http://www.auction-imperia.ru)) выставлено на торги ротное знамя Кизлярского гарнизонного полка (лот № 103). Начальная стоимость лота – от 3,5 млн. руб. По описанию знамени полностью совпадает с информацией Указателя по музею 1907 г.<sup>125</sup>

Таким образом, можно сделать вывод о том, что проведение поэтапного комплекса мероприятий, направленных на воссоздание истории этого неизвестного музея и поиск его коллекций, позволят значительно расширить сведения об истории присоединения Кавказа к России, истории музейного дела в регионе, истории самого города Тбилиси начала XX в., истории Национальной художественной галереи Грузии.

Следует признать, что на современном этапе политической истории России такого музея, освещавшего историю российско-кавказских отношений, к сожалению, не существует. Однако опыт для этого наработан, и его необходимо учитывать при построении экспозиции музеев и/или временных выставок, посвящённых данной теме. Этот сложный этап в истории двусторонних отношений не должен замалчиваться и игнорироваться.

---

<sup>124</sup> Тахнаева П. «Знамя Надир-шаха» – военный трофей горцев Дагестана из коллекции знамён «Храма Славы»//Новое дело. 19 октября 2012.

<sup>125</sup> Указатель по Кавказскому военно-историческому музею. Тифлис: Тип. Штаба Кавк. воен. окр., 1907. С. 9.

Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры  
**«Государственный Бородинский военно-исторический музей-заповедник»**. Бородино, Московская область

**Смирнова Лариса Викторовна**

Учёный секретарь

## **ЭСКИЗЫ Ф. А. РУБО В КОЛЛЕКЦИИ МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА «БОРОДИНСКОЕ ПОЛЕ»**

В коллекции живописи музея-заповедника «Бородинское поле» хранится уникальный экспонат, занимающий ведущее положение среди произведений батальной живописи конца 19 – начала XX века. Это эскиз Ф.А. Рубо к панораме «Бородинская битва». Эскиз состоит из четырёх фрагментов, объединённых одной рамой и образующих единую композицию (Илл. 2–4). Общая протяжённость композиции составляет почти 8 метров.

Дата поступления фрагментов эскиза Ф.А. Рубо в Бородинский музей неизвестна. Запись, сделанная в КП № 1 (начата в 1947 г.), весьма скудная и краткая: даны номера, названия, материал и техника, размер одного фрагмента (206х114), краткая запись о состоянии сохранности.

Детально: № 473/169 «Резерв 2-й западной армии за Семёновской деревней» эскиз худ. Рубо (х., м.); № 474/170 «Оборона Шевардинской позиции» эскиз худ. Рубо (х., м.) дл. 206, ш. 114, полотно имеет прорыв и царапины; № 475/171 «Атака на батарею Раевского» эскиз худ. Рубо (х., м.), полотно имеет повреждения; № 476/172 «Атака на батарею Раевского» эскиз раб. худ. Рубо (х., м.) полотно имеет повреждения.

В 1950 г. в КП № 2 была сделана новая запись с уточнениями: названия предметов сохранены, добавлена запись о том, что эскизы написаны на Бородинском поле и являются частью к панораме «Бородинская битва» худ. Рубо (из 4-х эскизов). Даны размеры каждого эскиза: № 2/169 (210х115), № 3/170 (206х114), № 4/171 (195х116), 5/172 (209х113). Сделана запись о реставрации в 1953 г.

В 1973 г. методистом Бородинского музея О.В. Фёдоровой на эскизы Ф. А. Рубо были составлены научные паспорта, а в 1980 г. они дополнены и исправлены. В наименовании предмета эскизы значатся как «эскиз-вариант панорамы "Бородинская битва"». Фрагменты 1, 2, 3, 4». Размеры совпадают с размерами в КП № 2. Дата и способ поступления в фонды Бородинского музея неизвестны. Появляется запись в паспорте фрагмента № 1: «В 1953 г. реставрирован А.Д. Коринным. Степень сохранности удовлетворительная». Эскизы датируются 1910 г. Приведены надписи, имеющиеся на лицевой стороне холстов: на 1 фрагменте «Татаринково», на 3 фрагменте «Фр. А. Рубо», на 4 фрагменте «Шевардино». Указаны ссылки на литературу: С.М. Клавдиев «Русские панорамы»; О.В. Фёдорова, В.К. Ушаков «Поле русской славы»; Альбом изд-ва фирмы Шерер и К°, М., 1912 г.

В научных паспортах впервые было дано подробное описание предметов:

Фрагмент 1. Резервы русской армии (Семёновский и Преображенский полки) стоят в батальонных колоннах у Псарёвского леса – на втором плане холста. Почти по диагонали полотна слева изображены три санитарные палатки. К ним направляются раненые. Вдали, на горизонте, – деревни Татариново, Псарёво, Князьково. Почти треть холста занимает голубое небо с редкими облаками.

Фрагмент 2. В центре изображён холм, замкнувший перспективу (батарея Раевского, временно занятая французскими войсками). Справа – русские пехотинцы 3 батальона Уфимского полка, перешедшие в контратаку около 11 часов утра с целью отбить батарею у противника. В центре отряда пехоты – верхом на белом коне генерал А. П. Ермолов с поднятой шпагой в правой руке. Левее – русская кавалерия, содействующая пехоте. На первом плане – поле поспевшей ржи. Треть холста занимает небо.

Фрагмент 3. Справа на втором плане – отряд русской кавалерии, перешедший в контратаку на батарею Раевского. Слева тремя группами изображена французская кавалерия, приближающаяся к батарее Раевского от Семёновского оврага. На первом плане – поле поспевшей ржи. Примерно треть холста занимает небо.

Фрагмент 4. Справа вдали продолжается изображение французских войск. На первом плане – правый берег Семёновского ручья, на котором слева – русская артиллерийская батарея и отряд пехоты, отражающие атаку французов. На втором плане, на левом берегу ручья, – французская пехота и полевая артиллерия, атакующие Семёновские высоты. Вдали, у горизонта, – возле Шевардинского редута, – резервы Наполеона. Треть холста занимает небо, подёрнутое дымами взрывов.

История создания и бытования эскизов панорамы «Бородинская битва» Ф. А. Рубо не проста, интересна и загадочна.

Среди многочисленных мероприятий, приуроченных к 100-летию юбилею Отечественной войны 1812 года, открытие панорамы «Бородинская битва» было одним из главных. Подготовка к торжествам началась задолго до 1912 г. Ещё в 1908 г. один из основателей «Кружка ревнителей памяти Отечественной войны 1812 года» полковник Генерального штаба В. А. Афанасьев выступил с призывом увековечить в Москве память Отечественной войны 1812 года. Он писал: «Через пять лет наступит 100-я годовщина великой Отечественной войны. Немало различных памятников воздвигнуто уже по России, но кажется, некоторых ещё всё-таки не достаёт... Не следует ли поэтому нам, потомкам героев Бородина и иных сражений, действительно закрепить вечную память...»<sup>1</sup>.

Через год, в начале ноября 1909 г., была утверждена специальная Юбилейная комиссия Совета Военно-исторического общества в Петербурге, которую возглавил профессор Императорской Военной Академии Генерального Штаба генерал-майор Борис Михайлович Колюбакин. В том же 1909 г. в Петербурге демонстрировалась панорама «Оборона Севастополя», созданная Ф. А. Рубо. Пользуясь тем, что панорама и её автор находятся в Петербурге, В. А. Афанасьев

<sup>1</sup> Где быть музею 1812 года/В. Афанасьев. – 2-е изд. – Москва: тип. Штаба Московского военного округа, 1907. – 27 с.

и Б. М. Колюбакин предложили художнику создать подобное произведение о Бородинском сражении, приуроченное к 100-летию Отечественной войны. Художник ответил согласием.

К делу о панораме подключился Военный министр, который в свою очередь предложил привлечь к обсуждению Особый комитет по устройству Музея 1812 года, созданный ещё в январе 1908 г., и работавший под председательством того же В. Г. Глазова. Окончательное решение о создании панорамы было принято в начале 1910 г. Для рассмотрения всех проблем, связанных с разработкой сюжетного задания, выбором участка для строительства, проектирования здания и т. д., Комитет был вынужден создать специальную Комиссию по устройству в Москве панорамы Бородинского сражения, возглавил её генерал-лейтенант, архитектор А. П. Воронцов-Вельяминов. Подготовить сюжетную разработку для картины было поручено полковнику В. А. Афанасьеву.

1 марта 1910 г. В. А. Афанасьев составил записку, содержащую первый сюжетный набросок будущей панорамы. Предлагалось изобразить не один какой-нибудь момент Бородинского сражения, а целый этап его – от 10 часов 30 минут до полудня. В. А. Афанасьев считал, что необходимо развернуть панораму сражения таким образом, чтобы зритель, осматривая полотно с левого фланга русской позиции (отражение корпусом Тучкова-1 атаки корпуса Понятовского у д. Утицы), последовательно видел все основные события: бой за д. Утицы – в 10 час. 30 мин.; контратаку Ревельского полка во главе с Тучковым-4 на дивизию Фриана на Семёновских флешах – в 11 час.; ранение Багратиона; знаменитую контратаку Уфимского полка во главе с Ермоловым на занятую дивизией Морана батарею Раевского – в 11 час. 30 мин.; движение к центральному кургану дивизией Вюртембергского и Лихачёва; переправу егерей у села Бородина; обходной рейд корпуса Уварова и казаков Платова во французский тыл у д. Беззубово. Центром панорамы историк предлагал сделать д. Горки, где находился командный пункт М. И. Кутузова. Наполеона предполагалось изобразить в глубине картины, скачущим во главе свиты от д. Шевардино к Большой Смоленской дороге для личного выяснения обстановки в связи с рейдом Уварова и Платова.

Записка Афанасьева была рассмотрена Комиссией 4 марта 1910 г. и в общих чертах получила одобрение.

В конце марта Рубо прибыл в Москву для обсуждения всех вопросов, связанных со своей будущей работой, заключения договора и поездки на Бородинское поле.

1 апреля 1910 г. Ф. А. Рубо вместе с Владимиром Александровичем Афанасьевым и внучатым племянником героя Отечественной войны Дмитрием Петровичем Багратионом прибыли в Бородино, где осмотрели само поле, его высоты, курганы, речки, овраги, остатки укреплений. Они посетили музей на станции Бородино, сторожку инвалидов, дворец и церковь в с. Бородине, Спасо-Бородинский монастырь. Рубо изучил недавно изданный альбом «Бородинское поле сражения, его прошлое и настоящее», карты Бородинского поля. Здесь же у художника родился сюжет эскиза к будущей панораме.

В.А. Афанасьев настойчиво, горячо рекомендовал художнику изобразить один из напряжённых этапов грандиозного сражения при обороне Багратионовых флешей – весьма выигрышный для русских войск момент. В это время (10–11 часов) герой Бородинского сражения Багратион находился во главе своих войск и ещё не был ранен. Тучков 4-й, подхватив знамя, впереди Ревельского полка ринулся в свою последнюю атаку. Бессмертные герои 27-й пехотной дивизии Неверовского смело, как на параде, шли с развёрнутыми знамёнами, под музыку в штыковую контратаку. Пехотинцы дивизии Коновницына стремительно ударили во фланг французской дивизии Компана и Дессе. Русские кирасиры отчаянно врубались во французские ряды.

В районе батареи Раевского в это время происходила знаменитая контратака Уфимского пехотного полка, возглавляемая Ермоловым и Кутайсовым, в результате которой почти весь противник из дивизии генерала Морана был истреблён, а бригадный генерал Бонами, назвавшийся Мюратом был взят в плен. Этот впечатляющий этап Бородинского сражения, показывающий массовый героизм, проявленный русской армией, был осуществлён её главным родом войск – пехотой. Это был бы гимн русской пехоте, и он увлёк художника.

Через два дня состоялась очередная встреча Ф.А. Рубо с членами Комиссии. На ней была определена общая круговая ориентировка панорамы и позиция осмотра её зрителем – д. Семёновское. Художник изложил и основной принцип – два композиционных узла: отражение атаки на Семёновских флешах во главе с Тучковым-4 и контратака Ермолова. На втором плане картины предполагалось изобразить резервы русской армии, артиллерию и перевязочный пункт. Таким образом, уже в начале весны 1910 г. Рубо имел вполне определённый замысел панорамы, который лёг в основу всей дальнейшей работы.

Первые эскизные наброски поля сражения художник сделал весной того же года (к сожалению, эскизы пейзажа не сохранились). Один из жителей деревни Семёновское позже вспоминал, что для Рубо сооружали на правом берегу Семёновского ручья смотровую площадку высотой около шести метров (*Илл. 1*). На ней укрепляли полукругом картон, и чтобы можно было лучше осмотреть поле и, выбрав наиболее удачный момент битвы для изображения на холсте, начать первоначальный эскиз.

Началась напряжённая работа. 22 июля 1910 г. Рубо писал В.А. Афанасьеву: «Я всё ещё неутомимо пишу эскиз панорамы – разумеется, эскиз этот подлежит серьёзным изменениям, но всё же главная мысль уже есть, и изменять и поправлять легче, чем создавать»<sup>2</sup>. Всего 5 месяцев заняло у Рубо создание эскиза к панораме. Рубо закончил его к концу лета 1910 г.

28 сентября художник информирует Афанасьева: «Спешу до отъезда в Россию сообщить... что Государь Император осмотрит эскиз панорамы Бородинского сражения по приезде в Санкт-Петербург. Эскиз этот упакован и отправлен в Санкт-Петербург»<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> ОПИ ГИМ. Ф.160. Оп. 1. Д. 161. Л. 67–67 а об.

<sup>3</sup> ОПИ ГИМ. Ф. 160. Оп. 1. Д. 9. Л. 48–49

Официально, однако, эскиз не был утверждён Особой Петербургской комиссией. Претензии мотивировались тем, что изображать события, происходившие в разное время, было бы нарушением исторической правды. Художнику предлагалось изобразить ситуацию, сложившуюся на поле битвы в 12 часов 30 минут, когда основные действия разворачивались в районе д. Семёновское.

Тем не менее в 1912 г. эскиз экспонируется в течении 3 дней на Юбилейной выставке в Историческом музее, не войдя в полный каталог этой выставки. Аннотация о нём имеется в «Кратком обзоре выставки в память Отечественной войны 1812 года 8 сентября 1912 г. – 1 февраля 1913 г.». На последних страницах читаем: «Исключительный интерес юбилейного отдела выставки представляет помещённый в шести рамах... первоначальный эскиз панорамы Бородинского боя художника Рубо. Этот эскиз выполнялся им по заданию комитета по устройству в Москве музея 1812 года и представляет из себя момент боя на 10 часов утра 26 августа, когда Семёновские флеши ещё не были в руках неприятельских, когда действия и распоряжения Багратиона, Ермолова, Тучкова 4-го и других, неприятельские войска не смогли сломить силы русских. Левая картина изображает резерв у деревни Татариновой. Остальные – Семёновское (2-я и 3-я). Шевардино (4-я), замыкаясь опять к Татариновой, изображая на 5-й – Семёновский овраг, а на 6-й – батарею Раевского (на заднем плане). Особой петербургской комиссией этот эскиз не был утверждён. Ныне все эти эскизы принадлежат Е. И. В., Великому князю Николаю Михайловичу».

В ноябрьском номере «Русского инвалида» за 1912 г. была напечатана анонимная заметка, в которой сообщались сведения, касающиеся панорамы и эскизов: «Первоначальный замысел художника, – говорится в этой заметке, – был показать на картине наступательный с русской стороны порыв, для чего им были изображены моменты обратного отбития кургана Раевского "толпою в образе колонны" и на Семёновских флешах – контратака Багратиона, в которой герой был смертельно ранен... Эскизы, написанные с большим подъёмом и художественным чутьём, были готовы и представлены куда следует, но... тут сказала своё веское слово комиссия. А сказала она следующее: так как оба эти эпизода, как теперь доподлинно известно, произошли на расстоянии одного часа во времени один от другого, то изображать их на картине одновременно было бы преступлением относительно исторической правды, а потому предлагалось художнику изобразить другой момент, именно полдень, когда начались огромные кавалерийские атаки наполеоновской конницы... пришлось проектировать панораму заново».

Далее аноним пишет: «Кстати, первоначальные эскизы, не одобренные "комиссией", автор сначала предполагал поместить в панорамном здании, отдавая их, таким образом на суд публики. Почему он этого не сделал, фактически не знаю. Затем он хотел их пожертвовать в Московский музей 1812 года, но их, к сожалению, перекупило одно высокопоставленное лицо. А жаль! Они были бы лучшим оправданием автора перед большой публикой...». Этим высокопоставленным лицом, как мы уже знаем, был Великий князь Николай Михайлович, известный коллекционер русского искусства. Продажа эскиза Великому князю подтверж-

дается «Протоколом заседаний Особого Комитета по устройству в Москве музея 1812 года». В протоколе № 38 записано: «2 сентября на выставку явился известный московский антикварий Н. С. Какурин и предъявил два письма от Великого князя Николая Михайловича и профессора Ф. А. Рубо, в которых говорилось о продаже эскизов первого варианта картины для Бородинской панорамы, при посредстве Какурина, Великому князю...

Так как эскизы были помещены на выставку до её окончания, Какурину они не были выданы. Вопрос был отложен до получения разрешения председателя исполнительной комиссии особого комитета...».

Великому князю Николаю Михайловичу – владельцу этих эскизов – была выслана телеграмма с просьбой оставить эскизы на выставке до её окончания, но был получен отказ и новое требование со стороны Какурина, основанное на телеграмме Великого князя.

7 сентября эскизы были сняты с экспозиции и выданы Какурину. То, что первоначальный вариант эскиза принадлежал Великому князю Николаю Михайловичу, подтверждает и наличие на каждом из четырёх фрагментов эскиза (до реставрации в 1953 г. Александром Дмитриевичем Кориным) этикеток на подрамниках, удостоверяющих их принадлежность Великому князю Николаю Михайловичу. Об этом пишет С. И. Клавдиев в своей книге «Русские панорамы». До 1918 г. эскизы входили в коллекцию Николая Михайловича, а далее их следы теряются, пока не обнаруживаются в собрании Бородинского музея. Когда, откуда, из какой организации поступили эскизы неизвестно, документы (акты передачи и приёма) не сохранились.

Искусствовед Бородинского музея В. Е. Анфилов в статье «Эскиз Ф. А. Рубо к панораме "Бородинская битва" из коллекции Государственного Бородинского военно-исторического музея-заповедника (К истории создания и бытования)» в материалах Международной научной конференции к 150-летию со дня рождения Ф. А. Рубо «Сильное и красивое искусство будущего» озвучивает три версии поступления эскизов в фонды Бородинского музея.

Версия 1. Бывший научный сотрудник Бородинского музея Ю. Ф. Прудников, автор буклета «Бородинское поле», изданного в 1981 г., утверждает, что «к середине 1926 г. в музее уже находились экспонаты, составляющие сейчас его жемчужину – эскизы Ф. Рубо (поступили из Артиллерийского музея)». То есть, следуя этой версии, можно предположить, что после национализации коллекции Великого князя Николая Михайловича эскиз попал в фонды Артиллерийского музея, а затем в 1926 г. был передан в Бородинский музей. К сожалению, Ю. Ф. Прудников не уточняет, сколько было передано фрагментов эскизов в Бородинский музей.

Версия 2. Бывший директор Бородинского музея С. М. Клавдиев в книге «Русские панорамы. Оборона Севастополя. Бородинская битва», изданной в 1972 г. в издательстве «Советская Россия», пишет: «Вскоре после Великой Отечественной войны вновь открылся варварски сожжённый фашистами в 1941 г. Государственный Бородинский военно-исторический музей (ныне заповедник), превращён-

ный захватчиками в скотобойню и колбасную фабрику. Из фондов Московских и Ленинградских музеев – Центрального артиллерийского, Исторического и Государственного Эрмитажа в Бородино были переданы некоторые экспонаты. Среди них оказались четыре подписных эскиза Рубо в весьма тяжёлом состоянии – потемневшие, с осыпями и отставанием красочного слоя во многих местах. В 1953 г. эти эскизы были подвергнуты основательной реставрации художником А.Д. Кориным, взяты в общую раму и выставлены в экспозиции».

О судьбе двух отсутствующих ныне фрагментов эскиза С.М. Клавдиев сообщает следующее: «Остаётся лишь отыскать ещё два фрагмента. До войны они находились в экспозиции музея в Малоярославце и исчезли во время пребывания там гитлеровских захватчиков. С тех пор их следы потеряны».

Версия 3. Научный сотрудник Бородинского музея О.В. Фёдорова в монографии «Франц Рубо», изданной в 1982 г. в издательстве «Искусство», отмечает: «Зрители не могли видеть полотна до конца 1940-х гг. Только после Великой Отечественной войны фрагменты эскизного варианта (уцелело четыре) поступили в Бородинский военно-исторический музей из фондов Министерства культуры РСФСР. Два фрагмента были утрачены во время войны».

Версия 4. В альманахе «Памятники отечества»: «Славься ввек, Бородино!», Сост. А.Д. Качалова, А.В. Горбунов, изданном в 2000 г., О.В. Фёдорова в статье «Панорама великой битвы» озвучивает ещё одну версию: «Любители панорамного искусства и специалисты не видели эскизного варианта до конца 1940-х гг. Чудом уцелевшие во время Великой Отечественной войны и находившиеся по неизвестным причинам в Малоярославце, полотна (четыре из шести) в 1950-х гг. поступили в Бородинский музей из фонда Министерства культуры СССР».

Что касается «неизвестных причин» нахождения эскиза в Малоярославце, то ответ на этот вопрос мы находим в истории создания Малоярославского музея Отечественной войны 1812 года. А она такова:

Решение об открытии в городе музея было принято на VIII районной конференции ВКП(б), проходившей 21–22 февраля 1939 г. Представитель райкома партии Архипов выступил с предложением о необходимости открытия музея 1812 года: «...Мы сами плохо заботимся о сохранении памятников старины, а люди посторонние об этом заботятся. Сейчас к нам приехал директор Бородинского музея, который заявил, что у них готовы все экспонаты для того, чтобы открыть здесь выставку 1812 года, которую уже в этом году должны посетить тысячи москвичей. В дальнейшем на основе материалов этой выставки должен быть открыт музей. Надо эту выставку обеспечить помещением».

Вскоре для музея Отечественной войны 1812 года было выделено помещение в здании Николаевского собора Черноостровского монастыря, началась перестройка внутреннего пространства храма для музейных экспозиций. Директором музея был назначен был школьный учитель рисования Александр Ефимович Дмитриев. С первой экспозицией музея А.Е. Дмитриеву помог директор Бородинского музея Сергей Иванович Кожухов. Экспозиция была построена по хронологическому принципу и состояла из нескольких разделов: «Начало

войны», «Бородинское сражение», «Военный совет в Филях», «Тарутинское сражение». Отдельный зал посвятили сражению за Малоярославец.

Открытие музея, ставшего филиалом Бородинского военно-исторического музея, состоялось в ноябре 1940 г. (а с 1939 г. музей функционировал на общественных началах). Об открытии музея сообщала районная газета «Искра» от 3 ноября 1940 г. Большинство представленных в музее экспонатов были переданы из Бородина – книги, гравюры с изображением М.И. Кутузова и русских генералов, оружие. Известно, что в этот период в нем экспонировались уникальные работы Ф.А. Рубо – четыре эскизных полотна с изображением Бородинского сражения.

Работа музея была прервана немецкой оккупацией. Осенью 1941 г. музей не эвакуировали, и он «...был разгромлен и разграблен...». В бывших музейных помещениях после освобождения Малоярославца находился военный госпиталь. Оставшиеся экспонаты несколько лет хранились «то в стенах школы, то в парткабинете...», некоторые – в Доме культуры. После Великой Отечественной войны музей вошёл в систему учреждений Калужского областного управления культуры (в 1944 г. Малоярославецкий район вошёл в состав Калужской области). 18 декабря 1948 г. музей вновь открыл свои двери (он разместился в стенах бывшей монастырской часовни), уже как самостоятельный музей.

В 2006 г. вышла в свет новая статья В.Е. Анфилатова «К вопросу об истории бытования эскиза Ф.А. Рубо к панораме "Бородинская битва" из коллекции Государственного Бородинского военно-исторического музея-заповедника», в которой он анализирует версию, высказанную О.В. Фёдоровой в альманахе «Памятники Отечества».

В.Е. Анфилатов приводит статью директора Бородинского музея С.И. Кожухова, которая была посвящена открытию в Малоярославце музея Отечественной войны 1812 года и опубликована в районной газете «Искра» от 3 ноября 1940 г. и повествует о ней (о газете) как о «чудом сохранившейся в фондах музея». «В газете была напечатана статья С.И. Кожухова, – пишет Анфилатов, – который, рассказывая о тематической структуре экспозиции, о наиболее значительных экспонатах, пишет в частности: "Подробно раскрыто Бородинское сражение. Здесь посетители увидят замечательные картины художника Рубо (автора Севастопольской и Бородинской панорамы), десятки гравюр и литографий"».

Конечно, С.И. Кожухов имел в виду фрагменты эскиза Ф.А. Рубо к панораме «Бородинская битва», ибо других произведений этого художника на тему Бородинского сражения в коллекции Бородинского музея не было. Успели ли эвакуировать эскиз до вступления гитлеровцев в город в октябре 1941 г. или он был более-менее надёжно спрятан в том же Черноостровском монастыре? Когда и откуда эскиз вернулся в Бородинский музей? Эти вопросы остаются пока открытыми. В пользу предположения, что фрагменты эскиза в месяцы оккупации могли оставаться в Малоярославце и находиться в помещении или каком-либо другом месте далеко не с идеальными условиями хранения, говорит очень важное свидетельство С.М. Клавдиева о состоянии четырёх уцелевших фрагментов эскиза вскоре после войны. С.М. Клавдиев пишет, что полотна находились

«в весьма тяжёлом состоянии – потемневшие, с осыпями и отставанием красочного слоя во многих местах».

В конце статьи В.Е. Анфилатов делает вывод: «Итак, на данном этапе исследования очень важным обстоятельством в истории бытования эскиза является тот факт, что до Великой Отечественной войны, то есть в 1930-е гг., уникальное произведение Ф.А. Рубо находилось в собрании Бородинского музея. Поэтому первая версия поступления эскиза в музей на Бородинском поле в 1926 г. из ленинградского Артиллерийского музея, утверждаемая Ю.Ф. Прудниковым, представляется наиболее правдоподобной и убедительной».

Однако из статьи С.И. Кожухова, напечатанной в газете «Искра», не ясно, сколько фрагментов эскиза экспонировалось в Малоярославце – 2, 4, 6?

Версии о том, что четыре эскиза Ф.А. Рубо поступили в фонды Бородинского музея после Великой Отечественной войны оказались несостоятельными. Это подтверждает не только статья С.И. Кожухова в газете «Искра», но и документ, находящийся в фондах Бородинского музея «Бородинский военно-исторический музей и его филиал "Кутузовская изба". Инвентарная книга № 1». В инвентарной книге 85 страниц, заинвентаризировано 1004 экспоната. Первая запись сделана 1 февраля 1945 г. Последняя запись – 20 марта 1945 г., т.е. во время Великой Отечественной войны. На странице 24 под № 81 значится предмет «Резервы 2-й армии за Семёновской деревней», масло, эскиз худ. Рубо. Под № 82 – «Оборона Шевардинской позиции», эскиз худ. Рубо. Место хранения эскизов обозначено как 2-й зал экспозиции.

На странице 26 под инв. № 92 и № 93 записаны «Бой за батарею Раевского», эскизы худ. Рубо. Место хранения – 3-й зал экспозиции. Записи о четырёх эскизах Ф.А. Рубо сделаны 1 февраля 1945 г. Время и источники поступления указаны как неизвестные, состояние сохранности удовлетворительное. У всех четырёх эскизов даны одинаковые размеры: выс. 1 м 14 см, шир. 2 м 6 см. Таким образом, четыре эскиза находились в экспозиции музея, которая открылась 15 октября 1944 г., и были в удовлетворительном состоянии. Напрашивается мысль о том, что они благополучно вернулись из Алма-Аты, куда были эвакуированы экспонаты Бородинского музея в октябре 1941 г. Интересно, что у многих предметов в Инвентарной книге № 1 проставлены даты поступления, это 1937, 1938, 1939, 1943, 1944 гг. У четырёх эскизов Рубо дата поступления неизвестна, возможно они поступили в Бородинский музей гораздо раньше вышеперечисленных дат (документов не сохранилось, сотрудники, которые могли это подтвердить, уже в музее не работали). И версия Ю.Ф. Прудникова (1926 г., из Артиллерийского музея (Военно-исторический музей артиллерии, инженерных войск и войск связи)) становится приоритетной. В эту версию вписывается и предположение С.М. Клавдиева о нахождении в Малоярославце двух отсутствующих (потерянных) эскизов. Можно предположить, что первоначально фрагментов эскизов в Бородинском музее было шесть, два из них были отправлены в Малоярославце для экспонирования, где в 1939 г. был организован музей 1812 года на общественных началах. В 1940 г. он стал филиалом Бородинского музея. Там два эскиза

исчезли в период оккупации во время Великой Отечественной войны. Оставшиеся четыре эскиза вместе с фондами Бородинского музея были эвакуированы в Алма-Ату. А то, что фрагменты эскизов после войны были «в весьма тяжёлом состоянии – потемневшие, с осыпями и отставанием красочного слоя во многих местах», вполне закономерно. Они выдержали тяжелейшие условия эвакуации, находились в пути до места назначения полтора месяца, хранились в Алма-Ате в непригодном для музейных предметов помещении, где вряд ли соблюдался температурно-влажностный режим. К тому же, не будем забывать, что фрагменты эскизов были написаны в далёком 1910 г., и вряд ли реставрировались до 1953 г.

Нет так давно на сайте Бородинского музея была размещена статья С. Н. Хомченко «Материалы к истории Бородинского военно-исторического музея 1930–1950-х гг. в фондах Российского государственного архива литературы и искусства», в которой приводится текст из заметки неизвестного автора «Юбилейная выставка в селе Бородино», подготовленная, очевидно, в августе 1937 г. для публикации в газете «Советское искусство». В ней неизвестный автор сообщает об открытии в музее на Бородинском поле выставки, приуроченной к 125-летию Бородинской битвы и насчитывающей свыше 3 тыс. экспонатов. С. Н. Хомченко пишет: «Отмечается, что старая экспозиция была расплывчатой, местами безграмотной. Новая же начинается с высказываний классиков марксизма о войне 1812 года. Далее в многочисленных иллюстрациях, картах и на подлинных предметах показана армия Наполеона и начало её вторжения в Россию. Специальный зал отведён Бородинской битве. Здесь размещены эскизы к панораме Ф. Рубо, работы А. Адама, Х. Фабер дю Фор, В. Верещагина, портреты русских полководцев и маршалов Наполеона, подлинное оружие, амуниция и знамёна противоборствующих армий. Отдельно названа такая реликвия, как личная печать Наполеона. Завершал экспозицию рассказ о московском пожаре, отступлении Великой армии из России, партизанской войне и народной борьбе против интервентов». Таким образом, версия о поступлении эскизов Ф. А. Рубо в фонды Бородинского музея в 1926 г. становится очевидной.

О художественных особенностях, о композиционных и цветовых решениях, о роли пейзажа в эскизах Ф. Рубо прекрасно написано в монографии О. В. Фёдоровой «Франц Рубо» и в статье «Панорама великой битвы» в альманахе «Памятники Отечества» № 47: «Славься век, Бородино».

На своих полотнах Рубо не изображал ужасов войны, на эскизах нет кровавых сцен и корчащихся в предсмертных муках кровавых тел. Трагизм войны художник показывал ненавязчиво, тактично, с помощью особенностей живописного решения. Большую роль в этом играет пейзаж, который в эскизе не только несёт эмоциональную нагрузку, но и является, наряду с батальными эпизодами, равноправным компонентом в раскрытии содержания произведения. Сопоставление мирной картины природы (равнины со спелой золотистой рожью и сочной зеленью травы) и жестокой битвы подчёркивает драматизм события, внося трагические мотивы в изображение.

Небольшой размер холста придаёт эскизу камерный характер. Колорит отличается особой мягкостью. На жёлто-зелёном, иногда коричневом фоне пестреют мундиры солдат, поблёскивают штыки и кирасы, белеют клубы дыма от разорвавшихся гранат. Голубеющие дали подёрнуты пеленой стелющегося дыма, так что переход от нежной зелени лугов к синеве неба почти незаметен. Приглушённо звучат яркие тона мундиров французских кавалеристов. Всплески белого, красноватого, синего цвета не вырываются из общей зеленовато-охристой гаммы.

Эскизу Рубо характерна широкая и свободная манера письма. Мастер полностью отказался от тщательной проработки второстепенных деталей. Живописец не выделяет все знаки воинских отличий, снаряжение обеих армий. Два свободных мазка белого цвета передают нижнюю часть формы, широкий мазок зелёного – верхнюю, красноватые искры – погоны и лацканы.

Написанные самим Ф. А. Рубо, эти четыре полотна, вкомпонованные в общую раму, которые являются уникальными произведениями позднего творчества художника, зрители могут осматривать и изучать в экспозиции «Славься ввек, Бородино!» на Бородинском поле.

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «**Дагестанский государственный педагогический университет им. Р. Гамзатова**», художественно-графический факультет. Махачкала

**Мусаева Наталья Фёдоровна**

Кандидат искусствоведения, профессор кафедры живописи

## **ДИПЛОМНЫЕ РАБОТЫ ВЫПУСКНИКОВ ХУДОЖЕСТВЕННО-ГРАФИЧЕСКОГО ФАКУЛЬТЕТА ДАГЕСТАНСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ПЕДАГОГИЧЕСКОГО УНИВЕРСИТЕТА им. Р. ГАМЗАТОВА**

**Аннотация:** Цель статьи проанализировать дипломные работы на историческую тему как наглядный источник для изучения истории Дагестана. Приводятся в пример ряд произведений с целью выявления достоверности изображённых в них событий. Исследование актуально в связи с отсутствием трудов по данной теме. Анализ показал, что созданные дипломниками живописные произведения, написанные на сюжеты, почерпнутые из истории Дагестана XVII – XIX веков, правдиво отображают конкретные факты прошлого. Художественные образы полотен несут идеалы, актуальные по настоящее время, и могут рассматриваться как убедительные зримые источники, подкрепляющие сюжетную и ценностную составляющие исторических событий. Картины могут использоваться в качестве иллюстраций к научным статьям и материалам в учебниках по истории Дагестана.

**Ключевые слова:** история Дагестана, историческая живопись, понятие и временные границы, темы, сюжеты, художественные образы.

## **GRADUATION PAPERS OF GRADUATES OF THE ART AND GRAPHIC FACULTY OF DAGESTAN STATE PEDAGOGICAL UNIVERSITY IN THE CONTEXT OF STUDYING THE HISTORY OF DAGESTAN**

**Musayeva N. F.**

Candidate of Art History, Professor  
of the Department of Painting DSPU named after R. Gamzatov

**Annotation.** The purpose of the article is to analyze theses on a historical topic as a visual source for studying the history of Dagestan. A number of works are given as an example in order to identify the authenticity of the events depicted in them. The study is relevant due to the lack of works on this topic. The analysis showed that the paintings created by graduates, written on subjects drawn from the history

of Dagestan of the XVII – XIX centuries, truthfully reflect specific facts of the past. The artistic images of the canvases carry ideals that are relevant to the present, and can be considered as convincing visible sources that support the plot and value components of historical events. The paintings can be used as illustrations for scientific articles and materials in textbooks on the history of Dagestan.

**Keywords:** history of Dagestan, historical painting, concept and time boundaries, themes, plots, artistic images.

Исторический жанр – один из ведущих в истории мирового изобразительного искусства. А историческая живопись – его самый повествовательный в литературном смысле вид, имеющий огромный потенциал внедрения в общество гражданских и патриотических идей.

В эпоху сложнейших геополитических и военных потрясений в России с начала 1990-х годов патриотический подъём народов Дагестана вызвал горячий интерес к давней дагестанской истории, охватывающей XVII – XIX века. Что было в том далёком от современных мастеров изобразительного искусства прошлом? Сюжеты может подсказать историческая литература, а образное наполнение – только знания, профессионализм, интуиция и воображение. Немало для продуктивного творческого эксперимента. Поэтому не каждый дагестанский художник решается написать картину на исторический сюжет.

В конце 1990-х к далёкой истории Дагестана обратились ведущие живописцы: М. М. Шабанов (1941–2011), А. Б. Мусаев, Г. М. Камбулатов (1940–1997), М. Г. Камбулатов.

Достойными преемниками этих мастеров в современной практике изобразительного искусства стали выпускники мастерской живописи под руководством академика, профессора Абдулзагира Бозгиитовича Мусаева, заведующего кафедрой живописи Дагестанского государственного педагогического университета им. Р. Гамзатова. В начале 2000-х под руководством А. Б. Мусаева на художественно-графическом факультете было создано несколько дипломных работ, написанных на исторические темы: «Гольштинское посольство в Дагестане» (Г.-К. Султанов), «Встреча Магомеда Ярагского с шейхом Исмаилом» (О. Пирмагомедова), «Татаро-монголы у стен Дербента» (И. Исмаилов), «Встреча Петра I в Тарках» (И. Гимбатова), «Прощание с Дербентом» (Н. Савельева).

Защита этих дипломных работ 2003 г. была воспринята всеми, приглашёнными тогда на факультет, как групповая выставка профессиональных художников. Полотна удивляли мастерством многофигурного композиционного построения и умением передать индивидуальные характеристики персонажей. Выполненные с мастерством, они притягивали взор, поражая воображение красочностью и выразительностью образов.

Инесса Гимбатова в дипломном проекте обратилась к популярной со времён Т. Горшельта теме пребывания Петра I в Дагестане (*Илл. 5*). История гласит, что после победного завершения Северной войны со Швецией в 1721 году Петр I обратил свой взор к Дербенту, который находился на южной границе России и в те

времена был в составе Персии. Император понимал, что за Дербент, находящийся на караванном пути, Персия держалась крепко. Город с древнейших времён своими мощными стенами сдерживал набеги хазар и кипчаков, поэтому Турция и другие страны стремились к его захвату. Петр I осознавал уязвимость южных границ империи. В августе 1722 г. он начал Персидский поход и с большим отрядом судов шёл по Каспийскому морю. Часть судов разбилась на подводных скалах около Астрахани, остальные пристали к побережью Дагестана у поселения Тарки. В источниках упоминаются сподвижники Петра I, участвовавшие вместе с ним в Персидском походе: Ф. М. Апраксин, Ф. А. Головин, Н. М. Зотов, А. Д. Меньшиков. Сопровождала Петра I в этом походе его супруга Екатерина, будущая императрица.

И. Гимбатова выстроила в полотне классически выверенную стройную уравновешенную композицию с чётко обозначенным центром и поддерживающими его правой и левой частями. Изучив источники по истории Дагестана XVIII в., иконографию главных действующих лиц, дипломница воссоздала и узнаваемый образ великого русского императора, Екатерины и сановников из его окружения. Картина имеет три разворачивающиеся в глубину плана с хорошо читаемыми фигурами и таркинским пейзажем за аркадой веранды традиционного кумыкского дома.

Дальнейший путь Петра I пролегал в Дербент. Плыть морем было опасно, поэтому император в сопровождении свиты и отряда вооруженных всадников отправился по суше. Наместник персидского шаха в Дербенте Имам-Кули-Бек, убеждённый в том, что Персия не заботится о городе и его народе, через своих послов передал Петру I прошение о добровольном присоединении Дербента к Российской империи, чтобы город находился «под покровительством мудрого русского царя». Именно этому событию было посвящено полотно Г. М. Камбулатова «Пётр I у стен Дербента».

Полотно Насибат Уллубиевой «Тарки. Встреча» – ещё одна работа, вписывающаяся в популярную тему (Илл. 6). Произведение выполнено, действительно, в жанре исторической картины. Но, как часто бывает в современной творческой практике, мы наблюдаем смешение жанров, что расширяет возможности ассоциативного восприятия и разнообразных интерпретаций произведения.

Перед нами – очень своеобразное композиционное решение, когда повествовательное (литературное) ядро содержания спущено вниз полотна и фигуры масштабно очень не велики. Здесь нет монументализма и приподнятой романтической героизации персонажей. Это – скорее «фантазия на тему». Художественный образ полотна воспроизводит представление художницы о том, как могла происходить встреча правителя Тарковского шамхальства с императором Петром I и его свитой.

В художественном образе произведения огромное значение приобретает пейзаж, занимающий 2/3 полотна. Это – активное «действующее лицо» композиции, берущее на себя большую часть смысловой нагрузки. Пейзажная панорама, решённая в сдержанном зеленовато-охристом колорите, наполненаokra-

плениями архитектурных, жанровых мотивов. Этот приём обогащает картину символически. Он подчеркивает необъятность и суровость края, в дальнейшем большими дипломатическими и карательными силами присоединённого к Российской империи.

В традициях изобразительного искусства Петровского времени в верхней части картины размещена триумфальная лента и картуш, повествующие о месте и содержании события. Дипломницей решена и задача портретной характеристики героев. Безусловно узнаваем образ Петра I, но убедительно аутентично воспринимаются и образы персонажей – представителей местного населения. Принцип работы небольшими мазками при немалом масштабе полотна роднит его с мозаичным набором, в котором, кстати, много вкраплений жёлтого цвета, относящего нас к восприятию золотой смальты. Это тоже обогащает живописную сторону картины.

Сюжет для картины Исмаила Исмаилова «Татаро-монголы у стен Дербента» был выбран из отечественной истории, связанной с походами ордынцев на Русь (Илл. 7). Источники сообщают, что опустошив часть Грузии, монголо-татары направились в Ширван и захватили приступом Шемаху. В 1222 г., после разграбления и опустошения Шемахи, полчища завоевателей отправились в сторону Дербента, через который они намеревались пройти на Северный Кавказ. Но через сильно укреплённый город этого сделать им не удалось. Тогда они пошли на хитрость, отправив к ширваншаху гонца с предложением выслать к ним посла для заключения мира. Царь Ширвана послал десять человек из своих высокопоставленных лиц. Татары убили одного, а остальным сказали, что если они укажут дорогу, по которой они могли бы обойти Дербент, то им будет гарантирована безопасность, в противном случае обещали их убить, как убили уже одного из них.

Под страхом смерти те показали дорогу, и монголо-татары по труднопроходимым местам перешли Кавказские горы и вступили в области, населенные аланами, «лакзами», и тюркскими племенами, грабя и убивая сопротивляющееся им население.

Художник выбрал один из самых драматичных моментов этого события – предстоящую казнь одного из послов ширваншаха. Центр композиции составляет группа монголо-татар, окружившая двух связанных посланников, один из которых, поставленный на колени, обречённо ожидает своей смерти. Композиция разворачивается несколькими планами вглубь холста, где мы видим и массу ордынцев на втором плане, и всадников, направляющихся к цитадели, и саму крепость Дербента, окутанную дымкой пожаров.

Уже в дипломной работе молодой художник продемонстрировал большое профессиональное мастерство, позволившее ему стать заметной фигурой в современной дагестанской живописи и хорошим педагогом в структуре художественно-графического факультета, где он работал старшим преподавателем кафедры рисунка с 2003 по 2017 гг.

Гаджи-Керимом Султановым был выбран сюжет из записок Адама Олеария (1599–1671) – известного немецкого путешественника, географа, ориенталиста,

историка, математика и физика, который будучи секретарём посольства, посланного шлезвиг-голштинским герцогом Фридрихом III к персидскому шаху, записал и опубликовал свои заметки, собранные во время путешествия (Илл. 8). Из всех иностранных изданий XVII в., посвящённых России, сочинение Олеария – самое знаменитое и самое богатое по содержанию. Немецкий путешественник описывает своё пребывание и в Дагестане. На пути из Персии посольство проходит через территории Шаухальства (Шамхальства), встречается на своём пути кумыков (или дагестанских татар).

Внимательно изучая этот народ, Олеарий даёт о нём нелестные отзывы. Позволим себе их процитировать: «Жители чёрно-жёлтого цвета кожи, крепки телосложением, лицом безобразны, дики и жестоки, волосы их длинные, чёрные как смоль; они ходят в длинных серых и чёрных кафтанах, сделанных из плохого сукна, а поверх надевают грубый войлочный плащ. На голове у них шапки, сшитые четырёхугольником из куска чёрного сукна. Их башмаки из овечьей или лошадиной кожи, вырезаны из одного куска со швом сверху на ноге и сбоку её... Они, правда, признают себя по вере мусульманами, дают производить над собой обрезание, следуют туркам, но сколько-нибудь ревностным благочестием не отличаются. Кормятся они скотоводством, чем больше всего приходится заниматься женщинам. Мужчины же ездят верхом, совершают набеги, крадут и грабят кругом и нисколько не совестятся красть даже у собственных друзей их сестёр, братьев, детей и продавать их персам или туркам. Поэтому никто из них и не доверяет другому. Они ездят верхом или ходят обыкновенно защищённые бронёй, щитом и шлемом, нося стрелы, лук и дротики. Сплошь и рядом мы видели, как подобным образом были вооружены даже те, кому приходилось только стеречь пару овец. С проезжающих купцов они берут большую дань, а если те недостаточно сильны, то их и грабят. Поэтому караваны и идут либо большими отрядами, либо следуют водой. Ни персы, ни русские, между владениями которых они расположены, не могут укротить их военной силой, так как в случае опасности они сейчас же убегают в непроходимые горы и прячутся в высокие безопасные пещеры».

Посольство не раз подвергалось серьёзной опасности быть ограбленным, послы убитыми. От покушения их спасло вмешательство шамхала таркинского Айдемира.

Автор полотна реконструирует возможные беседы А. Олеария с кумыкским населением Тарки. Хотя трудно подтвердить, были ли такие беседы на самом деле.

В картине Оксаны Пирмагомедовой «Встреча Магомеда Ярагского с шейхом Исмаилом» воспроизведён известный, но малопопулярный сюжет из истории распространения мюридизма в Дагестане XIX в. (Илл. 9). В 1823 году Магомед Ярагский прибыл в селение Кюрдамир, где произошла его встреча с шейхом Исмаилом. В беседе Магомед Ярагский указывал шейху на случайное и сбивчивое понятие у народа о религии при соблюдении некоторых обрядов, неправильное отправление богослужения, совершенное неведение законов шариата, пьян-

ство, распутство, воровство, праздность. Слова Магомеда Ярагского ужаснули шейха Исмаила, он возвёл своего почётного гостя в звание старшего мюршида (учителя) и советовал незамедлительно приступить к открытой проповеди тариката (школа суфизма, призывающая к очищению души человека).

Уравновешенная композиция полотна ясно даёт понять, где воспроизведён образ Магомеда Ярагского со свитой и где группа курдамирцев во главе с шейхом Исмаилом. Опираясь на имеющиеся реконструктивные портреты Магомеда Ярагского и шейха Исмаила, автор воссоздаёт убедительные образы духовных лидеров горских народов периода Кавказской войны. Не случайно решена и цветовая палитра произведения. В левой осветленной части представлен образ Магомеда Ярагского, человека, признанного основоположника мюридизма в Дагестане и мудрого мусульманского алима. Правая часть полотна, решённая в более тёмной колористической гамме, воспроизводит образ шейха Исмаила, человека только прозревшего и осознавшего истинную нравственную сущность веры.

Как и во всех предыдущих описанных полотнах, автору удалось, придерживаясь реалистической традиции, как того и требовал дипломный проект, не только насытить полотно достоверными деталями, но и соблюсти композиционную плановость с выверенной воздушно-световой средой.

Несколько особняком среди дипломных проектов, созданных под руководством А. Б. Мусаева, стоит картина Натальи Савельевой «Прощание с Дербентом» (Илл. 10). Полотно посвящено не историческому событию, а личности – Александру Александровичу Бестужеву-Марлинскому (1797–1837) – известному русскому писателю и декабристу, происходившему из семьи обедневшего дворянина А. Ф. Бестужева, известного своими радикальными взглядами, смелого проповедника идей просвещения и гражданского равенства. Не удивительно, что пятеро его сыновей – Николай, Александр, Михаил, Пётр и Павел – стали декабристами.

После восстания на Сенатской площади Александр Бестужев был сослан в Сибирь, в Якутск. И лишь спустя четыре года он написал прошение о переводе его из суровых условий в солнечный край. Ходатайство было одобрено в первую очередь потому, что на Кавказе как раз шла очередная русско-турецкая война. В 1829 году рядовой Бестужев отправляется с севера на юг – в Тифлис. Город с его светской жизнью пришёлся по нраву молодому человеку, слывшему большим повесой. Он имел большой успех у женщин, и связь с одной из них привела к тому, что он был из Тифлиса перераспределён, по его отзывам, в скучнейшее, тоскливое захолустье – Дербент. Бестужеву предстояло прожить в Дербенте больше трёх лет, с 1830-го по 1834-й. Казарменное положение тяготило Бестужева. Он обратился к командиру батальона с просьбой разрешить ему жить на квартире – в Кавказском корпусе разжалованным офицерам допускались подобные вольности. Очень скоро Бестужев снял комнату неподалёку от цитадели, в двухэтажном доме «татарина Ферзали». Он получил возможность вернуться к литературной деятельности. «Письмами из Дагестана» А. А. Бестужева-

Марлинского можно зачитываться. Современники почитали его талант наравне с А. С. Пушкиным.

Во время осады Дербента имамом Гази-Мухаммадом рядовой Бестужев первым бросался в огонь (в одном из сражений пуля сбила шапку, в двух местах прошила шинель и насквозь пробила ложе ружья), храбро вступая в «гомеровские» стычки с неприятелем. И когда на батальон 10-го Грузинского линейного полка прислали два Георгия, солдаты единодушно признали, что один Георгиевский крест, бесспорно, заслужил рядовой 1-й роты Бестужев. Офицеры полка присоединились к этой оценке. Бестужев говорил: «Я заслужил этот крест грудью, а не происками». Он уже предвкушал свободу, как неожиданно случилось, как он сам позже об этом напишет – «важное несчастье». 23 февраля 1833 г. на квартире Бестужева, в его отсутствие, девушка Ольга Нестерцова, которую он искренне любил, нечаянно ранила себя из его пистолета, отчего через три дня скончалась. Бестужев сделал всё, чтобы почтить светлую память Ольги. По его настоянию её похоронили на самой верхушке холма, где раскинулось южное христианское кладбище. Он заказал местным каменщикам-ремесленникам надгробие по собственному эскизу. На плите изображалась роза, которую поражали молнии. Под розой стояло одно слово: «Судьба».

Молва жестоко обвинила Бестужева, однако следствие, длившееся в течение трёх месяцев, признало его невиновным. Однако гибель девушки стала одной из причин отказа его в награждении и производстве в офицеры. Боевые подвиги Бестужева, его безрассудная храбрость и мужество не получили заслуженной награды.

Остаться в Дербенте после всего этого казалось бессмысленным. Бестужев стал проситься о переводе его в какой-либо действующий полк на кавказской линии. 15 апреля 1834 г. он покинул Дербент. После Дербента А. Бестужев в чине прапорщика продолжал службу на Черноморском побережье Кавказа и погиб в бою с горцами 7 июня 1837 г. на мысе Адлер.

В картине Н. Савельевой ясно угадывается образ главного героя – Александра Бестужева-Марлинского, одиноко стоящего на вершине холма, и вглядывающегося в морскую даль Каспия. Снятая с головы белая фуражка воспринимается символом прощания не только с городом, но и покинувшей его любовью. На втором плане мы видим ожидающего Бестужева-Марлинского денщика, держащего под уздцы его коня. А ещё дальше – уходящий за грядой холма отряд солдат. В полотне есть ещё и четвертый план – прекрасный, лежащий в туманной дымке, город Дербент с узнаваемыми очертаниями древних крепостных стен. Колорит произведения решается в прозрачных голубовато-серебристых тонах, рождаемых реальной сыростью раннего прохладного утра. Перед нами романтизированный образ Александра Бестужева-Марлинского, но очень исторически убедительный, когда знаешь личную биографию героя произведения.

Итак, исследование показало, дипломники, берущиеся за исполнение произведений сложного и высоко жанра исторической картины, погружаются

в изучение исторического контекста, в недрах которого разворачиваются воссоздаваемые ими сюжеты. Им необходимо знать не только литературное повествование о них, почерпнутое из имеющихся источников, но изучить историю костюма, быта конкретных народов, своеобразие пейзажного и архитектурного ландшафтов. Но в контексте исследованной темы важны не только знания, но и творческая интуиция, воображение, основанные на профессиональном мастерстве. Анализируемые произведения доказали, что молодые авторы, работавшие под руководством известного дагестанского художника, создавали и создают полотна высокого художественного уровня.

Молодых живописцев, как и их наставника, объединяет одна цель – любовь к отечественной истории, осознание истинных нравственных и гражданских ценностей. Нельзя не обратить внимания и на тот факт, что в дальнейшем творческие судьбы выпускников мастерской живописи под руководством А. Б. Мусаева связываются с педагогической деятельностью. И. С. Исмаилов и И. В. Гимбатова (Цгоева) – преподаватели художественно-графического факультета ДГПУ им. Р. Гамзатова, Н. В. Савельева ведёт мастерскую живописи в Дагестанском художественном училище им. М.-А. Джемала. Они вносят большой вклад в воспитание творческой молодежи, сохраняя отечественные духовные традиции и историческую память многочисленных народов России.

### Литература

1. Ахмедова З. А. Историческая картина в творчестве современных дагестанских художников: стилистические особенности//Современное искусство Дагестана: тенденции, проблемы и пути развития. Сборник статей/сост. и отв. ред. Абдуллаева Э. Б. Махачкала: ИЯЛИ РАН: Издательство АЛЕФ, 2022. С. 25–34.
2. Бахшиев Ф. Исторические портреты Магомеда Шабанова//Махачкалинские известия. 2005. № 24.
3. Беседа о картине «Андалал» накануне битв с Надир-шахом». [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.culture.ru/events/1026905/beseda-o-kartine-andalal-nakanune-bitve-s-nadir-shakhom> (дата обращения 16.08.2024).
4. Бестужев-Марлинский А. А. Письма из Дагестана. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://ru.wikisource.org/wiki/>(дата обращения 16.08.2024).
5. Верещагина А. Г. Художник, Время. История. Очерки русской исторической живописи XVIII – начала XX века. Ленинград: Искусство, 1973. – 130 с., илл.
6. Дугричилов М. Идут творцы во след героям//Наш Дагестан. 2000–2001. №№ 196–198.
7. Евдокимова Н. Ф. «XVII век. Шавхалы после междоусобиц» Абдулзагира Мусаева//Молодежь Дагестана. 1999. 14 мая. № 20.
8. Един на всю Россию. О дербентском периоде известного русского писателя и декабриста А. А. Бестужева–Марлинского. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://prodji.ru-edin-na-vsya-rossiyu/>(дата обращения 16.08.2024).

9. Кривоносова С. Состоявшаяся сенсация//Дагестанская правда. №№ 144–145, 10 июля 2003. С. 20.
10. Кумыкия жива. [Электронный ресурс]. Режим доступа: [https://vk.com/wall-27681237\\_2750](https://vk.com/wall-27681237_2750) (дата обращения 25.08.2024).
11. Меджидова Х. Исторические полотна Мухтара Камбулатова. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://dagpravda.ru/ekonomika/istoricheskie-polotna-muhtaua-kambulatova> (дата обращения 16.08.2024).
12. Мусаева Н. Ф. Историческая живопись Магомеда Шабанова//Современные проблемы науки и образования. Часть 2. Общественные и гуманитарные науки: Махачкала. ДГПУ, АЛЕФ, 2008. С. 211–214.
13. Пётр I в музейной экспозиции в изобразительном и прикладном искусстве Национального музея Дагестана им. А. Тахо-Годи. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://dagmuzey.ru/articles/petr-i-v-muzejnoy-ekspozicii-vizobrazitelnom-i-rikladnom-iskusstve-nacionalnogo-muzeya-dagestana-imataho-godi> (дата обращения 16.08.2024).
14. Поддаева В. «Кавказская Сибирь» или что привело знаменитого декабриста в Дербент. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://dzen.ru/a/YYOelOWIxrSd74X> (дата обращения 23.08.2024).
15. Соприкоснуться с историей. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://dagpravda.ru/kultura/soprikosnutsya-s-istoriej/> (дата обращения 28.08.2024)
16. Суровый край свободы//Дагпресс-инфо. 1998. № 26.
17. Четыре художника. Памяти Гаджи Камбулатова. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.rgvktv/news/10448> (дата обращение 28.08.2024)
18. Шабанов М. «Дагестан. 20-годы XX в. Миротворец Али-Гаджи Акушинский среди горцев. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://interesnoe.me/source-53322044/post-248861> (дата обращения 16.08.2024).



Илл. 1. Памятный знак на Бородинском поле



Илл. 2. Эскиз-вариант панорамы Ф. А. Рубо «Бородинская битва» в экспозиции.  
Собрание Государственного Бородинского военно-исторического музея-заповедника



*Илл. 3. Эскиз-вариант панорамы Ф. А. Рубо «Бородинская битва» (фрагмент).  
Собрание Государственного Бородинского военно-исторического музея-заповедника*



*Илл. 4. Эскиз-вариант панорамы Ф. А. Рубо «Бородинская битва» (фрагмент).  
Собрание Государственного Бородинского военно-исторического музея-заповедника*



Илл. 5. И. В. Гимбатова (Цзоева). Встреча Петра I в Тарках. 2003, холст, масло.  
Собрание Музея города Махачкалы



Илл. 6. Н. С. Уллубиева. Тарки. Встреча. 2021, холст, масло.  
Собрание Национального музея РД им. А. Тахо-Годи



Илл. 7. И. С. Исмаилов. Татаро-монголы у стен Дербента. 2003, холст, масло.  
Частное собрание



Илл. 8. Г.-К. А. Султанов. Гольштинское посольство в Дагестане. 2003, холст, масло.  
Собрание Музея города Махачкалы



Илл. 9. О. П. Пирмагомедова. Встреча Магомеда Ярагского с шейхом Исмаилом. 2003, холст, масло. Собственность автора



Илл. 10. Н. К. Савельева. Прощание с Дербентом. 2004, холст, масло.  
Собрание Музея истории мировых культур и религий



Илл. 11. Ф. А. Рубо. Штурм Гимры. 1891, холст, масло.  
Собрание ДМИИ им. П.С. Гамзатовой



Илл. 12. Ш. М. Канайгаджиев.  
Имам Шамиль. 2004, гипс.  
Собственность автора



Илл. 13. А. И. Газалиев.  
Имам Шамиль. 1960–1970-е гг.  
гипс тон. Частное собрание



Илл. 14. И.-Х. Суньянов.  
Пленение Шамиля. 1977,  
холст, масло. Собрание  
ДМИИ им. П.С. Гамзатовой



Илл. 15. А. Е. Забажанов.  
Багровые скалы. Ахульго. 2002, холст, масло.  
Собственность автора



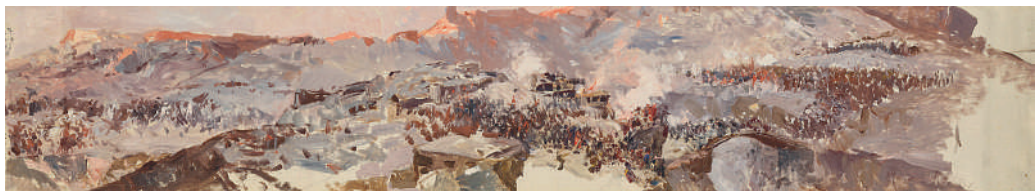
Илл. 16. А. Е. Забажанов.  
Эманация духа. 2010,  
холст, масло.  
Собственность автора



Илл. 17. И. С. Исмаилов. Засада. 2025, холст, масло.  
Собственность автора



Илл. 18. Ф. А. Рубо. Штурм аула Ахульго. 1888, холст, масло.  
Собрание ДМИИ им. П. С. Гамзатовой



Илл. 19. Ф. А. Рубо. Эскиз панорамы «Штурм аула Ахульго». 1889, холст, масло.  
Частное собрание



Илл. 20. Ф. А. Рубо «Штурм аула Ахульго», 1890. Фоторепродукция К. Чутуева  
с фотокопии панорамы из Государственного Эрмитажа, 1970-е гг.  
Архив ДМИИ им. П. С. Гамзатовой



Илл. 21. Осада Ахульго на исторической карте, 1839.  
Из «Описания военных действий 1839 г. в Северном Дагестане».  
Составлено полковником Милютиним. – СПб., 1850 г.

Илл. 22. Изображение  
сражения на Ахульго  
на панораме  
(реконструкция  
автора статьи)





Илл. 23. Франц Рубо 1856–1928.  
Каталог произведений. Авторы-  
составители Экарт Лингенаубер  
и Ольга Сузрובה-Рот [Eckart  
Lingenauber, Olga Sugrobova-Roth:  
Franz Roubaud 1856–1928. Catalogue  
raisonné]. Düsseldorf-Köln 2012 (англ./  
рус.). Обложка



Илл. 24. Ф. А. Рубо. Корабль в бурном море, 1876, холст, масло. Ок. 80 x 120 см.  
Частное собрание



Илл. 25. Ф. А. Рубо. Улица в Ермолинцах Подольской губернии, 1882.  
Цинкографическое воспроизведение в «Ниве» (1883, № 17, 23 апреля. С. 403)



Илл. 26. Ф. А. Рубо. Улица в Ермолинцах Подольской губернии, 1897, холст, масло. 85 x 150 см.  
Частное собрание



Илл. 27. Ф. А. Рубо. У тифлисской лавки. 1882, красное дерево, масло. 25,8 x 35 см.  
Частное собрание



Илл. 28. Ф. А. Рубо. У водооя. 1882, красное дерево, масло. 26,8 x 34,8 см.  
Частное собрание



Илл. 29. Ф. А. Рубо. Нападение. 1886, холст, масло, 133 x 250 см.  
Моравская Острава, Чехия, Галерея изобразительного искусства



Илл. 30. Ф. А. Рубо. Сражение под Полоцком 17–18 августа 1912 г. Французские кирасиры  
атакуют Павловский полк. Холст, масло. 110 x 206 см.  
Частное собрание



Илл. 31. Ф. А. Рубо. Поцелуй. Холст, масло.  
63 x 39 см.  
Частное собрание



Илл. 32. Ф. А. Рубо. Рынок в Самарканде. Холст, масло. 90 x 115 см.  
Частное собрание



Илл. 33. Ф. А. Рубо. Переход через горную реку. Холст, масло. 58 x 82 см.  
Частное собрание



Илл. 34. Ф. А. Рубо. Взятие аула Дарго 6 июля 1845 года. 1887, холст, масло.  
Собрание Национального музея РД им. А. Тахо-Годи



Государственное бюджетное учреждение Республики Дагестан  
«Национальный музей Республики Дагестан им. А.Тахо-Годи».  
Махачкала

**Тикаева Зайнаб Джанавовна**  
Заведующая экскурсионным отделом

## **ЖИЗНЬ ПАНОРАМЫ Ф. РУБО «ШТУРМ АУЛА АХУЛЬГО» В ДАГЕСТАНЕ В 1928–1934 гг. ИСТОРИЯ И ЛЮДИ**

**Аннотация:** Малоизвестная панорама об одном из кровопролитнейших событий Кавказской войны известного российского художника XIX в. французского происхождения находилась на территории Дагестана с 1928 по 1934 гг. Переданная из Ленинграда благодаря усилиям наркома просвещения Дагестана А. Тахо-Годи, она хранилась в Дагестанском краеведческом музее, где её печальная судьба продолжилась.

**Ключевые слова:** Ф. А. Рубо, панорама, Ахульго, Дагестан, Дагестанский краеведческий музей, Дагестанский музей изобразительных искусств им. П. С. Гамзатовой.

National Museum of the Republic of Dagestan named after Tahoe-Godi

**Tikaeva Z. D.**

## **THE LIFE OF F. ROUBAUD'S PANORAMA "THE STORMING OF AKHULGO VILLAGE" IN DAGESTAN IN 1928–1934. THE HISTORY AND PEOPLE**

**Abstract:** A little-known panorama about one of the bloodiest events of the Caucasian War by a famous 19th-century Russian artist of French origin was located in Dagestan from 1928 to 1934. Transferred thanks to the efforts of the People's Commissar of Education of Dagestan, A. N. Takho-Godi from Leningrad, it was kept in the Dagestan Museum, where, unfortunately, its sad fate continued.

**Keywords:** F. A. Roubaud, panorama, Akhulgo, Dagestan, Dagestan Museum of Local Lore, Dagestan Museum of Fine Arts named after P. S. Gamzatova.

Панорама «Штурм аула Ахульго» повествует об одном из трагических событий Кавказской войны в Дагестане 1839 г. Работа над её созданием известным европейским художником Францем Алексеевичем Рубо велась около двух лет в Германии, где панорама с большим успехом экспонировалась. В Европе панораме предвещали большой успех и будущее, однако жизнь её оказалась весьма печальна. Её судьба малоизвестна до сих пор и тесно переплетена с Дагестаном, где панорама хранилась сначала в Краеведческом музее (ныне Национальный музей Республики Дагестан им. А. Тахо-Годи) с 1928 по 1970 г., потом – Музее изобразительных искусств (ДМИИ) им. П. Гамзатовой с 1970 г. и по настоящее время.

В современной научной и искусствоведческой литературе содержится небольшое число работ, посвящённых панораме, особенно касаясь её судьбы в послереволюционный период в России. Это материалы к научным российским конференциям, приуроченным к юбилейным датам художника, а также ряд советских и зарубежных изданий, посвящённых творчеству Ф. Рубо и панорамному искусству в общем [7, 8]. Информацию по данной теме содержат буклеты и каталоги к происходившим в России выставочным проектам, они также являющиеся ценными источниками об истории панорамы. Подлинные документы об истории панорамы в Дагестане находятся в Архиве Национального музея РД им. А. Тахо-Годи.

В Дагестане серьёзным исследованием истории панорамы Ф. Рубо занимается историк искусства Д. А. Дагирова. Так, в 2012 году ею был выпущен каталог к выставке «Ахульго, Дагестан, Кавказ в творчестве Франца Рубо», которая с успехом прошла в Дагестанском музее изобразительных искусств им. П. С. Гамзатовой к 120-летию панорамы [3].

Одним из наиболее значительных трудов об истории панорамы стал альбом-исследование Д. А. Дагировой «Штурм аула Ахульго. История и судьба панорамы Франца Рубо», изданный в 2025 г. при грантовой поддержке Президентского фонда культурных инициатив. Издание содержит обобщающие материалы, представленные в хронологической последовательности и опирающиеся на большое количество архивных документов [4].

Панорама «Штурм аула Ахульго» была создана для Мюнхенского панорамного общества в 1889–1890 гг. без заказа, по инициативе и на средства художника, после окончания работы над картиной об этом же сражении в рамках российского правительственного заказа. Произведение входит в серию из 17 работ на тему Кавказской войны, которые Ф. Рубо написал по заказу императора Александра III, в период с 1885 по 1893 гг. для тифлисского военно-исторического музея «Храм Славы».

После зарубежных выставок в Европе, панорама экспонировалась на Всероссийской художественно-промышленной выставке в Нижнем Новгороде в 1896 г. в специально построенной ротонде [5]. В 1897 г. она была куплена по просьбе Ф. Рубо Николаем II за 15 000 руб. [4, С. 79] и хранилась 13 лет в грузинском военно-историческом музее «Храм Славы», свёрнутая на вал. Панорама вновь была экспонирована лишь с 1909 г. сначала в Севастополе, потом в Санкт-Петербурге на Марсовом поле. По завершении показа панораму передали в ведение Главного управления по квартирному довольствию войск. Об этом исследователь Е. А. Зубов пишет, что полотно панорамы скрутив также на вал отдали на хранение в подвалы Павловских казарм [5] в связи с тем, что страховка панорамы закончилась в 1913 г. С этого времени именно там, в Ленинграде, начался период её упадка. Холст пролежал там до 1922 г., а затем панораму перевезли на новое место хранения – в Артиллерийский музей.

О судьбе панорамы в это время мы узнаём по свидетельствам заведующего Артиллерийским музеем М. А. Пещанского: «Она была как груда холста свале-

на в сарае выходящих на марсово поле Павловских казарм. В голодные годы, в период острого недостатка мануфактуры солдаты обрезали концы её для портянок, что, между прочим, и послужило причиной вывода её в склады Артиллерийского музея... было констатировано отсутствие значительных частей полотна по краям...» [4, С. 87]. В музее она была очищена, выровнена и накатана на 13-метровый вал, так она и хранилась в Артиллерийском музее до 1924 г.

23 сентября 1924 г. она пострадала во время сильнейшего наводнения в Ленинграде. После наводнения панорама была вынута и просушена, из-за большого веса проветривалась по частям и накатывалась на деревянную катушку краской вниз. По показаниям сотрудников музея, видевших панораму во время раскатывания, во многих местах она оказалась повреждённой, с вырванными частями, местами залатанной, краска, в особенности по швам, во многих местах осыпалась [4, С. 88]. По предположению Дагировой Д. А., вероятно сразу после наводнения в Дагестан поступила информация о существовании этой панорамы, в центр был сделан первый запрос от Дагестана. В марте 1925 г. поступил ответ от наркома просвещения А. В. Луначарского о невозможности перемещения панорамы из-за большого веса (300 пудов), её можно вынести наружу только в летнее время при условии отпуска на это денежных средств.

С 1925 по 1928 гг. велись переговоры Наркомпроса республики с Артиллерийским музеем о передаче в Дагестан полотна вместе со всем предметным фондом к панораме. В октябре 1925 г. панорама по решению А. Тахо-Годи была обследована уполномоченным от Дагестана Михаилом Бруном, директором Артиллерийского музея М. А. Пещанским и представителем Главнауки, художником Э. А. Бернгардом. [4, С. 89], о чём был составлен акт. Для сохранения панорама Э. А. Бернгардом была снята с вала и разделена по швам на 6 частей. Только 25 июля 1927 г. музейный отдел Главнауки дал разрешение на её выдачу представителю Дагестанской Республики уполномоченным Наркомпроса в Ленинграде. Так, 18 февраля 1928 г. из Ленинградского Военно-Артиллерийского музея вал с картиной прибыл в Дагестан на двух железнодорожных платформах [6, С. 73]. Так начинается жизнь панорамы в Дагестане, судьба её теперь была в руках наркома просвещения А. А. Тахо-Годи и директора музея Д. М. Павлова, специалистов музейного дела, создателей Дагестанского музея, профессионально относившихся к сбору и хранению его коллекции. Они постарались создать максимально подходящие условия для хранения панорамы. А. Тахо-Годи даже планировал строительство отдельного помещения для экспонирования панорамы.

Передача панорамы была официально закреплена накладной от 24 января 1928 г. Артиллерийского музея и актом приёма от 20 февраля 1928 г. Дагестанского музея. Сохранилось описание её доставки в музей: она была перевезена на 8 лошадях при помощи 10 грузчиков, общий вес панорамы – 3410 кг, длина – 13 метров. Директор Д. М. Павлов, а также завхоз Яницкий и монтировщик Е. В. Бобров приняли экспонат на ответственное хранение, разместили в складском помещении Дагестанского краеведческого музея [1].

Директор музея сразу же произвёл осмотр и подробное описание панорамы, о чём имеется заключение, которое хранится в архиве Национального музея РД им. А. Тахо-Годи. Павлов констатирует необходимость скорейшего её исследования и реставрации, т.к. она может уйти в живописную негодность. При этом он указывает, что её раскатывание и проветривание положение не улучшит, но потребует больших усилий и средств [1]. Панорама была поставлена на учёт в Инвентарной книге музея под № 591.

Следующий осмотр панорамы был произведён 23 апреля 1929 г. комиссией, которая установила, что панорама хранится в благоприятных условиях на достаточно высоком подстиле, изолированная от каменной стены расстоянием и прослойкой, туго обёрнута в рогожу без соприкосновения с другими предметами, панорама сухая. Комиссия рекомендовала поддерживать существующее положение и летом почаще проветривать сарай [4, С. 104].

Панорама вновь была осмотрена уже через год, 2 октября 1930 г., по ходатайству А. Тахо-Годи, который к этому времени уже был не в Дагестане. В 1929 г. он переехал в Москву, перейдя на работу заместителем заведующего отдела Главпрофобразования при Наркомпросе РСФСР. Д. Павлов к этому времени также не работал в музее. Из приказов по основной деятельности музея известно, что Д. М. Павлов вскоре был освобожден от своей должности приказом Наркомпроса ДАССР от 23.09.1929 г. [2]. Комиссия возглавлялась новым директором музея Х. Аскар-Сарыджей, знаменитым дагестанским скульптором, основоположником классического скульптурного искусства Дагестана. Также в комиссии состояли хранитель музея Василевская и сотрудник М. Алиев. При разворачивании панорамы были дополнительно обнаружены разломы рулонов от гниения дерева; куски холстов, вынесенные во двор, оказались в ветхом состоянии; грунт разрушен. У комиссии осмотр вызвал сомнение в возможности реставрации всей панорамы, поэтому было принято необходимым просить Дагнаркомпрос, учитывая серьёзность положения панорамы, срочно назначить комиссию для определения её годности [4, С. 104].

Уже на следующий день комиссия Дагестанского Наркомпроса в составе художника М. Джемала от Наркомпроса и художника Х. Аскар-Сарыджа от музея, Казанцева (РКИ) и Ибрагимова (РабРос) установила, что реставрирование данной картины не имеет смысла ввиду большого разрушения холста на 75%, грунта и красок [4, С. 105]. Было решено снять панораму с учёта инвентарной книги музея и реализовать её как утиль-сырьё, однако директору музея рекомендовалось произвести тщательный осмотр всей панорамы и выделить наиболее сохранившиеся места панорамы и устроить просмотр для определения их годности и художественной значимости.

15 октября 1932 г. состоялся последний осмотр панорамы специальной художественно-экспертной комиссией более высокого ранга, возглавляемой представителем общества Союза советских художников и Наркомпроса РСФСР, художником Н. П. Христенко, при участии директора Дагестанского музея Дж. Атаева, в прошлом известного революционного деятеля; историка-кавказоведа

и краеведа, профессора Б. Городецкого от научно-исследовательского института; Нахибашева от ДСПС; Соколовой от Союза Рабпрос; дагестанского художника-эксперта Ю. Моллаева [4, С. 105]. После осмотра панорамы прямо во дворе комиссия, увидев плохое состояние её полотна, рассматривала не только возможность реставрации панорамы, но и действия которые необходимо предпринять по отношению к остаткам панорамы. Началось обсуждение дальнейшего существования грандиозного произведения Рубо. Художник Ю. Молаев предлагает куски даже со слабым рисунком вырезать и сохранить, как документ о существовании панорамы. Остальной холст передать музею для распределения среди художников.

Реставрация невозможна – таков был вердикт комиссии после приведённых известным советским живописцем и панорамистом Н. Христенко доводов о невозможности применения методов реставрационных работ к панораме, так как её состояние ужасно и краска с холста сильно осыпалась, а из-за усложненной техники живописи Ф. Рубо, особенно в центре, и изменении рисунков несколько раз в некоторых местах, утолщённые слои мазков не могли выдержать перевозки. Панорама им, ввиду ветхости, признавалась не имеющей никакой ценности для художников и музейщиков. Как предполагает Д. Дагирова, Б. Христенко, возможно, как художнику-панорамисту важнее было написать самому копию панорамы, как он и предлагал, чем сохранять панораму великого живописца.

Последний и решающий удар в деле уничтожения панорамы нанёс профессор Б. Городецкий, заявив членам комиссии, что идеология профессора Ф. Рубо в данной панораме для нашего времени отрицательна, так что о реставрации панорамы нечего и думать [4, С. 108]. Комиссией было предписано панораму ликвидировать, вырезав и сохранив её лучшие места, как документ для отчёта, а холст, который можно было бы использовать художниками для написания эскизов, оставить в музее. Директору музея было указано исполнить решение комиссии. Так в 1932 г. всё же был подписан акт об утилизации полотна с сохранением трёх фрагментов. В 1934 г. решение это, к сожалению, было исполнено.

Таким образом, по воле и решению отдельных «ответственных работников» окончательно была утрачена грандиозная работа великого мастера живописи и панорамного искусства XIX в. об одном из самых трагических эпизодов многолетней Кавказской войны в Дагестане.

Благодаря П. С. Гамзатовой, директору ДММИ, которая нашла и добилась реставрации тех самых трёх сохранившихся в Дагестанском музее фрагментов панорамы, мы имеем возможность увидеть их сегодня в экспозиции Дагестанского музея изобразительных искусств.

#### **Список источников и литературы:**

1. Архив Национального музея Республики Дагестан им. А. Тахо-Годи. Материалы деятельности музея 1926–1928 гг. Д. 3. Л. 5 (26), об. 6 (27).
2. Архив Национального музея Республики Дагестан им. А. Тахо-Годи. Оп. 1 л. Д. 1, Л. 32.

3. Дагирова Д. А. Ахульго, Дагестан, Кавказ в творчестве Франца Рубо. Каталог историко-художественного выставочного проекта, посвящённого 120-летию первой русской панорамы «Штурм аула Ахульго» и 155-летию её автора – художника Франца Рубо. Махачкала, 2012.
4. Дагирова Д. А. Штурм аула Ахульго. История и судьба панорамы Франца Рубо: Альбом. Научно-популярное иллюстрированное издание. – Махачкала, 2025. – 206 с.
5. Зубов Е. А. Панорама Ф. А. Рубо «Штурм аула Ахульго» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/panorama-f-a-rubo-shturm-aula-ahulgo/viewer>
6. Тикаева-Иниева З. Д. От И. С. Костемеревского до наших дней: история одного музея. (К 100-летию Национального музея Дагестана им. А. Тахо-Годи). – Махачкала, 2024 г. – 184 с. С. 73.
7. Федорова О. В. Франц Рубо. М., 1982. – 127 с.
8. Хламинская Ю. Я. Франц Алексеевич Рубо. М., 1952. – 40 с.

Государственное бюджетное учреждение культуры «**Государственный музей изобразительных искусств республики Татарстан**». Казань

**Хисамова Дина Диасовна**

Заместитель директора по научному обеспечению и издательской деятельности, кандидат искусствоведения

## **ФРАНЦ РУБО: ИСТОРИЯ ОДНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИЗ СОБРАНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ РЕСПУБЛИКИ ТАТАРСТАН**

**Аннотация:** Статья содержит информацию о неизвестном произведении Франца Алексеевича Рубо из собрания художественного музея Казани, относящемуся к среднеазиатскому периоду творчества живописца, преимущественно к 1880-м гг. Этуд из собрания ГМИИ РТ имеет интересную историю своего написания и бытования, первоначально в батальной мастерской художника, позднее он был направлен в Казань в Казанскую художественную школу наряду с другими дарами Императорской Академии художеств как наглядный материал для обучения в КХШ, а также для пополнения собственного музея Школы, состоящего из первоклассных оригинальных произведений русских художников.

**Ключевые слова:** Академия художеств, Казанская художественная школа, батальная мастерская, Ф. А. Рубо, среднеазиатские походы, Самарканд

The State Museum of Fine Arts of the Republic of Tatarstan

**D. D. Khisamova**

## **BY FRANZ ROUBAUD: THE HISTORY OF A WORK FROM THE COLLECTION OF THE STATE MUSEUM OF FINE ARTS OF THE REPUBLIC OF TATARSTAN BY**

**Abstract:** The article contains information about an unknown work by Franz Alekseevich Roubaud from the collection of the Kazan Art Museum, which dates back to the Central Asian period of the painter's work, mainly to the 1880s. The sketch from the collection of the State Museum of Fine Arts of the Republic of Tatarstan has an interesting history of its writing and existence. First in the artist's battle workshop, then it was sent to Kazan to the Kazan Art School along with other gifts from the Imperial Academy of Arts as visual material for studying at the KHS, as well as to replenish the School's own museum, consisting of first-class original works by Russian artists.

**Keywords:** Academy of Arts, Kazan Art School, battle workshop, F. A. Rubo, Central Asian campaigns, Samarkand

В 1893 г. в Академии художеств в Санкт-Петербурге происходит реформа, направленная на изменения всех сторон её жизни. Учебным заведением при ней становится Высшее художественное училище, образуются индивидуальные мастерские, а в российской провинции открывается сеть школ под эгидой Академии. Казанская художественная школа (КХШ), созданная в 1895 г., стала одной из первых провинциальных школ наряду с Одесской, Пензенской, Смоленской, Харьковской, Рижской. Школа имела тесные контакты с Императорской академией художеств, в деятельности которой одним из важных направлений была организация в структуре Школы собственного собрания оригинальных произведений изобразительных искусств, основная часть которых поступала из самой Академии, её академических выставок, а также крупных выставок, главным образом – передвижников. На основе этого собрания в дальнейшем в стенах школы был сформирован собственный музей.

Музей КХШ создавался одновременно с организацией самой школы при активном содействии Академии, в его собрание входили картины, рисунки, гравюры, произведения скульптуры. Рассылку произведений искусства в качестве оригинальных высококлассных наглядных образцов для учебного процесса для провинциальных школ Академия считала одним из главных направлений своей деятельности<sup>1</sup>. К открытию школы были присланы слепки с классических произведений античной скульптуры, произведений эпохи Возрождения и русских скульпторов Клодта, Пименова, Фальконе, Гальберга.

Основные крупные передачи произведений были сделаны в дальнейшем в 1902, 1905 и 1912 г., в которых превалировали произведения живописи и акварели. Среди живописных работ были представлены как большеформатные программные холсты, создававшиеся авторами на звание художника, так и небольшие по размеру, высокого художественного уровня произведения кисти А. А. Киселёва, Е. И. Столицы, Л. В. Туржанского, Ф. А. Рубо. Вероятно, картина Рубо «Самарканд» (в прежних источниках она значится как «Мечеть в Самарканде»<sup>2</sup>), была отправлена в Казань самым значительным траншем в 1902 г., связанным с ходатайством Школы перед Академией о создании своего музея в новом, специально построенном здании, куда школа переехала перед началом нового 1903 учебного года. Комиссия, созданная в Академии из состава преподавателей в лице И. Е. Репина, В. Е. Маковского, П. А. Чистякова и А. П. Соколова, наметила к передаче в Казань основного массива художественных произведений, составивших основу собрания.

В том же 1895 г., что и Казанская художественная школа, в Казани был образован городской общедоступный музей, основу которого составила коллекция казанского дворянина А. Ф. Лихачёва. В 1920 г. музей был преобразован в Центральный музей Татарской республики (ЦМТР), в котором активно стала форми-

<sup>1</sup> Лобашева И. Ф. Дары Императорской Академии художеств Казанской художественной школе. В кн.: Казанская художественная школа. 1895–1920-е годы. Серия «Художественные сокровища Татарстана». – Казань: Издательство «Заман», 2013. – С. 10–11.

<sup>2</sup> Корнилов П. Е. «Собрание художественных произведений Казанских мастерских». – Памяти Ф. П. Корнилова. Сборник статей. – Казань, 1927. – С. 77.

роваться художественная коллекция, начало которой было положено собранием Лихачёва.

Судьба здания КХШ оказалась драматической, как и судьбы казанского искусства 1920–1930-х гг. В 1926–1927 гг. превосходное здание, специально построенное для Школы архитектором и её преподавателем Карлом Мюфке в 1903 г., было передано другим организациям (Институту инженеров коммунального строительства, затем Казанскому авиационному институту), а коллекция музея Школы, формировавшаяся с момента её организации, оказалась «не у дел», многие произведения были утрачены в вихре революционных лет и различных реорганизаций: училище было переселено в маленькое здание, не отвечавшее её потребностям и задачам<sup>3</sup>. Из КХУ в Казанский музей, который стал именоваться Государственным музеем Татарской Республики, поступили произведения, переданные Школе Академией художеств с 1895 по 1911 гг.

В 1944 г. из Казанского художественного училища (бывшей КХШ) в Центральный музей ТАССР поступила коллекция живописи, графики и скульптуры. Позднее, когда в 1959 г. был создан отдельный музей изобразительных искусств Татарской АССР и произошло разделение коллекций, работа Рубо стала частью собрания ГМИИ РТ.

Батальный жанр в русском искусстве получил своё развитие после войны с Наполеоном в творчестве Б.П. Виллевалде, а расцвет связан с творчеством В.В. Верещагина. «Туркестанская серия»<sup>4</sup> художника была создана в 1871–1873 гг. в Мюнхене под впечатлением от его пребывания в Средней Азии: по военным событиям периода присоединения к России среднеазиатских ханств, а также быту, традициям и культуре местного населения. Как тематика, так и живописная техника были новы и необычны для своего времени и поначалу вызвали неоднозначную оценку современников, но со временем возобладало мнение Крамского, что произведения Верещагина – блестящий успех новой русской школы и её безусловное достижение<sup>5</sup>.

Франц Алексеевич Рубо (1856–1928), другой выдающийся русский баталист, родился в Одессе, в семье французского коммерсанта, первоначальное образование получил в Одесской рисовальной школе, затем учился в Мюнхенской Академии художеств у И. Брандта, стал академиком ИАХ и основоположником отечественной школы панорамной живописи. Он – многолетний руководитель батальной мастерской Академии художеств, создатель трёх главных батальных панорам: «Оборона Севастополя», «Бородинская битва», «Штурм аула Ахульго».

<sup>3</sup> Только в 2008 г. здание было возвращено её «законным хозяевам» – Казанскому художественному училищу и вновь организованному художественному институту – филиалу МГХИ имени В.И. Сурикова в Казани (работал с 2008 по 2018 гг., был закрыт из-за отсутствия финансирования). В данное время здание впервые за 130 лет существования целиком отреставрировано и принадлежит Казанскому художественному училищу имени Н.И. Фешина – преемнику Казанской художественной школы.

<sup>4</sup> Значительная часть коллекции находится в коллекции Государственной Третьяковской галереи.

<sup>5</sup> Туркестанская серия. [Электронный ресурс]. Режим доступа: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Туркестанская\\_серия](https://ru.wikipedia.org/wiki/Туркестанская_серия) (дата обращения 23.04.2022).

Эволюция бытового жанра в русском искусстве последней трети XIX века отразилась в ранних произведениях Ф. Рубо, который испытал влияние как академической школы, так и передвижников. В дальнейшем его творчество тяготело к поискам иной трактовки бытовых сюжетов, о философском осмыслении национально-бытовых, морально-эстетических проблем. В год окончания Мюнхенской академии в 1883 г. Рубо, кроме полотен на кавказскую тему, обратился к изображению быта народов Средней Азии.

В 1885 г. Рубо получил заказ на исполнение большой серии картин для создаваемого в те годы в Тифлисе Военно-исторического музея, получившего впоследствии название «Храм Славы»<sup>6</sup>. Кроме батально-исторических, Рубо обращался к жанровым и бытовым сюжетам из жизни народов Кавказа и Средней Азии. На основе достижений реализма конца XIX века художник вносил в работы характерные поиски острой, «мгновенной» выразительности. Выполненные Ф. А. Рубо для тифлисского «Храма Славы» полотна отражают не только важнейшие события войны России с горскими племенами Кавказа, возглавляемые Шамилем, но и среднеазиатские походы русской армии. В серию картин Рубо для «Храма Славы» были созданы полотна на среднеазиатские сюжеты: «Взятие крепости Геок-Тепе 12 января 1881 года» и «Сражение на реке Кушке 18 марта 1885 года». Для создания своих полотен художник выезжал на места изображаемых исторических событий, «чтобы познакомиться с местностью и делать этюды». Для каждой картины художник был «обязан предварительно изготовить эскиз и представить его на рассмотрение комиссии и на утверждение главного начальника Кавказского края»<sup>7</sup>. По всей вероятности, именно такой работой является этюд из коллекции ГМИИ РТ.

В работах 1880-х гг. художника привлекала в большей степени этнографическая сторона жизни и быта народов Кавказа и Средней Азии, колоритные картинки которой он находил на базарах и рынках, местах скопления живописно одетых в национальные одежды людей, их нравы и обычаи, говор толпы. Как прекрасного анималиста, художника также привлекала возможность запечатлеть в своих картинах разные породы животных – лошадей, волов, быков, верблюдов, показывая их в разных ракурсах и моментах живых сценок. Тема восточных базаров была воплощена Францем Алексеевичем Рубо в таких известных полотнах, как «Базар в Самарканде» и «Конный рынок в Самарканде» (1880-е гг.), которые долгие десятилетия находились с частных российских и немецких собраниях и совсем недавно были проданы на аукционах Москвы и Лондона.

В отличие от Верещагина, Рубо прежде всего привлекала экзотика края. Композиция полотен построена на противопоставлении величественности архитектуры эпохи Тимуридов и многолюдной многоцветной толпы, оживлённости движения, событийности момента.

<sup>6</sup> Впоследствии музей в Тифлисе (Тбилиси) оказался уничтожен.

<sup>7</sup> В. В. Садовень. Русские художники баталисты XVIII – XIX веков. – М.: Государственное издательство «Искусство», 1955. – С. 356–361.

Представленная в коллекции ГМИИ РТ картина «Самарканд» была написана художником в первой половине 1880-х гг., в период своего пребывания в Средней Азии. Это этюд, сохраняющий свежесть авторского восприятия, был написан, вероятнее всего, с натуры. На полотне изображён фрагмент площади на фоне медресе Шердор ансамбля Регистан в летний знойный день. Однородный голубой фон неба оттеняет синие майоликовые стены строения, местами облупившиеся и частично разрушенные землетрясением, но с узнаваемой геральдической эмблемой этого архитектурного шедевра Самарканда – едва намеченным изображением Льва-солнца, происходившего из сельджукидской традиции. На заднем плане виднеется купол и минарет медресе. Величественность и монументальность архитектуры контрастирует с ветхими навесами торговых рядов, под которыми и рядом с ними расположены группы людей, занятых своими заботами. Этюд не дописан автором, в большей степени левая часть композиции, а также купола минаретов, но хорошо прорисованы карандашом сюжетные группы слева и в центре холста. Особенно интересна по сюжету неперописанная маслом сцена в левой нижней части композиции. На первом плане мужчина сидит на корточках, рядом за его спиной стоит запряжённая лошадь, и с нею мужские фигуры в чалмах, одетые в халаты. Сцена очень динамичная, живая, наполненная разговором и звуками. В незавершённости отдельных фрагментов этюда есть своеобразная изюминка, которая показывает мастера – блестящего рисовальщика. Живое, непосредственное отражение окружающей жизни лежит в основе творческого метода Рубо, много работавшего с натуры и находившего типажи для жанровых и батальных полотен в реальной действительности. Здесь в этюде «Самарканд» мастер демонстрирует свой почерк – размашистый, энергичный, мгновенно схватывающий и фиксирующий типичное и мгновенное, что проявляется в жизни, показав живую сцену жизни древнего Самарканда рубежа веков. Художественный язык работы эскизный, схватывающий те самые «впечатления», которые развивались в это время во французской живописи, и пробивали свои ростки и в русском искусстве.

На сегодняшний день произведений Ф.А. Рубо на тему Средней Азии в музейных собраниях имеются единицы. Судя по материалам Госкаталога РФ, кроме картины «Самарканд» из собрания ГМИИ РТ, одна известная работа «Штурм Геок-Тепе 12 января 1881 года» (1898) находится в собрании ГРМ и работа «На Востоке» (1901) является частью коллекции Ярославского художественного музея.

В 1996 г. картина была капитально отреставрирована реставратором масляной живописи музея А.Г. Ширяевой, была произведена дублировка на новый холст, помещена в специальный конверт. Произведение «Самарканд» Ф.А. Рубо востребована на выставках и в публикациях каталогов и других научных изданиях. Ещё при жизни автора работа была опубликована в книге Ф.И. Булгакова «Наши художники» (СПб, 1900), была воспроизведена в журнале императорской академии художеств в 1901 г., вошла в каталог живописи преподавателей ИАХ, составленный С. Исаковым (Л., 1956), а также в генеральный каталог Русской живописи ГМИИ РТ, изданный в 2006 г. (составитель Г.А. Могильникова). В 2022 г.

произведение Рубо «Самарканд» было опубликовано в капитальном издании – 57 томе «Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан» из серии «Культурное наследие Узбекистана в музеях мира» (Ташкент, 2022)<sup>8</sup>.

Картина Рубо «Самарканд» имеет интересную выставочную историю: она экспонировалась на выставке произведений выдающихся художников, посвящённой 225-летию Академии художеств СССР в Казани (из фондов ГМИИ РТ и ГРМ) в 1983 г., также была показана на грандиозной выставке «Дары Императорской Академии художеств Казанской художественной школе» в ГМИИ РТ в 2003 г. в рамках празднования 300-летия со дня основания Санкт-Петербурга и вошла в одноимённый каталог<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Хисамова Д. Д. Узбекистан в собрании ГМИИ РТ//Культурное наследие Узбекистана в музеях мира. – Ташкент, 2022.

<sup>9</sup> Дары Императорской академии художеств Казанской художественной школе: Каталог выставки, посвящённой 300-летию Санкт-Петербурга. ГМИИ РТ, Казань/Сост. и автор вступ. статьи И. Ф. Лобашева. – Казань: Издательство «Казань», 2003. – 48 с.

Государственное бюджетное учреждение Республики Дагестан  
«Национальный музей Республики Дагестан им. А.Тахо-Годи».  
Махачкала

**Гасанова Аминат Магомедовна**  
Научный сотрудник

## **ИСТОРИЯ ОДНОЙ КАРТИНЫ: ФРАНЦ РУБО «ВЗЯТИЕ АУЛА ДАРГО 6 ИЮЛЯ 1845 ГОДА»**

**Аннотация:** В данной статье излагаются краткие биографические материалы о знаменитом художнике Франце Алексеевиче Рубо. В основу исследования вошли данные об истории создания картины «Взятие аула Дарго 6 июля 1845 года», её описание, сведения о месте хранения, а также историческая справка о самом событии.

**Ключевые слова:** Франц Рубо, Дарго, Кавказская война, история, картина, художник.

A. Takho-Godi National Museum of the Republic of Dagestan

**Gasanova A.M.**

## **THE STORY OF ONE PAINTING: F. ROUBAUDO «THE CAPTURE OF THE AULA DARGO, JULY 6, 1845»**

**Abstract:** This article presents a brief biographical account of the renowned artist Franz Alekseevich Roubaud. The research is based on the history of the painting “The Capture of the Aul of Dargo, July 6, 1845,” its description, its storage location, and historical background on the event itself.

**Keywords:** Franz Roubaud, Dargaud, history, painting, artist.

Выдающийся художник батальной живописи, мастер панорамной картины, Франц Алексеевич Рубо родился 15 июня 1856 г. в Одессе. И в нынешнем году исполняется 170 лет со дня его рождения. Рубо имел французское происхождение и до конца 1914 г. являлся французским подданным [1, с. 9]. А в России он прожил больше 20 лет и считал себя русским художником [6, с.7].

Талант к рисованию у мальчика проявлялся ещё в детстве, и родители решили его определить в Одесскую школу рисования и черчения, куда он поступает в 1865 г. [1, с. 9].

Судьбоносной в его творчестве стала поездка в Тифлис в 1870 г., где он узнал о знаменитом художнике Теодоре Горшельте, многие произведения которого, были связаны с Кавказом: его пейзажами, горцами и историческими событиями. Франца Рубо очень привлекли не только живописные полотна предшественника, но и сами методы и техники его работ. И в следствии он стал его последовате-

лем, предпочитая писать картины в соответствии с реальностью [1, с. 9–10].

В 1878 г. Рубо поступает в Баварскую Академию художеств в Мюнхене. Будущий мастер усердно учился, много писал с натуры, изучал анатомию лошади и знал её в полной мере. После окончания класса техники рисования в 1879–1880 гг. за высокое мастерство директором Академии художеств Карлом фон Пилоти он был удостоен диплома отличника. В это же время он вернулся на год в Одессу и в 1881 г. отправился во Францию, где продолжил работать и имел возможность познакомиться с родиной своих родителей [1, с. 11]. Осенью того же года Ф. Рубо вернулся в Мюнхен и стал учиться под руководством известного польского художника Йозефа Брандта, у которого приобрёл знания в технике рисования, живописи и создания композиций [6, с. 8].

Во время каникул он ежегодно приезжал в Россию, ездил по Кавказу и Средней Азии. Исследуя местную природу, людей, традиционную одежду и быт он создавал этюды и наброски для будущих композиций. Свои первые произведения о Кавказе Рубо пишет во время учебы в Баварской академии: «В горах у духана», «Горная дорога в Млети», «Дарьяльское ущелье», «Отдых всадников», «Два воина» и др. Таким образом, одним из направлений в его творчестве была выбрана тема Кавказа. Очень привлекательны были для художника красота и строгость пейзажа, история и этническое многообразие этого края [3, с. 78].

Не могли оставаться без внимания его произведения, очень точно передающие природные, этнические и анатомические особенности в сюжетах. И при организации Военно-исторического музея в Тифлисе, Франц Рубо получает правительственный заказ на создание 23 картин, из которых написал всего 17. В соответствии с договором от 18 сентября 1885 г., заключённым между художником и военно-историческим отделом Кавказского военного округа, Рубо начинает работу над заказом [7, с. 88].

Решение о создании Кавказского Военно-исторического музея в Тифлисе или «Храма Славы» было принято в 1885 г. при Военно-историческом отделе Штаба Кавказского Военного округа. Строительство нового здания музея было начато в тот же год на Головинском проспекте по проекту знаменитого тифлисского архитектора Альберта Зальцмана [1, с. 24].

В основу музейной экспозиции должны были входить предметы, связанные с историей Кавказа со времён Петра I до событий русско-турецкой войны 1877–1878 гг. Планировалось представить в музее не только оружие, обмундирование, походные элементы и др., но и создать свою картинную галерею. Для музейной коллекции писали картины известные художники: И. К. Айвазовский, Н. С. Самокиш, А. Д. Кившенко, Ф. А. Рубо и др. [3, с. 78].

Франц Рубо для создания своих будущих полотен отправился по местам исторических событий, изучал географические и природные особенности, пейзаж, писал этюды и зарисовки. Сопровождал его в поездках свидетель исторических сцен на Кавказе военный историк В. А. Потто, который своими рассказами давал полное представление о том или ином историческом эпизоде. Известно, что ху-

дожник писал свои произведения для «Храма Славы» находясь в Мюнхене, и после завершения они перевозились в Тифлис [3, с. 79].

В первые годы своей работы автор пишет шесть больших картин. Одна из них – «Взятие аула Дарго 6 июля 1845 года» была завершена в 1887 г. (Илл. 34). Эта картина выбрана в качестве темы исследования и дальнейшего изложения в данной статье, так как ранее подробное её изучение не проводилось. Привлекают внимание её масштабы: размер полотна составляет 247 x 354 см. На полотне изображён эпизод во время похода царских солдат в аул Дарго. По всему фону отражается лунное освещение. Оно проходит через лесной массив, отображённый на левой стороне, и даже отражается на небольших деталях, включая оружие и пуговицы на солдатской форме. Виден пожар на правой части картины, где пылает Дарго. Позади горящего аула проглядываются горы. Передний план полотна занимают вооруженные войска в шинелях. Заметны между солдат несколько убитых горцев, один из которых изображён в нижней центральной части сюжета. На заднем плане из леса на лошадях выходит отряд солдат, во главе которых идёт на белом коне главнокомандующий кавказскими войсками, граф М.С. Воронцов, ведущий войска через лесной спуск, направленный к аулу. За ним едут принц Александр Гессенский и князь А.М. Дондуков-Корсаков с раненной перевязанной ногой. В дальней части картины в глубине леса замечаются солдаты, а на переднем плане слева двое солдат оказывают помощь раненому старому соратнику, которому накладывает повязку военный врач. Цвета солдатской одежды и деревьев близки по тону цвета. Правая сторона картины, смотрящая в сторону Дарго, замечается тёмной [12].

В основу сюжета вошёл один из эпизодов Кавказской войны 1817–1864 гг. – поход в аул Дарго, организованный в мае 1845 г. под командованием графа М.С. Воронцова [2, с. 513]. Целью было взятие резиденции Шамиля Дарго. Ещё в начале июня царская армия заняла горы Анчигеер и Зунумеер, где находились горцы. Это позволило открыть путь к селу Анди, через которое проходила дорога к Дарго. Вскоре после взятия Анди, 6 июля 1845 г. российские войска подошли к столице Имамата. На 7 июля аул был взят. Предварительно горцы подожгли Дарго по указанию имама [9].

В январе 1888 г. данная картина впервые совместно с другими произведениями Ф. Рубо была представлена на художественной выставке Кавказского общества изящных искусств в Тифлисе [12].

30 сентября 1888 г. в 4 часа дня Императорская семья посетила Военно-исторический музей. Строительство его ещё не завершилось в полной мере, однако была представлена богатая экспозиция, сотня турецких пушек и растения украшали его фасадную часть. В залах «Храма Славы» экспонировались картины и портреты, написанные Ф. Рубо и другими авторами, в их числе «Взятие аула Дарго 6 июля 1845 года». Коллекция музея также состояла из различного оружия, знамён и др. Посещение музея Его Императорским Величеством и его семьёй заняло до 20 минут. При входе в музей его встречали несколько человек, причастных к созданию самого «Храма Славы» и его коллекции: председатель

комиссии по строительству Военно-исторического музея генерал-лейтенант Подымов, директор кавказского музея Г.И. Радде, архитектор А.Ф. Зальцман, члены комиссии, строители и художники Ф.А. Рубо, Л.Г. Лонго, Самокиш, Колчин, Шамшинов [10].

С началом первой мировой войны Военно-исторический музей оказался в сложном положении. После приближения турецкой армии к Тбилиси началась эвакуация значимых организаций и учреждений, включая «Храм Славы». Экспонаты музея перевезли в Ставрополь и хранились в упакованном виде в здании военного склада до 1922 г. Однако не все предметы прошли эвакуацию, некоторая часть оставалась в музее, в их числе артиллерия, старинные пушки и пр. В марте – апреле 1922 г. экспонаты перевезли в Тбилиси и временно хранили в здании Грузинского архива, но вновь открытие Военно-исторического музея так и не состоялось. Музейные предметы были направлены для хранения и экспонирования в различные музеи [1]. В 1925 г. свыше 100 музейных реликвий привезли из Грузии в Дагестан и дополнили коллекцию Дагестанского государственного музея. В их число вошли все картины Ф. Рубо. Три картины Франца Алексеевича хранятся и экспонируются в стенах Национального музея РД им. А. Тахо-Годи: «Вступление императора Петра I в Тарки», «Взятие аула Дарго 6 июля 1845 года», «Штурм крепости Салты 14 сентября 1847 года» [4, с. 171]. Две последние представлены в залах XIX в.

Известно, что Рубо писал немало исторических сцен в своих этюдах и картинах, иногда они писались в разных ракурсах. Примечательно, что о походе в аул Дарго он пишет ещё одну картину, но она, как и ряд других, не являлась государственным заказом. В 1895 г. автор создаёт на полотне новый сюжет «Даргинский поход (Сухарница) лета 1845 года. Подвиг 3-го батальона Апшеронского полка» [9]. Изображение представляет военную схватку в лесной поляне. Все участники смешались в центре картины. В глубине деревьев видны горцы [6, с. 52–54]. Фон создаёт впечатление полуденного времени суток. Через деревья проглядывается солнечный свет и заметен дым от выстрелов ружей. Естественный тон красок создаёт впечатление реалистичности сцены.

Размер самой картины значительно меньше предыдущей и составляет 82 x 110 см. Картина хранится в собрании Государственного исторического музея в Москве и экспонируется в его Главном здании [9].

Живописные полотна художника погружают зрителя в историческую реальность того времени во всём её многообразии. «Лучшее качество г. Рубо, – писал один из критиков, – реалистическая трезвость его манеры и простота, которыми так редко обладают наши художники. Г. Рубо не гонится за вычурными эффектами, он остаётся верен природе и действительности, но видит эту природу и действительность сквозь субъективную призму своего оригинального таланта, открывая в ней поэтическое содержание и смысл» [6, с. 31].

## Литература

1. Дагирова Д. А. Штурм аула Ахульго. История и судьба панорамы Франца Рубо. Махачкала, 2025.
2. История Дагестана с древнейших времён до наших дней. Т. 1. М., 2005.
3. Коркмасов М. М. Кавказская война в творчестве Ф. А. Рубо. // Вестник Музея-панорамы «Бородинская битва». Выпуск II. 150-летию со дня рождения Ф. А. Рубо посвящается. М., 2005.
4. Тикаева-Иниева З. Д. От И. С. Костемеровского до наших дней: История одного музея (К 100-летию Национального музея Дагестана имени А. Тахо-Годи). Махачкала, 2024.
5. Указатель по Кавказскому военно-историческому музею. Тифлис, 1907.
6. Федорова О. Франц Рубо. М., 1982.
7. Элизбарашвили Н. А. Кавказский период (1881–1893) в творчестве Ф. А. Рубо. // Вестник Музея-панорамы «Бородинская битва». Выпуск II. 150-летию со дня рождения Ф. А. Рубо посвящается. М., 2005.
8. Даргинский поход. Подвиг 3-го батальона Апшеронского полка. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://roubaud.ru/darginский-pohod-podvig-3-go-batalona-apsheronского-polka>.
9. Даргинский поход (Сухарница) лета 1845 года. Подвиг 3-го батальона Апшеронского полка. Рубо Ф. А. (Roubaud François Iwan), 1895 г. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://catalog.shm.ru/entity/OBJECT/3049000>.
10. Даргинский поход 1845 года. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://rm.shm.ru/core/event/82>.
11. «Кавказ». Газета политическая и литературная. № 259. 1 октября 1888. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://roubaud.ru/kavkaz-no-259-1-oktyabrya-1888>.
12. Пресса о Храме Славы. [Электронный ресурс]. Режим доступа: [https://roubaud.ru/press\\_hram\\_slavy](https://roubaud.ru/press_hram_slavy).

Научно-исследовательский институт теории и истории  
изобразительных искусств Российской академии художеств. Москва

**Дружинин Алексей Александрович**

Кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник

## **УЧЕНИКИ Ф. А. РУБО – МАСТЕРА ПАНОРАМ И ДИОРАМ**

**Аннотация:** В статье рассказывается о творчестве художников – учеников Ф. А. Рубо, которые продолжили дело своего учителя, проявив мастерство в области панорамного и диорамного искусства

**Ключевые слова:** панорама, диорама, М. Б. Греков, Г. Н. Горелов, М. И. Авилов, Г. К. Савицкий, П. И. Котов, П. С. Добрынин, А. А. Пржецлавский

Leading researcher, PhD in History of Art, The Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, Moscow,

**A. A. Druzhinin**

## **FRANZ ROUBAUD'S STUDENTS WERE MASTERS OF PANORAMAS AND DIORAMAS**

**Abstract:** This article explores the work of artists who were students of F. A. Roubaud and who continued their teacher's work, demonstrating their mastery in the field of panoramic and diorama art.

**Keywords:** Panorama, Diorama, M. B. Grekov, G. N. Gorelov, M. I. Avilov, G. K. Savitsky, P. I. Kotov, P. S. Dobrynin, A. A. Przheclavsky

Художник Франц Алексеевич Рубо (1856–1928) является не только основателем русской панорамной батальной живописи, автором панорам «Штурм аула Ахульго», «Оборона Севастополя» и «Бородинская битва». Также важна его роль как педагога – с 1903 по 1911 гг. в должности профессора он руководил батальной мастерской Высшего художественного училища при Императорской Академии художеств в Петербурге, из которой вышла плеяда мастеров панорам и диорам. Среди них: основоположник советского батального и панорамно-диорамного искусства Митрофан Борисович Греков (1882–1934); действительный член Академии художеств СССР, заслуженный деятель искусств РСФСР, лауреат Сталинской премии Гавриил Никитич Горелов (1880–1966); действительный член Академии художеств СССР, народный художник РСФСР, доктор искусствоведения, профессор, лауреат Сталинской премии Михаил Иванович Авилов (1882–1954); действительный член Академии художеств СССР, заслуженный деятель искусств РСФСР, лауреат Сталинской премии Георгий Константинович Савицкий (1887–1949); действительный член Академии художеств СССР, заслуженный деятель искусств РСФСР, профессор, лауреат Сталинской премии Пётр Иванович Котов

(1889–1953); живописец, график, иллюстратор, плакатист Пётр Семёнович Добрынин (1876–1948) и живописец, график, иллюстратор, плакатист Александр Александрович Пржецлавский (1876–1952).

В 1909 г. Ф.А. Рубо привлекал М.Б. Грекова, М.И. Авилова, Г.Н. Горелова и П.С. Добрынина в качестве помощников во время реставрации своих панорам «Штурм аула Ахульго» перед её показом в Севастополе и «Оборона Севастополя» перед её показом в Петербурге.

Ещё в годы учебы в Академии художеств М.Б. Греков и Г.Н. Горелов создали свою первую диораму на сюжет Рождества Христова для павильона в саду Народного дома в Петербурге. В 1911 г. по заказу известного нижегородского издателя и книготорговца В.И. Бреева для Мининской передвижной выставки Г.Н. Горелов и М.И. Авилов сделают две диорамы: «Выход Нижегородского ополчения в Москву против поляков» и «Пожар Москвы», экспонировавшиеся в Казани и в Нижнем Новгороде. Последняя в 1912 г. демонстрировалась на юбилейной выставке Отечественной войны в Петербурге.

В советское время энтузиастом и пропагандистом панорамно-диорамного искусства, творцом первой советской диорамы стал выдающийся живописец-баталист Митрофан Борисович Греков. Из увлечения искусством панорам и диорам он выстроил целую концепцию и повсеместно пропагандировал свои идеи среди художников, военных, деятелей партии и руководителей государства. В панорамно-диорамном искусстве Греков видел возможность реализации трёх направлений: культурно-просветительского; агитационно-пропагандистского и художественно-образовательного. Его идеи в немалой степени повлияли на искусство панорам и диорам в нашей стране.

В феврале 1929 г. Греков заключил договор с Центральным музеем РККА на выполнение первой советской диорамы «Взятие Ростова» – о январских событиях 1920 г. во время гражданской войны и прославлявшей героизм Красной Первой конной армии. Работа велась в большом зале Центрального Дома Красной Армии в Москве. Художнику помогали его новочеркасские ученики Зеленский и Корольков. В конце декабря 1929 г. члены комиссии РВС СССР по подготовке и проведению десятилетнего юбилея Первой Конной армии под председательством С.М. Будённого осмотрели диораму и постановили считать работу художника Грекова удачной. Позже в сопровождении К.Е. Ворошилова диораму осмотрел И.В. Сталин, заявивший потом, что «такое искусство надо продвигать». Бойцы, командиры, рабочие, колхозники, служащие, студенты нескончаемой вереницей шли её смотреть. Книга впечатлений была заполнена восторженными отзывами. За создание диорамы художника наградили золотыми часами с надписью: «Художнику – мастеру батального слова Митрофану Борисовичу Грекову, от 1-й Конной армии». В начале 1932 г. диорама была перевезена в Дом Красной Армии в Ростове-на-Дону, оттуда летом 1939 г. – в областной Музей Революции, позже – в Азово-Черноморском краевой музей. В начале войны её эвакуировали сначала в город Орджоникидзе, а потом в Пятигорск. Диорама погибла под бомбёжкой во время войны.

В мае 1931 г. М.Б. Греков и Г.К. Савицкий заключили договор с Музеем РККА на создание двух диорам – «Егорлыкский бой» и «Под Варшавой». Из-за необязательности начальника музея, не обеспечившего художников обещанными материалами, затягивавшего сроки и прерывавшего со своей стороны договор, диорамы осуществлены не были. В апреле 1932 г. художники были вынуждены отказаться от заказа, так как при таких условиях не могли бы выполнить его в срок.

С 1929 г. художники М.Б. Греков и Н.Г. Котов совместно обдумывали план создания диорамного комплекса на темы: Великая Октябрьская революция, гражданская война и социалистическое строительство. В 1931 г. они получили поддержку от руководства Союза советских художников, наркома просвещения А.С. Бубнова, наркома по военным и морским делам К.Е. Ворошилова и Совета Народных Комиссаров СССР. Работа над циклом из десяти диорам к 15-летию Октябрьской революции стала первым масштабным проектом подобного рода в СССР. В тот же год на базе ССХ было организовано Бюро диорамных (панорамных) бригад. С июля по октябрь 1931 г. художники командировывались в разные районы страны для сбора творческого материала. В этом деле приняли участие в том числе ученики Рубо – М.Б. Греков, Г.К. Савицкий, М.И. Авилов, П.И. Котов, Г.Н. Горелов и П.С. Добрынин.

Диорама «Штурм Перекопа» должна была стать частью этой серии агитационных диорам. В октябре 1931 г. Греков и Савицкий отправились на Перекоп для написания натуральных этюдов местности. Результатом поездки явился эскиз Грекова, воспроизводящий штыковую атаку пехоты у Турецкого вала. На заседании бюро диорамных бригад с Президиумом правления ССХ 16 января 1932 г. по представлению Савицкого в качестве технического консультанта по диораме решено было привлечь профессора Военной Академии Д.М. Карбышева, будущего Героя Советского Союза. Из-за необходимости срочной операции Греков не смог приступить к дальнейшей работе, и в конечном счёте она перешла к Г.К. Савицкому, П.И. Котову, Н.П. Христенко и В.П. Ефанову. 29 июля 1934 г. в специальном павильоне Сокольнического парка культуры и отдыха имени А.С. Бубнова в Москве открылась выставка десяти диорам. Одной из наиболее удачных была признана работа «Штурм Перекопа». В июне 1936 г. её отреставрировали, а после передали в клуб текстильного комбината «Красный Перекоп» в Ярославле. В 1938 г. диорама была передана в Ярославский областной музей искусств и в настоящее время её живописное полотно хранится в фондах.

Диорама «Оборона Царицына» тоже должна была стать частью серии. С марта 1932 г. над Царицынской диорамой под руководством М.Б. Грекова трудились М.И. Авилов и П.М. Шухмин. Её официальным заказчиком был Реввоенсовет СССР, а главным куратором и консультантом его председатель, народный комиссар по военным и морским делам К.Е. Ворошилов. Уже к середине апреля 1932 г. художниками были разработаны и представлены лично Ворошилову два эскиза. Наркому наиболее понравился вариант Авилова, но он рекомендовал отказаться от показа событий в районе станции Гумрак и перенести действие на станцию

Садовая, что позволило бы не только масштабнее показать сражение, но и изобразить просторный вид на Царицын и Волгу. В октябре 1932 г. художники выезжали для сбора материалов в Сталинград (бывший Царицын). По возвращении ими совместно был создан новый эскиз. М.Б. Греков писал председателю ССХ А.В. Григорьеву: «Как видите, на страх или зло врагам продвигается дело диорам». К сожалению, из-за организационно-технических, финансовых проблем и ухудшения здоровья Грекова диорама создана не была.

В серию входила и диорама «Зерносовхоз "Гигант"». Наряду с девятью другими, в 1934 г. она была представлена на выставке в Сокольническом парке культуры и отдыха в Москве. Диорама была выполнена художниками П.С. Добрыниным, Г.К. Савицким, П.И. Котовым и А.В. Григорьевым.

В 1933 г. Греков выступает с предложениями о создании панорам «Оборона Царицына», «Разгром белых армий на Северном Кавказе», диорамы «Памятник Первой конной» и пишет центральную часть её композиции – «Разоружение деникинцев».

Победа Красной Армии в ходе сражений за Перекоп в ноябре 1920 г. ознаменовала окончательный перелом в гражданской войне и её официальное завершение в европейской части страны. Перекопская эпопея и её герои всячески культивировались и прославлялись советской государственной пропагандой, в том числе и средствами искусства. Для отображения таких эпохальных событий требовались соответствующие им монументальные формы, в том числе панорамы и диорамы.

Осенью 1934 г. Комиссией при ЦИК СССР по охране, восстановлению и созданию памятников Гражданской войны и Красной Армии, организованной по инициативе Ворошилова, было окончательно решено создать панораму «Штурм Перекопа». Греков предложил так называемую «комплексную панораму», состоящую из пяти тематически связанных диорам. Были сформированы две творческие бригады – одна под руководством Грекова, другая – Савицкого. В них вошли и ученики Рубо – Авилов, Пётр Котов, Горелов и Добрынин.

24 ноября 1934 г. художники вместе с военными консультантами выехали в Крым для ознакомления с севастопольской панорамой Рубо в качестве образца и сбора этюдного материала на местах боев. 27 ноября 1934 г. на лавочке недалеко от здания панорамы в Севастополе Греков скоропостижно скончался от сердечного приступа. Его смерть стала большим потрясением для всех. Руководство бригадой перешло к его верному соратнику и последователю Николаю Георгиевичу Котову.

С 30 ноября по 12 декабря экспедиция пребывала на Перекопе и Чонгаре. Условия работы, в том числе погодные, были тяжёлыми. Несмотря на это, было сделано около двухсот этюдов и зарисовок местности и укреплений. Намечались тона земли, особенности освещения, уточнялись цветовые соотношения земли и неба. Была найдена зрительная точка, наиболее выгодная для показа сражения – северо-восточный угол Старой Турецкой крепости. По свидетельству участников штурма, здесь проходили наиболее ожесточенные столкнове-

ния. Одновременно высота выбранной точки позволяла охватить пространство радиусом примерно в десять километров от центра боев.

По возвращении, на основе собранного материала художники приступили к написанию эскизов. Одновременно они прошли курс лекций по истории штурма, прочитанные им профессорами Военной Академии имени Фрунзе.

Бригада под руководством Николая Котова взялась за воплощение идеи Грекова о создании комплексной панорамы в эскизах и объёмных макетах. Художник Горелов работал самостоятельно. Он написал по одному большому плоскому эскизу Перекопской панорамы и диорамы «Бой за Чонгарский мост». Пётр Котов также написал большой детальный эскиз панорамы штурма Турецкого вала.

В феврале 1935 г. Савицким, Петром Котовым и Авиловым был написан большой плоский эскиз панорамы из четырёх частей и несколько живописных композиционных фрагментов. 7 июня 1935 г. в Центральном доме Красной Армии открылась выставка (общественный просмотр) эскизов. Комиссия приняла комплексный замысел Грекова и было решено дополнить панораму четырьмя диорамами: «Первая конная в тылу у Врангеля», «Переход через Сиваш», «Бой у Чонгарского моста» и «Разгром Врангеля у Юшуньских позиций». С этого этапа от работы отошли Авилов, Пётр Котов и Добрынин. 4 октября 1935 г. было принято решение возложить художественное руководство на Савицкого. Панораму «Штурм Перекопа» должны были писать Г. К. Савицкий, Н. П. Христенко и В. П. Ефанов; диораму «Бой у Чонгарского моста» – Г. Н. Горелов и А. Е. Куликов; диораму «Разгром Врангеля у Юшуньских позиций» А. В. Моравов и А. А. Пржецлавский.

В ноябре 1935 г. обновлённый состав художников в сопровождении военного консультанта вновь выезжает на Перекоп. Специально для них на Турецком валу была проведена большая пятичасовая военная инсценировка штурма с участием полков 3-й Крымской дивизии, местных перекопских осовахиимовских организаций, колхозников Красноперекопского района. В ней приняло участие более восьмисот человек. Действие сопровождалось огнём артиллерии и пулеметов. Это значительно помогло воссозданию картины боя.

Позже от плоских эскизов художники приступили к выполнению макетов панорамы и диорам с включением всех компонентов – живописного полотна, предметного плана и освещения. Для их написания было выделено помещение теннисного зала в так называемом «Доме на набережной» в Москве. Работы шли вплоть до января 1938 г. Размеры моделей-эскизов панорамы составили 4,5 x 30 м, диорам – 3,5 x 12 м. Макеты помогли художникам правильно построить трёхмерное пространство, расположить композицию не на плоскости, а на изогнутой поверхности, как в оригинале. Они стали своеобразной репетицией к предстоящей большой работе над созданием панорамы и диорам в натуральную величину.

К двадцатилетию Красной Армии, 21 февраля 1938 г. в Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина открылась художественная выставка «Штурм Перекопа». На ней экспонировались макеты панорамы и четырёх диорам, а также более семидесяти этюдов, эскизов и рисунков к ним. Выставка продлилась около года и вызвала большой интерес, толпы людей стояли в очереди у входа на неё.

Были организованы многочисленные экскурсии от предприятий, учреждений, в том числе образовательных, войсковых частей. Московскую выставку посетило более 500 тысяч человек. Она широко освещалась в советской прессе – как центральной, так и региональной.

В 1939 г. выставка с успехом развернулась в залах Государственного Русского музея в Ленинграде. За год экспозицию посетило 450 тысяч человек. Во время Советско-финляндской войны перед отправкой на фронт её целыми подразделениями посещали бойцы и командиры Красной Армии. В 1940 г. выставка отправилась для показа в картинную галерею Симферополя. Было решено макеты панорамы и диорам и полусотню эскизов и этюдов оставить там и на их основе организовать постоянную экспозицию.

С февраля 1938 г. из-за отсутствия финансирования работы были вновь законсервированы и возобновлены только с мая 1940 г. В августе 1939 г. за подписью председателя Совнаркома СССР В. М. Молотова вышел проект постановления «О создании художественной панорамы», в котором Комитету по делам искусств поручалось организовать работу по созданию панорамы «Штурм Перекопа» и четырёх диорам натуральной величины. Руководителем всего комплекса работ был назначен Савицкий. Обновился состав коллектива. Художникам снова пришлось отправляться в командировки на этюды в Крым. Параллельно с этим шла работа над окончательным композиционным решением будущих произведений, некоторые претерпели существенные изменения. Уточнялись размеры – остановились на том, что панорама будет 21 x 130 метров, диорамы – 15 x 45 метров.

В мае 1940 г. Академия Архитектуры СССР и Союз Советских Архитекторов объявили конкурс на проектирование здания для панорамы «Штурм Перекопа» на Новоспасской набережной в Москве. На конкурсную выставку, проходившую с начала сентября до начала октября 1940 г. в помещении Московского архитектурного института, было представлено 177 проектов из 30 городов СССР. По её итогам первую премию присудили молодым московским архитекторам Диденко и Генералову.

1 октября 1940 г. творческий коллектив ещё раз выезжал на места перекопских боёв для написания пейзажных этюдов и типажей. В частях Красной Армии перед ними была проведена инсценировка кавалерийского боя, произведен показ разрывов снарядов.

С 27 по 29 декабря 1940 г. состоялись заседания художественной комиссии КПДИ по рассмотрению эскизов и этюдов к панораме «Штурм Перекопа», итогом чего стало утверждение эскизов панорамы и всех диорам с учётом ряда замечаний. Всего на суд комиссии на этот раз было представлено более двухсот работ, в том числе кисти Савицкого, Горелова и Пржецлавского.

В январе 1941 г. в залах ЦДКА была открыта выставка этюдов и эскизов панорамы и диорам, позже перенесенная в залы Всесоюзной выставки «Индустрия социализма». В феврале и марте состоялся их общественный просмотр, а 25 апреля – творческое обсуждение с подведением итогов подготовительных работ. В ходе обсуждения эскизы подверглись достаточно жёсткой критике как

со стороны художников, так и военных специалистов. Внесение правок продолжалось вплоть до июня 1941 г. и по распоряжению Главизо они должны были быть завершены не позднее августа.

Подготовительная работа была закончена, художники могли уже приступить непосредственно к живописи панорамы и диорам. Окончить работу предполагалось в 1943 г. – к двадцатипятилетнему юбилею Красной Армии. Но для этого нужно было здание. Начавшаяся 22 июня 1941 г. война нарушила все творческие планы живописцев. Стройка здания была приостановлена, работы по созданию произведений прекратились.

В феврале 1942 г. в залах Московского товарищества художников на Кузнецком мосту прошла ещё одна выставка эскиза перекопской панорамы работы Савицкого и Христенко и четырёх эскизов диорам.

Во время войны трагически сложилась судьба макетов панорамы и диорам, а также эскизов и этюдов к ним, находившихся в экспозиции картинной галереи в Симферополе. Наряду с другими ценностями, живописные полотна панорамы и диорам были эвакуированы из города в ночь на 20 октября 1941 г. и только 25 октября прибыли в Керчь. Оттуда груз должен был идти в Новороссийск или Туапсе с первым пароходом. 27 октября немецкая авиация произвела усиленные бомбардировки керченского порта. Огонь, сопровождавшийся взрывами громадной силы, бушевал до 28 октября. Все ящики с находившимися в них ценностями, в том числе перекопская панорама, диорамы, этюды и эскизы к ним превратились в пепел.

Разразившаяся война поставила новые проблемы, темы и образы перед советским батальным искусством и новые задачи, поэтому после её окончания к проекту панорамного комплекса «Штурм Перекопа» не возвращались. В последующие годы ученики Рубо больше не работали в области искусства панорам и диорам. Только художник Г.Н. Горелов в 1943 г. совершил поездку в Тулу для сбора материала к диораме «Оборона Тулы», большой подготовительный эскиз к которой ныне хранится в Тульском музейном объединении.

Но работа над комплексом Перекопской панорамы не прошла бесследно. Она явилась целой эпохой, вехой, во многом повлиявшей на развитие отечественного батального и панорамно-диорамного искусства. С первых дней образования в ноябре 1934 г. Студии военных художников им. М.Б. Грекова в качестве преподавателей в ней работали Савицкий и Пётр Котов. С тех самых пор и до сегодняшнего дня мастера Студии продолжают развивать идеи и традиции Рубо и Грекова, в том числе в области панорамно-диорамного искусства – ими создано уже более сотни произведений. В 2024 г. Студия военных художников им. М.Б. Грекова отметила юбилей – 90 лет со дня своего основания.

## Литература

1. Волощенко В. А., Попова Т. А. Путеводитель по музею М. Б. Грекова. – М.: Воениздат, 1976.
2. Государственный Ярославско-Ростовский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Каталог. – М.: Искусство, 1964.
3. Грекова Т. Т. М. Б. Греков. – Ростов-на-Дону: Книжное издательство, 1955.
4. Дом-музей М. Б. Грекова. Новочеркасск. Путеводитель. – М.: Воениздат, 1976.
5. Дом-музей М. Б. Грекова. Новочеркасск. Путеводитель. – Новочеркасск, 1963.
6. Дружинин А. А. Диорама как вид искусства: дисс. ... канд. искусствоведения. – М.: Государственный институт искусствознания, 2014.
7. Заслуженный деятель искусств РСФСР Гавриил Никитич Горелов. К 50-летию творческой деятельности. Каталог выставки. – М.: Советский художник, 1950.
8. Зубов Е. А. Франц Алексеевич Рубо – художник и педагог: дисс. ... канд. искусствоведения. – СПб.: Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина, 2007.
9. М. Б. Греков. – Ростов-на-Дону, 2004.
10. М. Б. Греков в воспоминаниях современников. – Л.: Художник РСФСР, 1966.
11. Мастера советского изобразительного искусства. Живопись. – М.: Искусство, 1951.
12. Меликадзе Е. С., Сысоев П. М. Советская живопись. – М.: Искусство, 1939.
13. Митрофан Борисович Греков. – М.: Советский художник, 1956.
14. Мозговенко-Котова М. И., Сиренко С. А. Пристрастный свидетель эпохи//Третьяковская галерея. – 2010. – № 1 (26). – С. 32–41.
15. Новосибирская областная картинная галерея. Русское искусство XVI – нач. XX века. Советское искусство. Живопись, графика, скульптура. Каталог. – Л.: Художник РСФСР, 1965.
16. Новоуспенский Н. Н. Михаил Иванович Авилов. – М.-Л.: Искусство, 1950.
17. Пётр Иванович Котов/Составитель М. И. Мозговенко-Котова. – М.-Орёл: АПЛИТ, 2009.
18. Пётр Котов. Сборник статей. – М.-Орёл: АПЛИТ, 2010.
19. Петропавловский В. П. Искусство панорам и диорам. – Киев: Мистецтво, 1965.
20. Полищук Э. Георгий Константинович Савицкий. 1887–1949. – М.: Искусство, 1961.
21. Разумовская С. В. Пётр Иванович Котов. – М.-Л.: Искусство, 1950.
22. Савицкий Г. К. Каталог выставки. – М.-Л.: Искусство, 1941.
23. Сильное и красивое искусство будущего. Материалы Международной научной конференции к 150-летию со дня рождения Ф. А. Рубо. – М.: СОРЕК-полиграфия, 2006.

24. Советская панорамная живопись: Сборник статей/Под общей редакцией Ушенина Х. А. – Л.: Художник РСФСР, 1965.
25. Сокольников М. П. Георгий Константинович Савицкий. – М.: Искусство, 1950.
26. Сопотинский О. Гавриил Никитич Горелов. – М.: Советский художник, 1951.
27. Тимошин Г. А. Митрофан Борисович Греков: жизнь и творчество. 1882–1934. – М.: Советский художник, 1961.
28. Тихомиров А. Н. М. Б. Греков. – М.: ОГИЗ, Государственное издательство изобразительного искусства, 1937.
29. Тихомиров А. Н. М. Б. Греков. – М.-Л., 1944.
30. Федорова О. В. Франц Рубо. – М.: Искусство, 1982.
31. Халаминский Ю. Я. М. Б. Греков. – М.: Искусство, 1956.
32. Халаминский Ю. Я. Франц Алексеевич Рубо. 1856–1929. – М.: Искусство, 1952.

Федеральное государственное бюджетное учреждение науки  
**«Институт языка, литературы и искусства имени Гамзата Цадасы»**  
Дагестанского федерального исследовательского центра  
Российской академии наук. Махачкала

Федеральное государственное бюджетное образовательное  
учреждение высшего образования **«Дагестанский государственный  
технический университет»**, архитектурно-строительный факультет.  
Махачкала

**Гамидов Тимур Саидович**

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник отдела  
истории искусств ИЯЛИ ДФИЦ РАН,  
старший преподаватель кафедры «Архитектура» АСФ ДГТУ

## **ОБРАЗ ИМАМА ШАМИЛЯ И ЭПОХА РУССКО-КАВКАЗСКОЙ ВОЙНЫ В СОВРЕМЕННОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ДАГЕСТАНА**

**Аннотация:** Статья посвящена теме Русско-Кавказской войны в творчестве российских художников XIX в. и отдельных работ дагестанских мастеров искусства второй половины XX и начала XXI вв. Дается описание различным формам художественного осмысления образов Дагестана и личности имама Шамиля, представленные как в классических традициях изобразительного искусства, так и в «нетрадиционных», авангардистских формах авторского воплощения.

**Ключевые слова:** Дагестан, Русско-Кавказская война, историческая живопись, батальный жанр, классицизм, авангардизм.

**Abstract:** The article is devoted to the theme of the Russo-Caucasian war in the works of Russian artists of the nineteenth century and individual works of Dagestani masters of art of the second half of the twentieth and early twenty-first centuries. The article describes various forms of artistic interpretation of Dagestan's images and the personality of Imam Shamil, represented both in the classical traditions of fine art and in the "non-traditional", avant-garde forms of the author's embodiment.

**Keywords:** Dagestan, Russian-Caucasian war, historical painting, battle genre, classicism, avant-garde.

Со времён окончания Русско-Кавказской войны (1817–1864) тема противостояния горцев превосходящих их силам Российской империи становится классикой батально-исторического жанра в изобразительном искусстве. Живописно-графическое наследие П.И. Бабаева (1813–1870), Г.Г. Гагарина (1816–1893),

В. Ф. Тимма (1820–1895), Ф. А. Рубо (1856–1928), Т. Ф. Горшельта (1829–1871) и др., составляют бесценное достояние не только для российской и, в частности, для дагестанской, но и мировой художественной культуры в целом. Созданные ими произведения на кавказскую тематику послужили для некоторых последующих поколений российских и особенно для дагестанских художников XX в. образцами высокого мастерства академической школы изобразительного искусства. Они явились примерами глубокого погружения в классические жанры живописи, которые и сегодня имеют большое влияние на выбор исторических тем и раскрытие образов Дагестана современными художниками республики.

Исторические темы, посвящённые событиям Русско-Кавказской войны, образы героев этих времён и особенно легендарный имам Шамиль до сегодняшнего дня остаются наиболее привлекательными сюжетами для создания тематических картин. Достаточно много искусствоведческих трудов опубликовано на эту тему дагестанскими исследователями, наиболее крупные из работ принадлежат Л. Г. Гейбатовой [2], Д. А. Дагировой [4], Н. П. Воронкиной [1]. Формат данной статьи не претендует, да и не способен на широкий охват всех пунктов представленной тематики. Поэтому мы ограничиваемся анализом некоторых работ из классического наследия живописи XIX в., и тех наиболее примечательных, по мнению автора, живописных и скульптурных произведений, что созданы современными дагестанскими художниками со второй половины XX в. до настоящего времени (2020-е гг.).

Классика, заложенная российскими художниками XIX в., была и остаётся основой данного жанра. Но в последующие исторические этапы (II пол. XX – нач. XXI вв.) разные художники по-своему дополняли традицию, порой в самых неординарных, эксцентричных формах.

Кавказ в творчестве российских художников XIX в. ярко представлен наследием Г. Г. Гагарина, который был не только непосредственным участником военных событий, но одновременно совершал поездки по Дагестану, выполняя жанровые зарисовки и портреты горцев, отличающиеся непосредственностью образных воплощений. Известен подкупающий своими яркими видами и этнографической достоверностью изданный Гагариным альбом литографий (1857), где представлены горцы разных национальностей в традиционных костюмах. Такие живописные картины как «Свидание Шамиля с генералом Клюки фон Клюгенау» (1849), «Сражение при Ахатли» (ГРМ) – яркое свидетельство стремления художника к правдивой передаче исторических событий на основе собственных жизненных впечатлений и наблюдений.

Известна совместная акварельная работа Г. Г. Гагарина и М. Ю. Лермонтова «Сражение при речке Валерик», которая имеет надпись: «Сцена боя при Валерике ... 11 июля 1840... Рисовал Лермонтов, расцвечивал Гагарин». «В этой зарисовке, хранящейся в Государственном Русском музее, изображена схватка, происходящая у края горного оврага, на дне которого протекает быстрый холодный поток, носящий название "Река смерти". С убедительностью, на какую способен лишь рисовальщик, непосредственно участвовавший в битве, переданы ряды

идуших в штыковую атаку солдат и группа обороняющихся горцев, укрепившихся на брёвнах завала.

Сдержанное цветовое решение, основанное на сочетании голубоватых, желтоватых и коричневатых тонов, придаёт изображению строгость и изящество. Горный пейзаж, выдержанный в розовато-серой и голубовато-зелёной гамме, своим величавым спокойствием как бы противопоставлен кровавой битве людей» [3, с. 44].

Высоким профессионализмом отмечены в батальном жанре полотна Ф. А. Рубо. Сцены кровопролитного сражения изображены художником в картине «Штурм Гимры» (1891). Величественный горный пейзаж, древняя сторожевая башня, сбившиеся вокруг неё домики с плоскими кровлями и открытыми верандами становятся местом жестокой схватки. Многофигурная композиция решена ярко и динамично, подчёркивая драматизм события, а голубовато-серебристая цветовая гамма правдиво передаёт атмосферу горного пейзажа (Илл. 11).

Эпичны и величавы горные пейзажи Кавказа и Дагестана, созданные замечательными русскими художниками XIX века И. Ф. Александровским – «Русский лагерь под Гунибом» (1895), И. Занковским – «Сагретлинская переправа» (1890-е), «Салтыновское ущелье» (II пол. XIX в.), «Дорога на верхний Гуниб» (1860–1880 гг.), «Дарьяльское ущелье» (1890-е) и другие. Суровая панорама горных хребтов, могучие потоки бурных рек, неприступные откосы мрачных скал обретают особое романтическое звучание в пейзажной живописи этих мастеров.

Российские художники, среди которых: Г. Г. Гагарин, П. И. Бабаев, Ф. А. Рубо, Т. Ф. Горшельт, В. Ф. Тимм, И. Н. Занковский, П. Н. Грузинский и многие другие создали огромные циклы произведений на кавказскую тематику, отмеченные сочетанием жизненной правды и глубокого художественного обобщения. Они явились первыми и яркими представителями реалистической живописи, отразившими образы дагестанских горцев, их природу и быт во всей специфике и богатстве национального колорита. Значение творчества этих художников для развития профессионального искусства Дагестана со времён установления советской власти и последующее влияние на местных национальных мастеров искусства достаточно велико.

После периода «оттепели» самая драматичная, сложная и, в определённой мере, противоречивая фигура имама Шамиля – предводителя дагестанских горцев в противостоянии с имперскими амбициями России – начинает появляться в репертуаре дагестанских художников, в частности скульпторов. Этому образу посвящены работы многих авторов, в том числе несколько скульптурных вариантов А. И. Газалиева (1922–2022), относящихся к 1960–1970 гг. Такие понятия как героизм и самоотверженность, мудрость и рассудительность представляются лишь поверхностными эпитетами к образной характеристике легендарного имама в исполнении Газалиева. Духовно-содержательная часть героя изображения прочитывается в позе, в движении и в жесте, в характере схваченного состояния. Прекрасен и строг чеканный силуэт фигуры. Он подобен стройному, гармонически сложенному античному атлету. При всей значительности раскрываемого

героя в нём тонко соединилось величие и простота образной характеристики, строгость и изящество формы. Момент раздумья и сосредоточенности, охвативших всё состояние персонажа, образует главную духовно-историческую драматургию его внутреннего содержания. Именно это состояние, за которым стояло судьбоносное решение имама, оказалось удачно раскрытым в классической образной характеристике героя. Такой лейтмотив Газалиева напоминает образ предводителя горцев из сцены живописной картины «Пленение Шамиля» Т. Горшельта, выполненной в 1866 г. Но в отличие от последней, скульптурная фигура обращена к самому себе, к своим мыслям, что делает образ содержательным в жанре одиночного портрета (*Илл. 13*).

Не только время ощущается как предвосхищение в духовном состоянии исторического персонажа, но и окружающее пространство незримо задействовано скульптором в раскрытии героя изображения. Например, кусок булыжника под ногой имама позволяет почувствовать местность окружающей его горской природы. Во всех этих тонкостях портретного выражения становятся заметными и возросшие навыки, и индивидуальная зрелость автора в трактовке скульптурной фигуры. В наследии Газалиева имеются и другие варианты раскрытия имама Шамиля, отдельно стоящего в рост или верхом на коне. Все они интересны тем, что автор произведений отказывается от традиционного репрезентативного подхода в раскрытии известной исторической личности. Его работы создаются несколько в стороне от торжественности и пафоса в возвеличивании отважного лидера горцев. Героика и драматизм этой личности привлекает внимание автора в раскрытии беспристрастных оттенков его сложного психологического мира, в стремлении придать ему жизненный реалистический облик.

По тому, как раскрыт Ш. М. Канайгаджиевым исторический образ имама Шамиля (2004), его можно назвать ярким и неординарным скульптором нашего времени, смело порывающим с традициями «шаблонного» мышления. По сложившейся традиции главный герой войны кавказских горцев изображался верхом на коне или же в спокойной стоящей позе лидера, держащегося за рукоять кинжала у пояса, что служит своего рода аллегорией сопротивления. Напротив, в интерпретации Канайгаджиева восседает нервозно скрученная фигура имама. Состояние напряжения ёмко передано в беспокойном выражении его лица, в судорожном хвате руки за край стула. Отчётливое выражение экспрессии в этом сложном, драматически читаемом образе стало новым словом в дагестанской реалистической пластике новейшего времени (*Илл. 12*).

Первый и решительный сдвиг от норм и правил академической системы построения многофигурной исторической картины совершает дагестанский художник-авангардист И.-Х. Супьянов (1951 г.р.) в живописном произведении «Пленение Шамиля» (1977), являющимся в своём роде беспрецедентным толкованием выбранной темы. В истории изобразительного искусства Дагестана XX в. образ народного героя ещё не трактовался в таком обилии метафор, коллизий и скрытых смыслов, как это сделано И.-Х. Супьяновым. Вся композиция заполнена причудливым переплетением образов солдат, горских ополченцев и военной

атрибутики, колыхающихся в зловещем круговороте противостояний, потерь и страданий, которые пришлось пережить участникам Русско-Кавказской войны. Построение композиции выглядит крайне новаторским: главный герой изображения – имам Шамиль расположен несколько ниже от срединной части холста, оставляя вместе с тем за собой право композиционного центра. Художник передал сложный конгломерат чувств этой яркой исторической личности, где за сильным и волевым характером лидера проскальзывает напряжённая борьба внутренних раздумий, сомнений и оценок. У основания произведения развёртывается многолюдная сцена противостояния враждующих сил с острыми портретными выражениями. Все они, столкнувшиеся друг с другом в иступлённой агонии вражды, стали отражением трагедии человеческих судеб (Илл. 14).

Интересно решена верхняя часть полотна, выделяющаяся темновато-красным цветом, подобно ореолу светящегося круга. Это напоминает луч света – как последняя надежда, прорывающая мрак зловещих событий. Осветившиеся головы и фрагменты человеческих тел кажутся растёкшимися в причудливых сплетениях. На лицах изображённых – ужас и смятение. Подобно обожествлённым персонажам из классической живописи снисходит с небес воинственный образ горца с саблей в руке. Несмотря на то, что сцены составлены из разнородных эпизодов реального и вымышленного, лишённого единства времени и пространства, вся композиция смотрится целостно своим формальным и идейно-концептуальным строем. Во всей этой вакханалии демонических переплетений образов и сцен сражений отражается глубоко личное творческое отношение Супьянова к легендарной личности имама Шамиля и к тем трагическим страницам истории горского народа, которые принесла Русско-Кавказская война.

Все признаки сюрреализма и ассоциативно-метафорической живописи несут в себе живописные полотна А. Е. Забажанова (1962 г.р.) «Багровые скалы. Ахульго» (2002) и «Эманация духа» (2010). Визуальные метаморфозы первой из названных композиций составляют размышления автора в связи с одним из значительных эпизодов Русско-Кавказской войны в 1839 г. – битве за Ахульго. Символически колорит картины, решённой в алых и красно-бордовых цветах. Ассоциативно-смысловое содержание работы недвусмысленно говорит о масштабе бедствий, возможно, самого кровопролитного сражения тех времён. Вместе с тем конкретность между реалистической точностью объектов изображения и сюрреалистичностью построения форм оттеняет значение смыслов и иносказаний живописного произведения (Илл. 15). Небо и скалы, мост и сакли подобно фантастическому видению рисуют твёрдый лик Шамиля, осмысливаемый в категориях экзистенциальной его связи с бытием, с его родиной и историей. Вторая из названных работ также пронизана метафорами и отсылками, заключающимися в целостном видении героя в нерасторжимой связи с родной землёй. Возможно, в названии «Эманация духа» художник заключает глубокий онтологический смысл уходящей истории и материальной культуры горцев при отождествлении их с образом Шамиля, призрачно возникшим в небесах (Илл. 16). Формально-стилистическая сторона композиции, также как и в предыдущем случае, выстроена причудливы-

ми слияниями реальных форм изображений с ирреальными видами, но в более красочной гамме горского пейзажа.

В новейшей истории Дагестана много полотен на историческую тематику, в частности – батальных сюжетов из истории сражений дагестанцев с иноземными захватчиками, написаны в традициях классической живописи художниками М. Шабановым, отцом и сыновьями Камбулатовыми, А.Б. Мусаевым и др. Сохраняя приверженность к реалистической традиции, объединённые мастерством монументального мышления и умением выявлять декоративные качества формы и колорита, полотна этих художников разнятся индивидуальностью почерков. Последователь лучших традиций отечественной реалистической живописи – дагестанский художник И.С. Исмаилов (1977 г.р.) создаёт в 2025 г. яркую, эмоционально насыщенную картину на исследуемую тематику, под названием «Засада» (Илл. 17). Нельзя не заметить в этом произведении влияние живописи Ф.А. Рубо и других российских художников XIX в., развивавших тему Русско-Кавказской войны. Вместе с тем, современный дагестанский художник придаёт сюжету собственную интонацию. Психологическим напряжением наполняет Исмаилов образы воинственных горцев, поджидающих неприятеля в засаде. Один из героев жаждет схватки и готов кинуться в бой, двое других, присевших на землю, проявляют терпение и ждут подходящего момента. Работа пронизана напряжением разыгрываемой сцены.

Резюмируя представленный выше материал по теме Русско-Кавказской войны в современном изобразительном искусстве Дагестана необходимо заключить, что даже беглый обзор и небольшой формат исследования демонстрируют развитие данного жанра мастерами живописи и пластики в различных художественно-мировоззренческих направлениях. В связи с меняющимися социально-политическими установками в жизни страны, ростом инокультурных влияний и возникновением на этой почве новых эстетических направлений XX в. меняются и взгляды дагестанских художников на историю. В целом обращение к исторической теме ведётся в двух направлениях – в классическом, то есть на основе крепкой реалистической традиции, а также в авангардистском, овеянном различными «измами» современных художественных направлений. К последнему можно отнести монументально-декоративистское направление, экспрессионизм, метафизическую и сюрреалистическую живопись.

### **Литература**

1. Воронкина Н.П. Изобразительное искусство советского Дагестана. Махачкала, 1973. – 125 с.
2. Гейбатова Л.Г. Дагестан в творчестве русских и европейских художников середины XIX – начала XX века. – Махачкала: Alerph, –2014. – 215 с., илл.
3. Гамидов Т.С. Диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.04. Национальные образно-художественные и стилистические особенности изобра-

зительного искусства Дагестана XX в. [Место защиты: Моск. гос. худож.-пром. ун-т им. С.Г. Строганова]. – Москва, 2015. – 185 с.: илл.

4. [https://rusneb.ru/catalog/000199\\_000009\\_005570737/](https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_005570737/)(Дата обращения 25.02.2026).
5. Дагирова Д. А. Штурм аула Ахульго. История и судьба панорамы Франца Рубо: Альбом. Научно-популярное иллюстрированное издание. – Махачкала, 2025. – 206 с. илл.

Государственное бюджетное учреждение Республики Дагестан  
**«Национальный музей Республики Дагестан им. А. Тахо-Годи».**  
Махачкала

**Дагирова Джамиля Арслангереевна**  
Заместитель генерального директора

## **К ВОПРОСУ О ТОПОГРАФИИ МЕСТНОСТИ АХУЛЬГО НА ПАНОРАМЕ ФРАНЦА РУБО «ШТУРМ АУЛА АХУЛЬГО»**

Общеизвестно, что сражение при Ахульго 22 августа 1839 г. выглядело иначе, чем его запечатлел Рубо в своей панораме «Штурм аула Ахульго», 1890 (как и в одноимённой картине «Штурм Ахульго», 1888 г.), особенно в части топографической аутентичности. Для большинства зрителей (особенно местных) это становится местом преткновения и споров. И мы попытались в этом разобраться.

### **Местность Ахульго**

Название одной из суровых скалистых гор «Ахлулгох», расположенной примерно в двух километрах от селения Ашильта, стало в истории обобщающим названием труднодоступных по природе трёх небольших гор и прилегающей территории, гениально приспособленных для оборонительного комплекса имама Шамиля «Замок Ахульго».

Ахульго расположено у подножия северного склона Бетлинского плато горы Арактау, на правом берегу стремительной горной реки Андийское Койсу. Старое и Новое Ахульго занимают две небольшие горки, разделённые глубоким ущельем, на дне которого протекает речка Ашильтинка. Вместе они составляли полуостров, огибаемый с трёх сторон рекою Андийское Койсу.

Верхние площадки этих гор, окружённые каменистыми обрывами, суживаясь к югу, примыкают к окружающим горам двумя узкими перешейками: от Старого Ахульго тянется хребет вдоль берега реки; Новое Ахульго расположено под почти отвесной остроконечной вершиной, названной русскими Сурхаевой башней. Отвесные стены обоих утёсов к речке Ашильтинке и к реке Андийское Койсу изрыты множеством пещер. В одном месте оба утёса до того сближались между собой, что для сообщения между ними был перекинут бревенчатый мост. По площади поверхности Старое Ахульго намного меньше Нового.

Старое и Новое Ахульго не существовали до 1839 г., названия им дал Шамиль. Как русским, так и ему необходимо было как-то обозначить эти местности. Он дал им названия на аварском языке, точно соответствующие их военно-тактическим назначениям.

Старое – это то Ахульго, на котором находились старые укрепления Шамиля, уничтоженные в 1837 г. А новое – это то Ахульго, на котором Шамиль к 1839 г. соорудил новые укрепления.

Третью же горку русские обозначили одной-единственной укреплённой точкой, имевшейся на самой её вершине, назвав её Сурхаевой башней, т.е. именем руководителя работ по сооружению этого укрепления (по материалам Магомед-

наби Ибрагимова, историка и краеведа, учителя средней школы с. Гимры, Дагестан).

### **Панорама**

Зритель находится среди домов старого Ахульго. Напротив террасообразно возвышается большая деревня Новое Ахульго. Балочный мост соединяет два берега. Слева от зрителя расположена разрушенная Сурхаева башня. Прямо напротив зрителя, между домами Нового Ахульго, разгорается основное сражение. Масштаб сражения сильно растянут по горизонтали местности и впечатляет объёмом. Всю баталию Рубо разместил на платформе Нового Ахульго.

### **Реальность**

Если встать у Сурхаевой башни и смотреть прямо вниз на Ахульго, то «карта» иная – мы видим маленький полуостров, разрезанный поперек ущельем реки Ашильтинка. Эдакий ниспадающий ландшафт, а сам полуостров и все события, происходившие на нём, достаточно крохотны (по нашим предварительным расчётам, это максимум один квадратный километр, но учитывая неровности, скаты и ущелье, то вдвое меньше). Пространство полуострова никак не «тянуло» на длинную горизонталь панорамы и требовало от художника смелого художественного решения. И он мастерски его нашёл, не умаляя аутентичности ни местности, ни события. «Карта» местности была развёрнута Рубо справа налево, так как в таком случае поверхность Нового Ахульго обретала большую длину. Правда т. н. Сурхаева башня переместилась влево, а вправо речка Ашильта, впадающая в Койсу.

Данное решение было продиктовано самим размером панорамы, и Рубо было необходимо изобразить всё событие в горизонтали, чтобы перед зрителем, поднявшимся на смотровую площадку, развёртывалась битва на фоне бесконечной перспективы грандиозного пейзажа Кавказских гор. Безусловно, Франц Алексеевич нашёл компромисс, проявил изобретательность в определении композиции будущей панорамы. Не будем забывать, что панорама, в первую очередь, это художественное произведение, и для достижения эффекта вполне допустимы такие приёмы, как комбинирование, преувеличение, утрирование, сочинение, домысел. Однако, при внимательном рассмотрении фотографии панорамы 1911 г. и прочтении доступных описаний изображения мы чётко осознаём, что Рубо всё передал верно, так как действительно был на месте сражения, изучал карты местности, планы битвы, изображения в военных архивах. Об этом говорит и точка общего вида – известное ныне место на старом Ахульго, откуда Рубо рисовал эскизы к панораме («высота Рубо» – прим. авт.).

Таким образом, развернуть, растянуть сюжет было композиционно оправданно. К проявлению домысла можно отнести и включение верхнего плана – растянутого вдоль баталии, как занавес массивного архитектурного пейзажа. Высота центральной части каскада домов достигает почти 15 домов (этажей), что сопоставимо с очень большим горным аулом с населением в тысячу человек. Как мы уже знаем, Ахульго – это местность, не село в его прямом смысле, а скорее – военный временный лагерь, где практически все строения были спрятаны в пещерах

и рвах, за исключением нескольких на поверхности. Природа одарила этот полуостров лишь одним преимуществом – недоступностью, поэтому имам Шамиль и разбил здесь свою временную резиденцию. Это открытые горы, не приспособленные для жизни, лишённые растительности, прохлады и воды. И включение архитектуры было также задумкой автора для создания композиционного массива. Также в панораме мы видим такие не характерные для горной местности фигуры, как огромные стога сена и пирамидальные тополя. Очевидно, они были использованы художником как композиционные пятна. И роскошную горскую каменную архитектуру, написанную со знанием дела, и тополя, и стога мы встречаем на ранних графических пейзажах Рубо («Салты», 1884, «Гуниб», 1884, «Город на Кавказе», 1886), вероятно, созданные им в первые приезды в Дагестан.

В российских музеях нами обнаружены снимки и фототипии близлежащих к Ахульго селений середины – конца XIX–XX вв. – Ашильта, Чирката, Аргвани. Их ландшафты также были талантливо использованы и скомпонованы для создания архитектурной гряды панорамы. Сравнительный анализ архитектурного пейзажа в панораме и изображений сёл склоняет нас к тому, что художник бывал в них, а с горы Шулалатлулгох (Сурхаева башня) видны селения Ашильта и Чирката, которые находятся в нескольких километрах от Ахульго. Всё это, безусловно, и послужило материалом для панорамы.

Рубо старался воспроизвести событие правдиво и беспристрастно, так же как и его духовные наставники – Горшельт и Верещагин.

Вся эта топографическая путаница и недопонимание привели к устойчивому мнению, что Франц Алексеевич Рубо вовсе и не был в Дагестане, а просто с чьих-то слов «сочинил» свою панораму. Благо, сегодня имеются документы, которые подтверждают и факт пребывания Рубо в Дагестане и в местах сражения, и, что важно, факт намеренного изменения реальной топографии в интересах жанра панорамы.

### **Рубо и Дагестан**

В основу будущей панорамы «Штурм аула Ахульго» Франц Рубо положил сюжет картины «Штурм Ахульго» (1888) (Илл. 18). Рубо обратился в Мюнхенское панорамное общество с предложением создать для них панораму о событиях в Ахульго (размеры панорамы – 15 м в высоту и 115 м в длину как европейский стандарт ротонд) (Илл. 20).

Общество приняло предложение Рубо. В предисловии буклета панорамы «Штурм Ахульго на Кавказе» (Общество панорам в Мюнхене, Терезиенстрассе, 78) сообщается, что «мы с радостью откликнулись на идею г-на профессора Рубо, который предложил нам в качестве панорамы характерный эпизод тяжёлой и жестокой борьбы на Кавказе. Мы смогли согласиться на это ещё и потому, что были уверены в выдающихся художественных достижениях Рубо... Заслуженно высоко оценённый на родине по возвращении, он вскоре получил от русского правительства заказ украсить Зал Славы в Тифлисе серией картин на тему кавказских войн. Этот заказ повлёк за собой поездки художника в азиатские провинции России и в соседние страны, при этом регулярно – на Кавказ, для внима-

тельного изучения территории и её жителей. Таким же образом недавно, после подписания договора с Обществом [панорам], художник отправился на Кавказ для работы над этюдами к [нынешней] картине».

Это подтверждает и газета «Кавказ», которая в начале августа 1889 г. сообщает, что: «В Мюнхене нашёлся предприниматель, который задумал устроить громадных размеров круглую панораму, и сюжетом для неё избрал картину „Штурм Ахульго“ – как известно, уже написанную для кавказского военно-исторического музея художником г. Рубо. С заказом предприниматель обратился к тому же г. Рубо и ещё одному мюнхенскому пейзажисту г. Кригеру. Оба эти художника, для того чтобы снять в натуре всю ту местность, где происходил штурм, и вообще пополнить различные детали, не вошедшие в написанную картину, предприняли специальное путешествие на Кавказ, на днях были у нас проездом в Тифлисе и выехали отсюда в Дагестан, на место, где происходил штурм» (Кавказ. 1889. 2 августа. № 203. С. 2.).

А уже в середине августа газета описывает подробности о пребывании Рубо и Кригера, которые «...в течение двадцати дней своего путешествия по Дагестану успели набросать весьма много различных этюдов и сделали до 150 фотографических снимков.

Они посетили Ведено, Ботлих, Хунзах, Гуниб, Темир-Хан-Шуру и затем, через Петровск и Баку, вернулись в Тифлис (К сожалению, пока нам не удалось выявить, кто составлял маршрут, сохранились ли фото и этюды. – прим. авт.) Весь собранный художниками материал послужит не для одной только панорамы, но и даст им ряд богатых сюжетов для пейзажей» (Кавказ. 1889. 15 августа. № 215. С. 3.).

По возвращении в Мюнхен Ф. Рубо сделал предварительные зарисовки, серию эскизов к гигантскому панорамному полотну, приобрёл высококачественные холсты, собрал команду художников. Панорама была написана с декабря 1889 по май 1890 г. в одной из панорамных студий Общества.

#### **P.S.**

А если внимательно рассмотреть недавно всплывший живописный эскиз к панораме (приобретён на аукционе Кристи в 2021 г. частным лицом и ныне демонстрируется в Дагестанском музее изобразительных искусств им. П.С. Гамзатовой), он четко даёт нам представление о процессе работы художника над панорамой (Илл. 19). На эскизе мы видим повторение композиции картины 1888 г. с достаточно большим удлинением влево, от чего, вероятно, впоследствии автор отказался, развернув поперёк мост, а за ним и всю топографию местности (Илл. 21–22).

Федеральное государственное бюджетное учреждение  
**«Российский государственный музей Арктики и Антарктики».**  
Санкт-Петербург

**Мамакина Наталья Михайловна**

Специалист по внешним коммуникациям и фандрайзингу

## **ОКНА В ЗАПОЛЯРЬЕ: КОЛЛЕКЦИЯ ДИОРАМ МУЗЕЯ АРКТИКИ И АНТАРКТИКИ**

Представьте: вы стоите перед окном, за которым – Арктика. Птичий базар на скалистом берегу, полярная ночь над ледяным полем, моржи на заснеженном лежбище. И всё это – не фотография, не видео, а рукотворное произведение искусства, созданное десятилетия назад. Это – диорама.

Диорама – лентообразная изогнутая живописная картина с объёмным передним планом. Жанр, который многие считают устаревшим. Но в одном петербургском музее он живёт, развивается и по сей день завораживает посетителей – от детей полярников до детей, называющих эти работы на свой лад: «3D-модели».

Речь идёт о Российском государственном музее Арктики и Антарктики – единственном в России музее, рассказывающем об обеих полярных областях планеты. И его коллекция диорам – одна из крупнейших и уникальнейших в стране.

История этого места удивительна сама по себе. Здание, в котором сегодня располагается музей, старше его почти на столетие. Изначально оно было построено для Никольской единоверческой церкви по проекту архитектора Авраама Мельникова и просуществовало как храм до 1932 г. Затем здание передали музею.

Сам музей был основан ещё в 1930 г. – на базе Всесоюзного арктического института. Первым его директором стал художник и полярный исследователь Николай Васильевич Пинегин. Почти два года он оставался единственным сотрудником. Лишь в 1932 г. появился второй – художник и этнограф Николай Дмитриевич Травин. Два художника у истоков – это не случайность: с самого начала в музее органично соединились наука и искусство.

8 января 1937 г. музей открылся для посетителей в нынешнем здании. К тому времени интерьеры церкви были полностью переосмыслены: появилось железобетонное перекрытие, разделившее пространство на два этажа, была ликвидирована церковная живопись. А для оформления залов привлекли известных художников – Платунова, Серебряного, Новодворского, Протопопова, Торосяна. Именно тогда в экспозиции впервые появились диорамы.

Центральный зал первого этажа был отдан разделу «Природа Арктики». Его доминантой стал грандиозный макет «Арктика» – сегмент глобуса с картой северного полушария в масштабе 1:1 500 000, созданный по проекту художника Новодворского под руководством академика Шокальского. А вокруг – диорамы.

В 1935–1937 гг. художники Михаил Платунов и Иван Яковлевич Цепалин создали шесть диорам, которые и по сей день украшают этот зал: «Птичий базар»,

«Ледник Шокальского на Новой Земле», «Пролив Маточкин Шар», «Лежбище моржей», «Тундра зимой» и «Тундра летом».

Интересно, что большинство из них до наших дней дошли в изменённом виде. Например, после реставрации 1956 г. в «Тундре летом» появились олени – в оригинале их не было. «Тундра зимой» была переделана полностью. «Лежбище моржей» первоначально было «Лежбищем котиков». Диорамы жили, менялись – и это делает их ещё более ценными свидетелями времени.

Параллельно в музее существовал раздел «История арктических исследований». Его диорамы ставили перед собой иную задачу: не показать природу, а рассказать историю – этапы освоения Арктики человеком.

Здесь были работы, охватывавшие несколько столетий. Панорама «Арктика в мировоззрении Средневековья». Макеты «Зимовка Лаптевых на реке Колыме» и «Внутренность зимовки Баренца на Новой Земле» – к сожалению, до наших дней они не сохранились.

Зато дошли другие. Диорама «Порт Игарка» художника Стадника – образ советского освоения Севера.

«Поход ледокола «Красин» для спасения итальянской экспедиции на дирижабле "Италия". 1928 год» – работа Травина и Торосьяна, запечатлевшая одну из самых драматичных спасательных операций в истории полярных исследований. «Полярная станция в бухте Тихой» и «Первая научно-исследовательская дрейфующая станция. 1937–1938 гг.» – страницы советской арктической науки.

Принципиальная особенность всех этих работ – неукоснительная историческая достоверность. Художники опирались на дневники полярников, научные отчёты, воспоминания участников экспедиций. Музей с первых дней своего существования выполнял функции живой летописи: отражал в экспозиции последние успехи страны в освоении Арктики. И диорамы были важнейшим инструментом этого повествования.

Позвольте остановиться подробнее на трёх работах, каждая из которых – отдельная история.

«Мангазея». В середине 1970-х гг. художник А.П. Костенко под руководством историка профессора Михаила Белова создал диораму, открытую в 1975 г. Мангазея – единственный в мире средневековый город за Полярным кругом, существовавший с 1601 по 1672 г. у впадения реки Таз в Тазовскую губу. Это был торгово-промысловый центр Сибири, опорный пункт освоения зауральских территорий. Архивы города погибли в пожарах, не осталось ни планов, ни чертежей. Поэтому основой для диорамы стали результаты археологических раскопок, которые экспедиция Арктического и антарктического научно-исследовательского института проводила с 1968 по 1973 гг. На диораме – слияние рек, деревянный кремль с башнями-бойницами, Троицкая церковь, Гостиный двор, кочи у пристани. Редчайший случай, когда искусство восстанавливает то, что история утратила.

«Бой у острова Диксон». Диорама 1968 г., автор – тот же Костенко. Сюжет отсылает к августу 1942 г., когда немецкий тяжёлый крейсер «Адмирал Шеер» в рам-

ках операции «Вундерлэнд» атаковал советский арктический конвой и порт Диксон. На диораме – бухта, советские суда, бегущие к орудиям моряки, вдали – силуэт крейсера, орудийные вспышки с обеих сторон. Любопытна история создания: работа затянулась на четыре года вместо одного, а комиссия упрекала автора в отступлении от технического задания. Тем не менее, признав высокие художественные достоинства работы и её историческую достоверность, диораму оставили в экспозиции – и она стала одним из самых впечатляющих экспонатов музея.

Вращающийся макет «Дрейфующая станция». Принятый в 1956 г., он состоит из шести секторов и показывает жизнь полярников в течение всего года – от весеннего подъёма флага на новой станции до зимней полярной ночи с выпуском радиозонда. Лагерь, палатки, вертолёт, трактор с фарами в темноте, люди в меховых одеждах у научных приборов – полный цикл арктической зимовки, воссозданный на основе документальных фотографий, дневников и корреспонденции участников дрейфа.

За более чем 85 лет истории музей сменил не одно поколение диорам. О многих мы знаем лишь из архивов. Но те, что дожили до наших дней, – это не просто художественные произведения. Это безмолвные свидетели истории самого музея и всего, что он пережил.

И традиция продолжается. В 2021 г. коллекцию пополнила диорама «Вид на Мурманск. 1917 год» – работа Андрея Савкина, художника и полярника, который трудится в музее с 2007 года. Человека, прошедшего путь от театральных декораций для «Ленфильма» и «Мосфильма» до ледяных просторов Антарктиды – и нашедшего своё призвание именно здесь.

Сам Савкин говорит: важно, чтобы и самые юные посетители понимали – музей может завораживать и без мультимедиа и спецэффектов. И дети это чувствуют. Они смотрят на диорамы и говорят: «Смотри, это же 3D-модель!»

Может быть, в этом и есть главная победа: жанр, придуманный задолго до цифровой эпохи, говорит с новым поколением на его языке.

Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры  
«Государственный центральный музей современной истории  
России». Москва

**Синин Евгений Юрьевич**

Старший научный сотрудник, экспозиционно-мемориальный отдел  
«Пресня»

## НОВЫЕ ДАННЫЕ О СОЗДАНИИ И ФУНКЦИОНИРОВАНИИ ДИОРАМЫ «ГЕРОИЧЕСКАЯ ПРЕСНЯ. 1905 ГОД»

**Аннотация:** Сообщается о найденных в архиве музея «Пресня» документах и источниках о создании и функционировании открывшейся в 1982 г. светодинамической диорамы «Героическая Пресня. 1905 год» авторства народного художника РСФСР Е. И. Дешалыта. Обозначены перспективы работы с этими документами и в целом наследием Ефима Исааковича в свете планируемой реконструкции зданий экспозиционно-мемориального отдела «Пресня» Государственного центрального музея современной истории России.

**Ключевые слова:** Государственный центральный музей современной истории России, музей «Пресня», Е. И. Дешалыт, диорама.

Народный художник РСФСР Ефим Исаакович Дешалыт (1921–1996) знаменит как большой мастер диорамного и панорамного искусства. Его руками было создано по меньшей мере 83 произведения подобного плана<sup>1</sup>. Диорамы и панорамы Е. И. Дешалыта экспонировались или экспонируются во множестве музеев нашей страны: в Москве, Владимире, Рязани, Иванове и других городах. Также они выставлялись за рубежом, например, диорама «Москва – столица СССР» в Нью-Йорке в 1977 году.

К настоящему времени в экспозиционном формате сохранилось около 20 диорамных творений Ефима Исааковича<sup>2</sup>. В их число входит светодинамическая диорама «Героическая Пресня. 1905 год», доступная для посетителей в основном здании экспозиционно-мемориального отдела «Пресня» Государственного центрального музея современной истории России. Диорама показывает события 16–17 декабря 1905 г. на Пресне – кульминационные бои Декабрьского вооружённого восстания в Москве, одного из переломных моментов Первой российской революции.

<sup>1</sup> Дружинин А. А. Художественная диорама как вид искусства: специальность 17.00.04 «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура»: диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения. М., 2014. С. 145.

<sup>2</sup> Варган А. А. Диорамное искусство Е. И. Дешалыта. // XVIII Машеровские чтения: материалы международной научно-практической конференции студентов, аспирантов и молодых учёных, Витебск, 25 октября 2024 г.: в 2 т. Т. 2. Витебск: ВГУ имени П. М. Машерова, 2024. С. 285.

Диорама «Героическая Пресня. 1905 год» создавалась коллективом под руководством Е. И. Дешалыта с 1977 по 1982 гг. Изначально творение предполагалось закончить в 1980 г., к 75-летию Декабрьского вооружённого восстания<sup>3</sup>. Однако диорама была торжественно открыта лишь 21 декабря 1982 г. в присутствии автора. Зрителям предстало полотно площадью 208 квадратных метров, дополненное более чем 1000 живописных и скульптурных фигур<sup>4</sup>. Посетителей встречал сеанс со звуковыми и световыми эффектами, причём дикторский текст озвучивал народный артист СССР М. А. Ульянов.

Интересно, что вплоть до конца 1990-х гг. зрители слушали сеансы диорама стоя, в знак уважения к героям Декабрьского вооружённого восстания. Впрочем, времена меняются, и сегодня посетители проводят сеансы диорама сидя. После проведённой в 2014–2015 гг. модернизации диорама стала доступна в двух сеансах: «историческом» с записью голоса М. А. Ульянова и «архитектурном», на котором рассказывается о застройке Москвы начала XX века<sup>5</sup>.

За более чем 40 лет работы диорама снискала популярность у жителей и гостей столицы. обстоятельно исследована и её история. Так, в 2024 г. силами сотрудников ЭМО «Пресня» был составлен, а редакционно-издательским отделом ГЦМСИР был выпущен иллюстрированный буклет о диораме. В нём вводились в научный оборот десятки фотографий и документов из музейного собрания ГЦМСИР. Однако в «кладовых» обнаруживаются всё новые материалы.

В конце 2026 г. планируется закрытие здания музея «Пресня» на реставрацию<sup>6</sup>. Разумеется, перед этим событием нами обследуется хранящийся в здании музейный архив. На хранении находится в том числе папка с фотографиями Москвы начала XX века, которыми Е. И. Дешалыт пользовался при работе над диорамой. Кроме всего прочего, нами были найдены некоторые не вошедшие в вышеупомянутый буклет, но безусловно интересные сведения.

Так, сохранился составленный заведующей научно-экспозиционным отделом музея «Красная Пресня» Б. И. Гаденко и старшим научным сотрудником А. А. Арсеньевым документ под названием «Источниковедческие базы по обеспечению создания диорама “Героическая Пресня. 1905 год”». Из него виден серьёзный подход при создании живописного полотна. Кроме выявления фотографий Москвы соответствовавшего событиям Декабрьского восстания периода, были сделаны запросы в Музей военной одежды и Центральный военный исторический архив, музей архитектуры имени Щусева и театральный музей имени Бахрушина. Консультировались и с известными историками. Был упомянут и доктор исторических наук К. Ф. Шацилло, автор ряда монографий о революции 1905 года.

<sup>3</sup> Ефим Дешалыт. «Героическая Пресня. 1905 год». История в деталях. Иллюстрированный буклет / сост. Ю. Г. Быкадоров. М.: ГЦМСИР, 2024. С. 22.

<sup>4</sup> Там же. С. 21.

<sup>5</sup> Там же. С. 67.

<sup>6</sup> Музей со знаменитой пресненской диорамой закроется в конце года // Московский Комсомолец. 28 мая 2026 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.mk.ru/moscow/2026/05/28/muzey-so-znamenitoy-presnenskoj-dioramoy-zakroetsya-v-konce-goda.html> (дата обращения: 06.06.2026).

Он, как сказано в документе, «советовал придерживаться официальных данных по таблицам и альбомам того времени».

Стоит отметить, что Е. И. Дешалыт работал с темой Декабрьского вооружённого восстания в Москве и боёв на Пресне в 1905 г. долгое время. Существующей диораме предшествовало меньшее по размерам и экспонировавшееся в Музее революции СССР живописное полотно, созданное в 1955 году. В год 50-летия событий на Пресне у Ефима Исааковича ещё была возможность услышать о ходе и местности боёв от их непосредственных участников. Дешалыт обошёл переулки района вместе с начальником боевой дружины мебельной фабрики Шмита М. С. Николаевым (1878–1956), а также получил консультации от старых большевиков Е. Д. Стасовой и Г. И. Петровского<sup>7</sup>.

Однако в конце 1970-х гг., приступая к созданию расширенной диорамы, Дешалыт едва ли мог рассчитывать на консультации участников событий 1905 года – в живых их остались единицы. Но очевидцы пресненских баррикад таки успели помочь художнику. В архиве музея отложилась вырезка со статьёй «В музее Красной Пресни»<sup>8</sup>. Там упомянуты ветераны партии – А. М. Николаев и Е. А. Попова, принимавшие участие в консультациях по диораме. Елизавета Алексеевна была членом партии с 1920 г. и активисткой Краснопресненского совета ветеранов. Она могла наблюдать события 1905 г. в детстве. Родившийся в 1900 г. Александр Михайлович был сыном М. С. Николаева и мог многое услышать от него.

Прослеживаются и доподлинные свидетели боёв на Пресне в 1905 г., дожившие до открытия существующей диорамы и посетившие её. В найденных при подготовке к реставрации здания документах есть материалы И. В. Крылова. Родившийся в 1898 г., он был работником пресненских предприятий и активным участником Октябрьской революции. На старости лет Иван Вонифатьевич оставил воспоминания «Записки красnogвардейца» и занялся исследованием истории Пресни, помогая нашему музею. В его материалах отложилась газетная вырезка со статьёй «Красногвардеец», где заведующий музеем Ю. Ф. Мосев говорил: «Когда народный художник РСФСР Е. Дешалыт работал над центральным экспонатом музея – диорамой “Героическая Пресня. 1905 год” – он вместе с Иваном Вонифатьевичем обошёл все здешние улицы и переулки»<sup>9</sup>. Крылов в семилетнем возрасте был свидетелем обстрела правительственной артиллерией Трёхгорной мануфактуры, в казармах на территории которой он жил со своими родителями<sup>10</sup>.

В жизни любого музейного объекта, которым является и диорама «Героическая Пресня. 1905 год», неизбежно наступают деформации материала, его усталость – одним словом, старение. К сожалению, не всегда удаётся выдерживать необходимый температурно-влажностный режим для таких смешан-

<sup>7</sup> Немировская О. Героическая Пресня // Огонёк. 1983. № 16. С. 16.

<sup>8</sup> В музее Красной Пресни // Московская правда. 1983. 12 мая.

<sup>9</sup> Владимирова О. Красногвардеец // Вечерняя Москва. 1983. 14 июля.

<sup>10</sup> Шадрова Е. Гаврош с Красной Пресни // Московский комсомолец. 1985. 19 ноября.

ных композиций, как диорама. Частая эксплуатация только усиливает эффект. Нами был обнаружен дефектный акт, составленный представителями Комбината диорамно-макетных (в том числе самим Е.И. Дешалытом) и художественных работ и Центрального музея революции СССР от 20 февраля 1991 года. В документе отмечались проценты необходимых после 8 лет работы объекта реставрационных работ от первоначальной исполнительской стоимости: 1,6% для живописного холста, 6% для предметного плана, 16% для электрооборудования и 14% для звукового сопровождения. Предлагались и конкретные технические рекомендации по эксплуатации, например, «три раза в году (апрель, сентябрь, декабрь) проводить работы по очистке от пыли и грязи объёмного предметного плана и частичный его фактуровки».

К сожалению, в 1990–2000-е гг. серьёзных реставрационных работ с диорамой не проводилось из-за отсутствия должного финансирования. Состояние памятника ухудшалось. Об этом свидетельствует отложившаяся в музейном архиве копия акта к протоколу реставрационного совета от 21 февраля 2007 года. Представители мастерской констатировали швы, подтёки и загрязнения полотна. В том числе было отмечено – «в середине по горизонтальному шву утрата: осыпь с обнажениями красочного слоя около 32 см». Впрочем, от реставрации диорамы авторы акта отказались ввиду отсутствия на месте необходимого технического инвентаря вроде спецлестницы, а также её конструктивных особенностей. В итоге диорама была реанимирована только в 2014–2015 годах.

В ближайшем же будущем предстоит реставрация самого здания музея. Диорама «Героическая Пресня» должна быть сохранена для будущей экспозиции. Сейчас прорабатывается её содержание, и в зале перед диорамой планируется отвести блок по истории создания и творчеству Е.И. Дешалыта. Предполагается экспонирование авторских эскизов к диораме, а также установка инфокиоска с цифровыми образами фотографий и документов. Представленные выше материалы безусловно помогут в создании новой музейной экспозиции.

### **Литература**

1. Варган А. А. Диорамное искусство Е. И. Дешалыта. // XVIII Машеровские чтения: материалы международной научно-практической конференции студентов, аспирантов и молодых учёных, Витебск, 25 октября 2024 г.: в 2 т. Т. 2. Витебск: ВГУ имени П. М. Машерова, 2024. С. 284–285.
2. Владимирова О. Красногвардеец // Вечерняя Москва. 1983. 14 июля.
3. В музее Красной Пресни // Московская правда. 1983. 12 мая.
4. Дружинин А. А. Художественная диорама как вид искусства: специальность 17.00.04 «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура»: диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения. М., 2014. 1159 с.

5. Ефим Дешалыт. «Героическая Пресня. 1905 год». История в деталях. Иллюстрированный буклет / сост. Ю. Г. Быкадоров. М.: ГЦМСИР, 2024. 67 с.
6. Музей со знаменитой пресненской диорамой закроется в конце года // Московский Комсомолец. 28 мая 2026 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.mk.ru/moscow/2026/05/28/muзей-so-znamenitoy-presnenskoj-dioramoy-zakroetsya-v-konce-goda.html> (дата обращения: 06.06.2026).
7. Немировская О. Героическая Пресня // Огонёк. 1983. № 16. С. 16.
8. Шадрова Е. Гаврош с Красной Пресни // Московский комсомолец. 1985. 19 ноября.

Государственное бюджетное учреждение культуры  
**«Калининградский областной музей янтаря».**

Калининград

**Кузнецова Марина Игоревна**

Заместитель директора по научной работе

## **ДИОРАМЫ «ЯНТАРНЫЙ ЛЕС» И «КАРЬЕР ЯНТАРНОГО КОМБИНАТА»: ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ, АВТОРСКИЙ КОЛЛЕКТИВ, НАУЧНОЕ СОПРОВОЖДЕНИЕ, ОПЫТ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ, СЛОЖНОСТИ РЕСТАВРАЦИИ И МУЛЬТИМЕДИЙНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ**

В постоянной экспозиции Музея янтаря размещаются две исторические диорамы, созданные к открытию музея в 1979 году. Их появление было обусловлено экспозиционными задачами, о которых позднее я расскажу подробнее. В первую очередь они были необходимы для воспроизведения процессов реальной действительности, которые невозможно или неэффективно представлять только экспонатами или фотографиями.

Речь пойдет о диораме «Янтарный лес», воспроизводящей образ сложного по структуре лесного сообщества, произраставшего 33–37 млн. лет назад на обширных территориях средней и северной Европы. Вторая диорама – «Карьер Янтарного комбината» – зафиксировала основной карьерный способ добычи янтаря, технологию конца 1970-х годов.

### **О диорамах по учебнику**

Прежде чем говорить об истории их появления, хотелось бы сказать несколько слов в целом о диорамах, создаваемых специально для музейных экспозиций. Их появление всегда отражает исследование музейных предметов, они служат для расшифровки взаимосвязей, обобщений и дополнений сведений, поставляемых музейным предметом. Сюжет диорамы разрабатывается на документальной основе.

«Сочетание изобразительного фона с предметным передним планом иногда при помощи специального освещения создаёт иллюзию реального пространства и открывает большие возможности для образного воспроизведения исторического события или явления во всей его конкретности. Диорама занимает определённое место в системе воздействия на зрителя. Прерывая сложный процесс вникания в смысл музейных предметов, она вносит в экспозицию элемент зрелищности, развлечения. Такое переключение внимания, как утверждают психологи, является своего рода отдыхом, который способствует дальнейшему внимательному рассмотрению экспозиции. Однако, учитывая особо повышенную аттрактивность диорам, следует строго ограничивать их количество, выбирать для диорамного показа особо значимые исторические моменты». Цитата приведена по учебному пособию «Музееве-

дение» (1988) под редакцией Константина Григорьевича Левыкина, директора ГИМ с 1976 по 1992 гг.

### **История создания: подготовка художественно проекта**

Несомненно, при планировании экспозиции авторы проекта художественного оформления – ленинградский архитектор, член союза художников СССР Генрих Соломонович Хозацкий (1931–2021) и художник декоративно-прикладного искусства, член Союза художников СССР Марианна Витольдовна Еленевская (1939–2009) – заранее решили, какие именно процессы необходимо отразить с помощью диорам. Был подготовлен эскизный проект, зафиксированный на диапозитиве из коллекции Калининградского областного историко-художественного музея.

Первоначально предполагалось дополнить янтарь другими экспонатами – обитателями морей и океанов, но впоследствии была предложена концепция музея одного минерала. Однако сохранились уникальные эскизы неосуществлённого проекта.

### **Художники и макетчики**

Заказ на обе диорамы, которые до сих пор находятся в экспозиции музея, был получен Ленинградским комбинатом декоративно-прикладного искусства приблизительно в 1973 г. Исполнителями значились Валерий Александрович Метик и В.А. Машенкин (художники), а также Леонид Александрович Метик, Н. Николаев, А.В. Творонович, Рашид Рауфович Доминов, В.И. Хохлов (макетчики). Художественный консультант – заслуженный художник России Владимир Игнатьевич Табанин. Информацию о создателях диорам музею передала внучка Леонида Александровича – Софья Алексеевна Метик, художник-реставратор произведений из металла, член Санкт-Петербургского Союза художников.

Материалы для Янтарного леса собирали зимой в Ленинградском Ботаническом саду, делали зарисовки, проводились научные консультации. В настоящее время Ботанический музей – это отдел Ботанического института им. В.Л. Комарова Российской академии наук.

Сами диорамы изготавливались в Ленинграде, конструкции диорам были из сварного стального уголка (задник) и трубы прямоугольного сечения (предметный план). Передний план был смонтирован на колесах, чтобы можно было его выкатывать на время работы с задником. Колеса так и остались после монтажа в музее. Задник из оргалита, оклеенного холстом. Монтаж производился примерно в 1975–1976 гг.

Вторая диорама – «Карьер Янтарного комбината» наглядно демонстрирует технологию промышленной добычи янтаря, которая осуществляется с начала XX века в районе пос. Янтарный Калининградской области.

Для диорамы «Карьер» материалы собирали в пос. Янтарный, на месте непосредственной добычи янтаря. Ещё до начала работ художники посещали карьер и беседовали со специалистами – геологами и работниками карьера. В сборе материалов для диорамы «Карьер» участвовал фотограф из музея, к сожалению, его фамилия в документах не сохранилась.

О Леониде Александровиче Метике и его брате Валерии Александровиче удалось выяснить факты творческой биографии.

Метик Валерий Александрович – живописец, выпускник мастерской Е. Е. Моисеенко Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина (сейчас Санкт-Петербургская академия художеств).

Метик Леонид Александрович учился на факультете теории и истории искусств института им. И. Е. Репина у Эльги Александровны Пименовой, работал в КДПИ, делал диорамы для множества музеев в Вольске, Могилеве, Ростове-на-Дону, в Артиллерийском музее и Музее милиции в Санкт-Петербурге.

Музей янтаря открылся 29 декабря 1979 г. с уже готовыми диорамами, о чём сохранилась газетная заметка.

Известно, что Генрих Хозацкий в 1983 г. был удостоен бронзовой медали ВДНХ СССР. Диорамы были оформлены в научно-вспомогательный фонд музея.

### **Проблемы реставрации**

В первые годы своего существования музей сразу занялся естественной историей янтаря, исследованием природных образцов и проблемами художественной обработки. Проводились научно-практические конференции, выставки. Драматическими оказались 1992–2002 гг.: обветшало здание, устарело оборудование, коллекция перестала пополняться. В это время диорамы сильно пострадали в результате распространения влажности внутри здания. Исправить ситуацию смогли лишь после того, как музей приобрёл статус самостоятельного учреждения культуры. С 2003 по 2009 гг. был проведен капитальный ремонт второго этажа музея и отреставрированы диорамы.

В процессе диорама «Янтарный лес» пережила изменения внешнего вида: архивные фото свидетельствуют о том, что до ремонта в экспозиции музея заднюю стенку занимало живописное панно с уходящей в горизонт перспективой. В начале 2000-х гг. панно было демонтировано и заменено на фотографию тропического леса.

Реставрация проводилась собственными силами музея.

### **Как показать то, что никто не видел, или Задачи диорам в Музее янтаря**

Для чего же создавались диорамы Музея янтаря? Главная причина – это то, что крайне сложно представить себе «янтарный» лес и в целом древнюю природу, существовавшую почти 40 млн. лет назад. Также неподготовленному посетителю достаточно сложно вообразить способ добычи янтаря.

Другой важной проблемой для экспозиционеров была задача заполнить пространство музея, не имея достаточного количества аттрактивных экспонатов. Так, зал подлинников XVII–XVIII веков был дополнен натюрмортами с янтарными предметами, тему происхождения янтаря проиллюстрировала диорама «Янтарный лес», технологию добычи в конце 1970-х гг. показала диорама «Карьер».

### **«Янтарный лес»**

Представлен фрагмент экосистемы, часть которой в виде окаменелой смолы и попавших в неё организмов (растений, беспозвоночных и др.) дошла до современности.

Диорама должна была показать все основные компоненты растительного сообщества, место образования смолы и окружающую обстановку этого процесса.

На заднем плане (фотообои) изображен густой подлесок, на котором можно идентифицировать следующие составляющие реконструируемого растительного сообщества: вееролистные пальмы (слева), основание толстого древесного ствола (в центре) и ветвь растения из семейства дубовых (справа вверху), густая травянистая растительность влажного тропического леса с широкими листовыми пластинками (справа внизу).

На среднем и переднем плане диорамы расположены стволы деревьев, установленные плавным полукругом и оставляющие относительно открытым центр. Деревья представлены преимущественно окоренными сосновыми стволами (демонстрирующие лесообразующую породу «янтарного» леса – янтареносную сосну), одна из сосен – с выступающей разлапистой корневой системой. Стволы сосен покрыты натёками смолы (имитация истекающей живицы из эпоксидной смолы). Кроме сосен, в диораме присутствуют более тонкие стволы лиственных деревьев, увитые вьющимися лианами разных видов (слева – плющ, справа – лиана с овальными листьями). По центру, близко к фону, расположен саговник, слева – веточный опад, в разных местах в качестве дополнительного элемента установлены листья вееролистных и перистолистных пальм. Самый нижний, напочвенный ярус, имитирует подстилку хвойного леса: покрыт слоем опавшей хвои и отдельными сосновыми шишками, моховыми подушками (имитация из современного высушенного мха-сфагнума) и единичной тонкой сосновой веткой, покрытой лишайниками.

На стволе сосны демонстрируется процесс смолотечения – первый этап образования янтаря.

Диорама частично отражает состав леса: посетитель может увидеть флору, возрастом 40 млн. лет. Показаны и субтропические элементы: пальмы, лианы и др., которые наглядно демонстрируют тёплый климат на севере Европы в эпоху позднего эоцена. Кстати, в витрине напротив показаны фрагменты этих растений, законсервированные в янтаре, и отпечатки листьев, в том числе пальмовых, на янтаре.

Можно сказать, что в более поздние годы естественно-научная коллекция музея формировалась в том числе с прицелом на пополнение экспозиции значимыми экспонатами в данных темах. С 2000-х гг. активно комплектуется фонд образцов с включениями растений. В 2025 г. из новых поступлений был сформирован экспозиционный комплекс «*Pinus succinifera*».

В самом «янтарном» лесу тоже происходят изменения. В 2023 г. наш научный отдел решить «оживить» экспозицию и поселил в лесу жука, стрекозу и бабочку (конечно, современные виды). В витринах рядом как раз размещены образцы янтаря с включениями этих ископаемых животных.

### **«Карьер Янтарного комбината»**

Диорама знакомит с условиями залегания и основным способом добычи янтаря. Добыча янтаря производится открытым способом.

Показан котлован, в котором снят 17–20-метровый пласт пустой породы с образованием первого уступа. Затем через 12–13 метров – второй уступ. Ниже расположен слой янтареносной «голубой земли», который и разрабатывается техникой.

Технология добычи янтаря в последние 70 лет постоянно менялась. До 1995 г. выемка «голубой земли» (песчано-глинистая порода с примесью глауконита) с янтарём в карьере Приморского месторождения осуществлялась при помощи многоковшового экскаватора и подавалась по ленточному транспортеру на обогатительную фабрику.

Сегодня, чтобы улучшить сохранность янтаря, добыча производится с помощью экскаватора, который складывает «голубую землю» в терриконы, по внешнему виду похожие на пирамиды, которые размываются гидромонитором. Размытую породу захватывают с помощью насоса и по трубам транспортируют на обогатительную фабрику. На фабрике янтарь отделяется от грунта, промывается, очищается от примесей, просушивается и делится на фракции.

В отличие от «янтарного» леса, фотографии карьера существуют. Однако именно диорама даёт объёмное представление об открытом способе добычи, угол зрения посетителя захватывает больше объектов, чем было бы возможно показать на фотографии. Кроме того, диорама уникальна тем, что зафиксировала технологию добычи советских лет, которую уже невозможно изучить, посетив, к примеру, современный карьер в поселке Янтарный.

### **Сложности использования**

При обслуживании диорам музейные сотрудники сталкиваются с целым рядом трудностей.

Из-за сложностей с материалами «окно», через которое можно «попасть» в диораму, сконструировано не очень удачно для обслуживания. Оно представляет собой многокилограммовое стекло, оформленное в тяжёлую деревянную раму. Проблему представляет и внутреннее пространство. По ряду объективных причин периодически происходит осыпание потолка, в целом обеспыливание диорам весьма затруднительно.

Во-вторых, не идёт речь о каком-либо осовременивании диорам, так как замена подобного экспозиционного оборудования на музейное (даже замена стекла) является достаточно серьёзной проблемой.

### **Менять или не менять?**

В определённый момент руководство музея задумалось о замене элементов диорамы «Янтарный лес» на более новые с точки зрения последних научных изысканий. Научно-экспозиционный отдел после консультаций с палеоботаниками поднял вопрос частичной замены макетов растений в диораме. Первичные консультации провели с кандидатом биологических наук палеоботаником П. И. Алексеевым.

Музей заказал П. И. Алексееву подробный отчет – концепцию того, что подлежит замене в диораме «Янтарный лес». Проект описывал, как должен выглядеть

«янтарный» лес, из каких растений состоять, а также какие элементы диорамы подлежат замене.

Когда концепция была подготовлена, встал вопрос о методологии замены фрагментов диорамы. Первые идеи касались возможности частично заменить элементы на искусственные растения, которые можно приобрести (внешний вид некоторых растений леса, как считают исследователи, близок к современному). Однако появилась идея вернуть «янтарный» лес на своё исконное место – в первый каземат, так как в хронологической логике тема происхождения янтаря – это первая часть информационного блока.

Разработчики столкнулись с множеством проблем при реализации проекта.

Два существенных фактора были упущены при разработке диорамы: не было расчёта по освещённости объекта, что привело к её сильному затемнению, а также, стремясь к биологической точности объекта, проектировщики упустили его художественную составляющую и не построили диораму по законам перспективы.

После монтажа новой диорамы в 2022 г. было решено не демонтировать старую и сохранить её на неопределенный срок.

Одним из плюсов подготовки новой диорамы стало появление большого количества активностей для детской аудитории музея. Так, за время работы с П. И. Алексеевым Музей янтаря получил в своё распоряжение реконструкции леса, выполненные лично исследователем для приложений виртуальной реальности. Позднее их загрузили в шлемы, которые разместили в экспозиции напротив леса. В пандемию приложение было адаптировано для сайта музея.

В настоящее время музей работает над созданием программно-аппаратного комплекса в современной диораме «Янтарный лес»

### **Выводы**

Диорамы (историческая и современная) остаются важным экспозиционным элементом, так как они могут воспроизводить элементы реальной и воображаемой действительности, вносят в экспозицию элемент зрелищности, развлечения. Они помогают объяснить сложные процессы, которые невозможно раскрыть только с помощью показа музейных предметов.

Проблемой остаётся реставрация подобных объектов, так как они создавались профессиональными художниками-макетчиками и живописцами из материалов, легко разрушающихся и трудно восстанавливаемых.

Независимый исследователь. Дюссельдорф

**Сугрובה-Рот Ольга Виленовна**

Кандидат искусствоведения

## НЕКОТОРЫЕ ДОПОЛНЕНИЯ К КАТАЛОГУ 2012 ГОДА

**Аннотация:** Предмет сообщения – произведения, выявленные авторами каталога Ф.А. Рубо после его публикации в 2012 году. Из 35 найденных с того времени работ были выбраны девять произведений различного характера и разного происхождения. Главным подспорьем в выявлении прежде неизвестных картин Рубо стал некоммерческий сайт, созданный на основе каталога и представляющий собой его краткую версию.

## SOME ADDITIONS TO THE 2012 CATALOGUE

**Abstract:** The subject of this article is the discoveries made by the authors of the catalogue of works by Franz Roubaud following its publication. Of the 35 works discovered after 2012, nine works of the most diverse nature and origin were selected. The main aid in identifying previously unknown works by Roubaud was a non-commercial website created based on the catalogue and serving as a condensed version of it.

(Илл. 23) Ни один, даже самый подробный, каталог не может претендовать на полный охват творчества художника. Более того, одной из важных целей каталога «Франц Рубо 1856–1928. Каталог произведений». Авторы-составители Экарт Лингенаубер и Ольга Сугрובה-Рот [Eckart Lingenauber, Olga Sugrobova-Roth: *Franz Roubaud 1856–1928. Catalogue raisonné*]. Düsseldorf-Köln 2012 (англ./рус.) и было оживить интерес к художнику и тем самым выявить прежде неизвестные и/или недоступные авторам произведения.

Для того, чтобы сделать информацию о существовании каталога и о его составе доступной для всех, а также для облегчения контакта с его составителями сразу же после его выхода был создан некоммерческий сайт [www.roubaud.eu](http://www.roubaud.eu). Важным элементом этого сайта стала рубрика Addendum, т.е. Приложение, включившее две подрубрики: живопись и работы на бумаге. Сюда помещаются произведения, ставшие известными авторам каталога после 2012 года. Произведений, ставших нам известными, на самом деле больше, чем это отражено в электронном Приложении. Однако публикация на сайте производится исключительно по желанию владельцев. Нередко отсутствие публикации вызвано убеждением владельца, что ссылка на положительное мнение авторов каталога Франц Рубо, размещаемое, например, в каталоге аукциона или галереи, является достаточной для уверенности в подлинности произведения и не требует дальнейших шагов. Или же владелец запрашивает письменный сертификат, но не хочет публикации на сайте, поскольку ещё не принял решения о дальнейшей судьбе произведения. Кроме того, в Приложение не включаются произведе-

ния, которые вошли в каталог 2012 г. с неполными данными (старое чёрно-белое фото, отсутствие размеров). Однако, если авторам было доступно упоминание о произведении, но не знаком его внешний вид, то это рассматривается как основание для включения его в Приложение.

За время, прошедшее с момента выхода каталога в 2012 году, его авторам стали известны 35 живописных произведений и небольшое количество рисунков. В подавляющем большинстве случаев они происходят из Южной Германии, преимущественно Баварии, где после отъезда из России в 1914 году художник жил в излюбленном художниками мюнхенском районе Швабинг и на даче в городке Прин на Кимзее (Prien am Chiemsee).

Популярность Рубо в Баварии была высока. По свидетельству современников, редкая мюнхенская галерея – а Мюнхен в ту пору был не только художественной столицей Германии, но имел репутацию одного из важнейших центров художественного образования и художественной торговли во всей Европе – не имела в своей витрине «Кавказского всадника» кисти Рубо. Соответственно, обременённый большой семьёй Рубо писал таких «Всадников» в немалом количестве, предпочитая размеры около 63 x 40 см: это отвечало размерам гостиной в среднебуржуазной городской квартире. Качество исполнения у него не снижалось, однако антураж во «Всадниках» все больше удалялся от реальности: Рубо хранил в своей мастерской большое количество артефактов и комбинировал их, руководствуясь в первую очередь задачей эффектности и живописности. Понятие «кавказский» было для его мюнхенских покупателей дефиницией для всего далёкого и экзотического. Впрочем, всадник почти всегда интересовал Рубо меньше, чем конь: мастерство Рубо в изображении скачущих навстречу зрителю коней считалось почти недостижимым.

Подобные типичные произведения, а также небольшие студии отдельных фигур мы оставили за рамками этого сообщения, сконцентрировав внимание на нескольких наиболее интересных примерах из наших находок.

Мы по-прежнему недостаточно знаем о раннем (и тем более совсем раннем: напомним, что художник был вундеркиндом) творчестве Рубо, и это обидно, потому что ведь именно начало творческой деятельности таит в себе наибольшее количество неожиданного и нетипичного. Едва ли не самой интересной находкой последних лет стало очень раннее произведение художника.

(Илл. 24) В 2020 году к нам обратилась пожилая дама из Баден-Вюртемберга (Юго-Западная Германия), сообщив, что у неё дома хранится картина Рубо, изображающая корабль в бурном море и датированная 1876 (!) годом (холст, масло. Ок. 80 x 120 см. Частное собрание)<sup>1</sup>. Картина была приобретена у художника дядей её бабушки, т.е. она является четвертым поколением владельцев. Мы знаем, что получивший профессиональную подготовку в Одесской рисовальной школе Рубо, не имея средств к существованию, во второй половине 1870-х годов уехал в Польшу, где работал бухгалтером и домашним учителем.

<sup>1</sup> Все приводимые в сообщении фотографии произведений Ф. А. Рубо – личный архив автора сообщения.

Мы расспросили пожилую даму и изучили историю семьи владельцев картины. Первым владельцем «Корабля в бурном море» был совладелец одного из крупнейших русско-польских текстильных предприятий Хилле и Диттрих (Hielle & Dittrich) Карл Диттрих Младший (Carl Dittrich Jun.). Вплоть до Второй мировой войны картина находилась на вилле «Эльвира» в Дрездене, принадлежавшей племяннице Карла Диттриха Младшего (и бабушки нашей пожилой дамы). В ходе войны владельцы картины вывезли её из Дрездена на юго-запад Германии, в сегодняшний Баден-Вюртемберг.

Картина необычна со всех точек зрения, как и полагается очень ранним произведениям. Обращает на себя внимание французская подпись художника Fs. [т.е. François] Roubaud, которая встречается преимущественно в ранних работах художника. Картина была расчищена и прошла технологическое исследование, принесшее положительные результаты относительно времени исполнения и подписи.

В биографии молодого Рубо важную роль сыграл 1882 год. Тогда им была написана «Улица в Ермолинцах Подольской губернии». Именно показ этой картины в 1883 году на Весенней выставке Общества выставок художественных произведений в Петербурге принес ему первую большую известность. О местонахождении этой картины, кроме того, что она с большой долей вероятности находилась в США, составителям каталога не было известно ничего.

Мы располагали изображениями двух сильно отличавшихся между собой картин.

(Илл. 25) Воспроизведение картины 1882 г. в технике цинкографии было опубликовано в 1883 году, т.е. непосредственно в связи с Весенней выставкой в Петербурге, в популярной периодике «Нива» [№ 17, 23 апреля, с. 397, илл. на с. 403, размеры картины не указаны].

(Илл. 26) 21 мая 1987 г. на аукционе Сотби в Нью-Йорке продавалась «Улица в Ермолинцах Подольской губернии», картина размером 85 x 150 см с той же композицией (лот 60). Она была выполнена в более зрелой манере Рубо и имела дату 1897. Получалось, что Рубо обращался к теме «Улицы в Ермолинцах» дважды, что и было отражено в нашем каталоге двумя номерами (710 и 711).

Ясность внесла Международная антикварная ярмарка TEFAF 2017 года в голландском Маастрихте. На стенде старой Нью-Йоркской галереи À la vieille Russie, предлагающей в основном ювелирные изделия и ценные изделия художественного ремесла (Фаберже и пр.), экспонировалась та самая нью-йоркская «Улица в Ермолинцах» 1897 года. Дозволенное нам близкое визуальное знакомство с ней показало, что речь идёт о ранней картине, подвергшейся позднейшим переделкам, т.е. две «Улицы в Ермолинцах» просто лежат одна на другой! К сожалению, истории бытования картины, а потому и причин, по которым Рубо частично её переписал, мы не знаем. Технологическое исследование пока недоступно.

Представление о творчестве Рубо того же 1882 года расширили две, по всей видимости, парные, маленькие картины на красном дереве на тему Тифлиса – «У тифлисской лавки» (Красное дерево, масло. 25,8 x 35 см. Частное

собрание) (Илл. 27) и «У водополя» (Красное дерево, масло. 26,8 x 34,8 см. Частное собрание) (Илл. 28). Картины подтвердили наше мнение, что Рубо работал на дорогих деревянных основах не спорадически, но весьма часто. Существование ранней серии на красном дереве на тему Тифлиса или Кавказа исключать не следует.

(Илл. 29) Хотя за пределами России Рубо является не музейным, а коллекционным художником, наши знания о нём порой обогащаются также и за счёт музейных коллекций. Знакомство с большой (холст, масло. 133 x 250 см) картиной «Нападение» из собрания Галереи изобразительного искусства в Моравской Остраве (Чехия) состоялось в 2015 году на эпохальной выставке русского искусства «Далёкое близкое: Илья Ефимович Репин и другие русские художники XIX – первой половины XX века». На выставке, которая демонстрировалась в Южночешской галерее имени Миколаша Алеша в замке Глубока-над-Влтавой, показывались произведения из музеев Чехии и из Государственной Третьяковской галереи.

Поистине виртуозно выполненную картину следует отнести к самым высоким художественным достижениям Рубо 1880-х годов. Рубо подписал картину кириллицей и поставил не только год (1886), но и место её исполнения: Одесса. Однако, к сожалению, точного происхождения картина не имеет: оравский Музей приобрёл её в 1977 году из антикварного магазина, куда она была сдана частным чешским лицом с фамилией, которая пока ничего не говорит ни чешским, ни российским коллегам. Большие размеры картины сближают её с кавказским циклом, но ухватиться в плане сюжета нам пока не за что. Не даёт никаких подсказок и авторский, судя по всему, подрамник. Показывая картину в рамках настоящей конференции, мы очень надеемся на помощь коллег.

(Илл. 30) Некоторые важные исторические полотна Рубо музейного значения сохраняются и сегодня в частных руках. В 2017 году на аукционе ВАН ХАМ в Кёльне была продана большая (110 x 206 см) картина на тему Отечественной войны 1812 года. С помощью знатоков батальной живописи, военной формы и военной истории в целом (С.А. Подстаницкого, специалистов Музея Баварской армии в Ингольштадте) удалось точно определить изображаемое событие: первое сражение под Полоцком 17–18 августа 1812 года, в котором русская армия под командованием генерала Витгенштейна противостояла французским и баварским войскам под командованием маршалов Удино и Сен-Сира. Под Полоцком русской армией была выполнена задача не допустить продвижения французов к Санкт-Петербургу. Основные сражения разворачивались после этого на московском направлении.

В качестве непосредственной темы картины Рубо выбрал начало сражения, когда атаке французских кирасиров противостояли гренадеры Павловского полка.

Происхождение картины можно назвать эффектным: десятки лет она находилась в доме баварской дворянской семьи (всё это время на одном и том же месте, и, по сведениям, из-за картины в доме никто никогда не курил!) и потом была приобретена ремесленником, который, попав в этот дом ребёнком, навсег-

да «запал» на картину и, разбогатев, выкупил её. И действительно, Франц Рубо предстает здесь во всём блеске своего таланта, демонстрирует темпераментную и свободную манеру письма, особую свежесть красок и мастерство в построении массовой сцены.

Сюжет картины, в сочетании с манерой живописи, более характерной для зрелого творчества художника, позволяет с уверенностью предположить её исполнение около 1912 г. В нашем каталоге под номером 56 учтена картина «Бородино 1812, французская кавалерия пытается опрокинуть русский Павловский полк». Картина была показана на выставке в Стеклянном дворце в Мюнхене в 1914 году (Кат. № 2062), и куплена с выставки её первым владельцем. К сожалению, в каталоге выставки нет ни фотографии, ни размеров. Не помогает и номер на подрамнике нашей картины, поскольку это не номер по каталогу, а складской номер, который был присвоен ей при сдаче в Стеклянный дворец на выставку. К счастью, семья владельцев располагала сведениями о том, что изображено на самом деле. Выставочное же название «Бородино», как это нередко бывает, объясняется расчётом на европейского зрителя, для которого в слове «Бородино» аккумулировались все битвы России с Наполеоном в 1812 году.

(Илл. 31) Картина «Поцелуй» (холст, масло. 63 x 39 см. Частное собрание), относящаяся к позднему периоду творчества Рубо, поначалу, напротив, вызвала некоторую настороженность: слишком уж необычными были и любовный сюжет (Рубо, как мы знаем, не был склонен к лирическим темам), и задний план в виде лесной чащи: лес – редкий мотив у художника. С другой стороны, и стиль исполнения, и оригинальный подрамник со штампом мюнхенской багетной мастерской, принадлежавшей шурину Рубо Хансу Кельнеру, говорили о подлинности. Ясность внёс разговор с владельцем, жителем Аугсбурга и внучатым племянником заказчицы необычной картины. В связи с замужеством молодая дама переехала в расположенный в двухстах километрах от Мюнхена город Гёппинген. Заказывая, однако, такой важный элемент убранства дома, как картина, которая должна была служить напоминанием о влюбленности, приведшей к их браку, супруги обратились к именитому художнику из Мюнхена. Облачив пару в восточные одежды, Рубо придал сцене налёт романтической экзотики. Густой же сумрачный лес характерен для природы южной Германии.

(Илл. 32) В картине «Рынок в Самарканде» (холст, масло. 90 x 115 см. Частное собрание) недоумение вызывали как лицевая, так и оборотная стороны. Впрочем, картина и считалась лишь приписываемой Рубо. Сама по себе формулировка «приписывается», традиционно используемая для картин Старых Мастеров, как нам кажется, не особенно хороша для живописи второй половины XIX – начала XX вв.: в отношении произведений, выполненных всего лишь 150 лет, а то и менее, тому назад, специалист всё же должен быть в состоянии давать точный положительный или отрицательный ответ. Но в «Рынке в Самарканде» действительно всё было необычно: холст был намертво наклеен на жёсткую основу, состоявшую из кусков строительного картона (!) толщиной около 5 см. Оборот

этой «основы» был грубо закрашен белой краской, пригодной для окраски стен, но никак не для использования в работе с произведениями живописи, включая и обратную сторону. На лицевой стороне слева внизу посторонней рукой и без претензии на имитацию было нанесено: Ф. А. Рубо.

Вместе с тем, и тема, и композиция, и манера исполнения свидетельствовали в пользу авторства Рубо. Понять, что могло произойти с картиной, помогла информация о том, что она побывала на Ближнем (или Среднем) Востоке, где, по всей видимости, попала в руки того, кто не очень понимал ценности живописи на холсте и кустарно укрепил этот ненадежный с его точки зрения материал «несгибаемой» конструкцией. Внимательный же осмотр поверхности холста под углом 45° позволил выявить остатки авторской подписи Рубо внизу справа. Позднее подпись подтвердил и лабораторный снимок.

(Илл. 33) Последний из освещаемых здесь случаев является примером помощи каталога в установлении исторической справедливости. Так, в нашем каталоге учтены три произведения, которые зарегистрированы на платформе lostart как утраты времён национал-социализма в Германии. Совсем недавно стало известно местонахождение одной из этих картин (№ 425 в нашем каталоге). «Переход через горную реку» (холст, масло. 58 x 82 см. Частное собрание) находился до середины 1930-х годов в еврейской собственности и был продан 22 ноября 1938 года на печально известном аукционе Лепке в Берлине. Местонахождение картины после этой, с сегодняшней точки зрения, незаконной, продажи было с тех пор неизвестно. Сегодня специалисты в области реституции помогли найти решение, которое удовлетворило и потомков прежнего владельца, и нынешнего обладателя картины. Таким образом стала возможна её открытая, не отягощённая неясностями в правах собственности продажа.

Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение «**Государственный научно-исследовательский институт реставрации**». Москва

**Герасимова Галина Ивановна**

Научный сотрудник, кандидат искусствоведения,

## **РУБО... ВЕЛИЧИНА У НАС ИЗВЕСТНАЯ**

**Аннотация:** Сообщение посвящено выставке «Меня следует считать русским художником», состоявшейся в 2006 г. Выставка посвящалась 150-летию Ф.А. Рубо (1856–1928) – известного художника-баталиста, академика живописи. Графические и живописные произведения, подлинные документы и уникальные фотографии позволили дать разностороннюю оценку творческого пути Мастера, по-новому взглянуть на его биографию. Экспонаты составили несколько блоков – семья; Кавказ; панорамы; Рубо – профессор Императорской Академии художеств. Впервые творческая деятельность художника была представлена в столь полном объеме. Организатор: Музей-панорама «Бородинская битва»; Экспонаты предоставили также Государственная Третьяковская галерея, Государственный исторический музей, Государственный архив Российской Федерации и коллекционер И. В. Нак.

**Ключевые слова:** Музей-панорама «Бородинская битва»; выставка; Ф. А. Рубо; живопись; графика; панорама «Штурм аула Ахульго»; панорама «Штурм 6 июля 1855 года»; панорама «Бородино»; Императорская Академия художеств; Студия «Музей-Дизайн» (Москва).

The State Research Institute for Restoration

**Guerassimova G. I.**

## **ROUBAUD IS A WELL-KNOWN FIGURE HERE**

**Abstract:** The report is dedicated mainly to the exhibition "Regard me Russian artist", held in 2006. The exhibition was devoted to the 150th jubilee of F. A. Roubaud (1856–1928) – a famous battle-artist, Academician of Painting. Graphic and picturesque F. Roubaud's products, original documents and the unique photos allow in many respects to estimate a creative way of the Foreman, specify his biography in a new fashion. The exhibits are organized in a few subjects – family; the Caucasus; panoramas; Roubaud as a professor of Imperial Academy of Fine Arts in St. Petersburg. For the first time the creativity of the artist is presented in such a complete volume. The exhibition was organized by Museum-panorama "The Borodino Battle"; exhibits were also provided by the State Tretyakov Gallery, the State Historical Museum, and the State Archives or Russian Federation, as well as Mr. Igor V. Nak, a collector.

**Keywords:** Museum-panorama "The Borodino Battle"; exhibition; F. Roubaud, painting; graphics; panorama "Storming the Akhulgo Mountain Village"; panorama "Storming on July 6, 1855"; panorama "Borodino"; Imperial Academy of Arts, St. Petersburg; "Museum-Design" Studio, Moscow.

В основе настоящего сообщения одна из моих публикаций 20-летней давности<sup>1</sup>. Собственный текст я отредактировала, актуализировала информационную составляющую, сформировала научно-справочный аппарат.

Работая заведующим экспозиционно-выставочным отделом Музея-панорамы «Бородинская битва», я участвовала в подготовке и реализации юбилейной программы 2006 года. Тогда мы отмечали 150-летие художника, создавшего одну из самых известных панорам мира, которую можно по праву считать эталонным произведением этого жанра.

Первые панорамы появились более 200 лет назад. Согласно Базе данных, доступной на сайте Международного совета панорам, сейчас в мире более 90 панорам, действующих на 5 континентах нашей планеты<sup>2</sup>. В Российской Федерации работают четыре художественные панорамы – «Бородинская битва» (Москва), «Волочаевская битва» (Хабаровск), «Оборона Севастополя 1854–1855 гг.», «Разгром немецко-фашистских войск под Сталинградом» (Волгоград).

Панорамы всегда вызывали большой интерес у зрителей как объект культуры развлекательного характера. Но не только. Это особый, ни на что не похожий вид искусства, будоражащий воображение и раскрывающий новые горизонты понимания прекрасного. И если этот интерес в прошлом кажется естественным, то в наше время он вызывает и удивление, и уважение, а порой и непонимание. Не могу забыть давнишний случай. Дежуря как-то в Панорамном зале, заметила нескольких молодых людей. Они долго ходили по смотровой площадке, активно жестикулировали, не скрывая при этом замешательства. Наконец, подошли ко мне с раскрытым испано-русским разговорником. Указывая на разные слова, пытались выяснить, что же их окружает. «Поле»? «Спектакль»? Лишь третьим было слово «Картина»!

Выдающийся отечественный художник-педагог Павел Петрович Чистяков, высоко ценивший произведения Франца Рубо, называл панораму «сильным и красивым искусством будущего». Так мы и назвали приуроченный к юбилейной дате Проект, включивший художественно-документальную выставку, её каталог и международную конференцию<sup>3</sup>. На этот научный форум прибыли представители крупнейших музеев мира, историки искусства из разных стран, руководители Международного совета панорам. На встрече обсуждались такие темы, как панорамный и диорамный жанр в прошлом, настоящем и будущем; история батальной живописи XVIII – начала XXI вв.; жизнь, путь в искусстве, педагогическая и общественная деятельность Ф. А. Рубо, были представлены результаты последних исследований.

<sup>1</sup> Герасимова Г. И. «Заслуженный деятель в искусстве»//«Меня следует считать русским художником»: Каталог выставки, посвящённой 150-летию со дня рождения Франца Алексеевича Рубо. М.: СОРЕК-полиграфия, 2006. С. 8–11.

<sup>2</sup> Panoramas and related art forms [database]. URL: <https://panoramacouncil.org/> (дата обращения: 17.05.2026).

<sup>3</sup> «Меня следует считать русским художником»: Каталог...; «Сильное и красивое искусство будущего»: Материалы Международной научной конференции к 150-летию со дня рождения Ф. А. Рубо. М.: СОРЕК-полиграфия, 2006. – 95 с.

Помимо экспонатов из фондов Музея-панорамы «Бородинская битва» (директор И.А. Николаева), на выставке демонстрировались реликвии, представленные Государственной Третьяковской галереей (генеральный директор В.А. Родионов), Государственным историческим музеем (директор А.И. Шкурко), Государственным архивом Российской Федерации (директор С.В. Мироненко), а также коллекционером Игорем Владимировичем Наком.

Мы считали важным, чтобы Выставка органично сочеталась с постоянной экспозицией, гордостью которой является панорама. А для этого было необходимо особое художественное решение, базирующееся на использовании и воплощении идеи панорамного (диорамного) произведения, процессе его создания. Над подобным произведением художник трудится в особом помещении, отличающемся от привычной студии. Поэтому в Выставочном зале (за прошедшие годы кардинально изменившемся) была воссоздана модель павильона с установленным громадным полотном – частично разделённым на квадраты, частично – с нанесённым контуром будущего изображения, частично – с уже законченным фрагментом картины. Художественную концепцию выставочной экспозиции разработала и реализовала студия «Музей-Дизайн» (Москва).

Труд художника-панорамиста невозможен без разработки и использования обширнейшего подготовительного материала – этюдов, эскизов, различных набросков, реквизита. Следовательно, выставка может включать соответствующие экспонаты, в том числе рисунки. При помощи этих набросков, иногда гротескных, появляется возможность «заглянуть» в творческую лабораторию Мастера.

Конечно, о художнике рассказывают в первую очередь его произведения. Но в полной мере представить атмосферу его жизни (читай: творчества) невозможно без писем его коллег и воспоминаний учеников, без документов, сопровождавших создание этапных произведений, без фотографий того времени. На выставке экспонаты были «организованы» в своеобразные музейные очерки по нескольким сюжетам, правда, порой достаточно условным и «перетекающим» один в другой. В самом деле, можно ли строго разграничить такие темы, как Кавказ и Первая панорама, Батальные эпизоды и Вторая панорама, Всадники и Переправы, и, наконец, этапы биографии и этапы творчества?

Родным городом Франца Рубо стала Одесса. Мать – Мадлен (Магдалена), урождённая Сенек, – родилась в Клермон-Ферране. Отец, родившийся в Марселе, был книготорговцем. Имя его звучало по-разному: Алекс, Алексис, Александр... Потому и сына, родившегося в 1856 г. и получившего при крещении имя Франсуа-Иван, называли то Александровичем, то Алексеевичем. Сам он, когда учился в Германии, стал подписываться: Франц. В России Франца Алексеевича именовали «известным мюнхенским художником», «французом», «немцем» и «работающим в Тифлисе художником». В Баварии до Первой мировой войны его считали французом. И по этой причине (хотя он был известен властям, и в Мюнхене постоянно проживала его семья) после начала военных действий

Рубо оказался в тюрьме. После этого художник предпочёл принять немецкое гражданство...<sup>4</sup>

В детстве у Ф. Рубо проявились черты характера, определившие его дальнейшую жизнь. Во-первых, его ярко выраженная любовь к животным, особенно к лошадям. Во-вторых, влечение к рисованию. Так что закономерным стало поступление в Одесскую школу рисования (Неоднократно меняла статус и названия. С 2018 г. – Одесский художественный колледж имени М. Б. Грекова).

А затем был Мюнхен, Баварская Королевская Академия художеств (ныне Академия изобразительных искусств). В списке зачисленных в Академию от 30 апреля 1878 г. Рубо значится студентом класса античности, первой ступени по классу «натура». Но Рубо-студент не теряет связи с родиной. Ежегодно на каникулах он приезжает в Россию, много путешествует по Кавказу, Средней Азии, Украине. Итогом этих поездок становились многочисленные рисунки и живописные работы. Две студенческие картины Рубо («Атака запорожцев в степи», «В Таврической губернии») экспонировались на выставке 2006 года. Своё место в Выставочном зале нашёл и подарок Музею от внучки живописца – Сильвии Рубо: книга «Охотники, казаки и польские всадники» содержит очерк о Ф. Рубо, сопровождаемый интересными документами и отменными иллюстрациями.

Благодаря знанию истории, людей, быта, природы юга России работы Франца Алексеевича очень колоритны, удивительно выразительны. Не праздное любопытство и стремление к «экзотике», но искренний интерес, интуиция художника определили ведущее место Кавказа в творчестве Мастера после окончания Академии. В 1885 г. Ф. Рубо начинает писать серию картин для Военно-исторического музея в Тифлисе (ныне Тбилиси, Грузия). Одна из них – «Взятие Ахульго 22 августа 1839 года» – стала основой для его первой панорамы «Штурм аула Ахульго» («Покорение Кавказа»). На выставке можно было видеть эскизы как к картине, так и к самой панораме.

Тематически к серии полотен для тифлисского музея примыкают многочисленные живописные работы 1880–1890-х гг. Среди них знаменитый «Живой мост»<sup>5</sup>. Произведение, представляющее эпизод русско-персидской войны 1804–1813 гг., произвело необычайно сильное впечатление на Николая II. Императору «благоугодно было приобрести, для помещения в Зимнем Дворце, батальную картину художника Франца Рубо – «Живой мост»...». (С 1974 г. картина входит в собрание Музея-панорамы «Бородинская битва»).

В 1896 г. царь осматривал панораму «Штурм аула Ахульго» на Всероссийской промышленной и художественной выставке в Нижнем Новгороде. Двенадцать лет спустя император пожелал видеть панораму «Штурм 6 июня 1855 года», и картину доставили в столицу империи. А 29 августа 1912 г. в Москве в высочайшем присутствии была открыта панорама «Бородино». Об этом,

<sup>4</sup> Bühler H.-P. Jäger, Kosaken und polnische Reiter: Josef von Brandt, Alfred von Wierusz-Kowalski, Franz Roubaud und der Münchner Polenkreis. Hildesheim, Zürich, N.Y.: Olms, 1993. S. 142.

<sup>5</sup> Иллюстрированный каталог весенней выставки в залах Императорской Академии художеств в 1898 году. СПб., 1898. С. 18.

в частности, свидетельствует запись в Дневнике государя, представленном на выставке.

Деятельность Рубо была весьма разнообразна. Но, прежде всего, он был активно работающим художником, создавшим сотни полотен. В весьма основательном Научном каталоге произведений Ф.А. Рубо, опубликованном в 2012 г., названо 980 живописных и графических работ художника<sup>6</sup>. Правда, на сегодняшний день более актуальной представляется постоянно обновляемая информация на официальном сайте Музея-панорамы «Бородинская битва». Сейчас это 1116 произведений<sup>7</sup>.

Именно широкая известность Мастера «на художественном поприще» стала основанием для его избрания в 1903 г. профессором-руководителем батального класса Высшего Художественного училища при Императорской Академии художеств.

До сих пор во дворе здания Академии художеств в Санкт-Петербурге сохраняется перестроенная в конце XIX века мастерская батальной живописи. Потолок и две смежные стены мастерской изготовлены из стекла: студенты в любое время года могли писать при естественном освещении – как на открытом воздухе, постигая искусство передачи на полотне света на пленэре. Помимо обычных учебных рисунков с натурщиков, в этой мастерской большое внимание уделялось умению рисовать лошадей и военное снаряжение. Обычно Франц Рубо ставил натуру примерно на одну неделю для длительных рисунков, но, кроме того, предлагал учащимся делать и быстрые наброски. Жена М.Б. Грекова, ученика Франца Алексеевича, вспоминала: «В саду на открытом воздухе влажного, туманного петербургского утра так живописны были тяжёлые ломовые лошади... Часто Рубо садился с учениками и тоже писал этюд»<sup>8</sup>. Судя по всему, здесь и был выполнен вошедший в выставочную экспозицию этюд «Ломовая лошадь».

В 1908 г. Рубо стал академиком, через два года – действительным членом Императорской Академии художеств. Одним из тех, кто по заслугам оценивал его, был И.Е. Репин, писавший ещё в 1898 г.: «Рубо – величина у нас известная»<sup>9</sup>.

Сам Франц Алексеевич был экспонентом многочисленных художественных выставок, проводившихся, в частности, Обществом поощрения художников и Академией художеств. Его работы неоднократно экспонировались в Германии, в том числе в Мюнхене. С этим городом связана значительная часть жизни Рубо, здесь был его дом, постоянно жила его семья. На фотографиях, подаренных Музею Сильвией Рубо и экспонировавшихся на выставке, запечатлена семья художника как раз у этого дома.

<sup>6</sup> Франц Рубо: каталог произведений = Franz Roubaud: catalogue raisonné / [авт.-сост.] Е. Lingenauber, О. Sugrobova-Roth. Duesseldorf: Edition Libertars; Cologne: VAN HAM, 2012. – 300 с.

<sup>7</sup> Каталог работ Франца Рубо // Франц Рубо – Franz Roubaud. Жизнь и творчество. URL: <https://roubaud.ru/catalog-kir?page=27> (дата обращения: 17.05.2026).

<sup>8</sup> Исаков С. К. Михаил Иванович Авилов. М.; Л.: Советский художник, 1950. [С. 5].

<sup>9</sup> Новое о Репине. Статьи и письма художника. Воспоминания учеников и друзей. Публикации. Л.: Художник РСФСР, 1969. С. 57.

Работы художника интересны не только высоким профессиональным мастерством выполнения, но и их содержанием. Практически все произведения живописца отличаются исторической достоверностью. Это достигалось и благодаря скрупулёзной подготовке самого художника, и за счёт постоянного общения с военными специалистами. Например, работая над панорамой «Штурм 6 июня 1855 года» (1902–1904), Рубо консультировался с видным военным историком А. М. Зайончковским (одно из писем ему Франца Алексеевича представлено на выставке). В семье Зайончковских хранились и рисунки Рубо «Урок танцев...» и «Берлинская ласточка», также представленные на юбилейной выставке.

С военными специалистами много сотрудничал художник, работая и над своей третьей панорамой. Одно из самых ранних упоминаний о панораме «Бородино» относится к 31 октября 1909 г. В этот день на заседании Императорского Русского военно-исторического общества (ИРВИО) «О способах ознаменования столетней годовщины «священной памяти Двенадцатого года» рассуждал Г. С. Габаев<sup>10</sup>.

Сам художник начал работать над картиной задолго до формального подписания (март 1911 г.) договора о создании панорамы. Так, первый выезд на поле битвы художник совершил 1 апреля 1910 г. Колоритная зарисовка (подаренная Музею-панораме внучкой художника), выполненная в этот день, также нашла своё место на выставке.

В ноябре того же года художник привёз в Царское Село эскиз панорамы «Бородино» на утверждение государя. Об этом свидетельствует запись в дневнике самого императора. А уже после открытия панорамы Николай II по меньшей мере дважды упоминает о ней. А именно: в дневнике – в день торжественного открытия картины на Чистых прудах и в письме своей матери. Эскиз же панорамы (не одобренный царём) был представлен в Историческом музее (Москва) на юбилейной выставке (1912 г.). Этому эскизу посвящён фрагмент документального раздела выставочной экспозиции.

В постоянной экспозиции музея на Кутузовском проспекте Москвы панорама представлена в контексте событий Отечественной войны 1812 года. Юбилейная выставка позволила показать грандиозное художественное полотно в контексте творчества Ф. А. Рубо в целом. Выставочная экспозиция и панорамная картина находились в разных залах, однако воспринимались в совершенной гармонии, создавая единый художественный образ.

---

<sup>10</sup> Габаев Г. С. О способах ознаменования столетней годовщины «священной памяти Двенадцатого года» // Журнал Императорского Русского военно-исторического общества. 1910. Кн. 2. Отд. IV. С. 5.

Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры  
**«Государственный музей-заповедник героической обороны  
и освобождения Севастополя».** Севастополь

**Островская Инна Валериевна**

Главный научный сотрудник, кандидат исторических наук

## **...ЭТО ЛИ НЕ УВЛЕКАТЕЛЬНАЯ ЗАДАЧА ДЛЯ ХУДОЖНИКА...**

**(О комплексе материалов к панораме «Штурм  
Перекопа» в фондах Музея-заповедника героической  
обороны и освобождения Севастополя)**

**Аннотация:** В статье раскрываются малоизвестные страницы истории создания первой советской батальной панорамы «Штурм Перекопа». Отдельное внимание уделяется вкладу в реализацию самого масштабного художественного довоенного проекта художников-баталистов, учеников Франца Рубо.

**Ключевые слова:** панорамно-диорамный комплекс, Перекоп, советская батальная живопись, Музей-заповедник героической обороны и освобождения Севастополя.

State Museum-Reserve of the Heroic Defense and Liberation of Sevastopol  
**Ostrovskaya I.V.**

## **...ISN'T THIS A FASCINATING TASK FOR AN ARTIST... (about the complex of materials for the Panorama "The Assault on Perekop" in the collections of the Museum-Reserve of the Heroic Defense and Liberation of Sevastopol)**

**Annotation:** The article reveals little-known pages of the history of the creation of the first Soviet battle panorama "Storming Perekop". Special attention is paid to the contribution to the implementation of the largest pre-war artistic project of the battle artists, students of Franz Roubaud.

**Keywords:** panoramic diorama complex, Perekop, Soviet battle painting, Museum-Reserve of the Heroic Defense and Liberation of Sevastopol.

Создание панорамы «Штурм Перекопа» стало самым крупным советским художественным проектом в довоенный период. Она была посвящена Перекопско-Чонгарской операции войск Южного фронта Красной Армии под командованием М. В. Фрунзе против Русской армии генерала П. Н. Врангеля с целью прорыва укреплений на Перекопском перешейке и Сиваше для занятия Крыма. Итогом данной операции стал прорыв Красной армии на территорию Крыма, эвакуация

Русской армии и гражданского населения за рубеж и установление в Крыму советской власти. За 10 дней ноября 1920 г. в Перекопско-Чонгарской операции Красная Армия потеряла убитыми и ранеными 10 тысяч человек, хотя превосходство в живой силе и вооружении по сравнению с врангелевцами у неё было многократное.

Переломные моменты истории всегда притягивали внимание не только историков, но и деятелей искусств. Несмотря на вековую давность событий ноября 1920, они остаются животрепещущими для современного общества, вызывая бурные дискуссии, в которых до сих пор сталкиваются непримиримые оппоненты.

В советской историографии хроника подготовительных работ при создании панорамы досконально представлена в многочисленных газетных и журнальных статьях за 1934–1941 гг. Исчерпывающие сведения об истории создания батального полотна находим в сборнике «Советская панорамная живопись», вышедшем в 1965 г. в издательстве «Художник РСФСР», их дополняют материалы справочника «Выставки советского изобразительного искусства», выпущенного в 1973 г. [1]. Истории создания панорамы «Штурм Перекопа» как монументального памятника эпохи, одного из лучших образцов батальной советской живописи, посвящены работы современных крымских исследователей Л. Ю. Андреевой [2], С. А. Андросова [3], В. М. Брошевана [4].

Решение о создании панорамы «Штурм Перекопа» и четырёх диорам, запечатлевших наиболее значительные эпизоды боёв за Перекоп было принято осенью 1934 года. Выбор в сторону панорамной живописи был обусловлен тем, что как высшая форма живописного произведения, она позволяла художникам суммировать все свои знания, опыт, глубину чувств, понимание эпохи. В ней всецело использовалось умение компоновать, умение владеть рисунком и цветом, а также представить типичное, достойное отражения.

Советский художник-баталист Г. К. Савицкий замечал: «Панорамная живопись – весьма сложный и трудный вид изобразительного искусства... Необычайный простор трактовки пейзажа, глубокие перспективы, возможность оперировать большими массами людей, динамическое изображение полных огромного напряжения событий – это ли не увлекательная задача для художника!» [5].

Приступив к работе коллектив художников выражал единодушное мнение, что «в основном панорама должна быть не только иллюстрацией событий 9 ноября под Перекопом. Мы стремимся дать синтез всей эпопеи гражданской войны в Перекопской панораме, ибо Перекопская операция является одним из наиболее ярких и выразительных примеров, на котором художник получает возможность раскрыть сущность всей гражданской войны».

Уже к осени 1935 г. первый подготовительный этап работы был завершён, но, к сожалению, без М. Грекова, назначенного первоначально руководителем творческого коллектива художников. По дороге на зарисовки, ещё в ноябре 1934 г., он скоропостижно скончался в Севастополе. Сбор этюдного материала

продолжился двумя бригадами художников во главе с Г. Савицким и Н. Котовым, после завершения этого этапа баталисты приступили к разработке эскизов. Художники продолжали выезжать на места боёв. Командованием Красной Армии были организованы масштабные инсценировки боя, позволившие художникам, охватывая пространство битвы, сделать необходимые натурные зарисовки, а главное – с особенной ясностью представить и понять суровую правду противостояния.

В Центральном Доме Красной Армии к 15-летию освобождения Крыма открылась выставка предварительных эскизов для широкого обсуждения. А 4 октября 1935 г. по решению правительственной комиссии руководство всем комплексом художественных работ по данному проекту возлагалось на Г. Савицкого. К этому моменту художник был уже известен как мастер многофигурных композиций. Он же возглавил и работу над главной панорамой «Штурм Перекопа», изображавшей бои Красной Армии за овладение Турецким валом. Пионеры советского панорамного искусства за образец взяли панораму Франца Рубо «Оборона Севастополя».

И, да, такой выбор был закономерен! Во-первых, командование Южным фронтом, осмотревшее севастопольскую панораму 16 ноября 1920 г. было поражено грандиозностью увиденного и воплощённого, оценив возможности идейно-политического воздействия картины на зрителя.

Во-вторых, были те, кто мог создать подобный шедевр, воспевая победы молодых вооружённых сил Советской России, и это были ученики Франца Рубо, уже зарекомендовавшие себя как живописцы-баталисты: М. Греков, Г. Савицкий, П. Котов.

В своих воспоминаниях Г. Савицкий отмечал: «В нашей панораме мы хотим на первый план выдвинуть психологию людей. Это необходимо, потому что на Турецком валу в 1920 году столкнулись люди, психология которых была диаметрально противоположна» [6]. Одна панорама не могла отразить все важнейшие эпизоды борьбы. Поэтому её дополняли четыре диорамы, отображавшие узловые моменты боёв.

Работы по созданию панорамы и диорам проводились в тесном сотрудничестве художников с работниками Наркомата обороны и под постоянным наблюдением консультантов – работников научного военно-исторического отдела Генерального штаба РККА. Авторы панорамы расспрашивали их обо всех подробностях происходивших событий – о расположении войск, о характере укреплений, численности вооружённых сил, родах оружия, интересовались состоянием погоды, цветом неба в момент штурма. Диорамы изображали: «Переход через Сиваш» (авторы Б. В. Иогансон (бригадир), В. В. Крайнев, А. А. Пластов); «Бой у Чонгарского моста» (Г. Н. Горелов (бригадир), А. Е. Куликов); «Разгром Врангеля у Юшуньских позиций» (А. В. Моравов (бригадир), А. А. Пржецлавский); «Первая Конная в тылу у Врангеля» (П. П. Соколов-Скаля (бригадир), М. М. Соловьёв). Мас-

штабы огромной подготовительной работы даёт представить коллекция многочисленных этюдов авторов панорамы и диорам, хранящиеся сегодня в фондах Музея-заповедника героической обороны и освобождения Севастополя. В составе данной коллекции 16 этюдов К.И. Финогенова, 8 этюдов Б.В. Йогансона, 23 этюда В.В. Крайнева, 13 этюдов А.А. Пржецлавского, 4 этюда Л.З. Танклевского, 28 этюдов П.П. Соколова-Скаля, 23 этюда В.В. Соловьёва, 17 этюдов Н.П. Христенко и др. работы. Самостоятельное художественное значение имеют портреты, у художников, чьи работы хранятся в фондах музея, выделяются в отдельные группы пейзажные зарисовки, а также прорисовки движущихся фигур.

Важным этапом подготовительных работ стало создание макетов панорамы и диорам в 1/5 будущей величины. В свою очередь их появлению предшествовало написание многочисленных, разных по размеру (по возрастающей) эскизов, которые обсуждались военными консультантами и по ходу дорабатывались художниками. Последние подготовительные (плоские) эскизы были созданы в цвете на холсте маслом в размерах 4 м длины x 1 м высоты. Именно эти пять эскизов сегодня хранятся в фондах музея-заповедника.

Они были переданы по акту из Севастопольского художественного музея в Музей героической обороны и освобождения Севастополя 7 февраля 1973 г. в составе 157 единиц в соответствии с указом Министерства культуры СССР от 27 июля 1972 г. А в Севастопольскую картинную галерею (позже Севастопольский художественный музей) они поступили от Дирекции выставок и панорам по приказу Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР от 27 октября 1951 г. [7, с.79]. Данные эскизы дают общее представление о сюжете, композиции, силе цвета диорам, однако из-за малых размеров снижалось их эмоциональное воздействие на зрителя. Масштаб фигур не давал возможности показать участников боёв за Перекоп, их психологический настрой, сохранить сходство. Тем не менее, сами по себе эскизы явились значительным вкладом в советское батальное искусство.

21 февраля 1938 г. макеты в 1/5 величины были выставлены для широкого обозрения в Москве в Музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина одновременно с большой выставкой, приуроченной к 20-летию РККА. Через год они были представлены для посетителей в залах Государственного Русского музея в Ленинграде, а в 1940 г. отправились для показа в Симферополь, где вызвали огромный интерес у зрителей.

А в это время уже был объявлен всесоюзный открытый конкурс на проект здания для панорамы. По решению Совнаркома СССР к концу 1941 г. такое здание должно было быть построено на Ново-Спасской набережной. В жюри конкурса поступило 177 проектов из 30 городов страны. Первая премия была присуждена молодым московским архитекторам А.И. Диденко и А.А. Генералову [8, с. 201].

В 1941 г. подготовительная работа была закончена, и художники могли уже приступить непосредственно к писанию полотен панорамы и диорам. Но для

этого необходимо было здание. С началом войны постройка здания была приостановлена. Сами макеты-эскизы, находившиеся в Симферополе, по одной из версий, погибли при бомбардировке Керченского порта, куда были привезены для эвакуации, по другой – были разграблены немцами. Сегодня крымские музейщики пытаются прояснить дальнейшую судьбу полотен, выставленных в Симферополе в 1941 г.

Несмотря на утрату выставочных макетов-эскизов, весь подготовительный материал был по-прежнему сосредоточен в Москве. Это позволило 16 февраля 1942 г. в зале Московского товарищества художников открыть очередную выставку эскизов панорамы «Штурм Перекопа». На ней присутствовало 11 художников – авторов эскизов к будущему батальному полотну. Среди них были Г. Н. Горелов, Б. В. Йогансон, Н. Г. Котов, В. В. Крайнев, Г. К. Савицкий, А. Е. Куликов и др.

Труд художников не пропал даром, он обогатил их опытом и принёс большую пользу живописцам, которые в дальнейшем работали над панорамами и диорамами на темы Великой Отечественной войны и русской истории. Данный опыт был учтён и при восстановлении панорамы Ф. Рубо «Оборона Севастополя».

Сегодня коллекция эскизов панорамы и диорам, этюды художников по-прежнему бережно хранятся в фондах Музея-заповедника Героической обороны и освобождения Севастополя. Ранее их востребованность в экспозиционно-выставочной работе музея была весьма ограниченной, но в ноябре 2025 г. на базе наших выставочных площадей была открыта выставка «Первая советская панорама: раритеты фондовой коллекции», дающая представление об одном из самых масштабных художественных проектов довоенного периода отечественной истории. Её посетило свыше 2,5 тысяч человек.

В ходе экскурсии посетители знакомятся не только с историческими событиями, связанными с окончанием Гражданской войны на юге России, но и историей становления советской батальной живописи, прародителем которой стал Франц Рубо.

### **Литература**

1. Советская панорамная живопись: сборник статей. Ленинград: «Художник РСФСР», 1965. 210 с.
2. Андреева Л. Ю. К истории создания панорамы «Штурм Перекопа»//Учёные записки Таврического нац. ун-та им. В. И. Вернадского. Сер. «Ист. науки». 2012. Т. 25 (64). № 2. С. 30–42. 3. Андросов С. А. Охрана памятников истории и культуры Крыма в 20–30-е годы XX века//Культура народов Причерноморья. 2005. № 66. С. 5–12.
3. Брошеван В. М. Величественный памятник Героям Перекопа. К истории вопроса о создании в Крымской АССР панорамы «Штурм Перекопа», посвящённого освобождению полуострова от белогвардейцев в ноябре 1920 г. //Военно-исторический архив. 2011. № 11. С. 109–119.

4. Савицкий Г. К. Панорама «Штурм Перекопа». Красная Звезда. 1938. 5 февраля.
5. Там же.
6. Островская И. В. Первая советская: раритеты фондовой коллекции (из фондов Севастопольского военно-исторического музея-заповедника)//Военно-исторический журнал. № 3, 2021.С. 79–84.
7. Штурм Перекопа: в зеркале исторической памяти: сборник документов/Федеральной архивное агентство, Российский государственный архив в г. Самаре [и др.]; составители: О. Н. Солдатова (ответственный составитель) [и др.]. – Самара: РГА в г. Самаре, 2023. 252 с.



МАТЕРИАЛЫ  
первых (2016) и вторых (2021)  
научно-популярных чтений  
**«КАВКАЗСКИЙ ДНЕВНИК РУБО»**

Национальный исследовательский университет  
«Высшая школа экономики». Москва

**Манышев Сергей Борисович**

Научный сотрудник, кандидат исторических наук

## **ЖАРКОЕ ЛЕТО 1847-го: НИКОЛАЙ ПИРОГОВ И КАВКАЗСКАЯ ВОЙНА<sup>1</sup>**

**Аннотация:** Статья посвящена малоизученному периоду жизни выдающегося русского хирурга Н. И. Пирогова – его поездке на Кавказ в 1847 г. Рассматриваются предпосылки командировки, связанные с внедрением эфирного наркоза, а также вклад учёного в развитие военно-полевой хирургии. На основе архивных материалов и свидетельств современников анализируются условия работы врача в действующей армии, организация медицинской помощи и проведение операций в экстремальных условиях. Особое внимание уделено практическому применению анестезии на поле боя и реакции военных на нововведения. Делается вывод о значении кавказского опыта Н. И. Пирогова для дальнейшего развития медицины и его научной деятельности.

**Ключевые слова:** Н. И. Пирогов, Кавказская война, эфирный наркоз, военно-полевая хирургия, анестезия, медицинская помощь, военные госпитали, хирургические операции, история медицины

**S.B. Manyshev**

HSE-University

## **THE HOT SUMMER OF 1847: NIKOLAI PIROGOV AND THE CAUCASIAN WAR**

**Abstract:** The article is devoted to a little-studied period in the life of the outstanding Russian surgeon N. I. Pirogov his trip to the Caucasus in 1847. It examines the prerequisites for this mission, related to the introduction of ether anesthesia, as well as the scientist's contribution to the development of field surgery. Based on archival materials and contemporaries' accounts, the study analyzes the working conditions of a physician in the active army, the organization of medical care, and the performance of surgical operations under extreme conditions. Particular attention is paid to the practical use of anesthesia on the battlefield and the military's reaction to these innovations. The paper concludes by emphasizing the significance of Pirogov's Caucasian experience for the further development of medicine and his scientific work.

**Keywords:** N. I. Pirogov, Caucasian War, ether anesthesia, field surgery, anesthesia, medical care, military hospitals, surgical operations, history of medicine

<sup>1</sup> Чтения «Кавказский дневник Рубо» I (2016).

8 июня 1847 г. из Санкт-Петербурга на Кавказ выехал хирург Николай Пирогов. В отличие от большинства эскулапов, он отправлялся на войну не за званиями и чинами, а для того, чтобы доказать безопасность эфирного наркоза при проведении хирургических операций.

В мировой науке в это время шли жаркие дискуссии об обезболивании во время хирургических операций [18, с. 492, 496; 21 р. 1–2]. Мировым тенденциям следовали и кавказские врачи. Уже в начале 1847 г. в Тифлисском военном госпитале были проведены первые операции под эфирным наркозом, однако они оказались неудачными, так как здесь не было специального аппарата для вдыхания паров эфира. Весной того же года сын кавказского наместника М. С. Воронцова камер-юнкер С. М. Воронцов привёз в город аппарат для вдыхания эфира, так как был под большим впечатлением от операций Н. И. Пирогова, на которых побывал в столице. Первые успешные операции на Кавказе с применением эфирного наркоза были проведены 17 и 19 апреля 1847 г. доктором медицины и хирургии помощником главного доктора Я. И. Прибилем [14, л. 7 об. – 8 об.].

15 марта министр внутренних дел Л. А. Перовский, опасаясь отравления больных, издал распоряжение, согласно которому были введены ограничения для применения эфирного наркоза в Российской империи: теперь возможность использования его в частной практике фактически исключалась [4, с. 34]. Это, конечно же, могло затормозить широкое внедрение эфирования в хирургию.

Пытаясь доказать безопасность эфирного наркоза и необходимость его повсеместного внедрения, Н. И. Пирогов в сопровождении ассистента Медико-хирургической академии П. Ю. Неммерта и фельдшера Второго военно-сухопутного клинического госпиталя Калашникова отправился из Петербурга в действующую армию на Кавказ, где эфирный наркоз был наиболее востребован.

К прибытию хирурга из Медицинского департамента военного министерства в Ставрополь были отправлены «сто склянок зелёного стекла в 1 унцию каждая и к ним двести французских пробок для рассылки эфира к врачам» [8, с. 45]. Однако качество этого эфира оставляло желать лучшего, так как в нем содержался высокий процент алкоголя, и для усыпления пациентов необходимо было использовать большее количество раствора по сравнению с его более «чистыми» аналогами [9, с. 22].

В Пятигорске Н. И. Пирогов пробыл около двух недель, где в достаточно крупном по меркам Кавказа госпитале в это время находилось около 1200 пациентов. Здесь он провёл ряд демонстрационных операций с применением эфирного наркоза [9, с. II–III]. Из Пятигорска Н. И. Пирогов со своими спутниками выехал в Кизляр, а затем в Темир-Хан-Шуру. А от Темир-Хан-Шуры к лагерю у Турчидага медики отправились на лошадях, куда и прибыли 22 июля [13, л. 177].

В это время после неудачной попытки взятия аула Гергебиль русские войска осаждали аул Салты. Поэтому командование подошло к делу основательно: были проведены инженерные работы, которые позволили удержать позиции во время безуспешных ударов войск имама Шамиля. Русские войска заняли сады, которые окружали аул, тем самым отрезав шамилёвских воинов от оборонявшихся.

К началу сентября подготовка к штурму была окончена, и спустя две недели аул был взят [16, л. 3].

Свидетельства современников о пребывании Николая Пирогова в Дагестане немногочисленны и отрывочны. Так, генерал Н.В. Исаков вспоминал: «Приехал к нам Н.И. Пирогов, чтобы убедиться, действительно ли у нас плохи лекаря, и в день его приезда вместе с дровами принесли раненого офицера. Натурально, Пирогов пошёл сделать перевязку. Мы все бросились смотреть первое употребление эфира для усыпления во время операции; кто держал за руку, кто за ногу бедного Новосёлова (он был впоследствии плац-майором в Царском Селе), пока ему надели маску и усыпляли посредством эфира. Затем Пирогов со своим ассистентом, маленьким, но очень искусным хирургом, Неймертом, сделали разрез в плече, Пирогов долго искал пулю, сделал ещё разрез сзади плеча, искал обеими руками, долго хладнокровно перевязывая артерии лигатурой, весь сам в крови, однако же объявил нам, что теперь пули найти нельзя и, вероятно, она сама выйдет» [7, с. 335].

На протяжении всей осады в войсках прибывал Н.И. Пирогов, который отмечал в одном из писем, что «весьма благосклонно» был принят князем М.С. Воронцовым в военном лагере [11, с. 5]. С приездом Николая Ивановича в лагерь существенно изменилась организация медицинской помощи. Раненные больше не направлялись в госпитали Кази-Кумуха и Темир-Хан-Шуры, первая помощь оказывалась им прямо в отрядном лазарете, а лишь затем их переводили в стационарные лечебные учреждения на алжирских носилках, применённых впервые на Кавказе [10, с. 2].

Отрядный лазарет, в котором проводил операции Н.И. Пирогов, располагался рядом со штабом главнокомандующего. Состояние этого лазарета оставляло желать лучшего: он представлял собой несколько шалашей с соломенными крышами, а скамьи, сложенные из камней и накрытые соломой, заменяли койки. Здесь производились операции и перевязки, а в дни наибольшего скопления раненых солома не менялась в течение длительного времени [9, с. 12].

За время осады Н.И. Пироговым было проведено 100 операций с применением эфирного наркоза: 47 лично им, 35 – доктором Неммертом, 5 – прикомандированным лекарем Дукшинским, а ещё 13 – полковыми и батальонными врачами. Лишь один раненый был против применения наркоза [10, с. 1–2, 6].

Именно в лагере под аулом Салты произошло столкновение двух врачей: Николая Пирогова и Эраста Андреевского, личного врача М.С. Воронцова и управляющего медицинской частью гражданского ведомства на Кавказе. В своих записках Эраст Степанович не без иронии замечал: «Пирогов завонял своим эфиром весь лагерь, к общему удивлению всех, привёл Новосёлова, раненного под Чохом, в бесчувственное положение так, что он ревел благим матом и страшно метался во время длинной и совершенно бесполезной операции, которую потом через несколько лет поправил И.В. Буяльский в Петербурге (отыскав пулю, которую никак не удалось Пирогову)». Э.С. Андреевский признавал достоинства эфирования, но тут же замечал, что «нельзя выдумать ничего глупее, как употре-

бление эфира по методе, изобретённой Пироговым, в лагере, под неприятельскими выстрелами, на калённых пуховиках и тогда, когда нечем одеться противу дождя и холода» [1, с. 61].

С прибытием в военный лагерь известного хирурга совпала и болезнь глаз у М. С. Воронцова, который не смог лично принять участие в штурме аула. 3 сентября Н. И. Пирогов проконсультировал командующего по поводу болезни его глаз, а спустя два дня провёл ему неудачную операцию, которая едва не закончилась полной потерей зрения [5, с. 202]. После этого Николай Иванович под предлогом осмотра лазаретов, в которые были отправлены раненые, уехал на несколько дней. Несомненно, что между двумя врачами не было единого мнения о тактике лечения командующего, и после отъезда Н. И. Пирогова вся ответственность за его состояние легла на плечи Э. С. Андреевского [20, р. 188].

Натянутые отношения между Э. С. Андреевским, который пользовался большим доверием наместника, и Н. И. Пироговым, который приехал на Кавказ всего лишь на несколько месяцев, отразились и на отношении солдат и офицеров к методам лечения, которые предлагал последний. Среди нижних чинов операции, проводимые хирургом, вызывали настоящий ужас, и даже появилась присказка «наши, как чужие, устроили резню» [19, с. 275].

Далеко не все офицеры были довольны работой, которую проводил в лагере Н. И. Пирогов. Наибольшей известностью среди операций, проведенных им во время осады аула Салты, стала ампутация правого бедра сотнику Гребенского казачьего полка князю Ю. Гагарину, произведенная 7 августа [15, л. 1]. После этого среди офицеров «невольное стало тогда приходить на мысль, не слишком ли уже это быстро и нельзя ли, в случае подобном, быть подальше от Пирогова» [6, с. 50]. Однако князь выздоровел, и на сороковой день был отправлен в темирхан-шуринский госпиталь [10, 1847, с. 42–43]. Но несмотря на это, решительность, с которой Николай Иванович произвел ампутацию, на самом деле испугала офицеров, так как ранее современная им медицина предлагала лечить подобные раны консервативно.

После занятия Салтов М. С. Воронцов отдал приказ об оказании медицинской помощи горцам, защищавшим аул [12, л. 201 об.]. Сам Н. И. Пирогов писал о том, что «6 раз было произведено нами эфирование над мусульманами, три раза над мирными и три над неприятельским мюридами» [9, с. 22].

Оказав необходимую медицинскую помощь раненым, 24 сентября вместе с отрядом М. С. Воронцова Н. И. Пирогов выехал в Темир-Хан-Шуру, куда прибыл 27 числа [13, л. 193]. 2 октября Н. И. Пирогов покинул укрепление и через Кубу, Баку и Шемаху направился в Тифлис, где в военном госпитале провел 15 показательных операций. Дальше по Военно-грузинской дороге хирург направился во Владикавказ, Екатеринодар, Ставрополь, крепость Прочный Окоп, Фанагорию и далее через Керчь и Одессу отбыл в Санкт-Петербург.

Труды Н. И. Пирогова при осаде аула Салты не остались без награды. 12 октября 1847 г. высочайшим приказом по военному ведомству он был произведен в действительные статские советники [3, с. 185].

Основные мысли и идеи, которые возникли у Н. И. Пирогова во время его посещения театра военных действий, были изложены в «Отчёте о путешествии по Кавказу», который был издан в 1848–1849 гг. конференцией Медико-хирургической академии в журнале «Записки по части врачебных наук». Выход этой работы стал своеобразной вехой как в истории медицины, так и в биографии самого Николая Ивановича. Для него Кавказская война стала тем отправным пунктом, где зародились идеи, получившие своё развитие в годы Крымской кампании.

Выводы Н. И. Пирогова о применении эфирного наркоза в полевых условиях вызвали неподдельный интерес не только в России, но и в других странах. Главный медицинский инспектор французской армии Луи-Жак Беган после ознакомления с «Отчётом...» признавал его успех, отмечая, что французским врачам не удалось опыты по эфированию на поле боя [2, с. 80].

«Я не утверждаю, – заключал Н. И. Пирогов, – что это приложение анестезирования всегда и во всех родах войн возможно; напротив, я сам заметил, что оно требует большего числа рук и большей осмотрительности при производстве хирургических пособий на поле сражения; издержки, соединённые с анестезированием, также значительны; а приготовление и доставка материала (эфира или хлороформа) в большом количестве в военное время затруднительны. Но это всё такие второстепенные неудобства, которые могут быть легко устранены правительством, пекущимся об участи страждущих, жертвовавших собой для общего блага» [9, с. 194].

Доводы Н. И. Пирогова оказались убедительными. Уже в декабре 1847 г. во врачебные управы был разослана инструкция Медицинского департамента Министерства внутренних дел «о медико-полицейских мерах касательно эфирования для надлежащего исполнения» [17, л. 3–3 об.]. А менее чем через год эти же правила были распространены на входившие во врачебную практику хлороформ и альдегид [17, л. 166–166 об.]. И едва ли не во все госпитали на Кавказе в результате командировки Н. И. Пирогова были доставлены сконструированные им аппараты для наркоза.

Ограничения по применению эфирования, введённые в марте 1847 г. министерством внутренних дел, были отменены. Всем врачам, которые имели разрешение на осуществление профессиональной деятельности в Российской империи, было позволено использовать наркоз в своей практике. Такое же право получили дантисты и повивальные бабки, которые должны были производить эфирование с разрешения и под надзором врача [17, л. 5 об.].

Так завершился один небольшой сюжет из жизни большого учёного Николая Пирогова.

### Литература

1. Андреевский Э. С. Записки // Из архива К. Э. Андреевского. Т. I / Под ред., с предисловием и примечаниями С. Л. Авалиани. Одесса, 1913.
2. Букин Ю. В. Неизданное письмо Н. И. Пирогова о французском издании труда «Отчёт о путешествии по Кавказу» // Военно-медицинский журнал. 1958. № 12. С. 79–80.

3. Высочайшие приказы//Кавказ: Газета политическая и литературная. 1847. № 47. С. 185.
4. Геселевич А. М. Летопись жизни Н. И. Пирогова (1810–1881). М., 1976.
5. Инсарский В. А. Записки. Ч. III//Русская старина: Ежемесячное историческое издание. 1898. Кн. I. С. 193–214.
6. Исаков Н. В. Из записок. (Продолжение)//Русская старина: Ежемесячное историческое издание. 1917. Кн. IV–VI. С. 46–62.
7. Исаков Н. В. Из записок. Кавказские воспоминания. (Период войны с горцами 1846 и 1848 годов)//Русская старина: Ежемесячное историческое издание. 1917. Кн. III. С. 321–336.
8. Медицинский хронограф Ставрополя (1803–2016): Сборник исторических материалов/Сост. А. В. Карташев, А. К. Курьянов. Ставрополь, 2016.
9. Пирогов Н. И. Отчёт о путешествии по Кавказу, содержащий полную статистику ампутаций, статистику операций, произведенных на поле сражения в различных госпиталях России с помощью анестезирования, опыты и наблюдения над огнестрельными ранами и проч. СПб., 1849.
10. Пирогов Н. И. Отчёт о хирургических пособиях, оказанных раненым во время осады и занятия укрепления Салты//Военно-медицинский журнал. 1847. Ч. L. № 1. С. 1–49.
11. Пирогов Н. И. Письма к И. В. Бертенсону//Н. И. Пирогов. Сочинения. Т. I. Киев, 1910. С. 1–27.
12. Российский государственный архив древних актов (РГАДА). Ф. 1261. Оп. 1. Д. 2207.
13. РГАДА. Ф. 1261. Оп. 1. Д. 41.
14. Российский государственный военно-исторический архив. Ф. 879. Оп. 2. Д. 154.
15. Российский государственный исторический архив. Ф. 932. Оп. 1. Д. 74.
16. Центральный государственный архив Республики Дагестан (ЦГА РД). Ф. 133. Оп. 4. Д. 13.
17. ЦГА РД. Ф. 346. Оп. 1. Д. 5.
18. Юдин С. С. Образы прошлого в развитии хирургического обезболивания//С. С. Юдин. Избранные произведения. Вопросы обезболивания в хирургии/Сост. М. П. Голикова. М., 1960. С. 471–556.
19. Gralewski M. Kaukaz. Wspomnienia z dwunastoletniej niewoli. Lwów, 1877.
20. Rhineland L. H. Prince Michael Vorontsov. Viceroy to the Tsar. Montreal, 1990.
21. Wolf J. H. Deliver Me from Pain: Anesthesia and Birth in America. Baltimore, 2009.

Федеральное государственное бюджетное учреждение науки  
**«Институт истории, археологии и этнографии»** Дагестанского  
федерального исследовательского центра Российской академии наук.  
Махачкала

**Полчаева Фатимат Абдулнетифовна**

Младший научный сотрудник

## **ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ВИЗУАЛЬНЫХ ИСТОЧНИКОВ В ИСТОРИЧЕСКОМ ИССЛЕДОВАНИИ (НА ПРИМЕРЕ ИЛЛЮСТРАЦИЙ В. Ф. ТИММА)<sup>1</sup>**

**Аннотация:** Визуальные источники, как и любые другие виды источников, являются важной частью исторических исследований. При этом потенциал визуальных источников до сих пор не раскрыт в достаточной степени. Высокая степень риска их применения объясняется тем, что визуальные источники (особенно рисованные) могут быть крайне субъективны или неверно интерпретированы, а отсутствие универсальной схемы их критического анализа сокращает возможность их использования в исследованиях.

С развитием исторической науки и появлением «визуальной истории» обозначилась необходимость в дальнейшей разработке приёмов критического анализа визуальных источников для их последующего широкого использования.

Автором были рассмотрены две иллюстрации русского художника В. Ф. Тимма, которые он опубликовал в «Русском художественном листке»: «Виды и типы Дагестана» (в № 34 от 1859 г.) и «Портрет Шамиля» (в № 32 от 1859 г.), из которых были выявлены этнографические сведения о материальной культуре горцев XIX века. Обе иллюстрации были проанализированы, а полученные материалы сопоставлены с имеющимися этнографическими сведениями. Данные рисованных источников позволили подкрепить некоторые биографические сведения о представленных на рисунке и портрете личностях, а также исторические сведения по периоду Кавказской войны. Всё это позволило продемонстрировать возможности и пользу применения визуальных источников для проверки, подкрепления и подтверждения сведений письменных и иных источников.

В результате исследования была составлена также примерная схема анализа рисованных источников, по которой автор работал с данными натурными рисунками.

**Ключевые слова:** визуальный источник; В. Ф. Тимм; «Русский художественный листок»; портрет; материальная культура; Дагестан; черкеска; папах; критический анализ.

---

<sup>1</sup> Чтения «Кавказский дневник Рубо» II (2021).

**Fatimat A. Polchaeva**

Junior Researcher,

## THE USE OF VISUAL SOURCES IN HISTORICAL RESEARCH (ON THE EXAMPLE OF V.F. TIMM'S ILLUSTRATIONS)

**Abstract.** Visual sources, like many others, are an important part of historical research. At the same time, the potential of visual sources has not yet been fully disclosed. The high degree of risk of their application is explained by the fact that visual materials (especially drawn ones) can be extremely subjective. Moreover, the lack of a universal scheme for their critical analysis reduces the possibility of their use in a research.

With the development of historical science and the emergence of a so-called "visual history", the need for further development of methods for the critical analysis of visual sources and their subsequent use has been identified.

The author analyzes two illustrations by the Russian artist V.F. Timma, published in the "Russkyi khudozhestvenyi listok" (Russian Art Leaflet): "Types of Dagestan" (№ 34, 1859) and "The Portrait of Shamil" (№ 32, 1859), from which ethnographic and historical data was obtained. Both illustrations were analyzed, and the revealed data were compared with the available ethnographic information. This made it possible to demonstrate the possibilities and benefits of using visual materials for verification and confirmation of information from written sources.

The study also resulted in an approximate analytic scheme of visual material, guided by which the author worked with full-scale drawings.

**Keywords:** visual source; visual material; V.F. Timm; Russian Art Leaflet; portrait; material culture; Dagestan; cherkeska; papakha; critical analysis.

Стремление углубить исторические знания и составить как можно более полную картину прошлого заставляет историческую науку расширять поле исследования, что невозможно без привлечения новых источников, в том числе визуальных. Вместе с тем, это требует расширения методологической системы анализа этого вида исторических источников.

Фотографии, видеоматериалы, портреты и даже рисунки с натуры часто используются в качестве дополнительного исторического источника, однако порой они являются единственными свидетельствами эпохи или исторического события.

Как и источники других групп (письменные, вещественные) визуальные источники могут быть неправильно интерпретированы, сфальсифицированы, а порой быть субъективными и не передавать информацию, пригодную для научного обобщения и вынесения объективного суждения. Эта особенность требует дополнительной проверки достоверности сообщаемых ими сведений.

Целью данного исследования является описание двух натурных рисунков российского художника В.Ф. Тимма, а также выявление на основе описания исторических и этнографических сведений.

Российский художник В. Ф. Тимм (1820–1895) родился в Риге в семье бургомистра Фридриха Вильгельма Тимма. Здесь он получил начальное художественное образование [1, с. 3]. С 1834 по 1839 гг. он учился в Императорской Академии Художеств в Санкт-Петербурге, где его наставником был профессор батальной живописи А.И. Зауервейд. Это объясняет изначальное увлечение В.Ф. Тимма батальной живописью, мотивы которой он использовал в последующем даже в бытовом рисунке («Подъём осадной артиллерии на Турче-Даг», 1862 г.). После окончания Академии Василий Фёдорович много путешествовал, побывал во Франции, где выставлялся в парижских салонах.

Вернувшись в Россию, В. Ф. Тимм, чей талант и художественный кругозор охватывали целый спектр жанров: пейзажист, портретист, график, баталист, нашёл себя в жанре бытового рисунка. Художник объяснял это тем, что только в обычной жизни можно найти неиссякаемый источник вдохновения. «Целью моей было, – писал Тимм, – изображение всего замечательного в России, всего близкого русскому сердцу, всего драгоценного для русской жизни, с исключением всего иностранного, не касающегося России» [2, с. 2]. Для достижения этой цели он объездил практически всю страну, от северных до южных пределов, делая зарисовки [3, с. 125]. В последующем они составили основу своеобразной хроники общественной жизни России 1840–1850-х гг. – «Русский художественный листок», издававшийся самим художником. Иллюстрированный журнал публиковался с 1851 по 1862 гг. [4, с. 27] и включил в себя множество работ В.В. Верещагина, Т. Горшельта, Г. Гагарина, К. Филиппова, И.К. Айвазовского, самого В.Ф. Тимма и многих других. За 11 лет было выпущено 432 номера.

Среди прочих в журнале были опубликованы иллюстрации, посвящённые войне на Кавказе, её простым участникам, будням походной жизни, панорамы сёл (Гуниб, Яраг и т.д.), пейзажные наброски дагестанских аулов (Ахты, Кумух, Мискинджа). Рисунки и литографии, сделанные на Кавказе, дают обширную информацию об исторических, этнографических и социокультурных явлениях жизни здешних жителей [5].

В данном исследовании мы рассмотрим две иллюстрации из «Русского художественного листка»: «Виды и типы Дагестана», помещённую в № 34 «Русского художественного листка» от 1859 г., и «Портрет Шамиля», опубликованный в № 32 от 1859 г.

### **Иллюстрация «Виды и типы Дагестана»**

(Илл. 35) Иллюстрация «Виды и типы Дагестана» – рисунок, включающий в себя не-сколько частей. Фоном рисунка выступает поделенный на две части свиток, на котором изображены два разных аула: Гимры и Яраг. На рисунке изображены семеро человек в различном положении, каждый из которых подписан художником.

На иллюстрации имеется приписка: «рисовано с натуры, при подошве Турче-

Дага, В. Тиммом в 1849 году». Для начала попробуем проверить достоверность указанной даты. Для этого используем сведения из биографии художника. Известно, что Василий Фёдорович, вскоре после возвращения в Россию, подал прошение о командировании его для художественных работ к театру военных действий на Кавказ. Оно было удовлетворено, и уже осенью 1848 г. художник находился в отряде, осаждавшем крепость Чох [6, с. 352]. В.Ф. Тимм участвовал в военных операциях и делил тяготы военной службы вместе с остальными, делая при этом зарисовки походной жизни и изображая типы русских солдат и горцев.

Сам «листок» начал издаваться с начала 1851 г., а подготовка к нему велась уже годом ранее. Из этого вытекает вывод, что художник уехал с Кавказа не позднее 1850 г. Таким образом, дата, указанная на рисунке, вписывается в хронологические рамки пребывания художника в Дагестане.

Вернёмся к рассмотрению самого изображения. Выбор художником аулов не случайный: Гимры и Яраг сыграли значительную роль в Кавказской войне и являются некими начальными точками народно-освободительного движения горцев. Аул Гимры – родина двух имамов – «Кази-Муллы» и Шамиля. В Ауле Яраг впервые прозвучал призыв учёного-богослова Магомеда Ярагского (1771–1838) о необходимости национально-освободительной борьбы горцев. Именно в Яраге находилось медресе, принадлежавшее отцу Ярагского, а позже перешедшее к сыну, где его проповедь нашла первых последователей. После окончания медресе в Яраге Магомед Ярагский обучался у виднейших учёных Дагестана: Хасана ал-Кудали, Саида ал-Аракани, чем снискал себе славу образованного и авторитетного богослова.

На картине В.Ф. Тиммом указан 1823 год, что на наш взгляд, должно подчеркнуть важность событий этого года. Именно эту дату называет Неверовский в качестве начала проповедования мюридизма М. Ярагским [7, с. 3]. Учёный-богослов с годами сформировал своё учение, в основе которого лежала идея о свободе и равенстве правоверных мусульман, о невозможности быть поистине верующим под властью «неверных» [7, с. 5]. Впоследствии он стал мюршидом (учителем, устазом) имама Гази-Мухаммеда.

Рисунок примечателен тем, что на нём нарисована мечеть Ярага, изображения которой встречаются крайне редко. Однако мы можем предположить, что мечеть эту В.Ф. Тимм не видел, а если и видел, то не зарисовал, поскольку при сопоставлении с картинами и рисунками других художников того периода мы находим удивительное сходство в изображении этой же мечети на рисунке Г.Г. Гагарина «Мечеть в ауле Яраг». Рисунок Григория Григорьевича был написан уже в 1847 г., и возможно В.Ф. Тимм перерисовал эту мечеть для своего рисунка. Такая практика была не редкостью среди художников того времени.

Перейдём к рассмотрению нижней части рисунка. Здесь изображены семеро человек. С правой стороны расположены: «наиб Махтилай» и «нукер» – сторонники Шамиля. С левой стороны: «нукер-сокольничий» и «старец». Центральная роль принадлежит сразу трём людям (слева направо): «Агалар-бек Кази-Кумухский»,

«Мулла Цудахарский» и медик «Хаджи Питулав». Их центральная роль подчеркивается художником двумя способами: все они подписаны именами и расположены не просто в центре, а лежат на земле, составляя какой-то документ, тогда как все остальные стоят вокруг них в качестве свидетелей. Перед ними лежат бумаги, книги. На рале (подставка для книг, первоначально использовалась для Корана) перед Агалар-беком вероятней всего лежит Коран.

«Агалар-бек Кази-Кумухский» – Аглар ибн Умар (1817–1859) из династии кази-кумухских правителей, младший брат Абдурахман-хана (племянник Аслан-хана, избранный правителем в 1841 г.). В 1847 г., вернувшись из Санкт-Петербурга, куда был в юности передан аманатом, занял казикумухский престол, заменив старшего брата. Во время своего пребывания в Санкт-Петербурге служил в чине штаб-ротмистра гвардии царской армии. Оставался сторонником российской власти и после возвращения на Кавказ.

«Мулла Цудахарский» (Аслан Кади Цудахарский) – авторитетный в даргинских обществах политический деятель. Долгое время придерживался нейтральной позиции в Кавказской войне. В 1842 г. выразил преданность российскому правительству, а уже в 1843 г. начал выступать против нахождения на территории Дагестана российских войск и боролся на стороне Шамиля. Но в 1859 г. был в числе тех, кто покинул имама.

«Хаджи Питулав» (Битулав-Хаджи, Хаджи-Потуло) из аула Чох – стал первым «туземным лекарем» в 1852–1866 гг. Получил от российских властей чин прапорщика с жалованием 180 руб. в год [8, с. 161]. Чин этот он получил уже после написания В. Ф. Тиммом картины, но о его занятии говорит нам уже подпись художника – «медик».

«Наиб Махтилай». Информацию об этом представленном на рисунке персонаже нам найти не удалось. Принимая во внимание возможную ошибку в написании имени, мы ориентировались в поиске на следующий перечень сходных по звучанию и написанию имён: Магдилав, Махтилав, Магди, Магомед, Мухаммед. Добавив к этому критерию вероятный возраст (от 35 лет, судя по изображению) и приписке «наиб» был проведён поиск среди известных наибов периода конца 1840-х – начала 1850-х гг. (время пребывания В. Ф. Тимма в Дагестане). Таковых не оказалось. Вероятно, что имя это принадлежало не самому изображённому лицу, а являлось именем его отца или обозначение «Мах-тилая» наибом является ошибкой.

«Нукер-сокольничий», вероятно, не являлся сторонником Шамиля, что можно заключить из одного маленького факта – наличия у него курительной трубки, что было категорически запрещено в войске Шамиля и на территории Имамата. Изображение «нукера-сокольничего» также напоминает портрет хана Юсуф-бека Кюринского, написанный Г. Гагариным: поза изображаемого, наличие трубки, присутствие на картине сокола, ассоциирующегося в первую очередь с царской охотой.

«Нукер» не может быть идентифицирован, так как мы не знаем даже его имени, а также подробностей о личности наива Махтилая. Однако мы можем отметить

разительные отличия во внешнем облике двух изображённых нукеров, что может говорить об обратной «сокольничему» позиции второго нукера.

Личность «старца» установить не представляется возможным, поскольку мы видим его практически со спины.

Данный рисунок даёт нам множество сведений о материальной культуре горцев середины XIX в., в том числе о мужском костюме. Его рассмотрение и анализ могут дать нам дополнительные сведения об изображённых на иллюстрации личностях. Поэтому отдельно рассмотрим элементы одежды.

Начнём с плечевой одежды, которая представлена здесь тремя видами:

1. Овчинная шуба. Этот элемент одежды мы видим на «старце», «нукере-сокольничем» и Агалар-беке. Её шили из 9–10 тщательно обработанных и отбелённых бараньих шкур, мехом внутрь [9, с. 42]. Надевали её поверх черкески, бешмета или рубахи. Горцы Дагестана носили несколько разновидностей таких шуб: а) приталенные и расклешённые книзу с вшивными рукавами; б) в форме накидки с пелериной, без рукавов; в) широкие и длинные, с длинными узкими ложными рукавами. Часто такие рукава служили карманами. Шубу использовали и в качестве постели.

На «старце» надета шуба-накидка, зафиксированная во многих районах Дагестана, в том числе у аварцев, которые называли её «хъабача». Она отличалась обычной шириной рукавов и небольшой удлинённостью [10, с. 79]. На «нукере-сокольничем» цельнокроеная, приталенная шуба, чуть расширяющаяся книзу с вырезом на груди. Вырез и низ рукавов с меховой опушкой. Она не имела никаких застёжек и чаще всего носилась распахнутой [10, с. 42]. У нукера она подпоясана, как принято было появляться в общественных местах. Видимая часть одеяния лежащего на земле Агалар-бека позволяет нам заключить, что он одет также в приталенную белую овчинную шубу, с вырезом на груди и узкой меховой опушкой.

2. Черкеска – традиционная распашная верхняя одежда народов Северного Кавказа. Известны её многочисленные формы и фасоны, зависевшие от возраста носившего, географии проживания и моды. На «нукере» и «наибе» на данной иллюстрации представлен распространенный вариант черкески, который носился взрослыми мужчинами. Шили такую черкеску из домотканого или покупного сукна сдержанных цветов (серый, коричневый, белый, чёрный) [10, с. 74]. Рукава её должны были закрывать кисти рук [10, с. 75]. Под вырезом на груди были потайные крючки. По обеим сторонам нашивались карманы для газырей по 7–10 отделений. У «наибы» по 7 газырей с каждой стороны. На черкеске «нукера» нет газырей, вместо них на нём патронташ, надетый крест-накрест. Это говорит нам о том, что нукер ещё не перешёл на новую форму с газырями и относится к консервативной части населения. Черкеска «нукера» подпоясана простым кожаным поясом, на котором крепился кинжал. На его плече висит кремневая винтовка. Известно, что в годы Кавказской войны такие винтовки производились в Дагестане в большом количестве. У «нукера-сокольничего» также висит кинжал на поясе, но он довольно простой. Нам не виден пояс «наибы Махтилая»,

но очевидно, что именно на нём висят богато украшенные короткий и длинный кинжал и пистолет.

3. Бурка – накидная одежда горцев, которую носили зимой и летом. Поскольку это была очень популярная одежда, шили её почти во всех аулах: простого фасона, без начёса. Для всадников бурки шились больших размеров. Центром изготовления бурок были сёла Андийского общества, где на заказ изготавливались высококачественные образцы из шерсти андийской породы овец. Одну из таких мы видим на «мулле Цудахарском». Ворс этой бурки представляет собой дёрганую шерсть [11, с. 22]. Такая бурка была признаком материального достатка.

На «нукере» – простая бурка из тёмной шерсти низкого качества. Производство их было массовым, и потому они были недорогими. Сверху бурка имела шнурок, который завязывался на груди, чтобы бурка держалась [11, с. 23].

4. Следующий элемент одежды – штаны. В силу расположения некоторых персонажей рассмотреть его не представляется возможным. «Наиб Махтилай» и «нукер» одеты в широкие штаны в полоску. У наиба Махтилая они заправлены в кожаные сапоги с загнутым носом. На ногах нукера обуви нет, а штаны его снизу перевязаны обмотками. На ногах «старца» длинные светлые сапоги до колен с загнутым носом.

5. Головные уборы. На рисунке В.Ф. Тимма головные уборы представлены несколькими видами папах. Кроме очевидной функции (защита головы от дождя, солнца и ветра), папаха для горца являлась символом мужественности, без неё мужчины не появлялись в общественных местах: «Можно носить лохмотья, но нельзя показаться другим без головного убора или без кинжала» [12, с. 285].

Наиболее распространённым видом папахи была полусферическая или «чабанская» из белой мохнатой овчины [11, с. 84; 13, с. 530]. Но такие папахи носились в основном простым населением, занимавшимся животноводством.

На голове «наиба Махтилая» прямая папаха цилиндрической формы из тёмной шерсти с таким же дном. Голову «нукера» покрывает папаха также из тёмной шерсти в форме усечённого конуса. Её верх погнут, как это делалось многими горцами. У «нукера-сокольников» мы видим низкую и широкую, мохнатую папаху из тёмной шерсти. На голове Агалар-бека Казии-Кумухского головного убора и вовсе нет, что было весьма необычно.

На голове «муллы Цудахарского» низкая папаха с широкой тульей, изготовленная, как и его бурка, из белого овчинного меха.

Интерес представляет головной убор «медика Хаджи Потуло», напоминающий чалму. Её могли носить в Дагестане только имамы и муллы, а также те, кто совершил паломничество в Мекку. Эта чалма обычно представляла собой сложенную вдвое белую ткань длиной 1,5 метра и шириной 50 см, которая оборачивалась в 2–3 ряда вокруг тульи папахи [14, с. 67–68]. К тому же приставка «Хаджи» добавлялась к имени после совершения паломничества.

Иллюстрация Василия Фёдоровича сообщает интересные сведения о причёсках, бородах и усах мужчин того времени.

Борода была символом зрелости и носилась в основном взрослыми мужчинами. Для многих горцев (черкесов, кабардинцев) наличие бороды часто говорило о возрасте: её начинали отращивать с 35 лет. Делать это раньше считалось неуважением к старшим. Исключением были только случаи, когда молодой человек оставался единственным мужчиной в семье, представляя её на «народном собрании».

Цвет бороды также говорил о возрасте и поэтому играл значительную роль при описании внешности. Судя по всему, «старцу», «нукеру» и «мулле Цудахарскому» не менее 60–65 лет, «Хаджи Потуло» около 50–55 лет.

Нередко воины имама Шамиля, как и он сам, красили бороду хной, что придавало ей рыжий или каштановый цвет. Мы видим такую у наиба Махтилая.

Усы, которые есть и у Агалар-бека, и у «нукера-сокольничего» отращивали уже с совершеннолетия. У обоих они закручены вверх, что делалось из религиозных соображений: у мусульман края усов не должны были опускаться ниже уголков верхней губы.

Головы всех, кроме Агалар-бека Казикумухского, покрыты. Голова последнего ещё и брита. Как известно, в XIX в. дагестанские мужчины предпочитали брить голову. У Агалар-бека чуть выше висков оставлены локоны волос, напоминающие пейсы, но ими не являющиеся, поскольку растут не с висков. Чем объясняется такая причёска нам неизвестно, поскольку ни в одном из письменных источников нет её описания, на картинах и портретах подобная не встречается.

Иллюстрация «Виды и типы Дагестана» даёт нам большое количество сведений, которые позволяют проверять и подтверждать, а также дополнять уже имеющиеся знания об историческом периоде.

### **Портрет «Имама Шамиля»**

(Илл. 36) О личности и деятельности имама Шамиля – руководителя кавказских горцев в годы Кавказской войны и основателя теократического государства Имамат написано много исторических работ. События Кавказской войны, описания её действующих лиц и главных сражений отражены в многочисленных письменных источниках, в том числе описывающих внешность её главных действующих лиц. Например, сохранилось описание внешности имама Шамиля, составленное художником Т. Горшельтом, который присутствовал в Гунибе в момент пленения имама: «Шамиль выше среднего роста, строен и держится ещё совершенно прямо, несмотря на свои 63 года и жизнь, полную трудов и лишений; в складе лица незаметно было особенного благородства, но длинная ярко-красная борода, окрашенная в этот цвет по местному обыкновению, его густые брови и большая белоснежная чалма, искусно повязанная вокруг меховой шапки, – все это придаёт ему статную сановитость» [15, с. 136]. Однако более полным «описанием» внешности является портрет человека. Не лишённый влияния субъективного восприятия художника, портрет является неким отражением человека, поскольку позволяет нам оценить через видение художника то, какое впечатление оказывала личность на других людей. Таким образом, портрет даёт нам сведения для психологического портрета личности.

Одним из таких портретов является работа В.Ф. Тимма, особую значимость которой придаёт тот факт, что он был написан в сентябре 1859 г., когда Шамиля привезли из Гуниба в Санкт-Петербург. Художник сопровождал Шамиля во время прогулок и смог сделать зарисовки. Когда он показал их Шамилю, тот пришёл в восторг и долго их рассматривал [16, с. 299]. Накануне отъезда пленника в Калугу, где ему определили постоянное местожительство, В.Ф. Тимм был допущен к Шамилю для написания портрета.

Фоном для парадного портрета В.Ф. Тимм воссоздал горный пейзаж [17, с. 111]. Вместе с портретом художник опубликовал в номере «Русского художественного листка» и очерк «Шамиль в Петербурге» с краткими сведениями об остановках Шамиля в Ставрополе, Харькове, Туле, Москве, Чугуеве [17, с. 111].

Художник изобразил Шамиля во весь рост с одной рукой на поясе. Поза имама на картине уверенная и спокойная одновременно. Он одет в белую, подпоясанную кожаным ремнём, черкеску ниже колен с газырями на груди. На его голове чёрная папаха, обвязанная белой кисеей наподобие чалмы, как это делалось имамами, устазами и совершившими паломничество в Мекку. Позади видны свисающие концы ткани [17, с. 111]. На ногах помимо тёмных чувяков надеты туфли без пяток с заостренным носом и каблуком. Как писал в «Листке» сам художник, каблуки эти «мешали ему ходить... по гладко вылощенному паркету» [15, с. 135]. Примечательно, что взятый в «почётный плен» имам совершенно свободно ходил с оружием. Благодаря приписке самого автора и некоторым другим письменным источникам мы знаем, что изображение оружия на портрете не является дорисовкой автора (как это сделано с фоном). На поясе висит серебряный короткий кинжал. А на ремне, перекинутом через плечо, закреплён кинжал с чёрной рукояткой, отделанной серебром. Интересным элементом является также наличие в руке Шамиля чётков.

Борода у 63-летнего Шамиля ярко-рыжего цвета, что, как было упомянуто выше, объясняется окрашиванием её хной или басмой.

В портрете имама Шамиля художник будто бы создал олицетворяющий Кавказскую войну образ. Здесь и её руководитель в традиционной одежде, вписанный художником в его «естественный» фон (горный аул), и военные атрибуты (оружие и газыри), и религиозные элементы (чалма и чётки).

Сам факт написания именно парадного портрета говорит многое о восприятии персоны художником как весьма значительной.

Две рассмотренные нами иллюстрации Василия Фёдоровича дают нам не только этнографические сведения, но и дополняют уже существующие исторические работы о Кавказской войне и отдельных её личностях, а также ставят новые вопросы, способствующие развитию исторической науки.

Для выявления исторических сведений из визуальных источников, а именно рисованных иллюстраций и портретов необходим их анализ:

1. Определение времени написания рисунка (картины). В случае если дата указана, её необходимо проверить. В этом помогают биографические сведения

о жизни художника и людей, изображённых на картине (если это реальные личности). В более сложных случаях заключения делаются из специальных экспертиз картин.

2. В случае наличия изображения людей на картине – проверка реальности личностей, что представляет большую сложность. Чаще всего помогает сопоставление лиц с другими картинами и портретами. Если изображено известное историческое событие, из письменных источников можно узнать о присутствовавших при этом лицах.

3. Определение локации: где была написана картина или какое место она изображает.

4. Выявление данных о материальной культуре: поселение, строение зданий, атрибутика помещения, одежда, обувь, оружие, посуда и прочее. Эти сведения можно верифицировать, обратившись к этнографическим исследованиям.

5. Определение достоверности исторических сведений рисованного источника и вывод.

Таким образом, анализ иллюстраций позволяет верифицировать исторические сведения, дополняет их, визуализирует. А визуализация в свою очередь является актуальной сферой исторической науки последних лет.

Данное исследование является свидетельством значительного потенциала визуальных средств как исторических источников. А критический подход помогает избежать использования непроверенных или субъективных сведений.

### **Литература**

1. Алексеева А. Н. Василий Фёдорович Тимм и русская журнальная графика второй половины XIX века. Автореферат дисс. на соискание учёной степени кандидата искусствоведения. СПб., 2002. – 20 с.
2. Вася Тимм//Смена. Журнал рабочей молодёжи. М.: Правда, 1945. № 3. С. 16.
3. Абдулаева З. А. Отображение социо-культурной реальности Кавказа в творчестве русских и западных художников XIX века//Научная мысль Кавказа. 2010. № 3. С. 121–126.
4. Тарасов Л. Василий Фёдорович Тимм. 1820–1895//Под ред. П. Ю. Стернина. М.: Искусство, 1954. – 31 с.
5. Доронина Н. В. Кавказ в творчестве художников XIX в.//Университетские чтения-2015. Ч. 12. Пятигорский государственный университет. [Электронный ресурс] 12.11.2017. URL: <https://pglu.ru/upload/iblock/a88/doronina-n.v.-kavkaz-v-tvorchestve-khudozhnikov-xix-v.pdf> (дата обращения: 21.03.2019)
6. Ибрагимова З. Х. Царское прошлое чеченцев. Наука и культура. М.: Книга по требованию, 2011. – 708 с.
7. Неверовский А. О начале беспокойств в Северном и Среднем Дагестане. СПб.: Типография военно-учебных заведений, 1847. – 36 с.

8. Великая Е.В., Великая Н.Н. Мирные формы интеграции Северо-Восточного Кавказа в состав Российской империи (1801–1859). Армавир: АГПУ, 2015. – 252 с.
9. Гаджиева С.Ш. Одежда народов Дагестана. М.: Наука, 1981. – 208 с.
10. Булатова А.Г., Гаджиева С.Ш., Сергеева Г. А. Одежда народов Дагестана. Историко-этнографический атлас. Пущино: ОНТИ ПНЦ РАН, 2001. – 289 с.
11. Изудинова Р.С. Андийская бурка. Махачкала: Юпитер, 2005. – 143 с.
12. Сержпутовский А.К. Поездка в Нагорный Дагестан. Живая старина. СПб., 1917. – 285 с.
13. Марков Е. Очерки Кавказа. СПб.-М., 1887. – 22 с.
14. Гаджиханова Р. Дагестанский костюм. Махачкала: Эпоха, 2010. – 232 с.
15. Мусаева Н.Ф. Дагестан в печатной графике русских периодических изданий середины и второй половины XIX века//Вопросы дагестанской культурологии и религиоведения. Сборник научных статей. Махачкала: ДГПУ, 2006. С. 117–156.
16. Доного Х. Победит тот, кто владеет Кавказом. Миниатюры Кавказской войны (1817–1864). М., 2005. – 384 с.
17. Курбанова К.Б. Проблема достоверности образа в исторической живописи Дагестана (на примере личности имама Шамиля)//Известия Дагестанского государственного педагогического университета. Общественные и гуманитарные науки. № 1, 2010. С. 109–115.

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «**Дагестанский государственный университет**», факультет иностранных языков. Махачкала

**Иранпур-Зейналова Гольназ Ормуздаевна**

Старший преподаватель

## **ОБРАЗ ШАМИЛЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ФРАНЦУЗСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ<sup>1</sup>**

Национально-освободительная война, которую вели народы Кавказа под предводительством имама Шамиля, получившая название Кавказской или Восточной войны (1831–1859) стала поворотным пунктом в восприятии европейцами национальной жизни, традиций и обычаев народов Кавказа. Европейская литература периода Кавказской войны меняет свою концепцию. На смену «во-яжной литературе», нейтрально описывающей традиции и обычаи горцев, приходит литература, стремящаяся идеализировать образ горца, сделав из него героя, борющегося за свою независимость.

Можно разделить литературу о Кавказской войне на два периода: периода Кавказской войны и после неё, т. е. XIX век и XX–XXI века.

Зарубежная литература о Дагестане периода самой Кавказской войны очень разнообразна. Это пьесы и поэмы, романы и драмы, публицистика и мемуары.

Эдмон Тексье – французский писатель, журналист, главный редактор журнала «Иллюстрации», сотрудник журнала «Век». Одним из основных трудов Тексье была книга «Люди Восточной войны». Часть этой книги посвящена герою Кавказской войны Шамилю.

С самых первых строк чувствуется восхищение Тексье Шамилём, он называет его «Абд-эль-Кадером Кавказа».

Желая познакомить своего читателя с Шамилём, Тексье прежде всего объясняет, что представляет собой Россия. По его мнению, Россия может защитить себя на своей территории, но вне её она слаба. Именно поэтому «кучка горцев» вот уже довольно давно останавливает целую русскую армию.

Герой очерка Шамиль, будучи мюридом сначала Казимуллы, а потом Гамзат-бека, дважды чудом избегает смерти. В 37 лет он становится имамом. Тексье отмечает такие его черты, как гордость, серьёзность и любовь к независимости. «Едва Шамиль достиг взрослого возраста, он тут же прославился: смел в сражении, сдержанный, религиозный, преданный пророку, он был поочерёдно фаворитом Казимуллы и Гамзат-бека. Его репутация была уже так высока, когда он был только простым мюридом, что в день, когда он стал имамом, всякое соперничество прекратилось, все войска естественно склонились перед ним. Он не боится тяжёлых утомлений, и с самого детства у него было стремление – быть лучше других». Тексье даёт портрет Шамиля: «Шамиль был среднего роста, он жгучий

<sup>1</sup> Чтения «Кавказский дневник Рубо» II (2021).

блондин, глаза с чёрными и густыми ресницами метали молнии, борода почти белая. Несмотря на то, что он очень активен, он человек редкой сдержанности. Он мало ест, пьёт только воду и спит всего несколько часов». Примечательна употреблённая метафора о молниях в глазах, то же самое о Шамиле сказал дагестанский поэт Берсек-бек: «У него молнии в глазах и цветы на губах». Шамиль действительно отличался «увлекательным и избыточным красноречием народов Востока». Этот человек обладает неимоверной храбростью, во время битвы он во главе своих войск и проявляет «чудеса мужества и отваги».

Шамиль пользуется неоспоримым авторитетом. Тексье уточняет, что он настолько влиятельная фигура, «как если бы в его распоряжении были все богатства земли», хотя очень часто у него нет денег, чтобы платить своим войскам. «Мюриды готовы действовать по мановению его руки. Шамилю стоит сказать лишь одно слово – и все умрут за него». Автор приводит сравнение с шейхом Мансуром, который поднял весь Кавказ и, по мнению автора, он был менее чтим, чем Шамиль. Не менее значимо сравнение Шамиля со львом, причём это сравнение приводится от имени русского генерала Граббе. Автор хочет показать, что враги Шамиля понимали, с какой значительной фигурой на Кавказе им приходится сражаться.

С момента поражения армии генерала Граббе в Дарго имя Шамиля становится известным и на Западе. По мнению Тексье, Шамиль создал «вид монархической теократии посреди феодального варварства». Его заслугами является то, что он примирил враждующие племена, объединил их при помощи единой веры, создал армию, а также дал этим племенам гражданские законы. «Шамиль настолько же велик как организатор и законодатель, как и воин».

В конце своего рассказа Тексье не скрывает того, что полностью на стороне Шамиля. Он даже даёт ему и его воинам клятву верности, одновременно выражая надежду, что Россия осознает всю тщетность и жестокость этой бесполезной войны.

Художественно-публицистическая повесть французского писателя Пьера Заккона «Шамиль – освободитель Кавказа» появилась в 1854 г. Иллюстрации к ней были сделаны художником Ж.-А. Боссе, который будучи романтиком, рисует картины бурных потоков и высоких гор, а также сцену встречи Шамиля с девушкой и сцену наказания его матери.

Повесть начинается с описания таинственной ночи, освещённой лучами луны. Это должно как бы ввести читателя в мистический и таинственный мир. Впервые предстаёт главный герой повести Шамиль. Заккон так описывает его: «Он был среднего роста, но ловкий и крепкий, его маленькая и узкая нога, как у европейца, ступала на землю с нервным и звонким шумом, всё в нем выдавало силу, решимость и смелость. Его очень живописный костюм состоял из сюртука из серого драпа, украшенного мехом ягнёнка и повязанного туго по талии, из турецких брюк, сделанных из ткани яркого цвета, из шапочки из серого войлока с бортом из шкуры ягнёнка с длинной выходящей шерстью. Пальто из войлока, висая на его плечах, как будто обворачивало его и охраняло от холода, дождя и снега».

Шамиль дважды чудом избежал смерти. После смерти Гамзат-бея он возглавил борьбу горцев. Одним из первых его актов был приказ об убийстве малолетнего сына хана Аварии Булач-хана. Сам автор оправдывает это убийство ребенка необходимостью, оно отняло у России повод для войны за право наследника Аварского ханства.

Четвёртая глава полностью посвящена герою повести Шамилю. Сам автор восхищён своим героем. Он всё время подчёркивает, что Шамиля отличает скромность, твёрдая воля, смелость, неукротимая гордость. Это человек, не отступающий перед любыми трудностями, умный, способный к учёбе, признательный за знания своему первому учителю Джелал-Эльдину. У автора нет сомнений в его предназначении, такие люди, как Шамиль, по его мнению, отмечены самим Богом. Закон противопоставляет две силы, говоря, что Бог не должен выбирать «между порочными казаками Чёрного моря и героическими защитниками Кавказа». Чтобы доказать, что он вдохновлён Богом, автор приводит пример, как Шамиль запирается в пещере, чтобы услышать слова ангела. Автор прибегает к гиперболе, сравнивая его со львом. «На войне он лев. Русские не смогли увидеть сияние его лица, так как, услышав его громовой голос, они поворачивают и спасаются бегством». Сравнение Шамиля со львом ещё не раз встретится в повествовании. Так, генерал Граббе, осаждая Ахульго, «хотел взять льва в его логове».

Одним из важных событий Кавказской войны была осада Ахульго, именно поэтому автор посвящает ей целую главу. Шамиль очень хорошо укрепил Ахульго, он был похож на неприступную крепость. Эта битва велась не на жизнь, а на смерть. Снова Закон подчёркивает, что против огромной армии русских боролась горстка горцев. Для генерала Граббе эта битва была делом чести, а «осаждённые спасали свою жизнь и независимость..., надо было победить или умереть». И к тому же к рвению солдат Шамиля примешивалась непримиримая ненависть к гяуру, глубокая любовь к свободе: «Жар крови оживлял одних, фанатическое опьянение вдохновляло других». Снова Закон прибегает к сравнению со львом: «Это была борьба льва, защищающего своё логово от тигра!».

В этой битве погибли почти все мюриды Шамиля, но он сам мистическим образом снова спасся. В шестой главе своей повести Закон пытается нарисовать образ не отважного героя, а простого человека, который, как и все люди, подвержен сомнению, отчаянию и депрессии. Ахульго стало огромным испытанием для Шамиля. Он не только потерпел поражение в битве, но и потерял любимого сына, которого взяли в залог мира русские. Мы видим Шамиля, бродящего без цели в лесах Ичкерии, его сердце охвачено унынием. Для усиления его состояния автор прибегает к антитезе: «Его вера была поколеблена. Он спрашивал себя: действительно ли он рождён Богом, чтобы вернуть свободу своему народу, или он должен пройти как один из этих безвестных мюршидов, которых уже унесла смерть. Он видел божественный сон, и наступивший день отобрал у него одну за другой до последней все его иллюзии. Он хотел поддержать неслыханную борьбу, и вот он побеждён, его войска рассеялись, будущее омрачено и пред-

рекает ещё худшие дни. Есть от чего впасть в отчаяние!». Описание портрета Шамиля сопровождается эпитетами «грустный», «задумчивый», «подавленный», «бродячее существование». Он сидит у реки, один, опустив голову на руки, как отчаявшийся человек. Автор несколько раз подчёркивает его одиночество: «Шамиль был один в этом мире; он жил до сих пор без друзей, без доверенных лиц; он прошёл через все народы Кавказа, рождая восхищение и преданность, но никогда дружбу, никогда любовь. Он был один, и за его голову была назначена цена!». Закон не был бы французом, если бы не ввёл в своё повествование «романический» элемент. Для того, чтобы вывести своего героя из этого состояния, Закон придумывает несуществующую встречу с молодой девушкой, «девой гор, рождённой на заснеженных вершинах Кавказа». Эта встреча пробуждает в душе героя такие чувства как восхищение, нежность, признательность и любовь. «Любовь!.. в столь бурной жизни, которую он вёл до сих пор, это чувство не занимало никакого места в его сердце. Родина заполнила все его мысли; захваченный событиями, он не мог ни на миг дать отдохнуть ни своему уму, ни своему сердцу; это был новый мир, новые чувства». После этой встречи Шамиль с новой силой ринулся в бой с русскими, поклялся наказать смертью любого, кто заговорит о мире с гяурами.

Герой Черкесии – это такой же простой человек, как и все другие, он способен страдать. Глубину его страданий Закон показывает нам, описывая состояние его сердца, которое ранила неудача, он подавлен, его боль очень сильна. Метафора «рана, которую он носил в своём сердце» и которая не может исцелиться, а, наоборот, только увеличивается, даёт нам представление о состоянии души Шамиля, его внутренних переживаниях. Вместе с тем это человек неимоверной выдержки, так как, несмотря на огромную душевную боль, он находил в себе силы не показывать её, на его лице не отражалось его внутреннее состояние. «Его шаг был столь же твёрд на дороге, по которой он шёл, его лоб, наоборот, прояснялся новым сиянием божьей любви, и улыбка величественной грусти, которая застыла на его побледневших губах, говорила о том, какое могущественное милосердие, какое сострадательное мягкосердечие хранило его сердце. Он был готов к новой борьбе и не думал больше об ужасных битвах, которые он только что перенёс».

Шамиль способен сострадать, ему больно от слов матери, просящей о заключении мира, он ищет ей оправдания, считая, что она только передаёт чужую просьбу. Верный своему слову, он приказывает наказать собственную мать. Он не боится показаться слабым в глазах своих людей, когда плачет над телом упавшей в обморок матери. «Все взгляды повернулись тогда к пророку, но он уже бросился на колени перед жертвой, издавая крики боли и омывая её руки горькими слезами».

Закон восхищается Шамилём, он не перестаёт осыпать его хвалебными эпитетами: великая фигура, гигантская работа, гений, освободитель. Он снова напоминает, что горстка мужчин борется с огромной империей и прямо говорит о том, что восхищён его величием и героизмом. Он хочет, чтобы и читатель встал

на сторону его героя, и поэтому старается показать Шамиля со всех сторон, не только как воителя, но и как законодателя, подробно описывая законодательное устройство Дагестана. Шамиль предстаёт нашему взору как умный и хитрый полководец, как человек, имевший смелость признать собственные ошибки и извлечь из этого выгоду. Потерпев неудачу при Ахульго, он меняет тактику боя, и теперь он диктует правила игры, взяв реванш у генерала Граббе в битве за Дарго. Заккон забавляет тот факт, что русские генералы на Кавказе сменяют один другого, а Шамиль остаётся.

Заккон идеализирует своего героя, придумывая истории, которых на самом деле в жизни Шамиля не происходило. В главе «Визит в резиденцию Шамиля» он рассказывает о визите к Шамилю двух иностранцев, француза Октава и англичанина сэра Джона Бентика. Ни один иностранец не посещал Шамиля в его резиденции. Заккон остаётся верен своему видению Шамиля-героя, на этот раз он даёт его глазами двух иностранцев из разных стран, готовых пройти любые опасности, чтобы увидеть «героя Кавказа, великана этих мест», «логово кавказского льва, грозного Шамиля», «имама, пророка, полубога». Автор пытается показать отношение иностранцев к своему герою, используя гиперболу и возводя Шамиля до статуса полубога. С другой стороны, он показывает европейский взгляд на некоторые вещи: люди, привыкшие к комфорту в жизни, не могут понять, почему до сих пор не проложили в этих местах железную дорогу, почему они должны есть просо и пить воду вместо вина или виски. Всё это приводит их к выводу, что здешние народы – «примитивные». Вместе с тем, они были воодушевлены видом людей Шамиля. Снова Заккон употребляет восторженные эпитеты. У людей Шамиля был «гордый взгляд», «благородная поза», это «свободный и непокорённый народ», для иностранцев – это «неизвестный мир». Характерно для Заккона употребление метафоры «мир, который открыла свобода, и который она охраняла».

Шамиль предстаёт перед двумя путешественниками одетым в одежду высшего магометанского духовенства, на голове у него была красная феска с большой кисточкой. Он радушный хозяин, гостей разместили в хороших апартаментах и накормили вкусной едой. К Шамилю очень трудно было попасть, даже А. Дюма не смог нанести ему визит, но Заккон хочет показать, что Шамиль рад любым гостям, тем более иностранцам. Шамиль отказывается от помощи иностранцев: «Я выберу с радостью союзников среди народа, который понимает и практикует настоящую свободу. Но в данный момент, вы видите, я в этом не нуждаюсь: мои друзья, союзники, которые меня защищают и поддерживают – это сама земля Кавказа, наши недоступные горы, смелость моих воинов и, может быть, ещё больше, их неукротимая любовь к независимости. С подобными силами становишься непобедимым, отражаешь любое вторжение, основываешь национальность [укрепляешь нацию – прим. авт.]». Заккон отмечает красноречие Шамиля, которое он называет «живым и образным», употребляет метафорическое сравнение для его речи: «как мужественная мелодия, в которой находят иногда дикий и сильный акцент гор». Оно впечатлило иностранцев, «очаровало» их.

В произведении Пьера Заккона можно отметить две тенденции. Одна из них связана с намерением познакомить французскую читающую публику с личностью имама Шамиля, о котором она уже слышала, но ничего о нём не знает, кроме того, что этот легендарный человек чуть ли не в одиночку со своими мюридами бьётся с огромной империей, вызывая удивление и восхищение. Отсюда и жанр публицистического очерка, который позволяет дать необходимую информацию, какие-то конкретные сведения о горцах, об их лидере и их героической борьбе, дать всему этому свою оценку, выразить свою позицию по отношению к описываемым событиям. Другая тенденция связана с тем, что Пьер Заккон, находящийся, видимо, под влиянием романтической эстетики с её интересом к «местному колориту», к Востоку, к экзотическим, необычным для европейца явлениям, хочет ввести в своё произведение нечто беллетристическое и окружить своего великолепного героя каким-то художественным антуражем. Поскольку Шамиль и его воины – люди «восточные», война, которую они ведут против российского самодержавия – «Восточная», то и окружены они каким-то экзотическим обрамлением в духе «неистового романтизма», приёмы которого вообще-то и сами по себе не отличались высоким эстетическим вкусом, а к тому времени (середина века) стали уже совсем тривиальными. Поэтому все эти вставные притчи и истории производят впечатление чего-то чужеродного и неорганичного, они не соответствуют масштабу личности Шамиля и плохо подходят ему в качестве художественного сопровождения. Они служат цели не только информировать французов, но и как-то развлечь их.

Кавказская война нашла отражение и в произведениях некоторых французских поэтов. Пьер Заккон посвящает им целую главу своей повести, которую он так и называет «Поэты перед Шамилём». «С того времени как слава пришла удивить Европу слухами о подвигах Шамиля, все восторженные умы повернулись в эту сторону мира – и артисты, и поэты, все, кто считает культом великое и прекрасное, все захотели воспеть пророка и героя». В своём произведении Заккон представляет пьесу в стихах г. Андре ван Ассета. Эдмон Тексье считал её «наиболее замечательной среди всех поэтических версий о герое Кавказа».

Героями стихотворения являются Шамиль, Кубань, Ветер, Чёрное море и грифы. «Кубань, Чёрное море, Босфор и Дунай – такая широкая "география" как бы призвана свидетельствовать о всеобщем значении борьбы Шамиля, о том, что она – лишь капля в общеевропейском движении, и звон кавказских сабель слушает Европа как музыку свободы».

Сюжет стихотворения – сомнения Шамиля, он поочередно задаёт вопросы то морю, то ветру, то грифам. Шамиль колеблется, он не хочет крови. Но сама природа как бы призывает к нему. Кубань сетует на то, что Шамиль забыл её, что она не несёт «ни жертв, ни добычи», а в это время Дунай «глочет без счёта покойников, павших в боях». Речь идёт о революции 1848–1849 гг. в Австрии и Венгрии. Грифы отвечают, что «жаждут горячей и сладкой животельной крови», ветры прилетели, чтобы «героев в рабах разбудить», а Чёрное море прямо говорит,

что в его «гремящей пучине не твой ли чернеет позор?». Природа пробуждает Шамиля, он воспрял духом и повёл народ на битву таким образом, что «затрясся Эльбрус от обеих вершин до подножья, деревья на склонах его устоять не могли!». Все довольны: и Шамиль, и силы природы.

Стихотворение изобилует метафорами: «"Кровожадные" метафоры призваны отразить атмосферу всеобщей революционной беспощадности, за их романтической экспрессией – политическая декларация свободы европейских народов. Кода этой драмы в торжестве природы выражает единение Европы и мира с борющимся Кавказом».

В известном сборнике «Популярная муза» французского поэта Пьера Дюпона, который издавался в Париже в 1846, 1848 и 1851 гг., была опубликована песня-баллада «Шамиль».

Стихотворение начинается с припева, в котором говорится, что сильнее всего на Кавказе воля пророка Шамиля. Шамиль противостоит царю Николаю, Дюпон называет Шамиля «мистическим гонцом Аллаха». Автор даёт портрет Шамиля, употребляя метафоры «над пулями смеётся», «душою-бронёю защищается», «несётся по кратерам огня», «мир верой обновляет». В стихотворении нашли отражение исторические события – взятие Ахульго, когда горянки участвовали в битве, бросая валуны на врага и убивая собственных детей, чтобы те не попали в руки врага. Дюпон употребляет сравнение «подобно Эвменидам страшным». Автор как бы возвышает Шамиля над всеми, он то «взлетит в поднебесье», то «ввысь ястребом взметнёт». Дюпон на стороне Шамиля и его горцев, для него он герой, пророк, Прометей, который несёт добро, огонь, свободу своему народу.

De tous les rochers du Caucase,  
Dont chacun recèle un péril:  
Le plus solide sur sa base,  
C'est la volonté de Schamyl!  
Schamyl est un nouveau prophète  
Qui longtemps seul a tenu tête  
A Nicolas, dans son orgueil;  
D'Allah, cet envoyé mystique  
A dit au pape schismatique:  
Tu ne passeras pas mon seuil!

Из всех Кавказа страшных скал,  
В каких опасность век таится  
Прочнее мир ещё не знал  
Чем воля Шамиля – провидца  
Шамиль – то новый наш пророк  
Что сам борьбу возглавить смог  
И гордо Николаю  
Мистический гонец Аллаха  
Сказал раскольнику без страха:

«Не дам без боя края».

Другое известное стихотворение о Шамиле принадлежит перу французской писательницы и поэтессы, хозяйки литературного салона Луизе Коле. Оно было опубликовано в её сборнике «Песни побеждённых», изданном в Париже.

Стихотворению предшествует пролог, призыв Шамиля, адресованный «черкесам», в котором он говорит о том, что Аллах дал ему меч для того, чтобы вернуть справедливость.

Стихотворение начинается словами «герои нынче исхудали в героизме», автор упоминает героев Ирландии и Египта О'Коннела и Мехмеда, которые, по его мнению, ничего не делают для спасения своих народов, а только лгут. Слава же принадлежит «смелым, отважным», «слава в сердце непобедимых», в сердце тех людей, которые бросают вызов «невозможному». Таким человеком является Шамиль. Перед этим человеком «падает ниц власть царя, которому вся империя подчинена», он заставляет царя «отступать и дрожать».

Вторая часть стихотворения – это обращение Шамиля к своему народу, оно представлено в виде песни-баллады, в припеве которой Шамиль говорит о несправедливости царя, о том, что пророк вершит суд божий. В призыве Шамиля упоминается князь Воронцов, а также желание царя стать султаном Турции.

Третья часть стихотворения – это призыв к полякам «пробудиться ото сна» и вооружаться всем – «старым и молодым, бедным, скитающим, воинам». Коле выражает надежду, что Шамиль станет вдохновителем возрождения Польши.

A toi Schamil, à toi cette gloire est acquise:  
Chef de quelques tribus, devant toi seul se brise  
La puissance du tzar. Tu le fais reculer;  
Tout un immense empire est soumis à cet homme;  
Comme un dieu malfaisant en tremblant on le nomme;  
Seul tu le fais trembler!

Тобой, предводителем нескольких общин племен  
Тобой Шамиль эта слава приобретена  
Лишь пред тобой ниц падает власть царя,  
Которому вся империя подчинена.  
Лишь ты заставляешь его отступать  
Как вредный бог, дрожащий при упоминании  
Только ты его заставишь так дрожать.

Другое произведение – драма Поля Мериса «Шамиль».

Поль Франсуа Мерис – известный французский писатель, романист, драматург романтического направления, редактор многих французских журналов XIX века и близкий друг Виктора Гюго.

Премьера драмы «Шамиль» состоялась в Париже в театре Порт-Сен-Мартен 26 июня 1854 г. Драма повествует о событиях Кавказской войны, о борьбе горцев под предводительством Шамиля против русской армии. Пьер Заккон назвал

драму «выдающимся произведением французской романтической литературы». Дrame присуща некоторая вольность сюжета.

Главный герой пьесы – Шамиль. У Мериса его отличает высокое происхождение, он сын имама Черкесии, отданный на воспитание в дом губернатора Грузии Давида Васили. Шамиль ведёт праздную жизнь. По мнению Васили, «Шамиль – восточный человек, он любит праздную жизнь, полную удовольствий и роскоши...». Наш герой поддерживает в своём воспитателе это мнение, рассказывая сколько денег он проиграл и сколько бутылок вина выпил. Шамиль носит персидские одежды, «его походка мягкая и неторопливая», весь его облик как бы говорит, что он мирный человек, очень далёкий от войны. Вместе с тем это смелый человек, способный пойти на тигра один на один, вооружившись только кинжалом. Мало кто знает, что Шамиль ведёт двойную жизнь, и именно он является тем «возбудителем спокойствия», который воодушевляет черкесов на борьбу. Желая поддержать свой облик гуляки и не имея возможности признаться даже собственной матери, Шамиль вынужден притворяться. В присутствии Васили он называет своих соплеменников «дикими», а встречу с ними «неприятной обязанностью». Словами героя Мерис передаёт мнение о войне на Кавказе тех многих, кто считал эту войну бессмысленной и обречённой на провал. Вместе с тем в словах Шамиля чувствуется восхищение автора борьбой этого маленького народа. «Маленькие племена Дагестана оказывают сопротивление великой необъятной России. Это как атом бросает вызов колоссу!». Сравнение атома с колоссом очень удачно передаёт разницу между Россией и Дагестаном и вызывает восхищение, что малюсенький «атом» не побоялся бросить вызов такой огромной стране как Россия. Всё это притворство даётся Шамилю нелегко, в разговоре с матерью его лицо постоянно меняет своё выражение, он то бледнеет, то волнуется, то усилением воли пытается скрыть свои страдания, для него это настоящая мука. И он по-настоящему счастлив, что может открыться Надежде и показать, что он такой же человек, как и все. Мерис мастерски показывает муки героя при помощи антитез. «Теперь Вы догадываетесь о моей муке! Вызывать ненависть и презрение у всех тех, кого любишь и кого больше всех уважаешь на этом свете! Как-то, в течение одной минуты, совсем близко от моего сердца и от моих губ находилась... моя мать; я видел её впервые, но сцепил свои руки и замкнул своё сердце. Какая же это попытка – выполнять свой долг и в то же время играть омерзительную роль; готовить себя к героизму, разыгрывая низость; жить всегда в одиночестве; быть непонятым и скрываться под маской. Под маской можно хотя бы плакать! Моей же маской стало собственное лицо!».

Во втором акте пьесы Шамиль появляется внезапно как герой, пришедший спасти остатки своего войска, которое окружили русские. Он появляется как неожиданное чудо. Как бы по мановению его руки в скале открывается проход в пещеру. Мерис возвышает своего героя над всеми остальными, он как бы приравнивает его к Богу, потому что горцам оставалось ждать помощи только от небес. Символичны слова Шамиля: «Небо – это пристанище мёртвых, пристанище для живых – родная земля! Подобно любящей матери, она раскрывает

объятия, чтобы укрыть и защитить своих детей». И снова Мерис употребляет распространённое метафорическое сравнение родной земли с любящей матерью. В пьесе с помощью метафор и сравнений автор как бы оживляет природу, которая помогает главному герою и встаёт на защиту горцев: родная земля раскрывает объятия, гора не выдаст горцев, скалы восстанут против врага. Сам Шамиль считает себя неотъемлемой частью этой природы, «духом гор». «Я враг всех тех, кто приходит, чтобы нарушить покой моих скал, моего леса, моей пустыни!.. Я ненавижу вас всех, кто бы вы ни были, кто своим шумом пугает моих птиц и своими ядрами ранит мои деревья. Как будто люди стоят моих могучих дубов!». Герой как бы черпает силы у природы своего края, у пустыни, у деревьев, у скал. «О, моя гора! Мы с тобой непобедимы благодаря друг другу. Стоя на твоей вершине, я чувствую, что мои ноги тверды, как твои каменные глыбы, кровь пульсирует подобно трепету листы твоих деревьев, и я чувствую, как из твоей благословенной земли в меня проникают животворящие соки, дающие мне новые силы, а священные небеса над тобой наполняют меня светом и верой».

Для Шамиля важнее его борьбы оказываются люди, сражающиеся рядом с ним, поэтому он всё стремится прийти к ним на помощь. «Разбить русскую армию – не главное, если я не сохраню целым и невредимым своё небольшое, но доблестное войско». Своих врагов он считает жестокими, «кровожадными зверями», которые «обезумели от злости и опьянели от крови». Вместе с тем он сам не любит войну. Его единственная цель – независимость и свобода его родины, его народа. Причём сам он не амбициозный человек, он не ищет славы и собирается «скрыться в тени». Примечательна его встреча с Васили, который обвиняет Шамиля в предательстве и объявляет ему войну не на жизнь, а на смерть. И вновь Мерис прибегает к антитезе, он ставит лицом к лицу двух врагов. Шамиль в ответ несколько раз предлагает Васили честный мир. Он предупреждает его, что Васили трудно будет победить, так как с его стороны эта война несправедливая. «А Вы, князь, берегитесь! Если Вы посягаете на справедливость, если Вы бросаете вызов Всевышнему, вся ваша Россия разобьётся, как дождь о гранит. Берегитесь! Сегодня у меня две сотни солдат, завтра у меня их будет две тысячи, послезавтра – двадцать тысяч! Берегитесь! Я – не один человек, я – лавина людей!». При помощи сравнения «разобьётся, как дождь о гранит» Мерис хочет показать тщетность борьбы России с горцами, они будут стоять до конца, твёрдые как гранитная плита. И число горцев, примкнувших к Шамилю и его борьбе, всё время возрастает, что показывается с помощью метонимии «я – лавина людей».

Речь героя очень выразительна, Шамиль умело употребляет много пословиц, метафор, сравнений. Не зря Васили упоминает о том, что сами горцы о Шамиле говорят, что «у него молнии в глазах и цветы на устах». Сам Шамиль говорит, что никогда не готовит речь заранее. «Я никогда не думаю об этом заранее. Когда они рядом, я раскрываю своё сердце и черпаю свои слова прямо оттуда и делюсь со всеми своим воодушевлением, своей дружбой, своими Надеждами. Преданность, честь, все великие и благородные чувства – это хлеб и вино для спло-

тившихся в борьбе душ».

Пьеса заканчивается эпилогом – высадкой англо-французских войск на Кавказе. Их встречает Шамиль, спустя 20 лет он по-прежнему имам Черкесии и продолжает бороться с Россией. Таким образом, скорее всего, Мерис хотел показать, с одной стороны, что Шамиля не победить, а с другой стороны – выражает надежду, что Англия и Франция должны поддержать его в этой войне.

Большую популярность в XIX веке получили «Воспоминания пленницы Шамиля» Анны Дрансе. Анна Дрансе – француженка, приехавшая в Тифлис по коммерческим делам и волею судьбы ставшая гувернанткой у дочерей княгини Чавчавадзе. Сын Шамиля Джемал-Эльдин был взят русскими во время захвата крепости Ахульго. Шамиля никогда не покидала надежда вернуть своего сына. С этой целью он приказал похитить из Цинандали княгиню Чавчавадзе и Орбелиани. Анна Дрансе была похищена вместе со своей хозяйкой.

Воспоминания госпожи Дрансе изобилуют натуралистическими сценами. Она с мельчайшими подробностями описывает сцены похищения, дорогу в Ведено и все события, происшедшие с ней и её спутницами. Отношение к лезгинам, похитившим её у неё крайне негативное. Она считает их кровожадными дикарями и варварами. Несмотря на своё плачевное состояние на тот момент, госпожа Дрансе отличается метким и прозорливым взглядом. Её воспоминания полны очень конкретных замечаний о нравах похитившего её народа.

Имя Шамиля охраняло пленников от расправы во время всего их пути. По его приказу с пленницами должны были обращаться с уважением. В ауле Шамиля пленниц поместили в серале его жён. Прожив восемь месяцев в плену, госпожа Дрансе стала свидетельницей многих событий. В своих воспоминаниях она много рассказывает о быте, об обычаях горских народов и, конечно же, о жизни самого Шамиля и его семьи.

Проведя в плену много месяцев, госпожа Дрансе видела Шамиля почти каждый день. Это человек высокого роста с длинной рыжей бородой, с серыми глазами, которые он держит наполовину прикрытыми на восточный манер. Госпожа Дрансе несколько раз повторяет, что «во всём облике ... величественность: выражение лица, борода, походка, внешний вид». Черты его лица она сравнивает с чертами «отдыхающего льва». Она считает его умным человеком, «великим воином и великим законодателем». Он очень трудолюбив, с раннего утра он уже в кабинете, который завален книгами и бумагами. Вместе с тем Шамиль не знает о такой стране, как Франция, поэтому ему пришлось объяснять, кто такая госпожа Дрансе и откуда она родом. Шамиль пользуется всеобщим уважением, весь аул провожает его до его дома, когда он возвращается после поездок по сёлам. «Шамиль обожаем своим народом: из конца в конец на Кавказе имя его звучит, как талисман». Автор отмечает также «предельную деликатность» Шамиля по отношению к пленницам, он всегда предупреждал о своём появлении, чтобы не побеспокоить княгиню и даже наказал виновных в плохом обращении с ними. Любовь Шамиля к своим детям, по мнению автора, «запредельна», особым вниманием пользуется малыш Нажабат, которая слаба здоровьем. Шамиль – хоро-

ший наездник, как замечает госпожа Дрансе, он держится в седле с «редкой элегантностью». Имам отличается также «наивысшей скромностью» как в одежде, так и в еде, и требует от своих жён одеваться скромно во всё белое и ничем не отличаться от жён наибов. Он очень уважительно относится к матери своей первой погибшей жены Патимат Бакко, для которой он выделил отдельные апартаменты и которую он навещает каждый день. Шамиль уважительно относится к гостям, они могут прожить в ауле несколько дней... но ни при каких обстоятельствах Шамиль не сядет с ними за стол. Он принимает только пищу, приготовленную его жёнами. В еде он умерен: хлеб с молоком, мёд, рис, фрукты, чай – вся его еда. Имам свято чтит законы Корана и требует этого от своих людей, тех же, кто нарушает эти законы, он строго наказывает. Госпожа Дрансе упоминает историю, когда Шамиль приказал отрубить головы лезгину и татарской вдове, которые жили вместе, не будучи женаты. Справедливость Шамиля распространяется также и на его жён. Несмотря на то, что Шуанет – его любимая жена, он относится ко всем троим одинаково. «Короче говоря, только коранический закон и законы жёны были единственными, имевшими право на сердце их мужа».

И, конечно же, много места в воспоминаниях Дрансе занимает личность Шамиля. Она постоянно окружена атмосферой таинственности, имам редко появляется на людях без особой необходимости. Дрансе пишет, что у него «благородное и умное лицо», что он «обожается своим народом» и отличается «безупречностью нравов». Он приказал, чтобы пленницам «оказывали внимание и уважение». Шамиль умеет ценить мужественных людей. Он сохранил жизнь князю Эллико Орбелиани, попавшему в плен к нему, за негибимость. Дрансе замечает и то, что имам отличается скромностью, умеренностью в еде, любовью к детям, деликатностью. Его ценят и уважают даже те, кто с ним борется. Генерал Орбелиани присылает пленницам письмо, где надеется, что вся эта история закончится хорошо, так как «Шамиль является благородным противником». Одним словом, имам для неё «образец величия и превосходства». Она восхищается и сыном Шамиля Джамалутдином, который обладал «прекрасными манерами, широкой образованностью, глубоким аналитическим умом и яркой выразительностью языка». Увезённый после взятия Ахульго в 1839 г. в качестве заложника в Санкт-Петербург, он становится лейтенантом русской армии. Вынужденный вернуться в родные края по условиям обмена с пленными грузинскими княгинями, он умер через три года. Дрансе очень сочувствует Джамалутдину: «Как же он должен был страдать, – пишет она, – из-за своего прощания с цивилизованной жизнью!». Она считает, что возвращение Джамалутдина было с его стороны «возвышенным самопожертвованием».

Пожалуй, в завершение стоит упомянуть роман французской писательницы Александры Лапьер «Сын бунтаря», посвящённый жизни сына Шамиля Джамалутдина, отданного им русским в залог мира перед битвой при Ахульго. Хотя роман написан уже в XXI веке, он полностью отражает эпоху Шамиля, его портрет и отношения в его семье.

Государственное бюджетное учреждение Республики Дагестан  
**«Национальный музей Республики Дагестан им. А. Тахо-Годи».**  
Махачкала

**Сулейманова Зульфия Кунамагомедова**  
Экскурсовод

## **О КАРТИНЕ ФРАНЦА РУБО «ВСТУПЛЕНИЕ ИМПЕРАТОРА ПЕТРА I ВЕЛИКОГО В ТАРКИ 13 ИЮНЯ 1722 ГОДА» ИЗ ФОНДОВ НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЕЯ РД им. А.А. ТАХО-ГОДИ<sup>1</sup>**

В коллекции нашего музея хранится картина Ф. Рубо «Вступление Петра I Великого в Тарки 13 июня 1722 года». Она экспонируется в зале № 8, «Персидский поход Петра I. Нашествие Надир-Шаха». В музей картина поступила в 1925 г. из Тифлиса – музея «Храм Славы».

В 1885 г. в Тифлисе при Военно-историческом отделе штаба Кавказского военного округа был образован Кавказский Военно-исторический музей «для увековечивания подвигов русской армии при завоевании Кавказа, а также русско-турецких и русско-персидских сражений». В том же году началось строительство нового здания Военно-исторического музея – «Храма Славы».

Строительство музея было завершено в 1888 г., но открытие состоялось только 11 февраля 1907 г.

Для оформления экспозиции музея требовалось собрать экспонаты, живописные полотна с батальными сценами различных эпизодов Кавказской войны и портреты некоторых военачальников.

Одному из известных художников, мастеру батальных сцен и знатоку Кавказа – Францу Рубо было поручено исполнить заказ картин. Он выполнил 17 картин, в которых отразились важнейшие события на Кавказе, в Закавказье.

Франц Алексеевич Рубо (1856–1928) – русский художник, крупнейший мастер батальной живописи последней трети XIX – начала XX столетия.

Родился мальчик незадолго до окончания Кавказской войны 6 (15) июня 1856 г. в городе Одесса в небогатой семье французов-переселенцев. Его отец – переселившийся в Россию французский книготорговец, уроженец Марсея Алекс Рубо; мать – Мадлен Сенек, держала свой дом моделей.

С самого раннего возраста ребёнок проявлял интерес к рисованию. В 1865 г. в возрасте 9 лет Франц был определён в рисовальную школу Общества любителей искусств в Одессе. С успехом закончил одесскую гимназию и рисовальную школу. А потом его отправляют учиться в Баварскую Академию художеств в Германии. После её окончания, ища вдохновения и собственный творческий путь, Рубо предпринимает путешествие по России и Средней Азии.

Франц Рубо в своём творчестве отдавал предпочтение картинам, отражавшим знаменитые эпические сражения в истории России. Отдельное место в жи-

<sup>1</sup> Чтения «Кавказский дневник Рубо» II (2021).

вописи художника занимал Кавказ, однако изначально он никакого отношения к нему не имел.

В 80–90-е гг. XIX века раны от пережитой на Кавказе войны только начали заживать. Память о свершившемся кровавом присоединении территорий жила в головах и сердцах людей, в аулах и разрушенных зданиях, в недавних захоронениях и в полностью сожжённых аулах. Франц Рубо хоть и не был свидетелем событий, запечатлённых на его полотнах, но он видел последствия боевых действий, которые происходили на дагестано-чеченских землях.

В сентябре 1885 г. между Рубо и военно-историческим отделом Кавказского военного округа было подписано соглашение, и Рубо приступил к работе. Contract был заключён на выполнение 13 больших и 10 малых размеров картин, отображавших важные события из истории войн России на Кавказе.

Картины для «Храма Славы» писались Рубо в Мюнхене, в мастерской художника, и доставлялись в Тифлис по мере их готовности. В работе над картинами Рубо помогали мюнхенские художники. В 1887 г. И. Леонхард помогал в написании картины «Взятие Гуниба и пленение Шамиля», на которой большое количество исторических лиц.

В данном Рубо списке значились названия картин, которые состояли из действия, имени и даты. Наглядный пример: «Вступление императора Петра Великого в Тарки 13 июня 1722 года». Можно говорить о том, что перечисленные наименования составляли очерк исторических событий на территории современного Кавказа, однако начались они не в 1817 г., как сообщает официальная история, с со времён Петра I. Поэтому, чтобы выполнить заказ, художник специально изучил информацию по периодам и сам посещал места сражений.

Самая первая работа, которую выполнил Ф. Рубо для музея это «Вступление Петра I Великого в Тарки 13 июня 1722 года».

Принято считать, что настоящее завоевание Кавказа началось с похода Петра I. В то время военно-политическая обстановка в регионе сложилась следующим образом: власть иранского шаха ослабла настолько, что со стороны Турции стало возможным захватить прилегающие к ним иранские территории и выйти к Каспийскому морю. Поэтому Пётр, опасаясь за безопасность торговых путей, решил воспрепятствовать выходу Турции к Каспию и посчитал необходимым самому занять все прибрежные территории.

Ещё во время Северной войны Пётр I снарядил несколько экспедиций, которые обследовали побережье Каспийского моря и составили его карту. За этот научный подвиг императора всероссийского даже избрали членом Французской академии наук.

Закончив Великую Северную войну, Пётр I начал Каспийский поход, продлившийся один год (1722–1723). Главный удар был нанесён по Ирану, который в этот момент сотрясали смуты. Стамбул тоже захотел воспользоваться сложившейся ситуацией. Однако в этот момент Пётр I повёл себя как очень искусный дипломат. Вместо того, чтобы продолжить удачно складывающийся поход, он сам пошёл на мир с Ираном. Пётр I предложил представителям династии Сефевидов

уступить все завоёванные им земли. Россия обязалась защищать Иран от Османской империи. Как итог, в составе Российской империи оказалось Каспийское побережье от устья Терека до Баку.

Поход начался в 1722 г. В нём участвовало 22 тыс. пехоты, 9 тыс. драгун и до 70 тыс. казаков, калмыков и татар. К месту назначения кавалерия добралась по суше через Моздок и кумыкские степи, а Пётр прибыл с флотилией. После высадки на берег ему сообщили о первой неудаче. Бригада кавалерии, столкнувшаяся с местными жителями, понесла определённые потери в лесных боях и не смогла занять деревню Эндери. Пётр I отправил карательную экспедицию, состоявшую в основном из калмыков, и уже в первой половине августа собрал все силы вместе, и занял столицу шамхала Тарки.

Картина русского художника-баталиста написана маслом на холсте, но история «шита шёлком». Между тем, в самом начале «кавказского похода» Россия преследовала чисто коммерческие цели. При Петре I прикаспийский Северный Кавказ воспринимался как ключ к транзитным путям Закавказья в старой системе Великого шёлкового пути. Пётр I всегда мечтал восстановить Великий шёлковый путь, завести торговлю с Индией, превратить Россию в посредника между Западом и Востоком и изрядно пополнить тем самым государственную казну. А чтобы воплотить амбициозные планы в жизнь, требовалось овладеть Каспием, взять под контроль южные торговые дороги и завоевать богатые персидские провинции. Пётр I решил выступить с войском из Астрахани, пехота – морем, драгуны, казаки и прочие кавалерийские части – по суше. Взять Дербент и Баку, достигнуть Куры и основать там русскую крепость, в Тифлисе пособить грузинам в схватке с турками и оттуда вернуться в Россию.

Ждали повода, и в августе 1721 г. повод подоспел: отряды горцев, возглавляемые Хаджи-Давудом Мюшкюринским и Сурхай-ханом Казикумухским, в ходе антиперсидского восстания захватили и разграбили город Шемаху (ныне это территория Азербайджана). Напали они и на гостинный двор, где жили купцы, следовавшие с Востока в Европу со своими лучшими товарами: специями, тканями, оружием. Останавливались здесь и русские торговцы, вывозившие на Восток пушнину и мёд, лён и пеньку. Во время грабежей русские купцы лишились товаров на полмиллиона «персидской монетою». Именно этот погром купцов можно считать отправной точкой Персидского или Каспийского похода русского императора Петра Великого.

Малоизвестный широкой публике поход самого великого русского императора на Кавказ показался Францу Рубо подходящей темой для картины. Он мог бы изобразить Петра на струге «Москворецкой», ходко шедшем вниз по Волге к Астрахани, исходному пункту похода, или адмиралом Петром Михайловым, командиром авангарда флотилии, вышедшей из Астрахани в Каспий 18 июля (по старому стилю) 1722 г., или ещё в каком подходящем виде. Но будущий автор знаменитых военных панорам «Оборона Севастополя» и «Бородинская битва» выбрал иной сюжет. Рубо привлекла встреча Петра I с его давним корреспондентом и союзником – тарковским шамхалом Адиль-Гиреем.

За несколько лет до Каспийского похода Адиль-Гирей, признанный персидским шахом верховным правителем Дагестана и имевший от Персии неплохое содержание, стал поглядывать в сторону российских рубежей и искать покровительства России.

В Каспийский поход государь и свежеиспечённый подданный свиделись лично. 28 июля русское войско во главе с Петром высадилось на берег Аграханского залива. Шамхал поспешил навстречу. «Исторический очерк Кавказских войн от их начала до присоединения Грузии», изданный в Тифлисе до революции, излагает подобающим времени стилем: «Шамхал Адиль-Гирей встретил императора за пять вёрст и поверг к его стопам себя, весь свой род и всё своё имущество». Современные историки согласны: шамхал почтительно встретил великого Петра вблизи Тарков и сопровождал государя к лагерю русских войск. Позже император всероссийский навестил шамхала в его резиденции в Тарках и одарил гостеприимного хозяина золотыми часами.

Аграханский залив огорчил художника. Болотистая бухта, заросшая камышом так, что и шлюпки не могли подойти, и Его Императорское Величество несли к берегу на доске, ничем не порадовала глаз. И куда здесь поставить высокое встречающее лицо со свитой, хлебом-солью, ключами от города или прочими атрибутами торжественного приёма? И Рубо погрешил против правды жизни: велел пристать кораблям на пляже, в том самом месте, где через два с лишним века заложили укрепление и назвали его Петровским в память о том, что здесь, в ауле Тарки бывал во время Персидского похода император Пётр I. Вот здесь Франц Рубо не ошибся.

### **Описание картины**

13 июня 1722 г. Пётр I пребывает в Тарки (окрестности современной Махачкалы). На картине изображена встреча российского императора Тарковским Шамхалом Адиль-Гереем. Император остановился лагерем в пяти вёрстах от резиденции Шамхала. На третий день царь отслужил литургию в походной церкви Преображенского полка.

На переднем плане – Пётр I и его свита, а на втором художник изобразил Шамхала Тарковского Адиль-Гереея, который встречает царя и его окружение с хлебом-солью... На картине море слишком близко подходит к Таркам... На самом деле это вымысел художника, который хотел показать, что посёлок, где побывал Пётр I, находится недалеко – в четырёх-пяти километрах от побережья Каспия.

Трудно сказать, чем закончилась бы экспедиция Петра, не вмешайся в его планы сама природа. Возможно, ему бы удалось завоевать южное побережье Каспия, который в этом случае со временем вообще мог бы стать внутренним морем Российской империи. По крайней мере, силы у Петра для этого были, а вот противостоять русскому царю персидскому шаху тогда было нечем. В любом случае, главным всегда было не одержать победу, а удержать её и правильно распорядиться её результатами. Преемники Петра отказались от его завоеваний на Кавказе, а немного позже расплачиваться за ошибки правителей снова пришлось своей кровью простому русскому солдату.

Федеральное государственное бюджетное учреждение науки  
«Институт языка, литературы и искусства имени Гамзата Цадасы»  
Дагестанского федерального исследовательского центра  
Российской академии наук. Махачкала

**Муртазалиев Ахмед Магомедович**  
Заведующий отделом литературы

## **СРАЖЕНИЕ ЗА АХУЛЬГО И ЕГО ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОТРАЖЕНИЕ В АВАРСКОЙ ПОЭЗИИ<sup>1</sup>**

**Аннотация:** В статье рассматриваются особенности художественного воплощения темы Ахульго в аварской героико-исторической поэзии, её поэтической интерпретации в авторских произведениях. Традиции освоения исследуемой темы закладывались ещё во второй половине XIX века и в дальнейшем продолжились развиваться и обогащаться в произведениях фольклора, в устной и письменной литературе аварцев.

**Ключевые слова:** Ахульго, поэзия, аварская литература, художественное отражение, Кавказская война, элегия, жанр, поэма, повествование.

Сражение за Ахульго, бесспорно, является одним из знаковых событий в истории Кавказской войны, в истории народов Дагестана и Северного Кавказа в первой половине XIX века. С момента происшествия и в дальнейшем данный факт осмысливается философами, историками, политологами, деятелями художественной культуры. Вместе с исторической летописью на его основе продолжает создаваться и его художественная интерпретация.

Литературная летопись Кавказской войны создавалась представителями разных стран и народов, разных поколений, в различных родах и жанрах искусства. Естественно, эта тема была и остаётся сквозной и в художественной культуре народов Дагестана, в первую очередь, в аварском словесном искусстве, в фольклоре, в устной и письменной литературе. Особое место в этой тематике занимает изображение битвы за Ахульго, которая, в отличие от общей темы Кавказской войны, нашла своё отражение в основном в аварской литературе. Ни в литературах других народов Дагестана, а тем более в литературах народов Северного Кавказа, эта тема так и не нашла своё отражение. Причина здесь кроется в том, что происходившие во внутреннем Дагестане, в Аварии, события лета 1839 г., где основной движущей силой было местное, аварское население, носили исключительно локальный характер. В силу этого, а также по другим обстоятельствам, информация об этом сражении не была доступна остальной части населения тогдашнего Дагестана и Кавказа. И, как следствие этого – данный исторический факт не стал национальной трагедией других народов, не нашёл своего художественного отражения в их памяти.

К освоению темы Ахульго аварская литература обратилась ещё в XIX веке,

<sup>1</sup> Чтения «Кавказский дневник Рубо» II (2021).

буквально в первые же годы после окончания Кавказской войны. Это событие нашло отражение в фольклоре аварцев: в поэтических произведениях, народных преданиях, рассказах, афористических жанрах. Но основная масса произведений, посвящённых Ахульго – это устная и письменная литература аварцев, это конкретные авторские произведения. Получившая свою реализацию в произведениях, созданных во второй половине XIX века, тема Ахульго и по сей день остаётся одной из знаковых проблем аварской героико-исторической литературы.

В связи с этим следует отметить, что традиции отражения темы Ахульго в аварской художественной прозе, в отличие от поэзии и хроникальной литературы, стали закладываться лишь в последние годы XX столетия. Заслуга в этом принадлежит писателю Магомеднаби Ибрагимову, автору первого прозаического произведения – исторической повести «Последняя могила на Ахульго» («АхлулгохIалда ахирисеб хоб»), посвящённой известному эпизоду Кавказской войны. Отсюда следует вывод, что тема Ахульго продолжает оставаться прерогативой аварской поэзии, где она отражена в произведениях разного жанра, в первую очередь, в крупных стихотворных формах и поэмах.

Говоря об Ахульго в аварской литературе, следует отметить, что первым исследователем темы Ахульго, а шире – Кавказской войны в аварской художественной литературе, является известный дагестанский литературовед, профессор С.М. Хайбуллаев. Итогом его многолетних филологических и исторических изысканий стал фундаментальный труд, изданный в 2005 г., «Поэтическая летопись Кавказской войны» на русском и аварском языках.

В аварской народной поэзии и в письменной литературе существуют отдельные сочинения, целиком посвящённые судьбе знаменитого укрепления. Это: три народные песни под одним и тем же названием «Ахульго»; поэтические сочинения «Взятие Ахульго» Мухамада из Гергебиля, «Сражение на Ахульго» Чупалава из Игали, «Когда оставляли Ахульго» Мухамад-Тагира из Телетля, «Ахульго» Гаджи Газимирзаева, «Меня зовет Ахульго» Тухбат Зургаловой. Эта тема также разработана в поэмах Расула Гамзатова, Фазу Алиевой, Машидат Гаирбековой, Мухамада Исаева и других авторов. Да и трудно назвать имя современного аварского поэта, который в той или иной мере не обратился бы к этой проблеме, не раскрыл бы её в определенной степени полноты.

Самостоятельной сюжетной линией события на Ахульго представлены в произведениях «Судьба Шамиля» Аминатил Мухамада из Гимры, «Рассказ о газавате» Муртазали-хаджиява из Ахальчи, «Шамилю» Курбана из Инхело, «Дагестан» Чупалава из Игали, «Шамиль» Гамзата Цадасы. Эти масштабные повествования, в которых содержится общая картина хода борьбы, и подвиг Ахульго в них представлен как одна из ярких и непревзойдённых её страниц.

В своём повествовании «Блеск дагестанских шашек в некоторых войнах Шамиля» Мухамад-Тахир ал-Карахи посвятил событиям на Ахульго лишь четырнадцать страниц. Подытоживая сказанное, он делает обобщение: «Всё это – краткое резюме того, что произошло на Ахульго. Подробное же изложение тех событий составило бы толстую книгу, от чтения которой горели бы сердца, а глаза стали бы влажными» [3, с. 83].

Художественная летопись о событиях на Ахульго ставит эту задачу в более широком масштабе: воссоздать и воспроизвести полную картину событий тех лет и наполнить сердца потомков тех героев чувством гордости за их подвиги и горечи по поводу гибели в этом сражении лучших сынов народа. Она, с одной стороны, ода храбрости и мужеству, свободолюбию, патриотизму, с другой стороны – это реквием по погибшим героям, дань их памяти.

В этих плачах, элегиях поимённо названы рядовые бойцы, наибы, удивившие мир своим беспримерным подвигом. В своём стихотворении «Рассказ о газавате» известный богослов и поэт Муртазали-хаджи из Ахальчи поимённо называет героев Ахульго, на плечи которых пали все тяготы боёв, и они их достойно выдержали: Ахбердил Мухамад, Хириясул Алибек, Сурхай из Коло, Малачи из Ашильта, Балал Мухамад из Ирганая, Бусаилав из Тинди, Бартихан и Хусейн из Гимры, Хусейн из Орота, Омар из Согратля, Муртазали из Оркачи. Каждый из них является воплощением массового героизма, проявленного защитниками Ахульго.

Аминатил Мухамад из Гимры в стихотворении «Повесть о Шамиле», характеризуя крупные сражения в Гимры, Телетле, Гергебиле, особенно выделяет события на Ахульго, как крупномасштабные, кровопролитные, жестокие и беспощадные. Автор точно описывает накал боёв и состояние защитников укрепления:

Жаниб вабаъ баккана, тIад топил рагъ буклана,  
Тушманзаби гъуридал, гохIго бица белъана.  
Ракъуль гундулги рахъун, кьуруль сангарги гъабун,  
Ракъи-къечейги хIехъон, къойил рагъда руклана.  
ЧIварал росал, вацазул чухъби ретIун, тIагърал лъун,  
Бихиназда гъорлъ лъугъун, рагъулаан руччаби [4, с. 73].

Внутри холера появилась, наверху была пушечная война,  
После разгрома врага холм был окрашен кровью.  
Закопавшись в землю, в скалах укрывшись,  
Терпя голод и жажду, сражались каждый день.  
Переодевшись в черески убитых мужей и братьев,  
Надев их папахи, вместе с мужчинами воевали и женщины.

Многие аварские поэты, авторы произведений о сражении за Ахульго, создают картины боёв, имевших место до этих событий и после них, до завершения борьбы, чтобы подчеркнуть масштаб, размах, напряжённость сражений за Ахульго. Они возвышаются над всем тем, что пришлось видеть и слышать горцам, как горы над равнинами. Это был высочайший пик борьбы.

Давая оценку сражению за Ахульго, автор XIX века Хайдарбег из Геничутля пишет: «Битва при Ахульго – это великая битва, подобной которой не было в веках! Многие благочестивые и добрые мужи приобрели там вечное блаженство» [2, с. 83].

Последовательный летописец народно-освободительной борьбы, её активный участник и знаток событий Мухамадбек из Гергебиля всю свою сознатель-

ную жизнь посвятил воспеванию подвигов её участников. Нет ни одной его исторической песни, где бы он в определенной мере не коснулся, не осветил событий, произошедших на Ахульго. Этой теме он посвятил и два произведения под этим же названием.

Поддерживая причину пристального внимания царских войск к этому природному укреплению, их стремление захватить и укрепиться на нём, поэт осознаёт стратегическое и тактическое значение Ахульго как центрального узла военных укреплений имама:

Axlulgoxl шула гъабун, Шамил жанив чланани,  
Багвал, чамал рекъела, tlaxlнуцаллъи цольила,  
Гъойсугун гъуялъул бо Шамилиде буссина,  
Бурандиб бо челаро, Шураб-хъала теларо,  
Зираниса сухари Хунзахъе баччиларо [4, с. 34].

Если укрепив Ахульго, Шамиль расположится там,  
Его поддержат багвалинцы, чамалалы, объединятся технуцалы,  
На сторону Шамиля перейдет войско койсубулинцев.  
Не останется солдат в Бурундуке, не будет покоя Шуре,  
Не доставят из Зирани сухари в Хунзах.

Поэт перечисляет имена славных защитников Ахульго, проклинает национал-предателей: Биякая, который донёс врагам о состоянии защитников крепости, Омар-дибира, который после захвата Ахульго показывал врагам пещеры, где спрятались раненые женщины и дети. В стихотворении Мухамадбека наряду с подвигом сосуществует подлость и трусость, наряду со славой и позор. Тем оно ценнее, ибо раскрывает суровую правду войны.

В области художественного отражения Кавказской войны плодотворно творил Чупалав из Игали, посвятивший ей талантливые произведения. Как пишет профессор С. М. Хайбуллаев, этот автор был «большой мастер передавать мир человеческих чувств и переживаний. Для своих произведений он находит самые трогательные слова, способные запасть в душу читателя, вызвать у него соответствующий отклик и настроение. Произведения его о битвах газавата написаны кровью сердца» [5, с. 322].

Теме Ахульго Чупалав посвятил одноимённое произведение. Своё поэтическое повествование автор начинает с той высокой оценки, которую заслужил имам Шамиль за свои ратные подвиги и полководческий талант у правителей и народов Египта, Сирии, других стран, шейхов и жителей священных городов Мекка и Медина. В качестве причины такой высокой оценки он называет сражение на Ахульго, в котором в полной мере проявились его личные качества, которое затмило славу сражений мусульман с иноверцами прежних времён. Поэт создаёт живописную картину накала боёв за укрепление:

Хвалчаца гъуждул гъурун, харица михъал чlурхlун,  
Харил kkluy чlван, чlеrлeрлъун, гъурмазул кьeрал хисун,

Улбузда лъимал къосун, къиямасеб къо члана.  
Бецаб наккилъан балеб ризаб чвахунцад гладин,  
Лъабго моцрол гьумералъ гуллил цадакъ руклана [4, с. 38].

Руки опухли от рубки саблей, усы обожжены порохом,  
Цвет лица изменился от дыма и гари,  
Родители не узнав своих детей, наступил Судный день.  
Словно проливной дождь, льющийся из-за тёмных туч,  
В течение трёх месяцев были под свинцовым дождем.

В эти тяжёлые дни, чтобы укрепить волю бойцов, Шамиль разъясняет им, какие райские блага ждут их на том свете. Они предстанут перед Всевышним в своей изодранной одежде с кровоточащими ранами и каждый из них и его родственники получают заслуженные ими райские блага. Но мюриды попросят, чтобы им позволили брать с собой в рай и тех, кто морально и материально поддерживал их в этой тяжёлой схватке. И они получают разрешение на это. Автор выделяет слова имама:

Валллагъ, дунги хвелаан, хъизанги цебе гъабун,  
Хабибасул шаргалъе нух члунтилин хинкъула [4, с. 39].

Ей Богу, и я бы умер, вместе со своей семьёй,  
Боюсь, что разрушится путь для шариата Хабиба.

Венцом произведений, посвящённых героической обороне Ахульго, является стихотворение Хаджиясул Мухамада «Посвящение Ахульго». В сжатом поэтическом произведении последовательно излагается цепь событий от их начала и до завершения. И это не голое изложение событий и фактов, а взволнованное отношение и оценка их, выраженные патриотом края, человеком, любящим историю своей родины, стремящегося сохранить её для последующих поколений.

Рагъул къуват дагълъидал, росаби чучун ккедал,  
Чара хварав имамас Пашилте нух бахъана.  
Рагъулъ таваккал бугеб гъазаваталъул агълу –  
Пещдерил жамагатгун пазлу дандбазе абун [1, с. 89].

Когда истожились военные силы, ослабли аулы,  
Беспомощный имам прорвался в Ашильту.  
В бою решительное общество газавата –  
С ашитильским джамаатом чтобы посоветоваться.

Образно, но достоверно точно переданы поэтом результаты первых штурмов. Каждый камень, каждый бугорок, каждая расселина, каждый клочок земли Ахульго встречали наступающих градом пуль, брёвен, камней, комьев каменистой земли. На скатах Сурхаевой башни, в Ашилтинском каньоне, на подступах к Ахульго лежали убитые русские солдаты, потери были многочисленны.

Хаджиясул Мухамад перечисляет имена героев, которые сражались с врагом до последнего вздоха: Балал Мухамад, Хириясул Алибек, Муртазали из Оркачи, Короткий Омар из Согратля, Алихан, защитники Сурхаевой башни.

Дав последний бой врагу и покидая Ахульго, Шамиль обращается со словами благодарности как к укреплению, которое в стихотворении сравнивается со Стамбулом, так и к его защитникам:

Баркала нужей goxlal, goxl цлурал гъазизаби,  
Баркала, глешдерил ракъ, имамасул Истамбул.  
Къо-мех лъикI нужей, гъанже таралин нуж нижеца,  
Ццидал цлурал раклалгун, роццлал цлурал ругъналгун. [1, с. 93].

Спасибо вам, холмы, газиям спасибо, лежащим на них,  
Спасибо земле ашильтинской – Стамбулу имама!  
До свидания вам, теперь мы покидаем вас  
С сердцами, полными злобы, с гнойными ранами.

Раны излечились, ненависть вылилась в победы в последующих сражениях. Как бы они ни были громки, они не могли затмить героизм защитников Ахульго, их стойкость и мужество. «Героическая оборона Ахульго всецело оправдала те жертвы, которые принесены были в ней с нашей стороны» [6, с. 106]. Жизнь показала, что трагическая история Ахульго глубоко и крепко сидит в памяти аварского народа, напоминая ему о его славном героическом прошлом, о жертвах, принесённых его предками во славу Родины, свободы и достойной жизни. В свою очередь аварская литература, как вид национального искусства, постоянно держит в поле своего зрения эту знаковую проблему, находясь в активном поиске путей и средств её дальнейшего эстетического освоения в своём художественном слове.

### Литература

1. Батулил Мухамад. Шамиль на Ахульго. Махачкала, 1997. На авар.яз. 163 с.
2. Геничутлинский Х. Историко-биографические и исторические очерки. Махачкала, 1992. 176 с.
3. Мухамад-Тахир ал-Карахи. Блеск дагестанских сабель в некоторых шамилёвских битвах. Ч. 1. Махачкала, 1990. 148 с.
4. Поэзни газавата/сост.С. Хайбуллаев. Махачкала, 1997. 256 с. На авар.яз.
5. Хайбуллаев С.М. Поэтическая летопись Кавказской войны. Махачкала: Издательский дом «Эпоха», 2005. 476 с.
6. Хурш Б. Ахульго. Махачкала: ИПО «Юпитер», 1996, С. 106.

Дагестанская региональная общественная организация  
развития и поддержки современного искусства и культуры  
«Первая Галерея»

Национальный музей Республики Дагестан им. А. Тахо-Годи  
Дагестанское отделение Общероссийской общественной организации  
«Ассоциация искусствоведов»

СБОРНИК МАТЕРИАЛОВ  
третьих научно-популярных чтений  
«КАВКАЗСКИЙ ДНЕВНИК РУБО»  
К 135-летию панорамы «Штурм аула Ахульго»  
и 170-летию со дня рождения Франца Рубо.  
17 июня 2026 г.  
Национальный музей РД им. А. Тахо-Годи

Руководитель проекта, составитель  
Д. А. Дагирова

Технический редактор  
Е. С. Дидковская (Керимова)

Художественный редактор, вёрстка  
ИЦ «Мастер»

Доклады публикуются с сохранением авторского стиля изложения и аргументации.  
Ответственность за высказывания, точность цитат и названий несут авторы.  
Мнение редакции может не совпадать с позицией докладчиков.

Галерея современного искусства «Первая галерея»  
<https://vk.com/id85599656>  
[https://vk.com/1st\\_gallery](https://vk.com/1st_gallery)  
[https://t.me/galeri\\_1\\_dagestan](https://t.me/galeri_1_dagestan)  
[mastihini@mail.ru](mailto:mastihini@mail.ru)  
+7 89634233128

Издательский Центр «Мастер»  
Махачкала, ул. Даниялова, 43.  
Тел.: +7 909 48-28-752, (8722) 68-51-51

ISBN 978-5-6056051-5-7



Формат 70×100/16. Гарнитура Times.  
Печать офсетная. Бумага офсетная.  
Усл. печ. л. 15,93. Уч. – изд. л. 13,13.

Отпечатано: группа компаний «Медиа-Полис»  
типография «Медиаграф»  
г. Ростов-на-Дону  
[www.media-polis.ru](http://www.media-polis.ru)

Тираж 300 экз.