

**СОДЕРЖАНИЕ**

| <b>Проблема в фокусе: Фарфор в пространстве музея</b>                                                                                                                                                                                                                         |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Сапанжа О.С., Баландина Н.А.</i> Танец «Яблочко» в советской интерьерной фарфоровой пластике: К 95-летию балета «Красный мак»: На основе коллекции музея «XX лет после Войны. Музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 гг.»                                        | 5   |
| <i>Воропаева Т.А.</i> Новгородский фарфор в коллекциях музеев Великого Новгорода                                                                                                                                                                                              | 17  |
| <i>Афанасьева А.Н., Винокуров С.Е.</i> Европейский фарфор в собрании Екатеринбургского музея изобразительных искусств: Новые поступления в контексте формирования коллекции                                                                                                   | 28  |
| <i>Иванова Е.В.</i> Барельефные изображения начала XX века русских императоров и императриц из собрания Музея-заповедника «Царское Село»: К вопросу атрибуции                                                                                                                 | 37  |
| <b>Музей</b>                                                                                                                                                                                                                                                                  |     |
| <i>Барит К.А.</i> Музей литературного произведения как проблема: На примере Музея «Братьев Карамазовых» в Старой Руссе                                                                                                                                                        | 46  |
| <i>Гук Д.Ю.</i> Социальные установки музейного посетителя и сотрудника: К постановке задачи                                                                                                                                                                                   | 65  |
| <i>Джураев Ш.Г.</i> Из истории Бухарского музея: К 100-летию создания                                                                                                                                                                                                         | 76  |
| <b>Памятник</b>                                                                                                                                                                                                                                                               |     |
| <i>Бухарин М.Д.</i> К истории изучения буддийского искусства в СССР в 1920-е гг.                                                                                                                                                                                              | 84  |
| <i>Любезников О.А.</i> Повесть Л.Н. Рахманова «Базиль» в контексте истории Государственного антирелигиозного музея в Ленинграде: Образ Исаакиевского собора в 1930-е гг.                                                                                                      | 99  |
| <i>Степанова Д.Г.</i> Архитектурно-ландшафтный комплекс Герценовского университета в произведениях декоративного искусства из учебно-методической коллекции Института художественного образования РГПУ им. А.И. Герцена (художественный сувенир — текстиль, керамика, фарфор) | 119 |
| <b>Наследие</b>                                                                                                                                                                                                                                                               |     |
| <i>Королькова Л.В.</i> А.И. Соболевский и его деятельность по подготовке к изданию книги «Быт великорусских крестьян-землепашцев» (материалы этнографического бюро кн. В.Н. Тенишева)                                                                                         | 127 |
| <i>Краснова Е.Л.</i> Сохранение и трансляция культурного наследия в цифровую эпоху: К построению модели                                                                                                                                                                       | 134 |
| <i>Бирюкова М.В., Чумис А.Е.</i> Актуализация искусства нонконформизма в современных музейных проектах                                                                                                                                                                        | 141 |
| <b>Критика и библиография</b>                                                                                                                                                                                                                                                 |     |
| <i>Балаш А.Н.</i> [Рец. на кн.:] Делисс К. Метаболический музей. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2021. 136 с. ISBN 978–5–6045381–7–3                                                                                                                                | 150 |
| <i>Серикова А.Ю.</i> [Рец. на кн.:] Kisić V. Governing Heritage Dissonance. Promises and Realities of Selected Cultural Policies. Belgrade: European Cultural Foundation (ECF), 2016. 328 p. ISBN/EAN 978–90–6282–069–6                                                       | 160 |

***Редакционная коллегия:***

Пиотровский Михаил Борисович, действительный член РАН,  
действительный член РАХ (председатель);  
Никонова Антонина Александровна, канд. филос. н., доцент (заместитель председателя);  
Ананьев Виталий Геннадьевич, д-р культурологии (ответственный секретарь);  
Гнедовский Михаил Борисович, канд. ист. н.;  
Маковецкий Евгений Анатольевич, д-р филос. н., доцент;  
Бирюкова Марина Валерьевна, д-р культурологии;  
Любезников Олег Анатольевич, канд. ист. н.

E-mail: [mmh-journal@mail.ru](mailto:mmh-journal@mail.ru)  
[www.museumstudy.ru/mmh-journal](http://www.museumstudy.ru/mmh-journal)

*Мнение авторов может не совпадать  
с мнением членов редакционной коллегии и международного редакционного совета.*

***Международный редакционный совет журнала:***

**Александр Михайлович Шолохов**, президент Российского комитета  
Международного совета музеев (ИКОМ России) (председатель);  
**Барбара Киршенблат-Гимблет**, Ph.D., почетный профессор Нью-Йоркского университета,  
почетный доктор Университета Хайфы, главный куратор экспозиции и советник  
директора Музея истории польских евреев (Польша);  
**Дарко Бабич**, Ph.D., доцент, руководитель направления музеологии и наследия,  
Университет Загреба, президент Международного комитета по подготовке персонала (ИКТОП)  
Международного совета музеев (ИКОМ) (Хорватия);  
**Кирилл Евгеньевич Рыбак**, д-р культурологии, Советник Министра культуры РФ (Россия);  
**Кристина Крепс**, Ph.D., ассоциированный профессор, руководитель программы  
музейных исследований и исследований в области наследия,  
директор Музея антропологии, Денверский университет (США);  
**Леонтина Мейер-ван Менш**, программный директор Еврейского музея в Берлине,  
член исполнительного совета Международного совета музеев (ИКОМ) (Германия);  
**Татьяна Павловна Калугина**, д-р филос. н., зав.отделом переводов для изданий,  
Государственный Русский музей (Россия);  
**Франсуа Мересс**, Ph.D., профессор, университет Новая Сорбонна — Париж 3,  
президент Международного комитета по музеологии (ИКОФОМ)  
Международного совета музеев (ИКОМ) (Франция).

*Подписано в печать: 21.06.2022 г.  
Формат: 70 × 100/16  
Усл. печ. л.: 13,97*

В оформлении обложки использована работа профессора Л. Цилаги (L. Tsilaga)

© Обложка, Волкова А., Войтекунас В., Tsilaga L., 2018  
© Коллектив авторов, 2022

**TABLE OF CONTENTS**

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>A Problem in Focus: Porcelain in Museum</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                |     |
| <i>Sapanzha O.S., Balandina N.A.</i> “Yablochko” Dance in Soviet Interior Porcelain Plastic: To the 95 <sup>th</sup> anniversary of the Ballet “The Red Poppy”: Upon the Materials of the Museum “XX <sup>th</sup> Years After the War. Museum of Everyday Culture of Leningrad 1945–1965”                                    | 5   |
| <i>Voropaeva T.A.</i> Novgorod Porcelain in the Collections of Museums of Veliky Novgorod                                                                                                                                                                                                                                     | 17  |
| <i>Afanasieva A.N., Vinokurov S.Ye.</i> European Porcelain in the Collection of the Ekaterinburg Museum of Fine Arts: New Arrivals in the Context of the Formation of the Collection                                                                                                                                          | 28  |
| <i>Ivanova E.V.</i> Bas-relief Images of the Beginning of the 20 <sup>th</sup> Century of Russian Emperors and Empresses from the Collection of the Tsarskoe Selo State Museum: On the Theme of Attribution                                                                                                                   | 37  |
| <b>Museum</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |     |
| <i>Barsht K.A.</i> Museum of a Literary Work as a Problem: On the Example of the “Brothers Karamazov” Museum at Staraya Russa                                                                                                                                                                                                 | 46  |
| <i>Hookk D.Yu.</i> Social Attitudes of the Museum Visitor and Employee: Towards the Formulation of the Task                                                                                                                                                                                                                   | 65  |
| <i>Juraev Sh.G.</i> From the History of Bukhara Museum: Towards its Centenary                                                                                                                                                                                                                                                 | 76  |
| <b>Monument</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |     |
| <i>Bukharin M.D.</i> To the History of the Study of Buddhist Art in the USSR in the 1920s                                                                                                                                                                                                                                     | 84  |
| <i>Lyubeznikov O.A.</i> Leonid Rakhmanov's Story “Basile” in the Context of the History of the State Anti-religious Museum in Leningrad: The image of Saint Isaac's Cathedral in the 1930s                                                                                                                                    | 99  |
| <i>Stepanova D.G.</i> The Architectural and Landscape Complex of the Herzen University in the Works of Applied Art from the Educational and Methodological Collection of the Institute of Art Education of the Russian State Pedagogical University named after A.I. Herzen (Artistic Souvenir—Textiles, Ceramics, Porcelain) | 119 |
| <b>Heritage</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |     |
| <i>Korolkova L.V.</i> A.I. Sobolevsky and His Activities in Preparing for the Publication of the Book “The Life of the Great Russian Peasants” (Materials of Prince V.N. Tenishev Ethnographic Bureau)                                                                                                                        | 127 |
| <i>Krasnova E.L.</i> Preservation and Broadcasting of Cultural Heritage in the Digital Age: To the Building of a Model                                                                                                                                                                                                        | 134 |
| <i>Biryukova M.V., Chumis A.E.</i> Actualization of Nonconformist Art in Modern Museum Projects                                                                                                                                                                                                                               | 141 |
| <b>Reviews</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |     |
| <i>Balash A.N.</i> [Review of:] Delisse C. The Metabolic Museum. Moscow: Museum “Garage” Press, 2021. 136 p. ISBN 978–5–6045381–7–3                                                                                                                                                                                           | 150 |
| <i>Serikova A.Yu.</i> [Review of:] Kisić V. Governing Heritage Dissonance. Promises and Realities of Selected Cultural Policies. Belgrade: European Cultural Foundation (ECF), 2016. 328 p. ISBN/EAN 978–90–6282–069–6                                                                                                        | 160 |

***Editorial Board:***

Piotrovsky Mikhail Borisovitch, Full Member of the Russian Academy of Sciences,  
Full Member of the Russian Academy of Arts (Chairman);  
Nikonova Antonina Alexandrovna, Candidate of Science in Philosophy,  
Associate Professor (Vice Chairman);  
Ananiev Vitaly Gennadievitch, Doctor of Cultural Studies (Academic Secretary);  
Gnedovsky Mikhail Borisovitch, Candidate of Science in History;  
Makovetsky Evgeny Anantolievitch, Doctor of Philosophy, Associate Professor;  
Biryukova Marina Valerievna, Doctor of Cultural Studies;  
Liubeznikov Oleg Anatolievitch, Candidate of Science in History.

E-mail: [mmh-journal@mail.ru](mailto:mmh-journal@mail.ru)  
[www.museumstudy.ru/mmh-journal](http://www.museumstudy.ru/mmh-journal)

***International Board of Journal:***

**Alexander Mikhailovitch Sholokhov**, President of Russian National Committee  
of the International Council of Museums (ICOM) (chairman);  
**Barbara Kirshenblatt-Gimblett**, Ph.D., Distinguished Professor of New York University,  
Doctor HonorisCausa of University of Haifa, Chief Curator of the POLIN Museum  
of the History of Polish Jews core exhibition (Poland—USA);  
**Christina Kreps**, Ph.D., Associate Professor, Director of Museum and Heritage Studies,  
Director of Museum of Anthropology, University of Denver (USA);  
**Darko Babic**, Ph.D., Assistant Professor, Head of Museology and Heritage Management,  
Zagreb University (Croatia), Chairman of ICOM-ICTOP;  
**François Mairesse**, Ph.D., Professor, Université Sorbonne Nouvelle—Paris 3 (France),  
President of ICOM-ICOFOM;  
**Kirill Evgenievitch Rybak**, Doctor of Cultural Studies, Advisor  
to Minister of Culture of Russian Federation (Russia);  
**Léontine Meijer-van Mensch**, Program Director of the Jewish Museum, Berlin (Germany),  
Member of Executive Board of ICOM;  
**Tatiana Pavlovna Kalugina**, Doctor of Philosophy, Head of Department of Translations,  
the State Russian Museum (Russia).



---

## ПРОБЛЕМА В ФОКУСЕ: ФАРФОР В ПРОСТРАНСТВЕ МУЗЕЯ

---

*Сапанжа О.С., Баландина Н.А.*

ТАНЕЦ «ЯБЛОЧКО» В СОВЕТСКОЙ ИНТЕРЬЕРНОЙ  
ФАРФОРОВОЙ ПЛАСТИКЕ: К 95-ЛЕТИЮ БАЛЕТА «КРАСНЫЙ МАК»:  
НА ОСНОВЕ КОЛЛЕКЦИИ МУЗЕЯ «XX ЛЕТ ПОСЛЕ ВОЙНЫ.  
МУЗЕЙ ПОВСЕДНЕВНОЙ КУЛЬТУРЫ ЛЕНИНГРАДА 1945–1965 гг.»

Сапанжа, Ольга Сергеевна — доктор культурологии, профессор, Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, Россия, Санкт-Петербург, [sapanzha@mail.ru](mailto:sapanzha@mail.ru);

Баландина, Наталья Александровна — главный хранитель, музей «XX лет после Войны. Музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 гг.», Россия, Санкт-Петербург, [1945-1965@mail.ru](mailto:1945-1965@mail.ru).

Балет «Красный мак», созданный Р.М. Глиэром к десятилетию Октября, традиционно рассматривают как новое слово в искусстве музыкального театра. Его хореографические, сценографические и содержательные новации давно находятся в фокусе внимания балетоведов. Тем не менее, «Красный мак» представляет самостоятельный интерес для исследователей повседневной культуры. Персонажи балета (например, танцовщица Тао Хоа) вошли в пространство дома вместе с произведениями фарфоровой пластики, духи «Красный мак» стали первым опытом создания парфюмерной композиции на тему балета. Сам образ красного цветка породил многочисленные бытовые реплики — от модных аксессуаров до вышивок. Отдельный опыт включения сценических решений в пространство повседневности представляет танец матросов, ставший одним из самых ярких эпизодов балета. Основанный на частушечном наигрыше и традициях матросской пляски, этот танец стал обязательным компонентом обыденной и праздничной культуры. Более того — он был представлен в произведениях мелкой тиражной пластики и возвращал сюжет подлинно народного танца в пространство искусства. В статье на примере коллекции музея «XX лет после Войны. Музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 гг.» рассматриваются основные композиционные и стилистические особенности статуэток, выполненных на Дмитровском фарфоровом заводе и Полонском заводе художественной керамики на сюжет матросского танца «Яблочко», ставшего, наряду с другими образами матросов, важным компонентом искусства советского послевоенного интерьерного тиражного фарфора.

**Ключевые слова:** балет, советский музыкальный театр, «Красный мак», Р.М. Глиэр, танец «Яблочко», советский интерьерный тиражный фарфор, Дмитровский фарфоровый завод, Полонский завод художественной керамики, музейные коллекции фарфора.

“YABLOCHKO” DANCE IN SOVIET INTERIOR PORCELAIN PLASTIC:  
TO THE 95<sup>th</sup> ANNIVERSARY OF THE BALLET “THE RED POPPY”:  
UPON THE MATERIALS OF THE MUSEUM “XX<sup>th</sup> YEARS AFTER THE WAR.  
MUSEUM OF EVERYDAY CULTURE OF LENINGRAD 1945–1965”

Sapanzha, Olga Sergeevna—Doctor of Cultural Studies, Professor, the Herzen State Pedagogical University of Russia, Russian Federation, Saint-Petersburg, [sapanzha@mail.ru](mailto:sapanzha@mail.ru);

Balandina, Natalya Alexandrovna—Chief Curator, Museum “XX<sup>th</sup> years after the War. Museum of Everyday Culture of Leningrad 1945–1965”, Russian Federation, Saint-Petersburg, [1945–1965@mail.ru](mailto:1945–1965@mail.ru).

Ballet “Red Poppy”, created by R.M. Gliere for the tenth anniversary of the October Revolution as a new phenomenon in the art of musical theater is at the center of this paper. Ballet experts study its choreographic, scenographic and thematic innovations. On the other hand, the “Red Poppy” is of interest to researchers of everyday culture. The characters of the ballet (the dancer Tao Hoa) became part of the space of the house in the works of porcelain plastic, the perfume “Red Poppy” became the first experience in creating a perfume composition on the theme of ballet. The image of a red flower has become the basis of household items and fashion—from accessories to needlework. The dance of the sailors of the Soviet ship became one of the most striking episodes of the ballet and was included in the space of everyday life. Based on the ditty song and the traditions of sailor dance, this dance has become an indispensable component of everyday and festive culture. Moreover, it was presented in works of small plastics. So the dance returned to the space of art. On the example of the collection of the Museum “XX<sup>th</sup> years after the War. Museum of Everyday Culture of Leningrad 1945–1965” compositional and stylistic features of figurines are considered in the article. The figurines were made at the Dmitrovsky Porcelain Factory and the Polonsky Artistic Ceramics Factory. The “Yablochko dance”, along with other images of sailors, became an important component of the art of Soviet post-war interior porcelain.

**Key words:** ballet, Soviet musical theatre, “Red Poppy”, R.M. Glière, the “Yablochko dance”, Soviet interior porcelain, Dmitrovsky Porcelain Factory, Polonsky Art Ceramics Factory, museum collections of porcelain.

В 2022 г. исполняется 95 лет со дня премьеры балета «Красный мак»—первого балета на революционную тему, созданного к десятилетнему юбилею Октябрьской революции. 14 июня 1927 г. балет композитора Рейнгольда Глиэра на либретто Михаила Курилко постановщиков Василия Тихомирова и Льва Лащилина был впервые показан на сцене Московского Большого театра.

История, произошедшая в китайском порту, позволила представить на сцене образы новых советских людей—капитана и матросов корабля, а также представителей культуры, которая до этого появлялась в классическом балете лишь в характерных танцах,—танцовщицы Тао Хоа, негодяя Ли Шан-фу, китайских рабочих.

Современники вполне понимали значение этого балета. В издании 1929 г. отмечается: «“Красный мак”—первый балет, больше того—первая вообще постановка Большого театра на современную тему»<sup>1</sup>. Постановщикам необходимо было показать, что язык

<sup>1</sup> Красный мак. Балет в 3 действиях, 8 картинах с апофеозом. Музыка Р. Глиэра. Либретто М. Курилко. М., 1929. С. 3.

классического танца вполне можно использовать для современных тем и актуальных сюжетов — в этом смысле для мира нового балета «Красный мак» был «экзаменом на общественную зрелость»<sup>2</sup>.

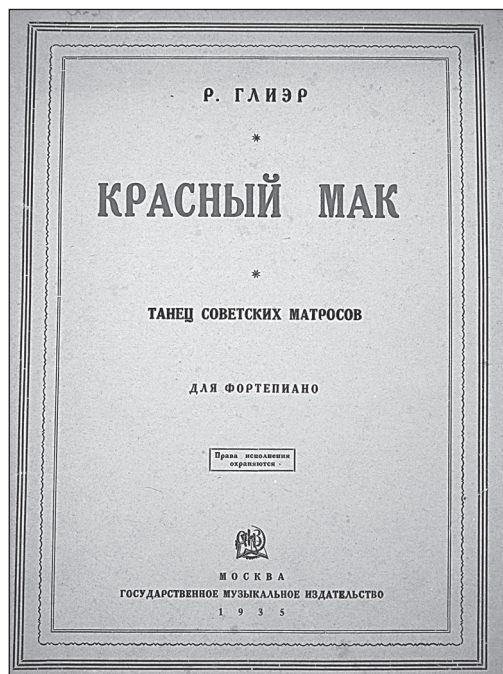


Рис. 1 Р. Глиэр «Красный мак. Танец советских матросов. Для фортепиано». М.: Государственное музыкальное издательство, 1935 (обложка издания)

однако, было не единственной новацией. В «Красном маке» впервые было представлено новое сценическое решение — восставший народ, который затем стал обязательным компонентом балетов («Пламя Парижа», «Лауренсия»). Надо отметить, что «народность» как требование соответствия произведений искусства пожеланиям трудящихся также была продемонстрирована в процессе подготовки балета — в ходе обсуждений сценария на предприятиях «при поддержке рабочих сметены были препятствия на пути нового советского балета»<sup>4</sup>.

Но еще одним, возможно самым главным, достижением балета «Красный мак» стало его активное включение в пространство повседневной культуры. Сразу после премьеры были выпущены духи «Красный мак», положившие начало целой серии парфюмерных композиций на темы музыкального театра («Пиковая дама», «Бахчисарайский фонтан», «Ромео и Джульетта»), образ Тао Хоа стал источником вдохновения для скульпторов, создавших произведения тиражного интерьерного фарфора (Е.А. Янсон-Манизер, О.С. Артамонова), мотив красного цветка стал популярным элементом украшения среды. К середине XX в. советский балет, заняв высшее положение в пантеоне искусств, тем не менее был постоянно связан с пространством обыденного посредством

<sup>2</sup> Там же. С. 5.

<sup>3</sup> Там же. С. 4–5.

<sup>4</sup> Гулинская З.К. Рейнгольд Морицевич Глиэр. М., 1986. С. 128.

репрезентации образов балета в декоративном, промышленном искусстве, товарах массового пользования<sup>5</sup>.

Сфера воздействия «Красного мака» не ограничилась, однако, репрезентацией образов балета. Одно из сценических решений стало непосредственной частью повседневной и праздничной культуры. Речь идет о танце матросов «Яблочко», который, появившись в балете, обрел самостоятельную сценическую и бытовую судьбу.

Сама музыка танца моментально стала «хитом». Десятилетие спустя, когда на волне «большого стиля» газета «Правда» будет клеймить формалистов от музыки, Д. Шестаковича, например, упрекали за то, что его музыка сложна для понимания, более того — невозможна для запоминания. Партийные критики требовали, чтобы каждый зритель мог напеть мелодию, выходя из театра. Танец моряков в этом отношении стоит признать подлинно «народным». Обозначенный в партитуре как «Танец матросов с советского корабля», он легко запоминался и обладал выразительной мелодикой. Отдельно издаваемые ноты именно матросского танца подтверждали популярность мелодии.

Принято считать, что Р. Глиэр взял за основу популярную народную песню-частушку «Яблочко», которая появилась в годы Гражданской войны. Незамысловатый зачин («Эх, яблочко...») обеспечил ее широкое распространение. Песня не была связана с флотом — в ней сатирически клеймили или красных, или белых, а в знаменитом стихотворении М. Светлова «Гренада» (1926) эту песню исполняет («держит в зубах») красная конница. На основе популярной частушки композитор создает симфоническое произведение, которое начинается медленно и спокойно, но постепенно ускоряется и превращается в финале в быструю, зажигательную пляску.

Вторым компонентом «шлягера» стала традиционная разухабистая матросская пляска, основанная на традиционных движениях русских плясовых (присядка, хлопушка, чечеточный перестук) в сочетании с англо-ирландским хорнпайпом, ставшим в XVIII в. танцем моряков и включавшем обязательные «морские» элементы — «вытягивание каната», «подъем на мачту», «качалку» с ноги на ногу, воспроизводившую морскую качку.

Мелодия «Красного мака» навсегда связала «Яблочко» с танцем матросов и сделала его обязательным компонентом и профессиональной культуры, и бытовым праздничным компонентом. Сам танец стал самостоятельным концертным номером, наиболее ярким примером которого считают «Яблочко» (фрагмент постановки «День на флоте») в исполнении ансамбля народного танца Игоря Моисеева. Военнослужащие флота исполняли этот танец на многочисленных смотрах. Ни одна программа 23 февраля в советском детском саду также не обходилась без танца матросов с обязательным набором танцевальных элементов.

Движения в танце выполняются на 8–16 тактов в разном темпе — от медленного в начале до стремительной пляски в финале. Начинается обычно «Яблочко» медленным выходом моряков, широкими жестами рук. Танцоры соединяются в ряд, кладут руки на плечи друг друга, а ногами делают очень быстрые шаги и выстукивают дроби.

Широкая популярность и матросской пляски, и самого образа матросов в советской культуре привела к их активному представлению в произведениях искусства. Фарфор в этом смысле не является исключением. Одним из первых образов матросов в фарфоре стали скульптуры Н.Я. Данько «Матрос с букетом»<sup>6</sup>, «Матрос с розой во рту»<sup>7</sup> и «Матрос

<sup>5</sup> Сапанжа О.С., Баландина Н.А. Балет «Красный мак» в пространстве советской повседневной культуры // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2017. № 1 (48). С. 33–39.

<sup>6</sup> Творчество сестер Н.Я. Данько и Е.Я. Данько. СПб., 2012. С. 117–118.

<sup>7</sup> Там же. С. 123.



со знаменем»<sup>8</sup>, созданные на Государственном фарфоровом заводе в 1919–1921 гг. В этот период фарфор еще не стал тиражным искусством, и работы 1920-х гг. представляют большую коллекционную ценность. Однако именно такие матросы, образы которых создала Н.Я. Данько, и исполняли танец «Яблочко» в китайском порту.

В 1930-е гг. матросы по-прежнему появляются в искусстве авторского фарфора. На Дмитровском заводе в Вербилках скульптор В.П. Николаев создает статуэтку «Матрос-краснофлотец, стоящий у орудийного ствола с подозрительной трубой в руках»<sup>9</sup>. Фигура «Краснофлотец» была парной с фигурой «Красноармеец», причем статуэтка «Краснофлотец» изначально называлась автором «Моряк с “Авроры” у снаряда по Зимнему дворцу».

Начиная с конца 1940-х гг. фарфор приобретает новый статус — из искусства элитарного он превращается в искусство тиражное. Формируется перечень тем и сюжетов, среди которых образы матросов занимают существенное место.

В 1949 г. на Ленинградском фарфоровом заводе С.Б. Велиховой были созданы статуэтки «Нахимовцы» и «Нахимовец (Сигнальщик)», которые затем выпускались почти два десятка лет. Статуэтки вполне соответствуют принципам реализма и даже «партийности» (один из нахимовцев держит под мышкой книгу сочинений Ленина), при этом в них есть и все признаки грядущей Оттепели с ее интересом к человеку. В росписи, выполненной Е.Н. Лупановой, также есть все признаки нового стиля — роспись очень деликатна, художник оставляет много белого, свободного фарфора<sup>10</sup>. Сам сюжет был остроактуальным. Первое нахимовское училище, — Тбилисское, было основано в 1944 г. Затем были открыты Ленинградское и Рижское нахимовское училища. В 1953 г. прекратило существование Рижское училище, в 1955 г. — Тбилисское, так что статуэтки ассоциировались, в основном, с Ленинградским нахимовским училищем.



Рис. 2 Ленинград. Воспитанники Нахимовского училища. Открытое письмо. Фото И. Шагина. Государственное издательство «Искусство». 1948

<sup>8</sup> Там же. С. 146–147.

<sup>9</sup> Советский фарфор между Октябрьской революцией и Отечественной войной. М., 2014. Т. 1. С. 424–425.

<sup>10</sup> Ленинградский фарфоровый завод. 1944–2004. СПб., 2007. Т. 1. С. 245.

В 1954 г. Г.П. Якимова создает скульптуру «Встреча»<sup>11</sup>. Моряк читает девушке, — советской красавице, — в легком платье, с длинными переплетенными корзинкой косами, книгу. В этом произведении, как и в работе С.Б. Велиховой «Нахимовцы», представлена программа воспитания «культурного человека» через книгу, чтение. Свидание (на то, что это свидание указывает букет цветов на коленях девушки) сопряжено с совместным чтением книги. Роспись, выполненная Е.Н. Лупановой, повторяет решения уже рассмотренных статуэток — много белого и цветовые акценты — букет цветов, матросский воротник, окантовка одежды. Еще один вариант свидания матроса — «Приятная встреча», созданная В.И. Щербиной на Полонском заводе художественной керамики<sup>12</sup>. Книги здесь, правда, нет — моряк и деревенская девушка ведут разговор. Сама девушка отличается от городской модницы ленинградского мастера — обувь на плоской подошве, а не на каблучке, на голове повязанная на украинский манер косынка, на плече — коромысло.

Образ морского офицера представлен в работе А.Д. Бржезицкой «На парад», выполненной в 1952 г. на Дулевском фарфоровом заводе. Эта работа, вполне в духе «большого стиля», представляет морского офицера с дочерью. На белом кителе выделяется орденская планка, а сам образ наполнен мужественностью и достоинством. Редкой статуэткой является созданная этим же скульптором фигурка «Матрос» 1947 г. — время массового фарфора еще не пришло, и произведения выпускались ограниченными тиражами.

Максимально обобщенные и выразительные образы морячков-детей создавались во второй половине 1960-х гг. на украинских заводах. Таковы, например, «Морячки с крейсера “Аврора”» (вариант названия — «Как папа!») А.С. Чередник<sup>13</sup> и юные морячки из серии Н.Ф. Бобика «Фотолюбитель» и «Нахимовец» 1967 г., выпущенные на Полонском заводе художественной керамики<sup>14</sup>. Еще один образ маленького матроса создает в 1955 г. Г.С. Столбова на Ленинградском фарфоровом заводе. «Юный гармонист (Морячок)»<sup>15</sup> в матросском костюме и бескозырке беззаботно играет на небольшой гармошке. Роспись Е.Н. Лупановой, чуть более подробная в клумбе из цветов и гармошке, лаконична в деталях одежды юного героя.

Интересный вариант представляет З.В. Окулова, — мастер завода «Гжель», в работе «Мы — с “Авроры”» 1969 г. Группа из четырех революционных матросов, стоящих на вытяжку под знаменем, составляет пару с еще одной фарфоровой композицией мастера на тему Гражданской войны — «Тачанка»<sup>16</sup>.

Примеры можно продолжать, однако и перечисленных произведений достаточно, чтобы убедиться — образы морячков были популярны в искусстве фарфора, создавались мастерами различных фарфоровых предприятий и с удовольствием приобретались гражданами для украшения жилых интерьеров.

Неудивительно поэтому, что и танец «Яблочко» нашел отражение в произведениях фарфоровой пластики. Балет «Красный мак» сделал танец «Яблочко» элементом праздничной и бытовой культуры, произведения фарфоровой пластики снова возвращали подлинно народный танец в пространство искусства. В собрании музея повседневной

<sup>11</sup> Там же. С. 733.

<sup>12</sup> *Карпинская-Романюк Л.Л.* Полонский завод художественной керамики. Украинский советский фарфор. Харьков, 2013. С. 207.

<sup>13</sup> Там же. С. 252.

<sup>14</sup> Там же. С. 243.

<sup>15</sup> Ленинградский фарфоровый завод. 1944–2004. СПб., 2007. Т. 2. С. 554.

<sup>16</sup> См.: Искусство Гжели. М., 1985.

культуры Ленинграда 1945–1965 гг. хранятся три из четырех обнаруженных произведений на тему матросского танца, созданные в 1950–1960-е гг. — период расцвета тиражной интерьерной пластики.

Интересным вариантом решения танца «Яблочко» является фарфоровая композиция, созданная на Дмитровском фарфоровом заводе скульптором Маргаритой Евгеньевной Пермяк (1928–1973). М.Е. Пермяк обучалась в Московском институте декоративно-прикладного искусства. После реформирования института ее перевели в Художественно-промышленное училище им. В.И. Мухомовой, которое она окончила в 1953 г. С 1953 по 1957 г. работала на новгородском предприятии «Пролетарий» (одна из самых известных работ этого периода — статуэтка «Купальщица»), в 1957 г. перешла на Дмитровский фарфоровый завод, где работала до 1970 г. скульптором в художественной лаборатории по созданию образцов скульптур для массового производства. Созданная в 1960 г. фарфоровая композиция «Танцующие матросы (Яблочко)»<sup>17</sup> выпускалась недолго и сегодня имеет определенную коллекционную ценность.

Надо отметить, что статуэтка с танцующими матросами выбивается из общего ряда произведений, над которыми работала М.Е. Пермяк и которые выпускались большими тиражами. Уже в ранних произведениях завода «Пролетарий» обозначилась главная тема мастера — женщины и дети. Среди наиболее известных работ скульптора 1960-х гг. — «Сплетницы», «Зимняя прогулка», «Мама с ребенком», «На отдыхе», «Девушка в венке». Работы не лишены динамизма, но, в целом, соответствуют общей стилистике «легкой оттепели» в интерьерном фарфоре: при сохранении реалистического исполнения произведения наполняются нотами доверительности, интимности, легкости, отсутствием обязательного «общественного» компонента». Образы матросов — не обобщенных, но и не вполне реалистических, бравых, с лихими напомаженными усами, отличаются от общего фарфорового мира М.Е. Пермяк — мира женственности, дома, красоты.

Танцующие матросы подчеркнуто грубоваты, фигуры максимально обобщены, далеки от формального реалистического изображения, композиционное решение тоже оригинально — фигуры расположены спиной друг к другу, что создает дополнительные возможности для кругового осмотра статуэтки. Танцевальное движение соответствует зачину матросского танца, само расположение фигур — спиной друг к другу, было в хореографическом решении танца матросов в балете «Красный мак». При этом сама статуэтка очень камерна, невелика по размеру, демонстрирует обобщенность формы. Обычно максимально обобщенные решения были характерны для изображения детей, здесь же это решение используется для сцены, которая, казалось бы, должна быть решена максимально реалистично, без утрирования форм. В период выпуска статуэтки она была опубликована в ряде изданий: каталоге «Девятая художественная выставка в Москве “Навстречу XXI Съезду КПСС”» (М., 1959), в журнале «Декоративное искусство СССР» (№ 7, 1962), в журнале «Творчество» (№ 2, 1962)<sup>18</sup>.

Интересно, что мастера центральных фарфоровых заводов предложили для массового тиража только один вариант «Яблочка», в то время как на украинских заводах было создано три совершенно разных произведения на тему матросского танца.

Первое произведение «Яблочко» не вышло в тираж и сегодня на актуальном антикварном рынке не представлено. Сведения о скульптуре даны в разделе продукции Гордоницкого фарфорового завода<sup>19</sup>. Ни автор, ни время изготовления формы не указаны.

<sup>17</sup> См.: Советский коллекционный фарфор. Гид-каталог. СПб., 2015.

<sup>18</sup> Советский фарфор: каталог. М., 2007. С. 209.

<sup>19</sup> Украинский художественный фарфор советского периода. Харьков, 2008. С. 66.



Рис. 3 Скульптура «Танцующие матросы (Яблочко)». М.Е. Пермяк. 1960 г. Дмитровский фарфоровый завод. Собрание музея «XX лет после Войны. Музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 гг.»

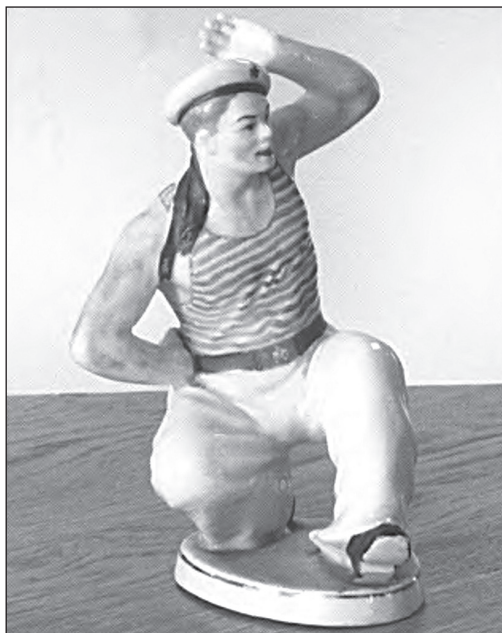


Рис. 4 Скульптура «Яблочко». Городницкий фарфоровый завод. Фото из каталога (Украинский художественный фарфор советского периода. Харьков, 2008)

Две скульптуры из собрания музея «XX лет после Войны. Музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 гг.» были созданы на Полонском заводе художественной керамики. Завод был основан в Полонном в начале XX в. как производство по выпуску фарфоровых неглазурованных изделий. В период 1927–1956 гг. предприятие носило наименование артель «Керамик». С 1956 г. завод стал государственным и получил название Полонский ЗХК<sup>20</sup>.

Композиция, которая в каталоге завода носит название «Эх, яблочко!»<sup>21</sup>, решена очень динамично — два матроса (блондин и брюнет) залихватски идут вприсядку. Движения танца узнаваемы. Если в произведении Городницкого завода матрос выглядит настоящим матерым морским волком, то здесь перед зрителями предстают юные, полные задора юноши. Скульптурная группа очень миниатюрна — всего 7,5 см в высоту.

Статуэтка была выполнена Николаем Федоровичем Бобиком (1929–2010) — мастером, который отдал Полонскому заводу художественной керамики сорок лет. В 1955 г., после окончания Киевского училища декоративно-прикладного искусства, он пришел на завод на должность старшего модель-мастера. В 1960 г. мастера перевели в художественную лабораторию завода на должность скульптора. С 1970 до 1995 г. Н.Ф. Бобик занимал должность главного инженера завода. За годы работы было создано более сорока моделей произведений мелкой интерьерной пластики, шесть из них поставлялись значительными

<sup>20</sup> Там же. С. 138.

<sup>21</sup> Карпинская-Романюк Л.Л. Полонский завод художественной керамики. С. 246.



тиражами за рубеж. В отличие от работы М.Е. Пермяк, тема флота была одной из магистральных тем скульптора—автора «Фотолюбителя» и «Нахимовца». Еще одна магистральная тема—Гражданская война («Орленок», «Тачанка», «Внучек»—маленький мальчик в буденовке деда). Традиционные темы детства также нашли отражение в творчестве мастера—«Мальчик с бабочкой», «Девочка кормит козленка», «На катке». На экспорт шли, в основном, работы, посвященные русской и украинской культуре—«Перебендя», «Гопак», «На Полоныне», «Русский танец», «Русский перепляс». Последний имеет схожее композиционное построение с матросским танцем, однако скульптура гораздо больше по размеру—18,5 см в высоту.



Рис. 5 Скульптура «Эх, яблочко!». Н.Ф. Бобик. 1960-е гг.  
Полонский завод художественной керамики. Собрание музея «XX лет после Войны.  
Музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 гг.»

Роспись, выполненная Т.Н. Шуляк, вполне соответствует стилистическим координатам второй половины 1960-х гг.—минимум сплошного крытья, работа цветовыми акцентами. Эти акценты сугубо функциональны—околыш бескозырки, морской воротник, ремень, ботинки. Росписи лиц добавляют живости и подчеркивают разницу характеров—брюнета с черными бровями и блондина с пшеничными бровями и ресницами. Из всех рассматриваемых фарфоровых произведений на тему матросского танца именно «Эх, яблочко!» выпускалось самыми большими тиражами, было знакомо советским гражданам, в том числе за пределами Украинской ССР, и сегодня вполне доступно на российском рынке коллекционеров.

Еще одно произведение интерьерной фарфоровой пластики из собрания музея «XX лет после Войны. Музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 гг.», также выполненное на Полонском заводе художественной керамики, представляет флотского кока, танцующего «Яблочко».

Танцевальное движение узнаваемо—его, например, можно увидеть на фотографиях постановки балета «Красный мак» и на записи номера в исполнении танцевального ансамбля Балтийского флота. О том, что статуэтка была выполнена на Полонском заводе говорит четкое клеймо изделий 1956–1973 гг. выпуска—вписанная в овал надглазурная

марка «Полоне ЗХК». Синее клеймо говорит о том, что это продукт первого сорта (высший сорт обозначали в этот период красным клеймом, второй сорт — зеленым)<sup>22</sup>. При этом в каталоге продукции завода произведение отсутствует. На рынке коллекционеров статуэтка появляется очень редко и без указания имени автора. Речь, вероятно, идет о нетиражном произведении. Интересная деталь работы художника — роспись открытых участков рук и лица. Для фарфоровой пластики 1960-х гг. была нетипичной сплошная роспись, а участки тела оставляли белыми, только покрытыми глазурью. Фигурки, у которых коже придается ее естественный цвет, не занимают в общем объеме продукции завода существенного места, хотя и присутствуют. Интересно и композиционное решение — динамичное, данное по диагонали и передающее короткое, но экспрессивное движение танца. Длинный фартук позволяет избежать детализации и превратить нижнюю часть фигуры в единый сплошной объем.



*Рис. 6* Скульптура «Танцующий кок». 1960-е гг.  
Полонский завод художественной керамики. Собрание музея «XX лет после Войны.  
Музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 гг.»

В Государственном каталоге Музейного фонда Российской Федерации ни одно из рассмотренных произведений не представлено. По запросу «Фарфор. Матрос. Моряк» можно найти две карточки скульптуры «Матрос Балтики» Коростеневского завода (Мошковского краеведческого музея и Багратионовского музея истории края), карточку работы «Матросы с книгой» Барановского завода, сделанной по форме ленинградского предприятия, (Багратионовского музея истории края) и карточку статуэтки Ленинградского фарфорового завода «Морячок с гармошкой» (Мошковского краеведческого музея).

Рассмотренные произведения интерьерной фарфоровой пластики позволяют повторить тезис о роли и значении произведений советских фарфоровых заводов в жизни человека, в организации его жизненной среды, в отражении важных тем политики и культуры. Статуэтки на тему матросского танца подтверждают его очевидную популярность в пространстве советской обыденной и праздничной культуры. При этом истоком популярного танцевального номера был балет, занимавший высокое положение в иерархии

<sup>22</sup> Там же. С. 400.

искусств, но при этом оказывающий существенное влияние на развертывание повседневных практик.

### Список литературы

Белоглазов Н.С. (сост.) Советский коллекционный фарфор. Гид-каталог. СПб.: Арт-СПб., 2015. 348 с.

Гулинская З.К. Рейнгольд Морицевич Глиэр. М.: Музыка, 1986. 221 с.

Дуденко С.И., Никифорова И.А., Дуденко Т.В. (сост.) Украинский художественный фарфор советского периода. Харьков: Золотые страницы, 2008. 200 с.

Карпинская-Романюк Л.Л. Полонский завод художественной керамики. Украинский советский фарфор. Харьков: агентство Рекламист, 2013. 408 с.

Левшенков В.В. (авт.-сост.) Творчество сестер Н.Я. Данько и Е.Я. Данько. СПб.: Издательская группа «Санкт-Петербург Оркестр», 2012. 500 с.

Ленинградский фарфоровый завод. 1944–2004. СПб.: Издательство Глобал Вью, 2007. Т. 1. 895 с.

Ленинградский фарфоровый завод. 1944–2004. СПб.: Издательство Глобал Вью, 2007. Т. 2. 896 с.

Насонова И.С., Насонов С.М. (сост.) Советский фарфор: каталог. М.: Локус Стэнди, 2007. 248 с.

Самецкая Э.Б. Советский фарфор между Октябрьской революцией и Отечественной войной. М.: Издательство «СЛОВО/SLOVO», 2014. Т. 1. 504 с.

Сапанжа О.С., Баландина Н.А. Балет «Красный мак» в пространстве советской повседневной культуры // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2017. № 1 (48). С. 33–39.

Якимчук Н.А. (авт.-сост.) Искусство Гжели. М.: Советская Россия, 1985. 167 с.

### References

Beloglazov, S.N. (Ed.) *Sovetskij kollekcionnyj farfor: Gid-katalog* [Soviet collection porcelain. Guide-catalog]. Saint-Petersburg: Art-SPb Press. 2015. 348 p. (in Rus.).

Dudenko, S.I., Nikiforenko, I.A., Dudenko, T.V. *Ukrainskij hudozhestvennyj farfor sovetskogo perioda* [Ukrainian artistic porcelain of the Soviet period]. Kharkiv: Zoloty strany Press, 2008. 200 p. (in Rus.).

Gulinskaja, Z.K. *Rejngol'd Moricevich Glijer* [Reinhold Moritseovich Glier]. Moscow: Muzyka Press, 1986. 221 p. (in Rus.).

Jakimchuk, N.A. (Ed.) *Iskusstvo Gzheli* [Art of Gzhel]. Moscow: Sovetskaja Rossija Press, 1985. 167 p. (in Rus.).

Karpinskaja-Romanjuk, L.L. *Polonskij zavod hudozhestvennoj keramiki. Ukrainskij sovetskij farfor* [Polonsky factory of artistic ceramics. Ukrainian Soviet porcelain]. Kharkiv: agentstvo Reklamist Press, 2013. 408 p. (in Rus.).

*Leningradskij farforovij zavod. 1944–2004* [Leningrad Porcelain Factory. 1944–2004]. Saint-Petersburg: Izdatel'stvo Global V'ju Press, 2007. Vol. 1. 895 p. (in Rus.).

*Leningradskij farforovij zavod. 1944–2004* [Leningrad Porcelain Factory. 1944–2004]. Saint-Petersburg: Izdatel'stvo Global V'ju Press, 2007. Vol. 2. 896 p. (in Rus.).

Levshenkov, V.V. (Ed.) *Tvorchestvo sester N.Ja. Dan'ko i E.Ja. Dan'ko* [Oeuvre of the sisters N.Ya. Danko and E.Ya. Danko]. Saint-Petersburg: Izdatel'skaja gruppa «Sankt-Peterburg Orkestr» Press, 2012. 500 p. (in Rus.).

Nasonova, I.S. Nasonov, S.M. (Ed.) *Sovetskij farfor: katalog* [Soviet porcelain: catalog]. Moscow: Lokus Standi Press, 2007. 248 p. (in Rus.).

Sapanzha, O.S. Balandina, N.A. Balet «Krasnyj mak» v prostranstve sovetskoj povsednevnoj kul'tury [Ballet “Red Poppy” in the context of Soviet everyday culture], in *Vestnik Akademii russkogo baleta im. A.J. Vaganovoj*. 2017. Vol. 1 (48). P. 33–39. (in Rus.).

Sameckaja, Je.B. *Sovetskij farfor mezhdu Oktjabr'skoj revoljuciej i Otechestvennoj vojnoj* [Soviet porcelain between the October Revolution and the Patriotic War]. Moscow: Izdatel'stvo «SLOVO/SLOVO» Press, 2014. Vol. 1. 504 p. (in Rus.).

*Воропаева Т.А.*

## НОВГОРОДСКИЙ ФАРФОР В КОЛЛЕКЦИЯХ МУЗЕЕВ ВЕЛИКОГО НОВГОРОДА

Воропаева, Татьяна Александровна — старший научный сотрудник, хранитель, Новгородский государственный объединенный музей-заповедник, Россия, Великий Новгород, [voropaevamuseum@gmail.com](mailto:voropaevamuseum@gmail.com).

Богатая история новгородского фарфора, возникшая в конце XIX в. и завершившаяся в начале 2000-х гг., сохраняется и популяризируется музеями Великого Новгорода, а именно Новгородским музеем-заповедником и Музеем художественной культуры Новгородской земли. В статье дана характеристика коллекций новгородских музеев в соответствии с историей новгородского фарфора. В коллекции Новгородского музея-заповедника хранятся предметы всех периодов и всех заводов новгородской фарфоровой промышленности. Следует отметить, что в музее имеются произведения других заводов нашей страны и зарубежных предприятий. Коллекция музея дает возможность познакомиться с редкими и уникальными образцами фарфора конца XIX — начала XXI в., проследить тенденцию развития местной промышленности в контексте развития отечественного фарфорового производства. «Музейный цех фарфора» Музея художественной культуры Новгородской земли — постоянная экспозиция новгородского фарфора, охватывающая все периоды развития фарфоровой промышленности области. Уникальность экспозиции состоит в том, что здесь в едином пространстве представлены элементы технологической линии по изготовлению фарфора, элементы музеефицированного фарфорового производства, коллекция новгородского фарфора, а также архивные материалы.

**Ключевые слова:** новгородский фарфор, Новгородский музей-заповедник, Музей художественной культуры Новгородской земли, Музейный цех фарфора, И.Е. Кузнецов.

## NOVGOROD PORCELAIN IN THE COLLECTIONS OF MUSEUMS OF VELIKY NOVGOROD

Voropaeva, Tatyana Alexandrovna — Senior Researcher, Curator, Novgorod State United Museum-Reserve, Russian Federation, Veliky Novgorod, [voropaevamuseum@gmail.com](mailto:voropaevamuseum@gmail.com).

The rich history of Novgorod porcelain, which arose at the end of the 19<sup>th</sup> century and ended in the early 2000<sup>s</sup>, is preserved and popularized by the museums of Veliky Novgorod, namely the Novgorod Museum-Reserve and the Museum of the Artistic Culture of the Novgorod Land. The article characterizes the collections of Novgorod museums in accordance with the history of Novgorod porcelain. The collection of the Novgorod Museum-Reserve contains objects of all periods and all factories of the Novgorod porcelain industry. It should be noted that the museum has works of other factories of our country and foreign enterprises too. The museum collection provides an opportunity to get acquainted with rare and unique porcelain objects of the late 19<sup>th</sup> and early 21<sup>st</sup> centuries, to trace the development trend of local industry in the context of the development of Russian porcelain production. “The Porcelain Museum Workshop” of the Museum of Artistic Culture of the Novgorod Land is a permanent exposition of Novgorod porcelain covering all periods of development of the region’s porcelain



industry. The uniqueness of the exposition lies in the fact that elements of a technological line for the manufacture of porcelain, elements of a musealized porcelain production, a collection of Novgorod porcelain, as well as archival materials are presented here in a single space.

**Key words:** Novgorod porcelain, Novgorod Museum-Reserve, Museum of Artistic Culture of the Novgorod Land, Museum Workshop of Porcelain, I.E. Kuznetsov.

Новгородский объединенный музей-заповедник является одним из старейших в России. Музей обладает уникальными коллекциями археологии, ювелирного искусства, древнерусской иконописи XI–XVII вв., древнерусского лицевого и орнаментального шитья XI–XVII вв., русских монет X–XVII вв., рукописной и старопечатной книги XII–XVIII вв., документальных письменных источников XII–XVII вв., среди которых находятся древнейшие подлинные актовые материалы русской истории, русских колоколов XVI–XVII вв., древнерусских актовых печатей XI–XV вв. Входит в фонды музея и коллекция фарфора, являющаяся частью фонда «Фарфор, стекло, керамика». Коллекция насчитывает более девяти тысяч единиц, из которых фарфор составляет порядка пяти тысяч единиц. Значительную часть собрания комплектует фарфор новгородских предприятий. Коллекция фарфора начала формироваться с начала 1960-х гг. Предметы поступали в музей от авторов, частных лиц, в результате научных экспедиций, передавались из музеев Санкт-Петербурга, закупались в антикварных магазинах, салонах, передавались сотрудниками новгородских заводов в период закрытия предприятий.

Музей художественной культуры Новгородской земли основан на базе Государственного учреждения культуры и искусства «Новгородский областной учебно-производственный Центр художественного творчества» в 2002 г. На сегодняшний день фонд музея насчитывает более восьми тысяч предметов, из которых фарфор составляет существенную часть — более трех тысяч единиц. Коллекции музея связаны с искусством Новгорода, в музее представлены произведения новгородских художников, начиная с 1940-х гг., и продукция новгородских предприятий фарфоровой промышленности<sup>1</sup>. Комплектование фондов музея уникально тем, что практически вся коллекция получена музеем в дар от авторов и частных лиц, часть коллекции фарфора передана сотрудниками закрывающихся предприятий фарфоровой промышленности Новгорода.

История новгородского фарфора берет свое начало со времен династии Кузнецовых. Двоюродный брат знаменитого «фарфорового короля» Матвея Сидоровича Кузнецова Иван Емельянович Кузнецов (1850–1918) в 1878 г. основал в Новгородской губернии Волховскую фарфорово-фаянсовую фабрику. Новгородский край для строительства фабрики Кузнецов выбрал не случайно. Изучив местность, Кузнецов понимал удобство транспортного сообщения для доставки сырья и отгрузки продукции, кроме того область богата лесом, что было необходимо для строительства производства и жилья для рабочих, а также в качестве топлива для горнов. В начале XX в. Волховская фабрика выпускала фарфор, фаянс, полуфаянс, майолику, огнеупорную посуду<sup>2</sup>. Реализация продукции происходила на ярмарках в Самаре, Нижнем Новгороде, Астрахане, Ржеве, Уфе, Казане, Вологде, Пскове, Риге и других городах, в том числе и в собственных магазинах Ивана Емельяновича в Санкт-Петербурге. Основу ассортимента составляла доступная столовая

<sup>1</sup> Музей художественной культуры Новгородской земли. См. по адресу: <http://www.artmusvn.ru/content/o-muzee> (ссылка последний раз проверялась 05.02.2022).

<sup>2</sup> См.: Кузнецов Б.А. Новгородский король российского фарфора. Истории семьи и фабрик. М., 2015.

посуда, в большинстве своем декорированная цветочными орнаментами, цветочными орнаментами в медальонах, рельефами, популярны были изделия с ажурными краями. В небольшом количестве выпускалась мелкая пластика.

Сильное наводнение в 1908 г., начало Первой мировой войны в 1914 г. привели к негативным последствиям в работе фабрики, скуднее становится ассортимент из-за остановки поставок импортных материалов (золота, красок, кобальта, деколей), в 1916 г. на фабрике происходит пожар, революционные события в стране также негативно сказываются на работе фабрики, национализированной в 1918–1919 гг.

Фарфор, произведенный на Волховской фабрике И.Е. Кузнецова, представлен в фондах Новгородского музея-заповедника и Музея художественной культуры Новгородской земли. В основном это единичные предметы из наборов сервизов посуды, но сохранились и комплекты, например часть столового набора (XX в., начало) из фондов Новгородского музея-заповедника (рис. 1).



Рис. 1 Столовый сервиз (XX в., начало). Фабрика И.Е. Кузнецова на Волхове. Новгородский музей-заповедник, Великий Новгород

Декор с градиентной заливкой фона в сочетании с рельефом и тонким растительным орнаментом был популярен на предприятиях И.Е. Кузнецова. Один из типовых предметов коллекции — блюдо (1878–1917) (рис. 2) — типичный образец столовой посуды того периода, овальное по форме с наклонным рельефным бортом и волнистым краем, с двумя рельефными ручками в виде раковин, подчеркнутых золочением. По борту рельефный декор в виде лучей, расходящихся от центра длинными стеблями с листьями, а также букетиками из мелких лиловых цветов со стебельками.

Единичные предметы Волховской фабрики представлены в постоянной экспозиции «Музейный цех фарфора», входящей в состав Музея художественной культуры Новгородской земли — молочники, соусники, а также несколько сохранившихся предметов столового сервиза «Монумент князя Воронцова» (1880-е гг.), выполненных из фаянса, декорированных популярным на фабрике методом штампа с изображением архитектурного пейзажа с памятником князю Михаилу Воронцову в Одессе и декором в виде фрагментов архитектурных пейзажей, гербов в медальонах, вписанных в растительный орнамент. Представленные экспонаты позволяют сделать вывод о качестве продукции, которая

выпускалась на предприятии. Фарфор не уступал по качеству образцам китайского и западноевропейского фарфора, обладая тонкостью, белизной и чистотой звона.



Рис. 2 Блюдо (1878–1917 гг.). Фабрика И.Е. Кузнецова на Волхове. Новгородский музей-заповедник, Великий Новгород

После национализации Волховская фабрика получила новое название — Государственная Волховская фарфорово-фаянсовая фабрика «Коминтерн». Завод еще ориентировался на дореволюционный ассортимент. Применялись старые формы и мотивы росписей. Популярны были китайские сюжеты, цветочные орнаменты. Украшением коллекции Новгородского музея-заповедника являются скульптуры «Одалиска» (1924), автор формы А.Я. Брускетти-Митрохина, автор росписи — В.П. Фрезе, и «Одалиска» (1924) (рис. 3) той же формы, в росписи З.В. Кобылецкой, выполненные по формам завода А.М. Миклишевского в 1838–1861 гг.<sup>3</sup>

Кроме того, в коллекции имеются предметы агитационного фарфора, который в этот период набирает популярность и выходит на первый план, например блюдо (1926) (рис. 4), декорированное деколью и росписью с изображением стилизованного земного шара с разорванными цепями на фоне абстрактной реки розового цвета, по краю зеркала дугообразная надпись, сверху и внизу, золочением: «Мы путь земле укажем новый! Владыкой мира будет труд». Борт орнаментирован малиновым крытьем, нижняя граница которого представляет собой скрещенные серпы и молоты; в местах пересечений — золоченые и зеленые стилизованные веточки, колосья пшеницы, а также грабли и коса; в резервах крытья четыре рисунка деколью: изображение завода, двух шестеренок, кузнеца за работой и крестьянина с косой на фоне поля. Традиции агитационного фарфора в этот период развиваются на всех предприятиях страны, становятся популярными темы индустриализации, труда, Красной армии, 1-го Мая и проч.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Пелинский И.А., Сафонова М.И. Советский фарфор 1917–1991: Иллюстрированный каталог-определитель с марочником заводов и ценами. М., 2012. С. 173.

<sup>4</sup> См.: Самецкая Э.Б. Советский агитационный фарфор: справочник-определитель. М., 2004.



Рис. 3 З.В. Кобылецкая. Скульптура «Одалиска» (1924 г.).  
Государственная Волховская фарфорово-фаянсовая фабрика «Коминтерн».  
Новгородский музей-заповедник, Великий Новгород



Рис. 4 Блюдо (1926 г.). Государственная Волховская фарфорово-фаянсовая фабрика  
«Коминтерн». Новгородский музей-заповедник, Великий Новгород



В экспозиции «Музейный цех фарфора» представлены несколько произведений довоенного периода, выполненных по кузнецовским формам, а именно несколько предметов из набора посуды с росписями популярными среди покупателей — китайскими мотивами.

Сохранилось очень ограниченное количество предметов завода «Коминтерн», который был разрушен в годы Великой Отечественной войны и не восстанавливался.

В 1882 г. новгородский помещик Петр Каземирович Рейхель (1845—после 1906) построил небольшой гончарный завод под названием «Меркурий», а через полтора года решил перейти от гончарного производства на фаянс и фарфор<sup>5</sup>. Но невысокое качество продукции приводит предприятие к банкротству и в 1892 г. завод приобретает с торгов И.Е. Кузнецов, который проводит переоснащение завода и дает предприятию новое название «Бронницкая фарфорово-фаянсовая фабрика». Ассортимент и качество были схожи с продукцией Волховской фабрики.

После национализации фабрика переименована в завод «Пролетарий». В 1923–1925 гг. существенную роль на предприятии играл художник С.В. Чехонин, именно он стал одним из основоположников агитационного стиля.

В 1920-х гг. над созданием агитационного фарфора на заводе «Пролетарий» работали художники: М.М. Адамович, М.П. Кириллова, М.А. Брянцева, Е.А. Якимовская. В коллекции Новгородского музея-заповедника представлены произведения агитационного новгородского фарфора: Т.Ф. Подрябинникова, блюдце с чашкой (1920-е), декорированные круговым печатным рисунком, дорисованным полихромными красками и изображающим строительство моста через Волхов в Новгороде: на одном берегу реки-оперы строящегося моста и строители на лесах, на другом — панорама Кремля (рис. 5); М.М. Адамовича и других художников. В меньшей степени представлен агитационный фарфор в экспозиции «Музейный цех фарфора».

Развитие завода «Пролетарий» приостановила Великая Отечественная война, и продукция довоенного периода сохранилась очень скудно.



Рис. 5 Чашка с блюдцем (1920–1930-е гг.). Завод «Пролетарий». Новгородский музей-заповедник, Великий Новгород

<sup>5</sup> Малий И.М. Из истории завода «Пролетарий» // Новгородский исторический сборник. Новгород, 1938. Вып. III–IV. С. 135–137.

В 1950-х гг. производство восстановилось и художники перестают ориентироваться на довоенные формы. С 1950-х гг. новгородская фарфоровая промышленность приобретает свои индивидуальные черты. На всемирной выставке «Экспо 58» в Брюсселе новгородские фарфористы были удостоены серебряных медалей. Так в коллекции Новгородского музея-заповедника есть произведение, получившее серебряную медаль — это скульптура «Пантера на шаре» С.И. Ванштейн-Мишуриной (рис. 6) и другая анималистическая скульптура художницы. С.И. Ванштейн-Мишуриной довелось поработать и на заводе «Пролетарий», и на заводе «Красный фарфорист». Крупное переоснащение завода в 1960 г. привело к улучшению ассортимента и качества продукции, разнообразнее стали способы декорирования предметов.

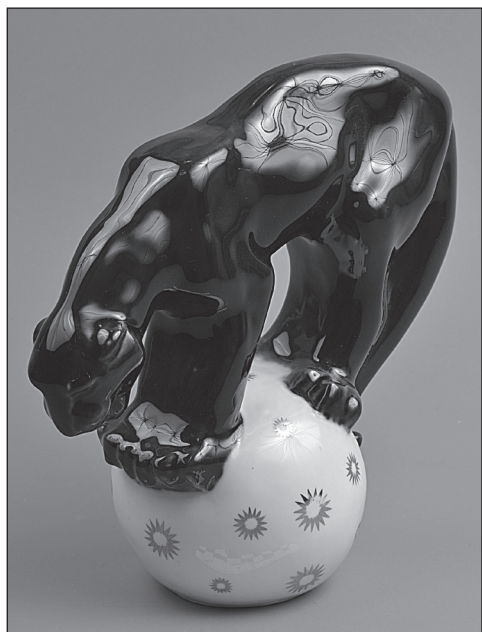


Рис. 6 С.И. Ванштейн-Мишурина.  
Скульптура «Пантера на шаре» (1957 г.).  
Завод «Пролетарий». Новгородский  
музей-заповедник, Великий Новгород

«Родные напевы» (1985). Формы предметов перекликаются с традиционной русской керамикой (рис. 7). В основе формы вазы для цветов лежит традиционная форма русской крынки. Композиция росписи с крупными цветами обрамлена цветочным орнаментом. Роспись теплых оттенков украшена тонким золотым декором. Продукция завода «Пролетарий» послевоенного периода богато представлена в экспозиции «Музейный цех фарфора». В отдельной витрине экспонируется сервиз «Зимний сад» (1991) В.А. Сосновских.

В 1966 г. на базе завода «Пролетарий» был открыт завод «Возрождение», ориентированный на выпуск сувенирной продукции, в формах и росписях которой прослеживается древнерусская традиция<sup>6</sup>. Творчество художников завода богато представлено в коллекциях новгородских музеев. Произведения Т.А. Гавриловой, В.В. Смоляра, М.В. Андреевой,

В новгородских музеях основную часть коллекции новгородского фарфора составляют предметы послевоенного периода. В фондах Новгородского музея-заповедника богато представлены произведения художников, внесших весомый вклад в формирование художественных традиций завода: В.С. Тоота, И.П. Колонистова, З.В. Алексеевой, Ф.Н. Крохиной, А.И. Гориной, К.И. Тыркина, Н.В. Морозовой, В.В. Балашова, А.И. Равкина, С.И. Ванштейн-Мишуриной, Г.А. Хоменко, И.М. Бердникова, И.А. и Н.А. Фадеевых, Т.Н. Евладовой, В.А. Сосновских, О.Н. Колокольцевой, В.С. Яцуна, З.В. Алексеевой. С конца 1960-х гг. отмечается развитие индивидуальных почерков художников, которое происходит во многом благодаря Ф.Н. Крохиной. Более 20 лет художница проработала на заводе «Пролетарий». С 1966 по 1984 г. была главным художником (с небольшим перерывом). В фондах Новгородского музея-заповедника есть несколько произведений Фаины Николаевны. Особой теплотой, изысканностью росписи и любованием родной природой отличается сервиз чайный

<sup>6</sup> Государственный архив Новгородской области. Ф. Р-4573. Оп. 2.



О.Н. Чураковой, А.С. Круглова имеются в музейных коллекциях. В фондах Новгородского музея-заповедника хранятся произведения, выпускаемые на предприятии большим тиражом, например, чайные, кофейные и столовые сервизы, питьевые наборы, вазы Т.А. Гавриловой, В.В. Смоляра, М.В. Андреевой и других художников, а также единичные наборы, создаваемые художниками для различных выставочных проектов. Например, скульптурная композиция Т.А. Гавриловой «Зимние забавы» (1990) (рис. 8). В «Музейном цехе фарфора» продукции завода «Возрождение» посвящены отдельные витрины и центральная часть экспозиции — «Древо», на котором представлены чайники из разных наборов. В фонде музея преобладают многотиражные произведения, выпущенные на заводе.



Рис. 7 Ф.Н. Крохина. Сервиз чайный «Родные напевы» (1986 г).  
Завод «Пролетарий». Новгородский музей-заповедник, Великий Новгород



Рис. 8 Т.А. Гаврилова. Композиция скульптурная «Зимние забавы» (1990 г.).  
Завод «Возрождение». Новгородский музей-заповедник, Великий Новгород

В 1897 г. Иван Емельянович Кузнецов основал Грузинскую фарфорово-фаянсовую фабрику около поселка Чудово Новгородской губернии. Уже в 1902 г. посуда фабрики была востребована царским двором, а с 1904 г. фабрика стала Поставщиком Двора Его Императорского Величества. В коллекции Новгородского музея-заповедника хранится чайный сервиз, выпущенный на Грузинской фабрике (1900–1917), сохранившийся в полном объеме (рис. 9). Сервиз декорирован градиентной заливкой фона и золотым рельефом.



Рис. 9 Сервиз чайный (1900–1917 гг.). Грузинская фарфорово-фаянсовая фабрика И.Е. Кузнецова. Новгородский музей-заповедник, Великий Новгород

В 1918 г. фабрика была национализирована и переименована с 1920-х гг. в «Красный фарфорист». Как и на других фабриках, после Гражданской войны состояние производства пришло в упадок, но к 1930 г. началась реконструкция завода. В фондах Новгородского музея-заповедника имеются образцы фарфора довоенного периода, как ориентированные на старые дореволюционные формы, так и агитационный фарфор, например блюдо «1917–1927 Борьбы труда» (1927) (рис. 10), с изображением индустриального пейзажа. Великая Отечественная война нанесла огромный урон заводу, который был практически полностью разрушен, но уже с 1944 г. постепенно начал восстанавливаться.

В 1950–1960-е гг. художники завода включаются в выставочную деятельность. В коллекции Новгородского музея-заповедника есть произведения, выпускаемые на заводе в этот период: чайный сервиз (1954) М.П. Горбоконь (рис. 11), часть чайного сервиза (1954) В.П. Шинкаренко и другие единичные предметы. Традиции фарфорового производства в 1960–1990-е гг. развиваются в соответствии с общими процессами развития отечественного декоративного искусства. На заводе выпускают массовую бытовую посуду, скульптуру, единичные высокохудожественные произведения. Процесс комплектования фонда музея непрерывен.

В «Музейном цехе фарфора» представлены образцы скульптуры послевоенного периода всех предприятий вплоть до 2000-х гг. Это различные персонажи сказок, былин, образы современников, анималистическая скульптура и скульптура, связанная с культурой Новгорода, в виде новгородских памятников и храмов.

Коллекция фарфора Новгородского музея-заповедника значительна и интересна, она насчитывает около пяти тысяч предметов второй половины XVIII — начала XX в. Музейные произведения фарфора и фаянса дореволюционного периода представлены многими предприятиями, среди которых Императорский фарфоровый завод. Самым ранним из его



Рис. 10 Тарелка (1927 г.).  
Завод «Красный фарфорист».  
Новгородский музей-заповедник,  
Великий Новгород



Рис. 11 М.П. Горбоконь. Сливочник  
из сервиза чайного (1954 г.). Завод «Красный  
фарфорист». Новгородский музей-заповедник,  
Великий Новгород

предметов является чашка с крышкой и блюдцем, украшенные вензелем императрицы Екатерины II 1760-х гг. Также в фонде представлены изделия заводов Франца Гарднера, Батениных, Алексея Попова, изделия частных фабрик Гжели, лучшими из которых были предприятия братьев Новых, Храпунова, Сафронова, Тереховых и Киселева. Большая часть коллекции фарфора—это изделия многочисленных заводов династии Кузнецовых. На базе кузнецовских заводов были открыты крупнейшие фарфоровые и фаянсовые производства—Дулевский, Конаковский, Дмитровский, Первомайский заводы, изделия которых также находятся в фонде музея. Фарфоровое производство в Новгородской области в советские годы—это завод «Коминтерн» (бывшая «Фабрика на Волхове» И.Е. Кузнецова), «Красный фарфорист» (бывшая Грузинская фабрика), заводы «Пролетарий» и «Возрождение». Предметы этих предприятий широко представлены в музейном собрании, это как образцы массового производства, так и авторские работы, представляющие большую художественную ценность<sup>7</sup>.

Постоянной экспозиции фарфора в Новгородском музее-заповеднике нет, предметы фонда экспонируются на различных тематических выставках. Рассматривая статистику выставочной деятельности музея, можно сделать вывод, что участие экспонатов фонда в выставках составляет около 6,5 % от общего числа выставок. Коллекция фарфора Новгородского музея-заповедника в полном объеме представлена в Государственном каталоге Музейного фонда Российской Федерации.

В фонде Музея художественной культуры Новгородской земли хранится фарфор новгородских предприятий. В коллекции представлены предметы массового фарфора и уникальные авторские произведения художников 1890–2000-х гг., включая работы С.И. Ванштейн-Машуриной, И.М. Бердникова, Т.А. Гавриловой, В.В. Смоляра, З.В. Алексеевой, В.С. Яцуна, В.А. Сосновских, О.А. Чураковой, М.В. Андреевой, А.И. Равкина и др.

<sup>7</sup> Новгородский музей-заповедник. Коллекция онлайн. См. по адресу: <https://novgorod-iss.kamiscloud.ru/> (ссылка последний раз проверялась 12.02.2022).

Помимо постоянной экспозиции фарфора, предметы коллекции зачастую экспонируются на различных временных выставках. Значительная часть коллекции фарфора музея представлена в Государственном каталоге Музейного фонда Российской Федерации.

### Список литературы

Кузнецов Б.А. Новгородский король русского фарфора. Истории семьи и фабрик. М.: Галлея-Принт, 2015. 731 с.

Малий И.М. Из истории завода «Пролетарий» // Новгородский исторический сборник. Новгород: УН.Г.М., 1938. Вып. III–IV. С. 135–172.

Пелинский И.А., Сафонова М.И. Советский фарфор 1917–1991: Иллюстрированный каталог-определитель с марочником заводов и ценами. М.: Любимая книга, 2012. 510 с.

Самецкая Э.Б. Советский агитационный фарфор: справочник-определитель. М.: Любимая книга, 2004. 488 с.

### References

Kuznetsov, B.A. *Novgorodskij korol' rossijskogo farfora. Istorii sem'i i fabrik* [Novgorod king of Russian porcelain. Histories of his family and factories]. Moscow: Galleja-Print Press, 2015. 731 p. (in Rus.).

Malij, I.M. Iz istorii zavoda «Proletarij» [From the history of factory “Proletarian”], in *Novgorodskij istoricheskij sbornik*. Novgorod: U.N.G.M. Press, 1938. Vol. III–IV. P. 135–172. (in Rus.).

Pelinskij, I.A., Safonova, M.I. *Sovetskij farfor 1917–1991: Illjustrirovannyj katalog-opredelitel' s marochnikom zavodov i cenami* [The illustrated catalogue-dictionary with stamps of factories and prices]. Moscow: Ljubimaja kniga Press, 2012. 510 p. (in Rus.).

Sameckaja, Je.B. *Sovetskij agitacionnyj farfor: spravocnik-opredelitel* [A soviet agitation porcelain: Dictionary]. Moscow: Ljubimaja kniga Press, 2004. 488 p. (in Rus.).



*Афанасьева А.Н., Винокуров С.Е.*

## ЕВРОПЕЙСКИЙ ФАРФОР В СОБРАНИИ ЕКАТЕРИНБУРГСКОГО МУЗЕЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ: НОВЫЕ ПОСТУПЛЕНИЯ В КОНТЕКСТЕ ФОРМИРОВАНИЯ КОЛЛЕКЦИИ

Афанасьева, Анна Николаевна—старший научный сотрудник, Екатеринбургский музей изобразительных искусств, Россия, Екатеринбург, [anik517@mail.ru](mailto:anik517@mail.ru);

Винокуров, Сергей Евгеньевич—кандидат искусствоведения, заведующий отделом декоративно-прикладного искусства, Екатеринбургский музей изобразительных искусств, Россия, Екатеринбург, [serg.vinokuroff@gmail.com](mailto:serg.vinokuroff@gmail.com).

Собрание Екатеринбургского музея изобразительных искусств, насчитывающее на сегодняшний день более восемнадцати тысяч предметов, включает достаточно обширную коллекцию фарфора и художественного стекла России, Европы и стран Дальнего Востока. Сформировавшаяся за более чем 80-летнюю историю музея благодаря масштабным передачам от музейных институций и частных лиц коллекция европейского фарфора позволяет представить основные производства Германии, Австрии, Франции, Великобритании и Богемии в XVIII—первой трети XX в. В статье приводятся сведения об исключительном для региональных музеев случае пополнения коллекции европейского фарфора путем закупки и месте этого события в контексте истории формирования собрания европейского фарфора, а также вводятся в научный оборот новые произведения и раскрывается принцип их отбора для приобретения.

**Ключевые слова:** европейский фарфор, коллекция, Екатеринбургский музей изобразительных искусств.

## EUROPEAN PORCELAIN IN THE COLLECTION OF THE EKATERINBURG MUSEUM OF FINE ARTS: NEW ARRIVALS IN THE CONTEXT OF THE FORMATION OF THE COLLECTION

Afanasieva, Anna Nikolaevna—Senior Research Fellow, Ekaterinburg Museum of Fine Arts, Russian Federation, Ekaterinburg, [anik517@mail.ru](mailto:anik517@mail.ru);

Vinokurov, Sergey Yevgenyevich—Candidate of Art History, Head of the Decorative Arts Department, Ekaterinburg Museum of Fine Arts, Russian Federation, Ekaterinburg, [serg.vinokuroff@gmail.com](mailto:serg.vinokuroff@gmail.com).

The collection of the Ekaterinburg Museum of Fine Arts, numbering more than eighteen thousand items today, includes an extensive collection of porcelain and art glass from Russia, Europe, and the Far East. The collection of European porcelain, formed over more than 80 years of the museum's history thanks to large-scale donations from museum institutions and individuals, allows us to present the main productions of Germany, Austria, France, Great Britain, and Bohemia in the 18<sup>th</sup>—the first third of the 20<sup>th</sup> century. The article provides information about an exceptional case for regional museums of replenishing the collection of European porcelain by purchasing, the place of this event in the context of the history of the formation of the collection of European porcelain, as well as introducing new works into scientific circulation and revealing the principle of their selection for acquisition.

**Key words:** European porcelain, collection, Yekaterinburg Museum of Fine Arts.



В 2021 г. Екатеринбургский музей изобразительных искусств (далее—ЕМИИ)— крупнейший художественный музей уральского региона—отмечал свой 85-й день рождения. Юбилейный год был ознаменован целым рядом важных событий и обновлений в составе музея, одним из самых важных из которых стало начало работы культурно-просветительского центра «Эрмитаж-Урал», расположившегося в исторически первом здании музея по адресу ул. Вайнера, 11. Здесь, помимо собственного выставочного зала Государственного Эрмитажа, расположилась постоянная экспозиция западноевропейского искусства из собственных фондов ЕМИИ. Отдельное место в этой экспозиции занял так называемый «Фарфоровый кабинет»—зал, демонстрирующий европейский фарфор XVIII—первой трети XX в. Новый взгляд на формат экспонирования, проведенная работа по уточнению атрибуций произведений и новое оборудование позволили представить объемную картину истории развития производства «хрупкого золота», а также рассказать об основных этапах формирования коллекции европейского фарфора, связанной как с ролью частных коллекционеров в судьбе музея, так и с важными историческими событиями в истории страны.

Конец юбилейного года был ознаменован редкой для региональных музеев возможностью приобретения в коллекцию европейского искусства нескольких десятков произведений, среди которых были закуплены и предметы фарфора. Ниже приводятся сведения о новых поступлениях в коллекцию фарфора ЕМИИ, описывается принцип отбора предметов и очерчивается место этой закупки в контексте истории формирования собрания.

### Коллекция европейского фарфора

Объединенная коллекция фарфора и художественного стекла в составе фондов ЕМИИ насчитывает на сегодняшний день более тысячи трехсот предметов. Начало формирования этой части собрания относится к 1936 г., когда значительная часть предметов искусства (1 200 единиц) была выделена из художественного отдела Государственного областного музея (сегодня—Свердловский областной краеведческий музей) и передана для формирования новой галереи в городе Свердловске (Свердловская картинная галерея, с 1988 г.—ЕМИИ). Среди переданных экспонатов 116 предметов из фарфора и стекла были включены в отдельную коллекцию<sup>1</sup>.

Необходимо отметить основные источники пополнения коллекции фарфора Государственного областного музея, переданной в 1936 г. в Свердловскую картинную галерею. Так, около трех десятков предметов поступили путем закупок у частных лиц в 1933–1936 гг., еще 60 единиц были переданы из Музея керамики в 1930 г.<sup>2</sup> В дальнейшем формирование коллекции уже Свердловской картинной галереи будет также связано с этими источниками—музейными и частными собраниями.

Так, 1949 г. ознаменовался большим поступлением в музейное собрание из фондов Государственного Эрмитажа. В результате чего коллекция фарфора и стекла пополнилась

<sup>1</sup> Афанасьева А.Н., Будрина Л.А. Особенности комплектования коллекции фарфора и художественного стекла в Екатеринбургском музее изобразительных искусств на примере пяти больших поступлений // Декабрьские диалоги. Омск, 2021. Вып. 24: Материалы XXIV Всероссийской научной конференции памяти Ф.В. Мелёхина, 17–18 декабря 2020 г. С. 220.

<sup>2</sup> Будрина Л.А. Источники поступлений в фонды Уральского областного государственного музея. К вопросу о провенансе фарфора из коллекции ЕМИИ // Музей и революция 1917 года в России: судьба людей, коллекций, зданий. Сборник докладов всероссийской конференции, 15–17 ноября 2017 г. Екатеринбург, 2017. С. 31.

на 76 предметов<sup>3</sup>. Если в 1936 г. основную часть передачи составляли образцы отечественных фарфоровых заводов XIX в. и лишь отдельные предметы представляли зарубежные производства, то после эрмитажной передачи начинается систематическое складывание западноевропейского блока фарфоровой коллекции. Например, в составе собрания появляется целый корпус произведений Мейсенской фарфоровой мануфактуры XVIII — начала XIX в. — 26 предметов. Также нужно отметить и разнообразные примеры работ Венской, Берлинской фарфоровых мануфактур и предметы Севрской королевской мануфактуры раннего периода<sup>4</sup>.

Среди последующих поступлений в фарфоровую коллекцию ЕМИИ одной из самых значительных и разнообразных становится передача 1960 г., осуществленная по завещанию свердловского архитектора и коллекционера К.Т. Бабыкина — автора проекта здания, в котором расположился центр «Эрмитаж-Урал». Переданное собрание насчитывало 120 произведений из фарфора и стекла<sup>5</sup>. Этот комплекс включал в себя около 50 предметов, исполненных на российских производствах, а также более скромную часть — 25 произведений, созданных европейскими мануфактурами, в основном — частных французских производств. Такое разнообразие состава «бабыкинской» коллекции было обусловлено тем, что в 1909 г. у архитектора появляется возможность посетить Францию и Германию, где он не только увлеченно изучает европейскую архитектуру, но и, вероятно, приобретает предметы для своего собрания<sup>6</sup>.

В истории комплектования фарфоровой коллекции ЕМИИ знаковым стал 2017 г., когда эта часть фондов пополнилась значительным даром из собрания ленинградского коллекционера К.К. Басевич. Дарителем стала внучатая племянница собирательницы Р.М. Лотарева — архитектор, автор монографии о городах-заводах России<sup>7</sup>. Благодаря этому дару состав коллекции пополнился 130 предметами фарфора и стекла. В основном данный комплекс датируется концом XIX — серединой XX в., а представленные в нем предметы относятся к производству как западноевропейских, российских мануфактур, так и восточных — китайских и японских мастерских, демонстрируя различные художественные направления и способы декорирования фарфора в указанный период<sup>8</sup>.

Таким образом, начиная с К.Т. Бабыкина, завещавшего в 1960 г. музею свое собрание предметов искусства, и фактически до настоящего момента прослеживается тесная взаимосвязь музея не только с крупными музейными институциями, но и с небольшим, но значимым в городе сообществом представителей интеллектуальной среды, многие из которых являются увлеченными коллекционерами.

Подтверждением этому является ряд выставочных проектов ЕМИИ, посвященных дарителям и их коллекциям: в 2016 г. «Послевоенный дар Эрмитажа Екатеринбургскому

<sup>3</sup> Афанасьева А.Н., Будрина Л.А. Особенности комплектования коллекции фарфора и художественного стекла ... С. 221.

<sup>4</sup> См.: В память о прошлом на будущее. Послевоенный дар Эрмитажа Екатеринбургскому музею. Каталог выставки. Екатеринбург, 2016. С. 3–205.

<sup>5</sup> Афанасьева А.Н., Будрина Л.А. Коллекция фарфора и стекла архитектора К.Т. Бабыкина и ее место в собрании Екатеринбургского музея изобразительных искусств // Музей на карте региона: исследование, сохранение, перспективы развития: сб. материалов Всероссийской научно-практической конференции. Киров, 2020. С. 111.

<sup>6</sup> Там же. С. 113.

<sup>7</sup> См.: Владелица Красного коня. Дар Казимиры Басевич музеям России. Каталог выставки. Екатеринбург, 2018. С. 31.

<sup>8</sup> Афанасьева А.Н., Будрина Л.А. Особенности комплектования коллекции фарфора и художественного стекла ... С. 223.

музею», где в полном объеме были представлены предметы искусства, переданные в 1949 г.; совместный с Государственной Третьяковской галереей проект «Владелица Красного коня. Дар Казимиры Басевич музеям России» 2018 г., где помимо переданных годом ранее Р.М. Лотаревой экспонатов, была представлена картина К.С. Петрова-Водкина «Купание красного коня», переданная К.К. Басевич в Третьяковскую галерею в 1961 г.<sup>9</sup>

После значительного перерыва, в конце 2021 г. музейная коллекция фарфора и художественного стекла вновь была пополнена благодаря закупке у частного лица. В результате в собрание музея поступило пятнадцать предметов, пять из которых представляют стеклодельное производство Франции и Германии на рубеже XIX–XX вв.

### Новые поступления в коллекцию европейского фарфора

Фарфоровый комплекс выше обозначенной закупки включает десять произведений, выполненных на различных западноевропейских предприятиях в XIX–XX вв. Нужно отметить, что отбор предметов был осуществлен на основе состава уже имеющейся коллекции: важно было дополнить экспозиционную часть коллекции, ориентируясь не только на статусность тех или иных фарфоровых производств, но и на особенности характерных художественно-стилистических приемов, а также важных для понимания культурно-исторического контекста моментов, связанных с развитием европейского фарфора. С учетом того, что в собрании на сегодняшний день достаточно широко представлены предметы так называемых «посудных форм», при отборе произведений основной упор был сделан на образцы фарфоровой пластики и интерьерных ваз.

Так, важным дополнением фарфоровой коллекции ЕМИИ являются приобретенные образцы фарфоровой скульптуры, демонстрирующие характерные стилистические черты ведущих государственных производств Германии и Австрии, а также частных заводов Дании и Богемии. Стоит отметить, что западноевропейская пластика составляет лишь небольшую долю коллекции ЕМИИ и представлена отдельными предметами, преимущественно немецких фарфоровых предприятий XIX — начала XX в.

Одним из самых ранних в комплексе приобретенных произведений является скульптурная группа «Хорошая мать» (рис. 1)—первый в коллекции музея образец мелкой фарфоровой пластики, созданный на Венской Императорской мануфактуре в 1802 г. Этот датированный предмет является редким образцом лаконичной переработки распространенного сюжета в духе сентиментализма конца XVIII — начала XIX в., созданного по мотивам гравюр с картин известного французского художника-жанриста Жана-Батиста Грёза (*Jean-Baptiste Greuze*, 1725–1805)<sup>10</sup>. О популярности, способствовавшей широкому тиражированию этого сюжета, свидетельствуют две фигуры, созданные на мануфактуре во Франкентале Карлом Готтлибом Люком (*Carl Gottlieb Luck*, 1730–1775). Одна из них полностью повторяет гравюру Лорана Карса (*Laurent Cars*, 1699–1771), исполненную по картине Грёза<sup>11</sup>. Вторая — под названием «Непослушные дети» (1770 г.), является источником воспроизведения фигуры матери с ребенком для венских мастеров-фарфористов<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> Владелица Красного коня. С. 28.

<sup>10</sup> *La bonne mère ou ne l'éveille pas* // Louvre. См. по адресу: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020521448> (ссылка последний раз проверялась 13.02.2022).

<sup>11</sup> *Beaucamp-Markowsky B.* Frankenthaler Porzellan: Die Plastik. München, 2008. Kat. 273.

<sup>12</sup> *The Naughty Children.* Circa 1770. Frankenthal Porcelain Manufactory // The Metropolitan Museum of Art. См. по адресу: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/200942> (ссылка последний раз проверялась 13.02.2022).



Рис. 1 Скульптура «Хорошая мать». Венская Императорская мануфактура. 1802. Австрия, Вена. Фарфор; роспись надглазурная полихромная, золочение. 17.5×8.2×11.2 (публикуется впервые)

ха Эме (*Erich Oehme*, 1889–1970). Одна из них выполнена в белом фарфоре (рис. 3), материалом для другой (рис. 4) послужила красная каменная масса Иоганна Фридриха Бёттгера (*Johann Friedrich Böttger*, 1682–1719). Состав этой керамической массы был найден создателем европейского фарфора в 1706 г. и по сей день, сохраняя традиции, мастера Мейсена дублируют популярные образы в красном бёттгеровском керамограните (*Böttgersteinzeug*).

Среди приобретенных в коллекцию мелкой фарфоровой пластики можно выделить три фигуры известной датской мануфактуры Бинг и Грёндаль — эти лаконичные копенгагенские фигурки являются первыми образцами датского пластического стиля в составе фарфоровой коллекции ЕМИИ. Все они с небольшим отрывом

Отметим, что до настоящего времени фарфоровая пластика этого сложного переходного периода от стиля рококо к неоклассицизму была представлена в коллекции музея лишь одним произведением — мейсенской скульптурой «Урок флейты», созданной по модели Мишеля-Виктора Асье (*Michel-Victor Acier*, 1736–1799) в начале XIX в.

Скульптурное направление начала XX в. в поступлении 2021 г. представлено вазой-раковиной в стиле модерн с фигурой сидящей на краю нимфы (рис. 2), созданной на фабрике Роял Дукс в Богемии. Выполненная в бисквите ваза с тонкой женской фигурой расписана в золотисто-коричневых тонах. Такая общая монохромность цветовых акцентов, как и использование в качестве основного материала бисквита в создании сервизных форм с активным включением скульптурных элементов в виде антропоморфных, часто фантастических образов являются характерными чертами фабрики Роял Дукс в период работы главным моделистом Алоиса Хампеля (*Alois Hampel*, 1853–1924).

Скульптурный комплекс Мейсенской мануфактуры также пополнился двумя фигурами пантер, датируемыми серединой и второй половиной XX в. Скульптуры исполнены по модели 1921 г. известного скульптора-анималиста Эри-



Рис. 2 Ваза «Нимфа и голуби». Фарфоровая мануфактура Роял Дукс (Royal Dux Bohemia). 1900–1918. Богемия, г. Дукс. Бисквит; роспись, золочение. 21.0×23.3×20.5 (публикуется впервые)



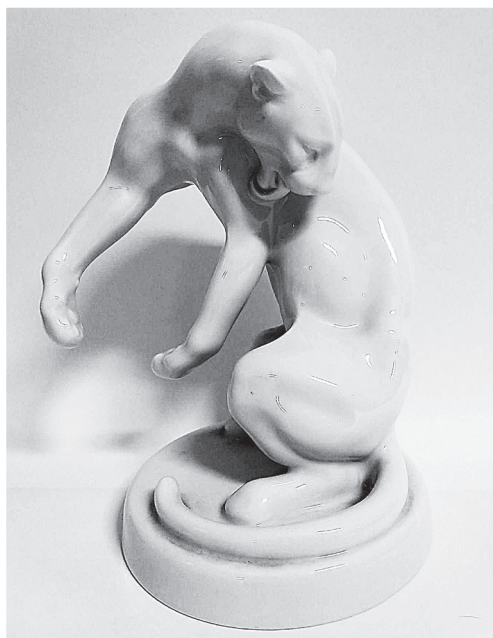


Рис. 3 Скульптура «Белая пантера». Мейсенская фарфоровая мануфактура. По модели Эриха Эме 1921 года. 1975. Фарфор; литье. 17.5×13.0×11.3 (публикуется впервые)



Рис. 4 Скульптура «Пантера». Мейсенская фарфоровая мануфактура. По модели Эриха Эме 1921 года. Середина XX века. Каменная масса; литье. 17.5×14.3×11.5 (публикуется впервые)

в датировках выполнены в середине XX в. крупнейшими скульпторами этого предприятия. Так, скульптура «Кормящая кур» (рис. 5) создана по модели Акселя Лохера (*Axel Thilson Locher*, 1878–1941), «Два друга» (рис. 6) по модели Микаэлы Альманн (*Michaela Ahlmann*, 1886–1943), «Девочка с кошкой» (рис. 7) по модели Ингеборг Плокросс Ирмингер (*Ingeborg Plockross Irminger*, 1872–1962). Нельзя не отметить, что, несмотря на разное авторство этих моделей, их объединяет общая стилистика в исполнении: силуэтность фигур, подчеркнутая характерной монохромной палитрой подглазурной росписи и, как результат, некоторая меланхоличная замкнутость образов.

Существенным дополнением музейного собрания являются поступившие интерьерные вазы. Две из них в форме кратеров представляют стиль бидермайер XIX в. Об этом свидетельствуют живописные пейзажи небольших загородных местечек, оформленные золочеными рамками, украшенными тонким цитрованным орнаментом. На одной из ваз (рис. 8) с обратной стороны помещена посвятельная надпись, а ее пейзажный вид, в свою очередь, имеет подпись «*Friedensthal*», что указывает на поселение квакеров в Германии, просуществовавшее до 1870 г.

На донцах описанных предметов отсутствуют марки, указывающие на их производство, а из-за широкой распространенности ваз такого типа в Европе XIX в. конкретное определение места их создания на данный момент остается под вопросом.

Третья поступившая в коллекцию ваза под названием «Ветка малины» (рис. 9) относится к уже упоминавшейся фабрике Роял Дукс, но к более позднему периоду производства — середине XX в. Выполненная в стилистике позднего модерна ваза с активным





Рис. 5 Скульптура «Кормящая кур». Фарфоровая фабрика Бинг и Грёндаль (Bing & Grøndahl). По модели Акселя Лохера. 1948–1952. Дания, Копенгаген. Фарфор; роспись подглазурная. 23.5×9.3×7.5 (публикуется впервые)

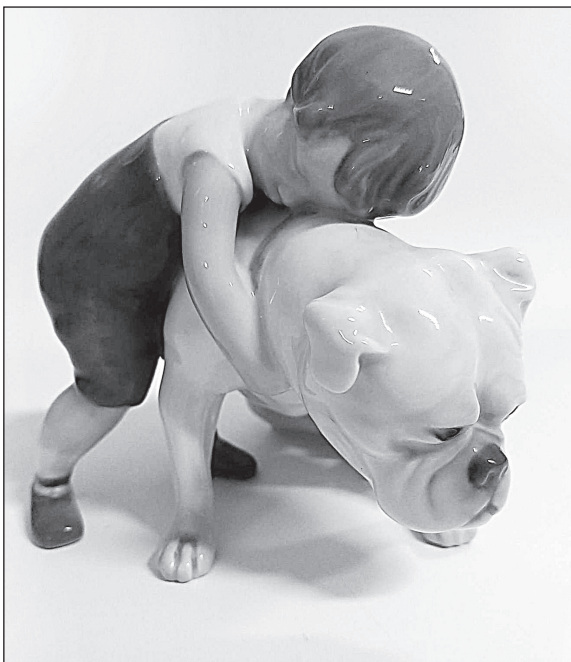


Рис. 6 Скульптура «Два друга». Фарфоровая фабрика Бинг и Грёндаль (Bing & Grøndahl). По модели Микаэлы Альманн. 1952–1957. Дания, Копенгаген. Фарфор; роспись подглазурная. 9.5×10.7×11.0 (публикуется впервые)



Рис. 7 Скульптура «Девочка с кошкой». Фарфоровая фабрика Бинг и Грёндаль (Bing & Grøndahl). По модели Ингеборг Плокросс Ирмингер 1911 года. 1958–1862. Дания, Копенгаген. Фарфор; роспись подглазурная. 13.0×12.5×15.5 (публикуется впервые)



Рис. 8 Ваза-кратер с видом на поселок Фриденсталь. Неизвестная фарфоровая мануфактура. Середина XIX века. Германия (?). Фарфор; роспись надглазурная полихромная, золочение, цировка. 28.8×22.0×22.0 (публикуется впервые)



Рис. 9 Ваза «Ветка малины».  
Фарфоровая мануфактура Роял Дукс  
(Royal Dux Bohemia). 1946–1950.  
Чехословакия, г. Дукс. Фарфор;  
рельеф, роспись подглазурная, роспись  
надглазурная. 50,0×19,5×17,5  
(публикуется впервые)

включением рельефного декора, тем не менее, по форме и художественным особенностям в исполнении отдельных элементов сильно отличается от произведений начала XX в., создаваемых по дизайну А. Хампеля. Таким образом, этот предмет позволяет проследить жизнеспособность и эволюцию стиля в рамках одного производства.

Таким образом, в результате поступления 2021 г. было существенно дополнено и расширено относительно небольшое собрание западноевропейского фарфора XVIII–XX вв. Екатеринбургского музея изобразительных искусств, чье пополнение в последние десятилетия было в известной мере случайным и не носило систематический характер. Отбор описанных выше десяти произведений, осуществленный в соответствии с пониманием особенностей существующей коллекции и имеющихся в ней лакун, позволил, с одной стороны, приобрести уникальные датированные предметы крупных европейских мануфактур, с другой — расширить репрезентативность коллекции за счет увеличения количества представленных в ней европейских производств, среди которых особо можно выделить непредставленное в собрании ранее датское предприятие Бинг и Грёндаль. В заключение отметим, что работа по уточнению атрибуций некоторых из указанных произведений еще продолжается с целью их включения в ближайшем будущем в состав экспозиции «Фарфорового кабинета» культурно-просветительского центра «Эрмитаж-Урал».

### Список литературы

Афанасьева А.Н., Будрина Л.А. Коллекция фарфора и стекла архитектора К.Т. Бабыкина и ее место в собрании Екатеринбургского музея изобразительных искусств // Музей на карте региона: исследование, сохранение, перспективы развития: сб. материалов Всероссийской научно-практической конференции. Киров: Лобань, 2020. С. 107–117.

Афанасьева А.Н., Будрина Л.А. Особенности комплектования коллекции фарфора и художественного стекла в Екатеринбургском музее изобразительных искусств на примере пяти больших поступлений // Декабрьские диалоги. Омск: Омскбланкиздат, 2021. Вып. 24: Материалы XXIV Всероссийской научной конференции памяти Ф.В. Мелёхина, 17–18 декабря 2020 г. С. 220–223.

Будрина Л.А. Источники поступлений в фонды Уральского областного государственного музея. К вопросу о провенансе фарфора из коллекции ЕМИИ // Музей и революция

1917 года в России: судьба людей, коллекций, зданий. Сборник докладов всероссийской конференции, 15–17 ноября 2017 г. Екатеринбург: [Б. и.], 2017. С. 31–32.

В память о прошлом на будущее. Послевоенный дар Эрмитажа Екатеринбургскому музею изобразительных искусств. Каталог выставки. Екатеринбург: [Б. и.], 2016. 208 с.

Владелица Красного коня. Дар Казимиры Басевич музеям России. Каталог выставки. Екатеринбург: [Б. и.], 2018. 176 с.

*Beaucamp-Markowsky B. Frankenthaler Porzellan: Die Plastik. München: Hirmer Verlag, 2008. 644 s.*

### References

Afanas'eva, A.N., Budrina, L.A. Kollekcija farfora i stekla arhitekтора K.T. Babykina i ee mesto v sobranii Ekaterinburgskogo muzeja izobrazitel'nyh iskusstv [Collection of Porcelain and Glass of the Architect K.T. Babykin and its Place in the Collection of the Ekaterinburg Museum of Fine Arts], in *Muzej na karte regiona: issledovanie, sohranenie, perspektivy razvitiya: sb. materialov Vserossijskoj nauchno-prakticheskoy konferencii*. Kirov: Loban' Press, 2020. P. 107–117. (in Rus.).

Afanas'eva, A.N., Budrina, L.A. Osobennosti komplektovaniya kolekcii farfora i hudozhestvennogo stekla v Ekaterinburgskom muzee izobrazitel'nyh iskusstv na primere pjati bol'shih postuplenij [Features of Completing the Collection of Porcelain and Art Glass in the Ekaterinburg Museum of Fine Arts on the Example of Five Large Acquisitions], in *Dekabr'skie dialogi*. Omsk: Omskblankizdat Press, 2021. Vol. 24. P. 220–223. (in Rus.).

Beaucamp-Markowsky, B. *Frankenthaler Porzellan: Die Plastik* [Frankenthal Porcelain: the Sculpture]. München: Hirmer Verlag, 2008. 644 p. (in Germ.).

Budrina, L.A. Istochniki postuplenij v fondy Ural'skogo oblastnogo gosudarstvennogo muzeja. K voprosu o provenanse farfora iz kolekcii EMII [Sources of Income to the Funds of the Ural Regional State Museum. On the Question of the Provenance of Porcelain from the EMII Collection], in *Muzej i revoljucija 1917 goda v Rossii: sud'ba ljudej, kolekcij, zdaniy. Sbornik dokladov vserossijskoj konferencii, 15–17 nojabrja 2017 goda*. Ekaterinburg: [without name of publisher], 2017. P. 31–32. (in Rus.).

*V pamjat' o proshlom na budushhee. Poslevoennyj dar Jermitazha Ekaterinburgskomu muzeju izobrazitel'nyh iskusstv. Katalog vystavki* [In Memory of the Past for the Future. Post-war Gift from the Hermitage to the Ekaterinburg Museum of Fine Arts. Exhibition catalogue]. Ekaterinburg: [without name of publisher], 2016. 208 p. (in Rus.).

*Vladelica Krasnogo konja. Dar Kazimiry Basevich muzejam Rossii. Katalog vystavki* [The Owner of the Red Horse. Gift of Kazimira Basevich to Russian Museums. Exhibition catalogue]. Ekaterinburg: [without name of publisher], 2018. 176 p. (in Rus.).

*Иванова Е.В.*

## БАРЕЛЬЕФНЫЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ НАЧАЛА XX ВЕКА РУССКИХ ИМПЕРАТОРОВ И ИМПЕРАТРИЦ ИЗ СОБРАНИЯ МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА «ЦАРСКОЕ СЕЛО»: К ВОПРОСУ АТРИБУЦИИ

Иванова, Екатерина Вячеславовна — кандидат искусствоведения, специалист по учету музейных предметов, Государственный музей-заповедник «Царское Село», Россия, Санкт-Петербург, [vh.uchet@tzar.ru](mailto:vh.uchet@tzar.ru).

Коллекция художественного фарфора и стекла из собрания Государственного музея-заповедника «Царское Село» насчитывает почти 5 000 единиц хранения. Чуть меньше половины изделий по предварительным атрибутивным данным отражают историю фарфоровой и стекольной индустрий конца XIX — начала XX в. Ядро коллекции художественного фарфора начала XX в. в первую очередь составляют предметы эпохи модерн, предназначавшиеся для украшения интерьеров Александровского дворца. В условиях реставрации и воссоздания убранства дворца их изучению придавалось первостепенное значение, в то время как некоторые предметы этого периода долгие годы оставались без внимания с точки зрения научной атрибуции. Такими предметами оказались барельефные изображения императоров и императриц, выполненные в начале XX в., о которых благодаря надписям и учетно-хранительской документации на данный момент известно лишь время создания и некоторые технические характеристики. Раскрытие информационного потенциала барельефных изображений в статье проводится по трем направлениям: установление историко-культурных связей барельефов с жизнью музея в XX в.; раскрытие технико-технологических аспектов создания изделий (материал, технология создания); определение художественных первоисточников барельефных портретов.

**Ключевые слова:** барельефы, барон Н.А. Типольт, ГМЗ «Царское Село», атрибуция.

## BAS-RELIEF IMAGES OF THE BEGINNING OF THE 20<sup>th</sup> CENTURY OF RUSSIAN EMPERORS AND EMPRESSES FROM THE COLLECTION OF THE TSARSKOE SELO STATE MUSEUM: ON THE THEME OF ATTRIBUTION

Ivanova, Ekaterina Vyacheslavovna — Candidate of Art History, Specialist in the Registration of Museum Objects, the Tsarskoe Selo State Museum and Heritage Site, Russian Federation, Saint-Petersburg, [vh.uchet@tzar.ru](mailto:vh.uchet@tzar.ru).

The number of porcelain and glass items from the collection of the Tsarskoe Selo State Museum and Heritage Site is almost 5,000. Less than half of the items according to preliminary attributive data reflect the history of the porcelain and glass industries of the late 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> centuries. The core of art porcelain collection of the beginning of the 20<sup>th</sup> century is primarily Art Nouveau objects are intended to decorate the interiors of the Alexander Palace. Their study was given paramount importance under the conditions of restoration and reconstruction of the decoration of the palace. At the same time some items of this period were ignored for many years in terms of scientific attribution. Such items were bas-relief images of emperors and empresses, made at the beginning of the 20<sup>th</sup> century. Currently only some technical characteristics and creation time are known about these items according to inscriptions



and storage documentation. There are three directions of the disclosure of the information potential of bas-relief images represented in the article: the establishment of historical and cultural links between bas-reliefs and the life of the museum in the 20<sup>th</sup> century; disclosure of technical and technological aspects of creating objects (material, technology); identification of artistic primary sources of bas-relief portraits.

**Key words:** bas-reliefs, Baron N.A. Tipolt, the Tsarskoe Selo State Museum and Heritage Site, attribution.

### **История бытования барельефных изображений из собрания ГМЗ «Царское Село» в первой трети XX в.**

Приступить к восстановлению истории музейных предметов на первом этапе помог их визуальный осмотр. Двадцать восемь барельефов музейной коллекции «Фарфор» выполнены в рельефе низкой и средней высоты, изображают императоров и императриц династии Романовых. Некоторые из императоров Российской империи в ряде представленных барельефов отсутствуют, некоторые, наоборот, выполнены в нескольких художественных трактовках. Однако, несмотря на исторические пропуски, лицевая сторона изделий помимо материальной и технической общности продемонстрировала тематическое единство, что дало основание предположить комплексный характер происхождения предметов. Данная комплексность может говорить о том, что предметы оказались в собрании музея единой коллекцией, и, вероятней всего, их поступление было связано с определенными историческими событиями.

Наибольшей информативностью для дальнейшей научной атрибуции обладают сохранившиеся на оборотной стороне барельефов надписи и маркировки, которые позволили уточнить время создания изделий (1911–1912 гг.), а также принадлежность их коллекции барона Николая Аполлоновича Типольта (1864–1948)<sup>1</sup>. Отдельную страницу в жизни Николая Аполлоновича помимо военной службы, геральдики и генеалогии составляло увлечение материальной культурой, историей искусства и коллекционированием<sup>2</sup>. При этом нужно отметить, что собирательство для барона не ограничивалось лишь поиском, систематизированием и научным изучением произведений искусства. Долгие годы Николай Аполлонович формировал коллекцию созданных им лично слепков с изделий декоративно-прикладного искусства, хранившихся на тот момент в частных или музейных собраниях. Разработанная бароном технология предусматривала снятие формы с предмета (чаще всего выбирались изделия с рельефными изображениями), после чего происходила отливка слепка—точного повторения оригинала. По этой же технологии были выполнены барельефные изображения императоров и императриц из царско-сельского собрания.

Помимо записей о датировке и принадлежности слепков коллекции барона Н.А. Типольта на оборотной стороне барельефов сохранилась рукописная учетная маркировка с аббревиатурой «ВР» (возможно, «временный» №), свидетельствующая о том, что предметы были задействованы в выставочном проекте или во временной музейной экспозиции. Со временем создания изделий совпадает масштабный выставочный проект, организованный

<sup>1</sup> Российский государственный архив военно-морского флота (Далее—РГАВМФ). Ф. 873. Оп. 18. Д. 95. Л. 7–8.

<sup>2</sup> Подробно биография барона Н.А. Типольта представлена в: РГАВМФ. Ф. 873. Оп. 18. Д. 80. См. также: *Ильина Т.Н.* Коллекция барона Н.А. Типольта в собрании ВИМАИВиВС // Бранденбургские чтения. СПб., 2003. Вып. 1. С. 60–70; *Наумов О.Н.* К биографии барона Н.А. Типольта // *Signum*. М., 2009. Вып. 4. С. 215–223.



в честь 200-летия Царского Села — Юбилейная Царскосельская выставка 1911 г., проходившая под покровительством его Императорского Величества.

Работа Юбилейной выставки была разделена на десять тематических отделов в зависимости от сфер народного хозяйства, а территориальным ее центром стал Екатерининский парк с павильонами. В некоторых из них расположился один из отделов выставки — Художественно-исторический, с деятельностью которого были связаны барон Н.А. Типольт и его коллекция слепков<sup>3</sup>.

В письме от 8 апреля 1911 г. председатель выставочного комитета князь М.С. Путятин обратился к барону Типольту с просьбой принять участие в работе секции генеалогии и геральдики Художественно-исторического отдела под заведыванием генерал-лейтенанта в отставке Г.А. Власова: «...имею честь покорнейше просить Вас посвятить свой труд на пользу выставки, участием в работах по организации означенной секции и отдела, равно и в занятиях Выставочного Комитета, о ближайшем заседании которого, в случае Вашего согласия, Вам будет заблаговременно сообщено». Кроме того, помимо координирования работы секции барону Типольту было предложено принять участие в оформлении экспозиции отдела предметами нумизматики, сфрагистики и гербоведения из личной коллекции<sup>4</sup>.

Слепки с плакеток, резных камней и печатей из собрания барона расположились в витринах одного из кабинетов павильона Эрмитаж. При описании части экспозиции в иллюстрированном каталоге 1911 г. нет упоминаний о барельефных изображениях императоров и императриц династии Романовых<sup>5</sup>. Это дает основание предположить, что система учетных временных номеров на оборотной стороне барельефов была связана не с деятельностью Художественно-исторического отдела, а с включением предметов в экспозицию другого выставочного проекта.

В это же время (1911–1912 гг.) в шести комнатах павильона Верхняя ванна по инициативе генерального комиссара С.Н. Вильчковского был организован музей Царского Села. В музей были переданы некоторые печатные издания, подготовленные специально для Юбилейной выставки, а также архивные документы, чертежи, гравюры, мебель и другие предметы по велению императора Николая II<sup>6</sup>. В том числе в описи экспозиции музея, начатой в 1911 г., попадает комплекс предметов, название и один из номеров которых совпадают с информацией на барельефных изображениях<sup>7</sup>. Это говорит о том, что на момент открытия музея предметы либо уже находились на территории царскосельского ансамбля, либо были созданы и предоставлены бароном Типольтом специально для экспозиции.

Следующий этап истории бытования барельефов был связан с периодом музеефикации бывших царских резиденций в первые годы советской власти. С мая 1917 г. на

<sup>3</sup> Мартыанова Л.С. Царскосельская юбилейная выставка 1911 года // Хранящие память. Каталог выставки. СПб., 2010. С. 25–26.

<sup>4</sup> Российский государственный исторический архив (Далее — РГИА). Ф. 1063. Оп. 1. Д. 30. Л. 17.

<sup>5</sup> Художественно-иллюстрированный исторический Альбом, состоящей под Высочайшим Его Императорского Величества покровительством Царскосельской Юбилейной Выставки 1911. Издание Б.Н. Клебанова. СПб., 1911. С. 97–98.

<sup>6</sup> Царскосельская юбилейная выставка 1911 года. См. по адресу: [https://spbarchives.ru/cgia/publications/-/asset\\_publisher/HIa8/content/id/6087842#\\_ednref10](https://spbarchives.ru/cgia/publications/-/asset_publisher/HIa8/content/id/6087842#_ednref10) (ссылка последний раз проверялась 19.01.2022).

<sup>7</sup> ГМЗ «Царское Село». Музейная коллекция «Рукописные материалы». Опись музея в память 200-летия Царского Села. Инв. № ЕД-89-ХV. Л. 3–5.

территории Царского Села начала деятельность по приему, учету и сохранению художественного имущества дворцов и павильонов Историко-художественная комиссия во главе с Г.К. Лукомским<sup>8</sup>. В отчете комиссии за октябрь 1917—октябрь 1918 гг. упоминается, что наряду с созданием описей и изучением художественного имущества дворцов и павильонов, комиссией была совершена работа по «переустройству Музея Истории Царского Села»<sup>9</sup>. В покомнатной описи павильона Верхняя ванна, начатой комиссией в 1918 г., попадает комплекс предметов под названием «Медальоны (дар Барона Типольта)»<sup>10</sup>. В списке предметов, так же, как и в описи Царскосельского музея 1911 г., перечислены барельефные портреты, что говорит о нахождении комплекса предметов в музее Царского Села с момента его открытия и до момента проверки наличия предметов на экспозиции в 1918 г.

К концу 1930-х гг. (1938–1939 гг.) началась Генеральная инвентаризация ценностей во дворцах-музеях г. Пушкина, результатом которой стало создание инвентарных книг со сквозной нумерацией. Предметы маркировались номерами с аббревиатурами «Е» и «А» в соответствии с их нахождением на момент инвентаризации в Екатерининском и Александровском дворцах, а также в павильонах парков<sup>11</sup>. Барельефные изображения императоров и императриц также имеют на оборотной стороне номера «Е», нанесенные красной эмалевой краской, подтверждающие их хранение в довоенный период на территории дворцово-паркового комплекса.

### **Технология создания барельефных портретов из собрания ГМЗ «Царское Село»**

Одним из ключевых вопросов атрибуции барельефных портретов стало определение материала и техники их изготовления. Согласно сохранившимся довоенным инвентарным книгам считалось, что барельефы были выполнены из неглазурированного фарфора — бисквита<sup>12</sup>.

В иллюстрированном каталоге Царскосельской юбилейной выставки при описании экспонирующейся коллекции слепков барона Н.А. Типольта упоминается, что представленные в витринах образцы были «исполнены им самим при помощи цементного раствора...»<sup>13</sup>. Однако, как упоминалось ранее, в каталоге выставки не уточнялось, о каких изделиях из коллекции барона шла речь. Прояснить данный вопрос помогла составленная бароном небольшая «Инструкция для снятия слепков», выпущенная в 1923 г. тиражом 300 экз.

В первой части инструкции барон подробно раскрыл созданную им технологию изготовления форм из разных материалов (бумага, фольга, цемент, каучук, гипс), а также уточнил нюансы использования материалов при изготовлении матриц в зависимости от материалов оригинальных произведений. Большая часть барельефных изображений императоров из собрания ГМЗ «Царское Село» была сделана с каменных и костяных изделий со средней высотой рельефа и углублений. Согласно инструкции барона Типольта

<sup>8</sup> Шутилова А.О. Царскосельские дворцы в первые годы советской власти. См. по адресу: <https://tzar.ru/science/curatorsarchive/shutilova-1> (ссылка последний раз проверялась 19.01.2022).

<sup>9</sup> Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга (Далее — ЦГАЛИ СПб). Ф. 29. Оп. 1. Д. 3. Л. 4.

<sup>10</sup> ГМЗ «Царское Село». Музейная коллекция «Рукописные материалы». Опись бывшего музея в память 200-летия Царского Села. 1918 г. Инв. № ЕД-91-XV. Л. 32–33.

<sup>11</sup> Шутилова А.О. Дворцы-музеи г. Пушкина в предвоенный период 1938–1939 // Помнить, нельзя забыть! Дворцы и парки города Пушкина 1941–1946. СПб., 2020. С. 12–14.

<sup>12</sup> ГМЗ «Царское Село». Музейная коллекция «Рукописные материалы». Инвентарная книга № 30 наличия музейных ценностей Екатерининского дворца-музея с № 25040 по № 27131. Инв. № ЕД-183-XV. С. 215–219.

<sup>13</sup> Художественно-иллюстрированный исторический Альбом ... С. 97.

для отливки барельефов с камей, резных каменных и деревянных изделий он использовал формы из фильтровой или ватманской бумаги в зависимости от глубины и проработки рельефа оригинальных изделий. Некоторые вещи из царскосельской коллекции, например, парное изображение Павла I и Марии Федоровны, — мелко проработаны, поэтому для изготовления формы барон мог использовать фольгу.

Во второй части руководства Н.А. Типольт подробно описал способ отливки копий из белого цемента. Основной принцип заключался в нанесении тонкого слоя цемента кистью на подготовленную форму, после чего нижнюю сторону заливной формы по инструкции барона необходимо было несколько раз слегка простучать о твердую поверхность. Затем форма послойно заливалась цементом, для застывания которого требовалось 6–9 часов. Для достижения плоской оборотной стороны изделий, как в случае с барельефными изображениями императоров и императриц, форма с отлитым цементом переворачивалась на заранее подготовленную ферротипную пластину или стекло со слоем цементного раствора.

Для создания изделий в нескольких тонах барон Типольт описал два способа отливки. Первый подходил для создания слепков небольшого размера с неглубокой высотой рельефа: сначала в снятой форме заполнялось рельефное изображение цементом одного цвета, а после легкого застывания отливки заливался фон цементом другого цвета. Второй же способ предназначался для изделий с высоким рельефом и заключался в изготовлении отдельно рельефной части и фона в нужных оттенках. После окончательного высыхания отдельных частей на место соединения наносился неокрашенный цемент, а излишки по месту скрепления резной части и фона аккуратно убирались деревянной лопаточкой, не царапавшей фон<sup>14</sup>.

Осмотр барельефных портретов из собрания ГМЗ «Царское Село» позволил предположить, что изделия среднего размера с мелко проработанными деталями и цветным фоном были выполнены способом соединения отдельных частей. При более внимательном рассмотрении таких изделий можно обнаружить едва заметные белые разводы на цветном фоне по контуру портретов, что может говорить об избавлении от излишков белого цемента, скрепляющего части. Небольшие изделия, выполненные с резных камней, или же изделия с мягким рельефом, вероятней всего, были созданы путем послойной заливки цементов разных оттенков.

### **Оригиналы-источники барельефных портретов из собрания ГМЗ «Царское Село»**

Важно учитывать, что барельефные изображения — точные повторения определенных произведений искусства, поэтому первостепенной задачей стало не выявление стилистических аналогий, а установление оригиналов-источников, с которых были сделаны матрицы без дополнительной художественной доработки. Отправной точкой для определения первоисточников барельефных портретов стали надписи на их оборотной стороне. Кроме того, внести ясность в процесс поиска оригиналов помогло обращение к составленным бароном Типольтом альбомам с фотографиями и краткими описаниями изделий из его личной коллекции<sup>15</sup>. Альбомы в настоящее время хранятся в Первом историческом фонде Военно-исторического музея артиллерии, инженерных войск и войск связи (ВИМАИВиВС) вместе с обширной коллекцией слепков Типольта, большая часть из которой была выполнена бароном собственноручно.

---

<sup>14</sup> Типольт Н.А. Инструкция для снятия слепков. Пг., 1923. С. 14–15.

<sup>15</sup> Первый исторический фонд ВИМАИВиВС. Инв. № 18/1803–1, инв. № 18/1803–2.

Из двадцати восьми барельефных портретов лишь пять матриц были сняты с костяных изделий декоративного искусства. Один из них — портрет Елизаветы Петровны (инв. № ЕД-1877-І), изображающий императрицу во весь рост в коронационном платье с орденской лентой и с накинута на плечи мантией<sup>16</sup>. Идентичный царскосельскому слепку имеется в собрании ВИМАИВиВС. Согласно атрибуции хранителя Первого исторического фонда Т.Н. Ильиной, оригинал изделия на момент снятия слепка находился в частной коллекции петербургского собирателя Николая Филипповича Романченко<sup>17</sup>. Судьба костяной плакетки из его собрания пока остается не раскрытой. Известно лишь, что в 1923 г. на квартиру коллекционера произошло нападение, в ходе которого часть собрания была похищена, а сам владелец получил ранения, несовместимые с жизнью. Годом позже по инициативе сотрудников Русского музея частная коллекция Н.Ф. Романченко была передана в Государственный Эрмитаж<sup>18</sup>.

В настоящее время в собрании Государственного Эрмитажа находится пластина с портретом Елизаветы Петровны, по размеру и рельефному изображению максимально похожая на цементные слепки из собрания Артиллерийского и царскосельского музеев<sup>19</sup>. В каталоге «Севернорусская резная кость XVII–XIX веков», составленном И.Н. Ухановой, отмечено, что в коллекцию музея костяная пластина попала в 1941 г. из Государственного музея этнографии<sup>20</sup>. Из данного факта можно сделать два предположения. Первое связано с тем, что изделие из частной коллекции Н.Ф. Романченко в 1924 г. не сразу поступило в собрание Государственного Эрмитажа, а изначально было включено либо в Историко-бытовой отдел Государственного Русского музея, фонды которого после расформирования отдела поступили в Музей этнографии, либо в Историко-бытовой отдел через Государственный музейный фонд. В эрмитажное же собрание плакетка могла попасть с частью предметов из Историко-бытового отдела в 1941 г. в ходе создания в структуре Государственного Эрмитажа Отдела истории русской культуры<sup>21</sup>. Второе предположение заключается в том, что описанная плакетка не является частью коллекции Н.Ф. Романченко, а оригинал слепка был украден во время нападения на квартиру коллекционера (или утерян в последующие годы при перемещениях). Тем не менее, на настоящий момент плакетка из собрания Государственного Эрмитажа является наиболее близкой из обнаруженных по рельефу к цементным слепкам из собрания Царского Села и Артиллерийского музея.

Форма для барельефного портрета Екатерины II (№ ЕД-1878-І) была также снята с костяного изделия<sup>22</sup>. В своих альбомах Н.А. Типольт уточнил, что в оригинальной плакетке

<sup>16</sup> Барельеф «Портрет императрицы Елизаветы Петровны» из собрания ГМЗ «Царское Село». См. по адресу: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=478588> (ссылка последний раз проверялась 19.01.2022).

<sup>17</sup> Первый исторический фонд ВИМАИВиВС. Инв. № 18/1803–2. Л. 74.

<sup>18</sup> Яровая Е.А. «Награбленное вернули...». Судьба коллекции Н.Ф. Романченко // 250 историй про Эрмитаж: «Собрание пестрых глав...»: в 5 кн. СПб., 2014. Кн. 2. С. 208.

<sup>19</sup> Пластина с изображением Елизаветы Петровны из собрания Государственного Эрмитажа. См. по адресу: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=20754352> (ссылка последний раз проверялась 19.01.2022).

<sup>20</sup> Уханова И.Н. Севернорусская резная кость XVII–XIX веков. Каталог коллекции. СПб., 2005. С. 73.

<sup>21</sup> Анисимова М.В. Историко-бытовой отдел Русского музея: формирование, развитие, ликвидация // Исторический журнал: научные исследования. 2020. № 4. С. 108–117.

<sup>22</sup> Барельеф «Портрет императрицы Екатерины II» из собрания ГМЗ «Царское Село». См. по адресу: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=478608> (ссылка последний раз проверялась 19.01.2022).

из частного собрания «г-жи Бибиковой» поясное изображение императрицы окружено ажурной рамкой слоновой кости, а цементный слепок был отлит в форму с центральной части пластины<sup>23</sup>. Под описание барона подходит изделие из собрания Государственного Эрмитажа (инв. № ЭРК-746) с портретом Екатерины II, выполненное в конце XVIII в.<sup>24</sup> Профильное изображение императрицы обрамлено резной рамкой с растительным орнаментом, что совпадает с описанием оригинала слепка. Помимо этого, визуальное сопоставление двух произведений показало, что художественное исполнение цементного портрета императрицы из собрания ГМЗ «Царское Село» в точности повторяет костяной барельеф XVIII в. из собрания Государственного Эрмитажа.

О произведении, с которого был снят слепок сдвоенного портрета Павла I и Марии Федоровны (инв. № ЕД-1880-I)<sup>25</sup>, можно лишь выдвинуть предположение<sup>26</sup>. По характеру рельефа и по диаметру портрет из собрания музея-заповедника «Царское Село» совпадает с резным медальоном второй половины XVIII в. из коллекции Государственного Эрмитажа, выполненным с медали на бракосочетание наследника работы И.Г. Егера и И.Г. Вехтера 1776 г.<sup>27</sup> При этом, важно понимать, что данное изображение великого князя в латах и орденской ленте с супругой было довольно популярным, им украшались многие произведения декоративного искусства. Так, в частном собрании семьи Карисаловых находится табакерка черепаховой кости с изображением парного портрета на съемной крышке<sup>28</sup>. По размеру и художественному воспроизведению медали на бракосочетание данное изделие близко к слепку, выполненному бароном Типольтом. Однако в пользу медальона из собрания Государственного Эрмитажа как первоисточника говорит еще одна уточняющая запись, сделанная Николаем Аполлоновичем в своем альбоме: «...фона на оригинале нет»<sup>29</sup>. Костяной медальон из Государственного Эрмитажа в отличие от табакерки из собрания Карисаловых — изделие сквозной резьбы, без дополнительного фона.

Некоторые формы для цементных портретов Николая I и Александра II из коллекции музея-заповедника были сняты бароном Типольтом с изделий Якова Памфиловича Серякова (1818–1869?) — резчика-самоучки по кости из Санкт-Петербурга. В 2019 г. на выставке в Государственном Русском музее, посвященной 200-летию со дня рождения мастера, впервые была обширно представлена коллекция произведений Я. Серякова из музейных и частных собраний. В том числе на выставке экспонировался портрет Николая I в форме кавалергардского полка, по художественному решению и размеру похожий на один из слепков царскосельской коллекции<sup>30</sup>. У костяного портрета Николая I из собрания Государственного Русского музея указана дата «1858 г.», на цементном же слепке барона Типольта (инв. № ЕД-1891-I) дата и автограф мастера отсутствуют<sup>31</sup>. В отношении рельефа

<sup>23</sup> Первый исторический фонд ВИМАИВиВС. Инв. № 18/1803-2. Л. 119.

<sup>24</sup> Портрет Екатерины II из собрания Государственного Эрмитажа. См. по адресу: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=20754428> (ссылка последний раз проверялась 19.01.2022).

<sup>25</sup> Медальон «Портрет Павла I и Марии Федоровны» из собрания ГМЗ «Царское Село». См. по адресу: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=478568> (ссылка последний раз проверялась 19.01.2022).

<sup>26</sup> Первый исторический фонд ВИМАИВиВС. Инв. № 18/1803-2. Л. 142.

<sup>27</sup> Уханова И.Н. Севернорусская резная кость XVII–XIX веков. С. 102.

<sup>28</sup> Вышар Н.И., Габышева А.Л., Крестовская Н.О. и др. Северная резная кость. М., 2003. С. 152.

<sup>29</sup> Первый исторический фонд ВИМАИВиВС. Инв. № 18/1803-2. Л. 142.

<sup>30</sup> Косторез Яков Серяков. СПб., 2018. С. 74.

<sup>31</sup> Барельеф «Портрет Николая I» из собрания ГМЗ «Царское Село». См. по адресу: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=478629> (ссылка последний раз проверялась 19.01.2022).



работы идентичны друг другу, за исключением проработки таких мелких деталей, как, например, оперение орла на каске императора. Аналогичная работа Серякова, выполненная в том же 1858 г., находится в собрании Государственного музея истории российской литературы имени В.И. Даля<sup>32</sup>. Из-за отсутствия каких-либо уточнений о принадлежности первоисточника слепка определенному собранию невозможно установить, с какой именно плакетки была снята форма. Поэтому в случае с цементным портретом Николая I работы Серякова приводятся как художественные образцы, а не как точные источники матриц.

Большая часть слепков из собрания ГМЗ «Царское Село» была выполнена бароном Типольтом с резных камней. Затруднение в определение оригиналов вносит существование одной камен в нескольких экземплярах в схожем художественном решении. Например, только в коллекции ГМЗ «Павловск»<sup>33</sup> находятся три варианта камен с изображением императора Павла I, идентичным царскосельскому портрету (инв. № ЕД–1879-I)<sup>34</sup>. В случае с существованием такого количества схожих изделий невозможно выделить определенный предмет в качестве оригинала формы. Единственное, что можно утверждать с достоверной точностью относительно портрета Павла I, это то, что в художественном отношении барельефный портрет — точное повторения резных камней, выполненных собственноручно императрицей Марией Федоровной.

Таким образом, в ходе изучения музейных предметов было установлено, что комплекс барельефных изображений является свидетелем и активным участником важнейших событий XX в., связанных с историей музея-заповедника «Царское Село». Благодаря инструкции барона Н.А. Типольта удалось уточнить материал барельефов (цемент) и восстановить технологию создания и отливки формы. У некоторых изделий были выявлены предполагаемые оригиналы матриц, максимально близкие по рельефу к цементным слепкам. Однако наличие схожих изделий в разных музейных и частных собраниях не позволило с достоверной точностью утвердить конкретные произведения в качестве прототипов для слепков из собрания ГМЗ «Царское Село».

### Список литературы

Анисимова М.В. Историко-бытовой отдел Русского музея: формирование, развитие, ликвидация // Исторический журнал: научные исследования. 2020. № 4. С. 108–117.

Вышар Н.И., Габышева А.Л., Крестовская Н.О. и др. Северная резная кость. М.: Интербук-бизнес, 2003. 176 с.

Ильина Т.Н. Коллекция барона Н.А. Типольта в собрании ВИМАИВиВС // Бранденбургские чтения. СПб.: ВИМАИВиВС, 2003. Вып. 1. С. 60–70.

Косторез Яков Серяков. СПб.: Palace Editions, 2018. 112 с.

<sup>32</sup> Барельеф с изображением Николая I из собрания Государственного музея истории российской литературы имени В.И. Даля. См. по адресу: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=15562098> (ссылка последний раз проверялась 19.01.2022).

<sup>33</sup> Каменная «Портрет великого князя Павла Петровича» из собрания ГМЗ «Павловск». См. по адресу: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=20089368> (ссылка последний раз проверялась 19.01.2022); Каменная «Портрет великого князя Павла Петровича» из собрания ГМЗ «Павловск». См. по адресу: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=20089348> (ссылка последний раз проверялась 19.01.2022); Каменная «Портрет великого князя Павла Петровича» из собрания ГМЗ «Павловск». См. по адресу: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=18965026> (ссылка последний раз проверялась 19.02.2022).

<sup>34</sup> Медальон «Портрет Павла I» из собрания ГМЗ «Царское Село». См. по адресу: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=478554> (ссылка последний раз проверялась 19.01.2022).

Мартьянова Л.С. Царскосельская юбилейная выставка 1911 года // Хранящие память. Каталог выставки. СПб.: Скарабей, 2010. С. 25–26.

Наумов О.Н. К биографии барона Н.А. Типольта // Signum. М.: ИВИ РАН, 2009. Вып. 4. С. 215–223.

Уханова И.Н. Севернорусская резная кость XVII–XIX веков. Каталог коллекции. СПб.: Государственный Эрмитаж, 2005. 180 с.

Шутилова А.О. Дворцы-музеи г. Пушкина в предвоенный период 1938–1939 // Помнить, нельзя забыть! Дворцы и парки города Пушкина. 1941–1946. СПб.: Русская коллекция, 2020. С. 9–20.

Яровая Е.А. «Награбленное вернули...». Судьба коллекции Н.Ф. Романченко // 250 историй про Эрмитаж: «Собрание пестрых глав...»: в 5 кн. СПб.: Государственный Эрмитаж, 2014. Кн. 2. С. 207–210.

### References

Anisimova, M.V. Istoriko-bytovoj otdel Russkogo muzeja: formirovanie, razvitie, likvidacija [Historical and Household Department of the Russian Museum: formation, development, liquidation], in *Istoricheskij zhurnal: nauchnye issledovanija*. 2020. Vol. 4. P. 108–117. (in Rus.).

Il'ina, T.N. Kollekcija barona N.A. Tipol'ta v sobranii VIMAIViVS [Collection of Baron N.A. Tipolt in the fund of MHMAEaSC], in *Brandenburgovskie chtenija*. Saint-Petersburg: VIMAIViVS Press, 2003. Vol. 1. P. 60–70. (in Rus.).

Kostorez Jakov Serjakov [Bone-cutter Yakov Seryakov]. Saint-Petersburg: Palace Editions Press, 2018. 112 p. (in Rus.).

Mart'janova, L.S. Carskosel'skaja jubilejnaja vystavka 1911 goda [Tsarskoye Selo anniversary exhibition of 1911], in *Hranjashhie pamjat'*. Katalog vystavki. Saint-Petersburg: Skarabey Press, 2010. P. 25–26. (in Rus.).

Naumov, O.N. K biografii barona N.A. Tipol'ta [To the biography of Baron N.A. Tipolt], in *Signum*. Moscow: IVI RAN Press, 2009. Vol. 4. P. 215–223. (in Rus.).

Shutilova, A.O. Dvorcy-muzei g. Pushkina v predvoennyj period 1938–1939 [Palaces-museums of the Pushkin city in the pre-war period 1938–1939], in *Pomnit', nel'zja zabyt'! Dvorcy i parki goroda Pushkina. 1941–1946*. Saint-Petersburg: Russkaja kollekcija, 2020. P. 9–20. (in Rus.).

Ukhanova, I.N. Severnoruskaja reznaja kost' XVII–XIX vekov. Katalog kollekcii [North Russian carved bone of the 17<sup>th</sup>–19<sup>th</sup> centuries. The catalogue of collection]. Saint-Petersburg: Gosurastvenny Ermitagh Press, 2005. 180 p. (in Rus.).

Vyshtar, N.I., Gabysheva, A.L., Krestovskaja, N.O. et all. Severnaja reznaja kost' [Northern carved bone]. Moscow: Interbuk-biznes Press, 2003. 176 p. (in Rus.).

Yarovaia, E.A. «Nagrablennoe vernuli...». Sud'ba kollekcii N.F. Romanchenko [“All what was stolen, was returned...”. The fate of the collection of N.F. Romanchenko], in *250 istorij pro Jermitez: «Sobran'e pestrykh glav...»: v 5 kn.* Saint-Petersburg: Gosudarstvenny Ermitagh Press, 2014. Vol. 2. R. 207–210. (in Rus.).

---

## МУЗЕЙ

---

*Баршт К.А.*

### МУЗЕЙ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ КАК ПРОБЛЕМА: НА ПРИМЕРЕ МУЗЕЯ «БРАТЬЕВ КАРАМАЗОВЫХ» В СТАРОЙ РУССЕ

Баршт, Константин Абрекович — доктор филологических наук, профессор, ведущий научный сотрудник, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, Россия, Санкт-Петербург, [konstantin\\_barsht@pushdom.ru](mailto:konstantin_barsht@pushdom.ru).

В статье рассматривается набор трудностей, сопутствующих созданию экспозиции музея литературного произведения, на примере недавно организованного в г. Старая Русса «Музея романа Ф.М. Достоевского “Братья Карамазовы”». Анализируются достоинства и недостатки нынешней музейной конструкции, выдвигается ряд предложений для улучшений научно-информационного и методико-экспозиционного содержания музея. Предлагается концепция, в соответствии с которой, основной задачей такого рода музея должно стать формирование экспозиции, отображающей в историческом ракурсе творческий процесс Ф.М. Достоевского, приведший его к созданию этого произведения. В качестве особо ценного материала для строительства такой экспозиции предлагаются рисунки в рукописях писателя, заполненных в период работы над произведением, в частности, изображения «старцев», его восьмилетнего сына Федора, а также юноши в одеянии инока с двумя крестами как первую запись сюжетной идеи, реализованной в судьбе Алеши Карамазова.

**Ключевые слова:** Ф.М. Достоевский, Старая Русса, музей «Братьев Карамазовых», экспозиция, аллюзии, рисунки в рукописях.

### MUSEUM OF A LITERARY WORK AS A PROBLEM: ON THE EXAMPLE OF THE “BROTHERS KARAMAZOV” MUSEUM AT STARAYA RUSSA

Barsht, Konstantin Abrekovitch — Doctor of Science in Philology, Professor, the Leading Research Fellow, Institute of Russian Literature (Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences, Russian Federation, Saint-Petersburg, [konstantin\\_barsht@pushdom.ru](mailto:konstantin_barsht@pushdom.ru).

The article discusses a set of difficulties associated with the creation of the museum of literary works, using the example of the recently organized in Staraya Russa Museum of the Novel by F.M. Dostoevsky “The Brothers Karamazov”. The advantages and disadvantages of the current museum structure are analyzed, a number of proposals are put forward to improve the scientific, informational, methodological and exposition content of the museum. The concept is proposed, according to which, the main task of this kind of museum should be the formation of an exposition that reflects the creative process of F.M. Dostoevsky in a historical perspective, that led him to the creation of this work. As a particularly valuable material for the construction of such an exhibition, drawings in the writer’s manuscripts filled

in during the work on the novel are offered, in particular, images of the “elders”, his eight-year-old son Fyodor, as well as a young man in a monk’s robe with two crosses as the first record of the plot idea realized in the fate of Alyosha Karamazov.

**Key words:** F.M. Dostoevsky, Staraya Russa, the Brothers Karamazov Museum, exhibition, allusions, drawings in manuscripts.

Проблема поставлена самой жизнью, музей как филиал Новгородского музея-заповедника (НГОМЗ, Великий Новгород) открыт, вызвав немало вопросов у музейных сотрудников и историков русской литературы. Весной 2021 г. в Старой Руссе состоялось обсуждение экспозиции музея, стенограмма которого опубликована в журнале «Достоевский и мировая культура»<sup>1</sup>. Во вступительном слове к дискуссии директор Музея Достоевского в Старой Руссе Ю.В. Юхнович отметила, что при создании Музея романа «Братья Карамазовы» необходимо опираться на современные научные данные, подчеркнув, что музей должен информировать посетителя о творческом процессе писателя и о влиянии старорусской действительности на создание художественного мира произведения. Однако путь к реализации этой идеи был выбран следующий: опора на иллюстрации художника О.Г. Манюкова и экспозиционные решения другого художника, Б.Л. Непомнящего, в соавторстве с его коллегой Н.М. Исправниковым. Смысл выступлений других участников обсуждения можно свести к следующему. Т.А. Касаткина призналась, что с сомнением относилась к экспозиции до тех пор, пока не прослушала экскурсию, которую провел сотрудник музея С.Л. Шараков, после чего «никаких сомнений у меня не осталось — поскольку стало очевидно, что в музее есть как минимум один гениальный экскурсовод». Таким образом, спасением для этой экспозиции стал хороший экскурсовод, который становится на место экспозиции в функции «проводника в многоуровневое пространство романа»; «стертые» невыразительные лица скульптурных изображений персонажей Касаткина сочла достоинством, дающим простор для творческой мысли. П.Е. Фокин отметил, что создание музея литературного произведения «достаточно сложная вещь», упомянув в качестве позитивного примера «Музей повестей Белкина» в Болдино, к методикам которого стоило бы присмотреться. Особое внимание Фокин обратил на «манекены», которые выставлены «в условных костюмах» и заключены в «стеклянные ящики», вызывающие нездоровые ассоциации: «посетитель невольно реагирует на это оборудование», дипломатично заметив, что «такое совмещение не очень органично». Кардинальная идея всей экспозиции музея — «квартира семьи» — также выглядит беззащитной, по его мнению, если «идти вслед за интерьерами, то у нас вообще получается, что это как бы такая семейная история», происходившая в разных комнатах. При этом формируется странная картина: в семью Карамазовых вписывается Катерина Ивановна, а заодно и Илюша Снегирев, куда его, вероятно, и на порог бы не пустили: «получается как бы ребенок карамазовской семьи». В.Н. Захаров прямо указал на неудовлетворительность экспозиции в смысле отражения творческой истории и художественного мира «Братьев Карамазовых», отметив как недостаток «безликие манекены, которые даже куклами не назовешь», предложив «преодоление того, что случилось»; «мультимедийности», экраны на стенах, произвели на него «удручающее впечатление». Сотрудник музея

<sup>1</sup> Круглый стол, посвященный обсуждению экспозиции Музея романа «Братья Карамазовы» в Старой Руссе, прошедший 24 мая 2021 года в рамках XXXVI Международных Старорусских чтений «Достоевский и современность» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2021. № 4 (16). С. 220–259.

С.Л. Шараков выступил с поддержкой необходимости коренной перделки экспозиции, которая обращает в канал связи между посетителем музея и романом «Братья Карамазовы» не столько экспозицию, сколько экскурсовода, по его мнению, экспозиция «должна заговорить для одиночного посетителя», чего сейчас нет<sup>2</sup>. О. Юрьева указала, на необходимость сосредоточиться в строительстве экспозиции на топографии и историко-культурной реальности Старой Руссы, что в настоящее время сделано слабо. О.А. Деханова обратила внимание на неправомерно огромную роль иллюстраций к произведениям писателя, «не нужных», по ее мнению, в музее такого рода, тем более, что на всех рисунках Непомнящего изображено «абсолютно одно и то же лицо». Выступления других участников повторяли или интерпретировали эти соображения. О своем выступлении умолчу, его смысл легко понять из текста данной статьи. В целом, для всех выступавших было очевидно, что сюжетной осью музея «Братьев Карамазовых» должна стать творческая биография писателя, комплекс фактов и обстоятельств, приведший к созданию Достоевским этого произведения.

Согласно тематико-экспозиционному плану экспозиции, утвержденному в 2000 г. директором НГОМЗ Н.Н. Гриневым, авторами проекта (В.И. Богдановой, Н.А. Костиной и Н.А. Шмелевой) с самого начала был избран принцип, согласно которому в основу экспозиции музея положены не оригинальные документы жизни и творчества Достоевского в 1870-е гг., но вторичные отражения этого произведения в иллюстрациях художников: «Портреты героев романа работы художника О. Манюкова: 1. Федор Павлович Карамазов. Худ. О. Манюков. 1975 г. 2. Павел Смердяков. Худ. О. Манюков. 1975 г.» и т.д. В том же ТЭП заложено огромное количество предметов материальной культуры — мебель, шкапулки, люстры, зеркала, самовары, подсвечники, игральные карты и пр., с очевидной методологической ориентацией на создание мемориальной квартиры героя произведения — Федора Павловича Карамазова, т.е. парадоксальным образом уравнивая в культурных правах старого прохиндея, описанного в «Братьях Карамазовых», с его автором, писателем с мировым именем. Выставка иллюстраций к произведению Достоевского — вещь безусловно полезная и интересная, однако это отнюдь не музей романа, который должен опираться не на вторичные отражения реальности и художественные интерпретации одного человека, как бы талантлив он ни был, но на факты и реальные документы, раскрывающие сущность музейной темы. В целом в плане немало и других ошибок, но есть и хорошее — например, идея представить фотографии жителей города Старая Русса, к сожалению, не осуществленная.

В настоящий момент мы имеем в музее следующее.

Лестница на второй этаж, обращенная в экспозиционный зал. Здесь сосредоточены виды Старой Руссы, которые призваны создать атмосферу, погружающую посетителя в эпоху времени жительства в городе писателя. Мысль интересная, однако в итоге ценнейший экспозиционный материал (Старая Русса времени жизни в ней писателя) оказался в роли «обоев» для посетителя, который смотрит не столько по сторонам, сколько под ноги, чтобы не оступиться на достаточно высоких ступеньках крутой лестницы. Картинки жизни Старой Руссы, тем более без этикеток, на лестнице не работают, а в зале их не хватает.

Аннотация к первому залу приглашает «познакомиться со старорусским периодом творчества Достоевского», далее в ней сообщается, что «город стал местом действия»

<sup>2</sup> К сожалению, сказав эти правильные слова, С.Л. Шараков впоследствии снял их из публикации своего выступления на круглом столе (Там же. С. 258).



романа «Братья Карамазовы». Однако на самом деле в строительстве топографии города Скотопригоньевска и его окрестностей, описанных в романе, Достоевский использовал не только топографию Старой Руссы<sup>3</sup>, но и ряда других населенных пунктов, в частности, деревни Черемошни Тульской губернии, то же можно сказать и о деревне Мокрое, куда отправляется в романе Дмитрий Карамазов. На эту тему успешных исследований уже сделано немало, начиная с классика, Н.П. Анциферова<sup>4</sup>. С другой стороны, утверждать, что место действия «Братьев Карамазовых» Старая Русса, означает навязывание посетителям мифологии, искажающей суть творческого процесса писателя. Город, где происходит действие произведения—плод творческой фантазии писателя, неслучайно он назван иным именем. В аннотации утверждается: «музей представляет собой уникальное собрание», это несомненно удивит тех, кто побывал в музеях Достоевского Москвы, Санкт-Петербурга, Омска или Новокузнецка. Не менее удивительна и фраза о том, что в шести залах музея «оживают герои Достоевского и его время», заставляющая посетителя впасть в мистическое состояние и гадать, что именно имеется в виду. Под «оживлением», вероятно, подразумевается установка манекенов в балахонах серого цвета, однако вряд ли это реально помогает задаче «музея романа». Герои писателя усилием его творческого гения и так выглядят достаточно живыми, помогать в этом Достоевскому—задача совершенно излишняя. Более того, музей писателя не должен вступать в творческое соревнование с самим Достоевским, однако авторы аннотации настаивают на необходимости такой помощи. Последняя фраза этого текста утверждает, что благодаря работе художников-иллюстраторов «образы Достоевского получили прямое воплощение». Стоит ли в аннотации к музею романа «Братья Карамазовы» утверждать, что писатель создал неполноценное воплощение своих героев, требующее исправлений? Налицо парадокс: если литературное произведение требует дополнительных усилий двух художников, Б.Л. Непомнящего и Н.М. Исправникова, чтобы разъяснить его смысл, стоит ли такому неудачному опусу посвящать музей? Выдвинутая задача противоречит самому смыслу существования музея, который, вероятно, должен быть направлен на выяснение того, как в Старой Руссе создавался роман «Братья Карамазовы», а не на исправление творческих ошибок Достоевского. Художественный мир шедевра мировой литературы не требуется заменять или заслонять какими бы то ни было «прямыми воплощениями», созданными пусть и неплохими художниками.

Центральный экспонат первого зала—карта Старой Руссы, к сожалению, малоинформативная и не связанная с топографией Скотопригоньевска в «Братьях Карамазовых», здесь не указаны маршруты персонажей, проигнорирован план нескольких улиц Старой Руссы, нарисованный самим Достоевским, который был сообщен сотрудникам музея в 2016 г. Письмо Достоевского к И.С. Аксакову с рассказом о работе над романом должно сопровождаться не его готовым изданием, которого еще не существовало, но рукописями; публикации романа должны располагаться не в начале экспозиции, а в ее конце, вероятно, в составе специально предназначенной для этого экспозиции. Первый зал называется «В городе “Братьев Карамазовых”», однако в строительстве образа Скотопригоньевска посетителю не на что реально опереться. Со всей очевидностью создатели экспозиции методологически ориентированы на ранее существовавшую мемориальную квартиру писателя, отсюда повышенное внимание к старинной мебели, однако

<sup>3</sup> См. об этом: *Смирнов Г.И.* Скотопригоньевск и Старая Русса. М., 2001.

<sup>4</sup> *Смирнов Г.И.* Скотопригоньевск и Старая Русса. М., 2001 и др.

в «музее романа» ее вовсе не нужно или нужно совсем немного. Богатейший тематический материал «Достоевский в Старой Руссе» использован мало, здесь хотелось бы видеть «Конный рынок», давший название городу Скотопригоньевску, магазин купца 2 гильдии Плотникова, размещавшийся в центре Старой Руссы и упомянутый в романе, село Мокрое, за которым вырисовывается расположенное в 24 верстах от Старой Руссы село и почтовая станция Бурег.

Во втором зале осуществлялась задача по воссозданию «мира героев» произведения. Экспозиционно доминирует в нем огромный шкаф для посуды, стоит при этом заметить, современные Достоевскому критики упрекали писателя в том, что его персонажи совсем ничего не едят, но лишь временами пьют чай<sup>5</sup>. Здесь снова возникает вопрос, что означает обилие мебели, формирующее обстановку купеческой гостиной середины XIX в.; за этим видится проект моделирования квартиры Ф.П. Карамазова, однако намерение таким образом заполнить самое большое помещение музея выглядит слишком смелым решением. Здесь отсутствуют материалы, указывающие на путь, которым прошла мысль писателя в формировании идеологии и сюжетной роли Алеши, Ивана, Дмитрия, Смердякова, а их образы получили воплощение в виде упомянутых выше «манекенов», скульптурных изображений в полный рост, расставленных по углам зала, портретные черты которых никак не соотносятся с литературными портретами, которые дает им в романе «Братья Карамазовы» автор. Условная одежда одинакового светло-серого цвета дополняет список неопределенностей. Вероятно, эти скульптурные композиции и есть пресловутое «оживление» героев писателя, однако их мертвенно-бледные лица с полным отсутствием мимики, в сочетании с помещением их в стеклянные ящики, наводят на совсем иные мысли.

В центре экспозиции расположен стол с игральными картами, здесь следует пояснить, что Достоевский не выносил игру в карты, это занятие вызывало у него раздражение. Вероятно, здесь намек на игру Дмитрия Карамазова с поляками, однако этот эпизод не заслуживает отображения в экспозиции в силу своего небольшого значения для общего смысла произведения. То же можно сказать и о других предметах, уводящих мысль далеко от смысла произведения и его сюжета — зеркала (Достоевский не любил зеркала и избегал смотреться в них), пианино (его роль в мире «Братьев Карамазовых» практически нулевая), все это уместно в мемориальной экспозиции, но малополезно для «музея романа». В комнате присутствуют три стола, окруженных стульями, создающими интерьер небольшого кафе.

Третий зал — «Комната Катерины Ивановны». Оставляем без комментариев экспозиционную мысль, разделившую героев романа по половому признаку, и соответственно — пространство «квартиры героев “Братьев Карамазовых”», вероятно, совершенно случайно намекающую на устройство мусульманского жилища, с «мужской» и «женской» половинами. Экспозиция и здесь переполнена мебелью: в небольшом помещении три стола, окруженных стульями, заставленная ими швейная машинка, стоящая так, что пользоваться ею нельзя, и др. Здесь следует пояснить, что в романе есть тема шитья обуви, но тема шитья одежды, равно как и упоминание швейных машинок, отсутствует. На стенах мелкие картинки без аннотаций, информационно глухие экспонаты, вероятно, могущие работать во время экскурсии, но бесполезные для одиночного посетителя. Как и в предшествующих комнатах здесь нет экспонатов, которые имели бы отношение

<sup>5</sup> См.: Деханова О.А. Комментарии к «гастрономическому языку» Достоевского как необходимый инструмент «медленного чтения» // Достоевский и мировая культура. 2018. № 3. С. 32–68.

к проблематике произведения. Аннотация к залу указывает: «здесь можно узнать о главных героинях». Но, вероятно, лучше бы всего узнавать о них из самого романа Достоевского, а здесь расположить материалы, объясняющие предпосылки их создания, указывающие на прототипы. Поместить экспонаты, рассказывающие о мировоззрении Аграфены Светловой, играющей роль носителя важнейшей идеи христианского возрождения России, «почвенничества» Ф.М. Достоевского, значение этого персонажа в «Братьях Карамазовых» не ниже других героев-философов романа.

Четвертый зал, «Детская». Здесь посетитель видит кровать, географические карты, витрину с книгами (их выбор заставляет удивиться) и аннотацию, в которой рассказывается о покушении на Александра II. Как и в других комнатах, небольшие фотографии и картинки на стенах без этикеток. Сохраняется попытка представить героев «Братьев Карамазовых» как одну единую семью Карамазовых, выделив каждой из ее ветвей отдельное помещение, и «усыновив» в одной из них Илюшу Снегирева.

Пятый зал, «Трактир». Мысль, которая руководила авторами экспозиции, выделившими дефицитное пространство для этой темы, понятна: в трактире состоялся важнейший разговор Ивана с Алешей, описанный в главах «Бунт» и «Великий инквизитор». Здесь присутствует барная стойка, выкрашенная современной эмалевой краской, изобретенной лишь после смерти Достоевского, и нет столов, в таком избытке присутствующих в предыдущих залах. Возникает вопрос: Иван и Алеша беседовали стоя?

О создании Достоевским поэмы Ивана «Великий инквизитор» и ее источниках материала в науке накоплено настолько много, что ничего искать не приходится, достаточно лишь выбирать лучшее. Это и роман «Зибенкез» Ж.П. Рихтера, известные трактаты Б. Паскаля «Мысли о религии» и «Письма к провинциалу», «Христос в Ватикане» В. Гюго, «Легенда об испанской инквизиции» А.Н. Майкова, писания Т. Дезами и Э. Кабе («Иисус перед военными судами», «Иисус отвергает все искушения»), книга А.М. Бухарева «О православии в отношении к современности», а также предшествующие «Братьям Карамазовым» упоминания этой темы в творчестве Достоевского<sup>6</sup>. Информация об идеологическом противостоянии двух персонажей поэмы находится в аннотации к залу, где сообщается, что идея Великого инквизитора заключалась в «опровержении веры в Бога», что в реальности не соответствует тексту романа «Братья Карамазовы»: Инквизитор верит в Бога и признает Христа, его идея несколько другая<sup>7</sup>. То же касается и транслированной аннотацией мысли Ивана о том, что «в мире слишком много страданий», это резкое снижение основного смысла рассуждений и «поэмы» Ивана<sup>8</sup>.

Шестой зал, «Келья Зосимы». Следует приветствовать мысль об экспозиционном акценте на образе старца Зосимы, носителя идеи «народного христианства», любимой идеи Достоевского. Келья описана в романе «Братья Карамазовы» с исчерпывающей полнотой<sup>9</sup>, где писателем указано множество деталей, и почему бы не воспроизвести их в экспозиции, идя по «интерьерному» пути? Этот уникальный шанс использован не был, в «келье» место «грубой и бедной мебели» занимает мебель дорогая — роскошный сундук, изысканный резной стул и пр., что уводит посетителя в сторону от подлинной обстановки в жилище христианского подвижника. Аннотация, как и в предыдущих случаях,

<sup>6</sup> Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в 30 т. Л., 1973. Т. 8. С. 450.

<sup>7</sup> См., напр.: Розанов В.В. Легенда о Великом инквизиторе Ф.М. Достоевского. М., 1996.

<sup>8</sup> Сараскина Л.И. Поэма о Великом инквизиторе как литературно-философская импровизация на заданную тему // Достоевский в конце XX века. М., 1996. С. 270–289.

<sup>9</sup> Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в 30 т. Л., 1976. Т. 14. С. 37.

искажает смысл этого образа, который определен как «один из значимых», однако персонажей, равных ему по значению, в романе нет. Мотивы выхода Алеши из монастыря определены как намерение «пожить среди людей». Эта формулировка заставляет предположить, что, по мнению авторов экспозиции, жители монастыря не являются людьми. В аннотации нет сведений о том великом «деле» Алеши, о котором говорится в зачине романа и которое является сюжетообразующей основой всего произведения и которому сам Достоевский посвятил свою жизнь, сделав главной темой романа — преобразование России с помощью братской любви, заповеданной Христом (доктрина «почвенничества»).

Общее впечатление: экспозиция музея не помогает посетителю получить информацию о работе Достоевского над «Братьями Карамазовыми», мало способствует и работе экскурсовода, который фактически вынужден читать лекцию о Достоевском, переходя из комнаты в комнату. В минимальном значении присутствует главная ценность старорусского музея — сам город Старая Русса как прототип изображенного в романе. Обилие мебели в рамках намерения создать еще одну «мемориальную квартиру», на этот раз — героев романа «Братья Карамазовы», заслоняет творческий процесс писателя. Мысль, как указывалось, парадоксальная, т.к. пространство, в котором разворачивается действие романа, не совпадает с какой-либо квартирой, включая и все описанные Достоевским. Экспозиционное подразделение персонажей Достоевского на «мужчин, женщин и детей» труднообъяснимо в рамках системы ценностей писателя. Набор экспонатов отражает случайные и малозначительные детали художественного мира «Братьев Карамазовых», практически ничего не сообщая о том, как создавалось это произведение. Шестой зал («Келья Зосимы») расположен в мансарде, куда ведет крутая деревянная лестница, неприемлемая для пожилого человека; вряд ли в музее Достоевского уместна такая дискриминация по возрасту.

Вернемся к исходной точке. Роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» является высшим достижением творчества писателя и одним из шедевров мировой литературы, одновременно, крупным явлением в области философии. В этом произведении в наиболее полной форме отобразились представления писателя о преобразовании общественной и религиозной жизни в стране (идеология «почвенничества»), которые он возвращал, начиная с Сибирской ссылки, а затем реализовывал в публицистических и художественных произведениях на протяжении всей жизни. В идеологическом плане роман «Братья Карамазовы» содержит в себе практически все, что есть во всем остальном творчестве писателя, на самом высоком уровне эстетической выраженности и морально-психологического напряжения. Начиная разговор о музее «Братьев Карамазовых», следует учесть, что текст романа давно существует, переведен на двести языков народов мира и доступен каждому без каких-либо ограничений в тысячах источников. Замена его какими-либо художественными интерпретациями или размещение его художественного пространства в «квартире» — проект излишне амбициозный, да и технически неосуществимый, в силу того, что за полтора века произведение прочно вросло в русскую и мировую культуру. Ни чья бы то ни было интерпретация, ни, тем более, «квартира героев» заменить или имитировать его не могут. С другой стороны, творческий процесс Достоевского, приведший к созданию этого литературного шедевра, сам по себе — огромная культурная ценность, которую, вероятно, и должен отобразить в своих экспонатах музей романа «Братья Карамазовы», тем более, что писатель такого рода работу произвести не мог — это культурное долженствование потомков.

Исходя из этого, в музее романа «Братья Карамазовы» нужно показать то, чего сам Достоевский физически не мог показать и что является величайшей ценностью мировой культуры, органически связанной с городом Старая Русса,— сам творческий процесс, приведший к созданию шедевра, историю создания этого произведения. То, что творческий процесс Достоевского является ценностью русской и мировой культуры особенно ясно проявилось в конце XX—начале нынешнего века—это не просто заштатный фактор создания литературного произведения, но своего рода самостоятельный текст, который с успехом может быть наглядно раскрыт музейными средствами, разъясняющими историю создания главного произведения жизни, отменяя тем самым любую попытку заменить или заслонить роман писателя. Стратегическая цель такой экспозиции—предоставить материалы, которые дают возможность яснее и глубже проникнуть в смысл этого произведения, в частности, связь его топографии с г. Старая Русса. Ведь этот творческий процесс протекал на старорусской земле, впитывая местные реалии, включая и топографию, и встречи с людьми. Такова общая задача.

Отсюда следует, что материалом для строительства информационного блока, описывающего создание Достоевским его произведения, является не мебель или иллюстрации художников, но, к счастью, достаточно хорошо изученный фонд мировой философии и литературы, на почве которого возрос шедевр Достоевского<sup>10</sup>. Как минимум, стоило бы показать хотя бы некоторые из тех книг, которые читал писатель в этот период и которые упоминаются в романе. Это «Изречения старца схимонаха Зосимы и извлечения из сочинений его». М.: Тип. Федотова, 1860; Коробов Я. «Сказание о жизни и подвигах св. Алексея, человека Божия». Киев: тип. Киево-Печ. лавры, 1866<sup>11</sup>; «Святого отца нашего Тихона, епископа Воронежского и Елецкого, Наставление о собственных всякаго христианина должностях». Изд. 47-е. М.: В Синодальной типографии, 1862; «Учение иже во святых отца нашего Святителя Тихона, новоявленного угодника Божия, всея России чудотворца. Об истинах православно-христовой веры и церкви изложенное в азбучном порядке и катихизической форме». СПб., 1864; «Творения иже во святых отца нашего Григория Богослова, архиепископа Константинопольского». М.: В тип. Августа Семена, 1843–1848; Салмин М.А. «Жизнь святого Григория Богослова». М.: Издание книгопродавца Манухина, 1867; Муравьев А.Н. «Житие святителя Тихона Задонского». СПб.: Тип. Э. Метцига, 1866; о. Феодор (Бухарев А.М.) «О современных духовных потребностях мысли и жизни, особенно русской». М., 1865; «Слово о смерти, составленное Игнатием, бывшим епископом Казанским и Черноморским». СПб.: В. Аскоченский, 1862; «Житие и писания молдавского старца Паисия Величковского». М., 1847; Иванцов-Платонов А.М., прот. «Ереси и расколы первых трех веков христианства». М.: Унив. тип., 1877; Горчаков М.И. «Научная постановка церковно-судного права» (Сборник государственных знаний. СПб., 1875. Т. II.); «Краткая псалтирь Блаженного Августина». М.: Издание П.Н. Шарапова, 1876; «Книга пророка Исаии: (Опыт переложения на рус. яз.). Пер. архим. Макария. М.: Унив. тип., 1863; Парфений (Агеев Петр), инок. «Сказание о странствии и путешествии по России, Молдавии, Турции и Святой земле постриженика святых горы Афонския». В 4-х частях. Изд. 2-е. М., 1856 и др. Указанный

<sup>10</sup> Около тысячи научных работ на русском языке вышли до 2004 г., плюс значительное количество за последние годы. См.: Белов С.В. Ф.М. Достоевский. Указатель произведений Ф.М. Достоевского и литературы о нем на русском языке, 1844–2004 гг. СПб., 2011. С. 622–623.

<sup>11</sup> Ср.: «имя св. Алексея человека Божия было особенно почитаемо Федором Михайловичем». Цит. по: Достоевская А.Г. Воспоминания. М., 1987. С. 307.



материал являет собой смысловой фон, как бы выразился создатель исторической поэтики А.Н. Веселовский, набор «предания», на основе которых вращивались сюжет и идеология романа «Братья Карамазовы».

Совпадая с романом в смысловой основе, музей «Братьев Карамазовых» не должен обращаться в некую случайную его интерпретацию, у него культурная функция, которая не дает шансов на такой вариант. Тексты музея романа и самого романа не должны дублировать друг друга. Общее между ними — поэтика Достоевского, тот язык, на котором мыслил писатель и на котором общался со своими читателями; средствами музейной экспозиции, располагающей иными, по сравнению с писательскими, возможностями, со всей очевидностью, не менее богатыми, должен быть воплощен и смоделирован художественный код романа «Братья Карамазовы», история его возникновения и возрастания. Основной инструмент здесь — наглядность, которой лишено искусство слова. Писатель вынужден прибегать к длинным описаниям, развернутым портретным характеристикам вместо простого указания на предмет или живописный образ, который несет всю эту информацию в сжатом виде. Два текста — лексический и предметно-вещевой — имеют различную знаковую природу, совпадая только в одном — в строе языка, моделирующего творческое кредо и идеологию автора. Это особенно ценно в случае, когда речь идет о создании смысловой системы, повествующей о творческом процессе художника слова, это огромное преимущество «музея романа», экспозиция которого способна переводить слово в предмет, создавая необходимую любому музею наглядность. С помощью создаваемой таким образом информационной системы нет необходимости дублировать сюжет и художественный мир «Братьев Карамазовых», тем более, заслонять его произвольно выбранными артефактами, как это показало обсуждение экспозиции на «круглом столе». Но можно обратить в интереснейший экспозиционный дискурс сам процесс создания этого произведения — историю не менее увлекательную, чем сам роман, особенностью которой является то, что сам Достоевский ее рассказать не мог и которая несомненно этого заслуживает. История того, как шел писатель к созданию этого произведения будет прямо свидетельствовать о нем как авторе «Братьев Карамазовых» и, одновременно, станет исполнением культурного долга страны, данью уважения к жизни и борьбе великого писателя и философа.

Счастливым обстоятельством является то, что в романе «Братья Карамазовы», как и в других произведениях Достоевского, много автоаллюзий, которые дают прекрасные основания для связывания сюжета произведения с личной жизнью писателя, жизнью его семьи в определенном месте в определенных условиях<sup>12</sup>. Помимо явных и скрытых указаний на круг общения писателя с современниками, роман наполнен аллюзиями на прочитанные им книги, некоторые из которых прямо упоминаются в произведении, другие выяснены в результате аналитической работы исследователей. Роман также наполнен откликами на события русской жизни середины XIX в., которые писатель черпал из рассказов современников и газетных публикаций. Многие персонажи романа имеют реальные прототипы, этот набор персон образует еще один значительный информационный слой, позволяющий лучше представить себе историю создания этого произведения. Тем более, что вопрос о Достоевском в г. Старая Русса, топография которого была использована писателем для формирования внутреннего пространства его произведения, в достаточной мере изучен. Роман «Братья Карамазовы» занял важное место

<sup>12</sup> См.: Фридлендер Г.М. Примечания [к роману «Братья Карамазовы»] // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в 30 т. Л., 1976. Т. 15. С. 399–473.

в современной мировой культуре, получив отражение в тысячах литературных и философских трудов, оказывая влияние на национальные культуры многих стран мира, эта тема также заслуживает отдельного экспозиционного зала. Таковы исходные позиции, на реализацию которых мы вправе рассчитывать в Музее романа «Братья Карамазовы». Требуемый материал для строительства экспозиции в виде разнообразных фактов, происшествий, событий, личных поступков, зафиксированных в той или иной форме, может выглядеть как некий историко-культурный «сор», пользуясь определением Анны Ахматовой («Когда б вы знали, из какого сора растут стихи, не ведая стыда...»), лишь усилиями воли творца становящийся связным текстом, транслирующим осмысленную картину. В этом много общего между работой художника слова и экспозиционера, однако в случае работы над «музеем романа» две творческие воли, музейного работника и писателя, должны звучать в унисон.

Можно предложить ряд направлений модификации нынешней структуры музея, которые приблизят экспозиционно-содержательный уровень музея к требованиям, которые соответствуют данным современной науки о Достоевском, его месту в современной мировой культуре и определяются словосочетанием «музей романа “Братья Карамазовы”».

Первый зал, «Старая Русса». Исходя из научной и экспозиционной необходимости, в этом зале желательно убрать шкафы и конторки и заполнить его материалами, связанными с конкретными городскими реалиями, получившими отражение в произведении. Для раскрытия старорусского историко-литературного и культурного аллюзивных планов романа «Братья Карамазовы» на основе максимального уровня научной точности и документальности относительно старорусских топографических совпадений необходимо проанализировать и собрать полный корпус фактов, лиц, топографических феноменов, связывающих пространственную структуру романа с культурными реалиями города в 1870-х гг. Собрать «манекены» из всех залов и с их помощью создать экспозицию «народ города Старая Русса», нарядив их в реальную, исторически и этнографически точную одежду, соответствующую основным профессиям и социальным ролям: купец, крестьянин, учитель, гимназист, монах и проч., насколько хватит фантазии и этнографического материала. Избавиться от мелких, плохо читаемых картинок, придать видам города удобный для рассматривания вид, снабдить полноценными этикетками. Основой строительства этой экспозиции является уникальный рисунок писателя, имеющий очевидные соответствия с топографией Старой Руссы и отображающий несколько городских улиц и моделирующий маршрут передвижения персонажей в художественном пространстве романа (рис. 1). В экспозиции, по мере возможности, должны быть представлены фото всех участков города, упоминаемых в романе или письмах писателя, а также его жены Анны Григорьевны, других мемуарных и эпистолярных источниках, с хорошо продуманными пояснениями (планшетами и этикетками). А также портреты старорусских знакомых писателя, сыгравших роль прототипов персонажей романа. Помимо собственно Старой Руссы, необходимо продумать также топографический комплекс «Черемошня/Мокрое», согласно мнению А.Г. Достоевской, связанный с одноименным имением М.А. Достоевского в Тульской губернии и станцией Буреге в 24 верстах от Старой Руссы, также послуживших в роли прототипов для строительства художественного пространства романа «Братья Карамазовы». Со «стола Достоевского» убрать издания романа, придав ему рабочий вид, может быть, добавить небольшой самовар, папиросы от Жукова, лекарства, пару газет. Переписать аннотации, где должны быть сведения о том, когда Достоевский жил в городе, какие места посещал, с кем из жителей был

знаком. В целом зал должен давать точное и адекватное представление о том, в каких событиях, фактах и реалиях Старая Русса участвовала в формировании художественного мира «Братьев Карамазовых».

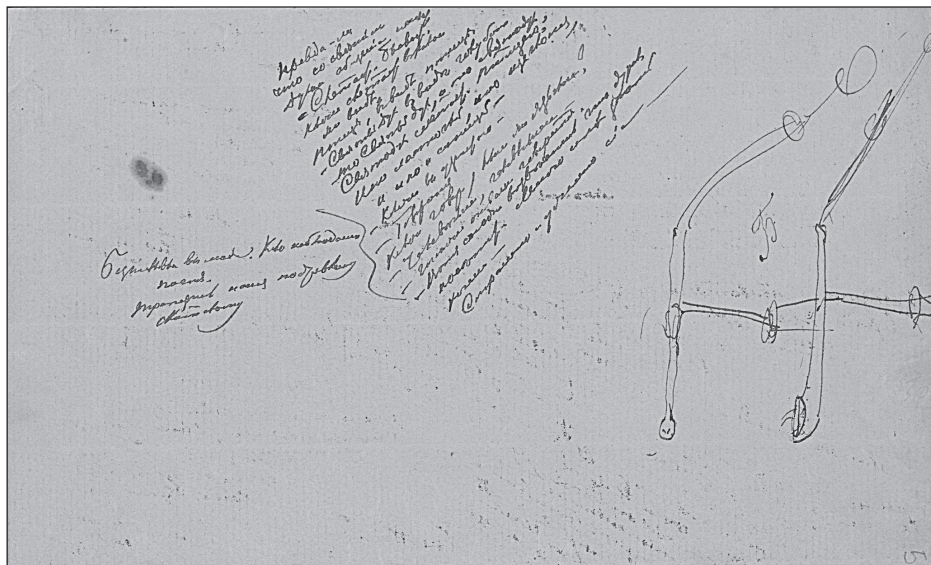


Рис. 1 Страница рукописи романа «Братья Карамазовы» с изображением схемы района г. Старая Русса, где в это время жил писатель.

Подготовительные материалы к главе I «Отец Ферапонт» кн. четвертой «Надрывы».  
РО ИРЛИ. Ф. 100. Ед. хр. 29444. № 5. Л. 1 об. Старая Русса, 1878-1879 г.

Второй зал, вероятно, лучше бы всего посвятить творческому процессу Достоевского в 1870-е гг., приведшему к созданию романа с персонажами, наделенными известными специфическими взглядами на жизнь. Основные блоки: начало работы — «Житие великого грешника», «Атеизм» (1869 г.), попытка описать переход подростка к христианскому видению реальности («Подросток», 1875 г.), статьи «Дневника писателя» (1876–1877 гг.), поездка в Козельск и рождение сюжетной структуры «Братья Карамазовы», трех основных борющихся между собой философских концепций: гедонизма (Федор Павлович, Дмитрий), прагматизма (Иван, Смердяков) и исихазма (Зосима, Алеша Карамазов). Набор материалов, указывающих на круг чтения Достоевского в период создания произведения, а также книг, упоминаемых в тексте романа, портреты круга лиц, оказавших существенное влияние на формирование художественного мира и идеологии произведения; книги, газеты, фотографии и другие материалы. В частности, тексты, на которые опирался и которые цитировал писатель в создании художественно-философской структуры своего романа.

Это, в первую очередь, классика христианской литературы: Евангелие (желателен муляж экземпляра, который прошел с Достоевским Сибирскую ссылку), Хожение Богородицы, Послания апостола Павла, Псалтырь, Лествица Иоанна, Сто четыре священные истории Ветхого и Нового завета (любимая книга писателя в детстве), Четьи-Минеи, Апокалипсис Иоанна Богослова, Книга пророка Ионы. Портреты и произведения писателей, оказавшихся в орбите творческих поисков Достоевского в период создания «Братьев Карамазовых»: А.Н. Островский, У. Шекспир, Ф.-М. А. Вольтер, П.-Ж. Прудон,

М.А. Бакунин, Н.Г. Чернышевский, М.Ю. Лермонтов, Н.В. Гоголь, И.В. Киреевский, А.С. Хомяков, А. Радклиф, Ж. де Лафонтен, Ф. Купер, М. Лютер, Д. Дидро, Г. Гейне, И. Тэн, Р. Декарт, Ф. Шиллер, Ф.И. Тютчев, Ф. Рабле, И.С. Тургенев, А.С. Пушкин, В.А. Жуковский, И.А. Гончаров, Э. Ренан, Данте Алигьери, В. Гюго, Ф. Шиллер и др., по мере необходимости. Русский фольклор, цитируемый или упоминаемый в «Братьях Карамазовых»: «Поэтические воззрения славян на природу» А.Н. Афанасьева, «Древние российские стихотворения» Кириши Данилова, «Песни русского народа» И.П. Сахарова, «Поэма Сороковины». Ряд античных мыслителей, как минимум, Дионисий Ареопагит и Диоген. Музыкальные произведения, в частности, опера Дж. Мейербера «Роберт-Дьявол», а также педагогическая литература: И.Г. Песталоцци, Ф. Фребель, Л.Н. Толстой.

Должны быть разработаны экспозиционные узлы, посвященные героям писателя и их прототипам: Д. Ильинский, Ап.А. Григорьев, Ефрем Сирий (Дмитрий Карамазов); Н.С. Кашкин, Н.Н. Страхов, Д.И. Писарев, К. Бернар, Л.А. Фейербах, Ч. Дарвин (Иван Карамазов); В.С. Соловьев, А.М. Бухарев (Алеша Карамазов), Агриппина Меньшова (Грушенька) и др. Ресурс для раскрытия характера Коли Красоткина — журнал «Детское чтение» Г.Ф. Головачова, а также реплики известного французского оратора П.В. Верньо, которые герой Достоевского почерпнул, вероятно, из очерка И.С. Тургенева «По поводу «Отцов и детей»» (1869), а также запрещенной в России герценовской «Полярной звезды». Плюс сведения из воспоминаний А.Г. Достоевской о годах создания романа «Братья Карамазовы», включая описание поездки писателя после смерти сына Алеши в Оптину Пустынь и встречи со старцем Амвросием.

Из других тем, достойных отражения к экспозиции, следует назвать спор Ф.П. Карамазова со Смердяковым о солдате Данилове, историю формирования образа Лизаветы Смердящей, впервые появившейся в рукописях к «Подростку», прототипом которой была «дурочка Аграфена», жительница деревни в имении его отца. Особого экспозиционного узла заслуживает «Речь о Пушкине», которую можно считать полноценным комментарием к роману «Братья Карамазовы».

Третий зал, вероятно, стоило бы посвятить философско-религиозным взглядам Достоевского. Это помещение, в настоящее время — «Гостиная Катерины Ивановны», второстепенного персонажа романа, может быть использовано более уважительным по отношению к писателю образом: наполнением его материалами, указывающими на философское значение «Братьев Карамазовых», его идеологическое содержание, с презентацией всех необходимых для этого материалов, раскрывающих нравственно-онтологические идеалы Достоевского, реализованные в произведении. Основные блоки философской системы писателя с достаточной ясностью установлены современной наукой о творчестве писателя. Это проект христианского обновления страны («почвенничество»), отраженный в поэме Ивана «Великий инквизитор», интерес Достоевского к достижениям современной ему науки, историко-философские и общественно-политические взгляды Достоевского, отраженные в романе.

Относительно узла, посвященного одному трёх важнейших идеологических центров романа, известной притчи о «луковке», которую рассказывает Аграфена Светлова, следует добавить в него цитату из письма Достоевского к издателю «Русского вестника» от 16 сентября 1879 г., в котором он называет этот эпизод «драгоценностью», с просьбой издателю особенно бережно отнестись к этой главе. Экспозиционный узел, посвященный «почвенничеству» Достоевского, не может обойтись без портрета Н.Я. Данилевского и издания «России и Европы», с которым писатель знакомился еще до публикации этого



произведения, а также портретов и трудов Ап.А. Григорьева, А.С. Хомякова, И.В. Киреевского, А.М. Бухарева. Увлекавшая Достоевского в этот период тема многомирия Вселенной и концепция неевклидовой геометрии, получившие широкую трактовку в «Братьях Карамазовых», могут быть отражены с помощью экспозиционного узла, включающего в себя цитаты из «Братьев Карамазовых»<sup>13</sup>, портреты Н.И. Лобачевского, Г. Гельмгольца, Б. Римана и июльского издания журнала «Знание» за 1876 г. с публикацией заинтересовавшей писателя статьи о нелинейном пространстве<sup>14</sup>. В этот блок может быть включен А. Эйнштейн, определивший роман «Братья Карамазовы» как один из источников теории относительности<sup>15</sup>. В этом зале стоит уделить внимание юридической теме, которой живо интересовался писатель в период создания «Братьев Карамазовых» и отраженной в нем в виде аллюзий и цитат. Важнейшими консультантами писателя по этим вопросам были А.А. Штакеншнейдер и А.Ф. Кони. Писателя интересовало дело Кронеберга и фон Зона, процесс Веры Засулич (на котором писатель присутствовал лично 31 марта 1878 г.), деятельность адвоката А.И. Урусова; необходимы их портреты и сопутствующие материалы. Идеи Ивана Карамазова о замене гражданского суда на суд церковный являются отражением судебной реформы 1864 г. и дискуссий в печати по этому поводу. Здесь также было бы уместно создать экспозиционный узел, посвященный прижизненным рецензиям на роман «Братья Карамазовы».

Четвертый зал (нынешняя «Детская») мог бы стать местом для материалов, раскрывающих значение этого литературно-философского шедевра в русской и мировой культурах. Здесь было бы уместно расположить прижизненные и современные издания романа, переводы на иностранные языки, исследования «Братьев Карамазовых» известных литературоведов, монитор с фильмами и пьесами по роману.

Последний блок в наличных помещениях, отведенных для экспозиции, вероятно, было бы правильно посвятить старцу Зосиме. Этот экспозиционный блок — правильный финал в сюжете «музея “Братьев Карамазовых”», прямо связываясь с религиозно-философскими убеждениями писателя, его надеждами на спасение страны и всего мира от напасти взаимной вражды людей друг к другу за счет торжества принципа доверия и братской христианской любви. В своей работе писатель опирался на книгу из своей библиотеки: «Историческое описание Козельской Введенской Оптиной пустыни»<sup>16</sup>. Здесь необходимо также разместить блок, посвященный «Пушкинской речи» Достоевского как итоговому резюме смысла романа «Братья Карамазовы», где содержится объяснение, в чем смысл «деятельности» Алеши и почему он вышел из монастыря.

Что можно предложить для оформления зала, исходя из достаточно детального описания кельи в романе и всех имеющихся сведений: грубая, работы деревенского столяра, мебель — стол, пара стульев, полка, комод, вешалка для верхней одежды; два горшка с бальзамом или геранью на окне. Большого размера старообрядческая икона Богородицы («Умиление») и еще несколько икон, копии, возможно, не лучшего качества: икона Алексей человек Божий, «Спас Нерукотворный» (Новгород, XIII в.), «Иверская икона Богородицы», «Снятие с креста» (мастерская Рублева), «Воскрешение Лазаря»

<sup>13</sup> Кийко Е.И. Восприятие Достоевским неевклидовой геометрии // Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1985. Т. 6. С. 120–128; Барит К.А. «Братья Карамазовы» Ф.М. Достоевского: неевклидова геометрия и вопрос о преодолении зла // Он же. Достоевский: этимология повествования. СПб., 2019. С. 356–368.

<sup>14</sup> Гельмгольц Г. О происхождении и значении геометрических аксиом // Знание. 1876. № 8. С. 1–26.

<sup>15</sup> Мошковский А. Альберт Эйнштейн. М., 1922. С. 162.

<sup>16</sup> Историческое описание Козельской Введенской Оптиной пустыни. Изд. 3-е. М., 1876. С. 21–23.



Андрея Рублева, еще два изображения Богородицы «в сияющих ризах». Лампада перед образом Богородицы, на полке возле икон — скульптуры херувимов, фарфоровые пасхальные яйца, католический крест из слоновой кости с обнимающей его Mater dolorosa. На стенах — несколько гравированных воспроизведений «великих итальянских художников» — Рафаэль «Сикстинская мадонна», Тициан «Кесарю Кесарево», гравированное или литографированное изображение Аполлона Бельведерского, «Асис и Галатея» К. Лоррена. Несколько литографий: на стене — изображения святых и великомучеников, св. Григория Богослова, св. Марии Магдалины, св. Иоанна Богослова, св. Феодосия Печерского, бл. Аврелия Августина, св. Аввы Исайи Отшельника, св. Марка Подвижника, св. Сергия Радонежского, св. Исаака Сирина. Экспозиционно следовало бы выделить титул книги: «Святой и преподобный Алексей Человек Божий» (М.: Литография А.В. Морозова, 1865). На столе расположить письменные принадлежности: чернильница, ручка-вставка, песочница, несколько книг в старинных переплетах, несколько листов бумаги, сальная свеча в самодельном глиняном подсвечнике.

Музей как таковой есть социальный институт памяти о творческих процессах, приведших к созданию позитивных для мировой науки и культуры ценностей, уместно вспомнить мысль Д.С. Лихачева о том, что культура есть память народа о самом себе<sup>17</sup>. Задача любого музея, в соответствии с его социально-культурной функцией, заключается в том, чтобы сохранять, реставрировать и популяризировать культурные ценности, выработанные человечеством. Музей есть ячейка самовозрастающей ноосферы, фиксирующая след, оставленный в истории жизнью выдающегося человека, давшего миру новое слово. Конечно, особенно актуально это для литературного музея, в классическом своем виде сохраняющего следы прикосновения гения к окружающему миру. Кустарно изготовленные очки и не слишком профессионально сшитые старые сапоги не имеют большой ценности, но ситуация меняется, если очки принадлежали А.П. Чехову, а сапоги сшиты Л.Н. Толстым. Относительно Ф.М. Достоевского, такими несомненными ценностями являются и творческое наследие выдающегося русского философа и писателя, оформленное им в виде ряда произведений, и сам его творческий процесс, им не оформленный и сохранившийся лишь в виде черновых записей, но не менее первого заслуживающий внимания. Любой след пребывания гения на Земле ценен, но ценность следов их активности резко возрастает, если эти следы ведут к тем продуктам, благодаря которым они считаются гениями, их литературным произведениям. Отсюда ясно, что более экспозиционно ценных и высокоинформативных предметов, чем рукописи, применительно к музею невозможно представить. Проблем с обретением этих материалов с момента открытия сайта «Цифровой архив Ф.М. Достоевского»<sup>18</sup> не существует. Но набор прямоугольных кусочков бумаги, заполненных почти нечитаемой скорописью, не слишком привлекательный экспозиционный материал, трудно усваиваемый посетителями. Ведь для «музея романа» нужно создать экспозицию, которая максимально полно отвечала бы двум почти несовместимым параметрам — быть плотью от плоти творческого процесса писателя и, одновременно, являть собой живой изобразительный материал, формирующий мысль суггестивно — мгновенно и наглядно, в непосредственной данности, работающей не в пределах линейно-протяженной рецепции<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> См.: Лихачев Д.С. Письма о добром и прекрасном. М., 1989. С. 10, 14.

<sup>18</sup> См. по адресу: <https://dostoevskyarchive.pushdom.ru/> (ссылка последний раз проверялась 11.04.2022).

<sup>19</sup> См.: «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте. Сборник статей. М., 2013.

Такой материал есть у очень немногих писателей, тех, которые много рисовали в процессе творческой работы. К ним относятся А.С. Пушкин и Ф.М. Достоевский. Но если экспозиция литературного музея Пушкина в Болдино в буквальном смысле основана на его рисунках<sup>20</sup>, не менее Пушкина рисовавший в своих рукописях Достоевский во всех известных мне музеях Достоевского, за исключением, пожалуй, недавно открывшегося Московского «Дома Достоевского», с огромным трудом пробивает себе дорогу. Разумного объяснения этому феномену у меня нет, особенно учитывая, что Пушкин рисовал обычно во время пауз при создании своего произведения, а Достоевский — непосредственно в процессе работы над образом своего героя, сначала набрасывая его графический портрет, а затем внедрял его в словесной форме в текст произведения. Что заставляет музейных сотрудников игнорировать этот материал, загадка. Будто специально для музея своего творчества Достоевский активно помогал себе рисованием, изображая портреты задуманных персонажей, а также лица реально существовавших людей, о которых думал во время создания произведения (рис. 2). Внедрив рисунки Достоевского в экспозицию, можно предоставить посетителю уникальную возможность посетить творческую лабораторию писателя, увидеть, как из слов, каллиграфических прописей, портретных и архитектурных рисунков рождался его художественный мир или факт его биографии, как, например, рисунок, сделанный в Старой Руссе и изображающий сына Достоевского Феодора (рис. 3).

Особой ценностью являются портретные рисунки Достоевского, в частности, портреты «старцев» (рис. 4), в 1870-х гг. он создал двенадцать такого рода изображений<sup>21</sup>. Помимо этого, значительный интерес для раскрытия сюжета «Братьев Карамазовых» представляет изображение юноши-монаха с двумя крестами (рис. 5)<sup>22</sup>, ряд черновых набросков к роману «Братья Карамазовы» с архитектурными деталями — записи к книге 5. «Pro et Contra» (гл. 1 «Сговор») и черновиком письма к редактору «Русского вестника» Н.А. Любимову (ИРЛИ. Ф. 100. № 29444. ССХб.2., № 8. С. 2об.; Ф. 100. № 29444. ССХб.2. № 9. 1об), графические фантазии Достоевского в рукописях к роману (ИРЛИ. Ф. 100. № 29444. ССХб.2., № 13. С. 2; ИРЛИ. Ф. 100. № 29444. ССХб.2., № 19. С. 1 об.), страница черновика с записью крупным шрифтом: «Где живут Алеша и Иван?» (ИРЛИ. Ф. 100. № 29444. ССХб.2., № 31. С. 1 об.), «Прокурор» (ИРЛИ. Ф. 100. № 29444. ССХб.2., № 36. С. 1); «Суд» (ИРЛИ. Ф. 100. № 29444. ССХб.2., № 41. С. 1) к главе «Судебная ошибка», список можно продолжить. Не использовать этот материал для строительства Музея романа «Братья Карамазовы» — серьезная ошибка.

Вернемся к началу. Роман «Братья Карамазовы» — это философская мистерия о смысле жизни человека: ориентированного на нравственный и онтологический идеал Иисуса Христа, или, напротив, сознательно или бессознательно уходящего от Него. Это продукт напряженной религиозно-философской мысли писателя, его мучительных поисков осан-ны, прошедшей через «горнило сомнений». Экспозиция «музея литературного произведения» его памяти не должна: дублировать художественную информацию, содержащуюся в произведении, или заслонять ее каким-либо иными художественными достижениями

<sup>20</sup> Большое Болдино. Экспозиция музея А.С. Пушкина. См. по адресу: <https://kraeved1147.ru/boldino-dom/> Ссылка последний раз проверялась 10.04.2022).

<sup>21</sup> 1. РГАЛИ. Ф. 212.1.4. С. 41; 2. РГАЛИ. Ф. 212.1.5. С. 12; 3. РГАЛИ. Ф. 212.1.6. С. 122; 4. РГАЛИ. Ф. 212.1.6. С. 136; 5. РГАЛИ. Ф. 212.1.11. С. 1; 6. РГАЛИ. Ф. 212.1.12. С. 15; 7. РГАЛИ. Ф. 212.1.12. С. 25; 8. РГБ. Ф. 93.1.1.8/24. С. 1 об.; 9. РГБ. Ф. 93.1.1.8/24. С. 2; 10. РГБ. Ф. 93.1.2.1/17. С. 1; 11. ИРЛИ. Ф. 100. № 29444. ССХб.2. № 40. С. 1 об; 12. ИРЛИ. Ф. 100.29452. ССХб.6. № 4. С. 4.

<sup>22</sup> РГАЛИ. Ф. 212.1.11. С. 96 об.

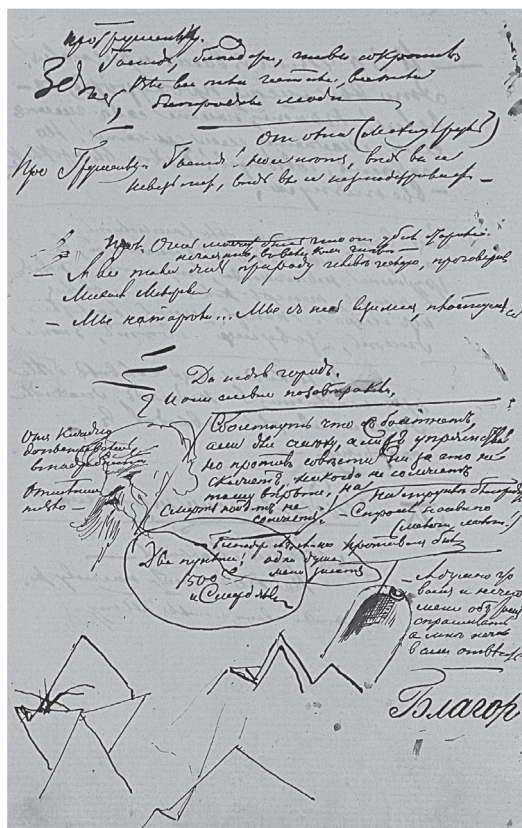


Рис. 2 Наброски с кн. 9 «Предварительное следствие» к главам VI «Прокурор поймал Митю» и VII «Великая тайна Мити. Освистали». ИРЛИ РАН. Ф. 100. №29444. ССХб.2. № 27

(например, работами талантливого иллюстратора), недоговаривать или сообщать неточные сведения о произведении и ее авторе. Общая стратегическая задача «музея романа “Братья Карамазовы”» — с помощью всех известных на сегодняшний день научных данных, фактов, событий, городской жизни Старой Руссы и всей России, книг, статей, номеров газет, портретов современников, гравюр и литографий, игравших роль в создании сюжета и круга действующих лиц романа «Братья Карамазовы», других материалов создать адекватный и связный рассказ о том, как было написано это произведение. Эта история творческого подвига писателя, открывшего человечеству новый взгляд на старые проблемы о добре и зле, смысле человеческой жизни не менее увлекательна, чем сам роман «Братья Карамазовы», и без всякого сомнения заслуживает быть отраженной в «музее романа». Творческая история «Братьев Карамазовых», насколько богата событиями, фактами, незаурядными персонами, интереснейшими идеями, являя собой плодородную почву для творчества музейщика, что ему нужно лишь отобрать наиболее ценное в научном и экспозиционном плане из гигантского объема научных данных, созданных поколениями ученых. Методологическая проблема «музея романа» не существует отдельно от ее практического осуществления, и решать оба аспекта, вероятно, можно только вместе и одновременно. Понятно, чему не должен служить такого рода музей и чего там не должно быть. Осталось только обратиться к тому, чем он быть должен.



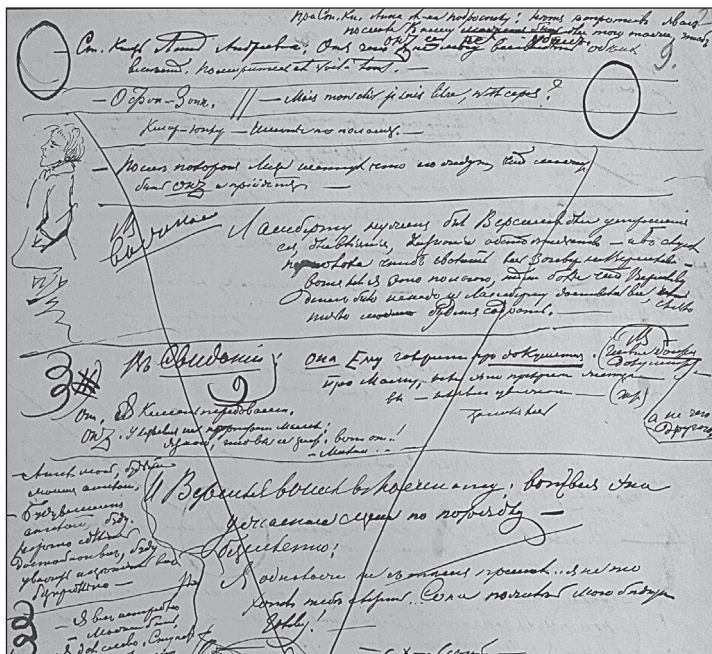


Рис. 3 Подготовительные материалы к роману «Подросток». Изображение сына писателя Федора Федоровича Достоевского в возрасте четырех лет.  
РГБ. Ф. 93. Оп. 1. К. 1. Ед. хр. 8. № 24. Л. 2. Старая Русса, 1875 г.

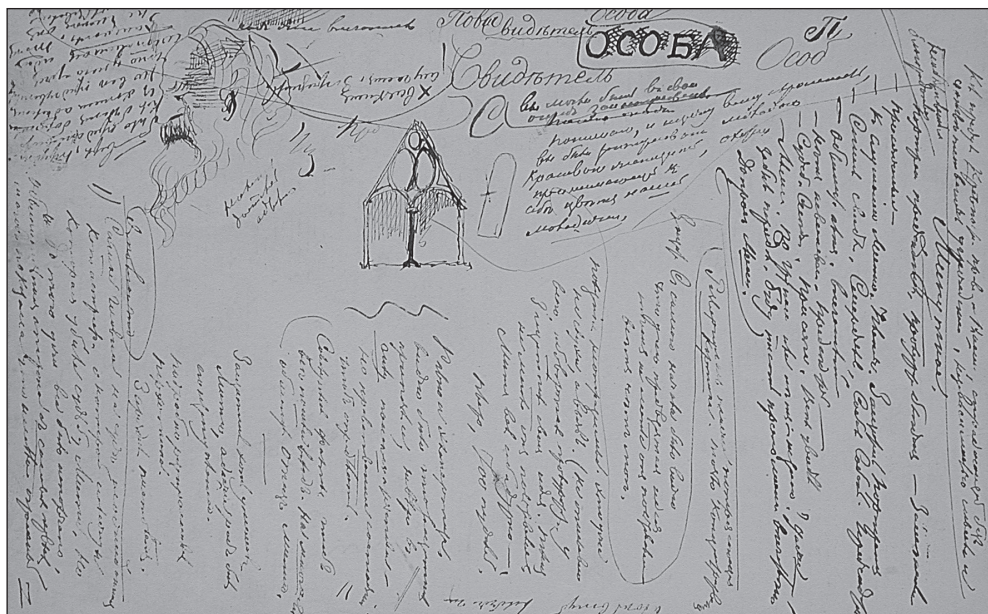


Рис. 4 Каллиграфические прописи, архитектурные композиции и портрет «старца» в подготовительных материалах к первым пяти главам двенадцатой «Судебная ошибка» романа «Братья Карамазовы».  
РО ИРЛИ. Ф. 100. Ед. хр. 29444. № 40. Л. 1 об. Старая Русса. 1879 г.

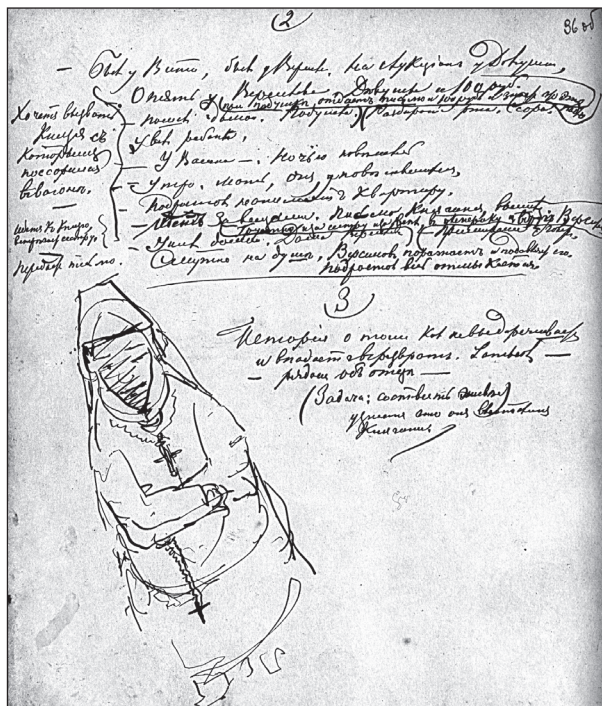


Рис. 5 Изображение юноши в монашеском одеянии, с двумя крестами.

Подготовительные материалы к роману «Подросток».

РГАЛИ. Ф. 212. Оп. 1. Ед. хр. 11. Л. 96 об. Старая Русса, 1875 г.

### Список литературы

Барит К.А. «Братья Карамазовы» Ф.М. Достоевского: неевклидова геометрия и вопрос о преодолении зла // Он же. Достоевский: этимология повествования. СПб.: Нестор-История, 2019. С. 356–368.

Белов С.В. Ф.М. Достоевский. Указатель произведений Ф.М. Достоевского и литературы о нем на русском языке, 1844—2004 гг. СПб.: Российская национальная библиотека, 2011. 755 с.

Деханова О.А. Комментарии к «гастрономическому языку» Достоевского как необходимый инструмент «медленного чтения» // Достоевский и мировая культура. 2018. № 3. С. 32–68.

Достоевская А.Г. Воспоминания. М.: Правда, 1987. 544 с.

Кийко Е.И. Восприятие Достоевским неевклидовой геометрии // Достоевский. Материалы и исследования. Л.: Наука, 1985. Т. 6. С. 120–128.

Круглый стол, посвященный обсуждению экспозиции Музея романа «Братья Карамазовы» в Старой Руссе, прошедший 24 мая 2021 года в рамках XXXVI Международных Старорусских чтений «Достоевский и современность» под названием «Роман «Братья Карамазовы» в XXI веке» // Достоевский и мировая культура. 2021. № 4 (16). С. 220–259.

Лихачев Д.С. Письма о добром и прекрасном. М.: Детская литература, 1989. 238 с.

«Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте. Сборник статей. М.: Новое литературное обозрение, 2013. 572 с.



Розанов В.В. Легенда о Великом инквизиторе Ф.М. Достоевского. М.: Республика, 1996. 702 с.

Сараскина Л.И. Поэма о Великом инквизиторе как литературно-философская импровизация на заданную тему // Достоевский в конце XX века. М.: Классика плюс, 1996. С. 270–289.

Смирнов Г.И. Скотопригоньевск и Старая Русса. М.: Лурена, 2001. 100 с.

### References

Barsht, K.A. «Brat'ja Karamazovy» F.M. Dostoevskogo: neevklidova geometrija i vopros o preodolenii zla [“The Brothers Karamazov” by F.M. Dostoevsky: non-Euclidean geometry and problem of redemption of evil], in Ibid. *Dostoevskij: jetimologija povestvovanija*. Saint-Petersburg: Nestor-Istorija Press, 2019. P. 356–368. (in Rus.).

Belov, S.V. *F.M. Dostoevskij. Ukazatel' proizvedenij F.M. Dostoevskogo i literatury o nem na russskom jazyke, 1844—2004* [F.M. Dostoevsky. Index of F.M. Dostoevsky's works and literature about him in Russian, 1844—2004]. Saint-Petersburg: Rossiyskaya natsionalnaya biblioteka Press, 2011. 755 p. (in Rus.).

Dekhanova, O.A. Kommentarii k «gastronomicheskomu jazyku» Dostoevskogo kak neobhodimyj instrument «medlennogo chtenija [Comments on Dostoevsky's “gastronomic language” as a necessary tool for “slow reading”], in *Dostoevskij i mirovaja kul'tura*. 2018. Vol. 3. P. 32–68. (in Rus.).

Dostoevskaja, A.G. *Vospominanija* [Memories]. Moscow: Pravda Press, 1987. 544 p. (in Rus.).

Kijko, E.I. Vosprijatie Dostoevskim nejevklidovoj geometrii [Dostoevsky's perception of non-Euclidean geometry], in *Dostoevskij. Materialy i issledovanija*. Leningrad: Nauka Press, 1985. Vol. 6. P. 120–128. (in Rus.).

Kruglyj stol, posvjashhennyj obsuzhdeniju jekspozicii Muzeja romana «Brat'ja Karamazovy» v Staroj Russe, proshedshij 24 maja 2021 goda v ramkah XXXVI Mezhdunarodnyh Starorusskikh chtenij «Dostoevskij i sovremennost'» pod nazvaniem «Roman “Brat'ja Karamazovy” v XXI veke» [A round table dedicated to the discussion of the exposition of the Museum of the novel “The Brothers Karamazov” in Staraya Russa, held on May 24, 2021 as part of the XXXVI International Readings in Staraya Russa “Dostoevsky and Modernity” under the title “The Novel “The Brothers Karamazov” in the 21<sup>st</sup> century”], in *Dostoevskij i mirovaja kul'tura*. 2021. Vol. 4 (16). P. 220–259. (in Rus.).

Likhachev, D.S. *Pis'ma o dobrom i prekrasnom* [Letters about the good and the beautiful]. Moscow: Detskaja literatura Press, 1989. 238 p. (in Rus.).

«Nevyrazimo vyrazimoe»: jekfrasis i problemy reprezentacii vizual'nogo v hudozhestvennom tekste. *Sbornik statej* [“Inexpressibly expressive”: ekphrasis and problems of visual representation in a literary text. The collection of essays]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Press, 2013. 572 p. (in Rus.).

Rozanov, V.V. *Legenda o Velikom inkvizitore F.M. Dostoevskogo* [The Legend of the Grand Inquisitor by F.M. Dostoevsky]. Moscow: Respublika Press, 1996. 702 p. (in Rus.).

Saraskina, L.I. Pojema o Velikom inkvizitore kak literaturno-filosofskaja improvizacija na zadannuju temu [The poem about the Grand Inquisitor as a literary and philosophical improvisation on a given topic], in *Dostoevskij v konce XX veka*. Moscow: Klassika pljus Press, 1996. P. 270–289. (in Rus.).

Smirnov, G.I. *Skotoprignon'evsk i Staraja Russa* [Skotoprigonyevsk and Staraya Russa]. Moscow: Lurena Press, 2001. 100 p. (in Rus.).

Гук Д.Ю.

## СОЦИАЛЬНЫЕ УСТАНОВКИ МУЗЕЙНОГО ПОСЕТИТЕЛЯ И СОТРУДНИКА: К ПОСТАНОВКЕ ЗАДАЧИ

Гук, Дарья Юрьевна — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Государственный Эрмитаж, Россия, Санкт-Петербург, [hookk@hermitage.ru](mailto:hookk@hermitage.ru).

Музей как модное веяние XVIII века из частного собрания эволюционировал в публичный институт. Со времени петровской Кунсткамеры мотивация посещения собраний редкостей также претерпевала изменения. Социальная значимость института памяти никем не оспаривается, меняется аттитюд. Музейная педагогика предполагает использование методов психологии, а именно, социальной психологии. Какому бы течению в психологии (бихевиористскому, когнитивистскому, мотивационному, структурному или генетическому) мы ни следовали, социальная установка описывает склонность человека к совершению определенного социального поведения. В зависимости от компонентов: способности воспринимать, осознавать, оценивать, — индивидум будет действовать относительно социального объекта (в частности, музея) определенным образом. Чтобы зафиксировать изменение социальных установок на посещение музея, в частности, связанное с пандемией, необходимо было обратиться к истории изучения данного вопроса в отечественных музеях. Специальных музейных исследований по данному вопросу не проводилось, но косвенно было можно выявить изменение социальных установок на протяжении столетия. Для привлечения музейных посетителей, как реальных, так и виртуальных, следует учитывать разные социальные установки, и как следствие, информационное обслуживание определенной целевой аудитории требует разных методических приемов.

**Ключевые слова:** музей, музейные исследования, социальная психология, социальная установка, пандемия COVID-19.

## SOCIAL ATTITUDES OF THE MUSEUM VISITOR AND EMPLOYEE: TOWARDS THE FORMULATION OF THE TASK

Hookk, Daria Yurievna — Candidate of Science in Philology, Senior Research Fellow, the State Hermitage Museum, Russian Federation, Saint-Petersburg, [hookk@hermitage.ru](mailto:hookk@hermitage.ru).

The museum as a fashion trend of the 18<sup>th</sup> century evolved from a private collection into a public institution. Since the time of the Peter the Great Kunstkammer, the motivation for visiting collections of rarities has also undergone changes. The social significance of the institute of memory is not disputed by anyone, the attitude is changing. Museum pedagogy involves the use of methods of psychology, namely, social psychology. Whatever current in psychology (behaviorist, cognitive, motivational, structural or genetic) we follow, a social attitude describes a person's tendency to commit a certain social behavior. Depending on the components: the ability to perceive, realize, evaluate, an individual will act in relation to a social object (in particular, a museum) in a certain way. In order to fix the change in social attitudes towards visiting the museum, in particular, related to the pandemic, it was necessary to turn to the history of studying this issue in Russian museums. There have been no special

museum studies on this issue, but indirectly it was possible to identify a change in social attitudes over the course of a century. To attract museum visitors, both real and virtual, it is essential to take into account different social attitudes, and as a result, information service for a certain target audience requires different methodological techniques.

**Key words:** museum, museum research, social psychology, social attitude, covid-19 pandemic.

В Государственном Эрмитаже социологические исследования предшествующих периодов основываются на количественных показателях по формам работы, в лучшем случае, показывая демографическую и социальную картины посетителей музея<sup>1</sup>. Соотнесение с мотивациями не производилось ввиду отсутствия в этом производственной необходимости. Первые публикации, показывающие влияние социально-экономических факторов на приток посетителей в музей, появились задолго до пандемии<sup>2</sup>. Анализ ранних публикаций и собранных в последнее время данных преследовал цель выяснения механизмов воздействия на социальные установки, влияющие на отношение к работе музея. Музейные исследования, как правило, не затрагивают сложную тему социальных установок посетителей<sup>3</sup>, поскольку это требует больших профессиональных компетенций. Автор не претендует на исчерпывающее исследование вопроса, и эта попытка предпринята в связи с непосредственными рабочими задачами.

Первые исследования запросов музейных посетителей<sup>4</sup> для выяснения потребностей зрителей стали проводиться в Государственном Эрмитаже в 1930-х гг. в связи с организацией Рабочих Кружков Эрмитажа<sup>5</sup> и письменными жалобами<sup>6</sup>. До этого информацию учитывали научные сотрудники, проводившие экскурсии, что отражено в производственных планах и отчетах<sup>7</sup>. Однако, в результате выступлений А.А. Жданова с докладом

<sup>1</sup> Антонова Л. Учебная экскурсия в музей — одно из звеньев педагогического процесса // Сообщения Государственного Эрмитажа. Л., 1956. Вып. IX. С. 57–58; Мытарева К. Циклы экскурсий как одна из форм углубленного изучения коллекций Эрмитажа // Сообщения Государственного Эрмитажа. Л., 1956. Вып. IX. С. 55–56; Губчевский П.Ф.: 1) Работа с одиночными посетителями в художественных музеях // Вопросы массовой работы в художественных и литературных музеях. М.: [Б. и.], 1960. С. 36–50; 2) Посетители Эрмитажа // Сообщения Государственного Эрмитажа. Л., 1974. Вып. XXXVIII. С. 70–73; 3) Зритель в художественном музее: некоторые итоги по материалам социологических исследований в Государственном Эрмитаже 1963–1974 годов // Научно-исследовательская работа в художественных музеях: (Науч. семинар). М., 1975. Ч. 3. С. 240–275; Научно-просветительный отдел // Эрмитаж. История и современность. 1764–1988. М., 1990; Богачева И.А. Вклад П.Ф. Губчевского в развитие музейной социологии // Научная конференция памяти П.Ф. Губчевского. СПб., 1999. С. 18–22; Галич Т.И. У истоков музейной социологии // Научная конференция памяти П.Ф. Губчевского. СПб., 1999. С. 31–33; Селиванов В.В., Мишина И.В. Студенты в Эрмитаже // Музей — зритель. XXI век. Материалы межд. конф. к 80-летию Научно-просветительного отдела. СПб., 2006. С. 150–154; Роцин А.А. Экскурсия в структуре информационных запросов посетителей Государственного Эрмитажа // Музей — зритель. XXI век. Материалы межд. конф. к 80-летию Научно-просветительного отдела. СПб., 2006. С. 148–150.

<sup>2</sup> Козиев В.Н., Петрунина Л.Я. Динамика посещаемости художественных музеев (1985–2006) // Социология культуры. 2008. № 10 (294). С. 111; Маценков С.А. Нетрезвые посетители Императорского Эрмитажа // 250 историй про Эрмитаж: «Собрание пестрых глав...»: в 5 кн. СПб., 2014. Кн. 2. С. 76.

<sup>3</sup> Музей и личность. М., 2007.

<sup>4</sup> Архив Государственного Эрмитажа (Далее — АГЭ). Ф. 1. Оп. 5–3. Д. 1321; Там же. Д. 1180.

<sup>5</sup> Научно-просветительный отдел // Эрмитаж. История и современность. 1764–1988. С. 340.

<sup>6</sup> АГЭ. Ф. 1. Оп. 5–4. Д. 2096.

<sup>7</sup> Там же. Ф. 1. Оп. 5–3. Д. 1358. Л. 33.

на заседании бюро Ленинградского горкома ВКП (б)<sup>8</sup>, где критиковался сам метод анкетирования, содержащего вопросы о социальном происхождении учащихся, названный «грубым нарушением советских законов по форме, а по существу издевательством и вреднейшей антигосударственной и антиобщественной практикой», любые исследования приостановились, а после публикации 4 июля 1936 г. в газете «Правда» постановления ЦК ВКП (б) «О педологических извращениях в системе Наркомпроса»<sup>9</sup> совсем прекратились.

Просветительные и культурные мероприятия 1950-х гг. прививали новые эстетические нормы, которые становились основой «нового советского человека». Проблемы тех лет (очередь в гардеробе, дефицит номерков, «радушие» гардеробщиц и кассиров) сохраняются и поныне. Любопытно, что уже тогда их пытались решить за счет увеличения длительности работы музейного комплекса в летний период. Нехватку экскурсоводов компенсировали не только информационными стендами и табличками, но и дополнительной подготовкой зрителей<sup>10</sup>. Длительность обзорной экскурсии по музею сократилась в два раза, с трех до полутора часов. С конца 1950-х гг. отмечается прирост групп иностранных туристов со своими социальными установками, не привыкших к организованному экскурсионному обслуживанию. Сотрудники Эрмитажа того времени поделили их на три группы: народно-демократические, т.е. «радушно настроенные в отношении СССР», «скептики» из капиталистических стран и «обыватели». Последние, самые многочисленные, стремились удовлетворить свои потребности в сувенирах, книгах и других памятных подарках, «производство которых, к сожалению, отставало от потребностей туристов». Нарекания вызывал и послевоенный эрмитажный буфет<sup>11</sup>. Отраден тот факт, что протоколы партийных собраний 1958 г. зафиксировали особую категорию посетителей, именовавшихся «эстетические стилиаги». Они брали на себя функции экскурсоводов, своего рода посредников в мир прекрасного<sup>12</sup>. В 1970-х гг. образованная ранее музейная аудитория испытывала потребность в лекционных занятиях и тематических цикловых курсах<sup>13</sup>. На основании данных образованного в 1971 г. сектора социологических исследований, изучавшего результативность всех форм работы научно-просветительного отдела, начали применять сугубо дифференцированный подход к различным возрастным, профессиональным, образовательным категориям зрителей<sup>14</sup>. Комплексные исследования динамики посещения, учитывающие данные нескольких художественных музеев, предпринимались в начале XXI в. и зафиксировали отсутствие прямой связи с музейными проектами и косвенную — с политико-экономическими факторами<sup>15</sup>. Тогда же Лаборатория музейного проектирования обратилась к теме «посетитель глазами музея, музей глазами посетителя», что нашло отражение в тематическом сборнике

<sup>8</sup> Российский Центр хранения и изучения документов новейшей истории. Ф. 77. Оп. 1. Д. 570. Л. 1.

<sup>9</sup> Музей и личность. С. 45–46.

<sup>10</sup> Ярмолич Ф.К. «Рабочие будни» Государственного Эрмитажа в 1950-х годах (по материалам протоколов собраний первичной партийной организации) // Труды Государственного Эрмитажа. СПб., 2018. [Т.] 91. С. 409.

<sup>11</sup> АГЭ. Ф. 1. Оп. 5–3. Д. 1176–1179.

<sup>12</sup> Табачникова А. Клуб любителей искусств при Государственном Эрмитаже // Сообщения Государственного Эрмитажа. Л., 1965. Вып. XXVI. С. 57; Ярмолич Ф.К. «Рабочие будни» Государственного Эрмитажа в 1950-х годах. С. 410.

<sup>13</sup> Губчевский П.Ф. Посетители Эрмитажа.

<sup>14</sup> Губчевский П.Ф. Зритель в художественном музее; Научно-просветительный отдел. С. 346.

<sup>15</sup> Козиев В.Н., Петрунина Л.Я. Динамика посещаемости художественных музеев (1985–2006).

статей<sup>16</sup>. Были классифицированы запросы, рассмотреть непосредственно самих посетителей в задачи исследований не входило. Современные экскурсоводы, по личным впечатлениям<sup>17</sup>, также делят посетителей на три категории: «галочные», у которых этот визит включен в обязательную программу тура, «мечтатели», готовившиеся заранее по книгам и сайтам, и релаксирующие эстеты, adeпты арт-терапии и арт-медиации. Процентное соотношение называемых категорий сохраняется, что приводит к заключению о некоторой тенденции в разделении музейных посетителей, но по какому принципу, это и предстоит узнать.

Музейная педагогика предполагает использование методов психологии<sup>18</sup>. Методические разработки к материалам учитывают особенности возраста, но не учитывают даже такой факт, что при общем росте посещаемости с 1950-х гг. преобладание женщин в музейной аудитории носит постоянный характер<sup>19</sup>. Это при том, что в 1930-е гг. женщины составляли менее трети посетителей, в то время как к музейному буму 1970-х гг. их число увеличилось до 64 % при общем росте посещаемости в 10 раз<sup>20</sup>. В последние годы этот сегмент усиливается за счет молодых мам с детьми<sup>21</sup>. Размышляя о потенциальных возможностях музея для человека, ведущие специалисты избегают понятия «социальная установка», отталкиваясь в рассуждениях от возрастных и социальных групп<sup>22</sup>.

Какому бы течению в психологии (бихевиористскому, когнитивистскому, мотивационному, структурному или генетическому) мы ни следовали, социальная установка описывает склонность человека к совершению определенного социального поведения. В структуру социальной установки аттитюда, по М.Б. Смит<sup>23</sup>, входят следующие компоненты:

- поведенческий (поведение по отношению к объекту).
- аффективный (эмоциональная оценка объекта).
- когнитивный (осознание объекта аттитюда).

В зависимости от компонентов: способности воспринимать, осознавать, оценивать, — индивидум будет действовать относительно социального объекта (в частности, музея) определенным образом. Поскольку мотивация аттитюда, по мнению ряда исследователей, зависит от функционально-ролевых особенностей индивидума, то попробуем применить системно-векторный психоанализ (Табл. 1). Не вдаваясь в детали, можно сказать, что указанные особенности поведения соотносятся с матрицей Ганзена-Толкачева<sup>24</sup>. Это не означает, что каждый индивидум будет действовать, руководствуясь только одной

<sup>16</sup> Музей и личность. С. 45–79.

<sup>17</sup> Автор выражает благодарность сотрудникам Научно-просветительского отдела Государственного Эрмитажа, анонимно поделившимся своими наблюдениями.

<sup>18</sup> Шляхтина Л.М. Музейная педагогика: учебно-методическое пособие. СПб., 2021; Научно-просветительный отдел. С. 9.

<sup>19</sup> Богачева И.А. Вклад П.Ф. Губчевского в развитие музейной социологии. С. 22; Галич Т.И. У истоков музейной социологии. С. 33.

<sup>20</sup> Губчевский П.Ф. Зритель в художественном музее.

<sup>21</sup> Харитонова Т.Ю. Социально-психологические особенности посетителей в ситуации музейной коммуникации (на примере Главного штаба Государственного Эрмитажа). Автореферат диссертации кандидата психологических наук. СПб., 2018.

<sup>22</sup> Музей и личность.

<sup>23</sup> Smith M.B. The Personal Setting of Public Opinions: A Study of Attitudes Toward Russia // Public Opinion Quarterly. 1947. Vol. 11. Is. 4. P. 508–509.

<sup>24</sup> Толкачев В.К. Роскошь системного самопознания: основы системно-векторного психоанализа. Нью-Йорк; Берлин; СПб., 2008. С. 18. Рис. 2.



социальной установкой. Психологический портрет отдельного человека описывается набором типов, следовательно, каждый человек может руководствоваться разными установками и даже менять их, что объясняет парадокс Лапьера, согласно которому аттитюд может меняться как будто бы под воздействием обстоятельств или различных факторов<sup>25</sup>. Порядок компонент в таблице 1 соответствует последовательности действий посетителя музея в соответствии с социальной установкой. Если направленность установки меняется в ходе посещения, это означает, что под воздействием внешних раздражителей переключился изначально заложенный в индивидууме тип. Можно относиться к данной гипотезе скептически, но никакого другого объяснения, почему мы наблюдаем в книгах отзывов практически одни и те же высказывания по поводу публичного музея Эрмитаж на протяжении столетия<sup>26</sup>, что бы ни происходило, и какие бы новшества ни внедрялись, пока никем не предложено.

Таблица 1

**Структура социальной установки для разных типов индивидуумов  
по Ганзену-Толкачеву**

| психотип                         | осознание                | эмоция                   | поведение                 |
|----------------------------------|--------------------------|--------------------------|---------------------------|
| ◇ Интонатор<br>(музыкальный)     | Как тихо...              | Только б не орали        | Возьму аудиогид           |
| ○ Информатор<br>(художественный) | Красиво!                 | Подольше б               | Восторг, приду еще        |
| Z Инэргист<br>(интеллектуальный) | Безопасно                | Хорошо, что нет<br>людей | Отзыв (-) или идея (+)    |
| Δ Футурохрон<br>(предприимчивый) | Исключительно<br>для VIP | Подам пример первым      | Спонсор или друг          |
| О Потенциоэрг<br>(общительный)   | Говорят, что вкусно      | Срочно обсудить!         | Расскажу другим           |
| + Экстатоп<br>(контролирующий)   | Каждый должен!           | Это развивает            | Организую других          |
| — Интротоп<br>(ремесленный)      | Всем надо!               | Надо потерпеть           | Одного раза<br>достаточно |
| □ Пастохрон<br>(ремесленный)     | Уютное пространство      | Где экспликации?         | Куплю сувениры<br>и книги |

Исходя из социальных установок для экстатопов и интротопов, нуждающихся именно в коллективном мероприятии, именно эти посетители приходят в составе организованных групп. Чтобы такой экскурсионный поток был создан, необходимо эксклюзивное обслуживание для лиц, принимающих решение об этом, т.е. футурохронов. Но они не придут до тех пор, пока индивидуальные посетители интенциоэрги, с которыми они советуются, не передадут им личные впечатления интонаторов и информаторов. Под атмосферой они будут понимать комплекс положительных эмоций, сочетающих эстетику и безопасность. Последними в музей приходят пастохроны, поскольку они предварительно учитывают отзывы всех предыдущих и убеждаются в том, что это действительно стоящее мероприятие. В принципе, данная схема будет работать для любого учреждения культуры с акцентами на его профиль.

<sup>25</sup> Пиотровский М.Б. Хороший тон. М., 2021. С. 71.

<sup>26</sup> АГЭ. Ф. 1. Оп. 11. Д. 1091; Ф. 1. Оп. 5–3. Д. 1788; Ф. 1. Оп. 20. Д. 169.

В пандемию информационные ресурсы в сети Интернет для музейных сотрудников стали средством:

- привлечь аудиторию (заменой реальной посещаемости виртуальной);
- психологическая поддержка при локдауне;
- сохранение идентичности через постоянных подписчиков.

Такая виртуальная коммуникация оправдана только в случае эмоционального соучастия (например, экскурсовод-кот Сигизмунд). У дистанционных слушателей не работает стандартная установка на коллективное посещение «для галочки» в виде участия в обзорной экскурсии<sup>27</sup>.

Беглый обзор комментариев к вопросу о предпочтениях подписчиков канала Государственного Эрмитажа в Яндекс.Дзен подтверждает гипотезу о процентном соотношении целевых групп музейной аудитории. Большинство подписчиков выражает солидарность в обсуждении скандальных злободневных тем, считает, что посещение музея должно быть бесплатным, как и труд его сотрудников. Оказывать поддержку учреждениям культуры такие посетители не готовы, поскольку привыкли, что поддержку оказывают им самим (любые льготы), таких переубедить невозможно. Им можно порекомендовать семейный просмотр 5-часового видео об Эрмитаже<sup>28</sup>. От 5 до 10 % все же интересуются выставочными и реставрационными проектами, просят более подробной информации о музейной деятельности. В отличие от первых, эта часть музейной аудитории готова читать, не только смотреть видео. От 2 до 5 % приходится на ту постоянную составляющую аудитории, которую волнуют эстетические впечатления, например, тема «Солнце в музее» или «Эрмитаж в гостях у коллег». Очень важно не потерять этих наиболее лояльных виртуальных посетителей. Даже на официальном сайте возможен диалог с посетителями путем создания блога, где хранители дают интервью о текущей научной работе<sup>29</sup>.

Удивление социологов по поводу регулярно возникающих оценок качества питания в музеях вполне объяснимо, если мы будем учитывать потребности потенциальщиков. А сочетание их с типом информатор и даст вывод о Лувре из TripAdvisor: «Чудесный ресторан с видами на прекрасное». Именно о них шла речь еще четверть века назад, когда методистами отмечалась трансформация функции экскурсовода в проводника к прекрасному<sup>30</sup>, о котором уже неоднократно читали, используя всевозможные информационные ресурсы. Приоритеты в потребностях информативности сменились желанием встретить приветливое и доброжелательное отношение к посетителю<sup>31</sup>.

Опыт использования каналов социальных сетей и сайтов с мультимедийным контентом<sup>32</sup>, использование которых по понятным причинам было остановлено, приводит к следующим выводам:

<sup>27</sup> Гук Д.Ю., Суслова Е.А. Релевантность онлайн-ресурсов музея в период пандемии // Современные тенденции в развитии музеев и музееведения: материалы IV Всеросс. с межд. участием науч.-практ. конф. Новосибирск, 2020. С. 141–147.

<sup>28</sup> Эрмитаж. Снято на iPhone 11 Pro. 2020. См. по адресу: <https://www.youtube.com/watch?v=MU73rsL9qE> (ссылка последний раз проверялась 09.05.2022).

<sup>29</sup> British Museum. Blog. 2015. См. по адресу: <https://blog.britishmuseum.org/tag/british-museum> (ссылка последний раз проверялась 09.05.2022).

<sup>30</sup> Торишина Л.Е. Обзорная экскурсия в современном информационном пространстве // Научная конференция памяти П.Ф. Губчевского. СПб., 1999. С. 40.

<sup>31</sup> Там же. С. 41–42.

<sup>32</sup> Hookk D. Hermitage // Museum of the Future. Insights and reflections from 10 international museums. Roma, 2017. P. 19–25.

- для получения эмоций необходимо очное присутствие или наличие актерских талантов у экскурсовода;
- виртуальные панорамы не передают ощущения пространства и атмосферы, если это не видео 360;
- журналистский прием «в гостях у коллег» не связан напрямую с основными функциями музея;
- музейная коммуникация охватывает как пространство музея, так и задействованных в ней посетителей, в дистанционном режиме то и другое теряется.

По мнению информантов-экскурсоводов, гостеприимство в музее означает: стабильность зрительного и звукового контакта (беспроводные наушники), человечность в тембре голоса, свобода перемещения и сохранение дистанции (личные границы), возможность слушать сидя, индивидуальный подход с подстройкой, — что противоречит концепции онлайн-лекций и экскурсий в записи, без возможности комментариев и вопросов по ходу изложения.

Исследования реальных посетителей музеев до, во время и после ограничений из-за пандемии COVID-19 проводились не только европейскими исследователями<sup>33</sup>, но отечественными<sup>34</sup>, и в фокусе внимания оказалась репутация и рейтинг музея как учреждения культуры<sup>35</sup>. Успешными оказываются те музеи, у которых есть своя постоянная аудитория<sup>36</sup>, реальная или виртуальная.

Выводы:

- исследования и публикации по социальным установкам посетителей музеев отсутствуют;
- идеологическая составляющая «формирование гармонично развитой личности строителя коммунизма» осталась в прошлом веке;
- социальные установки на посещение музея меняются;
- чтобы музеем интересовались разные целевые группы, необходимо учитывать их социальные установки;
- информационное обслуживание разных целевых аудиторий требует разных методических приемов.

<sup>33</sup> Follow-up Survey on the Impact of the COVID-19 Pandemic on Museums in Europe. 2021. См. по адресу: [https://www.ne-mo.org/fileadmin/Dateien/public/NEMO\\_documents/NEMO\\_COVID19\\_FollowUpReport\\_11.1.2021.pdf](https://www.ne-mo.org/fileadmin/Dateien/public/NEMO_documents/NEMO_COVID19_FollowUpReport_11.1.2021.pdf) (ссылка последний раз проверялась 09.05.2022); Museums, Museum Professionals and Covid-19: Third Survey. 2021. См. по адресу: [https://icom.museum/wp-content/uploads/2021/07/Museums-and-Covid-19\\_third-ICOM-report.pdf](https://icom.museum/wp-content/uploads/2021/07/Museums-and-Covid-19_third-ICOM-report.pdf) (ссылка последний раз проверялась 09.05.2022).

<sup>34</sup> Hookk D.Yu., Kharitonova T.Yu. Digitally transformed museum communication: convolution of the functions // EVA 2017 Saint Petersburg. Electronic Imaging & the Visual Arts international Conference, St. Petersburg, June 22rd–23th, 2017. Conference Proceedings. Saint-Petersburg, 2017. P. 27–32; Харитонова Т.Ю. Социально-психологические особенности посетителей в ситуации музейной коммуникации (на примере Главного штаба Государственного Эрмитажа). С. 15–16; Гук Д.Ю., Суслова Е.А. Релевантность онлайн-ресурсов музея в период пандемии. С. 141–147; Харитонова Т.Ю. Музейная коммуникация: реальность и виртуальность [электронный текст] // Культура и технологии. 2021. Т. 6. Вып. 3. С. 134–140.

<sup>35</sup> Spyropoulos G. Recognizing Museums for their achievements in innovation and public quality, as well as their commitment to excellence in their human values // Academia Letters. 2021. Article 826. См. по адресу: <https://doi.org/10.20935/AL826> (ссылка последний раз проверялась 09.05.2022); Гук Д.Ю., Харитонова Т.Ю. Цифры о цифре: репутация и рейтинг музея в условиях дистанционной работы // Музей. Памятник. Наследие. 2021. № 2 (10). С. 70–79.

<sup>36</sup> Hookk D.Yu. “Returnability” as a criterion of a successful museum // Музей. Памятник. Наследие. 2018. № 2 (4). С. 56–61.

### Список литературы

*Антонова Л.* Учебная экскурсия в музей — одно из звеньев педагогического процесса // Сообщения Государственного Эрмитажа. Л.: Издательство Государственного Эрмитажа, 1956. Вып. IX. С. 57–58.

*Богачева И.А.* Вклад П.Ф. Губчевского в развитие музейной социологии // Научная конференция памяти П.Ф. Губчевского. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 1999. С. 18–22.

*Галич Т.И.* У истоков музейной социологии // Научная конференция памяти П.Ф. Губчевского. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 1999. С. 31–33.

*Губчевский П.Ф.* Зритель в художественном музее: некоторые итоги по материалам социологических исследований в Государственном Эрмитаже 1963–1974 годов // Научно-исследовательская работа в художественных музеях: (Науч. семинар). М.: Советский художник, 1975. Ч. 3. С. 240–275.

*Губчевский П.Ф.* Посетители Эрмитажа // Сообщения Государственного Эрмитажа. Л.: Аврора, 1974. Вып. XXXVIII. С. 70–73.

*Губчевский П.Ф.* Работа с одиночными посетителями в художественных музеях // Вопросы массовой работы в художественных и литературных музеях. М.: [Б. и.], 1960. С. 36–50.

*Гук Д.Ю., Суслова Е.А.* Релевантность онлайн-ресурсов музея в период пандемии // Современные тенденции в развитии музеев и музееведения: материалы IV Всеросс. с межд. участием науч.-практ. конф. Новосибирск: ИПК НГУ, 2020. С. 141–147.

*Гук Д.Ю., Харитонова Т.Ю.* Цифры о цифре: репутация и рейтинг музея в условиях дистанционной работы // Музей. Памятник. Наследие. 2021. № 2 (10). С. 70–79.

*Козиев В.Н., Петрунина Л.Я.* Динамика посещаемости художественных музеев (1985–2006) // Социология культуры. 2008. № 10 (294). С. 104–112.

*Маценков С.А.* Нетрезвые посетители Императорского Эрмитажа // 250 историй про Эрмитаж: «Собрание пестрых глав...»: в 5 кн. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2014. Кн. 2. С. 73–76.

Музей и личность. М.: [Б. и.], 2007. 168 с.

*Мытарева К.* Циклы экскурсий как одна из форм углубленного изучения коллекций Эрмитажа // Сообщения Государственного Эрмитажа. Л.: Издательство Государственного Эрмитажа, 1956. Вып. IX. С. 55–56.

Научно-просветительный отдел // Эрмитаж. История и современность. 1764–1988. М.: Искусство, 1990. С. 339–350.

*Роцин А.А.* Экскурсия в структуре информационных запросов посетителей Государственного Эрмитажа // Музей — зритель. XXI век. Материалы межд. конф. к 80-летию Научно-просветительного отдела. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2006. С. 148–150.

*Селиванов В.В., Мишина И.В.* Студенты в Эрмитаже // Музей — зритель. XXI век. Материалы межд. конф. к 80-летию Научно-просветительного отдела. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2006. С. 150–154.

*Пиотровский М.Б.* Хороший тон. М.: Молодая гвардия, 2021. 409 с.

*Табачникова А.* Клуб любителей искусств при Государственном Эрмитаже // Сообщения Государственного Эрмитажа. Л.: Издательство Государственного Эрмитажа, 1965. Вып. XXVI. С. 57–58.

*Толкачев В.К.* Роскошь системного самопознания: основы системно-векторного психоанализа. Нью-Йорк; Берлин; СПб.: Академия системного мышления В.К. Толкачева, 2008. 392 с.

Торишина Л.Е. Обзорная экскурсия в современном информационном пространстве // Научная конференция памяти П.Ф. Губчевского. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 1999. С. 38–42.

Харитонова Т.Ю. Музейная коммуникация: реальность и виртуальность [электронный текст] // Культура и технологии. 2021. Т. 6. Вып. 3. С. 134–140.

Харитонова Т.Ю. Социально-психологические особенности посетителей в ситуации музейной коммуникации (на примере Главного штаба Государственного Эрмитажа). Автореферат диссертации кандидата психологических наук. СПб., 2018. 27 с.

Шляхтина Л.М. Музейная педагогика: учебно-методическое пособие. СПб.: СПбГИК, 2021. 60 с.

Ярмолич Ф.К. «Рабочие будни» Государственного Эрмитажа в 1950-х годах (по материалам протоколов собраний первичной партийной организации) // Труды Государственного Эрмитажа. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2018. [Т.] 91. С. 408–412.

Hookk D. Hermitage // Museum of the Future. Insights and reflections from 10 international museums. Roma: Mu.SA, 2017. P. 18–25.

Hookk D.Yu. “Returnability” as a criterion of a successful museum // Музей. Памятник. Наследие. 2018. № 2 (4). С. 56–61.

Hookk D.Yu., Kharitonova T.Yu. Digitally transformed museum communication: convolution of the functions // EVA 2017 Saint Petersburg. Electronic Imaging & the Visual Arts international Conference, St. Petersburg, June 22rd–23th, 2017. Conference Proceedings. Saint-Petersburg: SPb ITMO University, 2017. P. 27–32.

Smith M.B. The Personal Setting of Public Opinions: A Study of Attitudes Toward Russia // Public Opinion Quarterly. 1947. Vol. 11. Is. 4. P. 507–523.

Spyropoulos G. Recognizing Museums for their achievements in innovation and public quality, as well as their commitment to excellence in their human values // Academia Letters, 2021. Article 826. URL: <https://doi.org/10.20935/AL826> (дата обращения: 01.08.2021).

## References

Antonova, L. Uchebnaya ekskursiya v muzej—odno iz zveniev pedagogicheskogo processa [A study tour to the museum is one of the links of the pedagogical process], in *Soobshcheniya Gosudarstvennogo Ermitagha*. Leningrad: Izdatelstvo Gosudarstvennogo Ermitagha Press, 1956. Is. IX. P. 57–58. (in Rus.).

Bogacheva, I.A. Vklad P.F. Gubchevskogo v razvitie muzejnoj sotsiologii [Contribution of P.F. Gubchevsky to the development of museum sociology], in *Nauchnaya konferenciya pamyati P.F. Gubchevskogo*. Saint-Petersburg: Izdatelstvo Gosudarstvennogo Ermitagha Press, 1999. P. 18–22. (in Rus.).

Galich, T.I. U istokov muzejnoj sotsiologii [At the origins of museum sociology], in *Nauchnaya konferenciya pamyati P.F. Gubchevskogo*. Saint-Petersburg: Izdatelstvo Gosudarstvennogo Ermitagha Press, 1999. P. 31–33. (in Rus.).

Gubchevsky, P.F. Posetiteli Ermitazha [Hermitage museum’s visitors], in *Soobshcheniya Gosudarstvennogo Ermitagha*. Leningrad: Avrora Press, 1974. Vol. XXXVIII. P. 70–73. (in Rus.).

Gubchevsky, P.F. Rabota s odinochnymi posetitelyami v khudozhestvennykh muzeyakh [Work with single visitors in art museums], in *Voprosy massovoy raboty v khudozhestvennykh i literaturnykh muzeyakh*. Moscow: [without name of publisher], 1960. P. 36–50. (in Rus.).



Gubchevsky, P.F. Zritel v khudozhestvennom muzee: nekotorye itogi po materialam sotsiologicheskikh issledovaniy v Ermitazhe 1963–1974 godov [A spectator in an art museum: some results based on the materials of the sociological research in the State Hermitage 1963–1974], in *Nauchno-issledovatel'skaya rabota v khudozhestvennykh muzeyakh (nauchnyy seminar)*. Moscow: Sovetskij khudozhnik Press, 1975. Pt. 3. P. 240–275. (in Rus.).

Hookk, D. Hermitage, in *Museum of the Future. insights and reflections from 10 international museums*. Roma: Mu.SA Press, 2017. P. 18–25.

Hookk, D.Yu. “Returnability” as a criterion of a successful museum, in *Muzej. Pamyatnik. Nasledie*. 2018. Vol. 2 (4). P. 56–61.

Hookk, D.Yu., Kharitonova, T.Yu. Digitally transformed museum communication: convolution of the functions, in *EVA 2017 Saint Petersburg. Electronic Imaging & the Visual Arts international Conference, St. Petersburg, June 22nd–23th, 2017. Conference Proceedings*. Saint-Petersburg: SPb ITMO University 2017. P. 27–32.

Hookk, D.Yu., Kharitonova, T.Yu. Tsifry o tsifre: reputatsiya i rejting muzeya v usloviyakh distantsionnoj raboty [Digits about the digital: the reputation and rating of the museum in the conditions of remote work], in *Muzej. Pamyatnik. Nasledie*. 2021. Vol. 2 (10). P. 70–79. (in Rus.).

Hookk, D.Yu., Suslova, E.A. Relevantnost onlajn-resursov muzeya v period pandemii [Relevance of the museum's online resources during the pandemic], in *Sovremennyye tendentsii v razviti muzeev i muzeeyedeniya: materialy IV Vserossiyskoy s mezhdunarodnym uchastiem konferentsii*. Novosibirsk: IPK NGU Press, 2020. P. 141–147. (in Rus.).

Kharitonova, T.Yu. Muzejnaya kommunikatsiya: realnost i virtualnost [Museum communication: reality and virtuality], in *Kultura i tekhnologii*. 2021. Vol. 6. Is. 3. P. 134–140. (in Rus.).

Kharitonova, T.Yu. *Sotsialno-psikhologicheskie osobennosti posetitelej v situatsii muzejnoj kommunikatsii (na primere Glavnogo shtaba Gosudarstvennogo Ermitazha)* [Socio-psychological features of visitors in the situation of museum communication (on the example of the General Staff Building of the State Hermitage Museum). PhD thesis]. Saint-Petersburg, 2018. 27 p. (in Rus.).

Koziev, V.Y., Petrunina, L.Ya. Dinamika posetchaemosti khudozhestvennykh muzeev (1985–2006) [Dynamics of attendance at art museums (1985–2006)], in *Sotsiologiya kultury*. 2008. Vol. 10 (294). P. 104–112. (in Rus.).

Matsenkov, S.A. Netrezvyye posetiteli Imperatorskogo Ermitazha [Drunk visitors in the Imperial Hermitage], in *250 istorij pro Ermitazh: «Sobranie pestykh glav...»*. Saint-Petersburg: Izdatel'stvo Gosudarstvennogo Ermitagha Press, 2014. Vol. 2. P. 73–76. (in Rus.).

*Muzej i lichnost* [Museum and personality]. Moscow: [without name of publisher], 2007. 168 p. (in Rus.).

Mytareva, K. Tsikly ekskursij kak odna iz form uglublennogo izucheniya kollekcij Ermitazha [Cycle guided tours as a form of in-depth study of the Hermitage collections], in *Soobshcheniya Gosudarstvennogo Ermitagha*. Leningrad: Izdatel'stvo Gosudarstvennogo Ermitagha Press, 1956. Vol. IX. P. 55–56. (in Rus.).

Nauchno-prosvetitel'nyj otdel [Scientific and Educational Department], in *Ermitagh. Istoriya i sovremennost'. 1764–1988*. Moscow: Iskusstvo Press, 1990. P. 339–350. (in Rus.).

Piotrovsky, M.B. *Khoroshij ton* [Good tone]. Moscow: Molodaya gvardiya Press, 2021. 409 p. (in Rus.).

Rostchin, A.A. Ekskursiya v strukture informatsionnykh zaprosov posetitelej Gosudarstvennogo Ermitazha [Excursion in the structure of information requests of visitors to the State

Hermitage Museum], in *Muzej—zritel'. XXI vek. Materialy mezhd. konf. k 80-letiju Nauchno-prosvetitel'nogo otdela*. Saint-Petersburg: Izdatelstvo Gosudarstvennogo Ermitagha Press, 2006. P. 148–150. (in Rus.).

Shlyakhtina, L.M. *Muzejnaya pedagogika: uchebno-metodicheskoe posobie* [Museum pedagogy: educational and methodical manual]. Saint-Petersburg: SPbGIK Press, 2021. 60 p. (in Rus.).

Selivanov, V.V., Mishina, I.V. *Studenty v Ermitazhe* [Students at the Hermitage], in *Muzej—zritel'. XXI vek. Materialy mezhd. konf. k 80-letiju Nauchno-prosvetitel'nogo otdela*. Saint-Petersburg: Izdatelstvo Gosudarstvennogo Ermitagha Press, 2006. P. 150–154. (in Rus.).

Smith, M.B. The Personal Setting of Public Opinions: A Study of Attitudes Toward Russia, in *Public Opinion Quarterly*. 1947. Vol. 11. Is. 4. P. 507–523.

Spyropoulos, G. Recognizing Museums for their achievements in innovation and public quality, as well as their commitment to excellence in their human values, in *Academia Letters*, 2021. Article 826. URL: <https://doi.org/10.20935/AL826> (accessed: 09.05.2022).

Tabachnikova, A. Klub lyubitelej iskusstva pri Gosudarstvennom Ermitazhe [Art Lovers Club at the State Hermitage Museum], in *Soobscheniya Gosudarstvennogo Ermitagha*. Leningrad: Izdatelstvo Gosudarstvennogo Ermitagha Press, 1965. Vol. XXVI. P. 57–58. (in Rus.).

Tolkachev, V.K. *Roskosh sistemnogo samopoznaniya: osnovy sistemno-vektornogo psikhoanaliza* [The luxury of systemic self-knowledge: fundamentals of systemic vector psychoanalysis]. New-York; Berlin; Saint-Peterburg: Academy sistemnogo myshleniya V.K. Tolkacheva Press, 2008. 392 p. (in Rus.).

Torshina, L.E. Obzornaya ekskursiya v sovremennom informatsionnom prostranstve [General tour in the modern information space], in *Nauchnaya konferenciya pamyati P.F. Gubchevskogo*. Saint-Petersburg: Izdatelstvo Gosudarstvennogo Ermitagha Press, 1999. P. 38–42. (in Rus.).

Yarmolich, F.K. “Rabochie budni” Gosudarstvennogo Ermitazha v 1950-kh godakh (na osnove materialov protokolov sobranij pervichnoj partijnoj organizatsii) [“Working days” of the State Hermitage Museum in the 1950s (based on the materials of the protocols of meetings of the primary party organization)], in *Trudy Gosudarstvennogo Ermitagha*. Saint-Petersburg: Izdatelstvo Gosudarstvennogo Ermitagha Press, 2018. Vol. 91. P. 408–412. (in Rus.).

*Джураев Ш.Г.*

## ИЗ ИСТОРИИ БУХАРСКОГО МУЗЕЯ: К 100-ЛЕТИЮ СОЗДАНИЯ

Джураев, Шерали Гулямович—заведующий отделом искусства и этнографии, Бухарский государственный музей-заповедник, Узбекистан, Бухара, [Sherali\\_Gulyamovich@mail.ru](mailto:Sherali_Gulyamovich@mail.ru).

В данной статье будут освещены факты, связанные с историей Бухарского государственного музея-заповедника. Многие из них публикуются впервые. Данные, опубликованные в статье, подготовлены на основе архивных материалов музея-заповедника и материалов журналов, конференций, собранных в результате научных исследований. Создание музея уже становилось объектом нескольких исследований, но данная статья не содержит информацию о его создании, а напрямую связана с историей его бытования в период с момента создания музея до 1980-х гг. Деятельность музея в 1930-е гг. изучалась путем сопоставления архивных документов и данных нескольких статей. Особенно примечательна деятельность музейных работников 1950-х гг. В статье нашли отражение такие вопросы, как съемки кинофильма «Крушение эмирата», деятельность ученого-искусствоведа Гончаровой, международные связи музея, исследования музейных предметов известными учеными. В статье также рассматриваются вопросы пополнения фондов музея, организуемых и проводимых выставок, научных экспедиций музейных работников. История музейных предметов, в особенности переход книжной коллекции в другие организации, освещается на основе архивных данных.

**Ключевые слова:** Бухара, экспедиция, экспонат, фонд, О.Д. Чехович, О.А.Сухарева, музей.

## FROM THE HISTORY OF BUKHARA MUSEUM: TOWARDS ITS CENTENARY

Juraev, Sherali Gulyamovich—Head of the Department of Art and Ethnography, the Bukhara State Museum-Reserve, Uzbekistan, Bukhara, [Sherali\\_Gulyamovich@mail.ru](mailto:Sherali_Gulyamovich@mail.ru).

This article will highlight interesting facts related to the Bukhara State Museum-Reserve. The information in the article prepared for the 100th anniversary has its own character; many of the facts are published for the first time. The data published in the article are prepared on the basis of archival materials of the museum-reserve and materials of journals, conferences collected as a result of scientific research. The creation of the museum was chosen as the object of several studies, but the article does not contain information about its creation, but is directly related to several interesting facts that occurred in the period from the creation of the museum to the 1980s. The activity of the museum in the 1930s was studied by comparing the example of archival documents and several articles. The activity of museum workers of the 50s is particularly noteworthy. The article reflects issues such as the filming of the film “The Collapse of the Emirate”, the activities of the art historian Goncharova, international relations of the museum, research of museum objects by famous scientists. The article also discusses the issues of enriching the museum’s funds, organized and conducted exhibitions, scientific expeditions of museum workers. Flows of the museum exhibits, especially the transfer of the book collection to other organizations, are covered on the basis of archival data.

**Key words:** Bukhara, expedition, fund, O.D. Chekhovich, O.A. Sukhareva, museum.

В Бухаре первый музей был открыт в 1922 г., он был назван в честь одного из просветителей своего времени «Музей Кари Юлдаша Пулатова»<sup>1</sup>. Однако деятельность Бухарского музея, к сожалению, продолжалась не более 2 лет. Музей был закрыт для посетителей в 1924 г., основной причиной стала нехватка финансовых средств. Только по инициативе Мусы Саиджонова и Буткевича музей был реорганизован в 1927 г.<sup>2</sup> Деятельность музея стала темой исследований для многих местных ученых<sup>3</sup>. Музей, насчитывающий более 135 000 единиц хранения, на сегодняшний день является одним из самых знаменитых музеев республики Узбекистан. В данной статье будут представлены и проанализированы сведения о наиболее ярких страницах его 100-летней истории.

Работа по организации музея в Бухаре велась с момента свержения эмиратского режима. С 1920 г. сотрудники Бухкомстарис (Бухарская комиссия по охране памятников старины и искусства) начинают собирать ценные артефакты—манускрипты. Правительство Бухарской народной советской республики принимает решение о запрете на вывоз с территории страны ценностей и предметов, имеющих историческое значение. В то же время академик В.В. Бартольд, посетивший Бухару, выдвигает идею о том, что необходимо сконцентрировать их в одном месте, чтобы сохранить существующие рукописи<sup>4</sup>. В результате был организован «Тарихий осори атика шуъбаси» (Исторический филиал ценных артефактов), который собрал несколько сотен документов и книг, предоставив эту коллекцию Бухарскому музею.

Постепенно фонд музея пополнялся новыми предметами, но не все из них были полностью распределены по коллекциям, хранились в одном месте. Первая коллекция музея была составлена из предметов, принадлежавших представителям эмиратской семьи. Научные сотрудники музея несколько раз участвовали в экспедициях и пытались собрать новые артефакты. В 1930-е гг. в музее работали такие известные деятели, как П.Е. Корнилов, П.А. Гончарова. Организованная в это время экспозиция и фотографии научных работников хранятся в архивных материалах музея-заповедника и фондах государственного архива<sup>5</sup>. Музей состоял из отделов истории, природы и социального строительства (позже—Советский отдел).

Если посмотреть на деятельность отдела истории, то можно увидеть, что его деятельность в 1930-е гг. была особенно значительной, уровень и потенциал научных сотрудников высок. Особенно показательно в этом отношении то, что директор музея передал ответственность отделу истории в приказах, изданных во время его отъездов в разные города в служебные командировки. Об их деятельности один из научных сотрудников музея, покойный ученый-нумизмат Г.Н. Курбанов, дает краткую информацию в одной из своих статей<sup>6</sup>. Например, в 1930-е гг. научный сотрудник Абдурахмонов в результате

<sup>1</sup> Церемония открытия в Бухаре первого музея // Бухоро ахбори. 1922. № 112. С. 3.

<sup>2</sup> Ниязова М.И. Из истории деятельности Бухарского музея (1925–27 гг.) // Из истории культурного наследия Бухары. Бухара, 1994. Вып. 2. С. 31–38.

<sup>3</sup> Альмеев Р.В. Бухара—город музеев. Ташкент, 1999; Ниязова М.И. Из истории деятельности Бухарского музея (1925–27 гг.); Болтаев А.Х. Бухоро музейи—тарихий ўлкашунослик маркази сифатида. Ташкент, 2019; Джураев Ш.Г. Из истории Бухарского государственного музея-заповедника. Создание музеев и выставок // Культура и взаимодействие народов в музейных, научных и образовательных процессах—важнейшие факторы стабильного развития стран Евразии. Омск, 2021. С. 67–73.

<sup>4</sup> Бартольд В.В. Отчет о командировке в Туркестан. Август—декабрь 1920 г. // Он же. Сочинения в 9-ти томах. М., 1973. Т. VIII. С. 377.

<sup>5</sup> Археология Центральной Азии: архивные материалы. Самарканд, 2015. Т. II. С. 7.

<sup>6</sup> Курбанов Г. Печать-компас середины XIX века из Бухары // Общественные науки Узбекистана. 1983. № 4. С. 61.

научной работы смог пополнить музейный фонд уникальным экспонатом — печатью-компасом, который, как считается, относится к середине XIX в.

В 1930-е гг. в музее работала Полина Андреевна Гончарова, жена известного археолога В.А. Шишкина. В архивных документах музея хранится информация о том, что в 1936–1937 гг. она работала в отделе истории и вместе с научными сотрудниками была отправлена в научную экспедицию с целью пополнения фондов и выставок<sup>7</sup>. Кроме передачи находок раскопок, проведенных в 1937–1939 гг. в царском дворце Варахши, в Музей истории Узбекистана и Государственный Эрмитаж, несколько предметов было передано и в Бухарский музей<sup>8</sup>.

В 1945 г. было принято решение окончательно перенести Бухарский музей в крепость Арк. Его структура включала три отдела: истории, природы и советский. Интересно, что в настоящее время Областной краеведческий музей Арк после нескольких лет преобразований вновь состоит из трех отделов: истории, природы, искусства и этнографии (бывший Советский отдел был переименован в отдел современной истории и этнографии, а с 2017 г. — в научный отдел искусства и этнографии)<sup>9</sup>.

В музее-заповеднике был утвержден Научный совет. Решением Бухарского областного исполкома от 19 марта 1951 г. утвержден состав Научного краеведческого совета музея<sup>10</sup>. После этого в музее работали над своими научными темами О.Д. Чехович и О.А. Сухарева<sup>11</sup>. Они изучали этнографическую коллекцию музея, создали научное описание, а также просмотрели архив документов и рукописей. Помимо этого О.А. Сухарева оказывала систематическую консультативную помощь в определении датировки этнографических экспонатов фондов музея. В целях углубления содействия научно-исследовательской работе и содействия экспозиции для показа новейших достижений науки и техники музей расширил свои связи с учреждениями АН УзССР и установил связь с Научно-исследовательским институтом музейно-краеведческой работы. Музей установил персональные связи и получал письменные консультации от историков В.А. Шишкина, Я. Гулямова, О.Д. Чехович и О.А. Сухаревой, доктора юридических наук А.И. Ишанова, сотрудника Государственного Эрмитажа И.М. Дьяконова, геолога В.Г. Музаффарова и др.<sup>12</sup>

В 1953 г. научный сотрудник отдела истории (тогда название было другим: отдел истории дореволюционного) Дания Далатказина была направлена в г. Сталинабад (Душанбе) с целью изучения экспозиции того же отдела Историко-краеведческого музея Таджикской ССР и ознакомления с постановкой фондовой работы в этом музее, а также для сбора материалов для музейной экспозиции<sup>13</sup>.

В музее в качестве научного сотрудника отдела истории работал испанский археолог Дуке Хуан Ибаррече. Он являлся одним из участников Пайкендского отряда Узбекской

<sup>7</sup> Архив Бухарского музея-заповедника. Книга приказов за 1936 г. Л. 20. № 20/283. § 7.

<sup>8</sup> Альмеев Р.В. История Бухарского музея-заповедника в контексте культурного и экономического развития региона // Из истории культурного наследия Бухары. Ташкент, 1990. Вып. 1. С. 8–15.

<sup>9</sup> Джуроев Ш.Г. Из истории Бухарского государственного музея-заповедника. Создание музеев и выставок. С. 67–73.

<sup>10</sup> Бухарский государственный архив (Далее — БГА). Ф. 1175. Оп. 9. Д. 62. Л. 42.

<sup>11</sup> Там же. Л. 134.

<sup>12</sup> Там же. Л. 142.

<sup>13</sup> Jurayev S.H.G., Khalikova N.E. Archival documents of the Bukhara Museum as source for studying the activities of museum staff (on the example of Daniil Dalatkazina) // International Journal of Intellectual Cultural Heritage. 2022. Vol. 2. № 2. P. 109–114.



археологической экспедиции АН<sup>14</sup>. Заведующий отделом Н. Юлдашев был направлен для разработки и получения рецензии тематико-экспозиционного плана по экспозиции «Ислам и его сущность» в АН Уз ССР и для изучения постановки работы в Музей истории народов Узбекистана<sup>15</sup>. В следующем году Н. Юлдашев был командирован в Москву на месячный семинар для повышения квалификации<sup>16</sup>, а потом по районам Бухарской области для собирательской работы и розыска бывших узников Зиндана (тюрьмы)<sup>17</sup>. Заведующая фондами Е.Д. Аветисян была направлена в Сталинабад на Среднеазиатское совещание этнографов и археологов. Научный сотрудник Ю.И. Гласс освобожден от занимаемой должности в связи с переходом в аппарат Министерства культуры УзССР<sup>18</sup>. Впоследствии он станет автором специальной работы, посвященной музею<sup>19</sup>.

Музейные экспонаты использовались для съемок кинофильма «Крушение эмирата». К сожалению, пока нам не удалось выяснить, сколько именно предметов было передано из музея. Но известно, что на основании приказа по Министерству культуры Уз ССР за № 90 от 24 марта 1954 г. Бухарским музеем был передан на временное пользование «Мосфильму» для производства художественного кинофильма «Крушение эмирата» ряд экспонатов из фондохранилища музея, а через год все экспонаты были возвращены. В музее была создана комиссия для проверки и приема музейных предметов. Перед комиссией были поставлены следующие условия: приступить к работе по проверке и приемке вещей и проводить таковую при постоянном и непременном участии представителя «Мосфильма»; непосредственную приемку экспонатов возложить на музейного сотрудника Гадиева; приемку вещей оформить соответствующим актом, в котором подробно отметить обнаруженные комиссией дефекты и порчу экспонатов, возникшие по вине «Мосфильма». Кроме сотрудников «Мосфильма» в приеме-сдаче ценных артефактов участвовали сотрудники музея, такие как Гадиев, Аветисян, Далатказина, Перлов и директор областной библиотеки Шаев. В это время директором музея являлся М. Якубов<sup>20</sup>.

Именно в этом году Бухарский музей передал 1 426 единиц хранения (восточных рукописей и литографий) из своей библиотеки в Библиотеку им. Алишера Навои в Ташкенте<sup>21</sup>. Основанием для этого стал приказ Министерства культуры Уз ССР от 3 декабря 1954 г.: все ценные манускрипты и печатные издания были безвозмездно проведены на баланс Государственной публичной библиотеки. К сожалению, такие события в дальнейшем повторялись. Согласно архивным данным, музейные предметы неоднократно дарились вышестоящим организациям или по каким-то причинам вывозились в центральные города<sup>22</sup> (Москву и Ленинград) и не были возвращены<sup>23</sup>. Работа по возврату музейных предметов оказывалась не очень эффективной: были возвращены лишь 15–20 % (540 единиц)<sup>24</sup>. Среди них были ценные книги и документы.

<sup>14</sup> Архив Бухарского музея-заповедника. Книга приказов за 1956. Приказ № 29 от 28.04.1956.

<sup>15</sup> Архив Бухарского музея-заповедника. Книга приказов за 1955. Приказ № 37 от 26.05.1955.

<sup>16</sup> Архив Бухарского музея-заповедника. Книга приказов за 1958. Приказ № 4 от 26.01.1958.

<sup>17</sup> Там же. Приказ № 42–43 от 30.05.1958.

<sup>18</sup> Архив Бухарского музея-заповедника. Книга приказов за 1959. Приказ № 5 от 15.01.59.

<sup>19</sup> Гласс Ю.И., Ланда Л.М. Музей Узбекистана. Ташкент, 1961. 76 с.

<sup>20</sup> Архив Бухарского музея-заповедника. Книга приказов за 1955. Приказ № 39 от 02.06.1955.

<sup>21</sup> Там же. Приказ № 49 от 05.07.1955.

<sup>22</sup> Ўтмиш хазинаси // Бухоро санъати, 1992 й ноябрь. С. 4.

<sup>23</sup> Болтаев А.Х. Бухоро музейи — тарихий ўлкашунослик маркази сифатида. С. 35.

<sup>24</sup> Жумаев Қ. Ситораи Мохии-Хосса халқ амалии санъати // Мозийдан садо. Ташкент, 2003. № 1. С. 27.

В конце 1954 г. Министерства культуры республики организовало заседание «О ходе выполнения годового плана»<sup>25</sup>. По словам сотрудников музея, организация коллекции стала намного лучше, музей имел богатую библиотеку и собрание рукописей. К сожалению, несмотря на их научное значение, часть из них лежала на полу, не было стеллажей, а министерство не принимало меры, чтобы привести эту ситуацию в порядок. Комиссия только провела критическую проверку, в ходе которой выяснилось, что до 90 % предметов собрания были не изучены, сотрудники 8 месяцев были заняты приемкой-сдачей фонда. В материалах заседания есть такая фраза: «Никто не рождается готовым музейным работником».

В 1956 г. была создана комиссия из сотрудников музея и в течение года научные сотрудники работали над выявлением предметов музейного значения<sup>26</sup>. Главные инвентарные книги музея, в которые внесены ценные музейные предметы, являются основным государственным юридическим документом. По словам директора музея, они пришли в ветхое состояние, и в дальнейшем использовать их было просто невозможно<sup>27</sup>.

Учитывая, что Бухарский музей имел хорошие связи с другими организациями и музеями, в 1958 г. несколько экспонатов были выделены для организации выставки в Музее имени Рудаки в Таджикистане. Заведующая фондами Аветисян должна была передать музейные предметы по акту сотруднику Пенджикентского музея Адыл-Заде<sup>28</sup>. Процесс этот продолжался, вскоре сотрудники музея выделили экспонаты для другой выставки: 59 единиц было отобрано на декаду «Литература и искусство» в Москве.

На основании приказа республиканского Министерства культуры была утверждена новая смета музея, создан при музее новый отдел — изобразительного искусства. Теперь сотрудники музея изучали фонды, для того чтобы экспонировать в нем произведения художников<sup>29</sup>. После этого создан был ряд новых экспозиций по отделам природы, советского периода и др., улучшена научно-исследовательская и собирательская работа (такая работа велась без разработанных планов). Новый заведующий фондами Кагарманов был направлен для получения консультации по проведению инвентаризации драгоценных металлов, имеющихся в фондах музея<sup>30</sup>.

Ректорат Самаркандского государственного университета им. Навои просил Бухарский музей организовать прохождение практики по музееведению студентов второго курса историко-географического факультета<sup>31</sup>. Шадыева — заместитель директор по науке — была руководителем, в необходимых случаях к этой работе привлекали научных сотрудников музея. Дополнительно к этому можно привести и такую информацию: в это время музейные сотрудники сами тоже иногда были студентами. Архивные данные показывают, что сотрудники были освобождены (не уволены, им дали возможность, чтобы все сотрудники получили высшее образование) во время сессии или учебного процесса (у некоторых форма обучения была заочная). Например, Зухра Ибрагимова — научный сотрудник отдела истории получила отпуск по причине летней экзаменационной сессии Бухарского пединститута. Впоследствии она заняла должность директора музея. Для

<sup>25</sup> БГА. Ф. 1175. Оп. 9. Д. 63. Л. 35.

<sup>26</sup> Архив Бухарского музея-заповедника. Книга приказов за 1956. Приказ № 24. От 10.04.1956.

<sup>27</sup> Архив Бухарского музея-заповедника. Личные дела за 1955 г. Л. 204.

<sup>28</sup> Архив Бухарского музея-заповедника. Книга приказов за 1958. Приказ 78 а. От 20.04.1958. Л. 71.

<sup>29</sup> Архив Бухарского музея-заповедника. Книга приказов за 1960. Приказ 24. От 3.03.60. Л. 38.

<sup>30</sup> Архив Бухарского музея-заповедника. Книга приказов за 1961. Приказ 123. От 2.10.61. Л. 280.

<sup>31</sup> Архив Бухарского музея-заповедника. Книга приказов за 1962. Приказ 250. От 20.06.62. Л. 73.

улучшения связи со школой через типографию «Бухоро Хакикати» в количестве 200 экземпляров была отпечатана памятка о тематике экскурсий по экспозициям краеведческого музея.

В 1963 г. в результате собирательской работы сотрудников музеем было собрано 453 предмета, большинство из них использовалось в разработке экспозиции отдела Советского периода «Бухара и годы Великой Отечественной войны». Силами сотрудников музея был организован самостоятельный музей «Трудовой славы» при клубе Шелкомотальной фабрики. В результате участия научных сотрудников музея в археологических экспедициях АН УзССР фонд археологического отдела музея пополнялся редчайшими, богатейшими материалами доисторического периода, неолита<sup>32</sup>. В следующем году была построена экспозиция «Достижения Узбекистана за 40 лет»<sup>33</sup>, фонды отделов дополнили новые предметы, они изучались, по отделу истории было составлено 100 инвентарных карточек. План посещаемости был выполнен на 117 % (посетили музей более 150 000 человек).

Наряду с достигнутыми успехами в работе музея имелись и недостатки: не был открыт филиал в мавзолее Багаутдина Накшбанди (представитель суфийского ордена Накшбандия) и прекратил свою работу школьно-краеведческий кружок. Создана была фондовая комиссия, занимавшаяся отбором памятников культуры. В процессе формирования основного фонда музея выделялись материалы обменного фонда. В состав комиссии входили заместитель директора, главный хранитель, заведующие отделами и научные сотрудники. К работе в фондовой комиссии могли привлекаться эксперты-специалисты по различным разделам истории материальной и духовной культуры.

Структура и управление Бухарского музея были связаны с Министерством культуры. Директор назначался Областным управлением культуры при Бухарском Облисполкоме<sup>34</sup>. Для проработки и решения важнейших вопросов принципиального характера при директоре состоял совещательный орган (Ученый совет музея), заседания которого проходили под руководством директора. Работа музея осуществлялась в следующих отделах: научно-исследовательский (зав. отделами, зав. фондами и научные сотрудники), научно-просветительский (экскурсовод, художник, фотограф и т.д.) и административно-хозяйственный (администрация, завхоз, машинистка, кассир и другой хозяйственный персонал). Создано было новое подразделение экспозиции отдела истории под названием «Водоснабжение в Бухарском эмирате»<sup>35</sup>. Этот раздел в качестве филиала был создан только в 1991 г. и тогда музей назывался «Музей воды»<sup>36</sup>.

Научный потенциал музея постепенно увеличился. В 1980-х гг. здесь работали многие исследователи истории, этнографии, искусства и археологии. Международные отношения с другими организациями были достаточно тесными. Научные сотрудники Бухарского музея Г.Н. Курбанов и Х.Х. Тураев были отправлены в Москву для участия во Всесоюзной конференции «Бартольдские чтения-84». Известный нумизмат Курбанов принимал участия в конференции «Музей и этнографические проблемы современности» в Санкт-Петербурге<sup>37</sup>.

<sup>32</sup> Архив Бухарского музея-заповедника. Книга приказов за 1964. Приказ 61. От 25.02.64. Л. 48.

<sup>33</sup> Архив Бухарского музея-заповедника. Книга приказов за 1965. Приказ 26. От 11.02.65. Л. 72.

<sup>34</sup> Архив Бухарского музея-заповедника. Книга приказов за 1969. Приказ 3. От 22.01.69. Л. 136.

<sup>35</sup> Архив Бухарского музея-заповедника. Книга приказов за 1970. Приказ 118. От 15.05.69. Л. 246.

<sup>36</sup> Хабибулина С.М. История снабжения Бухары // Из истории культурного наследия Бухары. Бухара, 1994. Вып. 2. С. 54.

<sup>37</sup> Архив Бухарского музея-заповедника. Книга приказов за 1984. Приказ 49. От 26.05.84.

В заключение можно отметить, что Бухарский музей, отмечающий свой 100-летний юбилей, с каждым днем обогащается новыми экспонатами, организуются выставки на различные темы. В последней четверти прошлого века в музее работало несколько докторов и кандидатов наук, которые создали своеобразную научную школу. В настоящее время научными сотрудниками музея проводится широкомасштабная научно-исследовательская работа. Также музей служит важной базой для ряда научных исследований.

### Список литературы

Альмеев Р.В. Бухара—город музеев. Ташкент: «Фан» АН Республики Узбекистан, 1999. 128 с.

Альмеев Р.В. История Бухарского музея-заповедника в контексте культурного и экономического развития региона // Из истории культурного наследия Бухары. Ташкент: Узбекистан, 1990. Вып. 1. С. 8–15.

Археология Центральной Азии: архивные материалы. Самарканд: МИЦАИ, 2015. Т. II. 223 с.

Болтаев А.Х. Бухоро музейи—тарихий ўлкашунослик маркази сифатида. Ташкент: Наврўз, 2019. 70 с.

Гласс Ю.И., Ланда Л.М. Музей Узбекистана. Ташкент: Государственное издательство УзбССР, 1961. 76 с.

Джураев Ш.Г. Из истории Бухарского государственного музея-заповедника. Создание музеев и выставок // Культура и взаимодействие народов в музейных, научных и образовательных процессах—важнейшие факторы стабильного развития стран Евразии. Омск: Издательский дом «Наука», 2021. С. 67–73.

Жумаев Қ.Ж. Ситораи Мохи-Хосса халқ амалий санъати // Мозийдан садо. Ташкент: Silver star print, 2003. № 1. С. 27–30.

Қурбанов Г. Печать-компас середины XIX века из Бухары // Общественные науки Узбекистана. 1983. № 4. С. 61.

Ниязова М.И. Из истории деятельности Бухарского музея (1925–27 гг.) // Из истории культурного наследия Бухары. Бухара: Муаллиф, 1994. Вып. 2. С. 31–38.

Хабибулина С.М. История снабжения Бухары // Из истории культурного наследия Бухары. Бухара: Муаллиф, 1994. Вып. 2. С. 54–62.

Jurayev SH.G., Khalikova N.E. Archival documents of the Bukhara Museum as source for studying the activities of museum staff (on the example of Danii Dalatkazina) // International Journal of Intellectual Cultural Heritage. 2022. Vol. 2. № 2. P. 109–114.

### References

Almeev, R.V. *Bukhara—gorod muzey* [Bukhara is a museum city]. Tashkent: “FAN” AN Resbuliki Uzbekistan Press, 1999. 128 p. (in Rus.).

Almeev, R.V. *Istoriya Bukharskogo muzeya-zapovednika v kontekste kulturnogo i ekonomicheskogo razvitiya regiona* [The history of the Bukhara Museum-Reserve in the context of cultural and economic development of the region], in *Iz istorii kulturnogo naslediya Bukhari*. Tashkent: Uzbekistan Press, 1990. Vol. 1. P. 8–15. (in Rus.).

*Arkheologiya Tsentralnoy Azii: arkhivnye materialy* [Archaeology of Central Asia: archival materials]. Samarkand: MITSAT Press, 2015. Vol. II. 223 p. (in Rus.).

Boltaev, A.H. *Buxoro muzeyi—tarixiy o'lkashunoslik markazi sifatida* [Bukhara museum as a historical center of local lore]. Tashkent: Navruz Press, 2019. 37 p. (in Uzb.).

Glass, Yu.I., Landa, L.M. *Muзей Uzbekistana* [Museum of Uzbekistan]. Tashkent: Gosudarstvennoe izdatel'stvo UzbSSR Press, 1961. 76 p. (in Rus.).

Jumaev, Q.J. Sitorai Moxi-xossa xalq amaliy san'ati [Sitorai Moxi-xossa—texture folk applied art], in *Moziydan sado*. Tashkent: Silver star print Press, 2003. Vol. 1. P. 27–30. (in Uzb.).

Jurayev, SH.G. Iz istorii Buxarskogo gosudarstvennogo muzeya-zapovednika. Sozdanie muzeev i vystavok [From the history of the Bukhara State Museum-Reserve. Creation of museums and exhibitions], in *Kul'tura i vzaimodejstvie narodov v muzejnyh, nauchnyh i obrazovatel'nyh processah—vazhnejshie faktory stabil'nogo razvitiya stran Evrazii*. Omsk: Izdatel'skij dom «Nauka» Press, 2021. P. 67–73. (in Rus.).

Jurayev, SH.G., Khalikova N.E. Archival documents of the Bukhara Museum a source for studying the activities of museum staff (on the example of Danii Dalatkazina), in *International Journal of Intellectual Cultural Heritage*. 2022. Vol. 2. Pt. 2. P. 109–114.

KHabibulina, S.M. Istoriya snabjenija Bukhari [The history of the supply of Bukhara], in *Iz istorii kulturnogo naslediya Bukhari*. Bukhara: Muallif Press, 1994. Vol. 2. P. 54–62. (in Rus.).

Kurbanov, G. *Pechat-kompas seredini XIX veka iz Bukhari* [Seal-compass of the middle of the XIX century from Bukhara], in *Obtshestvennye nauki Uzbekistana*. 1983. Vol. 4. P. 61. (in Rus.).

Niyazova, M.I. Iz istorii deyatelnosti Buharskogo Museum (1925–27 gg.) [From the history of the Bukhara Museum (1925–27)], in *Iz istorii kulturnogo naslediya Bukhari*. Bukhara: Muallif Press, 1994. Vol. 2. P. 31–38. (in Rus.).



---

## ПАМЯТНИК

---

*Бухарин М.Д.*

### К ИСТОРИИ ИЗУЧЕНИЯ БУДДИЙСКОГО ИСКУССТВА В СССР В 1920-е гг.

Бухарин, Михаил Дмитриевич—доктор исторических наук, действительный член РАН, главный научный сотрудник, Институт всеобщей истории РАН, Россия, Москва, [michabucha@gmail.com](mailto:michabucha@gmail.com).

В конце XIX—начале XX в. в России сложилась школа по изучению буддизма—одна из ведущих в европейской науке. В 1920-е гг. в ее главе стояли академики С.Ф. Ольденбург и Ф.И. Щербатской. Вплоть до конца 1925 г. положение буддизма в СССР было относительно благоприятным, однако его изучение представителями академической науки не встречало поддержку государственной власти, т.к. сами исследователи рассматривались как классово чуждый элемент—наследники традиций науки имперского времени. Тем не менее, после 1917 г. С.Ф. Ольденбург возобновил преподавательскую деятельность и в ряде образовательных и исследовательских учреждений читал лекции по истории индийской культуры. В Санкт-Петербургском филиале Архива Российской академии наук сохранилось дело, состоящее из фрагментов лекций под общим названием «Новые течения в изучении индийской материальной культуры и в частности искусства». Большую его часть занимают фрагменты лекции, предположительно отождествленной как «Буддийский пещерный храм», прочитанной в 1923 или 1924 гг. в Российском институте истории искусств. В ней С.Ф. Ольденбург развивал религиозные основы буддийской эстетики.

**Ключевые слова:** буддизм, живопись, скульптура, пещера, храм, история искусства, С.Ф. Ольденбург.

### TO THE HISTORY OF THE STUDY OF BUDDHIST ART IN THE USSR IN THE 1920s

Bukharin, Mikhail Dmitrievitch—Doctor of Science in History, Full Member of the Russian Academy of Sciences, the Chief Research Fellow, the Institute of World History of the Russian Academy of Sciences, Russian Federation, Moscow, [michabucha@gmail.com](mailto:michabucha@gmail.com).

At the end of the XIX<sup>th</sup>—beginning of the XX<sup>th</sup> century, a school for the study of Buddhism was formed in Russia—one of the leading in European science. In the 1920s it was headed by the members of the Russian Academy of Sciences S.F. Oldenburg and F.I. Shcherbatskoy. Until the end of 1925, the position of Buddhism in the USSR was relatively favorable, but Buddhist studies of the representatives of academic science did not meet the support of state, since the researchers themselves were considered as an alien element in the class society. Nevertheless, after 1917, S.F. Oldenburg resumed teaching and lectured in a number of educational and research institutions on the history of Indian culture. The St. Petersburg branch of the Archive of the Russian Academy of Sciences preserved a file with the fragments of lectures

under the general title “New trends in the study of Indian material culture and especially art”. Most of it are fragments of lecture, presumably identified as the “Buddhist Cave Temple”, given in 1923 or 1924 at the Institute of History of Arts. S.F. Oldenburg developed in this text religious foundations of Buddhist aesthetics.

**Key words:** Buddhism, painting, sculpture, cave, temple, history of arts, S.F. Oldenburg.

Во второй половине XIX—начале XX в. в России сложилась подлинная научная школа по изучению буддизма. Буддизм являлся центром притяжения интересов не только индологов, но и тибетологов, монголоведов, синологов, японистов, специалистов по истории Юго-Восточной Азии, сибирских народов. Основателем российской буддологии был синолог академик В.П. Васильев (1818–1900), который первым в России и одним из первых в Европе приступил к систематическому изучению буддизма по монгольским, тибетским и китайским источникам<sup>1</sup>. Развитию изучения буддизма в России способствовали не только собственно исследовательские работы В.П. Васильева, но и его административная деятельность: в 1878–1893 гг. он служил на посту декана факультета восточных языков Санкт-Петербургского университета.

Исследование истории буддизма—литературы, искусства, философии—получило в России должный импульс. И.П. Минаев (1840–1890) и его ученики С.Ф. Ольденбург (1863–1934) и Ф.И. Щербатской (1866–1942), а также их наследники и коллеги—О.О. Розенберг (1888–1919), А.А. Сталь фон Гольштейн (1877–1937) внесли исключительный вклад в изучение буддизма. Их трудами буддология уже в 1910-е гг. превратилась в комплексную дисциплину, основанную на изучении языков, литературы, археологических раскопках, исследовании школ искусства. Российская буддология занимала ведущее положение в мировой науке.

В значительной степени развитие изучения буддизма в советской России не встречало таких затруднений, как например, исследование истории христианства, особенно русского православия, или древнерусской литературы, прочно ассоциировавшихся с культурой классов-поработителей<sup>2</sup>. Буддизм же вплоть до конца 1925 г. рассматривался как элемент культуры угнетенных народов, и уже по этой причине отношение советского государства к буддистской церкви, учению, традициям, образованию было существенно более терпимым<sup>3</sup>.

Наибольшим авторитетом среди российских буддологов пользовались С.Ф. Ольденбург и Ф.И. Щербатской. Сферы их научных интересов внутри буддологии пересекались минимально. Щербатской изучал буддийскую философию, прежде всего, логику, Ольденбург же—искусство и литературу. Обращает на себя внимание следующее обстоятельство: после 1925 г., когда в журнале «30 дней» вышла статья «Искусство в пустыне»<sup>4</sup>, за оставшиеся 10 лет научного творчества С.Ф. Ольденбург обратился к буддийскому искусству всего один

<sup>1</sup> Хохлов А.Н. Труды В.П. Васильева по истории культуры народов Восточной и Центральной Азии // История отечественного востоковедения с середины XIX века до 1917 года. М., 1997. С. 310.

<sup>2</sup> Робинсон М.А.: 1) Отделение русского языка и словесности в период реформирования Академии наук (1920-е годы): взгляд изнутри // Славянский альманах. 2001. М., 2002. С. 235–259; 2) Судьбы академической элиты: отечественное славяноведение (1917—начало 1930-х годов). М., 2004. С. 314–339.

<sup>3</sup> См.: Сеницын Ф.Л. «Красная буря». Советское государство и буддизм в 1917–1946 гг. СПб., 2013. С. 30–39.

<sup>4</sup> Ольденбург С.Ф. Искусство в пустыне // 30 дней. 1925. № 1. С. 47–52.

раз<sup>5</sup>. И это обращение Ольденбург был вынужден оправдывать тем, что «небольшое собрание Н.Ф. Петровского, притом памятников возникших на почве эллинистических влияний, показывает значение религиозного синкретизма в Индии и его влияние и на те религии, которые, как напр. буддизм, казалось, проповедовали наибольшее отрешение от суеверий»<sup>6</sup>.

С конца 1925 г. советское государство перешло в наступление на буддизм в СССР: 17 декабря 1925 г. на территории Бурят-Монгольской АССР был введен в действие Декрет об отделении церкви от государства и школы от церкви<sup>7</sup>, внешнеполитические осложнения в советской внешней политике на Дальнем Востоке и в Центральной Азии также негативно сказались на судьбах буддизма в СССР. «Золотой век» и самого буддизма (как в СССР<sup>8</sup>, так и, например, в Монголии<sup>9</sup>), и изучения учения Будды и его исторического развития завершился, а изучение Синьцзяна уже рассматривалось не как важнейший элемент в исследовании судеб буддизма в Центральной Азии, т.е. то, чем на протяжении 1900-х—1910-х гг. занимался С.Ф. Ольденбург в ходе I и II Русских Туркестанских экспедиций 1909–1910 и 1914–1915 гг., а как полигон для раздувания революции и создания Народной республики в пределах Китая<sup>10</sup>.

Однако прямой корреляции между судьбами буддизма и судьбами его изучения представителями научной элиты—наследниками традиций науки имперского времени—не было. С.Ф. Ольденбург не смог подготовить к печати свой основной труд<sup>11</sup>, посвященный изучению буддийской живописи—«Описание пещер Чан-фо-дуна близ Дунь-хуана», лишь недавно он введен в научный оборот<sup>12</sup>. Научные работы О.О. Розенберга также оставались в значительной степени неопубликованными<sup>13</sup>. Последним всплеском развития классической буддологии в довоенном СССР явилось создание в октябре 1928 г. Института буддийской культуры (ИнБук) при Академии наук СССР под руководством академика Ф.И. Щербатского<sup>14</sup>, однако через два года вместе с рядом других «кабинетов» он был влит в структуру новосозданного Института востоковедения АН СССР.

<sup>5</sup> *Ольденбург С.Ф., Ольденбург Е.Г.* Гандарские скульптурные памятники Государственного Эрмитажа // Записки коллегии востоковедов. Л., 1930. Вып. V. С. 145–186.

<sup>6</sup> Там же. С. 146.

<sup>7</sup> *Синицын Ф.Л.* «Красная буря». С. 39.

<sup>8</sup> *Амоглонова Д.Д.* Буддизм и советская идентичность в Бурятии в 1920–1930-х гг. // Вестник Томского государственного университета. 2017. № 421. С. 59–65.

<sup>9</sup> *Орлова К.В.* О документах, касающихся религии и ламства Монголии, из Центрального архива Федеральной службы безопасности Российской Федерации (1920–1930-е гг.) // Oriental Studies. 2019. № 5. С. 740–749.

<sup>10</sup> *Синицын Ф.Л.* «Красная буря». С. 249.

<sup>11</sup> Об этом см.: *Ананьев В.Г., Бухарин М.Д.* Е.Г. Ольденбург и подготовка к печати научного наследия академика С.Ф. Ольденбурга // Восточный Туркестан и Монголия. История изучения в конце XIX—первой трети XX веков. Т. V. Вторая Русская Туркестанская экспедиция 1914–1915 гг.: *С.Ф. Ольденбург.* Описание пещер Чан-фо-дуна близ Дунь-хуана / Под общ. ред. М.Д. Бухарина, М.Б. Пиотровского, И.В. Тункиной. М., 2020. С. 743–844.

<sup>12</sup> *С.Ф. Ольденбург.* Описание пещер Чан-фо-дуна близ Дунь-хуана / Изд. подг. М.Д. Бухарин, И.В. Тункина // Восточный Туркестан и Монголия. История изучения в конце XIX—первой трети XX веков. Т. V. Вторая Русская Туркестанская экспедиция 1914–1915 гг.: *С.Ф. Ольденбург.* Описание пещер Чан-фо-дуна близ Дунь-хуана / Под общ. ред. М.Д. Бухарина, М.Б. Пиотровского, И.В. Тункиной. М., 2020. С. 43–743.

<sup>13</sup> См. недавние публикации по архивным документам: *Ермакова Т.В.* Буддийский мир глазами российских исследователей XIX—первой трети XX века. СПб., 1999. С. 302–329.

<sup>14</sup> См.: *Ольденбург С.Ф., Щербатской Ф.И., Тубянский М.И.* Институт изучения буддийской культуры (Объединительная записка к проекту учреждения при Академии наук СССР Института изучения буддийской культуры) // Известия Академии наук СССР. 1927. Сер. V. Т. XXI. № 18. С. 1701–1704.

С.Ф. Ольденбург не вел систематического преподавания в высшей школе. В 1899 г. профессор Ольденбург покинул Санкт-Петербургский университет в знак солидарности с рядом уволенных коллег<sup>15</sup>. С 1904 г., будучи экстраординарным академиком Императорской Академии наук (далее — ИАН), он был избран непременным секретарем ИАН<sup>16</sup> и ввиду значительной административной нагрузки не имел возможности (да и не хотел) вернуться к преподаванию. После Октябрьской революции 1917 года положение академической науки сильно изменилось. Академии наук предстояло заново искать взаимопонимание с государством, значительно ухудшилось материальное положение ученых. Возможно, совокупность этих обстоятельств — необходимости доказать свою нужность широкой аудитории и поиска дополнительного заработка — заставили С.Ф. Ольденбурга снова взяться за преподавание. Наиболее полный комплект архивных документов — цикл из четырех лекций «Восточное влияние на средневековую повествовательную литературу Запада», прочитанный в Петроградском университете летом 1918 г., лекция «Основы индийской культуры», прочитанная в 1919 г. в Лутугинском народном университете, и десять лекций «Введение в историю индийского искусства», прочитанные впервые в 1919–1920 гг. в Петроградском университете и Российском институте истории искусств, а также ряд статей и заметок были отредактированы И.Ю. Крачковским и опубликованы спустя более полувека после кончины Ольденбурга<sup>17</sup>. Ссылками на эти лекции исчерпывается изложение преподавательского опыта Ольденбурга и в наиболее полной его биографии<sup>18</sup>.

Тем интереснее обратиться к архивным документам, которые показывают развитие научно-преподавательской деятельности С.Ф. Ольденбурга в послереволюционное время и в частности историю изучения и преподавания основ буддологии.

Так, в кратком отчете о деятельности Института истории искусств за 1923 г. говорится: «Курсы по восточному искусству читаются академиками: С.Ф. Ольденбургом (Искусство Индии), В.В. Бартольд (Мусульманское искусство) и проф. И.А. Орбели (Искусство Кавказа)»<sup>19</sup>. В отчете С.Ф. Ольденбурга за 1923–1924 гг. о работе в Научно-исследовательском институте сравнительной истории литературы и языков Запада и Востока говорится: «Вел индивидуальную работу: по изучению среднеазиатского буддийского (материалы, собранные в Дуньхуане и Восточном Туркестане) предположено к напечатанию за границей, в виду отсутствия у нас средств на таблицы»<sup>20</sup>. В отчете Института истории искусств, опубликованном в 1924 г., также отмечается, что С.Ф. Ольденбург работает над темой «Росписи и статуи Дунь-хуанских пещер»<sup>21</sup>, и более того,

<sup>15</sup> В историографии советского времени акценты расставлялись иначе: Ольденбург был избран в Академию наук и потому покинул университет: Лобанова Н.В. Кафедра индийской филологии // Востковедение в ленинградском университете / отв. ред. А.Н. Кононов. Л., 1960. С. 84.

<sup>16</sup> В настоящий момент эта должность называется «Главный ученый секретарь РАН».

<sup>17</sup> Ольденбург С.Ф. Культура Индии / под ред. И.Ю. Крачковского; изд. подг. И.Д. Серебряный; отв. ред. А.А. Вигасин. М., 1991.

<sup>18</sup> Каганович Б.С. Сергей Федорович Ольденбург. Опыт биографии. СПб., 2013. С. 90; упоминается также лекция, прочитанная в Сорбонне 23 мая 1929 г. «Народная сказка: проблемы и методы»: Там же. С. 149.

<sup>19</sup> Котвич В. Российский институт истории искусств // Восток. Журнал литературы, науки и искусства. 1923. Кн. 2. С. 131.

<sup>20</sup> Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга. Ф. 288. Оп. 1. Д. 9. Л. 15.

<sup>21</sup> Краткий отчет от деятельности Российского института истории искусств // Задачи и методы изучения искусств / отв. ред. А.Ф. Некрылова. СПб., 2012. С. 204.

намечавшийся к изданию третий том (четвертый выпуск) «Ежегодника Российского Института истории искусств» должен был быть полностью посвящен публикации его исследования «Живопись Дунь-Хуанских пещер», причем в отчете оговаривалось: «Фототипические таблицы к этому выпуску уже готовы»<sup>22</sup>. Ученый читал научно-популярные лекции на эти темы («Буддийский пещерный храм», «Археологическое исследование Восточного Туркестана»)»<sup>23</sup>.

В этой связи значительный интерес представляет архивное дело «Новые течения в изучении индийской материальной культуры и в частности искусства», хранящееся в Санкт-Петербургском филиале Архива РАН<sup>24</sup>. Оно представляет собой набор из фрагментов незаконченных работ, посвященных истории индийской культуры в целом и искусства, прежде всего. Открывает этот комплекс начало статьи, по которому и было названо все дело — «Новые течения в изучении индийской материальной культуры и в частности искусства» (1–3). В статье Ольденбург обосновывает прогресс в развитии индийской науки крупными изменениями в политической жизни современной ему Индии, говорит об изменениях в составе научных работников, имея в виду рост, в том числе количественный, местных специалистов и уменьшение притока западных ученых. Лозунг «Индия для индийцев», по мнению Ольденбурга, имел не только положительные, но и отрицательные стороны: «Преувеличенное представление о самостоятельном значении индийской культуры и о слабости иноземных воздействий на нее, кроме того, и убеждение в том, что Индия развивала с давних пор целый ряд научных и политических взглядов, которые запад разделил лишь в последнее время»<sup>25</sup>.

Ольденбург рассуждает об обоснованности утверждений об интенсивном зарубежном влиянии на ход развития индийской культуры в древности, едва ли не впервые обращается к анализу данных о генезисе Хараппской цивилизации: «Еще в конце прошлого столетия И.П. Минаев указывал на следы очень древних сношений с Вавилоном, но только со временем обширных раскопок в Пенджабе в Harappa и Mohenjo-Daro в Синде было обращено внимание на существование в Индии за 2000–3000 лет до н.э. доарийской значительно развитой культуры, родственной с культурами переднеазиатскими. Хотя исследование этой культуры еще пока сделало небольшие успехи, и письма на найденных печатях не прочитаны, тем самым факт наличия столь древней и притом неарийской культуры заставляет пересмотреть старые точки зрения на ход развития культуры и обратить внимание на то, что технически весьма совершенные памятники III–II вв., которые до сих пор считались древнейшими памятниками индийского искусства, имеют за собой длинную историю развития, измеряемую весьма продолжительным периодом времени и что поэтому необходимо обратить внимание на разыскание и определение памятников более ранних, архаического типа и техники. С этой точки зрения приобретают громадное значение глубокие раскопки по культурным слоям, особенно в пунктах, где по условиям районирования жизни показались уже с давних пор культурные центры. Несмотря на известные изменения торговых путей и значительные политические перемены

<sup>22</sup> Там же. С. 211. В фонде Института истории искусств (ЦГАЛИ СПб. Ф. 82) таковые не обнаружены.

<sup>23</sup> Краткий отчет от деятельности Российского института истории искусств. С. 212, 224. См. подробно: *Ананьев В.Г., Бухарин М.Д.* Е.Г. Ольденбург и подготовка к печати научного наследия академика С.Ф. Ольденбурга. С. 748 и далее.

<sup>24</sup> Санкт-Петербургский филиал Архива РАН (далее — СПбФ АРАН). Ф. 208. Оп. 1. Д. 238.

<sup>25</sup> Там же. Л. 1–1 об.



в стране, крупные городские центры стоят часто там, где городская культура процветала уже давно. Это обстоятельство, конечно, очень затрудняет раскопки в большом масштабе <...><sup>26</sup>.

Через несколько строк, на листе 3, текст обрывается.

Лист 4 занят следующими заметками:

Дмит.Сем. Лотт<sup>27</sup>

1. История материальной культуры

2. Археология

3. Музейное дело

Периодические издания

Известия 60 брошюр

Монографии 120

Дальнейший текст продолжается на другой — клетчатой — бумаге и другими — синими и черными — чернилами. На то, что предыдущий и последующий фрагменты текста не связаны прямо между собой, указывает и пагинация самого С.Ф. Ольденбурга: текст на бумаге в клетку начинается с листа 13 в нумерации Ольденбурга, а предыдущий текст обрывается на листе 5, причем на последнем листе имеется всего три строки, т.е. текст не утерян, а оставлен автором без продолжения. Текст не имеет названия, его начало, а также ряд фрагментов из середины утеряны. Принимая во внимание, что С.Ф. Ольденбург, как указывалось выше, читал в Институте истории искусств лекцию под названием «Буддийский пещерный храм», а также стилистику сохранившегося текста, можно с определенной осторожностью предположить, что до нас дошла большая часть именно этой лекции. Определенно, лекцию Ольденбург читал в большой аудитории, т.к. ее чтение сопровождалось демонстрацией нескольких десятков изображений на экране.

Листы 25, 26 и 27 также занимают не связанные между собой фрагменты лекций. Текст на листе 25 представляет собой, вероятно, завершение одного из выступлений о буддийском искусстве Китая и может представлять собой фрагмент, вероятно, начальный, одной из лекций, которая должна была составлять цикл вместе с текстом на листах 5–24. Ольденбург знакомит слушателей с пещерно-храмовым комплексом Цянь-фо-дун<sup>28</sup> и с хронологией истории стенописи данного памятника. На листе 26 помещен краткий отрывок устного выступления, занимающий середину листа, в котором Ольденбург намеревался познакомить слушателей с двумя не названными книгами по истории индийского искусства. На листе 27 представлены фрагменты рассуждений о сути новых течений в изучении индийского искусства. Исходя из данных последнего отрывка, можно предположить, что название «Новые течения в изучении индийской материальной культуры и в частности искусства» относилось не к отдельному выступлению, а к циклу «чтений», как сам Ольденбург называл свои лекции.

В сохранившемся фрагменте С.Ф. Ольденбург не делает каких-то открытий, практически все сюжеты затрагивались им и раньше — хронология развития стенописи Цяньфодуна от вейского (дотанского) до сунского периодов, влияние индийской и тибетской школ на китайское искусство, анализ главных сюжетов стенописи «Пещер тысячи будд» — Цяньфодуна, прежде всего, Великой нирваны Будды. Кроме описательной стороны

<sup>26</sup> Там же. Л. 2–2 об.

<sup>27</sup> Имеется в виду Дмитрий Семенович Лотте (1898–1950) — член бюро технической терминологии АН СССР.

<sup>28</sup> Здесь Ольденбург отказывается от транскрипции, которой следовал неизменно: Чан-фо-дун.

изображений, обращает на себя внимание акцент на «трансфере идей»: Ольденбург неоднократно подчеркивает параллели между буддийским и христианским учением, однако именно в этом вопросе далеко не все его наблюдения (например, отождествление буддийской нирваны — конца существования — и воскресения — возобновления жизни, что в корне противоречит конечной цели буддизма) точны даже в общих чертах. К соотношению буддийских и христианских мотивов в живописи Ольденбург обращался и при работе над «Описанием пещер...», в частности при анализе изображений в пещере 77b и 121<sup>29</sup>.

Значительно интереснее то, как Ольденбург говорит о буддийском искусстве и религии в целом. Его рассуждения совершенно свободны от какого-либо влияния классового подхода, социологизаторства в той или иной форме. Его изложение совершенно не вписывается в тональность новой эпохи. Он с явным любованием говорит о восторге верующего буддиста от изображений — живописных и скульптурных. Ольденбург говорит о красоте буддийских изображений, и источник этой красоты он видит в искренней пламенной вере «старых буддистов». Искание красоты ведет к Богу, — в этом для Ольденбурга заключался смысл творчества создателей буддийской живописи как в Индии, так и в Китае.

#### <Буддийский пещерный храм>

<...> В это время буддизм и буддийская культура уже успели распространиться далеко за пределы Индии и буддийские пещерные храмы уже становятся местами молитвы в значительной части Азии.

Прежде чем перейти к описанию этих китайских пещерных храмов, которые я <...>, считаю необходимым сказать несколько слов об индийских пещерных храмах, ставших во многом образцами всех индийских буддийских храмов. Самая знаменитая группа пещерных храмов Индии находится в западной части Центральной Индии, на северо-востоке от Бомбея, в местности, называемой Аджанта. Как почти всюду, вы видите и здесь обрыв горы<sup>30</sup>, ущелье и в обрыве ряд пещер, которые, вероятно, все были соединены в одно целое дорогами и галереями для удобства молящихся и паломников. Как и вообще в таких группах пещер и здесь были жилые помещения и храмы. Пещеры Аджанты замечательны с точки зрения буддийского искусства тем, что и в живописи, которой здесь было особенно много, они отражают разные периоды развития и разные влияния. Древнейшие из пещер Аджанты относятся, по-видимому, ко времени до Рождества Христова, а последние их росписи и статуи, вероятно, к VII в., т.е. эти пещеры отражают период развития почти в семь — восемь веков. Пещеры близ Дунь-хуана, о которых я хочу рассказать подробнее, имели и имеют, так как они и поныне не покинуты, за собой гораздо более длинный период времени существования, примерно в полторы тысячи лет. Как видите, буддийские монахи привязывались к своим святым местам и покидали их только в крайности.

История пещерных буддийских храмов близ Дунь-хуана в Западном Китае пока еще темна, хотя, вероятно, тщательное исследование книжных источников и надписей даст нам возможность при помощи росписей и скульптуры восстановить всю историю этой любопытной буддийской святыни.

<sup>29</sup> Ольденбург С.Ф. Описание пещер Чан-фо-дуна близ Дунь-хуана. С. 271, 464.

<sup>30</sup> Здесь между строк сверху над текстом проставлены красным карандашом цифры 6, 7 и 8, вероятно, обозначающие номера иллюстраций.

Древнейшие пещеры, как я уже сказал, относятся к VI, может быть, даже к V в. по Рождеству Христову. Здесь уже и тогда жили монахи, более, вероятно, многочисленные, чем теперь, но все же, вероятно, в весьма ограниченном числе, так как крошечный оазис мог прокормить немногих, а ближайшее жилое место отстоит от пещер верстах в 12 по трудной дороге песками. Постепенно вырывали здесь новые пещеры, и благочестивые жертвователи, мелкие окрестные князьки-тибетцы, монголы, уйгуры (турки), китайские чиновники приглашали живописцев и скульпторов, и пещеры превращались в храмы, соединенные галереями с лестницами, ведущими в верхние этажи. Эти лестницы и галереи за редким исключением бревен и кусков разных балок, сохранившихся до наших дней, обрушились, но их устраивали наново и изображения, которые вы сейчас увидите, дадут за исключением красок, развевавшихся некогда здесь знамен и хоругвей, придававших всему праздничный вид, даже и теперь хорошую картину того, что было здесь полторы тысячи лет тому назад. Я нарочно предьявляю снимки<sup>31</sup>, снятые в разные времена года, чтобы вы могли видеть местность, где сохранены пещерные храмы в той же, по мере возможности, обстановке, какой<sup>32</sup> она была изнутри. Таков тут внешний вид группы храмов, носящих в Китае обыкновенно название Цянь-фо-дун (по-местному Чан-фо-дун) «Пещеры 1000 будд» от числа изображений, как в Китайском Туркестане на местном турецком наречии они называются «мин-ой» — «тысяча жилищ, домов». Подойдем к отдельному храму. У большинства были, по-видимому, открытые преддверия, теперь в значительной мере разрушенные, во всяком случае, лишившиеся росписи и скульптуры. Мне приходится выбрать изображение не древнего, но хорошо сохранившегося преддверия с 2 боковыми нишами. Очень многие преддверия переделаны<sup>33</sup> и перерисованы, и мы видим часто старинную пещеру и новое преддверие. Идем дальше<sup>34</sup>. Невысокая дверь, проход, высеченный в скале, и вы вступаете в пещеру. Прямо против входа основное изображение, культовая фигура. Свет, обыкновенно, свободно доходит до нее из двери, очевидно, сознательно, делая ее самой освещенной частью храма. Вы чувствуете, что на ней сосредоточено внимание и что все остальное в храме является дополнением, объяснением, украшением. Фигура эта почти никогда не бывает одна, она имеет или по одной фигуре с каждой стороны или целый ряд фигур, из которых она выделяется и срединным положением, и, обыкновенно, величиной. Чтобы лучше объединить скульптуру, и живопись, статуя или группа статуй помещена почти всегда в нише, следуя в этом отношении очень старому преданию. В самых старинных пещерах эта ниша с главной культовой фигурой помещается не в задней стене пещеры, а в столбе, вокруг которого еще идет обходная галерея. Если пещера более сложного устройства, то кроме ниши против входа мы находим еще по одной или по несколько боковых ниш. Не буду вас утомлять подробным описанием этих разновидностей, ограничусь тем, что покажу снимки<sup>35</sup>. Если боковые стены не заняты нишами, то, обыкновенно, они открыты одним или несколькими большими образами, композициями сложными, представляющими, обыкновенно, обрамленные панно. Под ними идут полосы с орнаментами или же тоже фигурами<sup>36</sup> и сценами,

<sup>31</sup> Здесь над текстом между строк проставлены красным карандашом числа от 9 до 15.

<sup>32</sup> В оригинале, вероятно, ошибочно, «в какой».

<sup>33</sup> Здесь над текстом между строк проставлено красным карандашом число 16.

<sup>34</sup> Здесь цвет чернил меняется с синего на черный.

<sup>35</sup> Здесь над текстом между строк проставлены красным карандашом числа от 17 до 22.

<sup>36</sup> Сверху между строк вписано: «Часть фигур — почти всегда изображения жертвователей, созидателей храма».

в зависимости от периода, к которому относится роспись<sup>37</sup>. Под потолком орнаментальный фриз и затем потолок, который в самых старых пещерах двускатный в передней части пещеры и плоский сзади, в обходных кругом столбы галереях,<sup>38</sup> этот тип сменяется<sup>39</sup>, однако, потолком расположенным шатром с особенно узорным замком<sup>40</sup>. Таков в общем храм, в нем мы всегда встречаем приношения, лампы, цветы, куренья, а около изображений, которым приписывают, очевидно, чудодейственную силу, votivные приношения, изображающие часть тела, о выздоровлении которой молятся: мне пришлось видеть почти только одни глаза, вырезанные из бумаги и подвешенные на столбиках или прутьях. Действительно, в тех местах из-за сильных ветров и большого количества песка, который наметается ветром, много глазных болезней.

С течением времени характер росписи, скульптуры и всего построения храма меняется, и потому необходимо указать на известную смену стилей, приурочить ее к определенным периодам и дать <...> характеристику главнейших из этих стилей. Оговорюсь, впрочем, с самого начала: область искусства, которую мне приходится касаться здесь, чрезвычайно мало пока разработана, и мне надо будет говорить с большой осторожностью, чтобы не ввести вас в заблуждение не достаточно *проверенными*<sup>41</sup> мнениями.

В Китае культурные периоды приурочены обыкновенно к господству той или другой династии, поэтому периоды эти и принято называть по династиям. Древнейшие из наших пещер относятся к VI, может быть, V в. по Р.Хр., т.е. к периоду танскому<sup>42</sup> (ряд династий). Это именно период укрепления буддизма в Китае и начала того сильного культурного влияния Индии на Китай, которое достигло расцвета при следующей, т.н. Великой Танской династии (VII–X вв.), горячей поклонницы буддизма<sup>43</sup>.

<...> условности пламя, окружающее огненными языками фигуру Будды. Столь же своеобразны лотосные венчики, окаймляющие сверху нишу для главной статуи, где в лотосе — человеческие или обезьяньи фигуры. Характерны орнаментальные полосы, разбитые по орнаментам на <...>, причем орнамент часто геометрический и линейный, в отличие от позднейших орнаментальных полос, которые сплошные и обыкновенно исключительно растительные<sup>44</sup>. Нам приходится, однако, отметить в этом искусстве и более древние китайские элементы, которые соединяют его с более древним периодом китайского искусства. Время не позволяет мне продолжать эту характеристику дотанского<sup>45</sup> периода, в котором царит, так сказать, индо-эллинистическое влияние, несколько образов дополняют и истолкуют мои слова.

Следующий период, носящий имя правящей в Китае династии Танского, еще более закрепил индийское влияние, но уже влияние почти чисто индийское, ибо Индия к этому времени уже в значительной мере претворила чужеземные влияния и выработала свои идеалы красоты. В танских изображениях, по крайней мере, в пещерах около Дуньхуана, индийское влияние так сильно, что трудно сомневаться в том, что здесь работали и индийские мастера, если мы исключим некоторые специально китайские мотивы,

<sup>37</sup> Здесь вычеркнуто: «так что к этому мы вернемся далее, когда будем говорить о стилях».

<sup>38</sup> Здесь вычеркнуто: «скоро».

<sup>39</sup> Начало фразы после знака ; вписано между строк.

<sup>40</sup> Здесь вычеркнуто: «С подробностями мы ознакомимся при обзоре стилей».

<sup>41</sup> Подчеркнуто красным карандашом.

<sup>42</sup> Здесь вычеркнуто: «Вейской династии».

<sup>43</sup> Далее, определенно, имеет место пропуск фрагмента текста.

<sup>44</sup> Вписано вместо тщательно вычеркнутого слова, которое не читается.

<sup>45</sup> Вписано вместо «вейского».

как дракон и феникс, особую трактовку воды и облаков, тоже китайские и особенно прибавим короткоголовость и большоголовость фигур, характерную для танского периода в Китае, резко противоположную стройным фигурам дотанского периода, то почти исчерпаем китайские элементы этого буддийского искусства. Мне еще надо сказать довольно много, чтобы ознакомить вас с пещерой-храмом, и потому и здесь я прибегну для краткости к языку самих изображений<sup>46</sup>.

В общем и неизбежно беглом очерке нельзя останавливаться на деталях, и потому я непосредственно перехожу к третьему главному периоду в китайском искусстве — сунскому (X–XIII в.). В противоположность танскому периоду здесь национальный китайский элемент выступает в широкой мере в свои права. Поразительное мастерство рисунка, редкое умение создавать стройное целое из громадного числа фигур, причем все, что надо выделить, вполне естественно выделяется в этих сложных композициях, удивительное богатство орнамента, преимущественно растительного характера и затем стремление создать портретные изображения. Если в предшествующее время мы ясно чувствовали, что имеем дело с идеальными типами, то здесь изображения, особенно людей, ярко индивидуализируются, и реализм по отношению к человеческой фигуре господствует. И здесь я распространяться не буду и заставляю за себя говорить изображения<sup>47</sup>.

С сунским периодом кончается самое блестящее время китайского буддийского искусства, а в Дуньхуане специально то, что следует за ним, уже носит характер упадка: царит схема, ремесленной техники хватает на то, чтобы не давать безграмотных в художественном отношении вещей, старые темы и старые мотивы повторяются<sup>48</sup> без самостоятельного творчества: громадные площади аккуратно записаны большими композициями с массой мелких фигур, тянутся орнаментальные полосы, но почти ничто не приковывает глаз. Несколько пещер из этого более позднего периода расписаны тибетскими или<sup>49</sup> родственными им тангутскими мастерами, и манера, и техника у них другие совсем, и я оставляю их в стороне. Теперь необходимо познакомить вкратце с внешними приемами техники мастеров, украшавших пещерные храмы стенописью и скульптурой.

<...> вылеплялась<sup>50</sup> фигура и получалось то, что мы называем болванкой<sup>51</sup>; отдельные части тела, одежды, украшений и т.п. отштамповывались в отдельных формах, и эти «маски» прикреплялись к болванке в соответствующих местах, причем скульптор еще раз «проходил» всю фигуру; для отштампования бралась глина лучших сортов, и по этому верхнему слою, обыкновенно, еще загрунтованному <...> как и фон росписей и производилась раскраска статуи теми же, по-видимому красками, что и стенопись. При большом искусстве мастеров результаты, как вы могли убедиться из нескольких перенесенных на экран образцов, получались часто замечательные. Во всяком случае, создатели оригиналов, с которых мастерские-художники делали свои произведения, были истинными художниками, и приходится жалеть, что эти оригиналы они не воспроизвели в более прочные материалы, чем глина, и тем дали им погибнуть. Отсутствие этих оригиналов и необходимость пользоваться второ- и третьестепенными копиями заставляет

<sup>46</sup> Здесь красным карандашом проставлены числа 33–40.

<sup>47</sup> Здесь красным карандашом проставлены числа 41–46.

<sup>48</sup> Здесь красным карандашом проставлены числа 47–50.

<sup>49</sup> Здесь красным карандашом проставлено число 51.

<sup>50</sup> Здесь зачеркнуто: «человеческая».

<sup>51</sup> Здесь сверху между строк вписано: «<...> в руки и ноги еще вкладывалась палка, которая покрывала <...>».



многих недооценивать искусство, о котором мы говорим. Позволю себе утверждать, что и сквозь спутанные очертания копий мы видим большое искусство, глубокое чувство красоты и формы.

Таковы в беглом обзоре формы, которыми буддийские художники-иконописцы воспользовались для того, чтобы создать в течение веков ряд пещерных храмов на этой китайской окраине, какое же содержание они вложили в эти формы<sup>52</sup>? Это вопрос чрезвычайно важный, ибо нигде такое значение в искусстве не имеет содержание, как именно в искусстве религиозном, здесь форма и содержание неотделимы. Несмотря на все то общее, что мы встречаем в буддизме разных времен и разных стран, нам приходится признать, что в области культа мы, несомненно, замечаем большую разницу в разные периоды развития буддизма, эту же разницу мы замечаем и в том, что привлекало к себе в буддизме те или другие народы. Какими же образами мог воспользоваться верующий буддист, чтобы воплотить то, что составляло существо его веры? Прежде всего, это был, конечно, Тот, кто по убеждению буддиста указал человечеству единый истинный путь спасения — Будда, отшельник из рода Шакьев.

Мы уже сказали раньше о той преобладающей роли, какую Будда занимает в росписи и скульптуре древнейших пещер. Здесь им все проникнуто: мы видим его, конечно, главным образом, проповедующим, ведущим мир<sup>53</sup> к спасению, видим его перерождения в прежних существованиях, где он непрестанно приносит себя в жертву за других, для других. Ранее я указал вам на сцену искушения перед достижением всеведения. Перечисление отдельных тем и мотивов заняло бы слишком много времени, и потому я остановлюсь лишь на нескольких<sup>54</sup> излюбленных темах.

Видное место занимает и в росписи, и в скульптуре столь важная Махапаринирвана<sup>55</sup>, т.е. Великая кончина, Великое окончательное угасание Будды. Это момент столь же важный в жизни буддизма, как и достижение Буддой всякого высшего ведения. В христианстве этому моменту отвечает распятие на кресте и воскресение<sup>56</sup>. Необыкновенно характерно, что, следуя каноническому описанию, поразительному по силе и красоте пафоса скорби, и живопись, и скульптура при изображении кончины — нирваны Учителя — выявляют лишь мотив скорби, причем в наиболее полных изображениях сцены мы видим картину скорби всего живущего, начиная с богов-небожителей и кончая мышкой! Мне пришлось бы посвятить<sup>57</sup> несколько чтений, если бы я хотел дать вам полное представление о художественном представлении Великой кончины, сегодня же я ограничусь несколькими словами относительно того неизгладимого впечатления, которое оставляет эта колоссальная лежащая фигура в громадных длинных пещерах. Лик Будды открытый и спокойный, Учитель как будто заснул, он лежит, как требует обычай от монаха, на правом боку, правая рука положена под голову, в громадной почти темной пещере, которая только иногда освещается лампадами верующих, иногда виден этот лик, когда позолота на нем еще сохранилась. Этот золотой лик с закрытыми глазами среди темноты и глубокой тишины как-то удивительно действует на вас, в нем, действительно, есть

<sup>52</sup> Вопросительный знак поставлен красным карандашом. Далее, также красным карандашом, вычеркнуто: «и что хотели они им сказать?».

<sup>53</sup> Вписано вместо «людей».

<sup>54</sup> Здесь вычеркнуто: «нескольких».

<sup>55</sup> Mahāparinirvāṇa (санскр.) — «великая паринирвана» — окончательное прекращение цикла перерождений — одно из важнейших понятий в буддизме.

<sup>56</sup> Предложение вписано между строк.

<sup>57</sup> Вписано вместо «целое».

что-то сверхчеловеческое. И когда затем глаза ваши переносятся на искаженные скорбью лица многочисленных окружающих Будду существ, вас поражает контраст между Его спокойствием и их смятением; вы чувствуете, что в этом противоположении символ<sup>58</sup> глубокой правды учения Будды: они еще ищут, страдают, он нашел конечный ответ и потому спокоен, безмятежен. Если на нас, простых зрителей, эти изображения нирваны так действуют, то что же должны чувствовать верующие буддисты? И, действительно, в этих пещерах я наблюдал больше всего следов верующих: лампы, благовонные курительные свечи, цветы, блеск и благоухание, типичные буддийские жертвы. Такой, чуть заметной, чертой<sup>59</sup> в неподвижном воздухе прямо вверх, устремляясь к небу, поднимается<sup>60</sup> голубоватая струйка; книзу верх курительной свечи алеет тлеющим пятнышком... Вы чувствуете особый, слегка острый запах курения, вам хочется продлить эти ощущения, и вы невольно тоже зажигаете тонкую коричневую свечу... Иногда верующие зажигают их целыми коричневыми пучками перед пещерами, и к небу поднимается целый голубоватый столб.

В самых старых росписях, как я уже сказал, на первом месте Будда Шакьямуни и особенно события последней его земной жизни, которые заканчивает Великая кончина. Но с течением времени из источника пока нам неведомого в буддийский пантеон вступает новое лицо, которое во многих буддийских странах заняло большее место, чем Учитель, как бы являясь ему на смену, во всяком случае, почти заменило его в глазах верующей толпы, это будда «безмерного блеска» Амитабха<sup>61</sup>. С ним вместе в буддийские верования вошло представление о рае Амитабхи «Блаженной» Сукавати<sup>62</sup>, которое<sup>63</sup> для всего позднейшего буддизма в Китае, Корее и Японии имело такое исключительное значение. И мы видим, что стены «Пещер тысячи будд» покрыты великолепными изображениями этого Рая, где в середине на лотосном престоле, составляя средоточие всего, образуется<sup>64</sup> произносить проповедь будда «Безмерного блеска», окруженный буддами и бодисатвами, на пруду среди пышных колоннад со столбами из золота и драгоценных камней плавают лотосы всех цветов, и в них переродившиеся в Сукавати люди, часть лотосов закрыты: в них те, кто еще не достиг этой высшей святости, которая бы позволила им лицезреть Амитабху, в его блеске<sup>65</sup>, и потому их лотосы еще закрыты...

Много дней потребовалось бы для того, чтобы рассказать все то, что живописали художники-буддисты в храмах пещерах Чан-фо-дуна, ибо источник их буддийское предание, почти неисчерпаемое. Приближаясь уже постепенно к концу своего чтения, я хотел бы еще раз показать вам, как много общего в религиозном творчестве двух религий даже тогда, когда они столь разны, как буддизм и христианство. Для этого я остановлюсь на образе, позднее изображение которого вы видите здесь на экране. Перед вами старинный образ, совершенно непонятное изображение Будды: оно имеет две головы. И мы, действительно, недоумевали бы насчет этого удивительного образа, если бы рассказ паломника-китайца, посетившего Индию в VII веке, не передал<sup>66</sup> нам сказания об

<sup>58</sup> Здесь зачеркнуто: «победоноств...».

<sup>59</sup> Вписано вместо вычеркнутого «стружкой».

<sup>60</sup> Здесь вычеркнуто: «тонкой».

<sup>61</sup> Один из пяти будд мудрости.

<sup>62</sup> Обитель блаженства, земля Амитабхи.

<sup>63</sup> В рукописи — «которые».

<sup>64</sup> Здесь явный германизм, производный от глагола *sich machen* в значении «приниматься», «браться».

<sup>65</sup> В рукописи — «блеску».

<sup>66</sup> Вписано вместо «рассказал».

этом чудотворном образе: в стране Гандарской<sup>67</sup> к северо-западу от Индии жил некогда бедный поденщик, из своего заработка он с трудом скопил один золотой, и решил он непременно заказать художнику написать образ Будды; пошел к художнику и сказал: «Я хочу заказать образ Учителя, но у меня только один золотой». Художник сказал, что вознаграждение для него безразлично и принял заказ. В то же самое время другому бедняку пришла на ум та же мысль заказ<ать> образ Будды, и у него тоже был только один золотой, который он и принес тому же художнику. Художник купил превосходные краски и написал изображение Будды, одно для обоих. Когда образ был готов, то заказчики смутились, видя только одно изображение. Художник сказал: «Вы как будто думаете, что я обманул вас? Вы ошибаетесь. Я добросовестно выполнил заказ, и свидетель мне этот образ». Не успел он кончить, как, действительно, образ разделился на два, к великой радости обоих бедняков. Этот чудотворный образ, позднюю копию которого вы видели перед собой, встречается несколько раз в Чан-фо-дуне, а кроме того найден и в других местах: видно, что этот трогательный рассказ привлек сердца буддистов к этому изображению Учителя.

Есть еще целый ряд таких изображений, и в Чан-фо-дуне мы нашли несколько <...> этих знаменитых образов, которые еще подлежат исследованию и дадут ценный материал для истории буддийской иконографии. Как видите, и здесь повторяется то же, что мы встречаем и в христианской иконографии, которая знает столько чудотворных образов Христа, и Богоматери, и святых, из которых каждый, как и буддийские образа, имеет свое трогательное и, во всяком случае, любопытное сказание.

Проходя по сотням пещер Чан-фо-дуна в китайской пустыне, мы постоянно чувствовали ту веру и то стремление воплотить ее в красоте, которые одушевляли старых<sup>68</sup> буддистов; здесь, среди пустыни, далеко от больших городов, создались эти удивительные храмы, и так ясно, что создали их пламенная вера, и то глубокое и тонкое понимание красоты, которое мы находим в китайском и индийском искусстве. Если формы эти многим из вас могли показаться чуждыми, — хотя мне не хотелось бы этого думать, но вы все же признаете, что и искание красоты, как и искание бога, идет многообразными путями, и что те, кто создали дун-хуанский Чан-фо-дун с его буддами и бодисаттвами, шли по верному пути к красоте, а через нее, в ней, к тому, что для них было Богом.

Наша беседа, боюсь, несколько отрывочная, и вследствие громданости и<sup>69</sup> сложности материала и вследствие многообразности и не решенных или еще полурешенных вопросов кончена. Хотелось бы верить, что кое-что из того, что мы перечувствовали и передумали в этих далеких буддийских храмах, мне удалось передать вам и вызвать в вас желание ближе познакомиться с буддийской культурой и буддийским<sup>70</sup> искусством. В заключение я хотел бы вам представить вид Чан-фо-дунского <...>.

СПбФ АРАН. Ф. 208. Оп. 1. Д. 238. Л. 5–25.

### Список литературы

Амоглонова Д.Д. Буддизм и советская идентичность в Бурятии в 1920–1930-х гг. // Вестник Томского государственного университета. 2017. № 421. С. 59–65.

<sup>67</sup> Область на северо-западе Индостана, территория совр. Индии и Пакистана.

<sup>68</sup> Германизм от нем. alt — в значении и «старый» (по возрасту), и «древний» (по хронологии); ср. «старые мастера» и т.под.

<sup>69</sup> Здесь вычеркнуто: «чрезвычайной».

<sup>70</sup> Здесь вычеркнуто: «с этими богатыми и прекрасными культурными достижениями».

Ананьев В.Г., Бухарин М.Д. Е.Г. Ольденбург и подготовка к печати научного наследия академика С.Ф. Ольденбурга // Восточный Туркестан и Монголия. История изучения в конце XIX—первой трети XX веков. Т. V. Вторая Русская Туркестанская экспедиция 1914–1915 гг.: С.Ф. Ольденбург. Описание пещер Чан-фо-дуна близ Дунь-хуана / Под общ. ред. М.Д. Бухарина, М.Б. Пиотровского, И.В. Тункиной. М.: Индрик, 2020. С. 743–844.

Ермакова Т.В. Буддийский мир глазами российских исследователей XIX—первой трети XX века. СПб.: Наука, 1999. 344 с.

Каганович Б.С. Сергей Федорович Ольденбург. Опыт биографии. СПб.: Нестор-История, 2013. 252 с.

Краткий отчет от деятельности Российского института истории искусств // Задачи и методы изучения искусств / отв. ред. А.Ф. Некрылова. СПб.: РИИИ, 2012. С. 187–247.

Лобанова Н.В. Кафедра индийской филологии // Востоковедение в ленинградском университете / отв. ред. А.Н. Кононов. Л.: Издательство Ленинградского университета, 1960. С. 79–98.

Ольденбург С.Ф. Культура Индии / под ред. И.Ю. Крачковского; изд. подг. И.Д. Себряный; отв. ред. А.А. Вигасин. М.: Наука, 1991. 277 с.

Ольденбург С.Ф. Описание пещер Чан-фо-дуна близ Дунь-хуана / Изд. подг. М.Д. Бухарин, И.В. Тункина // Восточный Туркестан и Монголия. История изучения в конце XIX—первой трети XX веков. Т. V. Вторая Русская Туркестанская экспедиция 1914–1915 гг.: С.Ф. Ольденбург. Описание пещер Чан-фо-дуна близ Дунь-хуана / Под общ. ред. М.Д. Бухарина, М.Б. Пиотровского, И.В. Тункиной. М.: Индрик, 2020. С. 43–743.

Орлова К.В. О документах, касающихся религии и ламства Монголии, из Центрального архива Федеральной службы безопасности Российской Федерации (1920–1930-е гг.) // *Oriental Studies*. 2019. № 5. С. 740–749.

Робинсон М.А. Отделение русского языка и словесности в период реформирования Академии наук (1920-е годы): взгляд изнутри // Славянский альманах. 2001. М.: Индрик, 2002. С. 234–263.

Робинсон М.А. Судьбы академической элиты: отечественное славяноведение (1917—начало 1930-х годов). М.: Индрик, 2004. 432 с.

Синицын Ф.Л. «Красная буря». Советское государство и буддизм в 1917–1946 гг. СПб.: Издание А.А. Терентьева, 2013. 544 с.

Хохлов А.Н. Труды В.П. Васильева по истории культуры народов Восточной и Центральной Азии // История отечественного востоковедения с середины XIX века до 1917 года. М.: Восточная литература, 1997. С. 309–320.

## References

Amogolonova, D.D. Buddhism i sovetskaya identichnost' v Buryatii v 1920–1930-h gg. [Buddhism and Soviet identity in Buryatia in the 1920s and 1930s], in *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*. 2017. Vol. 421. P. 59–65. (in Rus.).

Ananiev, V.G., Bukharin, M.D. E.G. Ol'denburg i podgotovka k pechati nauchnogo naslediya akademika S.F. Ol'denburga [E.G. Oldenburg and Preparation for the Press of the Scientific Heritage of Academician S.F. Oldenburg], in *Vostochnyy Turkestan i Mongoliya. Istoriya izucheniya v konce XIX—pervoy trety XX vekov. T. V. Vtoraya Russkaya Turkestanskaya ekspeditsiya 1914–1915 gg.: S.F. Ol'denburg. Opisanie peshcher Chan-fo-duna bliz Dun'-huana* / Ed. M.D. Bukharin, M.B. Piotrovsky, I.V. Tunkina. Moscow: Indrik Press, 2020. P. 743–844. (in Rus.).

Ermakova, T.V. *Buddijskij mir glazami rossijskikh issledovatelej XIX—pervoj treti XX veka* [The Buddhist World through the Eyes of Russian Researchers of the XIX—the first Third of the XX Century]. Saint-Petersburg: Nauka Press, 1999. 344 p. (in Rus.).

Kaganovich, B.S. *Sergej Fedorovich Ol'denburg. Opyt biografii* [Sergey Fedorovich Oldenburg. Biography Experience]. Saint-Petersburg: Nestor-Istoriya Press, 2013. 252 p. (in Rus.).

Khohlov, A.N. Trudy V.P. Vasil'eva po istorii kul'tury narodov Vostochnoj i Central'noj Azii [Works of V.P. Vasiliev on the History of Culture of the Peoples of East and Central Asia], in *Istoriya otechestvennogo vostokovedeniya s serediny XIX veka do 1917 goda*. Moscow: Vostochnaya literatura Press, 1997. P. 309–320. (in Rus.).

*Kratkij otchet ot deyatel'nosti Rossijskogo instituta istorii iskusstv* [Brief report from the activities of the Russian Institute of Art History], in *Zadachi i metody izucheniya iskusstv* / Ed. A.F. Nekrylova. Saint-Petersburg: RIII Press, 2012. P. 187–247. (in Rus.).

Lobanova, N.V. Kafedra indijskoj filologii [Department of Indian Philology], in *Vostokovedenie v leningradskom universitete* / Ed. A.N. Kononov. Leningrad: Izdatel'stvo Leningradskogo universiteta Press, 1960. P. 79–98. (in Rus.).

Ol'denburg, S.F. Kul'tura Indii [Culture of India] / Ed. I.Yu. Krachkovsky; I.D. Serebryanyj; A.A. Vigasin. Moscow: Nauka Press, 1991. 277 p. (in Rus.).

Ol'denburg, S.F. Opisanie peshcher Chan-fo-duna bliz Dun'-huana [Description of Qienfo-dong Caves near Dun-huang] / Ed. M.D. Bukharin, I.V. Tunkina, in *Vostochnyj Turkestan i Mongoliya. Istoriya izucheniya v konce XIX—pervoj treti XX vekov. T. V. Vtoraya Russkaya Turkestanskaya ekspediciya 1914–1915 gg.: S.F. Ol'denburg. Opisanie peshcher Chan-fo-duna bliz Dun'-huana* / Ed. M.D. Bukharin, M.B. Piotrovsky, I.V. Tunkina. Moscow: Indrik Press, 2020. P. 43–743. (in Rus.).

Orlova, K.V. O dokumentakh, kasayushchihsya religii i lamstva Mongolii, iz Central'nogo arhiva Federal'noj sluzhby bezopasnosti Rossijskoj Federacii (1920–1930 e gg.) [On Documents Related to the Religion and Lama of Mongolia, from the Central Archive of the Federal Security Service of the Russian Federation (1920–1930s)], in *Oriental Studies*. 2019. Vol. 5. P. 740–749. (in Rus.).

Robinson, M.A. Otdelenie russkogo yazyka i slovesnosti v period reformirovaniya Akademii nauk (1920-e gody): vzglyad iznutri [Department of Russian Language and Literature during the Reform of the Academy of Sciences (1920s): a Look from inside], in *Slavyanskij al'manakh*. 2001. Moscow: Indrik Press, 2002. P. 234–263. (in Rus.).

Robinson, M.A. *Sud'by akademicheskoy elity: otechestvennoe slavyanovedenie (1917—nachalo 1930-h godov)* [The Fates of the Academic Elite: Russian Slavic Studies (1917—early 1930s)]. Moscow: Indrik Press, 2004. 432 p. (in Rus.).

Sinityn, F.L. «Krasnaya burya». Sovetskoe gosudarstvo i buddizm v 1917–1946 gg. [“Red Storm”. Soviet State and Buddhism in 1917–1946]. Saint-Petersburg: Izdanie A.A. Terent'eva Press, 2013. 544 p. (in Rus.).



*Любезников О.А.*

ПОВЕСТЬ Л.Н. РАХМАНОВА «БАЗИЛЬ» В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИИ  
ГОСУДАРСТВЕННОГО АНТИРЕЛИГИОЗНОГО МУЗЕЯ В ЛЕНИНГРАДЕ:  
ОБРАЗ ИСААКИЕВСКОГО СОБОРА В 1930-е гг.\*

Любезников, Олег Анатольевич — кандидат исторических наук, старший преподаватель, Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, Санкт-Петербург, [o.lyubeznikov@spbu.ru](mailto:o.lyubeznikov@spbu.ru).

Изданная в 1933 г. повесть молодого ленинградского писателя Л.Н. Рахманова «Базиль» рассказывала о трагической судьбе крепостного крестьянина, участвовавшего в строительстве Исаакиевского собора. Впервые опубликованная в период становления в здании собора Государственного антирелигиозного музея и выдержавшая затем ряд переизданий повесть к концу 1930-х гг. оказалась включена в список рекомендуемых к прочтению посетителям музея книг. Установление связи между предлагаемой Л.Н. Рахмановым интерпретацией истории собора и происходившими в 1930-е гг. изменениями профиля Государственного антирелигиозного музея составляет предмет рассмотрения настоящей статьи. Автор, обратившись к документам 6 петербургских архивохранилищ, реконструировал этапы работы писателя над текстом книги и созданный на ее страницах образ Исаакиевского собора, который оказался востребован новой администрацией Государственного антирелигиозного музея в середине 1930-х гг. В этот период роль Союза воинствующих безбожников, в результате настойчивой инициативы которого музей был открыт, заметно снизилась, а партийно-государственные лидеры избрали курс на патриотизацию идеологии. Эти факторы обусловили фактическую трансформацию профиля музея. Новый образ собора как памятника труда был близок сформированному Л.Н. Рахмановым, а издания музея 1939 г. и дискурсивно, и дословно перекликались с повестью «Базиль».

**Ключевые слова:** Исаакиевский собор, Л.Н. Рахманов, антирелигиозный музей, Союз воинствующих безбожников, Монферран, Ленинград.

LEONID RAKHMANOV'S STORY "BASILE" IN THE CONTEXT  
OF THE HISTORY OF THE STATE ANTI-RELIGIOUS MUSEUM IN LENINGRAD:  
THE IMAGE OF SAINT ISAAC'S CATHEDRAL IN THE 1930s

Lyubeznikov, Oleg Anatolievich — Candidate of Science in History, Senior Lecturer, Saint-Petersburg State University, Russian Federation, Saint-Petersburg, [o.lyubeznikov@spbu.ru](mailto:o.lyubeznikov@spbu.ru).

The story of the young Leningrad writer L.N. Rakhmanov "Basil", which was published in 1933, told about the tragic fate of a serf who participated in the construction of St. Isaac's cathedral. By the end of the 1930s the story which was published for the first time at the period of the formation of the State Anti-Religious Museum and had many reprints after that, was included in the list of books recommended for reading for museum's visitors. The subject of

---

\* Работа выполнена при поддержке Российского научного фонда (соглашение № 21-48-04402 от 17.11.2020 «Святые и герои: От христианизации к национализму. Символ, Образ, Память (Северо-Западная Россия, страны Балтии и Северной Европы)»).

this article is establishing a connection between interpretation of the history of the cathedral, proposed by L.N. Rakhmanov, and some changes in the profile of the State Anti-Religious Museum which took place in the 1930<sup>s</sup>. The author, referred to the documents of 6 St. Petersburg archives, reconstructed the stages of the writer's work on the text of the book and the image of St. Isaac's Cathedral created on its pages, which was in demand by the new administration of the State Anti-Religious Museum in the mid-1930<sup>s</sup>. During this period, the role of the League of Militant Atheists, as a result of whose persistent initiative the museum had been opened, noticeably decreased, and party and state leaders chose a course towards patriotization of ideology. These factors led to the factual transformation of the museum's profile. The new image of the cathedral as a monument of labor was close to that formed by L.N. Rakhmanov, and in 1939 the museum's editions both discursively and verbatim echoed to the story "Basil".

**Key words:** St. Isaac's Cathedral, L.N. Rakhmanov, anti-religious museum, League of Militant Atheists, Auguste de Montferrand, Leningrad.

Подготовленное в 1939 г. заместителем директора и заведующим научной частью Государственного антирелигиозного музея (бывшего Исаакиевского собора) Евгением Ивановичем Востоковым (1913–2002) издание «Церковники Исаакиевского собора в борьбе против народа» завершалось рубрикой «Что читать об Исаакиевском соборе»<sup>1</sup>. На первом месте из пяти рекомендуемых книг значилось: «А. Рахманов. — Базиль. 1931 г. Л.-д.» (рис. 1).

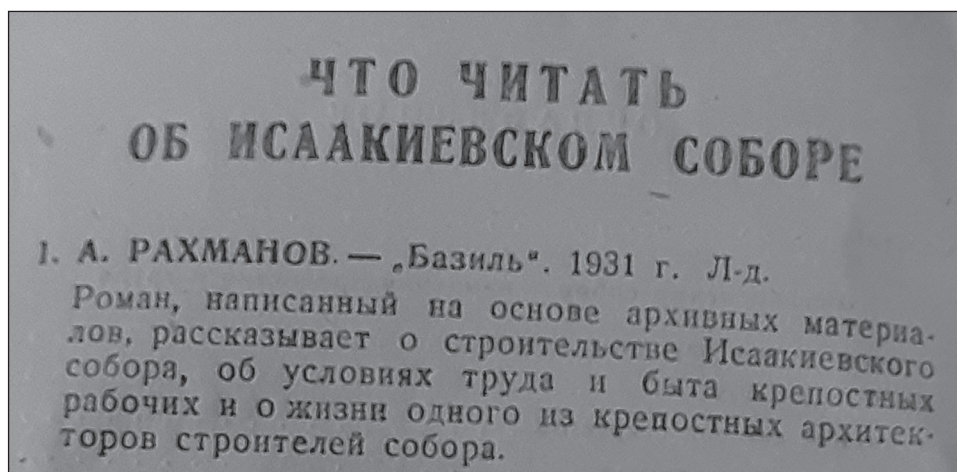


Рис. 1 Фрагмент раздела книги Е.И. Востокова «Церковники Исаакиевского собора в борьбе против народа» (Л., 1940)

Аннотация кратко сообщала: «Роман, написанный на основе архивных материалов, рассказывает о строительстве Исаакиевского собора, об условиях труда и быта крепостных рабочих и о жизни одного из крепостных архитекторов строителей собора». Авторы остальных рекомендуемых трудов сотрудничали с Государственным антирелигиозным музеем на протяжении 1930-х гг., и созданные ими книги — иллюстрированные научно-популярные брошюры, в том числе по истории собора, — изданы, в большинстве случаев, самим музеем. Почему же на первом месте среди изданий, которые музей рекомендовал

<sup>1</sup> Востоков Е.И. Церковники Исаакиевского собора в борьбе против народа. Л., 1940. С. 72.

публике, оказалось художественное произведение? Кто его автор, связан ли он с Государственным антирелигиозным музеем? Какой образ Исаакиевского собора создан на страницах книги, как он коррелирует с изменениями профиля музея в 1930-е гг.? Представляется необходимым восстановить обстоятельства публикации этого произведения в контексте истории музея в Исаакиевском соборе.

Автором повести «Базиль» был начинавший на рубеже 1920-х—1930-х гг. свою карьеру советского литератора Леонид<sup>2</sup> Николаевич Рахманов (1908–1988). Уроженец Вятской губернии, он приехал в Ленинград в 1925 г., стал студентом Электротехнического института и, начав писать, вошел вскоре в круг молодых авторов, объединенных в литературную группу «Смена», периодически печатавшихся в журналах «Красная панорама», «Юный пролетарий», «Резец». В сложной литературной ситуации в Ленинграде второй половины 1920-х гг., характеризовавшейся латентным противостоянием писателей-попутчиков (во главе с бывшими «серапионами» К.А. Фединым, М.Л. Слонимским, Н.С. Тихоновым и пр.) и пролетарских авторов круга РАППа<sup>3</sup>, Л.Н. Рахманов явно свою приверженность к какой-либо из сторон не выражал. Благодаря «сменовскому критику» В.П. Друзину он попал под покровительство одного из руководителей ленинградского Пролеткульта Н.Я. Берковского. О патронате Н.Я. Берковского Л.Н. Рахманов сообщал в письме к родителям в январе 1929 г.: «Берковский сказал, что он очень рад будет облегчить этот мой творческий путь... Теперь я должен пока писать маленькие сюжетные рассказы, шутить в них, смешить читателей, а не философствовать и не умничать. Пусть я не боюсь брать также и трагические и “мудрые” сюжеты — лишь бы они были интересно, остро задуманы и развиты, тонко и громко поданы. <...> Первым средством для моего направления можно считать то, что Берковский выхлопотал мне разрешение бывать на заседаниях художественного Совета театра «Пролеткульт», т.е. — “чтобы (!) я подучался писать пьесы”»<sup>4</sup>.

Одновременно творчество Л.Н. Рахманова встретило благожелательный отклик Н.С. Тихонова и М.Л. Слонимского. Н.С. Тихонов способствовал публикации в журнале «Звезда» повести Л.Н. Рахманова «Полнеба»<sup>5</sup>, которую оценили в редакции как находящуюся «на грани между ново-попутнической и пролетарской литературой»<sup>6</sup>. М.Л. Слонимский же выступил как автор предисловия для сборника «Студенческие повести», объединившего «Полнеба» и «Факультет чудаков» другого начинавшего автора — Г.С. Гора. Публикация этой книги вызвала, однако, критику. Л.Н. Рахманов вспоминал: «Не замедлили появиться и ругательные рецензии, обвинявшие авторов бог знает в чем. В одной статье (кажется, в журнале «Красное студенчество») меня называли даже не товарищем, а гражданином, как в отделении милиции»<sup>7</sup>. М.Л. Слонимский, описывая это начало пути Л.Н. Рахманова в литературе, указывал: «Проза молодого автора стала появляться в печати. Его, как и положено было, хвалили и бранили, даже, кажется, “прорабатывали”»<sup>8</sup>. По замечанию

<sup>2</sup> Цитированная выше аннотация из издания Е.И. Востокова полна неточностей — и в инициалах Л.Н. Рахманова, и в годе публикации повести, а не «романа».

<sup>3</sup> См., напр.: Кукушкина Т.А. К истории «Издательства писателей в Ленинграде» (1927–1934): неизвестные эпизоды // Русская литература. 2020. № 2. С. 170–182.

<sup>4</sup> Рахманов Л. Три письма к родителям // Звезда. 1996. № 12. С. 164.

<sup>5</sup> Рахманов Л.Н. Молодые глаза // Он же. Люди — народ интересный. Автобиографическая повесть. Л., 1978. С. 317–318.

<sup>6</sup> Цит. по: Рахманов Л. Три письма к родителям. С. 166.

<sup>7</sup> Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга (Далее — ЦГАЛИ СПб). Ф. 95 (Рахманов Л.Н.). Оп. 1. Д. 61. «Мих. Слонимский». Воспоминания. Л. 7.

<sup>8</sup> ЦГАЛИ СПб. Ф. 414 (Слонимский М.Л.). Оп. 2. Д. 199. Воспоминания. Л. 32.

современного литературоведа И.С. Кузьмичева, в тот период произведения Л.Н. Рахманова «подверглись разностной рапповской критике»<sup>9</sup>. С осторожностью можно предположить, что критика отразилась на творчестве молодого автора<sup>10</sup> — он становится членом Ленинградского отделения Союза писателей, посредством Н.Я. Берковского знакомится с Ю.Н. Тыняновым и сознательно обращается к историческому жанру. Позднее Л.Н. Рахманов, по словам И.С. Кузьмичева, отмечал, что «Тыняновым <...> быть не мог, будучи не прочь “сводить счеты” не только с давними, но и с сегодняшними булгариными». Л.Н. Рахманов пояснял: «Имея склонность к кабинетной, книжной, архивной работе, я одновременно был насквозь современным, сегодняшним по своим интересам... Кажется, только бы и искать в прошлых эпохах, в минувшем такие темы и материалы, которые дали бы мне возможность, пиша о прошлом, писать о настоящем»<sup>11</sup>.

Своей первой темой Л.Н. Рахманов избрал историю возведения Исаакиевского собора. Писатель попытался обосновать свой выбор: «Мне хотелось написать историческую вещь о николаевской России, о двадцатых, тридцатых годах, иначе говоря, о том, что происходило ровно сто лет назад! Сперва я намеревался писать о постройке николаевской железной дороги (“Кто построил эту дорогу, папенька?” — “Граф Клейнмихель, деточка”), но скоро смекнул, что материал будет однообразен, да и действующие лица — сплошь крестьяне, которых мне будет трудно изображать, — не так уж я хорошо знал деревню, деревенский язык. И тогда я решил “отомстить” собору, вокруг которого заблудился в первый день приезда в Ленинград в 1925 году...»<sup>12</sup>. Л.Н. Рахманов приступил к сбору материала для книги осенью 1931 г., спустя полгода после открытия в Исаакиевском соборе Государственного антирелигиозного музея.

Процесс музеефикации Исаакиевского собора растянулся более чем на десятилетие<sup>13</sup>. В конце 1920-х гг. собор находился под управлением Ленинградской государственной реставрационной мастерской. Предлагавшийся ее сотрудниками — профессиональными архитекторами (М.Т. Преображенским, Н.П. Никитиным), занимавшимися изучением и реставрацией здания, — проект организации историко-архитектурного музея не получил поддержки со стороны Управления Уполномоченного Наркомпроса в Ленинграде и Ленинградского Областного совета Союза воинствующих безбожников (СВБ). 23 июня 1930 г. собор был передан «из Сектора ВУЗов и НУЧей в Сектор массовых мероприятий»<sup>14</sup> Управления Уполномоченного Наркомпроса, а 2 июля 1930 г. заместитель Заведующего Ленинградским Областным отделом народного образования уведомил секретариат Президиума Ленсовета о передаче собора в ведение ОблОНО — для

<sup>9</sup> Кузьмичев И.С. Рахманов Леонид Николаевич // Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги: Биобиблиогр. словарь: В 3 т. М., 2005. Т. 3. С. 171.

<sup>10</sup> Е.Л. Шварц замечал в 1956 г. о Л.Н. Рахманове: «Сколько принужденного молчания. Роковая немота при остром и точном слухе. Вытопанное поле, запомнившее, как больно, когда топчут, и решившее, что бесплодие — меньшее из зол». См.: Шварц Е.Л. Собрание сочинений: В 5 т. М., 2010. Т. 5. Киносценарии. Дневники. С. 364.

<sup>11</sup> Цит. по: Кузьмичев И.С. «Бумажные бутоны» Леонида Рахманова // Звезда. 1996. № 12. С. 162.

<sup>12</sup> Рахманов Л.Н. Из «Хроники 1930–1934 гг.» // Звезда. 1998. № 2. С. 145.

<sup>13</sup> Подробнее см.: Любезников О.А. Исаакиевский собор в 1917–1920-е гг. Архитекторы М.Т. Преображенский, Н.П. Никитин, А.П. Удаленков и проблема музеефикации памятника. СПб., 2017.

<sup>14</sup> Центральный государственный архив Санкт-Петербурга (Далее — ЦГА СПб). Ф. 2556 (Управление Уполномоченного НКП РСФСР по делам вузов, рабфаков, научно-художественных и музейных учреждений Ленинграда). Оп. 7. Д. 145. Исаакиевский собор. Переписка о производстве ремонтных и строительных работ и материалы по вопросу установки маятника Фуко в соборе. Л. 92.

того, чтобы организация музея шла «по единому плану с работой Дома Безбожника»<sup>15</sup>. В первом, написанном летом 1931 г. сборнике статей сотрудников Антирелигиозного музея «Из очага мракобесия в очаг культуры» подчеркивалось: «Борьба за превращение собора в антирелигиозный музей велась в течение трех лет. Три года Областной совет СББ ожесточенно бился с тогдашними руководителями собора за это дело»<sup>16</sup>. Вместо задуманного М.Т. Преображенским еще в 1919 г. музея «предметной истории построения храма»<sup>17</sup>, музея, представлявшего бы публике памятник искусства, Исаакиевский собор в начале 1930-х гг. должен был стать центром антирелигиозной пропаганды, «показать политическое значение и использование собора как храма ради укрепления самодержавия и эксплуататорского строя»<sup>18</sup>.

Участие Леноблсовета Союза воинствующих безбожников в деле организации Антирелигиозного музея отразилось на кадровом составе учреждения. До непосредственного открытия музея для публики в 1931 г. ведущую роль играл представлявший СББ астроном, профессор Н.П. Каменьщиков (1881–1939)—идеолог установки в соборе маятника Фуко. Вероятно, процесс создания музея не мог протекать без внимания возглавлявшего Леноблсовет СББ с 1929 г. Николая Михайловича Маторина (1898–1936), бывшего секретаря председателя Исполкома Петроградского совета Г.Е. Зиновьева. Н.М. Маторин полагал, что в музеях при интерпретации памятников религиозной культуры необходимо, уделяя внимание искусствоведческому анализу, «отказаться от их пиетистских истолкований», «использовать марксистский историко-культурный и социологический анализ в “антирелигиозном разрезе”»<sup>19</sup>. С осеннего семестра 1928–1929 учебного года Н.М. Маторин руководил циклом (отделением) истории религии на факультете языкознания и материальной культуры в Ленинградском государственном университете. В 1930 г. факультет был выведен из состава вуза наряду с другими гуманитарными подразделениями, образовавшими в дальнейшем Ленинградский институт истории, философии и лингвистики (ЛИФЛИ)<sup>20</sup>. Хотя в литературе отмечалось участие студентов и преподавателей ЛИФЛИ в жизни Антирелигиозного музея<sup>21</sup>, связь ряда из них с фигурой Н.М. Маторина и курируемым им отделением не получала освещения. К примеру, уже упоминавшийся Е.И. Востоков, приобретя опыт лектора в 1928–1929 гг. в Райсовете СББ Центрального района Ленинграда, в 1930–1933 гг. учился, по его собственному признанию, «на двух циклах параллельно (историческое отд. антирелигиозный цикл и музейно-краеведческое отд.)»<sup>22</sup>, и во время обучения работал внештатным экскурсоводом в Антирелигиозном

<sup>15</sup> ЦГА СПб. Ф. 7179 (Леноблсовет). Оп. 4. Д. 8. Материалы о закрытии церквей, использовании церковных зданий, имущества, оборудования и об антирелигиозной работе. Л. 84.

<sup>16</sup> Из очага мракобесия в очаг культуры: Сб. ст. Л., 1931. С. 9.

<sup>17</sup> Архив Комитета по государственному контролю, использованию и охране памятников истории и культуры Правительства Санкт-Петербурга. Ф. 59. П–178. Л. 308.

<sup>18</sup> Из очага мракобесия в очаг культуры. С. 5.

<sup>19</sup> Шахнович М.М. Презентация культа христианских святых в антирелигиозных музейных экспозициях эпохи «великого перелома» // Вестник Санкт-Петербургского университета. Философия и конфликтология. 2021. Т. 37. Вып. 4. С. 711.

<sup>20</sup> Шахнович М.М., Чумакова Т.В. Н.М. Маторин и его группа по изучению религии // Они же. Идеология и наука. Изучение религии в эпоху культурной революции в СССР. СПб., 2016. С. 61, 63.

<sup>21</sup> Ананьев В.Г. Семантика архитектурных форм как объект антирелигиозного показа: Ф.И. Шмит о музеефикации Исаакиевского собора // Scripta antiqua: Вопросы древней истории, филологии, искусства и материальной культуры. Альманах. М., 2021. Т. 9. С. 316.

<sup>22</sup> Центральный государственный архив историко-политических документов Санкт-Петербурга (ЦГАИПД СПб). Ф. 1728 (Коллекция личных дел). Оп. 1. Д. 859525/2. Востоков Евгений Иванович.



музее. Тогда же — в самом начале 1930-х гг. — перед коллективом музея стояла задача «очень большой научно-исследовательской работы». Как указывалось в сборнике статей, подписанном к печати 10 декабря 1931 г., а вышедшем в 1932-м, работа по отделу истории собора должна была заключаться в *«изучении условий труда и быта рабочих, участвовавших в постройке Исаакиевского собора»*<sup>23</sup> (курсив наш — О.Л.). Именно в этот момент к истории строительства собора обращается Л.Н. Рахманов.

Писатель вспоминал: «По книгам эпоху я знал плоховато, представлял ее крайне поверхностно (читал мемуары Вигеля, “Записки и дневник” А. Никитенко, еще кое-что не многое), зато, изучая в архивах дела Строительной комиссии, я *старательно проштудировал все условия* и подробности, не только технические, но и “ведомственные”: кто брал подряды, какие именно, конкуренцию частных подрядчиков и государственных комиссионеров, цены, сметы и пр., *увидел будничную жизнь этой многолетней “стройки”*... Вся зима [1931–1932 гг.] <...> прошла в прохладных архивах Сената, Синода, в библиотеках Академии Наук и Академии художеств»<sup>24</sup> (курсив наш — О.Л.). Примечательно, что несколько позже, осенью 1932 г., сотрудник Антирелигиозного музея и одновременно ассистент ЛИФЛИ, читавший курс «Христианство»<sup>25</sup>, В.А. Ершов обращался к директору музея с ходатайством привлечь Ленинградское отделение ОГПУ для получения у вдовы к тому моменту уже покойного М.Т. Преображенского подготовленных для печати «в виде многотомного труда» материалов об Исаакиевском соборе. В.А. Ершов сетовал, что музей не имеет возможности дублировать уже проделанную «верным холопом самодержавия» работу, «т.к. для этого нужны усилия штата специалистов в продолжение ряда лет в архивохранилищах Москвы и Ленинграда». Дирекция музея, обвиняя Л.М. Преображенскую, отказавшуюся «иметь дело с безбожной организацией», в религиозном ханжестве, без какого-либо промедления адресовалась в ОГПУ с просьбой о принудительном изъятии материалов<sup>26</sup>. Л.Н. Рахманову же, по его словам, удалось за одну зиму, работая с архивным фондом, не только составить представление о строительстве собора, но и начать писать книгу.

Реконструировать процесс работы писателя над рукописью достаточно трудно, в его личном фонде в ЦГАЛИ СПб отложились некоторые черновые варианты текста. Сам Л.Н. Рахманов пояснял порядок своих действий: «Перенасыщенный материалами, я сначала писал отдельные рассказы, отражавшие эпизоды строительства»<sup>27</sup>. По-видимому,

Л. 3. В сохранившемся свидетельстве об окончании института отмечено, что Е.И. Востоков обучался «по специальности антирелигиозной». См.: ЦГАЛИ СПб. Ф. 328 (ЛИФЛИ). Оп. 2. Д. 361. Востоков Евгений Иванович. Л. 1.

<sup>23</sup> Из очага мракобесия в очаг культуры. С. 7.

<sup>24</sup> Рахманов Л.Н. Из «Хроники 1930–1934 гг.». С. 145.

<sup>25</sup> ЦГАЛИ СПб. Ф. 328 (ЛИФЛИ). Оп. 2. Д. 569. Ершов Василий Агафонович. Л. 2, 2 об.

<sup>26</sup> ЦГАЛИ СПб. Ф. 330 (ГМП «Исаакиевский собор»). Оп. 2. Д. 1. Список служащих музея. Л. 85–86 об. В мае 1932 г., согласно документации музея, имелось «принципиальное согласие Л.М. Преображенской на издание трудов ее мужа». В конце июня бумаги еще оставались у Л.М. Преображенской, сотрудники музея отмечали, что «в квартире ее производится ремонт, вещи находятся в сложном виде и материалы достать невозможно». См.: ЦГАЛИ СПб. Ф. 330 (ГМП «Исаакиевский собор»). Оп. 1. Д. 6. Протоколы заседаний технико-художественной комиссии при музее. Л. 5, 7. Запрос в ОГПУ был направлен дирекцией музея 29 ноября 1932 г. Автор новейшей диссертации по культурологии, не ссылаясь на какие-либо источники, утверждает, что музей предполагал пробрести рукопись М.Т. Преображенского, а о факте обращения музея в ОГПУ умалчивает. См.: Голованова А.В. История Исаакиевского собора как отражение культурной политики государства: Дис. ... канд. культурологии. СПб., 2019. С. 111.

<sup>27</sup> Рахманов Л.Н. Из «Хроники 1930–1934 гг.». С. 145.

писатель искал подходящую литературную форму для раскрытия истории возведения Исаакиевского собора. Насколько можно судить, наиболее ранние отрывки, при создании которых Л.Н. Рахманов опирался на мемуары Ф.Ф. Вигеля, касались фигуры председателя Комитета для строений и гидравлических работ А. Бетанкура. Историей его знакомства с молодым архитектором О. Монферраном предполагалось начать повествование: датированный январем 1932 г. соответствующий фрагмент, первоначально обозначенный как «Первая глава», был затем переименован — «Генерал Бетанкур. Рассказ»<sup>28</sup>. 27 марта 1932 г. была завершена работа над рассказом «Золочение через огонь», первоначально названным «Живые, как ртуть» и имевшим не только подзаголовок («Из цикла рассказов об Исаакиевском соборе»), но и весьма характерный «эпиграф к циклу: “Огромность зданий, бесполезных обществу, суть лучшее доказательство его порабощения” (А.Н. Радищев “Путешествие из Петербурга в Москву”, 1790 г.)»<sup>29</sup> (рис. 2).

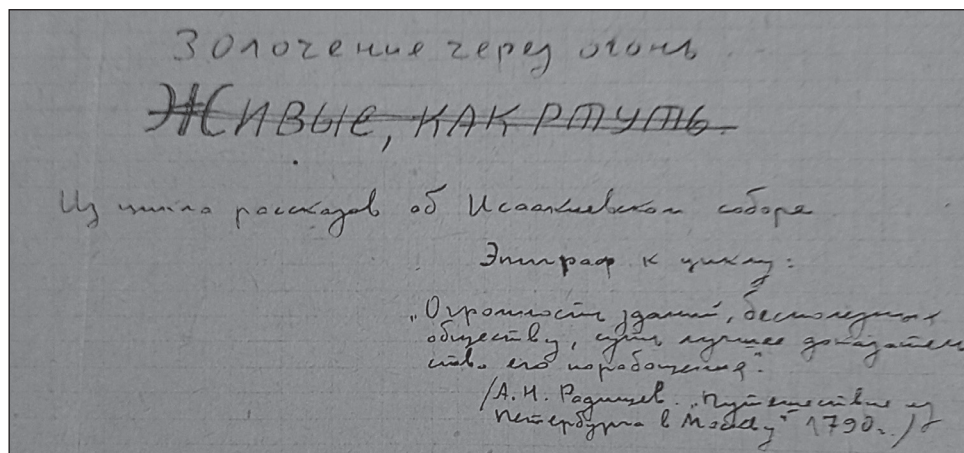


Рис. 2 Фрагмент чернового варианта рассказа Л.Н. Рахманова «Золочение через огонь» (ЦГАЛИ СПб)

В центре вымышленного сюжета рассказа два посещения председателя Комиссии по построению Исаакиевского собора графа В.С. Ланского. Вначале заводчик Ч. Берд, ответственный за золочение главного купола собора, объяснил графу вредность ртутного способа такового и сумел добиться от сановника денежной компенсации из казны за обреченных на мучительную гибель крестьян-позолотчиков, В.С. Ланской, поторапливаемый императором, показан как озабоченный только скорейшим окончанием строительства, а не судьбой рабочих. Второе посещение состоялось «через несколько месяцев» — к В.С. Ланскому в кабинет врывается рабочий-позолотчик с распухшим, вываливающимся изо рта языком и, объясняя свое состояние, пытается сказать «ртуть ма-тушка», но может только промычать: «Туть... атушка...»<sup>30</sup>. В конце рассказа Л.Н. Рахманов замечал: «Граф Ланской не пожелал посетить мастерские заводчика Берда. Жаль. Может, несчастные люди плюнули бы им обоим в глаза своей страшной слюной»<sup>31</sup>. Согласно

<sup>28</sup> ЦГАЛИ СПб. Ф. 95 (Рахманов Л.Н.). Оп. 1. Д. 28. Генерал Бетанкур. Рассказ об Исаакиевском соборе. Л. 1, 4, 8.

<sup>29</sup> Там же. Д. 26. Золочение через огонь. Л. 1, 7 об.

<sup>30</sup> Там же. Л. 7 об.

<sup>31</sup> Там же.

нарисованной писателем картине, строительство Исаакиевского собора сопровождалось цинизмом чиновников и оборачивалось трагедией для рабочих. Жертвенность рабочих, погибавших при золочении купола, объявлялась Л.Н. Рахмановым напрасной: избранный эпиграф однозначно интерпретировал собор как «бесполезный». Это же послание заключалось и в последних строках черновика рассказа: «Справка из секретных источников: при золочении купола Исаакиевского собора погибло 60 человек. Справка из публичных источников, как то: путеводители, описания красот города Санкт-Петербурга: “Ничто не сравнится по красоте с позолоченным куполом Исаакиевского собора. В ясную погоду его видно за сорок верст”. Справка из собственных авторских наблюдений 1932 года: Купол Исакия потускнел. Его уже не видно за сорок верст. О, время!»<sup>32</sup>. Две последние «справки» не вошли в окончательный вариант рассказа, неоднократно публиковавшийся в том же 1932 г.

Первая публикация, содержавшая вышеупомянутый «эпиграф к книге» (без уточнения к какой именно) и завершавшаяся постскриптомом в виде «исторической справки из секретных синодальных источников» о 60 погибших позолотчиках, состоялась в журнале «Юный пролетарий» (курсив наш — О.Л.)<sup>33</sup>. Номер, подписанный к печати 13 апреля 1932 г., был посвящен вопросам реконструкции Ленинграда. На соседних с рассказом страницах была помещена юмореска о похождениях Медного всадника в Ленинграде, упоминавшая о музеефикации Исаакиевского собора. «Узнав, что собор превращен в музей, Медный всадник наскочил на сторожа. — Кто разрешил богохульствовать? Храм — в кунсткамеру! А где колокола? Четвертую, колесую виновных! <...> Сторож заговорил официально: — Здесь госмузей, гражданин самодержец»<sup>34</sup>. Второй раз рассказ оказался напечатан в вышедшем в августе 1932 г. журнале «Ленинград» как одна из двух новелл «из книги об Исаакиевском соборе»<sup>35</sup>. Третий раз текст уже без эпиграфа и без упоминаний о книге был опубликован в четвертом выпуске журнала «30 дней» весной 1933 г.<sup>36</sup> Общий тираж изданий рассказа только за 1932 г. превысил 53 тысячи экземпляров (для сравнения — первый сборник статей Антирелигиозного музея вышел тиражом 7 тысяч экземпляров). Многократность воспроизведения в печати рассказа, акцентировавшего внимание на истории золочения купола Исаакиевского собора, закрепляла представление о смертоносном характере работы позолотчиков, о «цене» храма<sup>37</sup>. Кроме того, тиражируемый

<sup>32</sup> Там же.

<sup>33</sup> Рахманов Л. Золочение через огонь // Юный пролетарий. 1932. № 9. 30 марта. С. 11–13.

<sup>34</sup> Берингов П. Похождения Медного всадника в бывшем Санкт-Петербурге // Юный пролетарий. 1932. № 9. 30 марта. С. 16.

<sup>35</sup> Рахманов Л. Две новеллы // Ленинград. 1932. № 5–6. Май–Июнь. С. 59–66. Номер был подписан в печать 7 августа 1932 г.

<sup>36</sup> Он же. Золочение через огонь // 30 дней. 1933. № 4. С. 71–75.

<sup>37</sup> В специализированных изданиях, посвященных истории возведения Исаакиевского собора, до публикации рассказа Л.Н. Рахманова упоминаний о погибших позолотчиках, насколько можно судить, не содержалось. В первом сборнике статей Антирелигиозного музея, сообщавшем «об исключительно тяжелых условиях труда» рабочих, об отравлении позолотчиков не сказано ни слова. См.: Из очага мракобесия в очаг культуры. С. 16. Нет этих сведений и в опубликованной музеем в 1939 г. брошюре. См.: Беляев В.А. Государственный антирелигиозный музей — бывш. Исаакиевский собор. (Историческая справка). Л., 1939. С. 8. Умалчивают об этом архитекторы-реставраторы здания Н.П. Никитин и А.Л. Ротач, а также искусствовед В.К. Шуйский. См.: Никитин Н.П. Огюст Монферран. Проектирование и строительство Исаакиевского собора и Александровской колонны. Л., 1939. С. 132; Ротач А.Л. Исаакиевский собор — выдающийся памятник русской архитектуры. Л., 1962. С. 20; Шуйский В.К. Огюст Монферран. История жизни и творчества. СПб.; М., 2005. С. 128. В 1960-е гг. о том, что золочение купола, «по свидетельству современников,

рассказ конструировал «правильный» образ купола собора, который мог конкурировать с образом, созданным незадолго до того в эмиграции А.И. Куприным, рассматривавшим купол Исаакия как символ ностальгии по монархической России<sup>38</sup>.

Вторая из двух опубликованных в 1932 г. в «Ленинграде» новелл Л.Н. Рахманова «из книги об Исаакиевском соборе» носила название «Государственная ошибка, или рассказ о том, как безбедный питерский мещанин в худой час был сочтен за работного человека, и о последовавшей затем плачевной его судьбе»<sup>39</sup>. Весьма мрачный рассказ отличается простотой сюжета. Занятого очисткой отхожих мест на строительной площадке Исаакиевского собора подрядчика Петра Байбакова, заразившегося «молниеносной холерой», по личному распоряжению архитектора О. Монферрана для предотвращения распространения инфекции еще живого засыпают в яму для гашения извести. Зодчего охватывает ужас, когда он понимает, что произошла «ошибка» — болевший и захороненный заживо не был одним из рабочих, за которого он его принял... «Я велел зарыть в известь состоятельного человека, подрядчика, патриота...», — сокрушается О. Монферран. Л.Н. Рахманов подспудно осуждает аморальность, высокомерие, трусость главного архитектора, слепую исполнительность его подчиненных, подчеркивает трагизм судьбы крепостных-рабочих. При этом в рассказе, фабула которого вымышлена, писатель старался использовать сведения из архивных дел Комиссии о построении Исаакиевского собора. Так, чисткой нужников на строительной площадке собора действительно занимался мещанин Байбаков, только не Петр, а Иван, и не во время эпидемии холеры, а с апреля 1823-го по июнь 1826 гг.<sup>40</sup> Опора на архивные документы ощущается и в тексте всей повести, первоначальный вариант которой (не включавший в себя ни рассказа о генерале Бетанкуре, ни трагической истории Байбакова)<sup>41</sup> был завершен Л.Н. Рахмановым в том же 1932 г.

Писатель озаглавил повесть «Базиль. История молодого человека, строившего Исаакиевский собор» и сопроводил уже известным эпитафией из А.Н. Радищева (рис. 3).

В тридцати главах, распадавшихся на три части, последовательно изложены этапы строительства Исаакиевского собора. По сюжету участие в них принимает молодой (в начале повести ему 22 года) крепостной крестьянин псковского дворянина П.С. Челищева Василий, или Базиль (на французский манер), учившийся в архитектурной школе в Париже. Внезапно отозванный в Россию, обязанный оставить обучение, продолжая, однако, мечтать о карьере зодчего, он не находит общий язык со своим баринком. Впечатленный гигантской стройкой собора Базиль с радостью, самозабвенно служит подрядчику

---

<...> стоило жизни 60 рабочим», писали работавшие в сменившем профиль музее М.Г. Колотов, И.Д. Карпович и Т.В. Якирина. См.: *Колотов М.Г.* Исаакиевский собор. Л.; М., 1964. С. 28; *Якирина Т.В., Карпович И.Д.* Исаакиевский собор. Л., 1965. С. 20–21.

<sup>38</sup> *Куприн А.И.* Купол Святого Исаакия Далматского // Он же. Эмигрантские произведения. Купол Святого Исаакия Далматского. Извожик Петр. М., 1992. С. 10–82. Эта повесть получила значительный резонанс в эмигрантской прессе. См.: «Врут, как зеленые лошади...». Куприн в воспоминаниях, письмах, документах. Сост., предисл. и науч. ком. Т.А. Каймановой. Пенза, 2020.

<sup>39</sup> В черновом варианте рассказ именовался «Ошибка. Рассказ о том, как безбедный питерский мещанин был сочтен за работного человека, и о последовавшей затем трагической его судьбе». ЦГАЛИ СПб. Ф. 95 (Рахманов Л.Н.). Оп. 1. Д. 29. «Государственная ошибка». Рассказ об Исаакиевском соборе. Л. 19.

<sup>40</sup> Российский государственный исторический архив. Ф. 1311 (Комиссия о построении Исаакиевского собора). Оп. 1. Д. 195. О чищении нужных мест в казармах при строении, по условию заключенному с мещанином Байбаковым. Л. 5, 39.

<sup>41</sup> ЦГАЛИ СПб. Ф. 95 (Рахманов Л.Н.). Оп. 1. Д. 5. «Базиль». Повесть.



купцу А. Шихину, надзирая за выломкой и шлифовкой гранитных монолитов для колонн, не жалея каменотесов. Спустя несколько лет, вновь попав к Челищеву, он сбегает обратно в Санкт-Петербург, где вынужден поступить в золотильную мастерскую Берда. Осознав неизбежность ртутного отравления, Базиль пытается подговорить других позолотчиков к побегу, а когда понимает тщетность усилий, поджигает мастерскую со всеми рабочими, но гибнет, избитый ими.

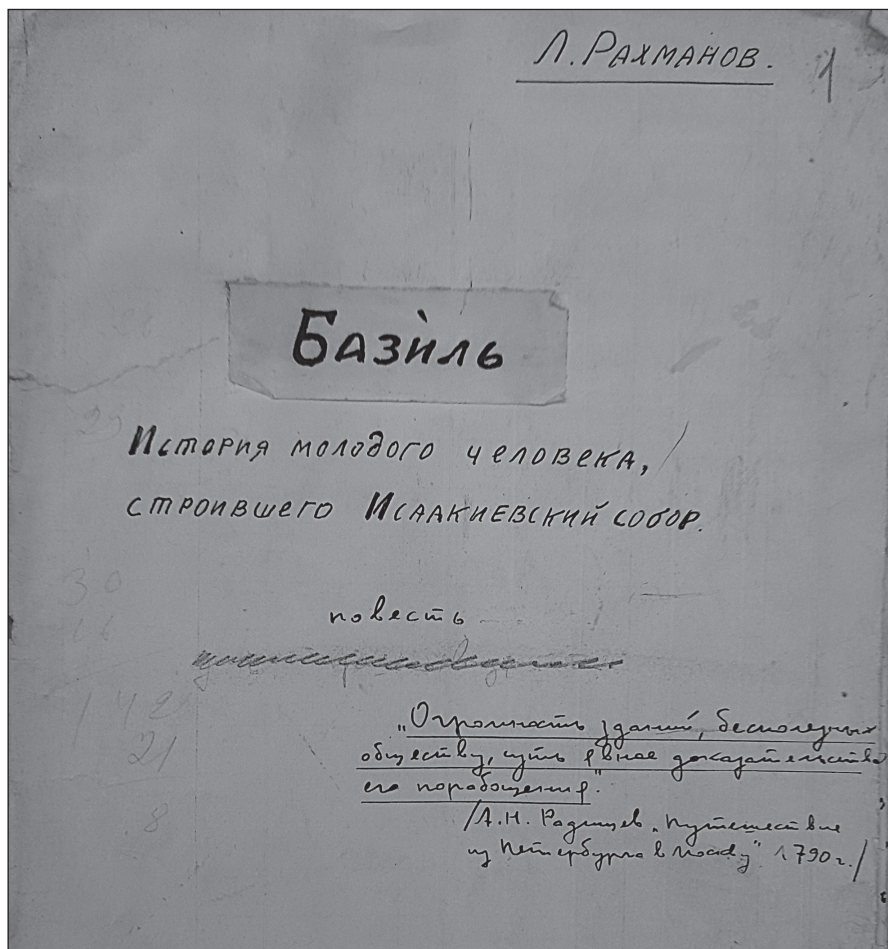


Рис. 3 Титульный лист первоначальной редакции повести Л.Н. Рахманова «Базиль» (ЦГАЛИ СПб)

«Печальная повесть», как позднее аттестует ее сам автор, являясь художественным вымыслом, полна придающих ей большую достоверность упоминаний реальных исторических персон, участвовавших в строительстве собора. Помимо образов предприимчивого и хитрого купца Архипа Шихина и Монферрана, Л.Н. Рахманов помещает на страницы книги фигуры комиссионера Суханова, архитектора Адамини, обер-прокурора Синода А.Н. Голицына и т.д. Текст сообщает о высокой степени осведомленности писателя в технических вопросах возведения здания. Так, подробно описаны процедуры выломки гранитных монолитов на финляндской каменоломне (в черновой рукописи



Л.Н. Рахманов даже зарисовывает процесс выломки, поясняя этапы работы каменотесов<sup>42</sup> (рис. 4)), подъема колонн портиков, упомянуты стесываемые только после их установки шипы на гранитных стволах.

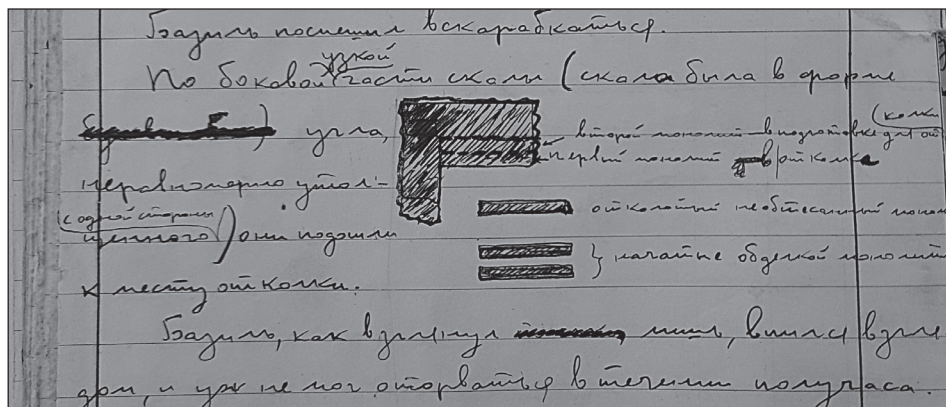


Рис. 4 Фрагмент рукописи первоначальной редакции повести Л.Н. Рахманова «Базиль» (ЦГАЛИ СПб)

Безусловно, Л.Н. Рахманов подробнейшим образом ознакомился и с архивом Комиссии по построению собора, и с первым полным опубликованным описанием здания священника В.И. Серафимова и смотрителя М.И. Фомина 1865 г. Однако пафос повести направлен на «разоблачение» собора, безоглядно возводившегося трудом талантливых, но обреченных крепостных. В воспоминаниях писатель подчеркивал, что сама избранная тема повести в тот момент не воспринималась однозначно: «Кто-то из рапповцев зло пошутил: другие работают над историей фабрик и заводов, а Рахманов пишет историю церкви и соборов... Для меня могла дорого обойтись эта чужая шутка»<sup>43</sup>. По-видимому, понимая сложность стоящей перед ним задачи, Л.Н. Рахманов в черновиках буквально прописывал основную идею повествования, оказывавшуюся противоположной взглядам архитекторов-реставраторов Исаакиевского собора в 1920-е гг. В повести Базиль идейно будто соотносился с этими бывшими хранителями здания, а отстаиваемый ими подход к сохранению памятника осуждался. Черновик гласил: «Уж, конечно, не разделял Шихин основного заблуждения Базиль—считать строящийся Исаакиевский собор произведением искусства ради искусства. Шихин отлично понимал, что собор должен являть не просто мощный образец архитектурного искусства, но своей мощью должен напоминать людям о могуществе царя небесного и, кроме того, о могуществе царя земного, по честолюбивому велению которого он воздвигнут. Собор строился с целью, а не без цели, вовсе не так, как птица поет»<sup>44</sup>. «[Базиль] не был религиозен, не был и анти-религиозен, ему не было никакого дела до того, что здание, которое он столь жаждет строить—должно представлять собой божий дом—место для отправления религиозных обрядов. Для него строящийся собор являлся произведением архитектуры—искусства, созданного строительной техникой, и будет существовать он, по мнению Базиль, как мощный образец искусства»<sup>45</sup>. Эти фрагменты однозначно оспаривали предлагавшуюся

<sup>42</sup> Там же. Л. 24 об.

<sup>43</sup> Рахманов Л.Н. Молодые глаза. С. 320.

<sup>44</sup> ЦГАЛИ СПб. Ф. 95 (Рахманов Л.Н.). Оп. 1. Д. 5. «Базиль». Повесть. Л. 32.

<sup>45</sup> ЦГАЛИ СПб. Ф. 95 (Рахманов Л.Н.). Оп. 1. Д. 6. «Базиль». Черновики. Л. 24.

архитекторами-реставраторами еще в 1920-е гг. интерпретацию Исаакиевского собора как памятника искусства. Они перекликаются с провозглашенной в 1931 г. руководством Антирелигиозного музея задачей дать «политическую оценку этому памятнику»<sup>46</sup>. И хотя цитированные отрывки не вошли в опубликованный в 1933 г. вариант книги, общий ее посыл обозначенной задаче соответствовал.

Книга, подписанная к печати 23 октября 1933 г., вышла в «Издательстве писателей в Ленинграде», возможно, при посредничестве М.Л. Слонимского, отмечавшего, что «в филигранном стиле этой повести господствует революционный пафос»<sup>47</sup>. Структура книги претерпела (по сравнению с черновым вариантом) некоторые изменения — повествование о Базиле стали чаще прерывать напрямую не связанные с сюжетной канвой рассказы об истории строительства собора, в том числе «Генерал Бетанкур», «Государственная ошибка», «Пасха 1816 года» (о создании временной церкви в Адмиралтействе для причта собора)<sup>48</sup>, «Золочение через огонь» и т.п. После главы о трагической гибели Базиля повесть нарочито завершалась сухим подлинным текстом официального «Высочайше утвержденного церемониала поезда» монарших особ на освящение собора. Этот прием и новеллы в рецензии особо отметил покровительствовавший Л.Н. Рахманову Н.Я. Берковский, подчеркнув, что «это и есть самое что ни на есть “настольное чтение” во всей повести»<sup>49</sup>. Критик выделил центральную мысль книги — «в повести умно и тонко разбивается фетишизм профессии». По мнению Н.Я. Берковского, главному герою повести свойственно «понимание специалиста, которому все равно, кто строит и для чего и как строит, — он ослеплен делом как таковым, для него, Базиля, важен *Исаакий как вещь искусства* — каменная композиция и великий масштаб»<sup>50</sup> (курсив наш — О.Л.). Предлагавшая иной образ собора повесть Л.Н. Рахманова сразу же после выхода оказалась включена в имевшее место соперничество интерпретаций здания.

В новейшей литературе указано, что в 1930-е гг. проходили «поиски путей использования в целях, релевантных для государственной повестки, огромного потенциала такого памятника истории и культуры как Исаакиевский собор»<sup>51</sup>. Однако факторы, влиявшие на развитие музея в соборе в этот период, до конца все еще не определены. Проступающая сквозь немногочисленные источники сложная картина борьбы различных акторов за контроль над зданием в существующей историографии подчас заменяется тезисом о том, что «административные и партийные советские организации Ленинграда старались, как могли, подобрать для музея хорошего руководителя»<sup>52</sup>. Между тем, при анализе изменений в работе музея в 1930-е гг. необходимо учитывать перемены, происходившие в структуре самой городской власти, и процессы, протекавшие в Леноблсовете Союза воинствующих безбожников.

<sup>46</sup> Из очага мракобесия в очаг культуры. С. 6.

<sup>47</sup> ЦГАЛИ СПб. Ф. 414 (Слонимский М.Л.). Оп. 2. Д. 199. Воспоминания. Л. 32.

<sup>48</sup> Этот рассказ Л.Н. Рахманов, видимо, тоже стремился опубликовать отдельно, на черновике сохранилось примечание: «Пасха 1816-го года. (Из книги об Исаакиевском соборе, выходящей в Изд-ве писателей)». См.: ЦГАЛИ СПб. Ф. 95 (Рахманов Л.Н.). Оп. 1. Д. 27. «Пасха 1816 года». Рассказ об Исаакиевском соборе. Л. 1.

<sup>49</sup> Берковский Н. Леонид Рахманов. «Базиль». Изд-во Писателей в Ленинграде, 1933 г. // Литературный современник. 1934. № 2. С. 173.

<sup>50</sup> Там же. С. 171.

<sup>51</sup> Ананьев В.Г. «Зачем мы здесь занимаемся самообманом»: к истории музея в Исаакиевском соборе в конце 1930-х гг. // Scripta antiqua: Вопросы древней истории, филологии, искусства и материальной культуры. Альманах. М., 2022. Т. 10. С. 551.

<sup>52</sup> Голованова А.В. История Исаакиевского собора как отражение культурной политики государства. С. 112.

Вслед за ставшим предлогом для усиления политических репрессий убийством 1-го секретаря Ленинградского Обкома и Горкома ВКП(б) С.М. Кирова в декабре 1934 г. из президиума Леноблсовета СВБ был выведен 31 человек, в том числе 16 как «бывшие зиновьевцы», среди которых оказался тогда же исключенный из партии Н.М. Маторин<sup>53</sup>. В этих условиях первые месяцы 1935 г. стали временем активного противостояния представителей различных групп в Антирелигиозном музее. Своей должности лишился директор музея Н.Н. Глебов-Путиловский<sup>54</sup>, его креатура в музее А.Е. Прохоров, вероятно, опасаясь увольнения, подготовил для печати статью «Зиновьевские последыши», в которой назвал нового директора Г.С. Артемьева и других сотрудников музея «ставленниками и любимцами зиновьевского прихвостня Маторина»<sup>55</sup>. А.Е. Прохоров в подробностях описывал конфликт, возникший в конце января 1935 г. при монтаже выставки фотографий к 10-летию СВБ между этими сотрудниками и Н.Н. Глебовым-Путиловским, распорядившимся «снять фотоснимки Маторина как открытого врага партии»<sup>56</sup>. Утверждения А.Е. Прохорова (он был уволен) признавались ложными в докладной записке инструктора Горкома, охарактеризовавшего ситуацию в музее к началу 1935 г. Им было отмечено отсутствие «научной постановки антирелигиозной пропаганды». В записке оговаривалось: «Фанерные щиты и лубочные картинки преобладали в экспозициях антирелигиозного музея, тогда как по истории атеизма не было даже и уголка во всем музее... В то же время проявлялась большая забота о дополнительных источниках личных доходов. В массовой работе музея господствовала халтурщина, научно-исследовательская работа игнорировалась. Среди сотрудников руководством музея (Глебов-Путиловский и Прохоров) насаждалась семейственность, работники же, боровшиеся против халтуры, беспощадно изгонялись из музея»<sup>57</sup>. К весне 1935 г. музей как центр антирелигиозной пропаганды находился в кризисе. В подготовленном в марте-апреле 1935 г. по поручению Культпропотдела Горкома докладе «О состоянии Ленинградского Союза воинствующих безбожников и задачах антирелигиозной работы» констатировался «позорный развал боевой организации идеологической борьбы»<sup>58</sup>. Один из сотрудников музея вспоминал: «Что же представлял собой музей? Это была сплошная свалка. <...> Валялись всякие тряпки вплоть до старых архиерейских галош. <...> [По] подвальным галереям из-за хлама абсолютно нигде нельзя было пройти. <...> На стенах была копоть, накопленная десятилетиями... [Экспозиция] представляла собой сплошной хаос»<sup>59</sup>. В этих условиях

<sup>53</sup> Лебина Н.Б. Деятельность «воинствующих безбожников» и их судьба // Вопросы истории. 1996. № 5–6. С. 155.

<sup>54</sup> К увольнению привел комплекс причин. Заместитель наркома внутренних дел Я.С. Агранов 5 декабря 1934 г. сообщал, что в записной книжке убийцы С.М. Кирова Л.В. Николаева был обнаружен адрес Н.Н. Глебова-Путиловского, а сам он был якобы связан с одной из контрреволюционных групп еще в 1923 г. См. подробнее: Измозик В.С., Рабинович А.Е. Н.Н. Глебов-Путиловский — рабочий-вожак в годы Великой российской революции 1917–1922 годов // Новейшая история России. 2020. Т. 10. № 2. С. 392.

<sup>55</sup> ЦГАИПД СПб. Ф. 25 (Ленинградский горком КПСС). Оп. 10. Д. 21. Стенограммы общегородского вечера актива и совещания районных работников союза воинствующих безбожников. Доклад «О состоянии Ленинградского союза воинствующих безбожников и задачах антирелигиозной работы». Л. 76 об.

<sup>56</sup> Там же. Л. 74 об.

<sup>57</sup> Там же. Л. 70.

<sup>58</sup> Там же. Л. 35.

<sup>59</sup> ЦГАЛИ СПб. Ф. 330 (ГМП «Исаакиевский собор»). Оп. 1. Д. 18. Стенограмма заседания о перестройке структуры экспозиции. Л. 57 об.–58.

задачи обновления экспозиции и создания «правильной» интерпретации собора, актуализации памятника вновь оказались востребованы.

В 1935 г., в апреле, к печати было подписано второе издание повести «Базиль», вышедшее тиражом в 10 200 экземпляров в Москве<sup>60</sup>, а в конце декабря — третье, опять ленинградское, тираж которого составил уже 25 000 экземпляров. Таким образом, в 1936 г. общий суммарный тираж художественных произведений Л.Н. Рахманова об Исаакиевском соборе (повести и рассказов) превысил 100 000 экземпляров. Многократная публикация текстов помогала утвердить представление о здании как памятнике, воздвигнутом в сословном обществе бесправными рабочими, априори согласными со своей трагической судьбой. При этом сугубо антицерковных выпадов Л.Н. Рахманов избегал. Именно этот дискурс был признан наиболее подходящим в Ленинграде второй половины 1930-х гг., когда финансовое положение Леноблсовета СББ стремительно ухудшалось, его руководство подвергалось регулярным «чисткам», а партийная верхушка, ратуя в печати за усиление антирелигиозной пропаганды, в реальности урезала тиражи периодики СББ<sup>61</sup>.

Соответствующий этому дискурсу профиль музея был утвержден президиумом Ленсовета летом 1937 г. после проведения 2–3 марта того же года специальной сессии Ленинградского музейного совета<sup>62</sup>. Новый профиль музея, санкционированный в Наркомпросе, определялся так: «Бывший Исаакиевский собор является Государственным Музеем-памятником. Объектом его изучения и показа должен быть сам Исаакиевский собор как художественный и исторический памятник»<sup>63</sup>. Собор должен был по-прежнему служить средством антирелигиозной пропаганды, но ее следовало проводить в «конкретных формах» «всем комплексом экспозиционных элементов музея-памятника»<sup>64</sup>. Ведущую роль в процессе перепрофилирования музея играл проработавший по направлению ЛИФЛИ и Центрального совета СББ почти три года заместителем директора по научной части Областного Антирелигиозного музея в Воронеже (и потому, возможно, избежавший участи Н.М. Маторина) Е.И. Востоков. С мая 1936 г. он являлся заведующим Музейным сектором Культпросветотдела Ленсовета<sup>65</sup>. Е.И. Востоков со всей серьезностью отнесся к задаче перестройки работы музея. В сентябре 1937 г. он выступал с установочным докладом на эту тему перед сотрудниками музея и поставил вопрос о презентации Исаакиевского собора в печати. Е.И. Востоков замечал: «До сих пор, товарищи, музей не занялся критикой тех изданий, которые выпускались раньше музеем. Вот, скажем,

<sup>60</sup> «Издательство писателей в Ленинграде», в котором «Базиль» был опубликован впервые, стало ленинградской редакцией образовавшегося в Москве «Советского писателя». См.: Кукушкина Т.А. К истории «Издательства писателей в Ленинграде» (1927–1934): неизвестные эпизоды. С. 182. В справочнике по истории издательства «Советский писатель» сказано, что книга Л.Н. Рахманова второй раз была выпущена Ленинградским отделением (хотя оно возникло в 1938 г.). См.: Шиперович Б.Я. Издательство «Советский писатель»: Библиография 1934–1982. М., 1985. С. 8. На наш взгляд, важно, что повесть повторно была напечатана именно в Москве, редактором издания стал москвич М.О. Чечановский, художником — москвич Л.Е. Фейнберг, а издательство просило читателей присылать «отзывы на эту книгу» по московскому адресу. См.: Рахманов Л. Базиль. М., 1935. С. 162.

<sup>61</sup> Лучшев Е.М. Антирелигиозная пропаганда в СССР: 1917–1941 гг. СПб., 2016. С. 195.

<sup>62</sup> Подробнее см.: Ананьев В.Г. «Зачем мы здесь занимаемся самообманом». С. 551–562.

<sup>63</sup> Сессия Ленинградского музейного совета, посвященная Государственному музею, бывшему Исаакиевскому собору 2–3 марта 1937 г. Л., 1937. С. 12.

<sup>64</sup> Там же.

<sup>65</sup> ЦГАИПД СПб. Ф. 1728 (Коллекция личных дел). Оп. 1. Д. 859525/1. Востоков Евгений Иванович. Л. 4; Там же. Д. 859525/3. Востоков Евгений Иванович. Л. 2 об.

до сих пор в музее имеет хождение брошюра «Из очага мракобесия в очаг культуры». Брошюра, которая начинается словами о том, что Исаакиевский собор представлял прекрасный памятник самодержавия, что там были сосредоточены работы лучших художников и т.д.». Е.И. Востоков раскритиковал брошюру за «троцкизм» и потребовал заменить ее «хорошим путеводителем, который соответствовал бы новому профилю Исаакиевского собора»<sup>66</sup>. Ученый секретарь музея Н.В. Федорович согласился с тем, «как убога литература об Исаакиевском соборе», подчеркнув, что нужно заняться «более серьезной литературной работой», готовить монографии<sup>67</sup>. Говоря о будущей экспозиции, Е.И. Востоков фактически задал «концептуальную рамку» и для печатного издания о музее: «Исаакиевский собор должен быть показан <...> как комплекс огромного труда русского народа, как памятник, который служил для целей реакционной пропаганды церковников». Его поддержал сотрудник музея С.М. Земцов, весьма афористично сформулировав: «Исаакиевский собор—это в большей степени памятник труда, а не архитектуры... И надо чрезвычайно тщательно, чрезвычайно хорошо разработать этот памятник труда, оттенив работу крепостных»<sup>68</sup>. Можно констатировать, что образ собора, получавший официальное одобрение, был близок к содержавшемуся в повести Л.Н. Рахманова.

Однако перестроить экспозицию в заданном ключе быстро не получилось<sup>69</sup>, в декабре 1938 г. партийному руководству Ленинграда от заведующего отделом Культпросветработы Горкома ВКП(б) была подана докладная записка, осуждавшая работу музея<sup>70</sup>. В частности, критике подвергся раздел экспозиции об условиях труда рабочих на постройке собора—даваемая разделу негативная характеристика имплицитно отражала популяризированный Л.Н. Рахмановым образ: «Даже такой *общеизвестный факт*, как отравление и смерть на заводе Берда 60-ти рабочих от ртутных паров при золочении купола собора в экспозиции совершенно не отражен» (курсив наш—О.Л.)<sup>71</sup>. Схожая претензия была высказана во внутренней отрицательной рецензии на подготавливаемую тогда же к изданию книгу о соборе занимавшегося реставрацией здания в 1920-е гг. архитектора Н.П. Никитина<sup>72</sup>. Рецензент А. Тайдышко (член СВБ, научный сотрудник Музея истории религии<sup>73</sup>) отметил, что «со всей тканью книги» «не связана органически» глава о положении рабочих, автором «не использован ряд материалов, показывающих условия труда рабочих (*отравление ртутью позолотчиков* и т.п.)» (курсив наш—О.Л.)<sup>74</sup>. Н.П. Никитин стремился раскрыть историю строительства собора как художественного

<sup>66</sup> ЦГАЛИ СПб. Ф. 330 (ГМП «Исаакиевский собор»). Оп. 1. Д. 18. Стенограмма заседания о перестройке структуры экспозиции. Л. 5 об.—6.

<sup>67</sup> Там же. Л. 43 об.

<sup>68</sup> Там же. Л. 8, 31.

<sup>69</sup> Возможно, из-за ликвидации Культпросветотдела Ленсовета. Е.И. Востоков в мае 1938 г. стал заместителем директора и заведующим научной частью музея. См.: ЦГАИПД СПб. Ф. 1728 (Коллекция личных дел). Оп. 1. Д. 859525/3. Востоков Евгений Иванович. Л. 2 об.

<sup>70</sup> Ананьев В. Г. «Зачем мы здесь занимаемся самообманом». С. 554–558.

<sup>71</sup> Там же. С. 556.

<sup>72</sup> Подробнее см.: Любезников О.А. Архитектор Н.П. Никитин и его книга «Огюст Монферран»: Проблема научной репрезентации истории Исаакиевского собора в сталинскую эпоху // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. 2019. № 4 (181). С. 41–47.

<sup>73</sup> Шахнович М.М., Чумакова Т.В. Музей истории религии Академии наук СССР и российское религиоведение (1932–1961). СПб., 2014. С. 51–52.

<sup>74</sup> ЦГАЛИ СПб. Ф. 330 (ГМП «Исаакиевский собор»). Оп. 1. Д. 40. Рецензия научного сотрудника А. Тайдышко на книгу Н. Никитина «Огюст Монферран». Л. 4. Примечательно, что и в опубликованной после редакторской правки книге о страданиях позолотчиков также ничего не сообщалось.



памятника. В первоначальной рукописи, завершенной уже к июню 1937 г., он объяснял его значимость «не только его масштабами <...> и богатой архитектурной отделкой, внутренней и наружной, но и ценнейшим собранием живописи лучших русских мастеров <...>, скульптуры и мозаики». Архитектор подчеркивал, что «Исаакиевский собор — комплексный музей изобразительных искусств, и с этой стороны представляет совершенно исключительный интерес»<sup>75</sup>. Хотя подписанный к печати 19 августа 1939 г. вариант монографии Н.П. Никитина (тираж ее составил всего 2 600 экземпляров) не содержал столь явных деклараций, характеризующих Исаакиевский собор как памятник искусства, предложенная автором интерпретация здания в полной мере не могла удовлетворить интересы действовавшего в соборе музея.

Тем же летом 1939 г. тиражом в 20 000 экземпляров музеем была выпущена написанная сотрудником В.А. Беляевым емкая брошюра «Государственный Антирелигиозный Музей — Бывш. Исаакиевский собор. (Историческая справка)». Название, возвращавшее музею определение «антирелигиозный», отражало решение Секретариата Ленинградского Горкома ВКП(б) от 14 января 1939 г.<sup>76</sup>, которое «уточнило» профиль учреждения<sup>77</sup>. Однако сам текст издания сообщал, что музей «использует свободу антирелигиозной пропаганды», но «представляет большую <...> ценность, являясь памятником труда сотен тысяч крепостных крестьян» (курсив наш — О.Л.)<sup>78</sup>. Закрепить интерпретационную модель «собор как трудовой подвиг подневольных строителей» призвана была приведенная в издании яркая цитата каменщика-орденоносца товарища Орлова («депутата Верховного Совета РСФСР»): «...Целые тонны слез и горя стоили рабочим эти ненужные молельни, рассчитанные на затуманивание масс. Как же создавались эти храмы? Петербургский Исаакиевский собор строился 40 лет. На крови и костях, на слезах вырос храм божий»<sup>79</sup>. Пафос музейной брошюры сближал ее с повестью Л.Н. Рахманова. Очевидно, что художественное произведение повлияло на В.А. Беляева — в текст даже оказался включен избранный Л.Н. Рахмановым эпитафия: «К зданию собора вполне применимы слова писателя Радищева, который в своем произведении “Путешествие из С.-Петербурга в Москву” говорил: “Огромность зданий, бесполезных обществу, суть явное доказательство его порабощения”»<sup>80</sup>. Найденная Л.Н. Рахмановым модель описания истории строительства собора в значительной степени отражала итог поисков интерпретации этого памятника в 1930-е гг. Поэтому неудивительно, что Е.И. Востоков в своей работе поместил повесть «Базиль» на первое место среди рекомендуемых книг о здании, не упомянув

<sup>75</sup> Научный архив Российской академии художеств. Ф. 42 (Н.П. Никитин). Оп. 1. Д. 34. Рукопись «Исаакиевский собор. История строительства». Л. 18.

<sup>76</sup> ЦГАИПД СПб. Ф. 24 (Ленинградский ОК КПСС). Оп. 2В–4. Д. 4707. Справки Инструктора отдела пропаганды и агитации Горкома ВКП(б) о выполнении постановления Секретариата Горкома ВКП(б) от 14.01.1939 г. Л. 1. О предшествовавшем решению обсуждения с участием секретаря Горкома А.А. Кузнецова см.: *Ананьев В.Г.* «Зачем мы здесь занимаемся самообманом». С. 559–560.

<sup>77</sup> Музей продолжал считаться антирелигиозным и в начале 1940-х гг., входил в составленный председателем Центрального совета СВБ Е.М. Ярославским в марте 1941 г. список антирелигиозных музеев РСФСР. См.: *Мунькова Ю.В.* Основные этапы становления и эволюции антирелигиозных музеев в СССР (1918–1941 гг.) // Труды Государственного Музея истории религии. СПб., 2020. Вып. 20. С. 220.

<sup>78</sup> *Беляев В.А.* Государственный антирелигиозный музей — бывш. Исаакиевский собор. (Историческая справка). С. 21.

<sup>79</sup> Там же. С. 11.

<sup>80</sup> Там же. С. 7. Показательно, что о мучительной гибели позолотчиков, столь ярко и многократно описанной Л.Н. Рахмановым, В.А. Беляев не упомянул вообще.

монографию Н.П. Никитина. В 1940 г. повесть Л.Н. Рахманова, уже получившего известность как драматург и сценарист фильма «Депутат Балтики», была издана в виде книги в четвертый раз<sup>81</sup>.

Становление музея в Исаакиевском соборе в первые десятилетия советской власти было сопряжено с целой серией конфликтов различных общественных, профессиональных и политических сил, предлагавших разнообразные модели интерпретации сооружения. Снижение влияния Союза воинствующих безбожников и санкционированная И. Сталиным, стремившимся «составить причудливую смесь патриотизма с марксизмом»<sup>82</sup>, патриотизация идеологии к концу 1930-х гг. явились факторами трансформации профиля располагавшегося в соборе музея. Новое прочтение постройки оказалось дискурсивно связано с предложенным в повести «Базиль» образом Исаакиевского собора как памятника не столько искусства, сколько труда русских крепостных рабочих.

### Список литературы

Ананьев В.Г. «Зачем мы здесь занимаемся самообманом»: к истории музея в Исаакиевском соборе в конце 1930-х гг. // Scripta antiqua: Вопросы древней истории, филологии, искусства и материальной культуры. Альманах. М.: Собрание, 2022. Т. 10. С. 551–562.

Ананьев В.Г. Семантика архитектурных форм как объект антирелигиозного показа: Ф.И. Шмит о музеефикации Исаакиевского собора // Scripta antiqua: Вопросы древней истории, филологии, искусства и материальной культуры. Альманах. М.: Собрание, 2021. Т. 9. С. 312–328.

Ганелин Р.Ш. Сталин и советская историография предвоенных лет // Он же. В России двадцатого века. Статьи разных лет. М.: Новый хронограф, 2014. С. 649–675.

Голованова А.В. История Исаакиевского собора как отражение культурной политики государства: Диссертация кандидата культурологии. СПб., 2019. 213 с.

Измозик В.С., Рабинович А.Е. Н.Н. Глебов-Путиловский — рабочий-вожак в годы Великой российской революции 1917–1922 годов // Новейшая история России. 2020. Т. 10. № 2. С. 381–397.

Колотов М.Г. Исаакиевский собор. Л.; М.: Стройиздат ЛО, 1964. 86 с.

Кузьмичев И.С. «Бумажные бутоны» Леонида Рахманова // Звезда. 1996. № 12. С. 161–163.

Кузьмичев И.С. Рахманов Леонид Николаевич // Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги: Биобиблиогр. словарь: В 3 т. М.: ОЛМА-ПРЕСС Инвест, 2005. Т. 3. С. 171–172.

Кукушкина Т.А. К истории «Издательства писателей в Ленинграде» (1927–1934): неизвестные эпизоды // Русская литература. 2020. № 2. С. 170–182.

Лебина Н.Б. Деятельность «воинствующих безбожников» и их судьба // Вопросы истории. 1996. № 5–6. С. 154–157.

Лучшев Е.М. Антирелигиозная пропаганда в СССР: 1917–1941 гг. СПб.: Ритм, 2016. 362 с.

Любезников О.А. Архитектор Н.П. Никитин и его книга «Огюст Монферран»: Проблема научной репрезентации истории Исаакиевского собора в сталинскую

<sup>81</sup> Рахманов Л.Н. Базиль. Беспокойная старость. Л., 1940. Тираж издания составил 20 000 экземпляров.

<sup>82</sup> Ганелин Р.Ш. Сталин и советская историография предвоенных лет // Он же. В России двадцатого века. Статьи разных лет. М., 2014. С. 654.

эпоху // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. 2019. № 4 (181). С. 41–47.

Любезников О.А. Исаакиевский собор в 1917–1920-е гг. Архитекторы М.Т. Преображенский, Н.П. Никитин, А.П. Удаленков и проблема музеефикации памятника. СПб.: ЛЕМА, 2017. 68 с.

Мунькова Ю.В. Основные этапы становления и эволюции антирелигиозных музеев в СССР (1918–1941 гг.) // Труды Государственного Музея истории религии. СПб.: ФГБОУ ВПО «СПГУПТД», 2020. Вып. 20. С. 195–226.

Ротач А.Л. Исаакиевский собор — выдающийся памятник русской архитектуры. Л.: Тип. им. Володарского Лениздата, 1962. 56 с.

Шахнович М.М. Презентация культа христианских святых в антирелигиозных музейных экспозициях эпохи «великого перелома» // Вестник Санкт-Петербургского университета. Философия и конфликтология. 2021. Т. 37. Вып. 4. С. 706–717.

Шахнович М.М., Чумакова Т.В. Музей истории религии Академии наук СССР и российское религиоведение (1932–1961). СПб.: Наука, 2014. 456 с.

Шахнович М.М., Чумакова Т.В. Н.М. Маторин и его группа по изучению религии // Они же. Идеология и наука. Изучение религии в эпоху культурной революции в СССР. СПб.: Наука, 2016. С. 55–73.

Шиперович Б.Я. Издательство «Советский писатель»: Библиография 1934–1982. М.: Советский писатель, 1985. 720 с.

Шуйский В.К. Огюст Монферран. История жизни и творчества. М.; СПб.: Центрполиграф, МиМ-Дельта, 2005. 414 с.

Якирина Т.В., Карпович И.Д. Исаакиевский собор. Л.: Лениздат, 1965. 88 с.

## References

Ananiev, V.G. «Zachem my zdes' zanimaemsja samoobmanom»: k istorii muzeja v Isaakievskom sobore v konce 1930-h gg. [“Why are we here to deceive ourselves”: Towards the history of the museum in St. Isaac's Cathedral in the late 1930-ies], in *Scripta antiqua: Voprosy drevnej istorii, filologii, iskusstva i material'noj kul'tury. Al'manakh*. Moscow: Sobranie Press, 2022. Vol. 10. P. 551–562. (in Rus.).

Ananiev, V.G. Semantika arhitekturnyh form kak ob'ekt antireligioznogo pokaza: F.I. Shmit o muzeifikacii Isaakievskogo sobora [The Semantics of Architectural Forms as an Object of Antireligious Exhibition: F.I. Shmit on Musealisation of St. Isaac's Cathedral], in *Scripta antiqua: Voprosy drevnej istorii, filologii, iskusstva i material'noj kul'tury. Al'manakh*. Moscow: Sobranie Press, 2021. Vol. 9. P. 312–328. (in Rus.).

Ganelin, R.Sh. Stalin i sovetskaja istoriografija predvoennyh let [Stalin and Soviet pre-war historiography], in *Ibid. V Rossii dvadcatogo veka. Stat'i raznyh let*. Moscow: Novyj hronograf Press, 2014. P. 649–675. (in Rus.).

Golovanova, A.V. *Istorija Isaakievskogo sobora kak otrazhenie kul'turnoj politiki gosudarstva. Dissertacija kandidata kul'turologii* [The history of St. Isaac's Cathedral as a reflection of the cultural policy of the state. Ph.D. thesis of Candidate in Cultural Studies]. Saint-Petersburg, 2019. 213 p. (in Rus.).

Izmozik, V.S., Rabinovich, A.E. N.N. Glebov-Putilovskij — rabochij-vozhak v gody Velikoj rossijskoj revoljucii 1917–1922 godov [Nikolay Glebov-Putilovskiy. Worker and Leader during the Great Russian Revolution of 1917–1922], in *Novejšaja istorija Rossii*. 2020. Vol. 10. Pt. 2. P. 381–397. (in Rus.).

Jakirina, T.V., Karpovich, I.D. *Isaakievskij sobor* [St. Isaac's Cathedral]. Leningrad: Lenizdat Press, 1965. 88 p. (in Rus.).

Kolotov, M.G. *Isaakievskij sobor* [St. Isaac's Cathedral]. Leningrad; Moscow: Strojizdat LO Press, 1964. 86 p. (in Rus.).

Kuz'michev, I.S. «Bumazhnye butony» Leonida Rahmanova [“Paper Buds” of Leonid Rakhmanov], in *Zvezda*. 1996. Vol. 12. P. 161–163. (in Rus.).

Kuz'michev, I.S. Rahmanov Leonid Nikolaevich [Rakhmanov Leonid Nikolaevich], in *Russkaja literatura XX veka. Prozaiki, poety, dramaturgi: Biobibliogr. slovar': V 3 t.* Moscow: OLMA-PRESS Invest Press, 2005. Vol. 3. P. 171–172. (in Rus.).

Kukushkina, T.A. K istorii «Izdatel'stva pisatelej v Leningrade» (1927–1934): neizvestnye jepizody [On the history of the Publishing House of Writers in Leningrad (1927–1934): unknown episodes], in *Russkaja literatura*. 2020. Vol. 2. P. 170–182. (in Rus.).

Lebina, N.B. Dejatel'nost' «voinstvujushhih bezbozhnikov» i ih sud'ba [The activities of the “militant atheists” and their fate], in *Voprosy istorii*. 1996. Vol. 5–6. P. 154–157. (in Rus.).

Luchshev, E.M. *Antireligioznaja propaganda v SSSR: 1917–1941 gg.* [Anti-religious propaganda in the USSR: 1917–1941]. Saint-Petersburg: Ritm Press, 2016. 362 p. (in Rus.).

Ljubeznikov, O.A. Arhitekt N.P. Nikitin i ego kniga «Ogjust Monferran»: Problema nauchnoj reprezentacii istorii Isaakievskogo sobora v stalinskuju jepohu [Architect N.P. Nikitin and his book “Auguste Montferrand”: The problem of scientific representation of the history of St. Isaac's Cathedral in the Stalin era], in *Uchenye zapiski Petrozavodskogo gosudarstvennogo universiteta*. 2019. Vol. 4 (181). P. 41–47. (in Rus.).

Ljubeznikov, O.A. *Isaakievskij sobor v 1917–1920-e gg. Arhitektory M.T. Preobrazhenskij, N.P. Nikitin, A.P. Udalenkov i problema muzeifikacii pamjatnika* [St Isaac's cathedral in 1917–1920s. Architects M.T. Preobrazhensky, N.P. Nikitin, A.P. Udalenkov and the problem of museumification of the monument]. Saint-Petersburg: LEMA Press, 2017. 68 p. (in Rus.).

Mun'kova, Ju.V. Osnovnye jetapy stanovlenija i jevoljucii antireligioznyh muzeev v SSSR (1918–1941 gg.) [The main stages of the formation and evolution of anti-religious museums in the USSR (1918–1941)], in *Trudy Gosudarstvennogo Muzeja istorii religii*. Saint-Petersburg: FGBOUVPO «SPGUPTD» Press, 2020. Vol. 20. P. 195–226. (in Rus.).

Rotach, A.L. *Isaakievskij sobor — vydajushhijsja pamjatnik russkoj arhitektury* [St. Isaac's cathedral — the outstanding monument of Russian architecture]. Leningrad: Tip. im. Volodarskogo Lenizdata Press, 1962. 56 p. (in Rus.).

Shakhnovich, M.M. Prezentacija kul'ta hristianskih svjatyh v antireligioznyh muzejnyh jekspozicijah jepohi «velikogo pereloma» [Presentation of the cult of Christian saints in anti-religious museum exhibitions during the era of the “Great Turn”], in *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Filosofija i konfliktologija*. 2021. Vol. 37. Is. 4. P. 706–717. (in Rus.).

Shakhnovich, M.M., Chumakova, T.V. *Muzej istorii religii Akademii nauk SSSR i rossijskoe religiovedenie (1932–1961)* [Museum of the History of Religion of the Academy of Sciences of the Soviet Union and Russian Religious Studies (1932–1961)]. Saint-Petersburg: Nauka Press, 2014. 456 p. (in Rus.).

Shakhnovich, M.M., Chumakova, T.V. N.M. Matorin i ego gruppa po izucheniju religii [N.M. Matorin and his group for the study of religion], in *Ibid. Ideologija i nauka. Izuchenie religii v jepohu kul'turnoj revoljucii v SSSR*. Saint-Petersburg: Nauka Press, 2016. P. 55–73. (in Rus.).

Shiporovich, B.Ja. *Izdatel'stvo «Sovetskij pisatel'»: Bibliografija 1934–1982* [Publishing house “Soviet writer”: Bibliography 1934–1982]. Moscow: Sovetskij pisatel' Press, 1985. 720 p. (in Rus.).

Shujskij, V.K. *Ogjust Monferran. Istorija zhizni i tvorchestva* [Auguste Montferrand. History of his life and oeuvre]. Moscow; Saint-Petersburg: Centrpoligraf Press, MiM-Del'ta Press, 2005. 414 p. (in Rus.).



*Степанова Д.Г.*

АРХИТЕКТУРНО-ЛАНДШАФТНЫЙ КОМПЛЕКС ГЕРЦЕНОВСКОГО  
УНИВЕРСИТЕТА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА  
ИЗ УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЙ КОЛЛЕКЦИИ ИНСТИТУТА  
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ РГПУ ИМ. А.И. ГЕРЦЕНА  
(ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СУВЕНИР—ТЕКСТИЛЬ, КЕРАМИКА, ФАРФОР)

Степанова, Дарья Геннадьевна—магистр педагогического образования, соискатель, Российский государственный педагогический университет имени А.И. Герцена, Россия, Санкт-Петербург, [Stepanova-dg@yandex.ru](mailto:Stepanova-dg@yandex.ru).

В 2022 г. Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена отмечает 225-летие. Важную часть как университета, так и художественного пространства Санкт-Петербурга составляет Институт (ранее—факультет) художественного образования, шестидесятилетняя история которого соединила принципы академического изобразительного искусства, восходящего к имперскому наследию Санкт-Петербурга, код советского реалистического искусства и современные поиски в области декоративного искусства и дизайна. На сохранении традиций и освоении актуальных художественных тенденций основана традиция ленинградского-петербургского художественно-педагогического образования. Значительное место в художественных практиках института занимает обращение к образам Герценовского университета. Архитектурные и пейзажные мотивы нашли отражение в произведениях художников декоративного искусства,—преподавателей и студентов института, которые составляют основу учебно-методической коллекции Института художественного образования. Особенное место в творческих поисках всегда занимал художественный сувенир, как самостоятельное творческое высказывание, как маркер культурно-исторического кода университета. Настоящая статья посвящена комплексному рассмотрению университетских мотивов в предметах декоративного искусства различных отраслей, включая фарфор, текстиль, керамику. Обращение к корпусу произведений учебно-методической коллекции Института художественного образования РГПУ им. А.И. Герцена позволило выявить характерные художественно-выразительные особенности, свойственные произведениям, а также уникальные ходы в решении художественного образа.

**Ключевые слова:** декоративное искусство, Герценовский университет, Императорский фарфоровый завод, фарфор, текстиль, керамика, художественный сувенир, учебно-методические коллекции.

THE ARCHITECTURAL AND LANDSCAPE COMPLEX OF THE HERZEN  
UNIVERSITY IN THE WORKS OF APPLIED ART FROM THE EDUCATIONAL  
AND METHODOLOGICAL COLLECTION OF THE INSTITUTE OF ART  
EDUCATION OF THE RUSSIAN STATE PEDAGOGICAL UNIVERSITY NAMED  
AFTER A.I. HERZEN (ARTISTIC SOUVENIR—TEXTILES, CERAMICS, PORCELAIN)

Stepanova, Daria Gennadievna—Master of Education, PhD Student, The Russian State Pedagogical University named after A.I. Herzen, Russian Federation, Saint-Petersburg, [Stepanova-dg@yandex.ru](mailto:Stepanova-dg@yandex.ru).

In 2022, Herzen University will celebrate its 225<sup>th</sup> anniversary. The Institute of art education occupies an important part of the university and the art space of Saint-Petersburg. The artistic tradition of the Institute of art education harmoniously combined the heritage of fine and applied arts, the imperial heritage of Saint-Petersburg, the code of Soviet art and the search of Russian avant-garde. Preserving traditions and mastering current artistic trends, the masters develop the line of Leningrad and Saint-Petersburg art and pedagogical education. The images of the RSPU, architectural and landscape motifs in various periods inspired the artists of applied art, teachers and students of the Institute to create art works. A special place in creative searches has always been occupied by a souvenir, as a form of synthesis of an independent artistic expression, as well as a marker of the cultural and historical code of the university. This article is devoted to a comprehensive review of university motifs in applied art objects of various industries, including porcelain, textiles, ceramics, etc. This research will reveal the characteristic artistic and expressive features inherent in all works, as well as unique features in solving the artistic image.

**Key words:** applied arts, Herzen University, Imperial Porcelain Factory, porcelain, textiles, ceramics, art souvenir, collections.

Герценовский университет (ныне—Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, далее—РГПУ) в 2022 г. отмечает 225-летний юбилей. Точкой отсчета ведущего педагогического университета страны традиционно называется 1797 г.—год основания Воспитательного дома. На протяжении двух столетий в центре Санкт-Петербурга пространство, ограниченное набережной реки Мойки, Казанской улицей, Невским проспектом и Гороховой улицей, формировалось как единый архитектурно-ландшафтный комплекс. Сегодня территория главного кампуса Герценовского университета включена в Список всемирного наследия ЮНЕСКО.

Неудивительно, что уникальный ансамбль памятников классицизма и историзма становился местом пленэра, источником вдохновения художников-живописцев и графиков. Часть произведений, представляющих образы Герценовского университета, представлена в главном корпусе вуза, в здании дворца Разумовского—выдающемся памятнике зодчества 1760-х гг.

При этом, мастера, не имеющие непосредственного отношения к университету, чаще всего обращаются к осмыслению архитектурных пейзажей вокруг кампуса и различных архитектурных элементов. Наиболее распространенными мотивами выступают перспектива набережной реки Мойки, Казанский собор и Воронихинская решетка. Пейзажи находят множественные интерпретации как в академической традиции<sup>1</sup>, так и в различных новых течениях<sup>2</sup>.

Художники, получившие образование в РГПУ, преподающие там или связанные с университетом, представляют иной взгляд—изнутри на многообразный архитектурный ансамбль Герценовского университета, живописные композиции парковых зон и архитектуры. Символы, архитектурные мотивы, камерные и парадные пейзажи находят многочисленные интерпретации в живописи и графике. Однако приметой последних десяти лет стоит признать расширение круга произведений декоративного искусства, в которых

<sup>1</sup> Киселев М.Ф. Графика А.П. Остроумовой-Лебедевой. Л., 1984. С. 56.

<sup>2</sup> Кошкина О.Ю. Образ Петербурга в живописи группы «Эрмитаж»: структурно-пластическая трансформация архитектурных видов // Человек: образ и сущность. Гуманитарные аспекты. 2021. № 1. С. 161.

находят отражение мотивы архитектурно-ландшафтного комплекса Герценовского университета.

В преддверии юбилея особое внимание было обращено на сувенирную продукцию. Сувениры, созданные мастерами текстильной и керамической мастерских Института художественного образования РГПУ им. А.И. Герцена<sup>3</sup>, стоит рассматривать как художественный сувенир — созданный художником вручную и имеющий небольшой тираж. Художественный сувенир, как отмечают современные авторы, «должен обладать местным своеобразием, логично обращаться к традициям местной культуры», он может носить как утилитарный, так и исключительно декоративный характер<sup>4</sup>.

Сувениры, созданные художниками-герценовцами, представляют собой не только предмет, обобщающий понимание идентичности какого-либо места, но и самостоятельное художественное высказывание, иллюстрирующее уникальное своеобразие художественной школы, сформировавшейся в Институте художественного образования РГПУ за его более чем 60-летнюю историю<sup>5</sup>. Художественная традиция Института художественного образования гармонично соединила наследие изобразительных и прикладных искусств, имперское наследие Санкт-Петербурга, код советского искусства и поиски русского авангарда. Сохраняя традиции и осваивая актуальные художественные тенденции, мастера продолжают линию развития ленинградского и петербургского художественно-педагогического образования.

Наиболее интересные с художественной точки зрения работы пополняют учебно-методический фонд института, который можно рассматривать как коллекцию учебных и творческих работ, существующую в форме открытого хранения в пространстве керамической и текстильной мастерских Кафедры декоративного искусства и дизайна<sup>6</sup>. Отобранные в коллекцию произведения демонстрируют синтез художественных традиций и авторских манер. Значительную часть произведений составляют работы, представляющие образы Герценовского университета.

Преподавателями кафедры в большинстве своем являются выпускники Ленинградского художественно-промышленного училища им. В.И. Мухомовой (ныне — Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А.Л. Штиглица), что во многом определяет художественное своеобразие подхода к декоративному искусству. Анализ коллекции произведений декоративного искусства позволяет говорить о своеобразии художественной школы декоративного искусства современных мастеров, преподающих в Герценовском университете, базирующейся на традиции ленинградского декоративного и промышленного искусства. Эта традиция в свою очередь основана на понимании стилистических доминант как синтеза классики и модерна, баланса между обобщенностью образов и их реалистичностью<sup>7</sup>.

Эта черта ярко проявляется в работах, представляющих образы пеликана. На гербе РГПУ им. А.И. Герцена изображен пеликан, кормящий трех птенцов — он олицетворяет

<sup>3</sup> Под крылом пеликана — 2022: альбом творческих работ педагогов института художественного образования Герценовского университета / авт.-сост. О.С. Сапанжа, Д.А. Ткаченко. СПб., 2022. 82 с.

<sup>4</sup> Широковских М.С. Текстильный сувенир второй половины XX века: от «вопросов красоты» к проблемам производства // Архитектон: известия ВУЗов. 2016. № 8. С. 212.

<sup>5</sup> Под крылом пеликана — 2022. С. 4–6.

<sup>6</sup> Там же. С. 26.

<sup>7</sup> Шук И.А. Образы Ленинграда в советском художественном фарфоре 1930-х — начала 1950-х годов // Искусство Евразии. 2017. № 2 (17). С. 236–254.

самопожертвование ради любви к детям. История герба восходит к легенде о пеликане, принесшем себя в жертву ради спасения птенцов от змеиного яда. Пеликан как герб Воспитательного дома стал элементом герба Герценовского университета и частью его архитектурного убранства. Скульптурные изображения пеликана, выполненные по рисункам Джакомо Кваренги, расположены на фронтонах ряда корпусов и арке центральных ворот университета, выходящих на набережную реки Мойки.

В композициях декоративных платков, выполненных студентами третьего курса в технике холодный батик, можно увидеть прямое включение геральдического образа в авторские декоративные композиции. Подобное решение является одним из часто используемых при изготовлении сувенира, т.к. позволяет добиться максимальной узнаваемости и популяризации символа университета.

При разработке авторских образов пеликана, как символа Герценовского университета, художники чаще всего придерживаются основных опорных точек его иконографии, включая абрис силуэта, наличие распростертых крыльев и трех птенцов, однако, экспериментируют с тональной и цветовой разработкой, характером и эмоциональным окрасом образа.

Так в керамической композиции, выполненной Ю. Гусаровой и А. Лебедевой, пара пеликанов решается через максимально лаконичные абрисы. Плавные изгибы простых форм позволяют выразительно трактовать знакомый образ, сохраняя легкость и подвижность. Две цветовые доминанты, выраженные в сочетании яркого синего и белого, концентрируют внимание на красоте формы и поддерживают символическое наполнение цветовой палитры, свойственной петербургскому декоративному искусству. Пластическая убедительность формы вместе с интересным пространственным и колористическим решением представляет оригинальное авторское решение сувенира, сохраняющего связь с символом-первоисточником и при этом являющимся новым творческим высказыванием.



Рис. 1 Гусарова Ю., Лебедева А. Пеликаны. 2022. Шамот, глазурь. Учебно-методическая коллекция Института художественного образования РГПУ им. А.И. Герцена



Чаще всего образы университета решаются через обращение к парадным фасадам ансамбля, представленным в монтажных или пейзажных композициях. Главный корпус, арка парадного входа, Старый сад находят множественные интерпретации в художественном текстиле, керамике, фарфоре.

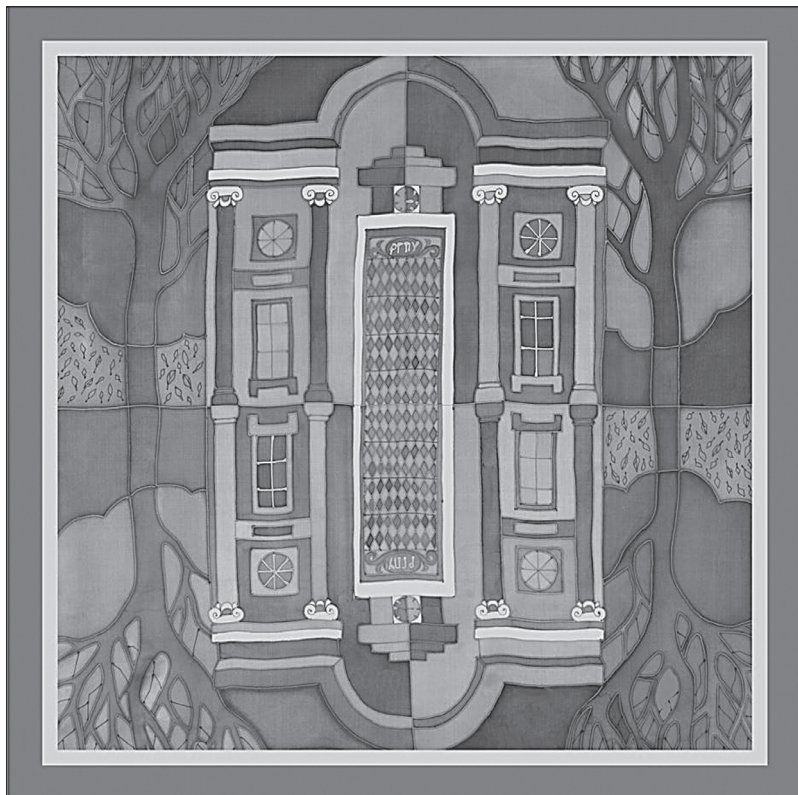


Рис. 2 Матвеева В. Арка РГПУ им. А.И. Герцена. 2022. Шелк, холодный батик.  
Учебно-методическая коллекция Института художественного образования  
РГПУ им. А.И. Герцена

Среди других узнаваемых образов часто встречаются изображения решеток. Иногда решетки детально воспроизводят первоисточники, а иногда являются собирательным образом, объединяющим Воронихинскую решетку, парковые ограды и решетки мостов.

Керамическая композиция Марии Тульновой соединила в себе несколько вариаций пейзажей и решетки мостов, выполненные в медальонах. Обращение к перегородкам как линиям задает тектоничность образа, его архитектурную убедительность при достаточно свободном условном решении рисунка. Сочетание шершавой поверхности шамота, легкое напыление благородных глазурей в серо-сизой гамме, свойственное «ленинградскому стилю», создает ощущение спокойного классицистического величия ансамбля РГПУ, а скругленная графика нивелирует излишний пафос, делая изображение более камерным и близким.

Фарфоровые тарелки с черными деколями также создают ощущение близости графики петербургских улиц, классицистической архитектуры и пространства художественного фарфора. Изящные, словно выполненные росчерком пера фасады Герценовского



университета представляют собой выразительную композицию, выполненную минимумом возможных средств. Такой подход сочетает внимание к исторической традиции и легкость современного декоративного искусства.

Практически для всех рассмотренных произведений характерен строгий отбор колористического строя произведения, присутствие линейной графики, метафоричность сюжета и сдержанность декоративной разработки. Однако, несмотря на несомненную общность, в каждом из произведений прослеживается авторская индивидуальность и своеобразие художественного почерка.

Два произведения художественного текстиля — гобелен «Арка университета» Анны Горяиновой-Шабановой и батик «Отражения» Елизаветы Маркиной — представляют собой две вариации одного и того же сюжета, демонстрирующие возможности разных художественных техник на фундаменте идентичных эстетических ориентиров. Тонкая нюансная моделировка пространства гобелена, мягкая цветовая гамма, изобилующая тоновыми градиациями и, напротив, работа лаконичными замкнутыми цветовыми пятнами батика представляют единый мотив в двух различных художественных образах.

Эталонным примером сочетания классических академических традиций и принципов ленинградского стиля герценовской художественной школы стал подарочный фарфоровый сервиз «225 лет Герценовскому университету». Авторы проекта росписи — Юлия Васильевна Гусарова, доцент Кафедры декоративного искусства и дизайна, и Ярослава Игоревна Данилюк, старший преподаватель Кафедры декоративного искусства и дизайна, предложили взгляд на пространство университета как пространство классических архитектурных форм, представленное лаконичными графическими средствами.



Рис. 3 Подарочный сервиз к 225-летию юбилею Герценовского университета. Гусарова Ю., Данилюк Я. (роспись), форма «Гербовая» (ЛФЗ). 2022. Фарфор, роспись, позолота. Учебно-методическая коллекция Института художественного образования РГПУ им. А.И. Герцена

Основой для проекта сервиза стала чайно-кофейная форма «Гербовая» (ранее — «Китайская»). Форма была создана на Императорском фарфоровом заводе в середине XIX в. для Гербового сервиза Павловского дворца<sup>8</sup>. Этот выбор был обусловлен несколькими

<sup>8</sup> См.: Агаркова Г.В., Петрова Н.С. Ломоносовский фарфоровый завод. Санкт-Петербург. 1744–1994. СПб., 1994.

обстоятельствами. Первое, наиболее очевидное, определяется созвучностью классического архитектурного ансамбля ампирной форме сервиза с его цельными монументальными очертаниями, ясным силуэтом и членением масс. Характер формы и ее история соответствуют статусу события и значимости уникального комплекса памятников XVIII–XIX вв., включенных в Список всемирного наследия ЮНЕСКО.

Менее явной, но занятой параллелью выступает историческая близость дат основания Императорского фарфорового завода (1744) и Петербургского воспитательного дома (1797), чьим преемником считает себя РГПУ им. А.И. Герцена. Определенная связь Императорского фарфорового завода и Герценовского университета подкрепляется профессиональными контактами: Ольга Леонидовна Некрасова-Каратеева, основавшая Кафедру декоративно-прикладного искусства в РГПУ им. А.И. Герцена, воспитала несколько поколений художников-фарфористов, часть из которых стала впоследствии мастерами Императорского фарфорового завода. Подобная метафоричность и смысловая насыщенность, в целом, свойственны ленинградскому-петербургскому стилю в декоративном искусстве.

Не менее чем форма, примечателен и характер решения росписи. В качестве основного мотива выбраны пейзажные вариации значимых мест ансамбля университета, как внутри территории, так и в городском пространстве: на чайнике изображен фасад Главного корпуса РГПУ и памятник К.Д. Ушинскому, на сахарнице — арка входных ворот, на чашке — красный мост, фасады университета, выходящие на Мойку, и знаковый купол Казанского собора.

Одним из основных художественно-выразительных приемов в разработке сервиза выступает сочетание тонкой линейной графики с детальной проработкой, свойственной гравюрам XIX в. и стилистическим координатам «ленинградского стиля», со свободной живописной условной трактовкой природных мотивов, демонстрирующей своеобразие и новизну авторского решения. Подобное сочетание усиливает фактурность и выразительность изображения и сохраняет самоценность воздуха белого фарфора. Кроме этого важно отметить отсутствие излишнего нарратива и объемно-пространственной разработанности в декоре и его адекватное сочетание с характером выбранного материала. Меандр, обрамляющий здания архитектурного ансамбля и венчающий основные объемы сервиза, замыкает общую композицию, поддерживает ее плоскостность и цельность художественно-образного решения.

Изящен и колористический выбор цветов. Выразительное сочетание градаций сдержанного кобальта и белоснежного фарфора оттенено небольшим количеством позолоты. Решение сопряжено не только с координатами ленинградского-петербургского стиля, предполагающего эстетику сдержанной элегантности и лаконичности, но и метафорическим наполнением. В силу исторического драгоценного происхождения обращение к синему цвету представляет собой аллерегию имперского наследия Петербурга-Ленинграда и исторических корней Герценовского университета. Помимо этого, сервиз созвучен культурному маркеру города — сервизу «Кобальтовая сеточка», также созданному на заводе, в то время носившем имя Ленинградский фарфоровый завод.

Таким образом в сервизе «225 лет Герценовскому университету» органично сплелись уровни смыслов, художественная традиция города, «ленинградский стиль» и актуальный взгляд современного художника, осмысляющего и вступающего в диалог с культурно-историческим наследием, и привносящим в него новые грани, что, в целом, характерно для произведений декоративного искусства, — текстиля и фарфора герценовской

художественно-педагогической школы, входящих в основной фонд учебно-методической коллекции Института художественного образования РГПУ им. А.И. Герцена.

### Список литературы

Агаркова Г.В., Петрова Н.С. Ломоносовский фарфоровый завод. Санкт-Петербург. 1744–1994. СПб.: Lomonosov Porcelain Manufacture, Desertina, 1994. 250 с.

Киселев М.Ф. Графика А.П. Остроумовой-Лебедевой. Л.: Искусство, 1984. 134 с.

Кошкина О.Ю. Образ Петербурга в живописи группы «Эрмитаж»: структурно-пластическая трансформация архитектурных видов // Человек: образ и сущность. Гуманитарные аспекты. 2021. № 1. С. 131–166.

Сапанжа О.С., Ткаченко Д.А. (авт.-сост.) Под крылом пеликана—2022: альбом творческих работ педагогов института художественного образования Герценовского университета. СПб.: НП-принт, 2022. 82 с.

Шик И.А. Образы Ленинграда в советском художественном фарфоре 1930-х—начала 1950-х годов // Искусство Евразии. 2017. № 2 (17). С. 236–254.

Широковских М.С. Текстильный сувенир второй половины XX века: от «вопросов красоты» к проблемам производства // Архитектон: известия ВУЗов. 2016. № 8. С. 211–215.

### References

Agarkova, G.V., Petrova, N.S. *Lomonosovskii farforovyi zavod. Sankt-Peterburg. 1744–1994*. [Lomonosov Porcelain Factory. Saint-Petersburg. 1744–1994]. Saint-Petersburg: Lomonosov Porcelain Manufacture, Desertina Press, 1994. 250 p. (in Rus.).

Kiselev, M.F. *Grafika A.P. Ostroumovo-Lebedevoi* [Graphics by A.P. Ostroumova-Lebedeva]. Leningrad: Iskusstvo Press, 1984. 134 p. (in Rus.).

Koshkina, O.Iu. *Obraz Peterburga v zhivopisi gruppy «Ermitazh»: strukturno-plasticheskaia transformatsiia arkhitekturnykh vidov* [The Image of Petersburg in the Paintings of the Hermitage Group: Structural and Plastic Transformation of Architectural Views], in *Chelovek: obraz i sushchnost'. Gumanitarnye aspekty*. 2021. Vol. 1. P. 131–166. (in Rus.).

Sapanzha, O.S., Tkachenko, D.A. (eds.) *Pod krylom pelikana—2022: al'bom tvorcheskikh rabot pedagogov instituta khudozhestvennogo obrazovaniia Gertsenovskogo universiteta* [Under the Wing of a Pelican—2022: an album of artistic works by teachers of the Institute of Art Education of the Herzen University]. Saint-Petersburg: NP-print Press, 2022. 82 p. (in Rus.).

Shik, I.A. *Obrazy Leningrada v sovetskom khudozhestvennom farfore 1930-kh—nachala 1950-kh godov* [Images of Leningrad in Soviet art porcelain of the 1930s—early 1950s], in *Iskusstvo Evrazii*. 2017. Vol. 2 (17). P. 236–254. (in Rus.).

Shirokovskikh, M.S. *Tekstil'nyi suvenir vtoroi poloviny XX veka: ot «voprosov krasoty» k problemam proizvodstva* [Textile souvenir of the second half of the 20<sup>th</sup> century: from “questions of beauty” to production problems], in *Arkhitekton: izvestiia VUZov*. 2016. Vol. 8. P. 211–215. (in Rus.).

---

## НАСЛЕДИЕ

---

*Королькова Л.В.*

А.И. СОБОЛЕВСКИЙ И ЕГО ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ПО ПОДГОТОВКЕ  
К ИЗДАНИЮ КНИГИ «БЫТ ВЕЛИКОРУССКИХ КРЕСТЬЯН-ЗЕМЛЕПАШЦЕВ»  
(МАТЕРИАЛЫ ЭТНОГРАФИЧЕСКОГО БЮРО КН. В.Н. ТЕНИШЕВА)

Королькова, Людмила Валентиновна—кандидат исторических наук, научный сотрудник ведущей категории, Российский этнографический музей, Россия, Санкт-Петербург, [korolkoval@list.ru](mailto:korolkoval@list.ru).

Статья посвящена истории изучения и публикации материалов Этнографического бюро кн. В.Н. Тенишева в начале XX в. Основное внимание автор уделяет вопросам, связанным с подготовкой монографии «Быт великорусских крестьян-землепашцев» (1900–1902), которая в связи со смертью кн. В.Н. Тенишева (1903) не была издана. В научной и популярной литературе XX—начала XXI в. закрепилось утверждение о том, что окончательной систематизацией и подготовкой текстов указанного издания занимался сам князь В.Н. Тенишев. Однако это утверждение оказалось ошибочным. В ходе работы в Санкт-Петербургском филиале Архива РАН автору данной статьи удалось найти материалы, которые позволили пролить свет на историю создания монографии «Быт великорусских крестьян-землепашцев» и определить персону, которой В.Н. Тенишев доверил систематизацию и написание этого фундаментального труда. Основными источниками для написания данной статьи послужили материалы архива и публикации о деятельности Этнографического Бюро кн. В.Н. Тенишева.

**Ключевые слова:** этнография, история науки, князь В.Н. Тенишев, А.И. Соболевский.

A.I. SOBOLEVSKY AND HIS ACTIVITIES IN PREPARING FOR  
THE PUBLICATION OF THE BOOK “THE LIFE OF THE GREAT RUSSIAN  
PEASANTS” (MATERIALS OF PRINCE V.N. TENISHEV ETHNOGRAPHIC BUREAU)

Korolkova, Liudmila Valentinovna—Candidate of Science in History, the Leading Research Fellow, the Russian Museum of Ethnography, Russian Federation, Saint-Petersburg, [korolkoval@list.ru](mailto:korolkoval@list.ru).

The article is devoted to the history of the study and publication of the materials of Prince V.N. Tenishev Ethnographic bureau in the early XX<sup>th</sup> century. The main attention in the publication is paid to issues related to the preparation of the monograph “The Life of the Great Russian Peasants” (1900–1902), which was not published due to the death of Prince V.N. Tenishev (1903). In the academic and popular literature of the XX<sup>th</sup>—early XXI<sup>th</sup> century, the statement was fixed that Prince V.N. Tenishev himself was engaged in the final systematization and preparation of the texts of this publication. However, this statement turned out to be incorrect. In the course of her work at the Saint-Petersburg Branch of the Archive of the Russian Academy

of Sciences, the author of this article managed to find materials that allowed to shed light on the history of the creation of the monograph “The Life of the Great Russian Peasants” and to identify the person to whom V.N. Tenishev entrusted the systematization and writing of this fundamental work. The main sources for this article were the materials of the above mentioned archive and publications on the work of Prince V.N. Tenishev Ethnographic bureau.

**Key words:** ethnography, history of science, Prince V.N. Tenishev, A.I. Sobolevsky.

В опубликованных материалах, посвященных деятельности Этнографического бюро кн. В.Н. Тенишева, неоднократно упоминалось о том, что подготовкой материалов к изданию монографии о быте великорусских крестьян центральных губерний России занимался непосредственно сам князь, поскольку «бюро не отличалось творческой продуктивностью и за время его действия были изданы только две монографии»<sup>1</sup>. Первым об этом заявил В.В. Тенишев в предисловии к книге «Административное положение русского крестьянина», которая была издана в 1908 г. В современных публикациях эта информация воспроизводилась неоднократно в книгах, посвященных княгине М.К. Тенишевой. В частности Л.С. Журавлева в своей монографии писала о том, что «сам Тенишев написал двухтомный труд “Быт великорусских крестьян землепашцев”, но напечатать не успел»<sup>2</sup>.

Нужно отметить, что это утверждение не было подкреплено никакими фактами и основывалось только на информации сына В.Н. Тенишева — Вячеслава. Известно, что после окончания Санкт-Петербургского университета (1901) В.В. Тенишев продолжил обучение за границей и вернулся в Россию только после смерти отца. Здесь уместно напомнить, что прием рукописей от корреспондентов в Этнографическое бюро осуществлялся до 1901 г. Поскольку отношения отца и сына были не очень тесные, можно предположить, что В.В. Тенишев мог и не знать о том, кто реально взял на себя труд подготовки к изданию материалов Этнографического бюро. В пользу этого свидетельствует и то обстоятельство, что князь В.Н. Тенишев не был ни историком, ни этнографом и даже не отличался «любовью к старине»<sup>3</sup>. Он финансировал и вдохновлял проект, поскольку целью работы Этнографического бюро была не «этнография», а получение подлинных сведений о жизни крестьянства, которые были необходимы для проведения социальных и хозяйственных преобразований в России. В.Н. Тенишев хотел поставить «диагноз обществу», а затем «рекомендовать лечение»<sup>4</sup>. К тому же князь практически не имел свободного времени для литературной работы, поскольку в то время, когда проходила обработка материалов, поступивших от корреспондентов, был полностью поглощен проблемами в предпринимательстве и работой, связанной с подготовкой Всемирной выставки в Париже (до ноября 1900 г.)<sup>5</sup>.

В своих действиях, направленных на сбор «этнографических сведений», В.Н. Тенишев всегда опирался на профессионалов. Так, к примеру, программа (вопросник), изданная в 1897 г. в Смоленске, была подготовлена при участии местных специалистов В.Н. Добровольского и А.Ф. Булгакова. Разбором и систематизацией рукописей, поступавших в Санкт-Петербург, занимались: заведующий бюро этнограф А.А. Чарушин, доктор медицины Г.В. Попов и одиннадцать сотрудников, среди которых были: П.К. Кашинский,

<sup>1</sup> Тенишев В.В. Административное положение русского крестьянина: Приложение: Опека в русском крестьянском быту П.С. Цыпкина: Своды данных, добытых этнографическими материалами покойного князя В.Н. Тенишева. СПб., 1908. С. III.

<sup>2</sup> Там же; Журавлева Л.С. Княгиня Мария Тенишева. Смоленск, 1994. С. 177.

<sup>3</sup> Тенишева М.К. Впечатления моей жизни. Воспоминания. М., 2002. С. 239.

<sup>4</sup> Журавлева Л.С. Княгиня Мария Тенишева. С. 176.

<sup>5</sup> Там же. С. 176, 179, 181; Тенишева М.К. Впечатления моей жизни. Воспоминания. С. 239.



С.В. Максимов, Н.В. Плеве, Г. Попов<sup>6</sup>. Так же был привлечен штат технических сотрудников, которые копировали рукописи. Интрига с авторством книги «Быт великорусских крестьян-землепашцев» привела автора данной статьи в архивы. На протяжении многих лет там просматривались все документы, связанные с этнографическими исследованиями и деятельностью Этнографического бюро кн. В.Н. Тенишева, но поиски не дали результатов. За несколько лет до временного закрытия Санкт-Петербургского филиала Архива РАН (в связи с перемещением его фонда в другое здание) в поле зрения автора попал фонд академика-слависта А.И. Соболевского. Достаточно было посмотреть заголовки дел, включенных в опись № 1, чтобы понять, что это — материалы Этнографического бюро. Именно среди этих документов и были найдены свидетельства, подтверждающие, что обработкой материалов, поступивших в Этнографическое бюро кн. В.Н. Тенишева, и подготовкой книги занимался не сам князь, а профессионал — действительный член Императорской академии наук (1900 г.) А.И. Соболевский.

Алексей Иванович Соболевский (1856–1929) — известный российский филолог-славист, палеограф, профессор Санкт-Петербургского университета, почетный член Санкт-Петербургской духовной академии, действительный член-председатель Императорского общества истории и древностей Российских. Высшее образование он получил в Московском университете; Историко-филологический институт закончил со степенью кандидата магистра русского языка (1879 г.). В 1882 г. защитил диссертацию «Исследования в области русской грамматики». Был почитателем Киевского учебного округа, преподавал в Харьковском университете. В 1884 г. защитил докторскую диссертацию «Очерки из истории русского языка». С 1886 г. был ординарным профессором Университета св. Владимира (Киев). По предложению министра народного просвещения И.Д. Делянова А.И. Соболевский был переведен в Санкт-Петербургский университет на должность ординарного профессора (кафедра русского языка и словесности), также он читал лекции по палеографии в Санкт-Петербургском археологическом институте (до ноября 1902 г.). В 1896 г. Алексей Иванович получил чин действительного статского советника. За свою плодотворную деятельность был награжден орденами св. Станислава 2 степени, св. Анны 2 степени<sup>7</sup>.

Далее будет приведен текст письма, из которого следует, что именно А.И. Соболевский начал подготовку к публикации материалов Этнографического бюро. Он писал: «Покидая Петербург, князь поручил мне свести в одно целое находящиеся в моем распоряжении материалы по этнографии великорусского племени. Я уже приступил к исполнению этой работы. Занятия мои, в данный момент, сводятся к подготовительным операциям: к группировке и систематизации рукописей, к ознакомлению с их содержанием; одновременно я работаю над планом будущей сводки. Общие контуры этого плана для меня уже ясны, детали же его пока все еще ускользают от точной формулировки. Сводка, казавшаяся мне ранее делом довольно простым, потребует от меня, по видимому, усилий значительно больше, нежели те, какие я готов был ей уделить.

Я не вижу возможности ограничиться механическим расчленением рукописей на части, и далее, распределением этих частей по отделам, рубрикам и параграфам программы. Поступить так — это значило бы — обречь себя на работу не только бесполезную, но, до известной степени, даже вредную, по той простой причине, что разобраться

<sup>6</sup> Журавлева Л.С. Княгиня Мария Тенишева. С. 177.

<sup>7</sup> Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга. Ф. 119. Оп. 1. Д. 518. Л. 7–13; Санкт-Петербургский филиал Архива РАН (Далее — СПбФ АРАН). Ф. 176. Оп. 1. Д. 33. Л. 1–4.

в приведенных в известный порядок рукописях легко, нежели в горах большей или меньшей величины лоскутков (машинописи с текстом), хотя бы и тщательно рассортированных по параграфам программы.

Отсюда, конечно, не следует, что рукописи не должны быть расчленяемы на части, необходимо лишь в пределах каждого из параграфов программы связать разрозненные лоскутки-факты в одно стройное целое, насколько сделать это позволяют данные, которыми мы располагаем. Только при наличии этой связи реально, а не мнимо будут достигнуты цели сводки, заключающиеся в облегчении труда редактора по усвоению фактов и в сокращении до минимума траты времени на необходимые во время работы справки»<sup>8</sup>.

Как видно из вышеизложенного, А.И. Соболевский со всей серьезностью подошел к выполнению предложенной ему работы. Он располагал полным каталогом сообщений, собранных Этнографическим бюро кн. В.Н. Тенишева, с обозначениями номеров тетрадей, имен корреспондентов и указанием мест сбора материала. В этот перечень были включены 1 720 тетрадей. В распоряжение исследователя были предоставлены 3 492 частично отредактированные копии рукописей и извлечения из них (машинописные копии), разложенные по тематике материала. Некоторые материалы, поступившие от корреспондентов, в процессе их обработки сотрудниками Этнографического бюро были сокращены. В итоге, по отделу «А» на тот период числилось 89 рукописей, по отделу «Б» — 195 рукописей, «Г» — 94, «Д» — 530, «Е» — 381, «Ж» — 878, «З» — 413 рукописей; «И» — 311, «Л» — 148 и по последнему отделу «К» — 453 рукописи (буквенная нумерация соответствует тематическим группам вопросов, входивших в Программу)<sup>9</sup>.

Нужно отметить, что первоначально А.И. Соболевский с определенной долей скепсиса подошел к изучению этнографического материала, т.к. предполагал, что информация, полученная от корреспондентов, не даст полной картины состояния крестьянского общества. Однако по мере погружения в оригинальный материал он изменил свое мнение и дал высокую оценку этим источникам. Об этом свидетельствует его личное высказывание: «Я начал знакомиться с содержанием рукописей и значительно успел уже продвинуться вперед в этом направлении. Признаюсь, не без тайной тревоги приступил я к этому ознакомлению. Меня никогда не покидало предубеждение против тех приемов исследования, которые усвоены были нашим Этнографическим бюро. Изучение народного быта при посредничестве случайных добровольцев, жителей нашей нищей культурными силами деревни, всегда казалось мне опытом, выражаясь корректно, рискованным.

Однако я ошибся. Деревня, в лице ее интеллигентных и полуинтеллигентных сотрудников (корреспондентов) заставила меня коренным образом изменить взгляд на вещи. И что всего удивительнее, так это именно то, что рукописи, принадлежащие полуинтеллигентным сотрудникам, привлекают к себе ныне наибольшую долю моего внимания: в них я нахожу более, нежели в других рукописях, цельности и непосредственности в изображении интересующего нас быта и, порою, больше оригинальных фактов и характерных подробностей.

Теперь уже не колеблясь, я могу сказать, что литературный работник, одаренный художественным чутьем, найдет в синих папках обильный материал для мастерского в союзе с фотографом-художником воспроизведения не только внешнего, выражающегося в поступках, быта великорусской деревни нашего времени, но и для характеристики поступков в соответствии с состоянием сознания.

<sup>8</sup> СПбФ АРАН. Ф. 176. Оп. 1. Д. 11. Л. 73.

<sup>9</sup> Там же. Л. 51–52, 75.

Для исследователя-не специалиста наибольшие трудности, без сомнения, могло, и должно было, представлять изучение обычного права. И, тем не менее, и в этой области мы располагаем такими работами, которые могут послужить надежной опорой при изображении не только основ, но и частных крестьянского общинно-правового уклада»<sup>10</sup>.

Работа непосредственно над монографией «Быт великорусских крестьян-землепашцев» началась после ознакомления А.И. Соболевского со всеми материалами. Первыми к публикации были подготовлены следующие материалы: Глава 1. «Природные условия в связи с образом жизни» (24 страницы машинописи), затем Глава 2. «Зависимость крестьян от условий общественного и государственного строя (крестьянские сходы, власти в отношениях с крестьянами, преступления и взгляд народа на нарушение права собственности, самоуправство и суд самих крестьян, отношение к судам, опека в крестьянском быту, повинности и пр.»—115 страниц машинописи<sup>11</sup>. Кроме того, написание текста осуществлялось по тематическим «отделам». Отдел I назывался «Природные условия в связи с образом жизни крестьянства»; Отдел II. «Общественное положение»; Отдел III. «Подчинение народа общественному строю»; Отдел IV. «Отношение крестьянства между собой и к сторонним лицам»; Отдел V. «Поступки и поведение крестьян, связанные с верованиями»; Отдел VI. «Обучение. Школа. Грамотность»; Отдел VII. «Переселение. Поземельные споры. Пожары. Наводнения и пр.»<sup>12</sup>.

Для оформления монографии А.И. Соболевский предполагал использовать значительный по объему фотографический и иллюстративный материал. Он должен был включать типы населения разных губерний в народной одежде, виды степных и лесных деревень. Исследователь считал, что необходимо было включить в издание подлинные фотографии, на которых запечатлены сельские и деревенские сходы, драки и ссоры в семье, драки на улице, расправы с конокрадами, процесс исполнения обряда колдуном и т.п. С помощью иллюстраций (живопись, графика) крестьянская жизнь должна была быть показана в разных жизненных ситуациях: на сходе, на пирушке, на пастбище, на рыбалке, на богомолье. Текст о крестьянском обществе планировалось подкрепить такими иллюстрациями, как сцены «У ростовщика», «Раздел имущества», «Бунт при межевании», «Встреча гостей», «Молебен о дожде». А праздничную культуру—изображениями праздника Иван Купала, ряженных на святках, хороводов, посиделок, обрядов сватовства и венчания, обряда крестин<sup>13</sup>.

К сожалению, труд А.И. Соболевского не был издан, поскольку заказчик книги князь В.Н. Тенишев скончался в Париже 23 апреля 1903 г. Что же стало с подготовленной к печати рукописью? На этот вопрос дать исчерпывающий ответ пока невозможно. Также не ясно, был ли этот труд завершен полностью. Вероятнее всего, подготовленные к печати материалы остались у А.И. Соболевского, поскольку в его фонде сохранились машинописные копии рукописей, предоставленных ему сотрудниками Этнографического бюро и рукописные и печатные тексты, написанные самим исследователем. Они разрознены по разным архивным делам. Известно, что после смерти руководителя Этнографического бюро, его жена княгиня М.К. Тенишева в 1904 г. передала в библиотеку Русского музея документы, хранившиеся в Бюро.

<sup>10</sup> Там же. Л. 74.

<sup>11</sup> СПбФ АРАН. Ф. 176. Оп. 1. Д. 30. Л. 60–61.

<sup>12</sup> Там же. Л. 63.

<sup>13</sup> Там же. Л. 65–66, 68.

Это были оригинальные рукописи и машинописные копии рукописей (позже из этих материалов в архиве музея были сформированы 1 873 дела). При передаче материалов с руководством учреждения было оговорено следующее требование: «с разрешения администрации музея материалы может разрабатывать каждый, кто пожелает»<sup>14</sup>. Весьма любопытно, что первым их пользователем стал сын В.Н. Тенишева — Вячеслав, который в то время проживал в Брянской губернии. Поскольку у него не было возможности приехать в Санкт-Петербург для работы с материалами Этнографического бюро, хранящимися в библиотеке Русского музея, эту функцию по его просьбе выполнила жительница столицы Лидия Алексеевна Гальперт. Она переписывала тексты рукописей (материалы — ответы корреспондентов на вопросы Программы Этнографического бюро с № 44 по № 90 — суд и расправа) и отправляла В.Н. Тенишеву. На основе этих источников была подготовлена и в 1907 г. вышла в свет книга «Правосудие в русском крестьянском быту. Свод данных, добытых этнографическими материалами покойного князя В.Н. Тенишева». Автор обратился к этой теме в связи с предстоящей реформой местного суда<sup>15</sup>.

Вышеизложенное еще раз подтверждает наше предположение о том, что В.В. Тенишев не знал о том, что подготовка обобщающего труда «Быт великорусских крестьян-землепашцев» была поручена его отцом А.И. Соболевскому. Иначе бы он обратился непосредственно к автору, у которого в то время находились отредактированные тематические своды данных по всем губерниям.

В заключение статьи, считаем целесообразным дать краткую характеристику материалов Этнографического бюро, хранящихся в фонде 176 (СПбФ АРАН). Архивное дело № 14 включает «Записи фольклорного и этнографического материала (песни, сказки, обычаи), сделанные А.В. Баловым по программе В.Н. Тенишева в Пошехонском у. Ярославской губ.» и содержит 461 лист. В дело № 15 включены записи фольклора и этнографические материалы, собранные А.А. Фоминым в Ростовском уезде Ярославской губернии (120 л.). Дело № 16 содержит записи обычаев, связанных со смертью и погребением, записанные Н.И. Кузнецовым в Вологодской губ.

Архивные дела под номерами с 19 по 24 имеют очень большой листаж (539, 683, 550 листов) и содержат сведения о свадебных обрядах и плачах, присланные корреспондентами в Этнографическое бюро из разных местностей России. Следует отметить, что в деле № 20 помимо отдельных машинописных страниц (копий оригинальных рукописей) имеются сшитые вместе рукописные листы под названием «Сведения этнографические о крестьянах великорусах центральной России. Описание крестьян д. Барьиной Середниковской волости Егорьевского уезда Рязанской губернии». Рукопись выполнена на тетрадных листах в линейку. Это оригинальный материал, поступивший от корреспондента. В деле № 21 среди машинописных листов встречаются и оригинальные листы рукописей из Орловской губ.<sup>16</sup>

В делах под номером 25, 26, 27 хранятся объемные этнографические материалы по теме «брак и семья» (гектограф). Их общий листаж составляет 2 009 архивных листов. В дело № 28 включены темы: «Болезнь», «Смерть», «Гадания», «Суеверия», «Язык», «Знания». Эта папка содержит материалы, поступившие в Этнографическое бюро из деревень Средней России. Дело № 29 представляет собой машинопись — этнографические материалы по темам «сношения крестьян между собой», посиделки, беседы, сказки

<sup>14</sup> Тенишев В.В. Административное положение русского крестьянина. С. IV.

<sup>15</sup> Там же. С. V.

<sup>16</sup> СПбФ АРАН. Ф. 176. Оп. 1. Д. 20. Л. 316–330.

и поверья (728 л.). Среди машинописных листов нами были обнаружены отдельные оригинальные листы рукописей по теме «Священники и причт» и рукопись под названием «О галичских плотниках», присланная в Этнографическое бюро корреспондентом А.Н. Макаровым из с. Ильинское Пошехонского уезда Ярославской губернии, и листы неизвестного автора, написанные черными чернилами, по теме «Свадьба, сговор»<sup>17</sup>.

В дела № 30 и № 31 фонда № 176 вошли машинописные тексты по темам, связанным с крестьянским бытом, семейными и имущественными отношениями (1 149 листов), в деле № 32 — записи песен и частушек (машинопись на 533 листах). Следует отметить, что в деле № 31 среди машинописных листов хранится материал, являющийся частью книги, которую по заказу князя В.Н. Тенишева писал А.И. Соболевский. Это текст под названием «Безбрачие и отшельничество»<sup>18</sup>. В этом же архивном деле нами встречена рукопись, перечеркнутая синим карандашом. Текст рукописи содержит песни, записанные корреспондентом из д. Печеньга Костромской губернии Н. Колосовым в Чудовской волости Солигаличского уезда Костромской губернии. Рукопись датирована 13 июля 1908 г.<sup>19</sup>

Перечисленные выше источники стали вводиться в научный оборот после 1985 г. Об этом свидетельствуют отметки в листах использования архивных дел. Первым исследователем, использовавшим систематизированные материалы из фонда А.И. Соболевского для научных изысканий по этнографии, была Т.А. Бернштам (1985 г.). Автор данной статьи впервые обратилась к фонду 176 в 2014 г. К тому времени материалы Этнографического бюро кн. В.Н. Тенишева, хранящиеся в СПбФ АРАН, практически не были изучены. Поэтому о вкладе А.И. Соболевского в подготовку книги «Быт великорусских крестьян-землепашцев» не было ничего известно. Большинство исследователей (этнографы, историки), приезжавшие в Ленинград из разных регионов России в 1970–1990-е гг., пользовались источниками, хранящимися в рукописном архиве Российского этнографического музея, поскольку там отложились оригинальные материалы корреспондентов (тетради), поступившие в Этнографическое бюро. Однако в 2002 г. доступ к этим документам был закрыт в связи с подготовкой к публикации архива кн. В.Н. Тенишева. По этой причине ряд этнографов из разных регионов России обратились к материалам фонда А.И. Соболевского (СПбФ АРАН). В их числе была и автор данной статьи. Однако до закрытия архива в 2019 г. нам не удалось просмотреть и изучить все документы, хранящиеся в фонде № 176. Полагаем, что проведение дальнейшей разработки темы, рассмотренной в этой статье, даст дополнительный материал о деятельности А.И. Соболевского по подготовке к изданию этнографических материалов.

### Список литературы

- Журавлева Л.С. Княгиня Мария Тенишева. Смоленск: Полиграмма, 1994. 319 с.  
Тенишева М.К. Впечатления моей жизни. Воспоминания. М.: Захаров, 2002. 398 с.

### References

- Tenisheva, M.K. *Vpechatlenija moej zhizni. Vospominanija* [Impressions of my life. Memories]. Moscow: Zakharov Press, 2002. 398 p. (in Rus.).  
Zhuravleva, L.S. *Knjaginja Marija Tenisheva* [Princess Maria Tenisheva]. Smolensk: Polygramma Press, 1984. 319 p. (in Rus.).

<sup>17</sup> Там же. Л. 34–40, 88–89, 116–118.

<sup>18</sup> СПбФ АРАН. Ф. 176. Оп. 1. Д. 31. Л. 324–342.

<sup>19</sup> Там же. Л. 577–587.



*Краснова Е.Л.*

## СОХРАНЕНИЕ И ТРАНСЛЯЦИЯ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ В ЦИФРОВУЮ ЭПОХУ: К ПОСТРОЕНИЮ МОДЕЛИ

Краснова, Евгения Леонидовна — кандидат культурологии, ведущий научный сотрудник, ГНУ «Центр системного анализа и стратегических исследований Национальной академии наук Беларуси», Республика Беларусь, Минск, [ev.krasnova83@mail.ru](mailto:ev.krasnova83@mail.ru).

Технологический прогресс и развитие интернет-ресурсов обусловили наступление цифровой эпохи. Разнообразные материалы, размещенные на информационных платформах, стали приобретать новые качества, необходимые в условиях динамического роста технологий и средств трансляции современного цифрового контента. Культурное наследие, включаясь в общемировую тенденцию виртуализации, постепенно трансформируется в цифровой формат. Понятие «цифровое наследие» («виртуальное наследие» или «новое наследие») активно включается в научный дискурс, приобретает множество интерпретаций в зависимости от точки зрения исследователей и практиков в области сохранения и презентации культурного наследия. В статье рассматривается модель трансформации материальных предметов в объект цифрового наследия. Процесс трансформации культурного наследия в цифровой формат представляет собой последовательную смену уровней материального и нематериального состояния, а также последующей цифровой и материальной реконструкции. Цифровые объекты становятся основой для дальнейшего использования в научных, исследовательских, образовательных, коммерческих и других целях. Эмоциональное восприятие, духовная и морально-нравственная рефлексия людей, которые воспринимают транслируемые знания и образы, формируют институт сохранения и передачи исторической памяти и способствуют мемориализации объектов национального и мирового наследия.

**Ключевые слова:** наследие, цифровизация культурного наследия, цифровое наследие.

## PRESERVATION AND BROADCASTING OF CULTURAL HERITAGE IN THE DIGITAL AGE: TO THE BUILDING OF A MODEL

Krasnova, Evgenia Leonidovna — Candidate of Cultural Studies, Leading Research Fellow, the State Scientific Institution “Center for System Analysis and Strategic Research of the National Academy of Sciences of Belarus”, Republic of Belarus, Minsk, [ev.krasnova83@mail.ru](mailto:ev.krasnova83@mail.ru).

Technological progress and the development of Internet resources have led to the advent of the Digital Age. A variety of materials posted on information platforms began to acquire new qualities that are necessary in the context of the dynamic growth of technologies and means of broadcasting modern digital content. Cultural heritage, being included in the global trend of virtualization, is gradually being transformed into a digital format. The concept of “Digital Heritage” (“Virtual Heritage” or “New Heritage”) is actively included in scientific discourse, acquires many interpretations depending on the point of view of researchers and practitioners in the field of preservation and presentation of cultural heritage. The article discusses the model of transformation of material objects into a digital heritage objects. The process of transforming cultural heritage into a digital format is a sequential change in the levels of material

and intangible condition, as well as subsequent digital and material reconstruction. Digital objects become the basis for further use in scientific, research, educational, commercial and other purposes. Emotional perception, spiritual and moral reflection of people who perceive the transmitted knowledge and images, form an institution for the preservation and transmission of historical memory and contribute to the memorialization of national and world heritage sites.

**Key words:** heritage, digitalization of cultural heritage, digital heritage.

Современное развитие цифровых технологий обусловило динамический рост информационного пространства и создало условия для расширения доступа к ресурсам и знаниям в глобальном масштабе. Активное погружение в цифровой мир открывает все больше возможностей для сохранения, трансляции и презентации объектов наследия. Сегодня специалисты в сфере наследия все чаще сходятся во мнении, что «новые цифровые информационные технологии, выходя за рамки традиционных методов охраны наследия, предоставляют мощные инструменты для изучения, защиты, презентации и коммуникации наследия, которые могут решить многие из существующих проблем сохранения памятников»<sup>1</sup>. В этом прослеживаются закономерные последствия активной интеграции общества в цифровое пространство.

Изучение процесса трансформации культурного наследия, появление феномена цифрового наследия, особенности его взаимодействия с аудиторией, возможности сохранения, передачи и использования цифрового материала требуют осмысления на уровне теоретизации знаний, а также системного анализа практического опыта в этой области. Проблемы сохранения и презентации культурного наследия в контексте активного развития цифровых и информационных технологий активно обсуждаются в научных кругах. Тем не менее, широта охвата цифровизации и быстрота развития технологий, а также доступность информационных ресурсов открывают все больше потенциальных ниш для исследований. На страницах научных публикаций затрагиваются вопросы концептуализации цифрового наследия, оцифровки архивных и музейных коллекций, презентации объектов культуры в современном медиа пространстве. Обобщение знаний о цифровой культуре и наследии подкрепляется опытом и практикой внедрения и использования технологий в различных направлениях деятельности музеев, архивов, библиотек и т.д.

Сфера, связанная с сохранением и презентацией культурного наследия, следуя за общим курсом на цифровизацию, также подвергается значительным изменениям. Это, прежде всего, связано с задачей сохранения памяти и презентацией наследия в новом формате, а также необходимостью расширения связей с потенциальной аудиторией. Как отмечает И.И. Горлова: «нынешнее цифровое наследие в основном сосредоточено либо на “процессе” (аутентификация данных), либо на “продукте” (создание максимально приближенных к реальности объектов)»<sup>2</sup>, что является конечным результатом оцифровки материальных объектов и создания их цифровых копий. Так, «прототипом» создания объекта цифрового наследия становятся реальные ценности, которые вследствие цифровой трансформации перевоплощаются в самостоятельный нематериальный объект, цифровой образ предмета.

---

<sup>1</sup> He Y., Ma Y.H., Zhang X.R. “Digital Heritage” Theory and Innovative Practice // The International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences. 2017. № XLII-2/W5. P. 335.

<sup>2</sup> Горлова И.И. Сохранение цифрового наследия в России: методология, опыт, правовые проблемы и перспективы. М., 2021. С. 48.

В рамках данного исследования, под понятием «цифровая трансформация» мы будем понимать процесс приобретения материальным предметом качеств цифрового объекта посредством его фиксации на специальном оборудовании, включая последующую программную обработку. Цифровая трансформация или, говоря другими словами, цифровизация культурного наследия представляет собой перевод объектов наследия в мир цифровых технологий посредством поэтапного «перехода» материального объекта в цифровой образ с целью его сохранения и дальнейшего использования.

Культурное наследие, являясь материальным свидетельством памяти, подвергается трансформации в цифровой формат, что создает новый феномен «цифрового культурного наследия», в некоторых исследованиях можно встретить синонимичные понятия «виртуальное наследие» или «новое наследие»<sup>3</sup>. Данное понятие постепенно вошло в терминологию многих научных направлений и собирает все больше интерпретаций. Однако официальное определение было закреплено в Хартии о сохранении цифрового наследия, принятой на 32-й Генеральной конференции ЮНЕСКО в 2003 г. В документе отмечается, что «цифровое наследие состоит из уникальных ресурсов человеческих знаний и форм их выражения. Оно охватывает ресурсы в области культуры, образования, науки и управления, а также информацию технического, правового, медицинского и другого характера, созданную в цифровом виде или переведенную в цифровую форму из существующих аналоговых ресурсов»<sup>4</sup>. А также: «цифровые материалы включают в себя текстовые документы, базы данных, неподвижные и движущиеся изображения, звуковые и графические материалы, программное обеспечение и веб-страницы, представленные в значительном и непрерывно увеличивающемся количестве форматов»<sup>5</sup>. Российские исследователи С.Т. Петров и А.А. Тарасов под таковым понимают «совокупность цифровых копий настоящих культурных ценностей, произведенных в цифровом формате или оцифрованных для целей сохранения»<sup>6</sup>. По сути, практически любая форма деятельности с использованием цифровых ресурсов может быть причислена к цифровому наследию.

Кроме этого, существует еще одна точка зрения, когда к «цифровому культурному наследию» причисляются не только цифровые объекты, имеющие культурную ценность, но и «способы их создания, хранения и воспроизведения, которые сами являются элементами культуры (культуры информационного общества), а также люди, которые, обладая определенными знаниями и навыками, т.е. технической культурой, создают и эксплуатируют эти средства...»<sup>7</sup>. Данное утверждение расширяет наше представление о понятии, выходя за рамки только объектов наследия и включая носителей информации, которыми являются сами технологии и те интеллектуальные человеческие ресурсы, которые были задействованы в процессе создания объектов цифрового наследия.

Взаимосвязь элементов в процессе смены форм презентации культурного наследия видится как интереснейшее явление современного общества, которое может быть представлено

<sup>3</sup> New Heritage. New Media and Cultural Heritage. Ed. by T.Ye. Klay, Th. Kvan, J. Affleck. London; New York, 2008. P. 29.

<sup>4</sup> Хартия о сохранении цифрового наследия. 15.10.2003. См. по адресу: [http://www.un.org/ru/documents/decl\\_conv/conventions/digital\\_heritage\\_charter.shtml](http://www.un.org/ru/documents/decl_conv/conventions/digital_heritage_charter.shtml) (ссылка последний раз проверялась 02.06.2022).

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Петров С.Т., Тарасов А.А. Цифровое наследие культуры: проблемы формирования, развития и безопасности // История и архивы. 2014. № 11. С. 102.

<sup>7</sup> Горлова И.И., Зорин А.Л., Крюков А.В. Концептуализация и институализация понятия «цифровое культурное наследие» // Вестник Томского государственного университета. 2019. № 449. С. 103.

в последовательной смене уровней: от материального состояния к цифровому, с последующим переходом на уровень цифровой и материальной реконструкции. Особенность такого «перевоплощения» в том, что при смене своих физических свойств объект остается первоначальным источником знаний, но, приобретая новую цифровую «оболочку», становится самостоятельным элементом, копиям продуктом, который находит широкое применение в различных направлениях деятельности. В качестве наглядного примера представим модель, где условно демонстрируется процесс такой трансформации (рис. 1).

Переходя ближе к объяснению данной концепции, следует сказать, что предложенная модель представляет собой лишь одну из вариаций на тему того, как происходит «круговорот» и использование информации в медиа пространстве. Это своеобразные причинно-следственные связи, которые формируют основу современных трансформаций культурного наследия, подталкивают к дальнейшему поиску новых форм взаимодействия с людьми, удовлетворяя их потребность в получении эмоционального и когнитивного опыта.

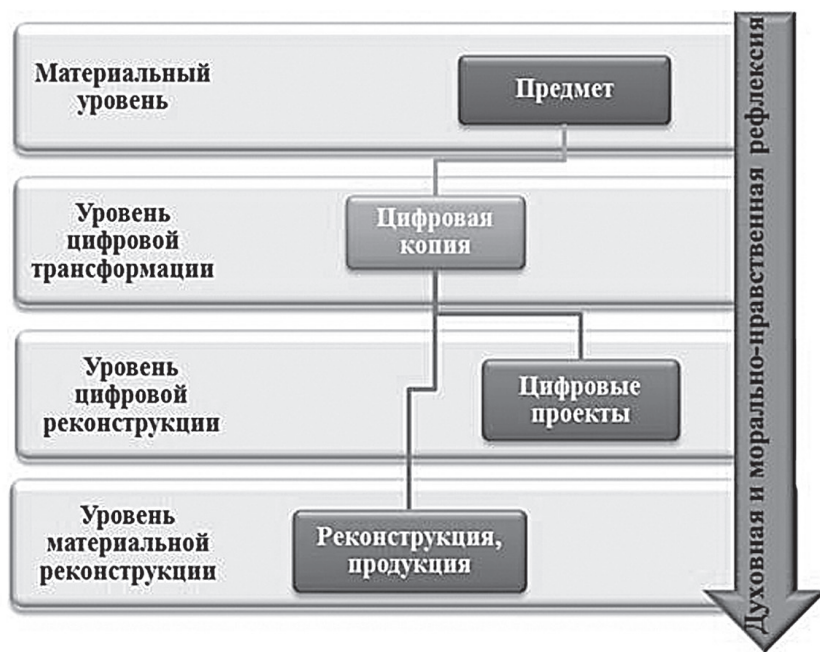


Рис. 1 Модель трансформации объекта культурного наследия в объект цифрового наследия

Рассматривая более детально предложенную модель, можно заметить, что начало трансформационных процессов стартует с материального уровня. Объекты культурного наследия представляют собой совокупность материальных свидетельств прошлого, ценность которых проверена временем и сознательным стремлением людей сохранить их для будущих поколений. Материальный уровень включает в себя разнообразие предметов, артефактов, собранных и сохраненных в стенах музеев, архивов или частных коллекциях. Предмет, обладающий смыслами, историей, внешним информационным полем, становится потенциальным объектом трансформации в силу своих качеств и значимости для людей, отражающих важные моменты времени его бытования.

Уровень «цифровой трансформации» представляет собой процесс оцифровки предметов наследия, т.е. переход материального объекта в цифровую копию. Важность и необходимость оцифровки музейных и архивных фондов продиктована не только запросами аудитории на расширение доступа к предметам (источникам), но и соображениями сохранения изображения «материальной оболочки» раритетов, которые подвержены физическому разрушению, а также последующему использованию полученной информации в различных целях.

Для создания качественной цифровой копии используется специальное оборудование, позволяющее создавать высококачественные изображения, которые становятся не только базой данных, но и представляют собой исходный материал для дальнейших трансформаций. Для каждого типа предмета применяются специальные технологии. К примеру, для произведений изобразительного искусства используются широкоформатные комплексы бесконтактного сканирования, книжные фонды цифруются на планетарных сканерах, габаритные, объемные предметы и экспонаты фотографируются при помощи специальных фотомашин. Также используются специальные технологии для съемки помещений музеев, усадеб, мемориальных комплексов: интерьеров, росписей, люстр, предметов быта и других элементов, которые не подлежат перемещению. Материалы оцифровки вводятся в специализированные базы (или облачные хранилища), которые впоследствии могут использоваться для помощи в реставрации предметов, для создания высококачественных копий, 3D-моделирования предметов, онлайн-каталогов, виртуальных выставок, мультимедийного сопровождения реальных экспозиционных или выставочных проектов, а также мобильных приложений и образовательных программ, игр и т.д.

Далее результаты цифровой трансформации могут использоваться в двух направлениях: в цифровой реконструкции и материальной реконструкции.

Уровень цифровой реконструкции направлен на презентацию наследия в сети (виртуальные выставки и музеи, электронные каталоги, контент социальных сетей и сайтов) и в виде отдельных цифровых проектов (голограммы, мультимедийные проекции и панорамы, видео, цифровые реконструкции, 3D-модели, виртуальные объекты). Цифровая копия предмета, полученная в результате оцифровки, представляет собой исходный материал для «запуска» в информационное пространство. Использование современных технологий делает «объект цифрового наследия (артефакты) или коллекции более доступными и предоставляет интересные решения для навигации по этой коллекции для всех посетителей, независимо от их возраста или способностей»<sup>8</sup>. Таково мнение некоторых теоретиков и практиков, которые рассматривают цифровое наследие в качестве самостоятельного направления развития национальной и мировой культуры.

В свою очередь, уровень материальной реконструкции предполагает под собой процесс «перерождения» первоначального предмета в новом материальном качестве, с новыми функциями и смыслами. Другими словами, объект материальной реконструкции превращается в декоративный элемент, становится своеобразным символом, изображением, дающим отсылку к оригиналу, но не являющимся точной копией, и направлен на презентацию исходного предмета. Полученный «продукт» может стать элементом дизайна, выполняющего декоративные и утилитарные функции, и не нести смыслодержательный посыл. Коммерциализация деятельности многих культурных институтов и популярность трендов на использование популярных ассоциативных образов в массовой культуре привели к формированию брендовой музейной продукции, которая отражает

<sup>8</sup> Garcia-Ruiz M.A. Cases on Usability Engineering: Design and Development of Digital Products. Hershey, 2013. P. 343.



копии предметов наследия в разнообразной линии сувенирной и памятной продукции. Примеров такой трансформации можно привести множество: сувениры с изображениями предметов, сюжетов известных полотен; печатные иллюстративные материалы, книги, буклеты, открытки; результаты рекламной деятельности — баннеры, афиши, каталоги, брошюры и т.д. В итоге посетители получают некое материальное свидетельство о предмете или о посещении музея с набором приятных воспоминаний и эмоционального восприятия, где приобретенный сувенир является проводником полученного опыта, элементом имиджа, популярности места или события.

Весь процесс трансформации сопровождается духовной и морально-нравственной рефлексией, которая удовлетворяет потребности общества в сохранении памяти о событиях прошлого, популяризации исторического наследия, концентрации и использовании знаний в процессе формирования духовной основы воспитания поколений людей. Духовная составляющая является устойчивой формой мемориализации культурного наследия, которая проявляется в расширении и внедрении коммеморативных практик, направленных на сохранение и репрезентацию «событий прошлого в интересах настоящего»<sup>9</sup>. Поэтому духовная составляющая и морально-нравственная рефлексия красной нитью проходят сквозь все уровни, демонстрируя постоянство человеческого отношения к пониманию значимости культурного наследия независимо от формы его презентации.

Итак, цифровое общество и развитие информационных технологий вносят свою лепту в сохранение культурного наследия и способствуют появлению современных форм его презентации. Общемировые тенденции и развитие цифровой индустрии в целом способствуют формированию феномена «цифрового наследия» и его активного использования в реальном и виртуальном мирах. Процесс трансформации культурного наследия может представлять собой последовательную смену уровней материального и нематериального проявления объектов наследия и последующее применение в новом качестве. Все это является свидетельством изменяющихся социальных приоритетов, которые все больше ориентированы на доступность информационных ресурсов и интерактивных технологий для сохранения и трансляции культурного наследия.

### Список литературы

Горлова И.И. Сохранение цифрового наследия в России: методология, опыт, правовые проблемы и перспективы. М.: Институт наследия, 2021. 385 с.

Горлова И.И., Зорин А.Л., Крюков А.В. Концептуализация и институализация понятия «цифровое культурное наследие» // Вестник Томского государственного университета. 2019. № 449. С. 102–108.

Петров С.Т., Тарасов А.А. Цифровое наследие культуры: проблемы формирования, развития и безопасности // История и архивы. 2014. № 11. С. 101–117.

Шуб М.Л. Современные коммеморативные практики: образовательный и воспитательный потенциал // Челябинский гуманитарий. 2016. № 3 (36). С. 80–85.

Garcia-Ruiz M.A. Cases on Usability Engineering: Design and Development of Digital Products. Hershey: IGI Publishing, 2013. 354 p.

He Y., Ma Y.H., Zhang X.R. “Digital Heritage” Theory and Innovative Practice // The International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences. 2017. № XLII–2/W5. P. 335–342.

<sup>9</sup> Шуб М.Л. Современные коммеморативные практики: образовательный и воспитательный потенциал // Челябинский гуманитарий. 2016. № 3 (36). С. 80–85.

Klay T.Ye., Kvan Th., Affleck J. (Eds.). *New Heritage. New Media and Cultural Heritage*. London; New York: Routledge, 2008. 337 p.

### References

Garcia-Ruiz, M.A. *Cases on Usability Engineering: Design and Development of Digital Products*. Hershey: IGI Publishing, 2013. 354 p.

Gorlova, I.I. *Sohranenie cifrovogo nasledija v Rossii: metodologija, opyt, pravovye problemy i perspektivy* [Preservation of digital heritage in Russia: methodology, experience, legal problems and prospects]. Moscow: Institut nasledija Press, 2021. 385 p. (in Rus.).

Gorlova, I.I., Zorin, A.L., Krukov, A.V. Konceptualizacija i institucionalizacija ponjatija “cifrovoe kulturnoe nasledie” [Conceptualization and institutionalization of the concept of “digital cultural heritage”], in *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*. 2019. Vol. 449. P. 102–108. (in Rus.).

He, Y., Ma, Y.H., Zhang, X.R. “Digital Heritage” Theory and Innovative Practice, in *The International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences*. 2017. Vol. XLII–2/W5. P. 335–342.

Klay, T.Ye., Kvan, Th., Affleck, J. (Eds.). *New Heritage. New Media and Cultural Heritage*. London; New York: Routledge, 2008. 337 p.

Petrov, S.T., Tarasov, A.A. Cifrovoe nasledie kultury: problemy formirovanija, razvitija i bezopasnosti [Digital Heritage of Culture: Problems of Formation, Development and Security], in *Istorija i archivy*. 2014. Vol. 11. P. 101–117. (in Rus.).

Shub, M.L. Sovremennyye kommemorativnye praktiki: obrazovatelnyj i vospitatelnyj potencial [Modern commemorative practices: educational and learning potential], in *Cheljabinskij gumanitarij*. 2016. Vol. 3 (36). P. 80–85. (in Rus.).

*Бирюкова М.В., Чумис А.Е.*

## АКТУАЛИЗАЦИЯ ИСКУССТВА НОНКОНФОРМИЗМА В СОВРЕМЕННЫХ МУЗЕЙНЫХ ПРОЕКТАХ

Бирюкова, Марина Валерьевна — доктор культурологии, доцент, Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, Санкт-Петербург, [m.birjukova@spbu.ru](mailto:m.birjukova@spbu.ru);

Чумис, Александра Евгеньевна — магистрант, Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, Санкт-Петербург, [st095764@student.spbu.ru](mailto:st095764@student.spbu.ru).

В статье рассматривается искусство советского нонконформизма, отраженное в музейных кураторских проектах. Концепции масштабных музейных выставок, посвященных творчеству художников, в свое время исключенных из официальной сферы искусства или покинувших страну, демонстрируют искусство нонконформизма с применением современных методов презентации, в контексте оригинальных кураторских концепций. Отечественная музейная рецепция, которую можно счесть «отложенной», если не запоздавшей, направлена на осмысление произведений И. Кабакова, В. Янкилевского, М. Шемякина, Л. Сокова и других авторов, получивших изначально признание за рубежом и вошедших в историю искусства в рамках западной историографии. В статье анализируются выставочные проекты, в которых искусство нонконформизма демонстрируется в пространстве традиции, медийного и повседневного контекста, контекста культурных мифов и символов, актуальных здесь и теперь. Проблема определения эстетической ценности произведений не столь важна, хотя и подчеркивается в пространстве музея, более значимы мифология и нарратив проекта, а представленные артефакты приобретают большую выразительность по соседству с произведениями традиционного искусства. Кураторы выставок эффективно используют эстетические и формальные контрасты, иногда сами произведения предлагают новые способы понимания смыслов, гипотетически включенных в восприятие «прошедшего мимо» широкой советской публики нонконформизма — в проектах Эрмитажа, Русского музея, Третьяковской галереи, где кураторы могут объединить общей идеей или формально сопоставить выставочные артефакты, в том числе уже ставшие классикой современности авангард и нонконформизм, и новейший культурный контекст.

**Ключевые слова:** современное искусство, авангард, нонконформизм, постмодернизм, музей, выставка, кураторский проект.

## ACTUALIZATION OF NONCONFORMIST ART IN MODERN MUSEUM PROJECTS

Biryukova, Marina Valerievna — Doctor of Cultural Studies, Associate Professor, Saint-Petersburg State University, Russian Federation, Saint-Petersburg, [m.birjukova@spbu.ru](mailto:m.birjukova@spbu.ru);

Chumis, Alexandra Evgenievna — Student of Master Programme, Saint-Petersburg State University, Russian Federation, Saint-Petersburg, [st095764@student.spbu.ru](mailto:st095764@student.spbu.ru).

The article examines the art of Soviet nonconformism reflected in museum curatorial projects. The concepts of large-scale museum exhibitions dedicated to the work of artists who were excluded from the official sphere of art or left the country demonstrate the art of nonconformism using modern presentation methods, in the context of original curatorial

projects. The domestic museum reception, which can be considered “postponed”, if not belated, is aimed at understanding the works of I. Kabakov, V. Yankilevsky, M. Shemyakin, L. Sokov and other authors who initially received recognition abroad and entered the history of art within the framework of Western historiography. The article analyzes exhibition projects in which the art of nonconformism is demonstrated in the space of tradition, media and everyday context, the context of cultural myths and symbols relevant here and now. The problem of determining the aesthetic value of works is not so important, although it is emphasized in the museum space. The mythology and narrative of projects are more significant, and the artifacts presented acquire greater expressiveness next to traditional artworks. Exhibition curators effectively use aesthetic and formal contrasts, sometimes the works themselves offer new ways of understanding meanings hypothetically included in the perception of nonconformism “passed by” the general Soviet public—in the projects at the Hermitage, the Russian Museum, the Tretyakov Gallery, where curators can combine or compare common ideas or formal qualities of exhibition artifacts, including those that have already become classics of modernity—avant-garde and nonconformism, and the latest cultural context.

**Key words:** contemporary art, avant-garde, nonconformism, postmodernism, museum, exhibition, curatorial project.

### **Искусство нонконформизма в советском институциональном контексте**

В советское время искусство нонконформизма во многом имитировало западное искусство. Но, несмотря на то, что нонконформисты не могли быть существенными конкурентами Западу в области новейших тенденций искусства, отраженных в постмодернизме, их демонстрация была запрещена на родине. В 1964 г. в Государственном Эрмитаже открылась, по инициативе авторов, выставка неофициальных художников, в том числе Михаила Шемякина, после чего директор музея М.И. Артамонов был уволен. В 1974 г. любительская выставка нонконформистов под открытым небом приобрела черты масштабного перформанса, т.к. это мероприятие было завершено с помощью милиции и тяжелой техники, из-за чего оно получило название «Бульдозерной выставки». В рамках развития неофициального искусства СССР, или «второй волны авангарда», особый интерес у научного сообщества вызывают следующие события: «Выставка 30-летия МОСХ» и уже упомянутая «Бульдозерная выставка». Эти два события разделяют всего 12 лет, но именно они станут поворотными в формировании андеграундного искусства 1970–1980-х гг.

Приход к власти Н.С. Хрущева и его первоначальные высказывания в отношении культурного развития СССР, на первый взгляд, давали надежду непартийным художникам и объединениям быть выставляемыми и признанными. Однако позиция Московского отделения Союза художников (МОСХ) по части авангарда оставалась столь же радикальной, как прежде. Борис Иогансон в своей монографии рассматривает период становления МОСХ до выставки в честь его 30-летия, проходившей в Манеже в 1962 г., и делает акцент на том, что с середины 1930-х гг. организация МОСХ начала бороться с формализмом<sup>1</sup>. Отношение несколько изменилось в период Великой Отечественной войны и в послевоенное время, когда акцент был смещен в сторону актуальных военных тем, с меньшим вниманием к формально-стилистическим качествам искусства. Тем не менее, начиная с 1960-х гг., борьба с формализмом возобновилась. Официальный художественный стиль отходит от сталинского соцреализма, который Б. Гройс впечатляюще

<sup>1</sup> Иогансон Б.И. Московский союз художников. Взгляд из 21 века. М., 2019. Кн. 1.

вписывает в «тотальное произведение» эпохи сталинизма<sup>2</sup>. Особое место теперь занял «суровый стиль», обращенный к идеям 1920-х — начала 1930-х гг. Художники, среди которых П. Никонов, Н. Андронов, Т. Салахов и другие официально признанные живописцы, воспевали советские трудовые будни в несколько отстраненной, обобщенной, героизированной манере.

Тем не менее, неофициальное искусство начало развиваться еще в конце 1950-х гг. — в это время создаются различные художественные объединения. Работает так называемая Белютинская студия или «Новая реальность» — группа художников-абстракционистов, организованная Элием Белютиным как курсы повышения квалификации художников-графиков при московском Горкоме. Члены студии открывали полуофициальные выставки в Доме ученых, Литературном институте. Появляется Лианозовская группа литераторов и художников, встречавшихся в бараке в поселке Севводстрой вблизи станции Лианозово, в которую входили Оскар Рабин, Владимир Немухин, Лев и Евгений Крапивницкие и другие. Лианозовская группа не критиковала власть, но их искусство подмечало странности и нелепости советского быта: коммунальных квартир, бараков, заводов, рабочих трущоб. Главным в группе был Оскар Рабин, после его переезда в Москву в 1965 г. (этому событию посвящена его картина «Ура») группа практически не собиралась вместе. По названиям работ художников можно судить о привлекавшей их тематике, например, если взять картины Е. Крапивницкого, то это «Пейзаж с колючей проволокой», «Завод в Тучково» и другие. После выставки в Манеже Евгений Крапивницкий был исключен из Союза художников, хотя его работы на экспозиции не присутствовали. Через пять лет после выставки в Манеже, в 1967 г., лианозовцы пытались провести выставку в клубе «Дружба», но она была завершена через два часа после открытия. У Оскара Рабина картины также воспевали повседневность и откликались на «ужасы быта» — «Помойка № 8», «10 копеек в Прилуках», «Советский рубль» (на тему денежной реформы 1961 года), «Русский поп-арт № 3», в котором основными символами были водка и селедка. В 1974 г. именно Оскар Рабин организует выставку на окраине, которая прославится как «Бульдозерная», после чего Рабин потеряет работу, а в 1978 г. эмигрирует в Париж.

В Группу Сретенского бульвара входили Юрий Нолев-Соболев, Илья Кабаков, Юло Соостер, Эрик Булатов, Олег Васильев, Владимир Янкелевский, Эрнст Неизвестный. Илья Кабаков и Эрик Булатов, начинавшие как книжные иллюстраторы, впоследствии станут работать в духе концептуализма. В центре внимания Кабакова — коммунальная тема, советский житель как маленький человек, тотальная несвобода общества. Эрик Булатов — впоследствии один из крупнейших мастеров соц-арта. Эстонский художник Юло Соостер участвовал в выставке в Манеже, полемизировал с Н.С. Хрущевым, лишился работы, но приобрел известность на Западе. Его выставки проходили в Италии, Испании, Польше. Статьи выходили в американских журналах.

Если говорить о больших художественных международных выставках, то нужно подчеркнуть, что интерес у международного сообщества к русскому авангарду и поставангарду сохранялся. На выставке «documenta2» в 1959 г. в Касселе были представлены русские модернисты Казимир Малевич, Наум Габо, Антуан Певзнер и Василий Кандинский, а на «documenta 4» в 1968 г. — нонконформист Лев Нусберг. Официальная делегация от СССР на это крупнейшее событие не приехала. После Второй мировой войны СССР возобновил свое присутствие на международной выставке Венецианской биеннале,

<sup>2</sup> Groys B. Gesamtkunstwerk Stalin. München, 1988.



с 1962 г. там выставлялись одобряемые властью художники, например, А. Дейнека. Впоследствии недопущение представителей русского нонконформизма восполнят на внеплановой выставке биеннале 1977 г., посвященной диссидентам Восточной Европы и Советского Союза. Неофициально она называлась Биеннале диссидентов. В российском павильоне были представлены работы Эрика Булатова, Оскара Рабина, Ильи Кабакова, Анатолия Зверева, Олега Васильева, Андрея Монастырского и других нонконформистов, показанные без одобрения советских властей. Начинается активная деятельность нонконформистов и в проектах «documenta» в Касселе. Подобное положение дел говорило о том, что интерес к русскому авангарду в международной среде существовал, но из-за политических причин эту нишу могли заполнить только эмигрировавшие художники-нонконформисты. После смерти Ю. Соостера в 1970 г. была открыта памятная выставка в Бельгии, для которой был сооружен павильон в форме лагерного барака.

В то же время советское государство старалось не замечать возрастающего интереса к творчеству нонконформистов, даже несмотря на то, что культурная повестка СССР конца 1950-х — начала 1960-х гг. знаменуется «оттепелью» в отношении зарубежных художников. Большое количество мероприятий было направлено на сближение с западным миром: Всемирный фестиваль молодежи и студентов (1957 г.), Американская национальная выставка (1959 г.), Французская выставка абстракционистов (1961 г.). Помимо того, что такие выставки влияли на развитие художественного сообщества, они еще выполняли миссию привлечения внимания зарубежной прессы к культурной жизни Москвы. Именно журналисты американской прессы в дальнейшем будут освещать положение неоавангардистов в 1960–1970-е гг., и именно они станут первыми покупателями работ художников.

Выставка «К 30-летию Московского союза художников» стала поворотным событием для авангарда: наконец появилась возможность показа нонконформизма наряду с официальным искусством. По воспоминания Владимира Янкилевского<sup>3</sup>, участие художников-авангардистов, не состоявших в МОСХ, было заранее не запланировано. Им предоставили зал только за два дня до официального открытия. Негласное предпочтение официального искусства авангардному было заложено в самой структуре экспозиционных залов, где образцовому советскому искусству был выделен первый этаж Манежа, а авангарду последних лет — второй этаж. При этом, по словам Янкилевского, маршрут Н.С. Хрущева был выстроен на противопоставлении, чтобы «спровоцировать его негативную реакцию на уже мертвых “формалистов” 1930-х годов в исторической части выставки, затем плавно перевести эту реакцию на своих молодых оппонентов из “левого” МОСХа, сосредоточив на них недовольство Хрущева, и потом привести его на второй этаж»<sup>4</sup>. Итогом выставки стала открытая борьба с нонконформизмом.

Несмотря на сильное давление на художников со стороны власти и их уход в «подполье», уже со второй половины 1960-х гг. начинается поиск путей презентации своего искусства: «квартирников» и камерных пространств. В разных городах СССР нонконформисты начинают проводить выставки: группы Одиннадцати в 1972 г. и «Заборная выставка» в Одессе 1967 г. Резонансной в столкновении неофициального искусства за свое право выставляться не только на «квартирах» стала уже ранее упомянутая «Бульдозерная выставка» в Москве. Художники на «Бульдозерной выставке» были представителями «Лианозовской группы» и одиночками, также принимал участие дуэт «Комар

<sup>3</sup> Янкилевский В. И две фигуры... М., 2003. С. 67.

<sup>4</sup> Там же. С. 122.

и Меламид», представлявший потом новое направление соц-арта. Большая часть участвовавших в этой выставке художников эмигрировала. Тем не менее, это событие стало поворотным для неофициального искусства, т.к. оно подтолкнуло художников к поиску новых путей презентации работ вне стен мастерских. Место, время и присутствие художников, поэтов и фотографов разных направлений, не вписывающихся в рамки официального искусства,—все это дало огромный стимул к активным попыткам выставляться дальше.

Илья Кабаков в воспоминаниях о периоде 1960–1970-х гг. писал так: «А после Сталина страх, казалось бы, исчез. От Манежа атмосфера страха возобновилась снова и до 1974 года, до Бульдозерной выставки»<sup>5</sup>. Действительно, промежуток между 1962 и 1974 гг. сыграл очень важную роль в формировании неофициального искусства СССР. Ввиду партийной установки возможности выставиться у большинства авангардистов не было. За время с конца 1950-х до начала 1970-х гг. «авангардисты», в силу их непринятия в официальные художественные объединения, фокусируются на развитии собственных, независимых от государства творческих и экспозиционных методов. Художники стали ориентироваться на собственный круг и выход на международный уровень за счет эмиграции при информационной поддержке иностранных СМИ.

### **Искусство нонконформизма в современных кураторских проектах**

В последние десятилетия в России стремительно развивается практика «больших выставочных проектов» и крупных программных художественных выставок. Довольно часто они включают в себя как классическое, так и современное искусство, в том числе уже становящееся классикой современности искусство нонконформизма. Масштабная выставка В. Янкилевского в Государственном Русском музее «Мгновения вечности» в 2007 г. представила работы художника по преимуществу из зарубежных собраний. Выставка выявила еще одну проблему, помимо проблемы «отрыва» от непрерывного течения отечественной культуры художников нонконформизма: работы из коллекций за рубежом трудно позаимствовать на выставку, помимо временного разрыва имеет место и пространственный разрыв, если не между самим художником и отечеством, то между отечественным культурным полем и работами, находящимися далеко за пределами России. Художник, который уехал за рубеж, в отличие от многих других нонконформистов, уже после Перестройки, с горечью вспоминал полемику с музейщиками и коллекционерами по поводу того, что некоторые работы, купленные в свое время иностранными собирателями, по дороге обратно в Россию были изрядно попорчены.

Владимир Янкилевский в эпоху хрущевской «оттепели» создавал типично модернистские работы, в которых легко найти цитаты или парафразы Пабло Пикассо, Пауля Клее, Фернана Леже. В то время, когда западный модернизм уже начал терять свою экспрессию по сравнению с последними радикальными тенденциями в духе антиформы, а работы модернистов заняли свои места на стенах музеев, банков и корпораций, в Советском Союзе нефигуративная живопись все еще вызывала сильные реакции восхищения, неприятия или ненависти. Теперь очевидно, что в кругу неофициальных художников Группы Сретенского бульвара, в которую входили Э. Неизвестный, И. Кабаков, Х. Соостер, Э. Булатов, Владимир Янкилевский был, пожалуй, самым «традиционным» художником. Он последовательно продолжал традиции довоенного авангарда в 1960-х гг., когда его искусство вызвало самый суровый критический прием, и создавал сильные абстрактные

<sup>5</sup> Кабаков И. 60–70-е... Записки о неофициальной жизни в Москве. М., 2008. С. 37.

работы, оригинальность которых была обусловлена очевидным эротическим подтекстом. Однако именно эти работы, которые на выставке 2007 г. в Государственном Русском музее воспринимались как декоративные и уравновешенные (а во время ретроспективной выставки художника в Бохуме перед ними даже был проведен сеанс коллективной медитации), создали Янкилевскому репутацию нонконформиста. Две из них — «Триптих № 2» и «Атомная станция» (пентаптих) были показаны на специальной «неофициальной» части выставки «30 лет МОСХу» в Манеже в 1962 г.

В Эрмитаже состоялись две крупные выставки Ильи и Эмили Кабаковых: «Происшествие в музее» (2004) и «В будущее возьмут не всех» (2017), представившие работы Ильи Кабакова, который в свое время тоже покинул Россию.

Тимур Новиков и группа «Новые художники» (1982–1991) — самая поздняя волна нонконформизма. А Новая Академия изящных искусств, основанная Тимуром, — феномен уже 1990-х гг., появление которого парадоксально после заката советской империи, ведь неоклассические интенции обычно сопутствуют именно имперскому сознанию. Впрочем, Академия, как и творчество самого Тимура, была симулятивным явлением, породившим, тем не менее, ряд оригинальных персонажей городской арт-сцены: Г. Гурьянова, А. Хлобыстина, О. Тобрелутс, Ю. Страусову, В. Мамышева-Монро. В советское время художники из окружения Тимура Новикова, уже не испытывавшего настоятельной потребности уехать (хотя потом вполне естественно совершившего плодотворное и долгое путешествие в Нью-Йорк), организовывали квартирные выставки, чтобы показать свое искусство. Только в период после Перестройки у них появилась возможность открыто сравнивать свои работы с работами западных коллег. В 2008 г. в Эрмитаже прошла масштабная выставка «Пространство Тимура: Петербург — Нью-Йорк. К 50-летию Тимура Новикова» (куратор А. Ипполитов), показавшая как псевдоклассические работы, так и обширный видео- и фотоконтент, относящийся к деятельности круга Тимура<sup>6</sup>.

После Перестройки и Михаил Шемякин делает несколько крупных проектов в России, в частности, памятник Петру Великому в Петропавловской крепости, оформление спектакля «Щелкунчик» в Мариинском театре. Он открыл Фонд и Художественный центр в Санкт-Петербурге с постоянной выставкой своих работ и проектом Воображаемого музея, отсылающего к известной идее А. Мальро.

Искусство нонконформистов демонстрируется и в проектах Московской биеннале современного искусства, первая из которых прошла в 2005 г. в Государственном музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, Третьяковской галерее, ММОМА (Московский музей современного искусства), Центральном Доме художника, бывшем Музее Ленина, станции метро «Воробьевы горы» и других. На Третьей Московской биеннале современного искусства в 2009 г. под названием «Против исключения», экспозиция которой открывалась в Центре современного искусства «Гараж», было представлено, наряду с искусством Энтони Гормли, Бертрана Лавье и Марины Абрамович, творчество Анатолия Осмоловского и Павла Пепперштейна. Темой Пятой Московской биеннале современного искусства, куратором которой являлась Кэтрин де Сегер, было «Больше света». В качестве «теоретической подпитки» использовалось наследие М.М. Бахтина в части теории «карнавальной культуры», а среди участников были Илья и Эмилия Кабаковы.

В последние десятилетия философская мысль пытается компенсировать отсутствие иерархических критериев, характерное для постмодернизма, и определить пути преодоления

<sup>6</sup> Андреева Е., Ипполитов А., Хлобыстин А. Пространство Тимура: Петербург — Нью-Йорк. К 50-летию Тимура Новикова. Каталог выставки в Государственном Эрмитаже. СПб., 2008.

постмодернистской парадигмы, отмечая ее исчерпанность. Исследователи первой трети XXI в. обращают внимание на возможность нового метафизического контекста эпохи, новых «больших идей» и метанарративов. Некоторые теоретики предлагают замену постмодернизма метамодернизмом (или пост-постмодернизмом<sup>7</sup>), основанным на реинкарнации тотальных символических нарративов, подвергшихся деконструкции в постмодернизме, но в контексте открытости информационного общества, с возможностью продолжения интерпретаций определенных глобальных истин. В выставочной практике эти намерения находят отражение в появлении кураторских проектов, основанных на глобальных темах. В рамках таких тем органично смотрится искусство нонконформизма, стоит привести в пример выставку Ильи и Эмили Кабаковых в Эрмитаже под названием «В будущее возьмут не всех» 2017 г. (кураторы Д. Озерков и Н. Тетруашвили) или апелляцию к творчеству Кабакова в масштабном проекте современного бельгийского художника «Ян Фабр. Рыцарь отчаяния — Воин красоты» также в Государственном Эрмитаже, где была использована видеодокументация перформанса «Жук и муха» с участием Ильи Кабакова, интересная для Яна Фабра как родственника знаменитого энтомолога и автора артефактов из крылышек жуков. «В будущее возьмут не всех» являлся проектом трех музеев (Эрмитажа, Тейт Модерн и Третьяковской галереи) и был показан в Лондоне, Санкт-Петербурге и Москве. Контент выставок несколько отличается в разных музейных локациях, кураторы акцентировали разные аспекты, в частности, в Лондоне выставка Кабакова была приурочена к 100-летию русской революции, а для Эрмитажа стала более важной мифологизация творчества Кабакова, текстовая, нарративная составляющая его работ.

### Заключение

Рассуждения о смене парадигмы, об осмыслении идеологического хаоса и идеологического порядка, о создании новых медийных мифов являются логическим продолжением эволюции философской мысли XX в., способом преодоления постмодернистской парадигмы<sup>8</sup>. Они также имеют отношение к современной российской культуре и влиянию на нее искусства прошлого<sup>9</sup>, в данном случае — экзистенциального и художественного опыта нонконформизма.

Символическая составляющая, как и в советскую эпоху, сильна в отечественном искусстве. Это демонстрируется серией выставок, посвященных символам, аллегориям, символическим фигурам. Здесь чувство близости к традиции также существенно, поскольку современное искусство было бы немыслимо без идеи или концепции, без значительного символического и аллегорического измерения. Примечательна в связи с этим выставка «Лики/лица/морды» 2022 г. в Государственном Русском музее, приуроченная к 90-летию московского художника Анатолия Зверева и посвященная символической теме «непарадного портрета» в современном искусстве. Помимо работ Зверева, являющегося одним из ярких представителей неофициального советского искусства, в проекте демонстрировались работы художников-нонконформистов и современных авторов, в частности, были представлены М. Шемякин, В. Янкилевский, О. Целков, Г. Брускин.

<sup>7</sup> Vermeulen T., van den Akker R. Notes on metamodernism // Journal of Aesthetics and Culture. 2010. № 2. P. 2–14.

<sup>8</sup> См., напр.: Epstein M.N., Genis A.A., Vladiv-Glover S.M. Russian postmodernism: new perspectives on post-Soviet culture. New York, 1999.

<sup>9</sup> Nickles G., Kalman B. Russia: The Culture. New York, 2008; Sartorti R. Pictures at an exhibition: Russian land in a global world // Studies in East European Thought. 2010. № 62 (3–4). P. 377–399.

Символы национальной культуры подвергаются современной ревизии в контексте выставочных проектов. В этом отношении роль музейных выставок в актуализации традиций, в том числе традиций авангарда и неонконформизма, трудно переоценить. В концептуально обоснованных кураторских проектах можно определить категории, связывающие современность с традицией. Например, выставка «Врата и двери», прошедшая в Русском музее в 2011 г., которая объединила в себе как качества нового, так и ощущение непрерывности традиций. Выставка продемонстрировала возможность широкой интерпретации символов врат и дверей — как важных, знаковых образов в культуре и искусстве. Концепция выставки охватывала значительный период времени — от сакрализации символа врат в древнерусском искусстве до метаморфозы этого образа в новейших практиках. Искусство новейших течений в этом случае не умаляет, а добавляет новый акцент к символике дверей: работы И. Кабакова, О. Кулика, С. Бугаева (Африки) и других современных художников, начинавших с неофициальных ступеней карьеры, помещенные в контекст традиции, символизировали своего рода переход и разрушение барьеров между настоящим и прошлым. Возможность такого сравнения является преимуществом масштабных тематических выставок, объединенных общим мотивом или идеей. Подобные проекты играют значительную роль в современном развитии арт-традиций в России и, в то же время, являются составляющими пост-постмодернистского искусства<sup>10</sup>. Мифы художников и кураторов в «большом проекте» становятся метаязыком, или кодом, помогающим посетителю понять современную парадигму искусства в связи с интерпретацией неонконформизма. Отражение основных тенденций национальной культурной ситуации в музейных проектах приводит к тому, что концепции кураторов демонстрируют не только современную культурную ситуацию, но и отражают общую музейную политику, интерес к тем или иным направлениям, теоретические взгляды кураторов, медийный контекст. Выставки современного искусства направлены на ознакомление публики как с современными тенденциями в искусстве, так и с контекстом наследия в крупнейших музеях, а также на определение культурной ситуации в целом. Очевидно, что для музейного куратора является амбициозной задачей создать, в институциональном контексте, проект современного искусства, пусть и уже отдаленного от нас по времени неонконформизма. Возможно, границы современности и традиции, установленные музейным пространством, более отчетливо демонстрируют противоречия прошлого и настоящего в целостном выставочном проекте. Контекст музея требует для его восприятия определенных усилий, отсутствующих в развлекательной культурной индустрии общества потребления, в очевидной оппозиции к которой находились художники-неонконформисты после своего отъезда из СССР, так же, как ранее они находились в оппозиции пресному официозу застывшего в своих формах на десятилетия соцреализма.

### Список литературы

Андреева Е., Ипполитов А., Хлобыстин А. Пространство Тимура: Петербург — Нью-Йорк. К 50-летию Тимура Новикова. Каталог выставки в Государственном Эрмитаже. СПб.: Государственный Эрмитаж, 2008. 366 с.

Иогансон Б.И. Московский союз художников. Взгляд из 21 века. М.: Эксмо, 2019. Кн. 1. 296 с.

Кабаков И. 60–70-е... Записки о неофициальной жизни в Москве. М.: Новое литературное обозрение, 2008. 368 с.

<sup>10</sup> Epstein M. After the future: The paradoxes of postmodernism and contemporary Russian culture. Amherst, 1995.



Янкилевский В. И две фигуры... М.: Новое литературное обозрение, 2003. 235 с.

Epstein M. *After the future: The paradoxes of postmodernism and contemporary Russian culture*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1995. 394 p.

Epstein M.N., Genis A.A., Vladiv-Glover S.M. *Russian postmodernism: new perspectives on post-Soviet culture*. New York: Berghahn Books, 1999. 528 p.

Groys B. *Gesamtkunstwerk Stalin*. München: Carl Hanser, 1988. 135 p.

Nickles G., Kalman B. *Russia: The Culture*. New York: Crabtree Publishing Company, 2008. 321 p.

Sartorti R. Pictures at an exhibition: Russian land in a global world // *Studies in East European Thought*. 2010. № 62 (3–4). P. 377–399.

Vermeulen T., van den Akker R. Notes on metamodernism // *Journal of Aesthetics and Culture*. 2010. № 2. P. 2–14.

### References

Andreeva, E., Ippolitov, A., Khloby`stin, A. *Prostranstvo Timura: Peterburg—N`yu-Jork. K 50-letiyu Timura Novikova. Katalog vy`stavki v Gosudarstvennom E`rmitazhe* [Timur's space: Petersburg—New York. To the 50<sup>th</sup> anniversary of Timur Novikov. Catalog of the exhibition in the State Hermitage museum]. Saint-Peterburg: Gosudarstvenny`j E`rmitazh Press, 2008. 366 p. (in Rus.).

Epstein, M. *After the future: The paradoxes of postmodernism and contemporary Russian culture*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1995. 394 p.

Epstein, M.N., Genis, A.A., Vladiv-Glover, S.M. *Russian postmodernism: new perspectives on post-Soviet culture*. New York: Berghahn Books. 1999. 528 p.

Groys, B. *Gesamtkunstwerk Stalin*. München: Carl Hanser Press, 1988. 135 p.

Ioganson, B.I. *Moskovskij soyuz khudozhnikov. Vzgl'yad iz 21 veka* [Moscow Union of Artists. View from the 21st Century]. Moscow: E`ksmo Press, 2019. Vol. 1. 296 p. (in Rus.).

Kabakov, I. *60–70-e... Zapiski o neoficial`noj zhizni v Moskve* [Notes of Unofficial Life in Moscow in the 1960ies–70ies]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Press, 2008. 368 p. (in Rus.).

Nickles, G., Kalman, B. *Russia: The Culture*. New York: Crabtree Publishing Company, 2008. 321 p.

Sartorti, R. Pictures at an exhibition: Russian land in a global world, in *Studies in East European Thought*. 2010. Vol. 62 (3–4). P. 377–399.

Vermeulen, T., van den Akker, R. Notes on metamodernism, in *Journal of Aesthetics and Culture*. 2010. Vol. 2. P. 2–14.

Yankilevskij, V. *I dve figury`...* [And Two Figures...]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Press, 2003. 235 p. (in Rus.).

---

## КРИТИКА И БИБЛИОГРАФИЯ

---

Балаш А.Н.

[Рец. на кн.:] Делисс К. Метаболический музей. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2021. 136 с. ISBN 978–5–6045381–7–3

Балаш, Александра Николаевна — доктор культурологии, доцент, Санкт-Петербургский государственный институт культуры, Россия, Санкт-Петербург, [alexandrabalash@gmail.com](mailto:alexandrabalash@gmail.com).

«Метаболический музей» Клементин Делисс рассматривается как одно из наиболее влиятельных музеологических исследований последнего десятилетия, в котором представлена стратегия развития и диверсификации музея как социокультурного института. Концептуальные и практические разработки К. Делисс связаны с программой преобразований Музея мировых культур (Weltkulturen Museum) Франкфурта-на-Майне, которые имеют значение как для постколониального развития этнографических музеев и их коллекций, так и для музеев других профилей. Проанализированы перформативные аспекты концепции «метаболического музея»; переработка идей акторно-сетевой теории в концепцию агентности музейных предметов и музейных коллекций, которая направлена на расширение взаимодействий музея с современным обществом. Музей-лаборатория и музей-университет рассматриваются как наиболее перспективные формы в контексте междисциплинарных взаимодействий и интеграции опыта современных художественных практик в музейное пространство. Обозначается необходимость развития новой музейной архитектуры и инфраструктуры, соответствующей актуальным задачам культурной инклюзии и проникновению идей метамузеологии в современные образовательные процессы.

**Ключевые слова:** Клементин Делисс, этнографический музей, музей, музейный предмет, метаболический музей.

[Review of:] Delisse C. *The Metabolic Museum*.

Moscow: Museum “Garage” Press, 2021. 136 p. ISBN 978–5–6045381–7–3

Balash, Aleksandra Nikolaevna — Doctor of Cultural Studies, Associate Professor, Saint-Petersburg State Institute of Culture, Russian Federation, Saint-Petersburg, [alexandrabalash@gmail.com](mailto:alexandrabalash@gmail.com).

“The Metabolic Museum” by Clementine Delisse is regarded as one of the most influential museological studies of the last decade, guiding the museum’s current development and diversification strategy. Its significance is due to the combination of conceptual and practical developments related to the transformation of the Museum of World Cultures (Weltkulturen Museum) in Frankfurt am Main. Delisse’s research models not only the post-colonial development of ethnographic museums and their collections, but also the new operating principles for contemporary museums in general. The article examines the performative aspects of the concept of a “metabolic museum”, and analyzes the processing of the ideas of the actor-network

theory into the concept of the agency of museum objects and museum collections. Museum-laboratory and museum-university are considered as the most promising forms for modern development. They present a consistent experience of remediation through interdisciplinary research and the integration of contemporary art as a media into the museum space. In this connection, it is necessary to develop a new museum architecture and infrastructure that will effectively solve the problems of cultural inclusion and the penetration of metamuseology into modern educational processes.

**Key words:** Clementine Delisse, ethnographic museum, museum, museum object, metabolic museum.

В 2021 г. в издательстве Музея современного искусства «Гараж», в серии «Современная критическая мысль», было опубликовано исследование Клементин Делисс «Метаболический музей» (перевод А. Глебовской). Эту книгу можно определить как теоретическое исследование и в то же время как обобщение и попытку концептуализации экспериментального опыта музейных преобразований. Клементин Делисс — специалист в области культурной антропологии, куратор проектов современного искусства, в прошлом редактор междисциплинарного журнала по современным художественным практикам “Metronom”, в 2010–2015 гг. — директор Музея мировых культур (Weltkulturen Museum) во Франкфурте-на-Майне, в настоящее время — куратор (associate curator) Института современного искусства KW в Берлине, приглашенный профессор в Кембридже<sup>1</sup>. Она активно представляет свои позиции в современных медиа, ведет исследовательские и виртуальные музейные проекты в рамках студенческих курсов, много внимания уделяя университетскому преподаванию и вовлечению исследовательских, креативных и музеелогических практик в развитие современного общества.

История трансформации Музея мировых культур была описана Делисс уже после ее отставки и представляет собой анализ ситуации как целостного проекта в его динамическом развитии и открытом финале. Автор уподобляет себя исследователю-антропологу, вернувшемуся из экспедиции, характеризуя свою деятельность на посту директора музея как опыт «музейной полевой работы» (С. 4). Это важное определение, которое в данном тексте имеет не метафорический, но концептуальный характер, позволяет осмыслить конкретную последовательность событий и в то же время обосновать саму идею «метаболического музея». В работе над книгой Делисс систематически опирается на дневниковые записи, сделанные в музее, что придает документальную четкость и лаконичность характеристике многих описанных ситуаций и музейных событий, вводит в текст прямую речь их участников, сохраненную в рабочих материалах куратора. Автор последовательно анализирует свой первоначальный проект, который был представлен для того, чтобы занять искомую позицию; первичные наблюдения и анализ существующей структуры, коллекции и деятельности музея, которые предшествовали преобразованиям; обозначает основные линии этих преобразований и их промежуточные результаты. Кроме того, в книге представлены материалы концептуального плана и итоговый манифест, который имеет образный и полемический характер.

С одной стороны, книга К. Делисс посвящена музеям одного профиля — этнографическим музеям, коллекции и практики которых на рубеже XX–XXI вв. и в наше время оказались в фокусе постколониальной критики и попыток их реорганизации с целью

<sup>1</sup> Clementine Deliss. См. по адресу: <https://cambridge.academia.edu/ClémentineDeliss> (ссылка последний раз проверялась 21.02.2022).

деколонизации и частичной реституции. В своих решениях относительно направления преобразований музея и при дальнейшем анализе их результатов Делисс исходит из четко сформулированной позиции: «этнографические музеи, которые иногда называют музеями культуры народов мира, являют собой наиболее яркий пример учреждений, в которых и по сей день сохраняется “колониальное присутствие”» (С. 4), отголосок специфических отношений к предметам, «которые были привезены для обучения европейской публики тому, как живет “другой”»<sup>2</sup>. Заостряя вопросы постколониальных исследований, критикуя имперские отголоски в работе с этнографическими коллекциями как «европоцентричную идеологию хранения» (С. 114), Делисс также критична ко многим попыткам преодоления наследия колониализма в современной музейной практике, к переносу презентистских приемов мультимедийного показа в область демонстрации этнографических коллекций, которые по ее мнению не решают, но лишь скрывают сохраняющиеся противоречия. В фокусе ее критического внимания как в книге, так и в дальнейших исследованиях и публичных выступлениях оказываются Музей на набережной Бранли, концепция Гумбольдт-Форума, а позднее и начальные этапы ее реализации<sup>3</sup>, а также реконструкция Этнографического музея Раутенштрауха-Йоста в Кельне (С. 33–34). В поиске концептуальных решений по деколонизации К. Делисс также выходит на метамузеологический уровень, разрабатывая подходы, которые во многом объясняют и проектируют векторы современной диверсификации и трансформации музея как культурного института, который продолжает свое развитие и многоуровневое взаимодействие с современным обществом.

«Метаболический музей» — название книги и определенная концептуальная позиция, которая указывает на особую значимость телесных практик и перформативного опыта для современной культуры. Безусловно, в таком названии присутствуют отголоски модернистского восприятия телесности и его трансляции в практиках неоавангарда. В то же время это концепт, обращенный к архетипам культуры и базовым культурным традициям, которые представляют предметы в коллекциях этнографического музея. Также это модель музейных отношений, которые уподобляются внутренним обменным процессам организма, обеспечивающим его жизнеспособность. Все эти аспекты присутствуют уже в начале преобразований в контексте размышлений о музейном опыте, который мыслится Делисс не опционально, что чаще всего происходит в музейных практиках, но как фактор интеграции музейной культуры в целом: «Начала я непосредственно с того, что представляет собой опыт посещения музея. Я пыталась соотнести тело посетителя с корпусом коллекций, равно как и с общим метаболизмом музея» (С. 9). Музей, который требует реформирования, Делисс сравнивает с «телом, где нарушен метаболизм» (С. 14). В отличие от других современных концепций музея, отмеченных влиянием идей метамодерна и предполагающих возможность включения в музей нечеловеческих систем (прежде всего, это концепция Ф. Камерон), в тексте К. Делисс очевидно сохранение доминанты человеческого опыта и его процессуальности, но вместе с тем «метаболизм музея как тела» (С. 127) мыслится достаточно самостоятельно, позволяя акцентировать его внутренний потенциал, его особую «телесность», которую составляют музейные коллекции, их материальные и нематериальные компоненты, которые находятся в состоянии

<sup>2</sup> Deliss C. Exhibition and Empire: decolonizing museums requires a new “Metabolic” Architecture // 032c. August, 11, 2021. См. по адресу: <https://032c.com/exhibition-and-empire-curator-clementine-deliss-calls-for-a-decolonial-museum-architecture> (ссылка последний раз проверялась 21.02.2022).

<sup>3</sup> Ibid.

обмена и взаимодействия. В определенной мере эта позиция близка попыткам концептуального описания перформативной природы современного музея Барбары Киршенблат-Гимблет: «В перформативных практиках изучается не только тело, но и объекты—перформативное взаимодействие с ними. И эти исследования сконцентрированы в музеях <...> перформативность объекта обеспечивает особенно богатую арену для отношений между людьми и вещами»<sup>4</sup>.

Концептуальные позиции эссе изложены, прежде всего, в параграфе «Агентность и музейные собрания». Как следует из этого названия музеологические идеи Клементин Делисс возникли под непосредственным влиянием акторно-сетевой теории Бруно Латура и предполагают агентность музейных предметов и коллекций, когда «артефакт из коллекции сам генерирует новые и неожиданные толкования» (С. 69), а «музейные собрания представляют собой сложносочиненные совокупности» (С. 67) и «многослойные структуры изобретательной материальности, которые дожидаются того момента, когда их перекодируют в соответствии с современными контекстами, потребностями и реалиями» (С. 12). Следует отметить, что сегодня эту точку зрения занимает все более широкий круг музейных исследователей и специалистов в междисциплинарных областях культурной антропологии, этнологии и археологии. Прежде всего, к ним относятся авторы коллективной монографии «Сети, агенты и объекты: критерии распаковки музейных коллекций» (2011), которые полагают, что «интегрируя и перерабатывая теории об агентности и материальности, а также опираясь на идеи акторно-сетевых связей» в применении к музеологии возможно открытие (в терминах авторов сборника «распаковка») «новых способов осмысления отношений, складывающихся между объектами и индивидуумами, а также между различными группами, разбросанными по всему миру»<sup>5</sup>. Этот подход дает несколько важных методологических позиций, которые в разных ситуациях могут фокусировать на себе внимание: агентность самих музейных предметов и особое отношение к соотношению материальности/нематериальных компонентов в их интерпретации; агентность коллекций, которая предполагает внимание к их процессуальности, к тем связям, которые привели к их формированию и развитию и определяют их существование в настоящее время в разнообразных внутренних и внешних взаимодействиях.

Определение нового типа взаимодействия с музейными коллекциями как «распаковки» непосредственно отсылает к заглавию эссе В. Беньямина «Я распаковываю свою библиотеку» и имеет концептуальный характер<sup>6</sup>, акцентирует процессуальность и связи, определяющие значимость коллекций, их принципиально незавершенный характер: «Процессы, с помощью которых формируются эти коллекции, остаются неясными для посетителей и сообществ создателей <...> процессы, с помощью которых объекты были собраны в конце XIX—начале XX вв., во время формирования современных музеев, не были “естественным” или предопределенным развитием событий. Вместо этого они стали результатом разнообразных и сложных культурных практик, которые объединяли широкие сети различных людей, мест и вещей. <...> Кроме того, процессы, посредством

<sup>4</sup> Kirshenblatt-Gimblett B. Performance Studies (1999) // Laboratoire du geste. См. по адресу: <http://www.laboratoiredugeste.com/spip.php?article129> (ссылка последний раз проверялась 21.02.2022).

<sup>5</sup> Byrne S., Clarke A., Harrison R., Tottence R. Networks, Agents and Objects: Frameworks for Unpacking Museum Collections // Unpacking the Collection. Networks of Material and Social Agency in the Museum. Ed. by S. Byrne, A. Clarke, R. Harrison, R. Tottence. New York; London, 2011. P. 3.

<sup>6</sup> Беньямин В. Я распаковываю свою библиотеку. Речь о коллекционировании // Он же. О коллекционерах и коллекционировании. М., 2018. С. 7–21.



которых формировались музейные коллекции, продолжались и все еще активны в настоящее время. Акт «распаковки» направлен на проблематизацию коллекций как материальных и социальных объектов посредством исследования того, как они развивались, как менялось их влияние и роли, которые они продолжают играть в современном мире... <...> музейные коллекции были и остаются активными в формировании социальных отношений между различными людьми и группами <...> посредством взаимодействия друг с другом и с материальными объектами»<sup>7</sup>.

Новое направление исследований акцентирует и удерживает в интеллектуальном поле тот факт, что сами коллекции «создают отношения, которые не просто являются феноменом прошлого, но продолжают пересматриваться в разворачивающемся настоящем»<sup>8</sup>. Эта позиция заставляет в том числе пересмотреть вопрос о степени доступности музейных коллекций, о необходимости более радикальной доступности, не ограничивающейся традиционными формами музейной презентации и коммуникации, включающими, но не исчерпывающимися новыми формами взаимодействий с «сообществами создателей», а также представлением оцифрованных коллекций. Следует согласиться с тем, что все «эти идеи имеют важные последствия для разработки кураторских практик в будущем»<sup>9</sup>, побуждая формировать новую политику и этику музейных отношений.

Размышляя о новом подходе к музейным коллекциям, известный нидерландский музеолог П. ван Менш также соглашается со смещением основных доминант как следствием осмысления музеологией позиций акторно-сетевой теории: «музей коллекционирует не предметы, а связи <...> музей в рамках сообщества наследия участвует в процессе на равных с другими сообществами <...> музей действует как платформа для отдельных лиц или групп, коллекционирующих собственное наследие»<sup>10</sup>. Представляя свою интерпретацию идеи «распаковывания» музейных коллекций, П. ван Менш дает этому процессу несколько иное истолкование: «ответственный музей — это прозрачный музей, это музей, который интегрирует биографию своих коллекций в свой общий нарратив»<sup>11</sup>. Не углубляясь в интерпретацию идеи «прозрачности», следует отметить, что такое определение является еще одной попыткой моделирования музейных процессов современности. И именно совокупность различных обозначений — перформативного, метаболического, распакованного музея, ориентированных на гаптическое и динамическое переживание; образ прозрачного музея, апеллирующий к визуальному опыту, концепты деколониального и экологического музея, непосредственно связанные с требованиями экологической справедливости и устойчивого развития, — все они дополняют друг друга в попытке определить многомерность современных музейных процессов.

Другим важнейшим источником для формирования музеологических подходов К. Делисс и уточнения позиций о взаимодействии индивидуумов и сообществ с музейными коллекциями, конкретизацией этих подходов в контексте современной культуры, являются идеи американского антрополога Пола Рабинова. Прежде всего, это концепция ремедиации, которая была перенесена Рабиновым из философии медиа в культурную антропологию и определяется как основной канал передачи-ретрансляции традиции и наследия

<sup>7</sup> Byrne S., Clarke A., Harrison R., Tottence R. Networks, Agents and Objects: Frameworks for Unpacking Museum Collections. P. 4.

<sup>8</sup> Ibid. P. 5.

<sup>9</sup> Ibid.

<sup>10</sup> ван Менш П., Мейер-ван Менш Л. Новые тренды в музеологии. М., 2021. С. 21.

<sup>11</sup> Там же. С. 19.

в ситуации современной цифровой культуры. Ремедиация, по мысли П. Рабинова, не представляет унифицированного процесса и не ограничивается лишь новыми медиа, а включает в себя сложный комплекс межличностных и социальных отношений, направленных на ревизию и изменение существующих подходов, предполагает возможность «высматривать пересечения и микропрактики», «выдумывать практики производства знаний» (С. 89), работая в поле междисциплинарных коллабораций. По отношению к музею и его коллекциям К. Делисс говорит о ремедиации как о двухэтапном процессе критической «переработки» предшествующего опыта в прикладных музейных исследованиях и последующем «перекодировании» (С. 12) коллекций при помощи альтернативных творческих и исследовательских проектов с целью построения более открытых взаимодействий и динамичных репрезентаций.

Анализируя актуальность и возможность интеграции акторно-сетевой теории Бруно Латура в современную музеологию, П. ван Менш и Л. Мейер-ван Менш отмечали, что «сделать шаг от анализа к стратегии чрезвычайно сложно»<sup>12</sup>. Представляется, что К. Делисс, опираясь на идеи агентности музейных собраний и концепцию двухэтапной ремедиации, смогла решить эту сложную задачу в своем экспериментальном музейном проекте и в своей книге. Если же определять ее действия с позиций расширенного понимания задач кураторства как «кураторства культуры», которое доминирует в настоящее время, этот шаг представляется радикальным, новаторским, но в то же время совершенно закономерным. «Для того, чтобы обнаружить и артикулировать всю сложность музея через его коллекции, нужна методология кураторства, которая вбирает в себя самые разные аспекты эстетики, художественной критики, культуры, историографии, науки, личного восприятия» (С. 31), — так определяет междисциплинарный уровень своих задач К. Делисс, сохраняя при этом эстетическую доминанту как основу целостности и выразительности всего проектного замысла.

Реализация идей новой доступности и ремедиации музейных коллекций определила основные направления практической деятельности Клементин Делисс в Музее мировых культур, была реализована в конкретных музейных формах, подробно описанных на страницах книги. В качестве наиболее эффективной для начала преобразований была определена форма музея-лаборатории, также дополненная решением создать на базе музея арт-резиденцию для приглашенных художников. Деятельность музея-лаборатории, созданной с целью «инициировать <...> исследования нового типа» (С. 13), была организована в расширенном междисциплинарном поле: к работе в музее оказались привлечены не только художники и дизайнеры, но и писатели, фотографы, кинематографисты. Общий подход Делисс в качестве куратора проекта состоял в том, чтобы увести его участников от ожидаемых и обычных ситуаций, «создавая им непредвиденные ситуации и склоняя к концептуальной работе над этими деликатными, живыми коллекциями» (С. 6). В качестве сокураторов в работе музейной лаборатории принимали участие те из хранителей, кто был готов использовать новые формы в своей работе с коллекцией и уже приступил к ее реатрибуции с привлечением для консультаций представителей сообществ создателей. Кроме того, в качестве приглашенных кураторов могли выступать известные специалисты, среди них следует особенно отметить Пола Рабинова, который написал вступительную статью к каталогу выставки «Атлас объектов. Полевая работа в музее» (2011), а также вместе с другим известным антропологом и автором влиятельной

<sup>12</sup> Там же.

концепции «контактной зоны» Дж. Клиффордом был приглашен в жюри архитектурного конкурса на постройку нового здания музея.

Работа лаборатории предполагала посещение хранилищ, архива и библиотеки, где художникам и другим приглашенным специалистам предлагалось выбрать заинтересовавшие их артефакты и документы. Далее выбранные объекты переносились в специальное помещение, приспособленное для временного хранения музейных предметов и творческой работы с ними. Делисс многократно возвращается к сложностям, которые возникали в процессе диалога приглашенных участников и хранителей в связи с ограничениями оперирования с музейными предметами с учетом требований к их сохранности и безопасности. Она тщательно восстанавливает по своим рабочим записям попытки консенсуса между намерениями художников и установками хранителей коллекций. И несмотря на все сложности, их преодоление оценивается как результативное именно по отношению к музейным предметам и коллекциям: «когда мы стали проводить в музее полевые исследования с участием художников и писателей, предметы, которые хранители не замечали уже много лет, вдруг вышли на свет: их стали трогать и постепенно включать в осмысленно-экспериментальный процесс ремедиации» (С. 29).

Помещение лаборатории было оборудовано функциональной и нейтральной мебелью, которая учитывала требования к безопасному размещению предметов и в то же время оставляла пространство для работы с ними. Предметы перемещались в различные ассамбляжи, обсуждались, фотографировались. В итоге у Делисс возникли четкие представления о том, что оборудование подобных пространств в музее должно стать объектом специального внимания музейных проектировщиков и дизайнеров, перед которыми возникает сложная задача организации в музее «нового междисциплинарного научного центра» (С. 64). Важным моментом работы лаборатории стало приглашение профессиональных фотографов: им предлагалось перенести музейные предметы, заинтересовавшие художников и исследователей, а также отснять рабочие моменты и все мероприятия — выставки, дискуссии, публичные лекции, которыми завершались отдельные проекты. Съемка музейных предметов на цифровую технику осуществлялась на белом фоне, в одном ракурсе и при нейтральном освещении — этот процесс также был частью ремедиации, поскольку ассоциировался с эстетикой белого куба и практиками показа современного искусства. По мнению куратора, этот подход «придавал <...> лабораторной деятельности явственность намерений» (С. 47).

Значимо, что результаты работы музея-лаборатории также подвергаются критическому анализу. Делисс указывает на сложность и неоднозначность критериев интерпретации, отмечает, что идеи лаборатории и ее публичные программы далеко не всегда казались убедительными профессиональной аудитории этнографов и других музейных специалистов, побуждая выходить из зоны профессионального комфорта и предполагать возможность иных интерпретаций. В то же время она задается вопросом о том, в какой мере работа в музее повлияла на дальнейшее творчество художников, насколько глубоким и вдохновляющим оказался для них опыт ремедиации. Все эти вопросы представляются открытыми, и сегодня ими могут задаваться уже российские специалисты и российские зрители, поскольку первые эксперименты в данном направлении возникают и в отечественной музейной практике. В качестве примера здесь следует назвать экспериментальную выставку «Сырое и приготовленное» (кураторы П.-К. Борше, А. Буренков), состоявшуюся в Российском этнографическом музее в ноябре 2021 — январе 2022 г. и представлявшую объекты современного искусства, созданные в рамках Первой Коми

биеннале, интегрированные в постоянную экспозицию музея с целью ее ремедиации. Представляется, что этот проект, кураторы которого целенаправленно работали с идеями «Метаболического музея», стал убедительным примером того, что художники, вступая в сотрудничество с музеем, действительно способны «создавать новые взаимоотношения между коллекцией и способами ее исследования» (С. 25).

Другая перспективная форма, которая на концептуальном уровне, еще достаточно эскизно, представлена на страницах «Метаболического музея», а позднее на практическом уровне реализуется автором в разнообразной кураторской и преподавательской деятельности, обозначена как музей-университет (и в последних интервью Делисс — как «метаболический музей-университет»)<sup>13</sup>. Представляется, что эта идея имеет более радикальный характер, потому что она предполагает систематическую работу над открытостью и доступностью коллекций, в отличие от более спонтанной событийности художественных акций музея-лаборатории. Музей-университет продумывается Делисс, исходя из осмысления степени интеграции музейных коллекций в современные процессы производства новых знаний. Пожалуй, то внутреннее противоречие, которое все более проявляется сегодня в классических музейных коллекциях, полемично, но точно выражено Б. Киршенблат-Гимблет: «Музеи, особенно музеи естествознания, науки и техники, представляют собой архив устаревших знаний, отложившихся в коллекциях, каталогах, системах хранения, особых способах демонстрации и исторически сложившихся установках его зрителей. <...> Они были основаны на коллекциях, сформированных в ходе исследований, и послужили основой для анализа. По мере того, как эти области мигрируют в лаборатории и университеты, в музеях возникает противоречие между исторической ценностью старых коллекций и проблемами представления новых знаний, не основанных на коллекциях»<sup>14</sup>. Размышляя о новом качестве современных знаний, признавая, что «рост гетерогенности в новом тысячелетии не имеет аналогов в истории культуры и образования», К. Делисс при этом полагает, что «именно поэтому нам нужно вернуться к научным коллекциям и выявить артефакты, агентность которых невозможно держать под замком и под печатью» (С. 83). Она указывает на возможность реверсивного движения современных университетов в музеи, что позволит развивать «незакрепощенное образование, как можно более независимое, <...> новую платформу для профессионального развития, объединив следующее поколение протагонистов культуры со всего мира <...> преодолевая границы дисциплин прошлого и созданных ими коллекций» (С. 8). Таким образом, вновь возникает и еще более значимым становится вопрос о доступности музейных коллекций и их значительной вовлеченности в новые образовательные формы, а также об интеграции самой музеологии, не столько как учебной дисциплины, сколько как определенного корпуса концептуальных представлений, в различные формы современных образовательных программ. Размышляя о взаимодействии с музейными предметами, К. Делисс представляет себе, прежде всего, взаимодействие именно с самими артефактами, с оригиналами, воспринимая цифровые объекты (цифровую фотографию) как дополнительную, но не замещающую их документацию. И именно доступ к оригинальным предметам, прежде всего для студентов и художников, становится императивом всего «Метаболического музея» и его манифестом.

<sup>13</sup> Deliss C. Exhibition and Empire: decolonizing museums requires a new “Metabolic” Architecture // 032c. August, 11, 2021. См. по адресу: <https://032c.com/exhibition-and-empire-curator-clementine-deliss-calls-for-a-decolonial-museum-architecture> (ссылка последний раз проверялась 21.02.2022).

<sup>14</sup> Kirshenblatt-Gimblett B. Performance Studies (1999) // Laboratoire du geste. См. по адресу: <http://www.laboratoiredugeste.com/spip.php?article129> (ссылка последний раз проверялась 21.02.2022).

Все это также побуждает задуматься о необходимости новых музейных пространств и новой музейной инфраструктуры: «может понадобиться построить внутри музея новый образовательный кластер, теснейшим образом связанный с экспозициями и фондами. Такое гибридное пространство потребует технологического оснащения, позволяющего проводить глубинное изучение артефактов и архивов» (С. 125). В последующих выступлениях, развивающих идеи музея-университета, К. Делисс особое внимание уделяет вопросам музейной архитектуры, показывает, насколько значимо будет для ее дальнейшего развития осмысление и реализация в новых проектах идеи агентности музейных коллекций. Анализируя современную тенденцию выносить фондохранилища в отдельные новые сооружения, подчас удаленные от исторических зданий музея, она предлагает радикально пересмотреть их функции и формы и превратить децентрализацию коллекций в эффективный инструмент культурной инклюзии путем трансформации подобных фондохранилищ в музеи-университеты: «выставки существуют для того, чтобы скрыть доступ публики к массе объектов, содержащихся и регулируемых в хранилищах, которые постепенно отделяются от здания музея и перемещаются в пригородные районы. Если бы эти недавно построенные складские помещения были спроектированы как архитектурные основы для музеев-университетов с открытыми полками и рабочими местами, их децентрализованное расположение предложило бы значительный шаг к инклюзивному музеологическому пространству для дальнейшего образования»<sup>15</sup>.

В целом следует отметить, что книга Клементин Делисс «Метаболический музей» стала значимым событием, дала мощный импульс для развития креативного мышления и нестандартных решений в музеологии. В построении собственной оригинальной концепции, которая в то же время связана с многими тенденциями современной гуманитарной мысли, ее автором двигало «желание создать новое пространство гибкости и инакомыслия, где разнообразные навыки, методологии и изменчивые социальные контексты можно собрать в единый музей XXI века» (С. 118). В связи с пристальным вниманием современного профессионального сообщества к проблеме диверсификации музея такая постановка вопроса, безусловно, имеет особое значение. Она позволяет проектировать разнообразные экспериментальные музейные практики, не теряя при этом общего плана выражения музейных смыслов, сохраняя структурную целостность музейной деятельности. В то же время книга К. Делисс помогает утверждению нового, более сложного представления о значимости музейных коллекций и необходимости дополнительных усилий для обеспечения их более глубокой доступности и вовлеченности в процессы культурной коммуникации современного общества.

### Список литературы

- Беньямин В. Я распаковываю свою библиотеку. Речь о коллекционировании // Он же. О коллекционерах и коллекционировании. М.: V-A-C press, 2018. С. 7–21.
- ван Мениш П., Мейер-ван Мениш Л. Новые тренды в музеологии. М.: Перспектива, 2021. 128 с.
- Делисс К. Метаболический музей. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2021. 136 с.
- Byrne S., Clarke A., Harrison R., Tottence R. Networks, Agents and Objects: Frameworks for Unpacking Museum Collections // Unpacking the Collection. Networks of Material and

<sup>15</sup> Deliss C., Keck F. Remediation, and some problems post-ethnographic museums face // Hau: Journal of Ethnographic Theory. 2016. № 6 (1). P. 386–390.



Social Agency in the Museum. Ed. by S. Byrne, A. Clarke, R. Harrison, R. Tottence. New York; London: Springer, 2011. P. 3–28.

Deliss C., Keck F. Remediation, and some problems post-ethnographic museums face // *Hau: Journal of Ethnographic Theory*. 2016. № 6 (1). P. 386–390.

### References

Benjamin, W. Ja raspakovyvaju svoju biblioteku. Rech' o kollekcionirovanii [I unpack my library. Talking about collecting], in *Ibid. O kollekcionerah i kollekcionirovanii*. Moscow: V-A-C press, 2018. P. 7–21. (in Rus.).

van Mensch, P., Meijer-van Mensch L. *Novye trendy v muzeologii* [New Trends in Museology]. Moscow: Perspektiva Press, 2021. 128 p. (in Rus.).

Delisse, C. *Metabolicheskij muzej* [The Metabolic Museum]. Moscow: Museum “Garage” Press, 2021. 136 p. (in Rus.).

Byrne, S., Clarke, A., Harrison, R., Tottence, R. Networks, Agents and Objects: Frameworks for Unpacking Museum Collections, in *Unpacking the Collection. Networks of Material and Sosial Agency in the Museum*. Ed. by S. Byrne, A. Clarke, R. Harrison, R. Tottence. New York; London: Springer, 2011. P. 3–28.

Deliss, C., Keck, F. Remediation, and some problems post-ethnographic museums face, in *Hau: Journal of Ethnographic Theory*. 2016. Vol. 6 (1). P. 386–390.

Серикова А.Ю.

[Рец. на кн.:] *Kisić V. Governing Heritage Dissonance. Promises and Realities of Selected Cultural Policies.* Belgrade: European Cultural Foundation (ECF), 2016. 328 p. ISBN/EAN 978–90–6282–069–6

Серикова, Анастасия Юрьевна—магистр музеологии, аспирант, Санкт-Петербургский государственный институт культуры, Россия, Санкт-Петербург, [serikova2020@mail.ru](mailto:serikova2020@mail.ru).

В рецензии анализируется монография «Управление диссонансом наследия. Обещания и реалии культурной политики» (2016) сербской исследовательницы и преподавателя Центра музеологии и наследиеведения Университета Белграда (Сербия) Вишни Кисич. Книга посвящена проблеме управления диссонансом наследия в странах Юго-Восточной Европы. Труд, получивший премию за лучшее исследование культурной политики Европейского культурного форума (2013), включает в себя девять глав, охватывающих как теоретико-концептуальные аспекты диссонанса наследия, так и анализ четырех инициатив, прорабатывающих диссонанс наследия на практике. Изучая изменения в понимании диссонанса в трудах по наследию и культурной памяти, а также международных программных документах, В. Кисич предлагает концепцию «инклюзивного дискурса наследия» как альтернативу «авторизованному дискурсу наследия» Лораджейн Смит, а также понятие «диссонанс наследия» вместо «диссонантного наследия» в формулировке Джона Танбриджа и Грегори Эшворта. Диссонанс наследия трактуется В. Кисич как скрытое качество, присущее любому наследию, открывающее пространство для дискуссии о смыслах и интерпретациях наследия, что задает рамки для анализа текущей и создания будущей политики в области наследия, интерпретационных и управленческих практик. Проведя анализ таких культурных проектов и инициатив, как процесс серийной номинации средневековых надгробий Стечаки в Список всемирного наследия ЮНЕСКО, передвижная выставка «Представляя Балканы: идентичности и воспоминания долгого XIX в.» и др., автор аргументирует диссонанс как имманентно присущее наследию качество и доказывает, что оно не обязательно связано с войнами и насилием, а потому может быть включено в более широкие социальные и культурные модели понимания и использования наследия.

**Ключевые слова:** трудное наследие, диссонантное наследие, диссонанс, «авторизованный дискурс наследия», «инклюзивный дискурс наследия», музеология, наследие.

[Review of:] *Kisić V. Governing Heritage Dissonance. Promises and Realities of Selected Cultural Policies.* Belgrade: European Cultural Foundation (ECF), 2016. 328 p. ISBN/EAN 978–90–6282–069–6

Serikova, Anastasia Yurievna—MA in Museology, PhD. Student, Saint-Petersburg State Institute of Culture, Russian Federation, Saint-Petersburg, [serikova2020@mail.ru](mailto:serikova2020@mail.ru).

The review analyzes the monograph “Governing Heritage Dissonance. Promises and Realities of Selected Cultural Policies” (2016) of Višnja Kisić, the researcher and teacher of the Center for Museology and Heritology at the University of Belgrade (Serbia). The book is devoted to the problem of managing the dissonance of heritage in the countries of South-Eastern Europe. The work, which won the Cultural Policy Research Award (2013) of European Cultural

Foundation, includes nine chapters covering both the theoretical and conceptual aspects of heritage dissonance and an analysis of four initiatives that work through the dissonance of heritage in practice. Studying changes in the understanding of dissonance in works on heritage and cultural memory, as well as international program documents, V. Kisić proposes the concept of “inclusive heritage discourse” as an alternative to “authorized heritage discourse” of Lorajane Smith. She also offers the concept of “heritage dissonance” instead of “dissonant heritage”, as coined by John Tunbridge and Gregory Ashworth. The dissonance of heritage is interpreted by V. Kisić as a latent quality inherent in any heritage, opening up space for discussion about the meanings and interpretations of heritage. It sets the framework for the current and future heritage policy, interpretive and management practices. The author analyzes such initiatives as the process of serial nomination of medieval gravestones Stećaks for the UNESCO World Heritage List, the travelling exhibition titled “Imagining the Balkans: Identities and Memories in the Long 19<sup>th</sup> Century” etc. The author argues dissonance as an inherent quality of heritage, notes that it is not necessarily associated with wars and violence, and therefore can be included in broader social and cultural models of understanding and using heritage.

**Key words:** difficult heritage, dissonant heritage, dissonance, “Authorized Heritage Discourse”, “Inclusive Heritage Discourse”, museology, heritage.

Исследования, рассматривающие трудное или диссонантное наследие с позиций музологии, все еще остаются редким явлением как за рубежом, так и в России. Развиваясь как междисциплинарное направление гуманитарных исследований с конца 1990-х гг., проблематика трудного наследия чаще всего помещается зарубежными учеными в различные контексты: управление наследием, памятники архитектуры, археология. Форма монографий для подобных исследований является скорее исключением. К таковым, в первую очередь, можно отнести труды Дж.Е. Танбриджа и Гр.Дж. Эшворта<sup>1</sup>, Ш. Макдональд<sup>2</sup>, Г. Уоллентца<sup>3</sup>. Разнообразные примеры из мировой практики взаимодействия с трудным наследием собраны в более распространенных коллективных монографиях и сборниках статей под редакцией Х. Сильверман<sup>4</sup>, Т. Ладесмаки<sup>5</sup>, К.Л. Самюэльса и Т. Рико<sup>6</sup>, С. Кранкенхагена<sup>7</sup>, Р. Кузек и Г. Пуршла<sup>8</sup> и др. На русском языке отсутствуют оригинальные или переводные комплексные исследования трудного наследия как историко-культурного феномена<sup>9</sup>. Тем не менее, после публикаций М.Б. Гнедовского<sup>10</sup>

<sup>1</sup> Tunbridge J.E., Ashworth G.J. Dissonant Heritage: The Management of the Past as a Resource in Conflict. Chichester, 1996.

<sup>2</sup> Macdonald Sh.: 1) Difficult Heritage. Negotiating the Nazi Past in Nuremberg and Beyond. New York, 2009; 2) Memorylands. Heritage and Identity in Europe Today. New York, 2013.

<sup>3</sup> Wollentz G. Landscapes of Difficult Heritage. Cham, 2020.

<sup>4</sup> Silverman H. Contested Cultural Heritage. Religion, Nationalism, Erasure, and Exclusion in a Global World. New York, 2011.

<sup>5</sup> Lahdesmaki T. et al. Dissonant Heritage and Memories in Contemporary Europa. Cham, 2019.

<sup>6</sup> Samuels K.L. et al. Heritage keywords. Rhetoric and Redescription in Cultural Heritage. Colorado, 2015.

<sup>7</sup> Krankenhagen S. Exhibiting Europe: The Development of European Narratives in Museums, Collections, and Exhibitions // Culture Unbound: Journal of Current Cultural Research. 2011. Vol. 3 (3). P. 269–278.

<sup>8</sup> Kusek R., Purchla J. Heritage and Society. Krakow, 2019.

<sup>9</sup> Подробнее см.: Мастеница Е.Н., Серикова А.Ю. «Диссонантное» наследие в трудах отечественных исследователей // Образование и культурное пространство. 2021. № 1. С. 79–85.

<sup>10</sup> Гнедовский М.Б. Старые и новые исторические музеи. Панорама мемориальных музеев («музеев совести»). См. по адресу: <https://urokiistorii.ru/article/1194> (ссылка последний раз проверялась 14.02.2022).

и Н. Охотина<sup>11</sup> эта проблематика все чаще поднимается в статьях отечественных исследователей, что говорит о возрастающем интересе к трудному наследию со стороны теоретиков и практиков музейного дела.

Рецензируемая монография привлекает внимание и заслуживает представления на русском языке по нескольким причинам: во-первых, она является одной из немногих крупных работ в этом исследовательском поле, и, насколько мы можем судить, на данный момент это единственная монография, рассматривающая проблематику трудного наследия с опорой на музеологию, а не другие дисциплины. Во-вторых, концепция диссонанса наследия, предложенная в ней, раздвигает теоретические границы понимания трудного наследия за рамки Холокоста, преступлений национал-социализма, мировых войн и репрессий, что раскрывает значительный потенциал исследований трудного наследия. И в-третьих, концепция диссонанса наследия В. Кисич нашла признание среди зарубежных исследователей, о чем свидетельствует активное цитирование данной работы в трудах опубликованных после 2016 г. (Г. Уоллентц<sup>12</sup>, М. Хамм<sup>13</sup> и др.).

Автором монографии является молодая сербская исследовательница Вишня Кисич, имеющая ученую степень в области музеологии и наследия и преподающая в Центре музеологии и наследиеведения Университета Белграда и на кафедре ЮНЕСКО по культурной политике и менеджменту Университета искусств Белграда. Помимо академической деятельности В. Кисич осуществляет экспертный контроль над проектами и программами в сфере наследия в Юго-Восточной Европе и является членом таких международных организаций, как ИКОМ, Ассоциация Наследия Европы, «*Europa Nostra*» в Сербии и входит в правление Сети наследия Юго-Восточной Европы (Р. 319). В круг научных интересов В. Кисич входит управление наследием, его интерпретация, культурная политика, взаимодействие с сообществами и медиация.

Исследование современной культурной политики Балканских стран в отношении событий 1991–2001 гг., которые привели к распаду Югославии, начатое В. Кисич в выпускной квалификационной работе бакалавра и продолженное в кандидатской диссертации под научным руководством И. Суботич, Д. Булатович и Т. Шолы, завершилось присуждением премии Европейского культурного форума за лучшее исследование культурной политики в 2013 г.<sup>14</sup> и публикацией монографии «Управление диссонансом наследия. Обещания и реалии культурной политики» в 2016 г. (Р. 16). Это самая крупная и значимая работа данного автора. Характеризуя исследование В. Кисич, эксперты в области наследия, культурной политики и музеологии сходятся во мнении, что оно представляет собой чрезвычайно актуальную и своевременную попытку рассмотрения наследия и культурной

<sup>11</sup> Гнедовский М.Б., Охотин Н. Стрaдание как экспонат или музеи строгого режима. См. по адресу: <https://urokiistorii.ru/article/2528> (ссылка последний раз проверялась 14.02.2022).

<sup>12</sup> Wollentz G. et al. Toxic Heritage: Uncertain and Unsafe // *Heritage Futures. Comparative Approaches to Natural and Cultural Heritage Practices*. London, 2020. P. 294–313; Wollentz G. Prehistoric Violence as Difficult Heritage. Sandby Borg—A Place of Avoidance and Belonging // *Current Swedish Archeology*. 2017. Vol. 25. P. 199–226.

<sup>13</sup> Hamm M. Making heritage contentious. On the Productivity of Conflicts and Dissonances // *Contentious Cultural Heritages and Arts. A Critical Companion*. Klagenfurt, 2020. P. 119–145.

<sup>14</sup> Премия за лучшее исследование культурной политики была учреждена Европейским культурным фондом в 2004 г. с целью поддержки карьерного роста молодого поколения исследователей, укрепления дисциплины в академическом мире и роста сети исследователей культурной политики. С 2014 г. организатором премии является ENCATEC—международная сеть институтов и экспертов, занимающихся образованием, обучением и исследованием менеджмента в сфере культуры и культурной политикой.

политики в контексте проблем разногласий, конфликтов и примирения. Снежка Каздвlieg-Михайлович отмечает, что работа В. Кисич «убедительно доказывает решающую роль культуры и наследия в преодолении символического насилия и создании понимания “другого”» (Р. 5). Томислав Шола отзывается об этой монографии как «самой серьезной попытке объяснить характер наследия (за последние годы — А.С.)» (Р. 7).

Ключевые положения рецензируемой монографии, как отмечается самой В. Кисич, во многом вырастают из идей, высказанных в двух трудах. Первый из них — монография британских исследователей Джона Танбриджа и Грегори Эшворта «Диссонантное наследие. Управление прошлым как ресурсом в конфликтах»<sup>15</sup>. В этой работе впервые был предложен термин «диссонантное наследие», который трактуется Дж. Танбриджем и Гр. Эшвортом как прошлое, интерпретируемое с опорой на разные ценности<sup>16</sup>. Научные интересы авторов в сфере географии наследия, управления и маркетинга территорий сфокусировали предложенную ими концепции «диссонанса» на практике управления и экономического использования наследия, связанного с насилием и войнами. В рамках этой концепции исследователи изучают институциональные примеры из разных стран (Центральная Европа, Канада и Южная Африка).

Вторая работа — труд австралийской исследовательницы Лораджейн Смит «Использование наследия»<sup>17</sup>. Автор трактует наследие как процесс культурного производства, включающий в себя дисциплины, изучающие наследие, практики его сохранения и презентации, а также взаимодействие с ним посетителей. Важнейшим теоретическим компонентом монографии Л. Смит является концепция «авторизованного дискурса наследия», который направлен «на некритическое понимание наследия, что способствует достижению консенсуса относительно прошлого, сглаживанию конфликтов и социальных различий»<sup>18</sup>. Строя исследование на методологической базе критического анализа дискурса, Л. Смит при помощи изучения общества и наследия через язык выделяет материальность наследия как ключевую характеристику наследия в западной культуре последних полутора столетий<sup>19</sup>. В этих рамках, авторизованный дискурс наследия «определяет наследие как эстетически приятные материальные объекты, места, пространства и/или ландшафты, которые невозобновимы»<sup>20</sup>, при этом «темная или спорная сторона прошлого не признается частью сложной структуры самого наследия, а просто отсеивается под маркой “особого случая”»<sup>21</sup>.

Ставя перед собой задачу исследовать вопросы наследия и конфликтов через взаимосвязь культурной политики и концепции диссонанса наследия, В. Кисич акцентирует внимание на том, что разработка теоретических аспектов этой проблематики чрезвычайно своевременна, т.к. расширение концепции наследия и дискурсивный сдвиг в его

<sup>15</sup> Tunbridge J.E., Ashworth G.J. Dissonant Heritage: The Management of the Past as a Resource in Conflict.

<sup>16</sup> Ibid. P. 21.

<sup>17</sup> Smith L. Uses of Heritage. London, 2006.

<sup>18</sup> Фелькер А.В. Исследования наследия и политики памяти — в поисках общих подходов // Политическая наука. 2018. № 3. С. 31.

<sup>19</sup> Ананьев В.Г. Теоретическое осмысление наследия в современной зарубежной историографии: «авторизованный дискурс наследия» Лораджин Смит // Ученые записки Казанского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2014. Т. 156. Кн. 3. С. 232–239.

<sup>20</sup> Смит Л. «Зеркало наследия»: нарциссическая иллюзия или множество отражений // Вопросы музеологии. 2013. № 2 (8). С. 28.

<sup>21</sup> Там же. С. 29.



понимании делают диссонанс наследия все более и более заметным (Р. 28). На уровне международной культурной политики культурное наследие все чаще рассматривается как ресурс развития диалога, демократических дискуссий и открытости между культурами, что находит отражение в Декларации Совета Европы о межкультурном диалоге и предотвращении конфликтов (*CoE 2003*) и Рамочной конвенции о ценности наследия для общества (*CoE 2005*) (Р. 31). Учитывая эту тенденцию, В. Кисич в центр своего исследования помещает анализ практических инициатив и методов работы с диссонансом наследия, направленных на поддержание мира на Балканах.

Для решения поставленной задачи В. Кисич выстраивает четкую и логически последовательную структуру исследования, которая включает в себя девять глав. В первой главе обозначаются теоретические рамки и методология исследования, во второй главе представлен анализ литературы, демонстрирующий разницу между концепциями «диссонантного наследия» и «диссонанса наследия». Третья и четвертая главы раскрывают историю развития идеи наследия «со знаком минус» в международных декларациях в области наследия второй половины XX в. В главах с пятой по восьмую приводятся данные кейс-исследований. В девятой главе подводятся итоги исследования и обозначаются перспективы применения инклюзивного дискурса наследия при работе с трудным наследием.

В основе методологии исследования В. Кисич лежит междисциплинарный интерпретационно-конструкторский подход и два ключевых метода. Первый из них — метод критического дискурса анализа литературы и программных документов — направлен на позиционирование концепции диссонанса наследия в междисциплинарных исследованиях и текстах международных документов по культурной политике, что формирует теоретическую базу для кейс-исследований. Второй — это метод тематического исследования, который применяется для конкретных примеров из практики в регионе Юго-Восточной Европы в сочетании с анализом документов, глубинными интервью, исследованиями фокус-групп, включенными наблюдениями, дополненными анализом дискурса (Р. 32).

Отмечая существующее многообразие синонимов термина «диссонантное» наследие в современных исследованиях наследия, памяти и туризма, В. Кисич констатирует, что чаще всего оно используется для обозначения мест, объектов и практик, которые оспаривались в прошлом или все еще оспариваются. Во многом полагаясь на концепцию «диссонантного» наследия как разногласия или несогласия в том, как прошлое представлено и интерпретируется различными акторами<sup>22</sup>, В. Кисич не использует этот термин по нескольким причинам. Одна из них заключается в ее несогласии с позицией Дж. Танбриджа и Гр. Эшворта, стремившихся преодолеть диссонанс и перейти к созвучию, по аналогии со стабильными аккордами в музыке. Созвучие, с их точки зрения, — это идеал, конец борьбы с диссонансом, который предполагает, что смягчение, предотвращение, устранение или распространение диссонанса являются главной целью при управлении таким наследием<sup>23</sup>. В. Кисич подчеркивает, что идея «проработки» диссонанса приписывает ему как качеству негативный оттенок, что дополнительно аргументируется тем, что термин «диссонантное» наследие чаще всего используется, когда речь идет о местах насилия и войн (Р. 54). Кроме того, исследовательница выявляет тенденцию, невольно созданную монографией Дж. Танбриджа и Гр. Эшворта, «отделять наследие, которое

<sup>22</sup> Tunbridge J.E., Ashworth G.J. Dissonant Heritage: The Management of the Past as a Resource in Conflict. P. 21–27.

<sup>23</sup> Ibid. P. 263.

является диссонантным и проблематичным, от всего остального “нормального”, удобного и всеобщего наследия» (Р. 53). По мнению В. Кисич, эта тенденция имеет серьезные последствия для исследований и разработки политики в отношении диссонантного наследия, поскольку она создает структуру, «которая заставляет нас воспринимать только определенные места как проблемные и требующие “решения”, “управления и регулирования” и обращения с ними особым образом»<sup>24</sup>. Так, признание диссонанса используется не для утверждения необходимости пересмотра политики и практики управления наследием в целом, а только для пересмотра инструментов и процессов для управления в особо спорных объектах наследия, объектах или ландшафтах (Р. 53).

По мнению исследовательницы, желание уменьшить диссонанс, с одной стороны, часто ведет к маргинализации, забвению, разрушению наследия и может привести к его изменению и сознательному отграничению современного общества от идей, конфликтов и событий прошлого<sup>25</sup>. С другой стороны, международный туризм, связанный с диссонантным наследием, рассматривается некоторыми авторами<sup>26</sup> как инструмент дискурсивного обмена и преодоления межкультурных барьеров. В. Кисич подчеркивает важность этих идей, т.к. они указывают на то, что диссонанс не является отрицательным сам по себе, но представляет собой качество, которое можно использовать во многих различных направлениях для самых разных целей, включая посредничество, примирение и диалог (Р. 54). Вместо «диссонантного» наследия В. Кисич предлагает термин «диссонанс наследия», который признает, что любое наследие имеет диссонанс как качество и его значения случайны — «он присутствует как пассивный потенциал наследия. Это скрытое качество становится активным только тогда, когда артикулируются новые мнения<sup>27</sup> и раскрываются уже устоявшиеся дискурсы, связанные с этим конкретным наследием» (Р. 29).

Далее В. Кисич обращается к дискурсивному сдвигу в понимании наследия, поскольку «на разнообразии вариантов решения проблемы диссонанса влияют не только наши сознательные намерения, но и дискурс наследия, в котором мы принимаем участие» (Р. 33–34). Подробно анализируя концепцию «авторизованного дискурса наследия» Л. Смит (Р. 54–57), В. Кисич отмечает, что «конфликты, споры и диссонансы, связанные с наследием, существовали всегда, но были скрыты авторизованным дискурсом наследия и его моделями управления» (Р. 55), однако с течением времени диссонанс наследия становится все более заметным благодаря движениям за права человека, постколониальной рефлексии, претензиям коренных народов, войнам и смене режимов<sup>28</sup>. В. Кисич приходит к выводу, что формирование таких концепций, как участие, равенство, инклюзия и культурное разнообразие, применяемых в отношении наследия, заложило основы нового дискурса, который определяется ею, как «инклюзивный дискурс наследия» (Р. 55). Эта дискурсивная структура, как характеризует ее В. Кисич, признает

<sup>24</sup> Smith L. Uses of Heritage. P. 81.

<sup>25</sup> Tunbridge J.E., Ashworth G.J. Dissonant Heritage: The Management of the Past as a Resource in Conflict.

<sup>26</sup> Moufakkir O., Kelly I. Tourism, Peace and Progress. Cambridge, 2010; Dragičević Šešić M., Rogač Lj. Balkan Dissonant Heritage Narratives (and Their Attractiveness) for Tourism // American Journal of Tourism Management. 2014. Vol. 3 (1B). P. 10–19.

<sup>27</sup> Laclau E., Mouffe C. Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics. London, 1983; Laclau E. Power and Representation. Politics, Theory and Contemporary Culture. New York, 1993. P. 277–296; Couldry N. Why Voice Matters? Culture and Politics after Neoliberalism. London, 2010.

<sup>28</sup> Barkan E. The Guilt of Nations: Restitution and Negotiating Historical Injustice. Baltimore, 2000.

диссонанс и его использование для диалога и межкультурного посредничества, в ее рамках создается возможность говорить о наследии и работать с ним таким образом, чтобы дать возможность для формирования его различных значений. Напряжение и энергия, которые несет диссонанс в наследии, — это не обязательно энергия насилия, но энергия действия и изменения, которую можно использовать во благо (Р. 31).

Исследуя позиционирование диссонанса наследия как объекта культурной политики, В. Кисич анализирует международные декларации, конвенции и хартии, созданные Международным советом по памятникам и достопримечательным местам (ICOMOS), Советом Европы и ЮНЕСКО. Объектом анализа исследовательницы выступают ключевые международные документы в виде цепочки инструментов и дискурсивных текстов в хронологической последовательности, иллюстрирующие изменения в отношении и управлении диссонансом наследия как на международном, так и на национальном уровне (Р. 33). При рассмотрении международных конвенций до 2000-х гг. В. Кисич приходит к выводу, что в основе этих программных документов лежит авторизированный дискурс наследия, опирающийся на материальность наследия и трактующий его ценность как ключевую черту, которая может быть раскрыта экспертами — «через сам процесс отбора и интерпретации разрешается единственное значение определенного наследия, в то время как диссонанс, основанный на множественности интерпретаций, игнорируется и нейтрализуется, что приводит к единому пониманию прошлого и идентичности определенного сообщества» (Р. 33). Однако с началом следующего тысячелетия множественные концептуальные сдвиги, нашедшие отражение в Конвенции ЮНЕСКО об охране нематериального культурного наследия 2003 г., Конвенции ЮНЕСКО о разнообразии форм культурного самовыражения 2005 г. и Рамочной конвенции Совета Европы о ценности наследия для общества 2005 г. (Конвенция Фаро), указывают, по мнению В. Кисич, на появление нового «инклюзивного дискурса наследия», т.к. эти международные документы расширили концепцию наследия на политическом уровне: признали нематериальное наследие, культурное разнообразие, партисипацию, межкультурный диалог, демократизацию и участие различных субъектов в управлении наследием в качестве предварительного условия для устойчивого развития общества (Р. 33). Таким образом, В. Кисич обозначает два конкурирующих дискурса и противоречия, возникающие между старыми и новыми политическими текстами; между новыми политическими текстами и некоторыми старыми политическими мерами и инструментами для их реализации; а также между новыми политическими текстами и тем, как их применяют на практике (Р. 34). При этом она подчеркивает, что несмотря на то, что некоторые формулировки нового дискурса наследия широко представлены в устной и письменной риторике культурной политики, авторизированный дискурс наследия по-прежнему остается доминирующей структурой для сохранения наследия.

Обращаясь к практике наследия как способу работы с диссонансом, В. Кисич подчеркивает свой сознательный выбор не отбирать, не рассматривать и не сравнивать примеры инструментов культурной политики, относящиеся исключительно к объектам «диссонантного» наследия. Вместо этого в отношении практической части исследования она ставит перед собой задачу, «онтологически перейти от фетишизации артефактов и мест как ограничивающих конкретную память, к обсуждению практик, формирующих наследие, и согласованию определенных интерпретаций и аспектов памяти» (Р. 37). В исследовании рассматриваются четыре инициативы, которые различаются по масштабу, направленности, подходу и участникам, но все они работают с диссонансом наследия в Юго-Восточной Европе с целью примирения и создания мира.

Первая из них, процесс транснациональной серийной номинации средневековых надгробий Стечаки (*Stećaks*) в Список всемирного наследия ЮНЕСКО, выдвинутых министерствами культуры Боснии и Герцеговины, Хорватии, Черногории и Сербии. Проект был реализован экспертами из всех четырех стран при содействии Бюро ЮНЕСКО в Сараево (Босния и Герцеговина). Это тематическое исследование, описанное в главе 5 (Р. 101–140), сосредоточено на одном из наиболее устоявшихся механизмов политики в области наследия — номинации и включения в Список всемирного наследия как его результате. В этой главе представлен анализ того, как престиж включения в Список может служить объединяющей силой для транснационального сотрудничества и для выработки консолидированной интерпретации общего для стран Юго-Восточной Европы наследия, которое в течение последних 150 лет было предметом диссонирующих толкований и претензий на обладание.

Вторая инициатива — это передвижная выставка «Представляя Балканы: идентичности и воспоминания долгого XIX века». Этот проект был инициирован Бюро ЮНЕСКО в Венеции с участием национальных музеев из 12 стран Юго-Восточной Европы, а также ряда зарубежных экспертов. Его обсуждению и изучению посвящена глава 6 (Р. 141–188), в которой В. Кисич предпринимает попытку деконструировать и обсудить 12 конкурирующих национальных нарративов и предлагает «общую интерпретацию долгого XIX-го века» в Юго-Восточной Европе, безмолвного по многим сложным вопросам.

Третьим примером является проект Нового старого музея, направленный на музеелизацию истории Югославии путем создания постоянной экспозиции в Музее истории Югославии в Белграде (Сербия), которая объединила профессионалов из всех бывших постюгославских государств, вместо представления только сербской точки зрения. В. Кисич посвящает этому проекту главу 7 (Р. 189–238) и описывает историю музея, который сохраняет наследие не только официальных сторон ранее входивших в Югославию республик, но и живых свидетелей распада страны среди граждан.

Наконец, четвертой рассмотренной в исследовании инициативой является Хорватский архив воспоминаний, представляющий собой онлайн-музеелизацию личных воспоминаний о войнах. Она была реализована Документационным центром взаимодействия с прошлым, неправительственной организацией в Хорватии, занимающейся правозащитной деятельностью. Этот проект анализируется в главе 8 (Р. 239–270), в которой В. Кисич показывает, как наследие используется в контексте прав человека для противопоставления официальной памяти через личные воспоминания о войнах.

Завершая исследование, В. Кисич подчеркивает, что изучение пространств и практик, связанных с диссонансом наследия, существующих как альтернатива искажению или полному забвению, и анализ механизмов, делающих диссонанс видимым и обсуждаемым, являются важным шагом для развития долгосрочных программ, стратегий и политики, связанных с «острыми» ситуациями диссонанса наследия как в Юго-Восточной Европе, так и в других странах. Поскольку в понимании В. Кисич диссонанс наследия — это скрытое качество любого наследия, то данная основополагающая мысль может стать стимулом переосмысления концептуальных, нормативных и прагматических основ политики, относящейся к наследию, диссонанс которого в настоящий момент не активен (Р. 47–48). Именно в таком подходе, по мнению автора рецензии, заключается новаторство и «влиятельность» исследования В. Кисич. Применение концепции диссонанса наследия позволяет вывести теоретическое осмысление трудного наследия за рамки *memory studies* и *trauma studies*, к которым тяготеют отечественные исследователи,

затрагивающие данную проблематику, и значительно расширяет спектр тем и объектов *difficult heritage studies* как междисциплинарной сферы исследований.

### Список литературы

Ананьев В.Г. Теоретическое осмысление наследия в современной зарубежной историографии: «авторизированный дискурс наследия» Лораджин Смит // Ученые записки Казанского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2014. Т. 156. Кн. 3. С. 232–239.

Мастеница Е.Н., Серикова А.Ю. «Диссонантное» наследие в трудах отечественных исследователей // Образование и культурное пространство. 2021. № 1. С. 79–85.

Смит Л. «Зеркало наследия»: нарциссическая иллюзия или множество отражений // Вопросы музеологии. 2013. № 2 (8). С. 27–44.

Фелькер А.В. Исследования наследия и политики памяти — в поисках общих подходов // Политическая наука. 2018. № 3. С. 28–44.

Hamm M. Making heritage contentious. On the Productivity of Conflicts and Dissonances // Contentious Cultural Heritages and Arts. A Critical Companion. Klagenfurt: Wieser, 2020. P. 119–145.

Krankenhagen S. Exhibiting Europe: The Development of European Narratives in Museums, Collections, and Exhibitions // Culture Unbound: Journal of Current Cultural Research. 2011. Vol. 3 (3). P. 269–278.

Kusek R., Purchla J. (Eds). Heritage and Society. Krakow: International Cultural Centre, 2019. 488 p.

Lahdesmaki T., Passerini L., Kaasik-Krogerus S., van Huis I. (Eds.) Dissonant Heritage and Memories in Contemporary Europa. Cham: Palgrave Macmillan, 2019. 305 p.

Macdonald Sh. Difficult heritage. Negotiating the Nazi Past in Nuremberg and Beyond. New York: Routledge, 2009. 240 p.

Macdonald Sh. Memorylands. Heritage and Identity in Europe today. New York: Routledge, 2013. 309 p.

Samuels J. Coming “to Terms” with Sicily’s Fascist Past // Heritage Keywords. Rhetoric and Redescription in Cultural Heritage. Boulder: University Press of Colorado, 2015. P. 111–128.

Silverman H. Contested Cultural Heritage. Religion, Nationalism, Erasure, and Exclusion in a Global World. New York: Springer, 2011. 297 p.

Smith L. Uses of heritage. London: Routledge, 2006. 368 p.

Tunbridge J.E., Ashworth G.J. Dissonant Heritage: The Management of the Past as a Resource in Conflict. Chichester: John Wiley & Sons Ltd, 1996. 305 p.

Wollentz G. Landscapes of Difficult Heritage. Cham: Palgrave Macmillan, 2020. 293 p.

Wollentz G. Prehistoric Violence as Difficult Heritage. Sandby Borg—A Place of Avoidance and Belonging // Current Swedish Archeology. 2017. Vol. 25. P. 199–226.

Wollentz G., May S., Holtorf C., Högborg A. Toxic Heritage: Uncertain and Unsafe // Heritage Futures. Comparative Approaches to Natural and Cultural Heritage Practices. London: UCL Press, 2020. P. 294–313.

### References

Ananiev, V.G. Teoreticheskoe osmyslenie naslediya v sovremennoj zarubezhnoj istoriografii: «avtorizirovannyj diskurs naslediya» Loradzhin Smit [Theoretical Interpretation of Heritage in Contemporary Foreign Historiography: The Concept of the Authorized Heritage



Discourse by Laurajane Smith], in *Uchenye zapiski Kazanskogo universiteta. Serija: Gumanitarnye nauki*. 2014. Vol. 156. Pt. 3. P. 232–239. (in Rus.).

Felcher, A.B. Issledovaniya naslediya i politiki pamyati—v poiskah obshchih podhodov [Heritage studies and the politics of memory—in search for common approaches], in *Politicheskaya nauka*. 2018. Vol. 3. P. 28–44. (in Rus.).

Hamm, M. Making heritage contentious. On the Productivity of Conflicts and Dissonances, in *Contentious Cultural Heritages and Arts. A Critical Companion*. Klagenfurt: Wieser, 2020. P. 119–145.

Krankenhausen, S. Exhibiting Europe: The Development of European Narratives in Museums, Collections, and Exhibitions, in *Culture Unbound: Journal of Current Cultural Research*. 2011. Vol. 3. P. 269–278.

Kusek, R., Purchla, J. (Eds). *Heritage and Society*. Krakow: International Cultural Centre, 2019. 488 p.

Lahdesmaki, T., Passerini, L., Kaasik-Krogerus, S., van Huis, I. (Eds.). *Dissonant Heritage and Memories in Contemporary Europa*. Cham: Palgrave Macmillan, 2019. 305 p.

Macdonald, Sh. *Difficult heritage. Negotiating the Nazi Past in Nuremberg and Beyond*. New York: Routledge, 2009. 240 p.

Macdonald, Sh. *Memorylands. Heritage and Identity in Europe today*. New York: Routledge, 2013. 309 p.

Mastenitsa, E.N., Serikova, A. «Dissonantnoe» nasledie v trudah otechestvennykh issledovatelej [“Dissonant” heritage in the works of Russian researchers], in *Obrazovanie i kul'turnoe prostranstvo*. 2021. Vol. 1. P. 79–85. (in Rus.).

Samuels, J. Coming “to Terms” with Sicily’s Fascist Past, in *Heritage Keywords. Rhetoric and Redescription in Cultural Heritage*. Boulder: University Press of Colorado, 2015. P. 111–128.

Silverman, H. *Contested Cultural Heritage. Religion, Nationalism, Erasure, and Exclusion in a Global World*. New York: Springer, 2011. 297 p.

Smith, L. *Uses of heritage*. London: Routledge, 2006. 368 p.

Smith, L. «Zerkalo naslediya»: narcissicheskaya illyuziya ili mnozhestvo otrazhenij? [The “patrimonial mirror”: narcissistic illusion or multiple reflections?], in *Voprosy muzeologii*. 2013. Vol. 2 (8). P. 27–44. (in Rus.).

Tunbridge, J.E., Ashworth, G.J. *Dissonant Heritage: The Management of the Past as a Resource in Conflict*. Chichester: John Wiley & Sons Ltd, 1996. 305 p.

Wollentz, G. *Landscapes of Difficult Heritage*. Cham: Palgrave Macmillan, 2020. 293 p.

Wollentz, G. Prehistoric Violence as Difficult Heritage. Sandby Borg—A Place of Avoidance and Belonging, in *Current Swedish Archeology*. 2017. Vol. 25. P. 199–226.

Wollentz, G., May, S., Holtorf, C., Högberg, A. Toxic Heritage: Uncertain and Unsafe, in *Heritage Futures. Comparative Approaches to Natural and Cultural Heritage Practices*. London: UCL Press, 2020. P. 294–313.